

COMPOSICIÓN Y ESTRUCTURA EN UN PASAJE DE ORTEGA Y GASSET

A los cien años del nacimiento de Ortega puede ya decirse que el interés por su obra se ha orientado de manera especial hacia el estudio de los contenidos. Parece un sino común que acecha a cuantos autores cultivan con preferencia el género ensayístico. El análisis y discusión de las ideas por parte de los exegetas arrincona inexorablemente la posible consideración de los recursos expresivos y los rasgos literarios, incluso en un caso como el de Ortega, cuya prosa ha irradiado un influjo extraordinario en el lenguaje culto de los últimos cincuenta años. Basta repasar la bibliografía existente sobre Ortega¹ para advertir el desequilibrio entre los asedios filológicos, históricos, políticos o, en general, culturales y los específicamente literarios. Las páginas que siguen tratarán de incrementar mínimamente esta descuidada parcela de la bibliografía orteguiana, tomando como base un fragmento de uno de los artículos que, con el título general «Arte de este mundo y del otro», aparecieron en *El Imparcial* a lo largo de los meses de julio y agosto de 1911². He aquí el texto seleccionado:

El otro día entré en una catedral gótica... Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesantez sobre la tierra —esta buena tierra donde todo es firme y claro y se puede palpar las cosas y se ve dónde comienzan y dónde acaban—. Súbitamente, de mil lugares, de los altos rincones oscuros, de los vidrios confusos de los ventanales, de los capiteles, de las claves remotas, de las aristas interminables, se descolgaron sobre mi miríadas de seres fantásticos, como animales imaginarios y excesivos, grifos, gárgolas, canes monstruosos, aves triangulares; otros, figuras inorgánicas, pero que en sus acentuadas contorsiones, en su fisonomía zigzagueante se tomarían por animales incipientes. Y todo esto vino sobre mi rapidísimamente, como si habiendo sabido que yo iba a entrar en aquel minuto de aquella tarde se hubiera puesto a aguardarme cada cosa en su rincón o en su ángulo, la mirada alerta, el cuello alargado, los músculos tensos, preparados para el salto en el vacío. Puedo dar un detalle más

1 Incluso la de U. Rukser (*Bibliografía de Ortega*, Madrid, Revista de Occidente, 1971), cuyas numerosas lagunas, imprecisiones y errores de bulto alcanzan grados superiores a lo permisible. Más seguro resulta utilizar el apartado correspondiente del *Manual de Bibliografía de la literatura española* (Madrid, Gredos, 1980), de J. Simón Díaz.

2 Los artículos fueron incluidos en el vol. I de *Obras Completas*, pp. 186-205. El texto objeto de estudio pertenece al primero de los artículos (pp. 186 s.).

común a aquella algarabía, a aquel *pandemonium* movilizado, a aquella irrealidad semoviente y agresiva; cada cosa, en efecto, llegaba a mí en aérea carrera desaforada, jadeante, perentoria, como para darme la noticia en frases veloces, entrecortadas, anhelosas, de no sé qué suceso terrible, inconmensurable, único, decisivo, que había acontecido momentos antes allá arriba. Y al punto, con la misma rapidez, como cumplida su misión, desaparecía, tal vez tornaba a su cubil, a su alcáncara, a su rincón, cada bestia inverosímil, cada imposible pajarraco, cada línea angulosa viviente. Todo se esfumaba como si hubiera agotado su vida en un acto mímico.

Se trata de un texto fragmentario, lo que convierte en provisional cualquier intento de señalar en él partes o bloques nítidamente diferenciados, puesto que existen otras secuencias antes y después de la parte reproducida. De todos modos, sí puede advertirse que se produce una alternancia de frases narrativas y otras que son simples reflexiones del contemplador. A un comienzo narrativo («el otro día entré en una catedral gótica») le sucede una reflexión («yo no sabía...»), tras la cual hay otro enunciado narrativo («ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado...») seguido de un inciso cuyo carácter de reflexión no admite duda («esta buena tierra donde todo es firme y claro...»). Más diluida, la alternancia continua a lo largo del texto, y obedece, con toda seguridad —se impone esta primera conclusión—, a un factor decisivo en el diseño global del fragmento: la descripción a que asistimos está hecha algún tiempo después de la contemplación, como ya se indica en el primer enunciado. Así, entre aquel momento y el presente el narrador ha tenido tiempo de recapacitar, y nos ofrece una conjunción de los hechos vistos y de su propia meditación posterior, ya más serena y reposada, acerca de los mismos.

