

CORRELACIONES SEMÁNTICAS EN UNAMUNO. APUNTES PARA UNA COMPETENCIA TEXTUAL

M.^a Azucena Penas Ibáñez*

Universidad Autónoma de Madrid

Abstract

This article endeavours to research the meaning of the words and syntactic structures generating a poetic text in relation to concordance of the content forming an isotope or semantic level of coherence. It moreover takes a deeper look at the network woven by these concordances of content which, starting from the semantic level, are reflected at lexical level and transmitted at grammatical level. Similarly taken into account on working with a text are the functional features taken on by the context.

Key words: lexical Semantics, sentence Semantics, linguistic Pragmatics, Linguistic Study of Style.

A MI BUITRE

Este buitre voraz de ceño torvo
que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

El día en que le toque el postrer sorbo
apurar de mi negra sangre, quiero
que me dejéis con él solo y señero
un momento, sin nadie como estorbo.
Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía
mientras él mi último despojo traga,
sorprender en sus ojos la sombría
mirada al ver la suerte que le amaga
sin esta presa en que satisfacía
el hambre atroz que nunca se le apaga.

Salamanca, 26 de octubre, 1910

Rosario de sonetos líricos, 1911¹

* Coordinadora del Grupo de Investigación de la UAM: *GrupoSemLatRom*.

¹ J. P. Ayuso (ed.): *Antología de la poesía española del siglo XX, I (1900-1939)*, Clásicos Castalia, Madrid, 1996, pág. 101.

Para poder establecer un primer acercamiento al texto tenemos que hacer una breve reseña al mito de Prometeo² recreado en este soneto. A este personaje mitológico, según las versiones, se le atribuye un padre gigante o titán (como Zeus lo fue de otro, Crono), y una madre oceánide. Él es el benefactor de la humanidad por excelencia:

[...] según se dice, creó los primeros hombres, modelándolos con arcilla. [...]. Si engañó a Zeus, fue por amor a los hombres. Una primera vez, en Mecone, durante un sacrificio solemne, había hecho dos partes de un buey: en un lado puso la carne y las entrañas, recubriéndolas con el vientre del animal; en otro puso los huesos mondos, cubriéndolos con grasa blanca. Luego dijo a Zeus que eligiese su parte; el resto quedaría para los hombres. Zeus escogió la grasa blanca y, al descubrir que solo contenía huesos, sintió un profundo rencor hacia Prometeo y los mortales, favorecidos por aquella astucia. Para castigarlos, decidió no volver a enviarles el fuego. Entonces Prometeo acudió en su auxilio por segunda vez; robó semillas de fuego en «la rueda del Sol» y las llevó a la tierra ocultas en un tallo de férula. Otra tradición pretende que sustrajo el fuego de la fragua de Hefesto. Zeus castigó a los mortales y a su bienhechor. Contra los primeros ideó enviar un ser modelado ex profeso, Pandora [...]. En cuanto a Prometeo, lo encadenó con ca-

² Este mito ha sido empleado en muchas ocasiones. Así, la leyenda de Prometeo aparece frecuentemente representada en el arte antiguo: vasos pintados, sarcófagos, estatuas helenísticas. En el Renacimiento y Barroco tenemos lienzos de Tiziano y Rubens. También aparece plasmado en la literatura: los poemas de Hesíodo, la tragedia de Esquilo: *Prometeo encadenado*, la pieza teatral de Calderón de la Barca: *La estatua de Prometeo*, el poema *Prometeo* de A. W. Schlegel, el *Prometeo* de Byron, el *Prometeo liberado* de Shelley, el *Prometeo mal encadenado* de Gide. El propio Unamuno hizo una recreación del mito anterior al poema que nos ocupa en *El buitres de Prometeo*, en *Meditaciones*, del libro *Poesías* de 1907. Haré referencia tan sólo a tres ejemplos ilustrativos a lo largo de los últimos tiempos. En primer lugar, encontramos el afamado *Frankenstein* de Mary Shelley. Ciertamente es que Prometeo fue icono del movimiento romántico pero, en este caso, el protagonista de la obra será el doctor Víctor Frankenstein y logrará vencer a la Naturaleza creando un ser vivo a partir de cuerpos muertos. Un Titán divino frente a un humano y, sin embargo, encontramos numerosas similitudes y diferencias reveladoras entre ambos: Víctor es un sabio, un gran científico y Prometeo posee *metis*; Víctor lucha contra el rigor ético y científico y Prometeo contra el poder supremo de Zeus; Prometeo devuelve a los hombres el fuego, igualitario por ser para todos los hombres y de función creadora en el mundo, mientras Víctor crea un ser que, aunque físicamente distinto, pretende superar a los hombres; Prometeo sufre el castigo a través de Zeus mientras que Víctor será destruido por su propia criatura; Prometeo no se arrepentirá de sus actos sino que asumirá las consecuencias hasta convertirse en el primer benefactor de la humanidad, en tanto en cuanto que Víctor lo hará desde el primer momento al descubrir su fracaso, no sólo por no haber avanzado en la evolución del hombre, sino por sentir que ha retrocedido debido a la deformidad física de lo que ha creado; finalmente, Prometeo será liberado por Heracles y Víctor, por la muerte. Estos datos nos bastan para saber que aquí a Mary Shelley lo que le interesa, sin profundizar en ninguna escena concreta, es comparar los rasgos positivos del personaje griego con las atroces consecuencias del egoísmo del personaje fruto de su propia creación literaria.

En segundo lugar, he elegido un poema de Rafael Pérez Estrada (1934-2000) en el que, de forma clara, vemos cómo el poeta malagueño sólo rescata a Prometeo en su relación con el fuego, sin mencionar ningún otro aspecto del conocido mito. Se nos presenta como una lejana reminiscencia que sirve de excusa para describir una escena cotidiana entre una madre y su hijo y para cuya comprensión no es necesario por parte del lector tener conocimientos especializados en el pensamiento antiguo. Pertenece a su libro *Los oficios del sueño* (1991) y dice así: «Reiterativo y soberbio, vi al sol reflejándose en el río. Inesperado, un muchacho se puso a correr: ¿Adónde vas?, le pregunté curioso; y él, con palabras sencillas, me dijo: A coger el sol antes de que llegue al mar. Después será imposible. Y acabó razonable: cuando lo tenga, le soplaré, y así volverá de nuevo al cielo; aunque quizá al hacerlo me quemé las pestañas.

bles de acero en el Cáucaso, enviando un águila, nacida de Equidna y de Tifón, que le devoraba el hígado, el cual se regeneraba constantemente. Y juró por Éstige que jamás desataría a Prometeo de la roca. No obstante, cuando Heracles pasó por la región del Cáucaso, atravesó de un flechazo el águila de Prometeo y liberó a este. Zeus, satisfecho por la proeza, que aumentaba la gloria de su hijo, no protestó; mas para que su juramento no fuese en vano, ordenó a Prometeo que llevase un anillo fabricado con el acero de sus cadenas y un trozo de la roca a la que había estado encadenado; de este modo una atadura de acero seguía uniendo al titán con su peña. En este momento, el centauro Quirón, herido por una flecha de Heracles y presa de continuos dolores, deseó morir. Como era inmortal, hubo de encontrar a alguien que aceptase su inmortalidad. Prometeo le hizo este favor y pasó a ser inmortal en lugar de Quirón. Zeus aceptó la liberación y la inmortalidad del titán, tanto más complacido cuanto que este le había prestado un gran servicio revelándole un antiquísimo oráculo según el cual el hijo que tendría con Tetis sería más poderoso que él y lo destronaría [...].

Prometeo poseía el don profético. Indicó a Heracles la manera de procurarse las manzanas de oro y le dijo que Atlante era el único que podría cogerlas en el jardín de las Hespérides. Este don de profecía lo compartía con las antiquísimas divinidades hijas de la Tierra, que es la profetisa por excelencia. Prometeo enseñó también a su hijo Deucalión el modo de salvarse del gran diluvio que Zeus proyectaba para exterminar a la raza humana, y que había sabido prever.³

No cabe duda de que todas las fuentes clásicas (Hesíodo, Esquilo...) que habían tratado este mito eran bien conocidas por Unamuno, catedrático de Griego en la Universidad de Salamanca. Sin embargo, nos interesa destacar, una vez conocido el mito, qué parte del mismo recrea él en este soneto. La genealogía del personaje, sus enfrentamientos de astucia con Zeus, el hecho de robarle el fuego para entregarlo a la humanidad y convertirse así en su benefactor, la caja de Pandora, la posterior liberación por Heracles ..., todo es desechado. A Unamuno le interesa la acción de la condena: el sufrir el tormento de que, atado a

Entonces pude oír distante y angustiada una voz de mujer y madre: Prometeo —gritó—, deja de jugar con las cosas del fuego, pues, de otro modo, acabarás meándote en la cama».

El último caso que comentaré lo encontramos en una canción del grupo de rock Extremoduro, que lleva por título el mismo nombre de nuestro protagonista. Trata de una relación de pareja en la que el hombre parece sufrir las consecuencias de lo que podríamos llamar una *femme fatale*. Sólo citaré una frase, que dice así: «Me regaló una herida; cierra de noche, abre de día. No sufras, Prometeo, me dice siempre que la veo». En este caso, su autor, Robe Iniesta, hace alusión al sufrimiento al que está condenado quien ha de vivir una historia de amor y desamor, de encuentros y desencuentros; y para hacerlo de modo más plástico, lo compara con el cruel y doloroso castigo impuesto por Zeus a Prometeo y representado por una herida que dolerá eternamente, unas entrañas devoradas de manera brutal a la luz del sol y regeneradas siempre cada noche.

³ Pierre Grimal: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1997. En cambio, Robert Graves en *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985, ofrece otra versión del mito de Prometeo, mencionando la presencia de un buitre y no la de un águila, como acabamos de ver. El hecho de que Unamuno se decante para la ocasión por un buitre se debe a que el águila es un animal revestido de nobleza, mientras que el buitre arrastra una triste leyenda negra y es conocida por ser un ave carroñera. Creemos que el autor ha elegido la versión más apropiada para, más que narrar, escenificar el martirio y tragedia del moribundo Prometeo, *alter ego* del propio Unamuno y del género humano.

una roca,⁴ sus entrañas fuesen devoradas por un buitre eternamente. Y para ser más concretos, aunque sin escapar de este limitado marco, el soneto lo que hace es expresar un pensamiento de Prometeo ante esa situación. Un pensamiento dirigido al único ser que le acompaña en tan dramática situación y que es, por tanto, a la vez compañero y carcelero; de ahí el título del soneto, «A mi buitre», como dedicatoria a la alteridad que, aunque enemiga, supone el único contacto con la realidad. Ese buitre ha llegado a convertirse para él, como canta Joaquín Sabina, en «Enemigo», en todo, en esclavo, en fiebre, en dueño, en estación y en tren, en mal y en bien, pan y vino; su pecado, su dios, su asesino. La idea de Prometeo es clara: condenado a tan trágica existencia, su imaginación se recrea en la idea de pensar qué será del buitre cuando él ya no esté para saciar su hambre. Pero no olvidemos que tan trágica y eterna es la condena de Prometeo como lo es la del buitre. Ahora bien, la condena de Prometeo, a diferencia de la del buitre, tiene un aspecto positivo y otro negativo. El primero consiste precisamente en la posibilidad de alegrarse en su castigo del futuro mal que espera al otro; el segundo, el ser consciente de esa agonía presente y futura, puesto que el mal del otro no llegará sino con su propia desaparición.

