

CONFIGURACIONES RETÓRICAS Y ESTRUCTURALES EN “CANCIONERO” DE MIGUEL DE UNAMUNO

Rhetorical and Structural Configurations in the “Cancionero” of Miguel de Unamuno

JOSSE DE KOCK
*Verbindingsstraat, 4
B-9070 Destelbergen (Bélgica)*

BIBLID [0210-749X (1996) 31]

Ref. bibliogr. DE KOCK, Josse. Configuraciones retóricas y estructurales en “Cancionero” de Miguel de Unamuno. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1996, 31, páginas 37-70

1. LA ESCASEZ DE CONJUNCIONES

Un estudio estadístico y automatizado de “Cancionero”¹ demuestra que este se distingue de la prosa unamuniana, tal como aparece en sus artículos de periódico de la misma época², y de la prosa informativa de escritores consagrados del siglo XX³,

1. La justificación del método, los datos utilizados, el proceso estadístico y sus resultados se hallan expuestos en J. De Kock, *Lingüística y estilística*, de próxima aparición y, en parte ya anteriormente en *Elementos para una estilística computacional*, Madrid, 1983, t. I (agotado). En anejo reproducimos la primera página de la lista de las mil formas más frecuentes en ‘Cancionero’ y 212 artículos de M. de Unamuno, su frecuencia absoluta y relativa, la diferencia de frecuencia relativa entre ambos corpus y su grado de significación, en orden alfabético (p. 69) y en orden decreciente del valor de la diferencia de frecuencia relativa (p. 70).

2. 212 artículos de periódico, escritos entre 1931 y 1936, 224.867 ocurrencias, tal como figuran en *Obras completas*, t. I (1959), t. V (1960), t. VI (1960), t. VIII (1961), t. IX (1961), t. X (1961), t. XI (1962) y t. XVI (1964).

3. J. DE KOCK, R. VERDONK, C. GÓMEZ MOLINA, *19 Textos, 99.058 ocurrencias*, en *Gramática española: enseñanza e investigación*, t. III.1, Salamanca, 1992.

entre otras cosas por el empleo significativamente menos frecuente de conjunciones de coordinación y subordinación. Los mayores valores de la diferencia de frecuencia relativa entre 'Cancionero' y los artículos de Unamuno corresponden a conjunciones (*o* e *y*). Esto significa que no hay nada más diferenciador entre la poesía y la prosa que estas dos conjunciones. La comparación de la frecuencia de aparición de las demás conjunciones confirma que la mayoría de ellas son menos frecuentes en la poesía que en la prosa. La frecuencia absoluta (F) y relativa (f) de las principales conjunciones figuran en el primero de los dos cuadros siguientes (p. 38); en el segundo (p. 39) aparecen la diferencia de frecuencia relativa (v. dif.) entre cada vez dos corpus y su grado de significación (p) por orden decreciente de los valores calculados entre 'Cancionero' y la prosa unamuniana.

Conjunciones	Cancionero		212 artículos		19 textos	
	F	f	F	f	F	f
<i>o (u)</i>	109	0,00142	1566	0,00698	794	0,00802
<i>y (e)</i>	1957	0,02552	9688	0,04319	3182	0,03212
<i>sino</i>	62	0,00081	582	0,00259	233	0,00235
<i>pero</i>	100	0,00130	696	0,00310	324	0,00327
<i>que</i>	646	0,00842	2678	0,01194	1455	0,01469
<i>como (si)</i>	41	0,00053	336	0,00150	173	0,01875
<i>aunque</i>	25	0,00033	224	0,00100	106	0,00107
<i>porque</i>	53	0,00069	340	0,00152	168	0,00170
<i>ni</i>	167	0,00218	763	0,00340	235	0,00237
<i>para que</i>	4	0,00005	70	0,00031	25	0,00025
<i>si</i>	201	0,00262	771	0,00344	267	0,00270
<i>ya que</i>	7	0,00009	50	0,00022	34	0,00034
<i>sin que</i>	4	0,00005	24	0,00011	12	0,00012
<i>hasta que</i>	4	0,00005	18	0,00008	3	0,00003
<i>cuando</i>	165	0,00215	506	0,00226	132	0,00133
<i>desde que</i>	7	0,00009	20	0,00009	9	0,00009
<i>antes (de) que</i>	5	0,00007	10	0,00004	2	0,00002
<i>según (que)</i>	8	0,00010	14	0,00006	24	0,00024
<i>mientras (que)</i>	55	0,00072	75	0,00033	33	0,00033
<i>mas</i>	102	0,00133	142	0,00063	12	0,00012
Conjunciones de coordinación <i>y(e), o(u), ni</i>	2233	0,02911	12017	0,05357	4211	0,04251
<i>mas, pero, sino</i>	264	0,00344	1420	0,00633	569	0,00574
<i>y (e), o (u), ni, mas, pero, sino</i>	2497	0,03256	13437	0,05990	4780	0,04825
Conjunciones de subordinación	1209	0,01576	5123	0,02284	2419	0,02442
Conjunciones de coordinación y subordinación	3706	0,04832	18560	0,08273	7208	0,07277

Conjunciones	Cancionero 212 artículos		Cancionero 19 textos		212 textos 19 textos	
	F	f	F	f	F	f
<i>o (u)</i>	-25,01	0,0000	-20,98	0,0000	-3,10	0,0019
<i>y (e)</i>	-24,78	0,0000	-8,27	0,0000	15,68	0,0000
<i>sino</i>	-12,02	0,0000	-8,35	0,0000	1,29	0,1969
<i>pero</i>	-10,25	0,0000	-8,81	0,0000	-0,78	0,4360
<i>que</i>	-8,75	0,0000	-12,41	0,0000	-6,17	0,0000
<i>como (si)</i>	-8,25	0,0000	-7,73	0,0000	-1,60	0,1104
<i>aunque</i>	-7,21	0,0000	-6,07	0,0000	-8,58	0,5620
<i>porque</i>	-6,57	0,0000	-6,22	0,0000	-1,17	0,2427
<i>ni</i>	-5,87	0,0000	-0,85	0,3937	5,21	0,0000
<i>para que</i>	-5,71	0,0000	-3,52	0,0004	0,95	0,3418
<i>si</i>	-3,67	0,0002	-0,30	0,7629	3,60	0,0003
<i>ya que</i>	-2,82	0,0049	-3,69	0,0002	-1,80	0,0714
<i>sin que</i>	1,61	0,1070	-1,58	0,1138	0,34	0,7313
<i>basta que</i>	0,87	0,3833	0,70	0,4861	1,94	0,0524
<i>cuando</i>	-0,53	0,5931	4,02	0,0001	6,03	0,0000
<i>desde que</i>	0,05	0,9576	0,01	0,9228	-0,05	0,9625
<i>antes (de) que</i>	0,64	0,5244	1,39	0,1657	1,22	0,2242
<i>según (que)</i>	1,04	0,3005	-2,24	0,0253	-3,45	0,0006
<i>mientras (que)</i>	3,68	0,0002	3,41	0,0007	-0,02	0,9865
<i>mas</i>	4,91	0,0000	8,88	0,0000	8,05	0,0000
Conjunciones de coordinación <i>y (e), o (u), ni</i>	-31,71	0,0000	-15,17	0,0000	13,85	0,0000
<i>mas, pero, sino</i>	-10,70	0,0000	-7,19	0,0000	2,00	0,0454
<i>y (e), o (u), ni, mas, pero, sino</i>	-33,61	0,0000	-16,79	0,0000	13,77	0,0000
Conjunciones de subordinación	-12,88	0,0000	-13,01	0,0000	-2,72	0,0066
Conjunciones de coordinación y subordinación	-5,35	0,0000	-21,60	0,0000	9,87	0,0000

2. CONFIGURACIONES SUSTITUTIVAS EN AUSENCIA DE CONJUNCIONES

La ausencia o la relativa escasez de conjunciones en la poesía patentiza la ausencia o la reducción de relaciones sintácticas entre sintagmas verbales. Esto no conlleva que haya menos relaciones puestas en obra en 'Cancionero' que en la prosa o que sean menos complejas, sino que se expresan de modo distinto.

Abandonar las relaciones sintácticas es renunciar al orden lineal izquierda derecha dentro de los márgenes de la morfosintaxis, para ubicarse en un espacio delimitado y organizado de tal suerte que las reglas métricas y figuras retóricas, tradicionales o singulares: rimas, versos, estrofas, quiasmos, paralelismos, anáforas, etc. dejan así de ser ornamentos de una frase que se desarrolla de izquierda a derecha, a veces conformada –mal que bien– a sus exigencias, para ser recursos obligados que el abandono de la expresión lineal ha hecho imprescindibles. Dejarse llevar por ellos no es imponerse restricciones y acumular dificultades –para mejor

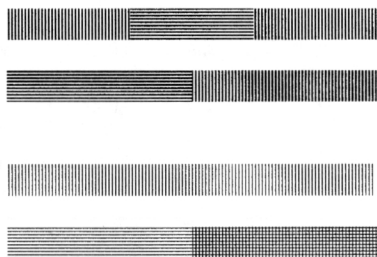
vencerlas después, como se ha dicho—, sino dotarse de medios de relación distintos, más variados y potentes, puesto que son extralineales o multidimensionales.

Romper la vinculación habitual de las formas lingüísticas y reajustarlas de tal manera que se desprende un sentido nuevo, es crear. Ordenar las formas armónicamente es la meta del poeta. Unamuno lo ha intentado de múltiples maneras en el mismo y en otros géneros. En 'Cancionero' las palabras, en su mayoría, se organizan en octosílabos agrupados en cuartetos, eventualmente repetidas. Dentro de este marco limitado y medido, las formas, parcial o totalmente de la misma índole fónica, gramatical o semántica o de naturaleza opuesta, en posición simétrica, paralela, invertida, alternada o antitética, se corresponden automáticamente, sin que haya que apelar a ningún otro nexo. La simple distribución de las formas en el espacio atribuido basta para organizarlas. Sobran conjunciones y verbos conjugados. Un poema puede consistir únicamente en lexemas y hasta lexemas de igual naturaleza, sustantivos, por ejemplo.

El Cid, Loyola, Pizarro,
Santa Teresa, la Armada,
oro, sudor, sangre, barro,
cielo, sueño, polvo... nada.