Ahora bien: el hecho de tratar de reproducir algo ya sucedido y situar ante nuestros ojos la serie de violentas sensaciones experimentadas hace algún tiempo, delata una actitud de artista. Si el contemplador ha reflexionado y, a pesar de ello, intenta rehacer la sensación de caos experimentada, sin limitarse a exponer puntos de vista o conclusiones teóricas —como sería esperable en un ensayista—, es evidente que el texto no tiene un propósito meramente informativo, a la manera de un manual o una monografía de historia del arte, sino que responde a una actitud literaria que busca crear o recrear algo mediante la palabra. Ante tal planteamiento, la única respuesta congruente por parte del lector consiste en desentrañar los recursos expresivos puestos en juego por el autor para lograr su objetivo.

El otro día entré en una catedral gótica...

El comienzo es netamente narrativo, con su fórmula inicial de referencia a un pasado. A pesar de todo, no estamos frente al «érase una vez» tradicional, que distancia la acción relatada y la coloca en el ámbito de lo no visto, fuera de la experiencia personal. «El otro día» es una determinación cercana, que anuncia una experiencia reciente, pero no inmediata. El narrador podrá todavía, por tanto, recordar los detalles con precisión: pero, al mismo tiempo, la distancia temporal existente entre los hechos y la narración le permitirá analizar con calma sus impresiones.

La aposiopesis de la entonación, expresada gráficamente mediante los puntos suspensivos, tiene una función muy clara: durante esa pausa obligada, el narrador se demora en sus recuerdos, que surgen rapidísimamente, suscitados por la frase anterior. De esta sensación brota el enunciado analítico subsiguiente: «Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino». Esta es una conclusión, un resumen valorativo que se nos ofrece antes que la descripción. No se olvide que hay una diferencia entre el narrador y los lectores: él conoce ya lo que va a contar, y lo califica gracias a su experiencia previa. Insensiblemente, el lector se encuentra sometido a una visión parcial de los hechos: aquella que le impone el narrador con su juicio primero. La frase entera —incluida la hipérbole metafórica del «torbellino»— desempeña, por consiguiente, dos funciones a la vez: dramatiza lo que va a narrarse e impone un punto de vista, o, lo que es igual, un juicio previo sobre el objeto, que condiciona inevitablemente la lectura posterior.

Por otra parte, las hipérbolas situadas al comienzo de un texto, cuando el lector desconoce todavía la índole del mensaje, crean en él una tensión, una actitud expectante, y provocan su interés. Esta circunstancia, unida a la imposición de una determinada perspectiva en la contemplación de los hechos, son factores que delatan una actitud ya no desinteresadamente literaria, sino suasoria y casi didáctica; el autor trata desde el principio de atraerse al lector y de situarlo en el camino de una determinada interpretación, anunciada en este caso por la ecuación entre el interior de una catedral gótica y el «torbellino» que le sirve de imagen.

Pero, además, la metáfora inicial se plantea como una definición con pretensión totalizadora («siempre»), y esto, al comienzo de un texto, suele acarrear consecuencias estrictamente literarias que afectan a la composición del mismo, puesto que resulta imprescindible, a partir de ahí, justificar esa definición. En el fragmento que nos ocupa, toda la descripción del interior de la catedral tenderá a explicar la caracterización primera, con lo cual la parte narrativa del texto adquiere un valor ancilar, ejemplificador; sirve para corroborar la primera idea del fragmento. A partir de este momento, las líneas de «literatura narrativa» posteriores tienen carácter de meros instrumentos. El punto de partida —razonamiento seguido de prueba— y la concepción que se desprende de los primeros enunciados y que hace de la literatura un utensilio al servicio de una idea, son rasgos de inequívoco perfil.

Ello es que apenas puse el pie...