¿Y no es esta, ciertamente, la tragedia a la que se enfrenta el ser humano? No es en sí el sufrir sino el saber que se está sufriendo; no el morir sino el saberse muerto. Qué mayor abismo para el hombre que el que eso sea lo único que con total seguridad puede afirmar que le depara el destino: que va a morir. El tener conciencia de que somos seres llamados para la muerte ha sido uno de los motores fundamentales en la evolución del ser humano. Conocer que hay un fin nos lleva a buscar el principio, la existencia y la belleza junto con la felicidad; es lo que ha alumbrado a lo largo de la historia a los dioses, las religiones, la ciencia, la filosofía, las artes, entre ellas la poesía, tras la cual siempre subyacen las dos fuerzas que mueven al hombre y quizá también al mundo: la dualidad: amor-muerte: *Éros-Θάνατος*.

Sabemos que Unamuno sufrió desde muy temprana edad crisis religiosas y angustias existenciales. De todos es conocido que no quería morir, pero como la razón niega de un lado lo que la voluntad afirma de otro, de aquí surge la contradicción eterna que engendra duda y desesperación. El imperativo moral residiría en actuar de tal manera que merezcas la eternidad. El hombre vive, pues, en una constante preocupación en torno al sentido de su existencia. He aquí la principal cuestión para él: la incertidumbre ante el destino individual tras la muerte. «Afirmo, creo, como poeta, como creador, mirando al pasado, al recuerdo; niego, descreo, como razonador, como ciudadano, mirando al presente; y dudo, agonizo, como hombre, como cristiano, mirando al porvenir irrealizable, a la eternidad (...) La vida se asienta sobre el dolor que nos produce el misterio. Sin este dolor no hay vida». Esto, que escribe en *La agonía del cristianismo*, teoriza claramente las emociones

⁴ En la edición de *Poesías* de Miguel de Unamuno, de Manuel Alvar (Cátedra, Madrid, 2001), encontramos un poema a otro famoso condenado: Sísifo, quien tiene, como castigo, que empujar una enorme piedra montaña arriba, que inevitablemente cae antes de llegar a la cima, frustrando sus esfuerzos una y otra vez. Es significativo señalar al respecto que tanto en «A mi buitre», como en «Sísifo» se llega a un ilusorio fin del castigo, permitiendo al autor explorar la mente de los personajes míticos. Y esto último viene avalado por el propio Unamuno cuando en una carta confiesa que «el buitre ese es el pensamiento» (*Poesías*, pág. 177).

que transmite al lector en «A mi buitre». En cierto modo, desde la idea bíblica de enfocar la vida como continua batalla, encontramos la lucha del ave carroñera en su diario alimentarse de las entrañas de Prometeo. Y en cierto modo, también, desde la idea medieval cristiana de concebirla como un valle de lágrimas, «camino para el otro, que es morada sin pesar», como nos lo cantó magistralmente Jorge Manrique, Prometeo no encuentra más consuelo en su tragedia que la de recrearse en su propio final. Así enfocado, el soneto se erige como gran metáfora de la agónica existencia del hombre, del cruel castigo al que fue sometido desde su expulsión del Paraíso.

Conocido el mito en su contexto —griego en su origen, cristiano en su adaptación posterior—, podemos iniciar una lectura más profunda del soneto unamuniano. Para ello vamos a atender al léxico que pueda ofrecernos una cierta dificultad de comprensión, intentando prefigurar sus acepciones con el fin de arrojar un poco de claridad en la lectura inicial del poema. Así nos encontramos con las siguientes palabras de connotación⁵ culta:⁶

- voraz*. «adj. Aplícase al animal muy comedor y al hombre que come desmesuradamente y con mucha ansia. 2. (figuradamente) Que destruye o consume rápidamente (DRAE²²). La segunda acepción resulta más interesante que la primera, aun manteniéndose esta, por su relación semántica con la acción de *devorar* del segundo verso.
- Torvo*. «adj. Fiero, espantoso, airado y terrible a la vista. Dícese especialmente de la mirada» (DRAE²²). Ya con este adjetivo en el verso primero nos adentra en un juego de miradas entre el protagonista / narrador y el buitre, del que más adelante hablaremos en el análisis semántico.
- Corvo*.⁷ «adj. Arqueado o combado. 2. (masculino) garfio. 3. En algunos países de América, machete curvo utilizado en la labranza y, por extensión, cuchillo que se usa como arma» (DRAE²²). Es verdad que el pico del buitre es curvo o corvo, es decir, arqueado, pero al tiempo este adjetivo nos lleva figuradamente y haciendo, quizá sobreanálisis, a la acepción de la voz americana de «cuchillo que se usa como arma». Ciertamente, el «pico corvo» de nuestro buitre funciona a la vista del protagonista / víctima como un arma con la que diariamente le desgarran las entrañas para devorar sus vísceras. Cabría, por tanto, también esta extensión semántica, sin olvidarnos de «machete curvo utilizado en la labranza», ya que establece relación semántica con el verbo *labrar*.
- Postrer*. «adj. Apócope de postrero. Postrero, ra, adj. Último en una lista o serie. 2. Dícese de la parte más retirada o última en un lugar» (DRAE²²). Evidentemente el texto sólo permite la primera acepción temporal - espacial, con exclusión de la segunda acepción sólo espacial.

⁵ Cfr. Kerbrat-Orecchioni (1977), Leborans (1977), Garza Cuarón (1978).

⁶ El léxico es culto, con sabor arcaizante. La mayoría de los étimos son de origen latino y, aunque de uso vigente, algunos de ellos ya sólo se conservan en la lengua escrita como, *torvo*, *corvo* o *postrer*.

⁷ Cabe destacar las connotaciones cultas de este adjetivo. Procede del latín *curvus*, que ha dado un doblete etimológico en español: *corvo*, como voz patrimonial, y *curvo*, como cultismo. Sin embargo, el más usado es este último, que, además, corresponde a la palabra culta (la menos evolucionada desde el latín). No es el único caso donde la palabra menos evolucionada presenta el significado más usual. Recordemos el caso de *raudo* y *rápido*, ambos procedentes del lat. *rapidus*.

- Señero*. «adj. Solo, solitario, separado de toda compañía. 2. Único, sin par» (*DRAE*²²). Aunque la primera acepción parece convenir más, ya que se repite en la idea de que cuando acabe su castigo quiere quedarse cara a cara con su verdugo sin ninguna compañía, no se puede desestimar la segunda acepción por lo que contribuye a la coherencia textual extendiendo un puente al verso que dice «triumfo haciendo mi agonía», convirtiéndose al final el protagonista / víctima en protagonista / vencedor-héroe.
- Atroz*. «adj. Fiero, cruel, inhumano. 2. Enorme, grave. 3. (familiarmente) Muy grande o desmesurado» (*DRAE*²²). Se puede mantener, como vamos comprobando, la polisemia que encierran este verso y los anteriores, pero se puede trabajar con una lectura preferente a favor de la tercera acepción ya que repone mejor el concepto de que «nunca se le apaga».

Llama aquí la atención a qué sustantivos acompañan todos estos adjetivos: «buitre voraz», «ceño torvo», «pico corvo», «postrer sorbo» y «hambre atroz». No presentan un estado de lexicalización tan avanzado como para que podamos denominar a estos sintagmas frases hechas, pero hay un cierto grado de solidaridad entre sustantivo y adjetivo. En algunos casos bien acusada, como, por ejemplo: «ceño torvo»⁸ o «hambre atroz», constituyendo colocaciones sintáctico-semánticas. De hecho el lenguaje coloquial no es insensible a esta circunstancia cuando ha acuñado las siguientes expresiones: «come como un buitre», «no hay nada más atroz que el hambre», manifestando así la estrecha relación semántica entre ambos elementos del sintagma; tan estrecha que nos hace pensar que estamos ante adjetivos epítetos. Y sí lo estamos claramente cuando abandonamos el terreno significativo para adentrarnos en el designativo, puesto que como vemos todos ellos están relacionados con la figura del buitre o, metonímicamente, con una parte de este.

Cabe señalar, por otra parte, que todos los adjetivos mencionados pertenecen a un registro culto que dota al discurso mitológico de grandilocuencia clásica.

«Señero» es el único de estos adjetivos que no hace referencia directa⁹ al buitre. ¿Por qué «señero» quedará dentro de estos adjetivos como atributo¹⁰ del objeto directo (el protagonista / narrador, correferentes del propio autor), rompiendo la pauta anterior? La respuesta parece tener una explicación pragmática, articulada en torno al enlace conjuntivo causal «pues» del verso 9, que ya con el atributo «señero» podríamos empezar a vislumbrar. Por lo tanto, el texto va a tener un eje bimembre vertebrador: buitre / hombre.

Antes de entrar a fondo en los aspectos de contenido vamos a reparar en el continente que lo informa. Este es un poema formado por catorce versos endecasílabos con rima consonante ABBA ABBA CDC DCD, dividido en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos; es decir, un soneto prototípico. T. Navarro Tomás (1986: 472) define estróficamente la época de finales del s. XIX y principios

⁸ Aludida ya expresamente en el diccionario: «Dícese especialmente de la mirada».

⁹ Aunque la anfibología sintáctica permite indirectamente mantener una cierta relación con *buitre*.

¹⁰ Obsérvese la relación semántica tan estrecha que existe entre epíteto y atributo: en los dos casos nos encontramos ante lo esencial y necesario, bien por naturaleza bien por accidente.

del s. XX como posmodernista. En ella «aumentó el soneto la consideración que había recuperado en la poesía modernista. Apenas se puede señalar poeta alguno de este tiempo —incluido Unamuno—¹¹ que no se haya ejercitado en el cultivo de tal forma métrica. Se dio señalada preferencia al modelo clásico de cuartetos abrazados, ABBA: ABBA».