Cancionero n° 511

Se puede representar la distribución de las formas y las nociones que expresan del modo siguiente⁴:



En los dos primeros versos el poeta evoca, mediante nombres propios, cinco empresas de conquista españolas, alternativa y principalmente materiales (*El Cid*, *Pizarro*, *la Armada*), representada en el esquema por rayas verticales, gruesas, y

4. Los esquemas simples sugeridos en estas páginas intentan dar una imagen visual de la estructura de los poemas. Se pueden imaginar otros medios de representación que los espacios sombreados, según los medios de reproducción de que se disponga. Estos mismos, si es necesario, podrían ser perfeccionados. No sustituyen al poema al tiempo que este no puede ser reducido al esquema, por importante que sea. Las estructuras representadas son fruto de interpretaciones y no pretenden ser exclusivas. Todas las palabras empleadas en el poema n° 511, tanto los nombres propios como los comunes, son o podrían ser simbólicas en alto grado, y están hasta tal punto cargadas de significado que, según el aspecto que se quiere destacar, o que se percibe en primer lugar, según afinidades personales o determinismos culturales, otras tantas interpretaciones globales o parciales, deben de ser posibles. La lectura que proponemos es la que, a nuestro entender, se ajusta más a la percepción unamuniana de la historia española.

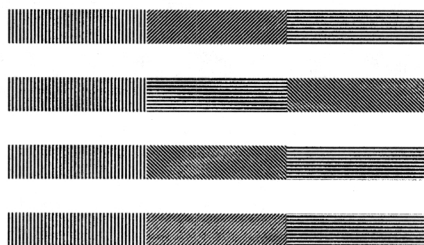
espirituales (*Loyola, Santa Teresa*), rayas horizontales en el esquema. En los dos versos siguientes el carácter material y espiritual de cada conquista se evoca simbólicamente, por separado y sucesivamente, con nombres comunes: *oro, sudor, sangre, barro* (sombreado vertical, raya fina en el esquema) y *cielo, sueño* (sombreado horizontal, raya fina). La segunda mitad del cuarto verso resume el resultado final de cada una de ellas –un fracaso–, primero metafóricamente: *polvo*, después con un nombre abstracto: *nada* (sombreado cuadrículado). Los símbolos del verso 3 se refieren alternativamente al primer nombre propio, el tercero y el quinto, y los del verso 4 (primera mitad) al segundo y el cuarto. El poema consiste en un juego de alternancias destinado a evocar la alternancia repetida de conquistas materiales y espirituales en la historia española, sin expresión sintáctica y sin reiteraciones, mediante la disposición calculada de palabras claves en el marco de una figura geométrica.

En vez de tener solo sustantivos, el poema puede constar de grupos nominales más complejos (sustantivos y adjetivos, sustantivos y complementos preposicionales). El poema 1084 está constituido por versos paralelos cuya clave de lectura se halla en el último. Se evoca la Cruz del Calvario de manera explícita en el verso 4: *cruz sin Cristo*, simbólica en el verso 1: *leño*, y con una metáfora en los versos 2 y 3: *espinas* y *cama*, todos ellos principio de verso. Pero se trata de una Cruz carente de sentido al faltar el cuerpo de Cristo, cuya muerte salvó a la humanidad: en su ausencia la Cruz es *sólo muerte* (v. 4); lo que se traduce por *inerte* en el verso 1, *seca* en el verso 2 y *tenebrosa* en el verso 3, todos final de verso, excepto *seca*. La Cruz sin Cristo es como madera mala (v. 1), la espina de una rosa seca (v. 2), el lecho de la paz de las tinieblas, o de la muerte aun sin redención (v. 3)⁵. El paralelismo de la composición es lo que permite identificar las metáforas y articular los elementos que las componen.

Leño de escabros, inerte;
 espinas, seca la rosa;
 cama de paz tenebrosa;
 cruz sin Cristo, sólo muerte.

Cancionero nº 1084

Esquemáticamente la composición se podría representar como sigue:



5. El poema ha pasado al manuscrito el 10 de mayo de 1928; no es pues imposible que haya sido escrito durante la Semana Santa. Se podría quizás llegar a una interpretación más satisfactoria o completa examinando a fondo la liturgia pascual.

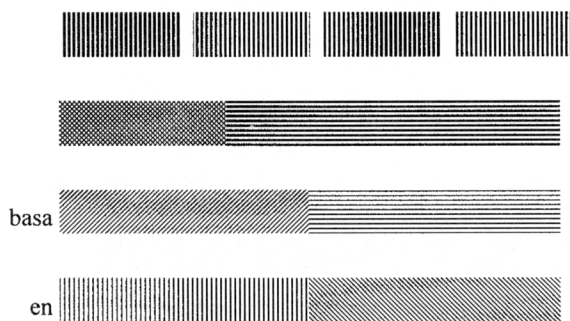
La rigidez del paralelismo está atenuada por una variación formal en los versos 2 y 3 con respecto a los versos 1 y 4: *inerte* es paralelo a *sólo muerte*, mientras que *seca* y *tenebrosa* están en posición invertida. Como los sustantivos a los que *seca* y *tenebrosa* se refieren se encuentran igualmente invertidos, se produce un quiasmo. Esta construcción contribuye a que la lectura paralela no se perturbe. Se puede ver que la sintaxis del verso 2 se adapta a las exigencias de estructura.

El poema n° 635 recuerda cuatro personajes ilustres que tienen en común padecer un defecto físico y que se evocan aludiendo a ese defecto: Loyola (*cojo*), Cervantes (*manco*), Camoens (*tuerto*) y Goya (*sordo*)⁶. Todos son calificados de *hombres enteros y verdaderos*, a pesar del defecto o quizás gracias a él: el espíritu se engrandece con la flaqueza del cuerpo (v. 3 y 4). La dualidad y la compensación se expresan en un quiasmo, que constituye a la vez la explicación de la paradoja inicial.

Cojo, manco, tuerto o sordo,
hombre entero y verdadero;
basa el alma su entereza
en quebradura del cuerpo.

Cancionero n° 635

Las dos mitades del poema reiteran las dos cualidades (sombreado vertical, horizontal), expresadas una vez concretamente (rayas gruesas en el esquema) y otra de manera abstracta (rayas finas), que caracterizan respectivamente el cuerpo (sombreado oblicuo, hacia abajo) y el espíritu (sombreado oblicuo, hacia arriba), es decir el hombre (sombreado romboide).



El poema destaca por el reparto calculado de las nociones mencionadas. El único elemento ajeno al esquema, un verbo: *basa en*, está colocado de modo que perturbe lo menos posible la geometría de la composición: de bisagra entre las dos mitades. La anteposición del verbo con respecto al regente es desusada en las

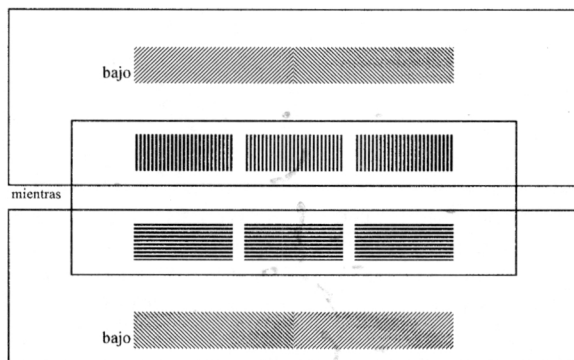
6. Para la gestación de este poema, véase J. DE KOCK, *Introducción al "Cancionero" de M. de Unamuno*, Madrid, 1968, pp. 37-38.

condiciones sintácticas dadas y se debe, sin lugar a dudas, a preocupaciones de estructura: permite que el quiasmo (*alma / entereza - quebradura / cuerpo*) se desarrolle de manera más clara.

En los poemas analizados más arriba la estructura llega a sustituir total o parcialmente la sintaxis para expresar las relaciones entre palabras. No se excluyen, sin embargo, una a otra, pero pueden completarse o encabalgarse. No deja de ser cierto que la organización gramatical, la dimensión y el orden de los sintagmas se adaptan a las exigencias estructurales. Así ocurre en la cuarteta siguiente (n° 323) que encierra dos verbos y una conjunción. En dos pares de versos perfectamente simétricos, don Miguel se compadece de los que viven en España bajo la dictadura de Primo de Rivera (v. 1 y 2) y revaloriza su propio destierro en Hendaya (v. 3 y 4)⁷. Los términos del primer verso y del último son idénticos, pero reproducidos en forma de quiasmo (*cielo / patria - patria / cielo*), aunque introducidos por la misma preposición (*bajo*); en el segundo y el tercer verso, las nociones opuestas *os - yo, podrís - vivo, desierto - España*, están desarrolladas en paralelo.

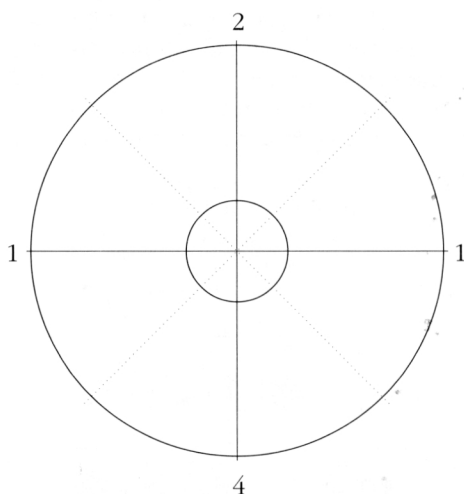
Bajo el cielo de la patria
 os podrís en un desierto
 mientras yo vivo mi España
 bajo la patria del cielo.

Cancionero n° 323



7. Cf. "Porque si no lo [este comentario] corto, iré a parar, ¡ay! —este ¡ay! es, ahora y aquí, algo más que un mero ripio prosaico (como todos los ripios)— iré a parar o a detenerme en la triste y vergonzosa actualidad española que conspira contra la eternidad y la universalidad de España, esa triste y vergonzosa actualidad que me tiene desterrado del cielo de mi patria. ¡Perder mi personalidad de español eterno, mi personalidad eterna y universal de español! ¡Para conservarla, para preservarla, mi personalidad —de persona: conciencia individual— me mantengo fuera, aunque en la frontera, de la realidad —de *res*, cosa sin conciencia y maciza o masiva— actual española. Para salvar mi personalidad eterna he huído de esa realidad actual." Al director de la revista argentina 'Síntesis', Hendaya, el 13 de noviembre de 1929, en *Obras completas*, 1958, t. XV, págs. 922-923. El comentario de M. García Blanco (p. 923): "No se refiere directamente esta carta —valioso testimonio autobiográfico— a poema alguno del *Cancionero*, (...)", solo es exacto si se la compara con los poemas de la misma fecha. El párrafo citado no nos parece ajeno al poema 323 aquí analizado, aunque fechado el 7 de agosto del 1928.