Existe una notable precisión léxica. *Arrebatarse* es 'tomar algo con violencia, fuerza y precipitación'; la elección del vocablo destaca la noción de 'fuerza' —ya que el contemplador siente como si hubiera perdido gravedad— y la de 'precipitación, rapidez', acorde con el significado de la construcción «apenas puse» y con la selección del adverbio «súbitamente», que aparecerá poco después. Muy preciso es también el cultismo *pesantez*, especializado frente a *pesadez* para significar 'gravedad' en su acepción física de 'fuerza de atracción de los cuerpos hacia la tierra'.

La aposición «esta buena tierra donde todo es firme...» intenta traducir el sentir común y algo romo del hombre medio, que sólo se encuentra seguro en un ambiente cuyos confines conoce. Dejando aparte el tono irónico de la caracterización, lo importante de la frase es su función en la estructura compositiva total, que ahora se adivina ya con nitidez. En efecto: se trata de contraponer el exterior y el interior de la catedral, así como el tránsito de las sensaciones terrenas del exterior, «donde todo es firme y claro», a las alucinantes e inseguras del interior. Esta contraposición exige un desarrollo. Por ello, si fuera «todo es firme», dentro se sentirá el contemplador «arrebataado» de su pesantez. Habrá que examinar si los otros rasgos con que se describe el exterior reciben luego sus correspondientes elementos opuestos. Por el momento conviene retener que, además de ser «firme», el exterior posee estas notas: a) «claro»; b) «se puede palpar las cosas»; c) «se ve dónde comienzan y dónde acaban».

Y tras esta contemplación del atrio, hora es ya de entrar en la catedral gótica.

Súbitamente, de mil lugares...

Como ya quedó anticipado, el valor semántico del adverbio no surge por azar, sino que continúa la línea iniciada por «apenas» y continuada en el sema 'precipitación' de «fui arrebatado». No puede olvidarse que esta parte deriva de la anterior y está condicionada por ella; de ahí la necesidad de establecer las oportunas conexiones.

Se organizan a continuación dos series de enumeraciones sucesivas. La primera recoge términos que designan lugares del interior; la segunda agrupa las denominaciones de seres extraños que parecen descolgarse sobre el sorprendido visitante. La sarta primera, de considerable longitud, crea un amplio movimiento de tensión que la aparición del núcleo predicativo «se descolgaron» resuelve sólo en parte, ya que a continuación todavía queda otra larga serie de sujetos, merced a la sutil inversión de la disposición sintáctica habitual. La frase es, pues, lo bastante compleja como para aconsejar una disección de sus elementos. La primera tanda introduce los siguientes:

- [1] Mil lugares
- [2] Altos rincones oscuros
- [3] Vidrios confusos de los ventanales
- [4] Capiteles
- [5] Claves remotas
- [6] Aristas interminables

Existen ciertos rasgos comunes a todos los componentes de esta serie: la falta de perfiles definidos, la inconcreción, la lejanía. «Mil lugares» es, en efecto, un cuantificador indeterminado, que expresa un número elevadísimo —según el punto de vista del observador, claro está—, pero inconcreto. La mirada no logra distinguir con nitidez. Los rincones son «altos» —distantes, pues, del sujeto contemplador— y

«oscuros», lo que impide percibir qué ocultan; los ventanales tienen «vidrios confusos», con figuras difícilmente identificables, debido a su lejanía. La serie de atribuciones se rompe con «capiteles», único elemento sin adjetivar de la sarta porque contiene por sí mismo el sema 'elevado'. Además, en un interior como el que se describe, con «altos rincones», las columnas deben ser también especialmente altas. La idea aparece confirmada por las «claves remotas». La calificación otorgada a los cierres de las bóvedas —es decir, a su parte más elevada— prolonga las nociones de distancia y lejanía iniciadas antes y corrobora el movimiento físico de la mirada que se eleva progresivamente. En cuanto a la expresión «aristas interminables», cierra la serie —y ahora se advierte con claridad la gradación en los adjetivos: *altos-remotas-interminables*—, pero además ofrece una pista que permitirá consolidar ciertas sugerencias apuntadas antes. Puesto que se trata de contraponer las caracterizaciones del exterior y del interior, parece oportuno recordar que las primeras se apoyaban en tres rasgos: a) «todo es firme y claro»; b) «se puede palpar las cosas», y c) «se ve dónde comienzan y dónde acaban». Pues bien: a aquella claridad se oponen ahora los rincones «oscuros», de igual modo que, a cambio de lo que «se puede palpar», se yerguen ahora las «claves remotas», inasibles, y la conciencia de «dónde acaban las cosas» ha sido sustituida, en el interior, por la visión de unas aristas calificadas de «interminables». Poco a poco, el desarrollo del texto va reobrando sobre su planteamiento inicial sin que nada quede sujeto al azar.