En el caso de Unamuno, paradójicamente, la rima fue, incluso, más importante que en otros autores. Si le echamos un vistazo en general a toda su poesía, encontramos que en numerosas ocasiones el poeta está buscando rimas con cierta complejidad.¹³ En el poema que nos ocupa tenemos buen ejemplo de ello: coexisten las rimas en *-or(v / b)o*, *-ero*, *-ía* y *-aga*. Evidentemente la más compleja es la primera, mientras que las restantes son de uso tradicional. En el caso de *-or(v / b)o* hemos buscado en el *Diccionario inverso* de Bosque y Pérez Hernández (1987) y solo se registran siete palabras acabadas en *-orvo* y cinco en *-orbo*. La distinción gráfica, que desde el punto de vista fonético no tiene mayor importancia puesto que ambas grafías representan el mismo fonema, es indicativa de la pulcritud de Unamuno ya que además de construir una rima bastante restringida, dentro de los cuartetos no mezcla las grafías: en el primer cuarteto rima en *-orvo* y en el segundo lo hace en *-orbo*.

En cuanto a la rima en *-ero* merece la pena resaltar que, a pesar de que Unamuno podía haber utilizado lo que se llama rima morfológica, es decir, considerar como rima el sufijo derivativo *-ero*, que facilita mucho la creación de la rima y, en consecuencia, degrada su valor, el poeta, de nuevo, elige el camino más complicado para la confección de la rima y, de esta forma, utiliza solamente una palabra derivada:¹² *compañero* (< *compañía*). Pero nótese de nuevo el cuidado del autor: aunque en ambos cuartetos riman en consonancia imperfecta —al aparecer una semivocal—, podemos observar que este tipo de rima se inserta en las palabras de los versos pares (vv. 2 y 6). De esta manera queda una secuencia regular:

fiero (v. 2)
compañero (v. 3)

quiero (v. 6)
señero (v.7)

¹¹ Unamuno, en cambio, declara: «me repugna la rima, que me parece demasiado sensual. Además la rima establece un elemento de asociación externa de ideas — rima generatrice — buena para quien hace la poesía de fuera a dentro... Pero a mí la rima me estorba» (cita en Ynduráin 1979: 283). «Busca, por el contrario, una versificación liberada de la constricción de la rima y, naturalmente, encuentra un apoyo en los poetas civilizadores del verso libre. (...) Mientras tanto Unamuno había escrito muy numerosos poemas en metro y rima disciplinados, tradicionales, como el *Rosario de sonetos líricos*. En 1911 anota que «hace algunos meses me ha dado por escribir sonetos y la mayor parte de ellos los escribo no para desarrollar o condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo, un verso, una frase que me guste». Pero nuestro poeta opone al ritmo externo de mero cuento de las sílabas y acentos el «ritmo interior» aunque no aclara más de qué se trate ni en qué consista ...» (Ynduráin 1979: 283-284).

¹² Basta fijarse en los poemas próximos a *A mi buitre*. En *Rima descriptiva* encontramos versos que riman en *-usta* o en *A Mercurio cristalino* otros que repiten la secuencia fónica *-urio*.

¹³ *Señero* no es un derivado sincrónico puesto que no podemos oponerlo actualmente a ninguna palabra primitiva. En cambio históricamente sí posee el sufijo derivativo *-arius*: *señero* < **singularius*, por *singularis*. Pero en el poema no estamos ante el caso de su homónimo *señero* < *seña*, que sí establecería un paralelismo con *compañero* < *compañía*.

No es de extrañar la búsqueda de la dificultad en la rima en el caso del bilbaíno, pues su preocupación por este elemento versal está documentado. En la edición de Escélicer de sus obras completas (1966) se recoge el siguiente texto donde el autor habla de ella:

A lo que ayuda la rima, a la que tanto he desdeñado, pero con la que empiezo a congraciarme. Porque la rima, señora, es una fuente que no depende de nuestra voluntad. Es el lenguaje que se nos impone; es algo social, algo objetivo. Para colocar un consonante, tenemos que dar un giro nuevo. La rima representa el azar, y el azar es la primera fuerza creadora.

Si tal era su concepción de la rima no es difícil pensar que procurara tentar al *azar* y buscar incansablemente ese *giro nuevo* del que él habla.

El análisis de la forma de la expresión se desarrolla en dos partes: fonemática y prosodemática. En la primera, aunque se estudia la correspondencia de los fonemas obtenidos por el análisis del texto con los fonemas del español estándar, con el fin de estudiar las posibles variantes y desviaciones en sistemas o subsistemas horizontales (diatópicos) o verticales (diastráticos), y determinar el dialecto del texto o adscribirlo a la lengua común, por encontrarnos ante un texto sincrónico, del año 1910, no resulta relevante comentar nada a nivel de fonemática, así como tampoco sobre las grafías. Sí, en cambio, nos centraremos en la métrica y la rima por requerirlo el caso.

En la segunda parte, la prosodemática, analizaremos los elementos suprasegmentales: acento y entonación.

Para el análisis métrico hemos de comentar el ritmo en cuanto a la cantidad, la intensidad, el tono y el timbre. Desde el ritmo de cantidad, lo que encontramos son versos endecasílabos relativamente sinalefados. Cinco de ellos (vv. 1, 2, 4, 6 y 11), poco más del treinta por ciento, no tienen ninguna sinalefa, en tanto que de entre los restantes, cinco presentan dos sinalefas (vv. 3, 5, 9, 12 y 14), y los otros cuatro sólo una (vv. 7, 8, 10 y 13). Se da una distribución, en este aspecto, entreveadamente proporcionada, ya que podemos establecer que hay cuatro versos sinalefados en los cuartetos y cinco en los tercetos. Y que, además, se reparte una mayor carga de versos sinalefados en las estrofas pares. En el caso de los cuartetos, tres se concentran en el segundo, quedando sólo uno en el primero, mientras que en los tercetos, encontramos dos versos sinalefados en el primero frente al total de los tres versos del segundo. Esto va a crear la distinción entre un bloque y otro dentro de la estructura compositiva del soneto. Ciertamente puede observarse que mientras en el primer cuarteto se expone el mito del castigo de Prometeo, en el resto del soneto, al anticiparse a lo que habrá de acontecer desde la idea nacida en la mente del protagonista, y, según va esta idea avanzando para indicarnos las consecuencias que ha de traer, mayor carga de versos sinalefados encontramos.

En cuanto al ritmo de intensidad, y elaborando previamente un recuento del total de los acentos de los catorce endecasílabos, podemos llegar a algunas conclusiones. Al lado del acento en décima sílaba, observamos la presencia de un acento rítmico casi constante en sexta sílaba (a excepción de los versos dos, cuatro, diez y trece, que coinciden con los segundos versos del primer cuarteto¹⁴ y de los dos ter-

¹⁴ Y su múltiplo cuatro.

cetos, respectivamente), a manera de segundo *axis* rítmico. En todo el soneto se advierte una predisposición a los acentos rítmicos en lugar par: segundo, cuarto y octavo, aunque también predominará el acento extrarrítmico, colocado en sílaba impar, primera, tercera, séptima y novena. Así, y comenzaremos por los tercetos por ser más claros al respecto, en el primero encontramos predominantemente el acento extrarrítmico en la sílaba impar tercera, mientras que en el segundo predominará el rítmico en la sílaba par cuarta. En los cuartetos encontramos el caso inverso: si en el primero predomina el acento rítmico en la cuarta sílaba en los versos pares dos y cuatro, en el segundo lo hace el acento extrarrítmico en la novena y séptima sílabas en los versos impares, cinco y siete. En el resto de versos destacan los impares: en el primer cuarteto, por tener dos acentos extrarrítmicos (verso uno) en primera y tercera sílaba; el segundo cuarteto por su parte, por tener su primer verso (verso cinco) también con acento extrarrítmico en novena sílaba, y el otro (verso siete), igualmente con acento extrarrítmico pero en séptima sílaba.

Tras esto podemos establecer que el acento rítmico es mayoritario en el primer cuarteto y en el primer terceto, y el extrarrítmico lo es en los dos cuartetos, con una ligera presencia en el primer terceto; lo cual tendrá una relevancia métrico-estilística en cuanto a la composición del soneto: la introducción en la primera estrofa, el desarrollo de la idea en la segunda y tercera, y, por último, con diferente acento ya, el heroico, la conclusión en la cuarta. Por otra parte, y en función de este ritmo de intensidad, podemos clasificar los catorce endecasílabos que componen este soneto. Obtendremos con ello un total de un endecasílabo sáfico (con acentos básicos en cuarta, sexta, séptima y décima), tres endecasílabos melódicos (con acentos básicos en tercera, sexta y décima), cinco heroicos (con acentos básicos en segunda, sexta y décima), y cinco rítmicos (con acentos básicos en cuarta, octava y décima).

Con lo dicho hasta ahora ha quedado visto también el ritmo de tono, las cadencias o anticadencias y sus respectivas suspensiones, que se reflejan en el cuadro de distribución de acentos y sílabas que más adelante presentamos. Sin embargo, a través de la prosodemática, los signos gráficos representan las alteraciones tonales del texto y, aunque lo hagan imperfectamente, sirven como indicadores. Vemos aquí una línea tonal sin bruscos ascensos ni descensos, un tonema medio propio de un texto informativo —cierto es que este soneto nos informa acerca de una situación y de una idea a modo de respuesta-venganza en torno a ella—, interrumpido por las pausas: no hay exclamaciones ni interrogaciones marcadas gráficamente, aunque sí sugeridas emocionalmente por la sustancia del contenido.

En el texto también encontramos de manera muy notable algunos encabalgamientos, únicamente no presentes en el primer cuarteto por ser de manera clara el asociado a la función informativa (es el que nos cuenta el mito del castigo a Prometeo). El resto de estrofas muestran estos encabalgamientos¹⁵ y en algunos casos están marcados por el signo gráfico de la coma: en el segundo cuarteto lo encontramos entre los versos cinco y seis: «El día en que le toque el postrer sorbo / apurar de mi negra sangre...») y entre los versos que le siguen, seis y siete: «quiero / que me de-

¹⁵ La mayoría de ellos son encabalgamientos suaves que dejan el sintagma interrumpido por la pausa versal y con entonación creciente, para decaer paulatinamente a lo largo del siguiente verso.

jéis con él solo y señero»; en el primer terceto, entre los versos nueve, diez y once: «Pues quiero, triunfo haciendo mi agonía / mientras él mi último despojo traga, / sorprender...». Pero, sin duda, el encabalgamiento más abrupto de todo el soneto es el que encontramos entre el final del primer terceto y el comienzo del segundo terceto, no sólo por producirse entre dos estrofas distintas, sino también porque lo que separa es un sustantivo de su adjetivo adyacente con el que constituye un mismo sintagma nominal: «sorprender en sus ojos la sombría / mirada al ver la suerte que le amaga». Se está llegando a la parte final del poema, a la conclusión de la idea que se ha desarrollado y eso ha de ser marcado. Tanto más si tenemos en cuenta que, por hacerse metáfora este «A mi buitro» de la existencia del hombre, existencia marcada por la incertidumbre y la agonía, la vida, como el poema, puede poblarse de abismos —o de encabalgamientos, si lo preferimos—, que irán aumentando en cantidad y en intensidad según avancemos en el camino, hasta llegar al último y más abrupto, siempre situado al final, del camino en la vida y de la estrofa en el poema.