Las dos mitades del poema están colocadas alrededor de *mientras*, única conjunción que es más frecuente en la poesía unamuniana que en su prosa contemporánea, de manera significativa. Ello es así porque se ajusta a la geometría binaria de los poemas para realzarla sin que sea realmente imprescindible; su aparición corre parejas con la de los verbos. Como ocurre muy a menudo sirve de bisagra en el centro de la composición, es decir al principio del tercer verso en una cuarteta⁸. Esquemáticamente el poema podría representarse con un círculo, cuyo centro sería la conjunción. Se puede ver como se corresponden tanto el hemisferio superior (v. 1 y 2) y el inferior (v. 3 y 4), como el hemisferio a la izquierda (v. 1 y 4) y el de la derecha (v. 2 y 3), horizontal y verticalmente.



En los poemas que se acaban de comentar y en muchos otros de 'Cancionero' las palabras y las nociones que estas evocan no están conectadas de la manera habitual en prosa o en lógica, sino según su disposición. La red de relaciones formales y semánticas que se establece así en un espacio cerrado es lo que constituye el poema. Más que otros rasgos más llamativos y a menudo pintorescos –como el vocabulario, por ejemplo– y aparte del tema desarrollado, lo que distingue un poema de 'Cancionero' es su configuración, del mismo modo que tal pintor o tal escultor se reconocen por la manera de distribuir y marcar las superficies y los volúmenes, en relación unos con otros y con el marco en el que figuran.

La sucesión de grupos nominales sin nexos verbales no es, sin embargo, ni desordenada ni arbitraria; no se trata de una enumeración, es decir una serie de formas que solo se lee de izquierda a derecha. En Unamuno el "estilo nominal" no es una expresión de lirismo, emotividad o afectividad. Un conjunto tan calculado solo se puede concebir de manera consciente –por breve que sea el tiempo de redacción⁹– y es lo contrario de la escritura improvisada o espontánea. Los

8. Véase al respecto *infra*, § 3.2.1.

9. Véase Josse De Kock, *Introducción al 'Cancionero' de M. de Unamuno, o.c.*, pp. 41-56;

poemas citados no son ni bocetos ni patrones llamados a ser desarrollados, a refinarse y adornarse con posterioridad, sino síntesis, frutos de toda una vida de reflexión y de una larga experiencia técnica.

En 'Cancionero' los procedimientos de ordenación que se acaban de destacar están aplicados sistemáticamente y llevados hasta límites extremos. La brevedad de los poemas y su desnudez, debida a la ausencia de ornamentación, contribuye a recalcar lo sistemático de los recursos. De ello se desprende una gran austeridad, que algunos juzgan "prosaica", cuando al contrario nada se parece menos a la prosa que el poema así construido. La geometría de los poemas de 'Cancionero' y la armonía estructural que de ella emana es una característica distintiva de la creación unamuniana y no es imposible que llegue a ser un día lo máspreciado de la recopilación.

3. EL 'CREDO POÉTICO' DE 'CANCIONERO'

Más de un comentario de don Miguel va por el mismo cauce y el mismo 'Cancionero' es una Poética a la vez que su puesta en práctica. De hecho, 'Cancionero' es, en este aspecto como en muchos otros, de increíble riqueza y variedad. Todos aquellos que han abordado el tema de la poética en 'Cancionero' –y no son tantos los que lo han hecho de manera sistemática– no tropiezan con ninguna dificultad para citar poemas diferentes y destacar en los mismos poemas nociones, aspiraciones y oposiciones distintas. La extrema densidad de los poemas, su estructura compleja, la utilización de esquemas extralógicos, las transposiciones y alusiones encubiertas fomentan la diversidad de interpretaciones. Pero, por las mismas razones, la poesía es terreno propicio para expresar el misterio de la creación poética. Ya se sabe que no siempre hay que tomar al pie de la letra lo que los creadores afirman en cuanto al ejercicio de su arte –no sin caer en algunas contradicciones, y así le ocurre a Unamuno–, dada la aversión que le tienen, en general, a explicarse y a ser explicados. Sin embargo, 'Cancionero' da la impresión de que en él don Miguel abre puertas, se acerca a la verdad y va más allá que en ninguno de sus comentarios en prosa¹⁰.

Lo que precede podría ser glosa e ilustración de los tres poemas siguientes.

Cuarteta

Cubo de dos: ocho, y rima
que del cubo haga cristal
y a la palabra redima
de su barro natural.

Cancionero n° 1254

El poema se compone de cuatro versos de ocho sílabas con rimas.

10. En cuanto a otros poemas de *Cancionero* sobre el mismo tema, otros aspectos de la poética unamuniana en la recopilación y otros enfoques o interpretaciones de esta, véase, J. CAMINERO, *El sistema poético de Unamuno*, en *Letras de Deusto*, 1977, 7 (14), pp. 67-85, F. YNDURÁIN, *Unamuno en su poética y como poeta*, en *Clásicos modernos*, Madrid, 1969, pp. 53-125, A. PRIETO, *En el "credo" poético de Unamuno*, en *Analecta Malacitana*, 1: 2, 1978, pp. 201-224, aunque principalmente consagrado a la poética de 1907 y, más recientemente, T. IMIZCOZ BEUNZA, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, 1996.

Otra definición de la cuarteta con rimas es la siguiente:

Arrima palabras, rima;
ve soldando tetraedros;
ya vendrá el soplo que anima;
de cristales hará cedros.

Cancionero nº 1212

Igual de explícita, al tiempo que aplicación, es la comparación con las celdillas del panal.

Estrofa de cera
hexagonal, fría
miel de ricas flores,
arte verdadero.
La geometría
hace* a los cantores. * sirve

Cancionero nº 1538 (1369 en el ms)

El poema se compone de seis versos de seis sílabas¹¹, es decir, esquemáticamente, un hexágono.

En los dos poemas siguientes, la relación entre forma y fondo es más compleja, a imagen de la complejidad de cada uno de ellos.

Voy a cantaros un cuento,
contaros una canción,
mediros* el sentimiento *sumaros
y brizaros la razón.

Cancionero nº 1014 (1001 en el ms)

El poema arranca de dos asociaciones léxicas semifijas "cantar una canción" y "contar un cuento", cuyos términos están etimológicamente emparentados pero en las que el poeta invierte los verbos, semejantes formalmente con excepción de una vocal. Por su disposición en quiasmo las palabras de las dos expresiones iniciales permanecen asociadas.

Los versos 3 y 4 repiten y aclaran los dos primeros, por lo que a sentido y estructura se refiere, aunque variándolos. Los verbos se encuentran siempre a principio de verso (cuatro infinitivos + *os*) y los sustantivos siempre al final, pero los que repiten el segundo verso vienen primero (v. 3), mientras que los que desdobl原因 el primero (v. 4) están el último lugar. Hay pues paralelismo contrapuesto.

El doble sentido de *contar* suscita *medir* -o la variante *sumar*-, al que se opone *brizar*, sustituto de *cantar*; *canción* se sustituye por *sentimiento*, y *cuento* por *razón*. Los cuatro términos están dispuestos en quiasmo, como los correspondientes de los versos 1 y 2; el orden de las proposiciones, en cambio, está invertido¹².

11. En *Obras completas*, el poema está publicado como si estuviese constituido por una estrofa de cuatro versos y una de dos. En el manuscrito nada sugiere esta presentación (véase la reproducción de la página en cuestión); al contrario, esta falsea la relación entre forma y contenido. Se puede ver, además, que no hay puntuación detrás de *fría*, mientras que el editor ha introducido un punto y coma.

12. En el primer verso *os* estaba originalmente en posición proclítica y estaba ausente en el segundo:

Os voy a cantar un cuento
y a contar una canción

1009 / jugó al respir / mis canciones / en el nido / del
 del alma / sereno reino de calma / de los nidos / de
 nes / se me ensancha la verdura / de la esperanza
 inmortal / de gozar luz celestial / ~~de la~~ ^{de la} ~~cañal~~ ^{cañal}
 vez del cantar de la ventura 11 IV

1000 Si fue lo que se te fue / mientras eras, alma mía / y que
 siendo todavía / y soy yo / se sona / y al sonante se ve /
 con los ojos de la fe. 11 II

1001 / Voy a cantar / un cuento / ^{contarse} / y a contar una can-
 ción / ^{sumeros} / medidos el sentimiento / y brizanos la razón 11 II

El padre nuestro de cada día / rezándolo hoy / susurro al
 pecho del alma mía: / será el que soy / ^{que} ~~que~~ ^{nace} ~~nace~~ ^{sobre} ~~sobre~~
 la cumbre / la nueva luz / ^{resplandece} ~~resplandece~~ ^{el} ~~el ^{trazo} ~~trazo ^{de la} ~~de la ^{costumbre} ~~costumbre
 sobre la cruz. ^{entebra} 11 IV~~~~~~~~

Final:
 Non mi lascia più gil lo fren dell' arte
 / ~~Non~~ / ~~veda~~ / ~~in~~ / ~~mas~~ / ~~alli~~ / ~~freno~~ / ~~del~~ / ~~arte~~ /
 Purg. XXX 141

La última fe' que ^{te} ~~te~~ ^{tiene} ~~tiene~~ ^{la} ~~la ^{alma} ~~alma ^{alcanza} ~~alcanza~~ / cuando llega el cora-
 zón / ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{de} ~~desesperanza~~ / ^{para} ~~para~~ ^{la} ~~de~~ ^{esperación} 13 IV~~~~