Una vez examinada esta serie inicial y advertida su función en el conjunto, procedamos de igual manera con la enumeración siguiente, que arranca del predicado «se descolgaron» y que se ordena de este modo:

- [1 bis] Miríadas de seres fantásticos
- [2 bis] Animales imaginarios y excesivos
- [3 bis] Grifos
- [4 bis] Gárgolas
- [5 bis] Canes monstruosos
- [6 bis] Aves triangulares

Lo primero que llama la atención al cotejar las enumeraciones que rodean el núcleo predicativo es el exacto equilibrio que ofrecen: ambas constan de seis elementos cada una. Es evidente que, para transmitir una sensación alucinante de caos y desorden, el escritor ha recurrido a una cuidadosa ordenación. Pero no se trata únicamente de un equilibrio cuantitativo —dos segmentos de seis miembros cada uno—, sino de algo más, observable sin dificultad si se confrontan los componentes de ambas series, como exige la articulación sintáctica. Desde el primer instante se advierten ciertas correspondencias, inequívocamente marcadas por afinidades léxicas y semánticas. Los «mil lugares» de la primera serie tienen ahora su correlato exacto en las «miríadas de seres fantásticos» con que se inicia la segunda, que constituyen la expresión de una cuantificación indefinida del mismo tipo que la anterior. A partir de esta primera correspondencia, el cotejo de las dos series revela una

estructura correlativa cuyos elementos se relacionan miembro a miembro. La reconstrucción de las estructuras básicas es, por tanto, muy simple, y no estará de más reproducirla esquemáticamente para comprobar cómo ha operado el autor en la composición del texto:

[1 - 1 bis]: «*De mil lugares [se descolgaron] miradas de seres fantásticos*» (dos conjuntos indefinidos que se descompondrán a continuación en sendas enumeraciones de cinco miembros).

[2 - 2 bis]: «*De los altos rincones oscuros [se descolgaron] animales imaginarios y exclusivos*» (impresiones subjetivas provocadas por la distancia y la oscuridad; el equilibrio llega hasta mantener la doble adjetivación en cada caso).

[3 - 3 bis]: «*De los vidrios confusos de los ventanales [se descolgaron] grifos*» (el calificativo «confusos» se aviene con el grifo, animal quimérico y, sin duda, también «confuso» —en su acepción de ‘mezclado’—, ya que ostenta medio cuerpo de águila y medio de león).

[4 - 4 bis]: «*De los capiteles [se descolgaron] gárgolas*» (la serie no se rompe, pero hay aquí una imprecisión técnica: inducido tal vez por el hecho de que muchas gárgolas tienen formas de animales o seres extraños, el autor no ha advertido que la gárgola, con forma plástica o sin ella, es exclusivamente un conducto por donde se vierte el agua de los tejados y que, por consiguiente, no se encuentra en el interior de las catedrales).

[5 - 5 bis]: «*De las claves remotas [se descolgaron] canes monstruosos*» (por un proceso semejante al del enunciado [2], la monstruosidad es un impresión subjetiva, derivada de la falta de límites precisos, dada la altura a que se hallan las claves de las bóvedas con respecto al empedregado contemplador).

[6 - 6 bis]: «*De las aristas interminables [se descolgaron] aves triangulares*» (al igual que la correlación entre los segmentos [1] y [1 bis] quedaba marcada por la analogía léxica *mil / miradas*, en esta pareja que cierra la serie el denominador común es el rasgo geométrico que poseen los términos *aristas* y *triangulares*; y ello, claro está, dejando aparte el hecho *real* de que la ramificación de las aristas a partir del capitel en el interior de una catedral gótica produce líneas triangulares. Pero lo decisivo aquí es el hallazgo verbal, no su posible correspondencia con la realidad).