En cuanto al ritmo de timbre, sólo mencionaré que predomina la rima morfológica nominal en los cuartetos por encontrar en los versos que los abren y cierran —versos uno y cuatro, cinco y ocho—, sustantivos acabados en *-orbo*, como *sorbo* y *estorbo* que coinciden, además, con adjetivos cultos procedentes del latín: *torvo*, y *corvo*. En cambio, en los tercetos predomina la rima morfológica verbal en los versos pares —versos diez, doce y catorce—, por ser en los tres casos formas verbales de la primera conjugación en presente de indicativo de la tercera persona del singular, marcadas con su correspondiente morfema: *traga*, *amaga* y *apaga*.

En el resto de los versos aunque está presente la rima, esta no se conforma isotópicamente con la morfología, ya que se observa una variedad formal y posicional: en los cuartetos: adjetivo, sustantivo, verbo: *fiero*, *señero*, *compañero* y *quiero*; y en los tercetos: sustantivo, adjetivo, verbo: *agonía*, *sombría* y *satisfacía*.

Contribuye también al ritmo de timbre la presencia de aliteraciones en el texto. Así tenemos la presencia próxima del sonido palatal nasal sonoro /*ñ*/, parecido quizá al sonido del gruñido del buitro al acercarse a Prometeo: *ceño*, *entrañas*, *compañero*, *señero*. También en aliteración y a través de la onomatopeya señalamos la presencia del sonido oclusivo velar sordo /*k*/ seguido de vocal media posterior /*o*/, para imitar el sonido de secuencia de apertura y cierre del pico del buitro a lo largo del primer cuarteto: *constante*, *compañero*, *con*, *pico*, *corvo*. Lo mismo sucede en el cuarteto segundo con el sonido alveolar fricativo sordo /*s*/: *sorbo*, *sangre*, *dejéis*, *solo*, *señero*, *sin*, *estorbo*. Esa fricación apoyada en la oclusión anterior bien podría representar la sensación de dolor que le escuece a Prometeo en su cautiverio.

Importante es también la presencia del adjetivo apocopado *postrer*, ya utilizado por Juan del Encina en 1496 en el *Cancionero XXVII*, que aparece como elemento culto, de uso exclusivamente literario, coadyuvando al cómputo silábico del verso endecasílabo, dado que la apócope es de rigor cuando el sustantivo que sigue es masculino: *sorbo*.

Por último,¹⁶ en el análisis fonético, diremos que la rima consonante de los versos primero, cuarto, quinto y octavo en /-orbo/ podría crear paronomasia. Las pala-

¹⁶ Ilustraremos todo lo dicho anteriormente con un cuadro de distribución de acentos y distribución silábica (El color azul significa acento extrarrítmico. R: rítmico; M: melódico; S: sáfico; H: heroico).

bras: *torvo*, *corvo*, *sorbo*, *estorbo*, próximas en su significante, aunque con significado dispar, adquieren un significado simbólico asociativo que las hace próximas también en su contenido: *torvo* > *corvo* > *sorbo* > *estorbo*. Así, incluso podemos ir un poco más allá diciendo que esta enumeración de palabras graves en la rima nos va situando de forma encadenada de lo más exterior de la situación a lo más interior del cuerpo de Prometeo, a modo de cámara cinematográfica que registrara primeros planos: de la mirada torva, la rima nos dirige al pico asesino, para tomar un sorbo de sangre, sin más estorbos que ellos dos en aquel escenario.

Valiéndonos del último comentario del apartado anterior referido al ritmo de timbre, en el que ya avanzábamos cuestiones morfológicas, ahora nos ocuparemos del análisis de los fenómenos morfológicos más destacables en el sintagma nominal y verbal. No se trata de un análisis morfológico tradicional o exhaustivo sino de señalar los puntos en los que la morfología nos permite llegar a unas conclusiones que puedan ponerse en relación con lo dicho hasta ahora y que permitan, por otra parte, anticipar algunos puntos que serán desarrollados más adelante en los planos sintáctico y semántico.

Nos toparemos con la dificultad teórica de separar la morfología de la sintaxis, mayor aún si cabe en la práctica. Pero dado que trabajamos sobre un texto representado gráficamente, distinguiremos ambas disciplinas apoyándonos en la diferencia entre palabra y oración, como sus dominios respectivos. Una de las bases de esta distinción es la tradicional: la morfología se ocupa de las llamadas «partes de la oración», mientras que la sintaxis se ocupa de las relaciones entre esas partes de la oración en unidades como la frase, la oración o el texto. Nuestro plano morfológico abarcará las partes de la oración, los morfemas nominales, los morfemas verbales.

Así, en primer lugar, y siguiendo a Marcos Marín (1983) clasificaremos las palabras del texto en las ocho partes tradicionales de la oración, deshaciendo las amalgamas del tipo: *al* = *a* + *el*. No entraremos en si un adjetivo está empleado como núcleo —fenómeno llamado *sustantivación* en morfosintaxis—, porque al diferenciar morfología de sintaxis, lo funcional no es morfológico.

El cuadro general expuesto a continuación queda así:

Sustantivos (19): *buitre*, *ceño*, *entrañas*, *compañero*, *penas*, *pico*, *día*, *sorbo*, *sangre*, *momento*, *estorbo*, *triumfo*, *agonía*, *despojo*, *ojos*, *mirada*, *suerte*, *presa*, *hambre*. Todos

V1. *Es/te/ buí/tre/ vo/ráz/ de/ cé/ño/ tór/vo* 11 síl. [1, 3, 6, 8, 10] R

V2. *que/ me/ de/ vó/ra/ las/ en/trá/ñas/ fié/ro* 11 síl. [4, 8, 10] R

V3. *y es/ mi ú/ni/co/ cons/tán/te/ com/pa/ñé/ro* 11 síl. [2, 6, 10] H

V4. *lá/bra/ mis/ pé/nas/ con/ su/ pí/co/ cór/vo*. 11 síl. [1, 4, 8, 10] R

V5. *El/ dí/aen/ que/ le/ tó/queel/ pos/ trér/ sór/bo* 11 síl. [2, 6, 9, 10] H

V6. *a/pu/rár/ de/ mi/ né/gral/ sán/gre/, quíe/ro* 11 síl. [3, 6, 8, 10] M

V7. *que/ me/ de/jéis/ co/n él/ só/lo y/ se/ñé/ro* 11 síl. [4, 6, 7, 10] S

V8. *ún/ mo/mén/to/, sin/ ná/die/ co/mo es/tór/bo*. 11 síl. [1, 3, 6, 10] M

V9. *Pues/quíe/ro/, triún/foha/cién/do/ mia/go/ní/a* 11 síl. [2, 4, 6, 10] R

V10. *mien/tra/s él/ mi úl/ti/mo/ des/pó/jo/ trá/ga*, 11 síl. [3, 4, 8, 10] R

V11. *sor/pren/dér/ en/ su/s ó/jos/ la/ som/brí/a* 11 síl. [3, 6, 10] M

V12. *mi/rá/da al/ vér/ la/ suér/te/ que/ le a/má/ga* 11 síl. [2, 4, 6, 10] H

V13. *si/n és/ta/ pré/sa en/ que/ sa/tis/fa/cí/a* 11 síl. [2, 4, 10] H

V14. *e/lhám/bre a/tróz/que/nún/ca/ se/ lea/pá/ga*. 11 síl. [2, 4, 6, 10] H

ellos son nombres comunes, ya que el poema está actualizando un mito al aplicarlo a la existencia de cualquier individuo en cualquier tiempo y lugar; de ahí la ausencia de nombres propios expresos.

Adjetivos (13): *voraz, torvo, fiero, único, constante, corvo, postrer, negra, solo, seño, último, sombría, atroz.*

Determinantes (17): demostrativos (2): *este, esta*; artículos (7): *el (4), la (2), las*; posesivos (7): *mi (4), mis, su, sus*; indefinidos (1): *un*.¹⁷

Pronombres (14): personales átonos (6): *le (3), me (2), se*; personales tónicos (2): *él*; indefinidos (1): *nadie*; relativos (5): *que*.

Verbos (15): *quiero (2), devora, es, labra, toque, apurar, dejéis, haciendo, traga, sorprender, ver, amaga, satisfacía, apaga.*

Adverbios (2): *nunca, como.*

Preposiciones (10): *en (3), de (2), con (2), sin (2), a.*

Conjunciones (5): *y (2), que, pues, mientras.*

Tras este simple recuento, nos llama la atención el moderado equilibrio existente entre las distintas categorías gramaticales, oscilando todas entre las diez y las diecinueve palabras, a excepción de los adverbios y conjunciones. En este soneto sólo encontramos un adverbio de tiempo: *nunca*; y otro, modal comparativo-relativo: *como*, porque no se pretende complementar circunstancialmente, sino esencialmente,¹⁸ los verbos para otorgarles un valor universal.

Podemos destacar también que, desde la distribución de las palabras según sus categorías verbales en las distintas estrofas, resulta notable el hecho de que encontremos mayor presencia nominal en el primer cuarteto (destaca por contener seis sustantivos y seis adjetivos), en tanto que lo que después se va produciendo según avanzamos en la lectura del poema es una mayor presencia verbal; sobre todo, en los tercetos (cuentan con la presencia de cuatro verbos morfológicos y semánticos).¹⁹

Si el primer cuarteto nos sirve como introducción, un tanto cinematográfica en primer plano, al mito de Prometeo, el segundo cuarteto y los tercetos escenifican una acción trágica. El segundo cuarteto resulta ser una transición a los dos tercetos siguientes, dado que la temporalidad futura viene marcada desde el presente de subjuntivo, aquí no tanto irreal como impreciso: ese día llegará, porque así se desea,²⁰

¹⁷ Aunque también podría interpretarse como un determinante indefinido, primo la interpretación de determinativo indefinido, apelando a la unidad del momento, por resultar más intensiva en el texto.

¹⁸ Las cosas son lo que son en una existencia cuyo fin está ya marcado y Unamuno, que se apoya en la etimología de unas palabras cuidadosamente seleccionadas, lo sabe expresar adecuadamente.