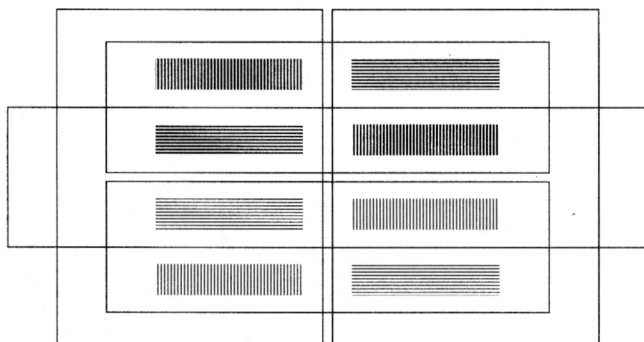
Sirio sobre las crestas de un España / noches de
 sonriente primavera / con voz ~~de~~ ^{de} ~~las~~ ^{de} ~~palabras~~ ^{de} ~~luz~~ ^{de}
 bre de pestaña / me recuerda visión de larga espera /
 Me dice queda su amoroso quino: "Cubrete de la
 Virgen con el manto / onalve tu pecho a su faro /
 de mí / / cante a tus ojos el nocturno encanto /
 Olvida esa miseria transitoria / ^{de} ~~de~~ ^{la} ~~de~~ ^{madre} ~~madre~~
 de luz ^{al} ~~al ^{alma} ~~alma ^{cura} ~~cura / ^{de} ~~de~~ ^{los} ~~los ^{os} ~~os ^{suavemente} ~~suavemente~~
 es la gloria / suavale ^{tu} ~~tu~~ ^y ~~y~~ ^{será} ~~será~~ ^{tu} ~~tu~~ ^{oratoria} ~~oratoria~~" 14 II~~~~~~~~~~

1006
 Crees y se cree y no estas cierto / de si se cree o si
 se duda / ~~de~~ ^{de} ~~las~~ ^{de} ~~puertas~~ ^{de} ~~donde~~ ^{de} ~~lo~~ ^{de} ~~ya~~ ^{de}
 se desvía / ^{de} ~~de~~ ^{la} ~~de~~ ^{mar} ~~mar ^{no} ~~no ^{es} ~~es~~ ^{un} ~~un ^{desierto} ~~desierto~~ / ^{en} ~~en~~ ^{que} ~~que~~
 nada al alma ~~ayuda~~ ^{ayuda} 15 IV~~~~~~

1006
 La palabra me tortura / y no hay cura / el pro-
 xel surco me labra / la palabra / ^{de} ~~de~~ ^{la} ~~de~~ ^{me} ~~me~~ ^{de} ~~de~~
 al abigo / mi ^{trastigo} ~~trastigo~~ / la ^{palabra} ~~palabra~~ / recia ^{reja} ~~reja~~
 / ^{de} ~~de~~ ^{un} ~~un~~ ^{traje} ~~traje~~ 15 IV

MUSEO

En el manuscrito el poema no lleva ningún signo de puntuación; le basta su organización, tal como aparece esquemáticamente a continuación.



Lo mismo ocurre en la composición siguiente en la que se barajan las nociones de fondo y forma, expresión escrita y oral, pensamiento y sentimiento¹³.

La figura es hondura,
el sonido es sentido;
hundirse en visión,
sentirse en el son.

Cancionero n° 1720 (1549 en el ms.)

El poema se divide con claridad en dos mitades, cada una de ellas de dos versos, lo que el editor traduce por un punto y coma detrás del segundo verso, aun-

Para hacerlos perfectamente paralelos a los dos últimos desde el punto de vista gramatical, os se ha pospuesto al infinitivo en el primer verso y se ha añadido, en posición enclítica, en el segundo, a costa de *y*. Véase la reproducción de la página correspondiente del manuscrito.

13. El poema 1720 no lleva fecha pero se encuentra entre otras dos composiciones fechadas respectivamente el 13 de diciembre de 1934 (n° 1719) y el 18 de febrero de 1935 (n° 1721); podría ser contemporáneo tanto del primero de los pasajes siguientes, publicado el 20 de febrero de 1935, como del segundo, titulado 'Por el son a la visión', a pesar de no conocerse su fecha de publicación.

"Verdad es que las palabras son ideas, esto es visiones. Y más que visiones, sonos vivos." *A un joven literato que quiere intervenir en política*, en *Obras Completas*, 1966, t. VII, p. 1057.

"La figura del mundo nos la dio la palabra: la visión salió del son. El habla nos enseña ver. Nombrar una cosa es definir su idea, marcar su contorno. Porque idea quiere decir en su rigor etimológico visión.

Y pensar es sentir: se piensa el sentimiento como se siente el pensamiento.

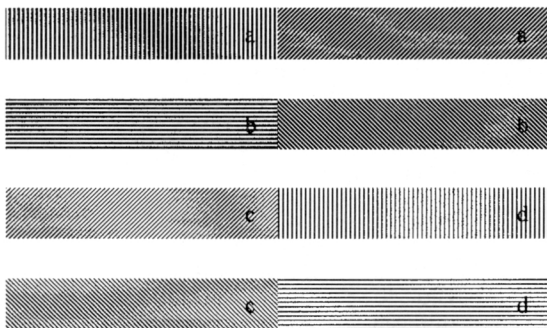
En el son común integral, está la visión común, integral, y el consentimiento de la convivencia". *Por el son a la visión*, en *Obras Completas*, 1966, t.IV, pp. 496, 497, 499.

De fecha posterior (11.03.1936) es el pasaje siguiente:

"La 'grafía' dice a la escritura, a la visión, o sea a la idea –idea es visión–, y la 'logía' dice a la voz, a la palabra." *Paréntesis lingüístico. Grafías, logías y cracias*, en *Obras Completas*, 1966, t. IV, p. 494.

que, como casi siempre, no haya ningún signo de puntuación en el manuscrito, aparte del punto final. Ambas partes están construidas paralelamente, pero en quiasmo: el primer verso forma quiasmo con el tercero, y el segundo con el cuarto, tanto en el plano semántico (tomado en sentido amplio por lo que respecta a *sentido* y *sentirse*) como en el formal (*visión* es la única forma que no tiene la misma raíz que su término correspondiente *figura*).

Los dos versos de cada parte son perfectamente paralelos: dos sustantivos, regente y predicado, que riman entre sí (rima interior u horizontal), unidos por *es* en los versos 1 y 2; un infinitivo, conjugado pronominalmente, con un sustantivo introducido por *en* en los versos 3 y 4, formando igualmente rima pero en este caso a lo vertical. El parentesco de formas establece, garantiza, suscita o subraya la ecuación de las nociones que conllevan: si A (sombreado vertical, raya gruesa en el esquema) es igual a B (sombreado oblicuo, hacia arriba, raya gruesa) (v. 1) y C (sombreado horizontal, raya gruesa) es igual a D (sombreado oblicuo, hacia abajo, raya gruesa) (v. 2), entonces B' (sombreado oblicuo hacia arriba, raya fina) en A (v.3) equivale a D' (sombreado oblicuo hacia abajo, raya fina) en C (v. 4).



En el poema n° 19, al contrario, la aplicación (las tres primera estrofas menos el último verso de la tercera) y el comentario (el último verso de la tercera estrofa y la cuarta estrofa) están separados.

Tu te quieres, yo me quiero,
 tu me quieres, yo te quiero.

Padre, con este tuteo
 de intimidad entrañable
 en Ti me endioso, me creo,
 se hace mañana mi tarde.

En Ti, Padre, *yo me* veo,
Tú te ves en mí, mi Padre,
tuteo se hace *yomeo*
 y somos uno de sangre.

*Tú me creas, yo te creo,
 y en este diálogo que arde,
 tumeo se hace yoteo
 y las palabras gigantes.*

Hablando se entienden hombres
 y el nombre a la cosa le hace;
 forjada a incendios de soles
 fría palabra... diamante.

Cancionero n° 19

Finalmente, los poemas n° 394 y 395 dicen explícitamente de lo que se trata, pero no constituyen su aplicación y, por lo tanto, son menos poemas o más pro-saicos que los anteriores. Se puede ver que en la versión copiada originalmente en el manuscrito, figuraba en el verso 6 del n° 395 *ritmo* en lugar de *compás*; la sustitución se debe probablemente a que el primero parecía más flojo que el segundo, como ocurre con *medir* con respecto a *sumar* en el n° 1014, ya citado.

¿Pretendes desentrañar
 las cosas? Pues desentraña
 las palabras, que el nombrar
 es del existir la entraña.

Hemos construído el sueño
 del mundo, la creación,
 con dichos; sea tu empeño
 rehacer la construcción.

Si aciertas a Dios a darle
 su nombre propio, le harás
 Dios de veras, y al crearle
 tú mismo te crearás.

La lección te pongo en verso
 por sujetar su osamenta,
 que el hueso del universo
 sobre compás se sustenta.

Cancionero n° 394

FINAL

Te dejo una pequeña enciclopedia;
 pequeña? un universo;
 ve si con ella tu alma se remedia.
 y te la doy en verso

porque es el verso en sí ya poesía,
 compás es creación
 en sentencias cuajó sabiduría
 prontas a la canción.

Ya niños aprendimos con el canto
a contar, que es rezar;
son peso, número y medida el santo
sustento del soñar.

Cancionero nº 395

Para terminar, se ve que en estos pocos poemas, para hablar de la forma en poesía, además de *verso*, se suceden *cubo*, *dos*, *ocho*, *crystal*, *tetraedro*, *hexagonal*, *frío*, *geometría*, *diamante*, *medir*, (*sumar*), *figura*, *construcción*, *osamenta*, *compás*, *peso*, *número* y *medida*.

4. ESTRUCTURACIONES PROGRESIVAS

El desglose de los poemas anteriormente analizados y las relaciones establecidas entre los elementos así distinguidos, aun cuando se hayan hecho partiendo de indicaciones directamente observables, no dejan de ser, a pesar de todo, interpretaciones o hipótesis, y por lo mismo siempre cabe que sean personales o subjetivas. El carácter riguroso de las estructuras propuestas puede despertar sospechas y ser atribuido al comentador deseoso de llevar hasta las últimas consecuencias lo que en realidad solo estaría esbozado. En suma, no se puede pasar por alto el peligro de que el análisis ni corresponda a la realidad ni, menos aun, a la intención del poeta –pese a una poética declarada, como acabamos de verlo. El examen de algunos borradores y de las últimas correcciones introducidas en el manuscrito por don Miguel nos induce a pensar que tal temor es injustificado: todas las modificaciones aportadas tienden a aumentar, reforzar y sistematizar las relaciones estructurales dentro del poema.

A través de los borradores conservados se sabe que muchos poemas unamunianos acumulan en el curso de su elaboración, profundas y numerosas modificaciones, y que el manuscrito de 'Cancionero' no es un cuaderno borrador, sino una serie de cuartillas en las que don Miguel copiaba la versión final. Si bien es verdad que sigue aportando pequeñas modificaciones, estas no son casi nunca tan importantes como para que el poema deba ser transcrito de nuevo. En la mayoría de los casos es probable que haya habido otras versiones anteriores a la del manuscrito final. Pocas veces se han conservado o bien son ya imposibles de encontrar¹⁴.