La puntuación, así como el hecho de que la frase inmediata se inicie con una forma «otros», claramente excluyente, son datos redundantes que garantizan que la enumeración concluye aquí. Puede ahora resumirse la función de este barroco y medido pasaje. En primer lugar, la descripción debe justificar la afirmación inicial de que «dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino»; así, la acumulación de imágenes fantásticas trata de sugerir plásticamente la sensación de vértigo apuntada. Pero si el mundo puede ser contemplado como un caos, el arte es siempre una ordenación. Aquí, las impresiones apocalípticas se hallan traducidas mediante una cuidadosa atención a la selección léxica y a las correspondencias internas entre los enunciados. Por último, esa selección obedece, en buena medida, a la necesidad de plantear una contraposición con respecto a las sensaciones del exterior, y, en consecuencia, se integran en la enumeración lugares y seres de contornos borrosos, de perfiles equívocos, contrarios a las impresiones de firmeza, claridad y límites precisos que proporcionaba la «buena tierra» del exterior.

Cerrada, pues, la serie, la frase siguiente, deliberada y ostensiblemente separada de aquella, tiende a acentuar la sensación de irrealidad producida por los hechos anteriores: «otros, figuras inorgánicas...»

Los rasgos comunes a los elementos de la segunda serie —carácter fantástico, falta de perfiles nítidos— se resumen ahora en la calificación «inorgánicas». El movimiento único expresado antes simplemente merced al predicado «se descolgaron» se incrementa con la referencia a las «contorsiones» y la «fisonomía zigzagueante», características que, al mismo tiempo, reiteran las apreciaciones acerca del contorno borroso y falta de límites —ampliamente interpretable, por tanto— de las figuras. La naturaleza hipotética de la forma verbal «se tomarían» y el carácter de «incipientes» atribuido a los presuntos animales recalcan la idea de inseguridad. El contemplador, en efecto, se encuentra en un ámbito muy distinto de aquel en que todo era «firme y claro».

Y todo esto vino sobre mí rapidísimamente...

Recuérdese que la secuencia de la doble enumeración estaba organizada en una estructura que podría sintetizarse así: «*Súbitamente*, [de x, x', x''...], *se descolgaron sobre mí* [y, y', y''...]». Se advertirá que ahora nos encontramos frente a un resumen en el que la enumeración de la segunda serie —constituida, no se olvide, por seres indefinidos— se reduce a una fórmula neutra condensadora: *todo esto*. En cuanto a las formas verbales, su patente semejanza no requiere comentario alguno: *se descolgaron sobre mí / vino sobre mí*. El adverbio *súbitamente* halla su correlato en *rapidísimamente*, con lo que se continúa la línea expresiva iniciada por «apenas puse el pie» y proseguida por el sema 'rapidez, precipitación' de «fui arrebatado». Todos los recursos puestos en práctica delatan una composición coherente, calculada, ajena a la improvisación.

Después de este resumen se inicia un amplio período comparativo marcado por la fórmula «como si». Hasta este momento, la actitud del contemplador ha sido de anonadamiento ante la suma de sensaciones caóticas que sobrevenían tras las apacibles del exterior. Ahora surge una terrible sospecha, producto de la reflexión: la de que «cada cosa» de las enumeradas —obsérvese la deliberada indeterminación, acorde con la fórmula neutra «todo esto» utilizada antes— sabía de antemano «que yo iba a entrar en aquel minuto de aquella tarde». Procedente de la «buena tierra» tranquila y nítida, el contemplador ha ingresado en un mundo en que no sólo es todo confuso, sino inquietante. Si antes contrastaba la insignificancia del hombre ante las enormes dimensiones y la lejanía de columnas, claves y ventanales, ahora se tiene la sensación de que la pequeñez no es únicamente física, y el observador se supone acechado por fuerzas oscuras e incontrolables que escapan a su comprensión. Estos seres misteriosos representan acaso un mundo en el que todo se halla predeterminado; la precisión, en apariencia redundante, «en aquel minuto de aquella tarde», recalca el exacto conocimiento previo de las acciones humanas por parte de tan insólitos

seres. De este modo, la frase entera constituye una notable progresión sobre las nociones anteriores. Advertimos ahora que la oposición entre el interior y el exterior de la catedral va siendo desplazada por el contraste entre la tierra —y ahora adquiere pleno sentido la minuciosa aposición «esta buena tierra donde todo es firme y claro...»— y otro ámbito distinto, caracterizado por la oscuridad, la elevación, el misterio y la omnisciencia. El interior de la catedral gótica trata de representar, en suma, el misterio sobrenatural.