¹⁹ A diferencia del segundo cuarteto, donde hallamos cuatro verbos morfológicos pero tres verbos semánticos, ya que apreciamos una perífrasis verbal de obligación en *toque apurar*. En el soneto de Unamuno consideramos una aparente perífrasis modal la estructura *quiero + infinitivo: quiero sorprender*, dado que consideramos la volición una propiedad semántica isotópica con *quiero que me dejéis*. El considerarla una propiedad semántica tiene repercusiones en la sintaxis, ya que no será un mero verbo auxiliar dentro de la estructura perifrástica verbal, sino un núcleo semántico-sintáctico más. Por lo tanto, desde un punto de vista semántico *quiero sorprender* no es una perífrasis, sino que equivale a '*quiero que yo sorprenda*'. Lo que sucede es que la sintaxis en español a este respecto está ya reglada: cuando los sujetos de principal y subordinada coinciden en la misma persona es obligatorio el uso de infinitivo en la subordinada. Cfr. Casado Velarde (1993) y Bustos Gisbert (1996).

²⁰ Acto volitivo que da sentido al poema. Se convierte en forma del contenido del soneto.

aunque no se sabe cuándo. En los tercetos ya nos instalamos en el presente, un presente pro futuro, pero anclado en la realidad pasada, copretérita²¹ que nos impone el mito clásico.

Con respecto a los sustantivos si bien es verdad que todos son comunes, la mayoría de ellos son concretos por lengua, excepto (6): *penas, momento, triunfo, agonía, mirada, suerte, hambre*. Curiosamente en el discurso poético sólo dos se mantienen abstractos: *triunfo, agonía*. Los cuatro restantes van a perder el estatus de abstractos por el contexto concreto en el que vienen inscritos. Se nos dice que «**la-bra** mis penas **con su pico corvo**», por lo tanto le transfiere metafóricamente una materialidad que de por sí no tiene. Ha habido un cambio semántico en *penas*, que repercute en la morfología al presentar un plural,²² que transfiere el sustantivo a la esfera de lo contable, discontinuo. Más adelante leemos: «que me dejéis con él solo y señero / **un** momento». La discrecionalidad de *un* como variante alomórfica de 'uno', 'la unidad', y no como presentador de un contexto no consabido, le carga de significado temporal, lo concreta. Si seguimos avanzando en el texto nos encontramos con «sorprender **en sus ojos** la sombría mirada». Este circunstante locativo, tautológico de «mirada», le carga de significado espacial concretándolo. Y continúa la redundancia semántica un poco más: «**al ver** la suerte que le **amaga**», donde se extiende la tautología iniciada en «ojos», continuada en «mirada» y culminada en «ver», además de marcar el aspecto secuencial, que atiende a la ordenación progresiva del desarrollo de una acción, en el nivel léxico, en la que se considera una acción no resultativa como «mirar» por oposición a otra resultativa, dentro del mismo proceso, como «ver».²³ Ahora bien, quedándonos sólo en la relación semántica que establecen «ver» con «suerte», no es del todo seguro que «suerte» se vea concretado por un verbo de percepción sensible como «ver»: «ver → suerte»: ya que se puede interpretar la relación antes mencionada en sentido inverso; es decir: «suerte → ver», donde la inmaterialidad de «suerte» fuerce la interpretación de «ver» como verbo de percepción intelectual: 'darse cuenta', 'entender'. Pero si incorporamos a la relación anterior entre «ver» y «suerte» un tercer elemento como es «amaga», ya volvemos a apuntalar el valor concreto de «suerte», puesto que dicho verbo presenta semas perceptivos sensoriales: 'amenazar', 'haber señales de ir a ocurrir cierta cosa', 'mostrar alguien intención de ir a hacer cierta cosa, o iniciarla', 'haber síntomas de ir a declararse la enfermedad que es sujeto del verbo'. Con respecto a «hambre», esa sensación interna que hace desear la comida, viene contextualizada de la siguiente forma: «**sin esta presa en que** satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga», donde comprobamos un deíctico de proximidad que nos presenta desde un aquí y un ahora algo tan tangible y perceptible como es una presa ya desde su

²¹ Nos colocamos en una acción pasada en un tiempo que no ha acabado todavía, por lo tanto aspecto imperfectivo. Desde el presente pro futuro se sigue participando de ella. Así quedan enlazados desde el futuro del segundo cuarteto, el presente del primer terceto con el presente-pasado del segundo terceto.

²² En el poema aparecen otros dos sustantivos en plural: «entrañas», que ya su propia etimología refleja su origen plural (<*interanea*, plural neutro de *interaneus*, 'interno'), y se ve favorecido por la pluralidad de su sinónimo: *tripas*. El otro sustantivo en plural es «ojos», explicable perfectamente por el dual al que alude.

²³ Cfr. García Hernández (1980: cap. V: Las clases aspectuales).

propia etimología (< lat. *prensa* < *prendere*: ‘coger’, ‘apresar’). Por lo tanto, resulta una escena tan gráfica y expresiva que podemos corporeizar el hambre.

Y como resultado abstracto de todas estas acciones concretas obtenemos un «triumfo haciendo mi agonía», donde la focalización en primer término de «triumfo» parece indicarnos el final feliz al que apunta el impulso volitivo del soneto, deshaciendo la relación conmutativa: A = B; B = A, de la expresión ecuativa: «triumfo haciendo mi agonía»; «agonía haciendo triunfo», dado que la sintaxis —construcción de doble acusativo— permite a cualquiera de los dos términos sustantivos desempeñar la función de complemento directo y/o atributo de complemento directo.

Hallamos tres adjetivos resaltados con respecto a los otros mediante el morfema de género. La mayoría admiten la moción o flexión genérica por la oposición de los morfos /o ↔ a/, a excepción de los tres casos aludidos en los que posee una única terminación para los dos géneros, con variante alomórfica [-Ø]: *voraz*, *constante*, *atroz*. Curiosamente, coinciden con los adjetivos que, aunque aplicados al buitre, más se pueden universalizar en la gran metáfora que este poema plantea entre el mito de Prometeo y la angustia existencial, y por ello mismo son los que más claramente la definen: la existencia, para el autor, provoca angustia²⁴ en el individuo porque es voraz —nos engulle a su paso—, constante —sentimiento del que no se escapa— y atroz —inhumana por herir al propio hombre—.

Acerca de los determinantes notamos que el predominio —numéricamente equilibrado— se centra en los posesivos de forma apocopada (7/17), con mayor presencia de *mi* (4/7), y en los artículos definidos (7/10), destacando entre ellos *el* (4/7). La explicación se fundamenta en el fingido diálogo que el protagonista establece con el lector (2.^a persona) y verdadero monólogo consigo mismo (1.^a persona), a modo de reflexión en voz alta, acerca del conflicto vivido por él (1.^a persona) como víctima de un buitre verdugo (3.^a persona). Según este planteamiento las dos personas destacadas surgen de los actantes del conflicto: yo – él.

Este esquema de los determinantes vuelve a presentarse en el esquema de los pronombres, resultando un factor cohesivo en la deixis narrativa del soneto. Sin contar el empleo en cinco ocasiones del pronombre relativo *que*, descodificable en el texto como la tercera persona: ‘el que’, ‘la que’, lo que encontramos es un predominio del pronombre personal (8/14), más en su forma átona (6/8) por referirse a las acciones padecidas por las personas de la narración (las que «Prometeo» ya padece: *me*, y las que el buitre habrá de padecer: *le*), que en su forma tónica (2/8), expresadas en ambos casos a través de la tercera persona de singular: *él*, y referidas a lo que simboliza *el otro* para nuestro Prometeo; de nuevo el paradigma del buitre.

También vemos aquí de manera aislada el uso de un pronombre indefinido *nadie*, totalizador negativo de *todos*, correferente de *dejéis*: ‘*todos vosotros = *nadie*’. En el texto logran de este manera funcionar dos antónimos complementarios como sinónimos funcionales. Además, este proceso de neutralización de contenidos en el

²⁴ Hay una cohesión genérica en cuanto al femenino, ya que los dos únicos adjetivos en [-a] que tenemos: «negra» y «sombria», presentan afinidad con el género femenino de sustantivos como *angustia*, *existencia*, *agonía*, *muerte*, tan presentes en la sustancia del contenido del soneto. Solo el sustantivo «agonía» está expreso en el texto, pero comparte el mismo campo semántico con *existencia*, *muerte*, y el mismo campo asociativo con *angustia*.

enunciado, tiene repercusiones también en la enunciación, ya que refuerza la idea anteriormente apuntada de *fingido* diálogo que el protagonista-narrador establece con el lector-receptor imaginario.

En cuanto al verbo, auténtico esqueleto²⁵ del texto, observamos en primer lugar que tan sólo 4 de 15 son formas no personales: *apurar, haciendo, sorprender* y *ver* . Siguiendo la explicación propuesta sobre los sujetos existentes en el poema (un *yo* que padece y piensa y un *él* que ejecuta la acción a la vez que es pensado por el otro) parece lógico el predominio de las formas personales. Todas ellas aparecen en presente de indicativo porque se nos narra algo que está teniendo lugar de manera constante y casi atemporal al tratarse de un mito griego. La excepción está en *toque* , presente de subjuntivo que aparece en el verso cuarto, al inicio del segundo cuarteto, donde, estructuralmente, empieza el poema a desarrollar el deseo de «Prometeo»; y también encontramos otra excepción en el penúltimo verso con el pretérito imperfecto *satisfacía* . Le sirve este recurso a nuestro particular Prometeo para adelantarse, a través de *toque* , su deseo en el tiempo dando por acabado, mediante *satisfacía* , su sufrimiento a pesar de que todavía nada de lo que su anhelo imagina haya sucedido. En cuanto al morfema verbal de número vemos que sólo una forma subjuntiva aparece en plural: *dejéis* , que corresponde a un receptor impersonal. De las restantes formas sólo *quiero* se repite en dos ocasiones y coincide además con los únicos casos en primera persona del singular, encargados de expresar la voluntad del *yo, sujeto de la enunciación y objeto del enunciado* , en triunfar. Sin embargo, la persona que predomina es la tercera de singular: *devora, es, labra, toque, traga, amaga, satisfacía, apaga* , por ser *él, el buitre, el sujeto del enunciado y el objeto de la enunciación* .

El plano morfológico, como acabamos de ver, nos ofrece las características formales de las partes de la oración, cuyo funcionamiento analizaremos en detalle a continuación. Aunque hemos decidido realizar de manera independiente el análisis morfológico del sintáctico, no podemos evitar que ambos estén imbricados, como sucede, por ejemplo, cuando antes hablábamos de *sujeto de la enunciación y objeto del enunciado* o *sujeto del enunciado y objeto de la enunciación* .