En las páginas siguientes analizamos los cambios intervenidos en el manuscrito en cuatro poemas, uno de los cuales hemos explicado precedentemente (511). Es inconcebible que los demás no hayan tenido versiones anteriores, ahora perdidas y quizás destruidas por el propio don Miguel.

* * *

14. En nuestra última visita a la Casa Museo de Unamuno en 1994 no hemos vuelto a encontrar los borradores que habíamos copiado en 1959 y 1960 y que fueron utilizados parcialmente en nuestra *Introducción al "Cancionero" de Miguel de Unamuno, o.c.*, pp. 28-56.

No se dispone de borradores del poema 511, analizado más arriba.

El Cid, Loyola, Pizarro,
Santa Teresa, la Armada,
oro, sudor, sangre, barro,
cielo, sueño, polvo... nada.

Cancionero nº 511 (502 en el ms.)

Sin embargo, hay algunas modificaciones de última hora en el manuscrito. En la versión primitivamente copiada los versos 3 y 4 eran como sigue (ponemos en negritas las palabras que nos importan):

cielo, sudor, **polvo**, barro,
oro, sueño, **sangre**... nada.

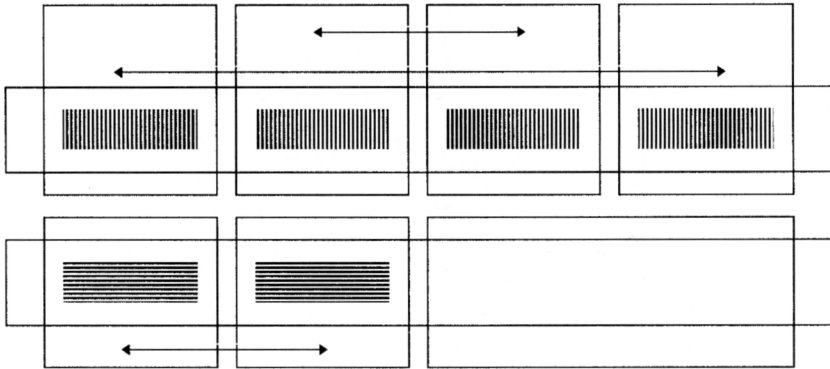
El cambio ha consistido en desplazar elementos ya presentes, lo que atestigua la importancia del lugar de cada uno de ellos en la composición: no se trata de un orden arbitrario.

El doble desplazamiento une *oro* con *sudor*, *sangre* con *barro* y reúne *cielo* con *sueño*, de tal suerte que el verso 3 lleva solo nombres que pertenecen al mundo material, mientras que la primera parte del verso 4 contiene únicamente símbolos del reino espiritual. Se repite así la alternancia de intereses materiales y espirituales, ya realizada en los dos primeros versos por medio de nombres propios. Al mismo tiempo se unen *polvo* y *nada*, símbolos o conceptos espirituales equivalentes o cercanos. Al cobrar mayor cohesión la segunda parte del último verso, este se subdivide más claramente en dos. Las modificaciones de último momento contribuyen a hacer más sistemática —o más geométrica— la estructura de la composición.

La observación de estas modificaciones invita a ir más allá del análisis realizado anteriormente: otorgan al verso 3 una estructura interna más acabada que se enriquece con nuevas correspondencias: a la primera palabra *oro*, responde la última *barro*, materias y símbolos contradictorios, con frecuencia emparejados; traducen el objetivo y el resultado de las conquistas materiales. En el centro del verso se codean *sudor* y *sangre*, que representan los esfuerzos y los resultados físicos inherentes a la guerra y asimismo contrapuestos.

Los elementos que se pueden evaluar de manera positiva (*oro*, *sudor*) aparecen primero, reunidos en la primera mitad del verso; los que se pueden considerar el reverso de los primeros (*sangre*, *barro*) se encuentran en la segunda mitad. En la primera mitad del último verso se suceden a su vez, aunque ahora para las conquistas espirituales, el objetivo (*cielo*) y el desenlace: una ilusión (*sueño*).

El desplazamiento de *oro*, *cielo*, *sangre* y *polvo* también trae consigo un reagrupamiento sonoro que se ajusta a la estructura semántica. El verso 3 solo contiene vocales simples, las sílabas tónicas de la primera parte del verso 4 tienen todas diptongos, mientras que en la segunda parte no hay nada más que monoptongos. En la primera parte del verso 3 las sílabas acentuadas tienen *o*, en la segunda parte domina *a*; en el verso 4 aparecen sucesivamente *e*, y después, de nuevo la *o* de la primera parte del verso 3, y la *a* de la segunda del mismo verso.



Si es que la sonoridad se puede interpretar, podría decirse que a las conquistas materiales de la guerra, como a la conclusión, corresponde unas veces una sonoridad velada o sombría (*o*) otras vibrante (*a*), y que las conquistas espirituales se traducen con una sonoridad clara (*e* diptongada).

Esquemáticamente:

v.3:	o (+o)	(u) + o	a	a
v.4:	ie	ue	o (+o)	a (+a)
		* * *		

En el manuscrito de 'Cancionero' el poema 1216 (1204 en el ms.) va precedido de una versión tachada; a continuación reproducimos la versión final, tal como aparece en 'Obras Completas':

La mente al alma convida
sueños de siempre vivir;
mas el fruto de la vida
conformidad al morir.

La versión tachada es como sigue:

La mente a soñar convida
a soñar siempre vivir
quimeras del porvenir,
mas el fruto de la vida
es conformarse a morir
a trasoñar porvenir
es resignarse a morir.

El paso de la primera a la última versión puede describirse como una desarticulación sintáctica que se acompaña de una reconstrucción retórica dentro de un marco métrico preciso.

1207
fina/en la mar; en el castillo/de Carlos Quinto dogbrilla/
a la yedra las marinas; France Jutzgibel el deo
pasan las nubes de España; y sueño dentro en un
strane/eternizarmos en sueño. 15 VIII

1208
La mente al alma convida / ~~señeros de siempre vivir~~
mas el fruto de la vida / ~~conformidad al morir~~ - 15 VIII
~~conformidad al morir.~~ ~~conformarse~~
a ~~las cosas~~ ~~provenir~~

1209
La mente al alma convida / ~~señeros de siempre vivir~~
mas el fruto de la vida / ~~conformidad al morir~~ 15 VIII

1210
Sin rodeos ni alusiones / cara a cara y a las claras / como
si con Dios hablaras / y sus con los corazones! 15 VIII

1211
Se rosteja las alitas / con las patitas traseras / y a volar / son
las ~~patitas~~ / ~~entre el viento~~ ~~cuizitas~~ / ~~primarias~~ / ~~primaverales~~ 15 VIII

1212
Fupit el campo con hitos / por mejor guardar el grano /
es tontera deiciano / y a más leyes, más delitos. 19 VIII

1213
Con las menos palabras / y a derecho / sin ~~traslados~~ ~~ni~~
alusiones / pocha no pura, sino de hecho / y a bñer las vi-
siones. 19 VIII

1214
Se ira el hog? Dias se han ido / y han venido nuevos
dias... / ~~venido~~ ~~nuevos~~? ~~dirias~~ / ~~la~~ ~~costumbre~~ ~~es~~ ~~olvida~~. 20 VIII

1215
Los dioses, vive Dios, mueren / y sin dioses Dios se queda /
silo, / ~~los~~ ~~dioses~~ ~~quieren~~ / ~~librarse~~ ~~de~~ ~~la~~ ~~vereda~~. 23 VIII

1216
Ay era flor q se posa sobre rosa / se posa mas no ppeza / me-
trosa / q al cielo como una losa / y a le acosa / le hace de la
hera posa / sobre cosa! 23 VIII

1217
D' ai xéve dans la grotte où nage la sirène
se desdichado. Gérard de Nerval

1218
Tome en la gruta en se nada / la sirena, en la q... cuenta /
cuenta de no acabar, cada / cuanto es un mundo q se tie-
ta / a esperar lo q se no ~~ve~~ / se hace esperar; la gruta /
me ~~ve~~ ~~la~~ ~~gran~~ ~~vez~~ / del profundo / me ~~ve~~ ~~la~~ ~~gran~~ ~~vez~~ /
gran ~~vez~~ / ~~por~~ ~~la~~ ~~vez~~ ~~de~~ ~~esta~~ ~~vez~~ / ~~de~~ ~~este~~ ~~mundo~~. 24 VIII

1219
ve la ~~vez~~ / ~~por~~ ~~la~~ ~~vez~~ / ~~de~~ ~~esta~~ ~~vez~~ / ~~de~~ ~~este~~ ~~mundo~~. 24 VIII
vepa la vez q tiene / ~~de~~ ~~esta~~ ~~vez~~ / ~~de~~ ~~este~~ ~~mundo~~.

La primera versión consta de una frase completa con sintaxis normal. En la última versión quedan tres grupos nominales: *sueños de (...)* (v.2), *el fruto de (...)* (v.3) y *conformidad al (...)* (v.4), y un grupo verbal *La mente al alma convida* (v.1), sin conectores sintácticos entre sí, con excepción de *mas*. Los cuatro grupos dan la impresión de estar incompletos: inacabados, (v.1 y 3), o desprovistos de núcleo rector (v.2 y 4). Simultáneamente se observa, a través de las modificaciones de la primera versión, una creciente estructuración retórica: el poeta multiplica e intensifica las oposiciones de sentido a la vez que sistematiza las correspondencias formales (morfosintácticas) que las sustentan.

El punto de arranque del poema o la oposición base se halla en *convida* (v.1) - *el fruto de la vida* (v.3), juego de palabras alrededor de *vida*: *convida*, activo, está lleno de promesas; con *el fruto de la vida*, el resultado pasivo, todo está consumado. La oposición queda marcada por *mas*, bisagra entre los dos primeros y dos últimos versos, que, como de costumbre en 'Cancionero', divide la cuarteta en dos partes iguales. El punto y coma, añadido por el editor detrás del segundo verso, es inútil a tal efecto; la coma del manuscrito delante de *mas* basta ampliamente y es más natural.

A *fruto de la vida* (v.3) se asocia, igualmente desde el principio, la noción de *resignarse a morir* (v.4), que se opone a *quimeras de porvenir* (v.2). Las modificaciones de la primera a la última versión tienden, en primer lugar, a depurar y estructurar la antítesis. Para ello el poeta empieza por oponer *vivir a* (v.2) *morir* (v.4), en lugar de *porvenir*, más neutro y ambiguo, y abandona *quimeras*, portador de desencanto, en desacuerdo con la idea de la primera parte. El segundo paso, que consiste a oponer *trasonar porvenir* (v.4) a *soñar siempre vivir* (v.2) se estanca y la primera versión será la que finalmente se mantenga.

Simultáneamente el poeta estructura la antítesis conceptual haciendo simétrica la expresión lingüística: en lugar de dos sustantivos en el verso 2 (*quimeras del porvenir*) y dos verbos en el verso 4 (*resignarse (conformarse) a morir*), se encuentran dos veces, y paralelamente, un sustantivo (*sueños* (v.2) y *conformidad* (v.4)), con un verbo en infinitivo (*vivir* (v.2) y *morir* (v.4)), conectados por una preposición. El primer intento en esta dirección, que consistía en oponer dos veces dos infinitivos, (*soñar siempre vivir* (v.2) y *resignarse (conformarse)*)¹⁵ *a morir* (v.4) es desechada.

La transformación del segundo verso hace aparecer el adverbio *siempre* que no tendrá pareja en el cuarto verso sino a última hora: en el último retoque de la versión final, don Miguel cambia *a* en *al*, añadiendo la letra *l* por encima de la línea. De este modo convierte la noción general de "morir" en un proceso puntual, contrapuesto a la noción de eternidad, expresada por *siempre*.

Finalmente, la reducción de *soñar quimeras* a *sueños* da paso a un concepto nuevo: *alma* yuxtapuesto a *mente* por anteposición al verbo; se crea, dentro del primer verso, una nueva oposición aunque local: el espíritu o la razón de cara al alma o el sentimiento, y el último vestigio de sintaxis verbal en el poema se amolda a las exigencias estructurales.

* * *

15. No hallamos explicación convincente a la sustitución de *resignarse* por *conformarse*.

El poema 726 arranca de dos términos para el mismo instrumento: fonógrafo y gramófono, y de su análisis etimológico: los dos aluden a son, φωνη, y a su transcripción (γραφη, γραμμα), pero en orden inverso¹⁶. Dos nociones familiares de la obra unamuniana: la "palabra", lo oral, y la "letra", lo escrito, cuyo alcance simbólico rebasa con mucho la materialidad designada y cuya naturaleza hace surgir cuestiones de continuo.

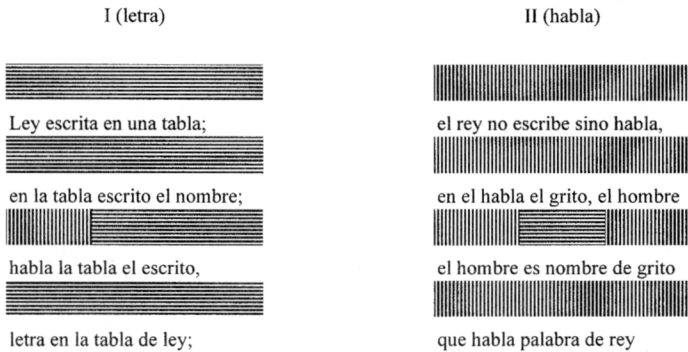
Habla la tabla
 nombre es el hombre
 grito el escrito
 la ley es rey.
 Cancionero nº 726 (716 en el ms.)

La versión suprimida parece resultar de un proceso complejo y arduo, sin duda demasiado pesado en opinión del poeta; la borra, pero guardando las palabras clave y las asociaciones ya establecidas.

Rima de fonógrafo = gramófono
 Ley escrita en una tabla;/ en la tabla escrito el nombre;
 habla la tabla el escrito./ letra en la tabla de ley;
 el rey no escribe, sino habla,/ en el habla el grito, el hombre
 el hombre es nombre de grito/ que habla palabra de rey.












La primera estrofa de la versión tachada solo contiene lexemas del ámbito escrito: *escribir, tabla, letra, nombre, ley*, excepto en el verso 3, en el que aparece *habla*. La segunda estrofa, al contrario, se dedica por completo a la palabra: *no escribir, habla, grito, palabra* y, asociados a ella, *hombre* y *rey*, salvo en el verso 3, donde encontramos *nombre*.

Los rectángulos sombreados horizontalmente (= la letra) y verticalmente (= el habla) muestran la homogeneidad semántica de cada estrofa y la irrupción del campo conceptual opuesto en el verso 3.



16. Los términos *fonógrafo* y *gramófono* aparecen varias veces en los textos de Unamuno, pero no hemos encontrado en ninguno la asociación que se realiza aquí.

Las dos estrofas se construyen de manera exactamente paralela –de lo que se puede deducir que ha precedido ya un intenso trabajo preparatorio. Esto salta a la vista al yuxtaponer los versos correspondientes tal como se propone a continuación:

		
I,1	Ley escrita en una tabla	
II,1		
	el rey no escribe sino habla	
I,2		
	en la tabla escrito el nombre	
II,2		
	en el habla el grito el hombre	
I,3	 	
	habla la tabla el escrito	
II,3	  	
	el hombre es nombre de grito	
I,4		
	letra en la tabla de ley	
II,4		
	que habla palabra de rey	

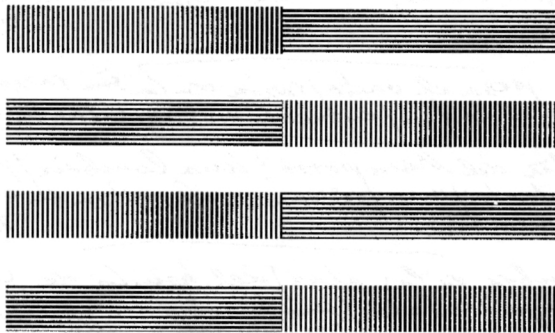
Las dos estrofas están en primer lugar vinculadas entre sí mediante las rimas (a b c d / a b c d), también internas en algunos versos, (o sea, verticalmente, *ley* (I,1)/*rey* (II,1) *tabla/habla* (I,2, II,2) *escrito/el grito* (I,2, II,2), o sea horizontal y paralelamente: *habla la tabla* (I,3), *el hombre es nombre* (II,3). Se trata ya aquí de las formas consonantes de la versión final.

Si se hace el inventario de las vocales tónicas, se obtiene un esquema muy regular, que solo se perturba en el verso 4.

I,1	ej	i	a
II,1	ej	i	a
I,2	a	i	o
II,2	a	i	o
I,3	a	a	i
II,3	o	o	i
I,4	e	a	ej
II,4	a	a	ej

En cada estrofa solo se introduce un término del otro campo semántico, pero siempre en la misma posición: *habla* en I,3 y *nombre* en II,3, aunque invirtiendo el orden de asociación de los conceptos a los que representan: *habla la tabla y nombre de grito*, o, con palabras distintas, la alternancia inicial: *fonógrafo, gramófono*.

Todo se traba así en el verso 3 de cada estrofa, en el que la alianza de la letra y el habla se expresa cada vez en una dirección diferente, como en el juego de palabras del principio. El poema final se reduce a reproducir esta alianza, pero con palabras, conceptos o metáforas que emanan de la composición anterior. La selección y su asociación sintáctica están determinadas por la consonancia (rimas internas) y su disposición en el marco de la cuarteta por su pertenencia al campo de la letra o de la palabra. Para reproducir la alternancia inicial, los dos conceptos se suceden adoptando la forma de una serie de quiasmos imbricados (v 1/2, 2/3, 3/4). En esquema:



Así se realiza en el poema la ecuación del epígrafe que dice que la rima de fonógrafo es gramófono: *Rima de fonógrafo = gramófono*.

Tres veces de cuatro (v.1, 2 y 3) el regente (el sustantivo determinado) está pospuesto al predicado (al sustantivo indeterminado). Superpuesto a los tres quiasmos, cada vez de dos versos, se forja de este modo un nuevo quiasmo, basado sobre la inversión del regente y el predicado: el bloque de los versos 1, 2 y 3, por un lado, y el verso 4, de otro, en el que los tres primeros versos hacen las veces de premisas de la conclusión.

706 Duerme la tierra de los cuerpos; sueña
fiavro de las sombras; / la dormida duerme
sueños / y sueña que duerme la otra. 23 II 6

La madre de Cain se ha puesto encinta / ^{si que es} ~~de~~ ^{de} castigo!
el trujal de la sangre al de la tinta / le pide abrigo...
~~El~~ ^{El} ~~hijos~~ ^{hijos} patriotas, manijad la pluma! / han de ~~estas~~
leyendas, como espuma. 23 II

Todo un siglo creyete, poeta / en un instante de ef-
midad / en el tu pueblo su vida agrieta / que a se-
sueña su humanidad. 23 II

Fermeza, ternura, cariño, / apelo, costumbre, querencia /
la ley que se tiende, sin ^{creencia} ~~creencia~~ / los al hacen de Dios todo
un niño. 23 II

No Duerme, Niño, duerme y sueña / que es el sueño que
ensina / a ~~sonar~~ / duerme, ~~Arco~~ ^{Arco} / sueña y duerme / no el
corazon se se enfame / da espasos. / Duerme, Niño de
la Bola, la humanidad está sola / y sin luz / sueña,
Jesus, nuestro sueño / tu cura está hecha del ~~caro~~ /
Mamel ^{de la cruz.} 23 II

Ay, cómo pesa el vacío / razón de la sin razón / de es-
tar muriendo de frío / cubuelto an ~~lucis~~ ^{lucis} ~~corazon!~~ 23 II

Don Felix del Mamporro? una lombriz / por ~~coron~~
sa y puntenta / mamporrero real, alza en el cono /
su voz de uertriz. 23 II

A la sombra de las alas / del águila de San Juan,
en el cenaga resbalas / ~~por buscar en ella el~~ ^{pan.} 23 II

Montaña de la mañana / que me vienes a ~~hama~~ /
ante a la mar / mañana / me vuelva ~~el~~ ^{el} ~~sueño~~ ^{sueño} a brizal
en la fé. 23 II