Si comenzamos por los cuartetos veremos una oración compleja en cada uno de ellos. En el primer cuarteto: «Este buitre voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único y constante compañero labra mis penas con su pico corvo», podemos considerar: 1.º) que sólo hay una proposición principal: «Este buitre voraz de ceño torvo labra mis penas con su pico corvo»; 2.º) que depende de ella una proposición subordinada adjetiva introducida por el nexos relativo *que* , cuyo antecedente expreso es *buitre* : «que me devora las entrañas fiero»; 3.º) esta proposición subordinada adjetiva, a su vez, está coordinada copulativamente con la siguiente, lógicamente en su mismo nivel sintáctico: «y [que] es mi único constante

²⁵ Si atendemos a la esfera nominal, tanto buitre como «Prometeo» mantienen un equilibrio cuantitativo: 9 susts. referidos a buitre frente a 7 susts. referidos a «Prometeo». En cambio en la esfera verbal observamos cómo buitre está predominantemente representado ya que acumula 10 verbos, la mayoría de acción con sema fagocitador actualizado, frente a sólo 4 verbos referidos a «Prometeo». Por lo tanto, el buitre queda caracterizado por acciones verbales que tienen que ver con comer en primer lugar y beber de forma más secundaria.

compañero». Al final nos encontramos con una oración compleja formada por tres proposiciones: una principal y dos subordinadas adjetivas de relativo coordinadas copulativamente. Ahora bien, atendiendo a la puntuación, al no haber coma entre el antecedente y el relativo en el soneto, podríamos pensar en una subordinación adjetiva especificativa. Pero si observamos con más detenimiento, desde las isotopías que establece el contenido o concordancias semánticas que tejen niveles de coherencia, comprobamos que *buitre* ya está suficientemente especificado al decir *este buitre*. Por lo tanto, al ser un 'buitre conocido, en un contexto consabido', todo lo que se «especifique» después, será aposición explicativa, esencialidad, no circunstancia. El hecho de no aparecer formalmente una coma quizá se deba al deseo de propiciar un encabalgamiento semántico; no métrico, por supuesto.

En el segundo cuarteto: «El día en que le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre, quiero que me dejéis con él solo y señero un momento, sin nadie como estorbo», podemos considerar: 1.º) que hay una proposición principal: «el día²⁶ quiero»; 2.º) que depende de ella una proposición subordinada sustantiva de complemento directo introducida por el nexos conjuntivo *que*: «que me dejéis con él solo y señero un momento sin nadie como estorbo»; 3.º) también depende de la principal una proposición subordinada adjetiva de relativo con antecedente expreso, *día*, que cumple la función de complemento circunstancial de tiempo dentro de la proposición principal: «en que le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre». De nuevo, volvemos a encontrarnos con una oración compleja formada por tres proposiciones: una principal y dos subordinadas: una sustantiva de objeto directo y otra adjetiva de relativo. Pero a diferencia del primer cuarteto, la subordinada adjetiva de relativo es especificativa tanto formalmente, al no aparecer coma entre antecedente y relativo, como semánticamente: se restringe la extensión de *día*, ampliando su intensión.

¿Qué conexión semántica²⁷ podemos sobrentender entre los cuartetos formalmente asindéticos? Para contestar esta pregunta quizá debiéramos reconstruir la coherencia semántica que los liga: 'Cuando a este buitre voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único constante compañero al labrar mis penas con su pico corvo, le toque apurar²⁸ el postrer sorbo de mi negra sangre, entonces²⁹ quiero que me dejéis con él solo y señero, sin nadie como estorbo'. Según esta reconstrucción semántica vemos que el contenido del primer cuarteto está focalizado,³⁰ ya que, en

²⁶ El día no es el objeto directo sino el aditamento temporal del verbo, equivalente semánticamente a 'entonces'.

²⁷ Es decir, la atadura sintáctica se convierte en atadura, sobre todo, semántico-pragmática, donde conectores pragmáticos (marcadores discursivos, reguladores fáticos) y recursos entonativos hacen las veces de las conjunciones, en orden a conseguir una armonía cohesiva sintáctico-semántica.

²⁸ Estructura verbal perifrástica modal de obligación ya que no se necesita la anáfora para poder recuperar el objeto directo, simplemente se hace uso de la elisión. Por ejemplo: —¿le toca apurar el postrer sorbo de mi negra sangre? —Sí le toca.

²⁹ Conector pragmático con valor reformulativo que permite recuperar el hilo discursivo tras la acumulación de argumentos anteriores.

³⁰ El orden de palabras responde, antes que a la función sintáctica o semántica (sujeto, objeto o agente, experimentador), a la función pragmática de la topicalización y al realce informativo de los elementos. De hecho, con frecuencia, y es el caso de nuestro texto, las palabras se adelantan como pre-

realidad, se inserta dentro del segundo cuarteto. Así, el buitre en el primer cuarteto por focalización funciona sintácticamente como sujeto, pero si tenemos en cuenta su inserción en el segundo cuarteto, la función sintáctica que le corresponde propiamente es la de objeto indirecto, anaforizado en *le*.

Los dos tercetos forman una unidad sintáctico-semántica, ya que formalmente presentan un encabalgamiento³¹ semántico que permite ver directamente, sin reconstrucción, como sucedía en los cuartetos, la coherencia semántica que los liga. Ahora bien, en el primer terceto aparece un hipérbaton por disyunción:³² «*quiero ... sorprender*» bastante abrupto al incrustar toda una aposición explicativa modal-temporal,³³ también con presencia de elipsis e hipérbaton, ahora por inversión: «*triunfo haciendo mi agonía mientras él mi último despojo traga*». En esa inversión está focalizado *triunfo*, por anteposición al verbo que lo rige. También se observa una elipsis de la preposición *de*: ‘haciendo triunfo de mi agonía’, estructura más acorde con el español actual. Pero no estamos ante un solecismo, ante una incorrección sintáctica, sino más bien ante un calco sintáctico del latín: estructura de doble acusativo del tipo: *creare Ciceronem consulem*, traducible por ‘hacer cónsul a Cicerón’. Este calco sintáctico latino evitaría entender *triunfo haciendo*, como la perífrasis verbal ‘triunfar’. Constatable, por otra parte, por la focalización de *triunfo* al anteponerlo al verbo que lo rige mediante el hipérbaton por inversión. La proposición principal a ambos tercetos es «*quiero sorprender en sus ojos la sombría mirada*».

El último terceto repite la modalidad del anterior, pero es una modalidad más compleja, sin alusiones temporales. Hay dos modales, complementadas a su vez por adjetivas de relativo con antecedente expreso: «*al ver la suerte que le amaga*» y «*sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga*». Estas dos modales desde una sintaxis oracional pueden parecer independientes entre sí; pero si lo analizamos desde una semántica sintáctica, veremos que hay una interdependencia si reconstruimos su coherencia semántica: ‘la suerte que le amaga consiste en quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga’. Por lo tanto, abrimos el camino para una oración atributiva ecuativa, donde se rastrea una equivalencia, una nueva concordancia semántica: ‘la suerte que le amaga = quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga’; camino que nos lleva a interpretar la relación entre ellas como una relación de coordinación explicativa: ‘al ver la suerte que le amaga; es decir, quedarse sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga’. Con ello reforzamos, de nuevo, la estructura repetitiva con respecto a la del primer terceto, donde también encontrábamos una aposición explicativa. Igualmente en ambos tercetos hallamos elipsis. Si antes era

ludios de la expresión organizada, a modo de titulares que anuncian el desarrollo de la idea que se pretende desarrollar. Tales adelantos informativos, *pre-temas*, *pre-remas* o, como los han llamado algunos autores, movimientos tópicos o dislocaciones a la izquierda, actúan, según lo anterior, de presentadores temáticos o remáticos. Cfr. Narbona (1989: 167 y 189-192).

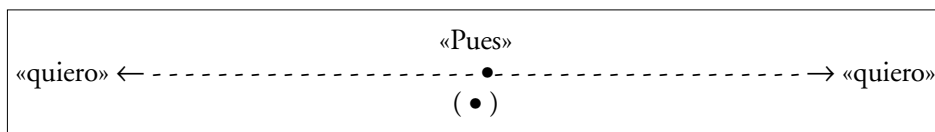
³¹ Los encabalgamientos, por otra parte, propician la posición privilegiada en el verso, como es principio y fin.

³² En el segundo cuarteto también hay dos hipébatos, pero menos abruptos: «*le toque el postrer sorbo apurar de mi negra sangre*». Son menos extensos y ambos por disyunción

³³ Al no aparecer una coma entre *agonía* y *mientras* da la impresión de que la temporalidad se acoge dentro de la modalidad.

elipsis de la preposición *de*; ahora sería la elipsis del verbo '*quedarse*'. Pero no todo es coincidencia entre los dos tercetos, ya que a diferencia del primer terceto, en el segundo terceto no aparece ni la temporalidad ni el hipébaton.

Entre los dos cuartetos y los dos tercetos la sintaxis es clara a la hora de expresar la relación semántica que se establece entre ambos bloques ya que echa mano de la conjunción subordinante causal: *pues*. Conjunción que posee un cierto valor ilativo al enlazar lo que el punto precedente ha escindido, creando un paralelismo a ambos lados, como de imágenes ante un espejo, con las formas verbales *quiero*, que introducen el deseo del hablante/ protagonista:



Según esto, vuelve a haber otra focalización en el soneto marcada por un hipébaton de inversión. Si el proceso epistémico, según Bernard Pottier (1993), es: 1.º causa → 2.º efecto, Unamuno nos presenta en el texto justo lo contrario,³⁴ a través de una sintaxis donde primero aparece la proposición principal (los dos cuartetos) y después la proposición subordinada causal (los dos tercetos). Vamos, por tanto, a reconstruir la coherencia semántica que rige ambos bloques, pero desde un punto de vista de la armonía cohesiva sintáctico-semántica: 'Ya que, haciendo triunfo de mi agonía, mientras él mi último despojo traga, quiero sorprender³⁵ en sus ojos la sombría mirada al ver la suerte que le amaga sin esta presa en que satisfacía el hambre atroz que nunca se le apaga; es por ello por lo que quiero que me dejéis con él solo y señero, sin nadie como estorbo, cuando a este buitres voraz de ceño torvo que me devora las entrañas fiero y es mi único constante compañero al labrar mis penas con su pico corvo, le toque apurar el postrer sorbo de mi negra sangre'. Llegados a este punto podemos comprobar que el soneto de Unamuno presenta una estructura sintáctica bipartita, hablábamos antes de dos bloques: causal (los tercetos) y principal (los cuartetos). Desde el punto de vista semántico observamos un texto tautológico en su comienzo y en su fin, ambos enmarcados desde una deíxis común: *apurar el postrer sorbo - mi último despojo traga*, que estudiaremos más detenidamente ahora en el nivel de contenido.