~~El~~ ^{El} ~~gato~~ ^{gato} ~~de fonografo~~ ^{de fonografo} = gramofono
ley escrita en una table / ~~en la table~~ ^{en la table} escrito el nombre
habla la table ~~de~~ ^{de} ~~escrita~~ ^{escrita} / ~~esta~~ ^{esta} ~~en la table~~ ^{en la table} ~~de~~ ^{de} ~~ley~~ / el rey
no escribe, sino habla / ~~en~~ ^{en} ~~el~~ ^{el} ~~habla~~ ^{habla} ~~el~~ ^{el} ~~gato~~ ^{gato} / el nombre
el nombre es nombre de gato / ~~que~~ ^{que} ~~habla~~ ^{habla} ~~para~~ ^{para} ~~bra~~ ^{bra}

716 Habla la tabla/nombra es el hombre/Arta
el escrito/la ley es rey. 24 II

Luna le da
Difame de noche Coleridge ^{en suano/ya hacen}
manto entre las ciegas rocas/Despierta al alb
y hacha un lago en verso/riolando al pie del
cielo de la boca/De que fuente sin luz candal
sereno, /a que finieblas de misterio del abismo
brota? /ha brisa de la luna cabrilleo/deja en
el lago y es ^{una} sola sola suda. 24 II

La oración del teólogo
Levanta ^{x brinca} el ^{trípode} al cielo pico corvo/En la ^{potran}
do a Dios, Got, Bog o El? /Es que se abreva en ^{rodar}
gajaz un sorbo/que ha de ^{coer} carroña vuelta
mela 24 II

Gal VI 3

Creyendo en mí los buscaba;/da esta buscada vior
nos una buscan y me esquivo /es que ya no coo en mí 26 II

720
Un trinitis y un intrínquilis /un abla es que se ya
qui /euredijo, trampantojo /le dicen razón de fe. 26 II

Esperando a las moscas de primavera.

Hormiga machona, terca /ya al andar se haces camión
yuto a ti es santa la puasca /mosca ya se aloga en vino
Mosca del enfermo, amigo /tierra dela enfermedad,
mosca a lo q nada obliga /mosca de finalidad.

La está esperando la casa /cuando llegará, ¿temo?
trae la eternidad q pasa /la vida sin ^{cuando} valores,
siempre en abito. 27 II

Horrible hormiga machona /ya al andar se haces camión
La mosca pasarse hora /de todo fin de destino.
de toda fuerza de sino. 27 II



REDACCIÓN DE La Libertad

El poema está compuesto de cuatro proposiciones sintácticamente independientes. Cada proposición se reduce a dos lexemas; sustantivos, yuxtapuestos o unidos por un verbo cópula (*habla* en el verso 1 puede ser una forma verbal, pero se deduce del conjunto que, a semejanza de *nombre* y *grito*, se trata de un sustantivo). No hay puntuación alguna y resultaría ocioso añadirla. Es un poema que carece prácticamente de sintaxis y lo que resta se ajusta al orden retórico: tres veces el predicado se antepone al regente.

* * *

Para comprobar la validez de los esquemas anteriores, terminamos por el análisis de un poema que ha visto el orden de sus versos modificado a última hora en el manuscrito.

El fruto viene de Oriente
del Mediodía la flor
la semilla de Occidente;
la Noche para el amor.

Cancionero n° 142 (137 en el ms.)

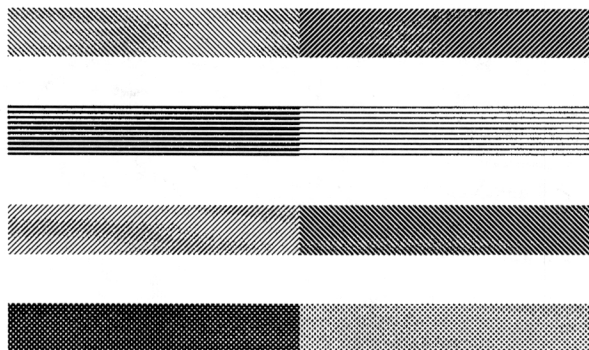
Igual que en el poema n° 635: *Cojo, manco, tuerto o sordo*, la cuarteta se deriva de la composición anterior (n° 141), con la misma fecha, y probablemente también del n° 140, del día anterior¹⁷. Del n° 141 provienen *Occidente* (v. 3), *Oriente* (v. 5) y *Mediodía* (v. 7) que marcan los momentos culminantes del recorrido solar; en el n° 140 se evocan algunas fases del crecimiento de una planta: *semilla* (v. 3), *raíces* (v. 5) y *flor* (v. 7).

La asociación del recorrido solar y del ciclo vegetal da lugar a los tres primeros versos del n° 142 y esto, por lo menos en la primera versión, en gran parte en el orden en que estos elementos se presentan en las composiciones anteriores: *Occidente* (n° 141, v. 3) - *semilla* (n° 140, v. 3), *Mediodía* (n° 141, v. 7) - *flor* (n° 140, v. 7), *Oriente* (n° 141, v. 5). En este punto, en paralelo con *Oriente*, se completa la serie vegetal con *fruto maduro*.

La semilla de Occidente,
del Mediodía la flor
Fruto maduro de Oriente;

El cuarto verso, después de un punto y coma, esta vez colocado por don Miguel, añade el eslabón que falta entre la puesta y la salida del sol, *La Noche*, con mayúscula como *Occidente*, *Mediodía* y *Oriente*. En el poema, los temas del día y de la planta, están asociados en orden invertido: la semilla se une a la puesta del sol, a Occidente, y el fruto al amanecer, a Oriente. Pero mientras que en la primera versión el recorrido del sol –paso del tiempo– está representado en un orden inhabitual (Occidente, Mediodía, Oriente, Noche) y el

17. Curiosamente el poema n° 140 no está en este lugar en el manuscrito (véase la reproducción de la hoja correspondiente), sin que ningún editor, ya desde F. de Onís, mencione de donde viene. Suponemos que figuraba en una hoja suelta, hoy desaparecida.



ciclo de la planta en el tradicional (semilla, flor, fruto maduro), en la última versión ocurre lo contrario.

La yuxtaposición invertida de las cronologías (líneas gruesas para el recorrido solar, líneas finas para el ciclo vegetal), alternativamente al principio y al final de los versos, por medio de quismos repetidos, traduce estructuralmente, el entrecruzado de ambas series. La organización del poema es rigurosa y clara.

El cuarto verso añadido, al ampliar y modificar el sentido del poema, provoca la inversión de los versos 1 y 3. El poema evoca así el recorrido místico. La unión entre el alma y Dios tiene lugar en la Noche; para que la semilla pueda dar fruto ha de transitar por la Noche. Por ello el verso 1 pasa a tercera posición, antes del verso 4, y el verso 3 a primera, después del verso 4 en el siempre renaciente ciclo solar.

5. INFORMÁTICA, ESTADÍSTICA, LINGÜÍSTICA Y ESTILÍSTICA

Las páginas precedentes tienen por objeto una recopilación de poemas: 'Cancionero', de Miguel de Unamuno, y su confrontación sistemática y automatizada con la prosa contemporánea del mismo autor: 212 artículos de periódico y la prosa informativa de escritores consagrados del siglo XX.

Después de la informatización íntegra de todos los textos, integrados en tres corpus, se han extraído de cada uno de ellos las mil formas más frecuentes y se ha calculado a continuación para cada una de ellas la diferencia de frecuencia relativa entre cada vez dos corpus. Si se juzgase provechoso, el número de textos como también de formas puede ser aumentado a discreción. En realidad, a causa de los efectos de la lematización o porque se ha extendido el análisis a clases morfosintácticas enteras, bastantes de las formas que en definitiva se han tenido en cuenta, no figuran entre las 1000 formas más frecuentes.

Los cálculos efectuados permiten separar las formas que, por su abundancia o escasez relativas, son características de uno u otro corpus de aquellas que no lo son, y organizarlas jerárquicamente. La clasificación sugiere un enfoque que está basado en la observación directa de datos concretos de cada obra, en lugar de con-

sideraciones externas, ajenas a las obras examinadas, modelos teóricos, prejuicios o intuiciones individuales.

Los datos y los resultados de los cálculos estadísticos han sido clasificados exhaustivamente de distintos modos, con el fin de poder abordar los textos desde diversos puntos de vista. La lista de las formas, establecida según el correspondiente valor de la diferencia de frecuencia relativa –positiva o negativa– destaca las formas más distintivas.

Se comienza el estudio de ‘Cancionero’ con las formas para las que se calcularon los valores de diferencia de frecuencia relativa más grandes, extendiéndolo a continuación a todas las formas de la misma categoría gramatical que las que tienen valores extremos. No puede ser más objetiva la manera de proceder. Se podría asimismo seleccionar cualquier forma o clase de formas sean cuales sean los criterios y objetivos del análisis.

Las formas con la mayor diferencia de frecuencia relativa entre ‘Cancionero’ y los artículos de periódico, son formas instrumentales: dos conjunciones (y e o), mucho menos frecuentes en la poesía que en los artículos de periódico del mismo Unamuno y la prosa informativa en general. Si se considera el conjunto de los cálculos, se comprueba asimismo que la mayoría de las conjunciones corrientes son menos frecuentes en ‘Cancionero’¹⁸.

Se desprende del estudio de ‘Cancionero’, ateniéndose a los aspectos analizados, que el recurso menos frecuente a conjunciones, los nexos de relación sintáctica y semántica por excelencia, es señal de una combinatoria diferente de las palabras, y de aquello que representan, en poesía. En su ausencia resaltan los procedimientos estructurales, retóricos y métricos supletorios que distinguen la composición poética unamuniana en la época de ‘Cancionero’ y que los borradores corroboran.

Nos parece haber dejado claro –si es que estaba por demostrar– que, con provecho para todos se puede abordar una obra literaria desde el punto de vista de la morfosintaxis, y que en todo caso, cuando se trata de explicación literaria y de trabajo científico, saltan a la vista las ventajas o la necesidad de que así sea. La frecuencia relativa y el empleo que se hace de las formas instrumentales, son factores reveladores de la manera de escribir –lo que distingue la obra literaria de aquella que no lo es, y que diferencia las obras literarias entre sí–, lo cual es, a su vez, reflejo de un modo de concebir y comunicar.