Según avanzábamos nuestro análisis por los distintos niveles de la lengua hemos ido adelantando una posible interpretación a los fenómenos lingüísticos que observábamos en el poema. Dicha interpretación se inscribe en los cinco campos semánticos presentes en el texto:

³⁴ Vemos que la sintaxis no responde al orden lineal basado principalmente en la sucesión de una serie de constituyentes formales, sino que más bien tales constituyentes se sitúan estratégicamente a lo largo del discurso en un orden jerárquico semántico-pragmático.

³⁵ Volvemos a encontrarnos con otra perífrasis verbal modal, ahora volitiva, ya que no se necesita la anáfora para recuperar el objeto directo, sino que directamente se pasa a la elisión: —¿quieres sorprender la sombría mirada en sus ojos? —Sí quiero.

Campo semántico	Ejemplos	N.º términos
dolor, tristeza enfado, enojo	penas, agonía ceño, torvo, estorbo	2 susts. 2 susts. 1 adj.
depredación	despojo, presa,	2 susts.
voracidad	voraz, devora, apurar, sangre, labra, sorbo, traga, satisfacía, hambre, atroz	2 adjs. 5 verbos, 3 susts.
carroña	buitre, entrañas	2 susts.
felicidad, salvación	triumfo, señero, sorprender postrer, último	1 sust. 1 adj. 1 verbo 2 adjs.
elementos situacionales de temporalidad asociados a soledad	constante, nunca un momento	1 adj. 1 adv. 1 sust.

El campo semántico con mayor número de términos es el de depredación y voracidad, con 12 elementos, que podrían aumentar en 2 más si lo asociamos con otro campo semántico que le es muy próximo, el de carroña. Le siguen muy equilibrados, ya que constan de 5 términos, los campos semánticos de dolor, tristeza, enfado, enojo, y de felicidad, salvación. Y en último lugar se sitúa el campo de los elementos situacionales de temporalidad, con 3 términos. El contenido semántico de los campos fundamentalmente viene expresado por sustantivos (13) y por verbos (7). En un segundo plano se colocan los adjetivos (4) y los adverbios (1).

Ahora bien, este recuento no tendría ninguna valía sin una interpretación que lo enlace coherentemente. Así, podríamos pensar que el protagonista —extensivo a cualquier ser humano—, se siente sujeto alienado a su propio cuerpo, que se visualiza a través de dos sinécdoques: *entrañas* por 'hígado' y *sangre* por 'vida', correspondientes al mito de Prometeo y el encadenamiento que sufrió por la ira de Zeus en el monte Cáucaso.

En segundo lugar subyace el dolor por el eterno castigo del Titán y la agonía reiterada cada día, que poco a poco evoluciona en el poema, como ya vimos entre el segundo cuarteto y el primer terceto, hacia la asunción de ese dolor como pago de ser conocedor de la verdad, lo que le lleva a la salvación.

Aprovecharemos este nivel de análisis semántico para introducir una posible hipótesis planteada por el autor. Antes vimos cómo en el verso 5 a través de la forma verbal *toque*, en subjuntivo, el protagonista nos adentraba en un momento hipotético, deseado por él. Entonces era cuándo en el verso 7 aparecía *dejéis*, de nuevo en subjuntivo, para mostrar su deseo el protagonista. Podríamos interpretar esto como una estructura condicional donde la prótasis sería la ubicación en ese momento hipotético, a través de *toque*, y la apódosis, la argumentación de ese deseo, introducido por *dejéis*. Así vemos cómo el poema se va transformando de lo que superficialmente parecía la narración de un mito clásico en una reconstrucción de lo que

F. Ynduráin (1979: 284) llamó «ritmo interior» del propio poeta. Para ello consideraremos toda la unidad textual del poema como una alegoría del vértigo existencial del hombre, integrada asimismo por múltiples metáforas. A saber:

Plano real	Plano figurado
Prometeo, salvador mítico de la humanidad	individuo, poeta, salvador a través de la palabra, Unamuno ³⁶
buitre, depredador, carroñero	sociedad, incultura, ser humano como propio verdugo
carroña, vísceras, cuerpo despedazado	bajos instintos del ser humano, ALIENACIÓN
salvación no expresa, sí implícita	moderación de instintos primarios a través de razón, desalienación de nuestra propia condición humana, PEDAGOGÍA
Dioses, oyentes no expresos, sí implícitos	la propia humanidad como esperanza

En relación con los campos semánticos y los planos real y figurado están las palabras clave que encontramos en el soneto. Estas, como parte principal del léxico del texto, contribuyen a su significado. Consideramos que son cinco:

- Relación*: es la palabra más relevante. Parte de la esencia del poema en su fondo y en su forma pasa por este concepto.
- Poseción*: tanto en términos sintácticos como léxico-semánticos la posesión es la forma en la que se materializa la relación entre el buitre y nuestro particular Prometeo.
- Constancia*: el adjetivo «constante» es el otro gran modificador de la palabra *relación*. Aparece en el poema porque es una de las claves para entender la agonía de Prometeo y la de Unamuno, así como para interpretar procesos de epítesis adjetiva y procesos de inalienación en los determinantes posesivos, marcadores de las relaciones de pertenencia.
- Exclusividad*: la tercera característica de la relación de los protagonistas del texto es esta. En el mundo posible que crea Unamuno, todo lo que no sea el buitre y Prometeo supone un «estorbo», una molestia. Es interesante destacar que casi todas las palabras de las categorías léxicas que encontramos en el texto tienen sus referentes o *denotata* en el buitre o en Prometeo.
- Negrura*: es el color fundamental de la imagen del poema, símbolo del dolor, de la tristeza, de la mala suerte,³⁷ de la muerte. Podríamos decir que el negro

³⁶ Como sabemos, Unamuno perteneció a una generación literaria muy comprometida con los problemas del individuo, cuyos temas principales abordan lo que posteriormente se llamaría existencialismo humano, con plena vigencia en este poema.

³⁷ En el texto se nos dice: «la suerte que le amaga». Si atendemos al significado del verbo *amagar* comprobamos que su origen es incierto y que ha sufrido complejas transformaciones semánticas. Se

deja de ser un elemento más para llegar a ser red semántica en la que se teje una de las isotopías de contenido del poema.

El plano semántico engarza fácilmente con el estilístico, puesto que aquí se pueden estudiar variaciones significativas con rendimiento expresivo, no sólo como la metáfora, sino también como la metonimia, la paradoja o la sinonimia. Si se echa un vistazo al poema «A mi buitre» podemos encontrar algunos elementos que así lo corroboran. Por ejemplo, la expresión *el postrer sorbo / apurar de mi negra sangre* es metonímica e hiperbólica, al hacer alusión a la relación indicial que establecen sangre y vida, ausencia de sangre y muerte. Tanto *postrer* como *apurar* intensifican el morir concebido como un proceso eventivo transicional.³⁸ De los tres tipos de evento señalados en la nota anterior, que convienen al verbo morir, el texto ha dado preferencia al segundo: «evento delimitado con duración que culmina en la fase final», pero insistiendo en «la fase final» y relegando «con duración», ya que la clave de interpretación nos la da el epíteto *negra*, aplicado a *sangre*. Como se sabe la sangre es un plasma azulado translúcido que al contacto con el oxígeno toma el color rojo característico. Al secarse, la sangre se queda negra. Dentro de este proceso natural el adjetivo *negra* podría funcionar como un epíteto, pero si releemos la oración a la que pertenece, vemos que se encuentra en el momento en el que el buitre³⁹ le está devorando: *el postrer sorbo / de mi negra sangre*. Es decir, la sangre permanece líquida mientras el buitre la bebe. Por tanto lo que cabría decir de ella es que es roja todavía. ¿Por qué entonces el uso paradójico de *negra sangre*? Simplemente porque el texto apunta al final del proceso, anticipado ya en el adjetivo *postrer*. Entre ambos adjetivos: *postrer* y *negra* se establece una isotopía de contenido, basada en una sinonimia funcional: 'postrer /-a = negra / -o', demostrable en las dos transformaciones semánticas que permiten las expresiones: 'el negro sorbo de mi postrera sangre' o 'el postrer sorbo de mi negra sangre'. También podemos enriquecer la isotopía de contenido si apelamos a *atroz* referido a *hambre*, como un cultismo semántico, ya que proviene del latín *atrox*, *-ocis*, derivado de *ater* 'negro'. J. E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos* dice con respecto a la oposición cromática: rojo / negro: «... el rojo corresponde a la actividad e intensidad. (...) el rojo es el color de la sangre palpitante (...). En la India, los objetos que se querían vivificar se teñían de rojo (...). El negro corresponde a procesos de desasimilación, pasivización y debi-

han barajado como posibles procedencias el germánico *MAGAN* 'tener fuerza, poder', y el francés antiguo *EXMAGAR* 'quitar las fuerzas, asustar'. Sin embargo, señalan Corominas y Pascual (3ª reimpr.) que otros estudiosos hicieron notar que *amagar* estaba íntimamente relacionado con el occitano *amagar* 'esconder, ocultar'. Sostienen, por diversas razones (antigüedad en la lengua y principio geográfico-lingüístico de las áreas lingüísticas coincidentes), que la acepción originaria del término es 'ocultar'. Según esto, creemos que la derivación semántica podría ser la siguiente para explicar el sentido en el texto: 'ocultar > disfrazar > disimular > hacer además > amenazar'.

³⁸ Evento complejo que consta de un proceso (P) a través del cual se alcanza un estado (E). Evento delimitado con duración que culmina en la fase final. Evento delimitado que implica una transición entre dos puntos de culminación; tanto el subevento inicial como el subevento final pueden a su vez descomponerse en dos fases: morir(se). (Cfr. de Miguel y Fernández Lagunilla 2000: 16, 27, 28).