18. Las formas con la mayor diferencia de frecuencia relativa positiva entre ‘Cancionero’ y los artículos de periódico, son *tú* y *te*. Se comprueba asimismo que la totalidad de los morfemas de segunda persona (del singular), así como los morfemas de la primera persona del singular, aunque en grado menor y en oposición con los de la tercera, son característicos de ‘Cancionero’. El empleo más frecuente de la primera persona del singular pone de manifiesto el carácter egocéntrico de la obra de don Miguel. El de la segunda persona del singular, aún más característico, y propio de la poesía, destaca su necesidad de comunicación, bien cuando se dirige a sus lectores, a Dios o a las cosas, en estilo directo, o bien cuando se identifica con ellos. Caracteriza a ‘Cancionero’ ser un diario íntimo escrito en gran parte en segunda persona del singular, como una oración o sentencia. Véanse J. DE KOCK, *Elementos para una lingüística computacional, o.c.*, Variación nº 1, y ‘Cancionero’ de Miguel de Unamuno: un journal intime à la deuxième personne, en Actes du II^e Colloque International sur l’Autobiographie en Espagne, Aix-en-Provence - Marseille, 1982, pp. 261-278.

El análisis de cada poema en particular y las explicaciones locales que se hacen están sustentadas por constataciones generales y previas a propósito de la recopilación entera y las opciones iniciales en el análisis de los poemas derivan de la comparación sistemática y exhaustiva de todas las opciones posibles; no son fruto de lecturas casuales, de coincidencias excepcionales o impresiones fugitivas. Siempre que es posible, el método intenta evitar cualquier generalización abusiva, basada en datos o interpretaciones particulares, como también una lectura subjetiva e impresionista.

ANEJOS

Primera página de la lista de las mil formas más frecuentes en 'Cancionero' y 212 artículos de M. de Unamuno, su frecuencia absoluta y relativa, la diferencia de frecuencia relativa entre ambos corpus y su grado de significación en orden alfabético primero, y en orden decreciente del valor de la diferencia de frecuencia relativa a continuación (reproducción fotográfica de los listados de la computadora; *vorm*= forma, *aantal abs.*= F en 'Cancionero', *in poezie rel.*= f en 'Cancionero', *aantal abs.*= F en 212 artículos, *in proza rel.*= f en 212 artículos, *toetsingsgrootheid*= v.dif., *p-waarde*= p).

Vergelijking proza- en poezie-tekst (duizend meest voorkomende vormen)

VORM	AANTAL ABS.	IN POEZIE REL.	AANTAL ABS.	IN PROZA REL.	TOETSINGS- GROOTHEID	P- WAARDE
1 a	1335	0.01741	5473	0.02440	-12.18	0.0000
2 abierto	9	0.00012	4	0.00002	2.48	0.0131
3 abismo	49	0.00064	0	0.00000	7.00	0.0000
4 abrazo	9	0.00012	3	0.00001	2.61	0.0091
5 abre	18	0.00023	12	0.00005	3.16	0.0016
6 abrigo	13	0.00017	3	0.00001	3.28	0.0010
7 acaba	24	0.00031	36	0.00016	2.20	0.0277
8 acabó	10	0.00013	12	0.00005	1.75	0.0807
9 acabó	10	0.00013	12	0.00005	1.75	0.0807
10 academia	1	0.00001	19	0.00008	-3.06	0.0022
11 acaso	24	0.00031	265	0.00018	-8.99	0.0000
12 acción	9	0.00012	54	0.00024	-2.42	0.0156
13 acto	4	0.00005	18	0.00008	-0.87	0.0000
14 actor	0	0.00000	19	0.00008	-4.36	0.0000
15 actual	0	0.00000	63	0.00028	-7.94	0.0000
16 actualidad	0	0.00000	29	0.00013	-5.39	0.0000
17 acuerdo	3	0.00004	18	0.00008	-1.40	0.1627
18 adán	10	0.00013	18	0.00008	1.11	0.2689
19 adelante	2	0.00003	25	0.00011	-2.95	0.0032
20 además	0	0.00000	35	0.00016	-5.92	0.0000
21 adiós	18	0.00023	8	0.00004	3.51	0.0005
22 agonía	21	0.00027	14	0.00006	3.41	0.0007
23 agua	130	0.00170	74	0.00033	8.90	0.0000
24 aguarda	20	0.00026	2	0.00001	4.29	0.0000
25 aguas	29	0.00038	11	0.00005	4.59	0.0000
26 águila	12	0.00016	5	0.00002	2.90	0.0037
27 ah	4	0.00005	35	0.00016	-2.80	0.0051
28 ahí	5	0.00007	37	0.00016	-2.15	0.0122
29 ahora	27	0.00035	276	0.00123	-8.75	0.0000
30 aire	61	0.00080	59	0.00026	4.96	0.0000
31 al	966	0.01260	1617	0.00721	12.23	0.0000
32 ala	10	0.00013	4	0.00002	2.67	0.0076
33 alas	46	0.00060	16	0.00007	5.86	0.0000
34 alba	36	0.00047	18	0.00008	4.84	0.0000
35 albedrío	14	0.00018	2	0.00001	3.53	0.0004
36 alegría	21	0.00027	13	0.00006	3.49	0.0005
37 alemán	4	0.00005	18	0.00008	-0.87	0.3833
38 alfonso	5	0.00007	29	0.00013	-1.70	0.0897
39 algo	6	0.00008	217	0.00097	-12.18	0.0000
40 alguien	1	0.00001	28	0.00012	-4.15	0.0000
41 algún	3	0.00004	77	0.00034	-6.73	0.0000
42 alguna	3	0.00004	95	0.00042	-7.85	0.0000
43 algunas	0	0.00000	23	0.00010	-4.80	0.0000
44 alguno	0	0.00000	28	0.00012	-5.19	0.0000
45 algunos	0	0.00000	54	0.00024	-7.35	0.0000
46 aliento	20	0.00026	7	0.00003	3.86	0.0001
47 allá	20	0.00026	31	0.00014	1.93	0.0530
48 allende	9	0.00012	5	0.00002	2.36	0.0185
49 allí	10	0.00013	159	0.00071	-8.30	0.0000
50 alma	219	0.00286	174	0.00078	10.32	0.0000
51 almas	11	0.00014	36	0.00016	-0.34	0.7374
52 alondra	8	0.00010	2	0.00001	2.55	0.0108
53 alta	12	0.00016	29	0.00013	0.53	0.5950
54 altar	8	0.00010	0	0.00000	2.83	0.0047
55 alto	14	0.00018	40	0.00018	0.08	0.9401
56 altura	8	0.00010	7	0.00003	1.89	0.0590

Vergelijking proza- en poezie-tekst (duizend meest voorkomende vormen)

VORM	AANTAL ABS.	IN POEZIE REL.	AANTAL ABS.	IN PROZA REL.	TOETSINGS- GROOTHEID	P- WAARDE
1 o	106	0.00138	1530	0.00682	-24.77	0.0000
2 y	1947	0.02539	9559	0.04261	-24.25	0.0000
3 tu	495	0.00645	46	0.00021	21.49	0.0000
4 te	402	0.00524	73	0.00033	18.66	0.0000
5 usted	1	0.00001	325	0.00145	-17.65	0.0000
6 uno	29	0.00038	562	0.00251	-16.78	0.0000
7 esto	22	0.00029	464	0.00207	-15.66	0.0000
8 el	2846	0.03711	5760	0.02568	15.04	0.0000
9 como	152	0.00198	1185	0.00528	-14.88	0.0000
10 la	3585	0.04674	7730	0.03446	14.39	0.0000
11 que	2428	0.03166	9512	0.04240	-14.10	0.0000
12 cielo	287	0.00374	152	0.00068	13.49	0.0000
13 los	648	0.00845	3110	0.01386	-13.12	0.0000
14 mi	535	0.00698	626	0.00279	13.06	0.0000
15 sol	234	0.00305	102	0.00045	12.72	0.0000
16 una	223	0.00291	1374	0.00612	-12.63	0.0000
17 ay	201	0.00262	65	0.00029	12.39	0.0000
18 esos	8	0.00010	240	0.00107	-12.34	0.0000
19 al	966	0.01260	1617	0.00721	12.23	0.0000
20 dios	338	0.00441	300	0.00134	12.21	0.0000
21 a	1335	0.01741	5473	0.02440	-12.18	0.0000
22 algo	6	0.00008	217	0.00097	-12.18	0.0000
23 corazón	196	0.00256	66	0.00029	12.17	0.0000
24 sino	62	0.00081	582	0.00259	-12.02	0.0000
25 lo	414	0.00540	2058	0.00917	-11.36	0.0000
26 política	3	0.00004	162	0.00072	-11.19	0.0000
27 tus	130	0.00170	10	0.00004	11.06	0.0000
28 decir	29	0.00038	354	0.00158	-10.98	0.0000
29 civil	2	0.00003	143	0.00064	-10.84	0.0000
30 aquellos	0	0.00000	112	0.00050	-10.59	0.0000
31 estado	5	0.00007	168	0.00075	-10.57	0.0000
32 de	4087	0.05329	14209	0.06334	-10.46	0.0000
33 oros	15	0.00020	246	0.00110	-10.45	0.0000
34 tú	128	0.00167	27	0.00012	10.38	0.0000
35 alma	219	0.00286	174	0.00078	10.32	0.0000
36 pero	100	0.00130	696	0.00310	-10.25	0.0000
37 mar	183	0.00239	121	0.00054	10.10	0.0000
38 había	2	0.00003	124	0.00055	-9.95	0.0000
39 madrid	1	0.00001	112	0.00050	-9.94	0.0000
40 luz	152	0.00198	78	0.00035	9.88	0.0000
41 político	0	0.00000	94	0.00042	-9.70	0.0000
42 amor	120	0.00156	38	0.00017	9.60	0.0000
43 más	260	0.00339	1324	0.00590	-9.48	0.0000
44 eso	19	0.00025	247	0.00110	-9.46	0.0000
45 señor	145	0.00189	81	0.00036	9.45	0.0000
46 amigo	14	0.00018	212	0.00095	-9.39	0.0000
47 revolución	9	0.00012	174	0.00078	-9.32	0.0000
48 española	8	0.00010	165	0.00074	-9.27	0.0000
49 república	3	0.00004	121	0.00054	-9.27	0.0000
50 ojos	118	0.00154	46	0.00021	9.21	0.0000
51 éste	7	0.00009	155	0.00069	-9.18	0.0000
52 acaso	24	0.00031	265	0.00118	-8.99	0.0000
53 suele	2	0.00003	105	0.00047	-8.97	0.0000
54 del	1129	0.01472	2329	0.01038	8.95	0.0000
55 agua	130	0.00170	74	0.00033	8.90	0.0000
56 ellos	16	0.00021	212	0.00095	-8.85	0.0000