³⁹ El buitre al ser un ave rapaz que se alimenta de carne muerta atrae el adjetivo *negra* a *sangre*, de modo que los actantes (sujeto: buitre; objeto: sangre) establecen una red isotópica de correlaciones semánticas.

litación». Por lo tanto marcarían una antonimia funcional en el texto, con connotaciones simbólicas: rojo – vida / negro – muerte.⁴⁰

La epítesis, en el texto, funcional, del adjetivo con respecto al sustantivo se ve correspondida por los posesivos inalienables,⁴¹ aquellos que establecen una relación constante entre el sustantivo y el determinante, también funcionales textualmente. Por ejemplo, en el v. 3 leemos: «y es mi único constante compañero», lo que nos puede llevar a proponer que, dada esta relación *constante*, el buitre se convierte en algo intrínseco a Prometeo; tanto como sus entrañas, su cuerpo o sus pensamientos. De este modo, *mi* buitre, *este* buitre y *esta* presa,⁴² mantienen una relación inalienable entre el sustantivo y el determinativo. En cuanto al sintagma *mi agonía* y *mis penas* se puede decir algo parecido ya que la reiteración del hecho provoca que la agonía y las penas sean algo de lo que Prometeo no puede escapar ni se puede desprender; por tanto, conceptualmente también es una relación inalienable la que se establece. Por ello las relaciones de pertenencia que aparecen en el texto nos llevan a hablar de inalienación; es decir, de nexos que no se pueden romper. Evidentemente, los que más nos interesan son aquellos que parecían alienables y que, por el poema, no lo son. Esto convierte a la relación en algo casi exclusivo y único. Nos encontramos así con un diagrama de relaciones en el que tanto Prometeo como el buitre viven el uno para el otro, su relación es de pertenencia mutua. Por otra parte lo que les es propio a cada uno entra en interacción con el otro: con el pico de uno se labran⁴³ las penas del otro; el hambre de uno se sacia con las entrañas y la sangre del otro, vistas como último despojo; la suerte del buitre la ve Prometeo en la sombría⁴⁴ mirada de sus ojos. Así desde la experiencia física, desde la relación en términos de posesión inalienable en lo físico, trascendemos a una dependencia síquica recíproca, en la que, como dice Graciela Reyes (1990: 14), «somos lo que hablamos y nos hablan y también lo que nos hablamos a nosotros mismos. Somos prisioneros libres, creadores creados, dueños esclavizados de nuestra capacidad lingüística».

Por otra parte, los sinónimos de lengua están muy presentes en el poema. Hay varias isotopías diseñadas en torno a ellos:⁴⁵

⁴⁰ Sema potenciado por ser isotópico respecto de otros términos connotadores de 'muerte', como son: *buitre*: 'ave carroñera'; *entrañas*: 'cada uno de los órganos contenidos en las principales cavidades del cuerpo humano y de los animales'; *despojo*: 'pellejo de los animales', 'botín', 'vientre, asadura, cabeza y manos de las reses muertas'; *presa*: 'cosa apresada o robada', 'tajada, pedazo o porción pequeña de una cosa comestible', 'ave prendida por halcón u otra ave de rapiña'.

⁴¹ Seguimos la distribución entre posesivos alienables y posesivos inalienables según las definiciones de Fernández Lagunilla y Anula (1995).

⁴² Relación de antonimia recíproca entre *buitre* y *presa*.

⁴³ Obsérvese el sentido metafórico de labrar las penas con el pico corvo. Labrar como trabajar con el arado, que aquí sería más bien con la guadaña. Corvo, a su vez, connota un pájaro de mal agüero, que saca los ojos, como es el cuervo. Todo redundando en un sentido fúnebre, mortuorio.

⁴⁴ Sombría abunda en la isotopía de la muerte aludida en la nota anterior.

⁴⁵ El orden que muestra la tabla es independiente del orden de aparición en el texto. En la primera columna figuran los términos más extensos y menos intensos de cada microcampo. Vendrían a ser sus archememas respectivamente, por constituir los semas comunes que comparten.

fiero	torvo ⁴⁶	atroz ⁴⁷
tragar ⁴⁸	sorbo / sorber ⁴⁹	apurar ⁵⁰
penas	agonía ⁵¹	
Solo	señero ⁵²	
Último	postrer ⁵³	

Por último, el título del poema *A mi buitire* resulta anfibológico, no en cuanto a *buitire* ya que resulta ser siempre una metáfora: ‘pensamiento que se ceba en la desgracia de otro’, cuyo término real, a su vez, podría ser el águila del mito de Prometeo, sino en cuanto a la interpretación posesiva: ‘yo tengo un buitire’, o atributiva: ‘yo soy un buitire’, del determinante *mi*. La articulación expresiva del soneto parte de la interpretación posesiva ya que hay un enfrentamiento entre agresor y agredido, entre ave carroñera y presa, mediante la oposición deíctica: él / yo. Pero deja entrever una segunda lectura ya que permite entender *este buitire* como ‘el animal⁵⁴ que llevamos dentro; que, en definitiva, somos’, de ahí la proximidad marcada por el dístico de cercanía *este*, con el que da comienzo el primer verso, en un contexto consabido,⁵⁵ que, como tal, aporta un nivel de coherencia a través de la correlación cohesiva sintáctico-semántica.

Referencias bibliográficas

- Alarcos, E., 1994, *Gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid.
 Blanco, M., 1994, *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid, ABL Editor.
 Blecua, J. M. (dir.), 1999, *Diccionario general de sinónimos y antónimos. Lengua española*, Barcelona, Edich.
 Bosque, I. y M. Pérez Fernández, 1987, *Diccionario inverso de la lengua española*, Gredos, Madrid.
 — y V. Demonte, 1999, *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid.

⁴⁶ Torvo: dicho especialmente de la mirada: **fiera**, espantosa, airada y terrible a la vista. (DRAE²²).

⁴⁷ Atroz: **fiero**, cruel, inhumano (DRAE²²).

⁴⁸ Su origen es incierto. Corominas y Pascual (3.ª reimpr. 1997) lo hacen derivar probablemente del lat. DRACO, -ONIS, ‘monstruo devorador’, lo cual lo acerca muchísimo al sentido que para nosotros tiene en el poema.

⁴⁹ Absorber, tragar (DRAE²²).

⁵⁰ Consumir [algo] hasta que no quede nada (DEA, 3.ª reimpr.). Dicho de un líquido: beberlo hasta el final.

⁵¹ Pena o aflicción extremada (DRAE²²).

⁵² Solo, solitario, separado de toda compañía (DRAE²²).

⁵³ Adj. Postrero: último en una lista o serie (DRAE²²).

⁵⁴ Pero en el caso de Unamuno la naturaleza de ese animal de fondo será intelectual más que sensual ya que en el poema titulado: *Al buitire de Prometeo*, inserto en su primer libro de poemas (*Poesías*, 1907), aparece en uno de sus versos la metáfora: «al buitire pensamiento». Por lo tanto, el pensamiento, la razón, serán vistos por el filósofo como un buitire carroñero.

⁵⁵ La relación vivencial de proximidad y, por tanto, el saber compartido hacen que el mensaje lingüístico presente una fuerte dependencia contextual (cfr. Briz 1996: 39-40).

- Briz, A., 1996, *El español coloquial: situación y uso*, Arco Libros, Madrid.
- Bustos Gisbert, J. M., 1996, *La construcción de textos en español*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Cano, R., 1991, *Análisis filológico de textos*, Taurus, Madrid.
- , 1998, *Introducción al análisis filológico*, Castalia Instrumenta, Madrid.
- Casado Velarde, M., 1993, *Introducción a la gramática del texto del español*, Arco Libros, Madrid.
- Cerezo Galán, P., 1994, «Miguel de Unamuno. Metáfora y pensamiento», en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Vol. 6, Crítica, Barcelona.
- Cirlot, J. E., 1991, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- Corominas, J. y J. A. Pascual, 1980-91, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid.
- Corripio, F., 1999, *Diccionario de sinónimos y antónimos de la lengua española*, Larousse Editorial, Barcelona.
- Coseriu, E., 1992, *Competencia lingüística. Elementos de la teoría del hablar*, Gredos, Madrid.
- De Miguel, E. y M. Fernández Lagunilla, 2000, «El operador aspectual *se*», *RSEL* 30,1, 13-43.
- Domínguez Caparrós, J., 2004, *Diccionario de métrica española*, Alianza, Madrid.
- Fernández Lagunilla, M. y A. Anula, 1995, *Sintaxis y Cognición*, Síntesis, Madrid.
- Fernández Leborans, M.ª J., 1977, *Campo semántico y connotación*, Cupsa Editorial, Madrid.
- Fernández Turienzo, F., 1966, *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, Ediciones Alcalá.
- Fuentes, C., 1998, *El comentario lingüístico-textual*, Arco Libros, Madrid.
- García Gual, C., 1995, *Prometeo: mito y tragedia*, Hiperión, Madrid.
- García Hernández, B., 1980, *Semántica estructural y lexemática del verbo*, Avesta, Barcelona.
- Garza Cuarón, B., 1978, *La connotación: problemas del significado*, El Colegio de México, México.
- Gómez Torrego, L., 2002, *Gramática didáctica del español*, SM, Madrid.
- González Calvo, J. M., 1990, *Análisis sintáctico. (Comentario de 5 textos)*, Universidad de Extremadura, Cáceres.
- Hernández, C., Mª J. Mancho y H. Urrutia, 1993, *El comentario lingüístico de textos*, Júcar, Gijón.
- Kerbrat-Orecchioini, C., 1977, *La connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Marcos Marín, F., 1983, *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Cátedra, Madrid.
- Martín, R., 2003, *Diccionario de mitología griega y romana*, Espasa, Madrid.
- Megwinoff Andreu, G. E., 1989, «Del pensamiento griego en la obra poética de Unamuno en dos tiempos: antigüedad y siglo XX», en *Actas del Congreso Internacional del Cincuentenario de Unamuno*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Narbona, A., 1989, *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*, Ariel, Barcelona.
- Navarro, T., 1986, *Métrica española*, Labor, Barcelona.
- Quilis, A., 2001, *Métrica española*, Ariel, Barcelona.
- Pottier, B., 1993, *Semántica general*, Gredos, Madrid.
- Pustejovsky, J., 1988, «The Geometry of Events», en C. Tenny (ed.), *Studies in Generative Approaches to Aspect. Lexicon Project Working Papers*, 24, MIT, Cambridge, Mass., 19-39.
- , 1992, «The Syntax of Event Structure», en B. Levin y S. Pinker (eds.), *Lexical and Conceptual Semantics*, Blackwell, Oxford, 47-81.

- Real Academia Española, 2001, *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid.
- , 2002, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid.
- Reyes, G., 1990, *El ABC de la pragmática*, Síntesis, Madrid.
- Seco, M., 1989, *Gramática esencial del español. Introducción al estudio de la lengua*, Espasa, Madrid.
- , O. Andrés y G. Ramos, 1999, *Diccionario del español actual*, Aguilar, Madrid.
- Segura Munguía, S., 2001, *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- Serrano Poncela, S., 1978, *El pensamiento de Unamuno*, F.C.E., Breviarios, México.
- Unamuno, M. de, 1966, *Obras completas*, Escélicer, Madrid.
- , 1987, *Poesía completa*, 1, Alianza Tres, Madrid.
- , 1994, *Obras completas*, ed. y prólogo de Ricardo Senabre, Turner, Madrid.
- , 2001, *Poesías*, ed. de Manuel Alvar, Cátedra, Madrid.
- Vivero García, M.^a D., 2001, *El texto: teoría y análisis lingüístico*, Arrecife, Madrid.
- Yndurain, F., 1979, «La rima en la poética unamuniana», en *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Vol. 6, Crítica, Barcelona.
- Zambrano, M., 2003, *Unamuno*, Debate, Barcelona.