Puesto que las «cosas» han sido caracterizadas antes como animales —grifos, canes, aves—, el autor describe la postura del acecho mediante tres rasgos muy generales, que pueden convenir a cualquier animal: la mirada, el cuello y la tensión muscular. En realidad, lo sustantivo del enunciado no reside, aunque pueda resultar paradójico, en los sustantivos, sino en la adjetivación, que comporta las notas de 'acecho' y 'agresividad'; la pequeñez e indefensión del narrador quedan así marcadamente subrayadas.

Puedo dar un detalle más...

De nuevo, la reflexión precede al relato y lo prepara. El autor ha vuelto a insertarse en la narración, interrumpiendo la fluencia de las imágenes y recuperando el control del texto, aparentemente —sólo aparentemente, claro está— perdido por efecto de las vivísimas impresiones evocadas. La disposición del enunciado, sin embargo, demuestra que no ha existido una ruptura real con la parte anterior; en primer lugar porque, como un eco, se repite la estructura tripartita —mirada, cuello, músculos—, ahora con los sustantivos *algarabía*, *pandemonium* e *irrealidad*; en segundo lugar, porque su ordenación es cuidadosamente progresiva, como en los casos anteriores. El normal apagamiento de la rama distensiva del enunciado se compensa acumulando proporcionalmente la adjetivación:

[1] *algarabía*

[2] *pandemonium* movilizado

[3] *irrealidad* semoviente y agresiva

Por último, la frase aparece vinculada a toda la descripción anterior en la medida en que corrobora nociones sólo sugeridas antes. Términos como *se descolgaron*, *contorsiones* o *zigzagueantes*, que implicaban movimiento, revelan ahora su sentido al producirse las calificaciones «movilizado» y «semoviente»; la noción de 'confusión' generada por las imágenes anteriores desemboca en el sustantivo «*pandemonium*»; el misterio del interior se define abiertamente como «irrealidad» (por contraste con la realidad del exterior); la actitud de los animales tensos y «preparados para el salto en el vacío» recibe ahora su calificación exacta: «agresiva».

Más ambiguo es el sentido de *algarabía*. Si se interpreta como 'gritería', constituye la única referencia al sonido que aparece en todo el fragmento. Podría pensarse

que el narrador, después de ver, *crea* oír, y que esta sensación se produce inducida por las impresiones visuales primeras. Pero, de hecho, las alucinaciones sólo tienen ese carácter visual, y nada en el contexto apoyaría esta hipótesis. Parece lógico acudir a otra acepción de *algarabía* más precisa y menos familiar: la de 'lenguaje incomprensible'; en este caso no se trata, claro está, de lenguaje oral, sino mímico, y tal sentido resulta compatible con los enunciados siguientes del texto: el contemplador siente como si las «cosas», con sus gestos y contorsiones, quisieran transmitirle un mensaje para él incomprensible; de este modo, *algarabía* posee en común con *pandemonium* —que no en vano se encuentra a continuación en la misma serie— el sema 'confusión'.

Cada cosa, en efecto...

Una vez más, la articulación del texto, extraordinariamente férrea, está señalada con precisión. Si «en efecto» es el nexos con la frase inmediatamente precedente, la reiteración del sintagma «cada cosa» marca la dependencia con respecto a un enunciado anterior («se hubiera puesto a aguardarme *cada cosa* en su rincón»), en el que se iniciaba un movimiento que se ha ido precisando, pero no ha concluido aún. Y no son estos los únicos recursos mediante los cuales se apunta la vinculación de este segmento a los anteriores. Obsérvese que vuelve a producirse una organización tripartita de elementos:

- [1] carrera desaforada
- [2] (carrera) jadeante
- [3] (carrera) perentoria

Si seguimos leyendo, advertiremos que las trimembraciones no acaban aquí. La carrera sirve para dar la noticia en frases calificadas así:

- [1 *bis*] frases veloces
- [2 *bis*] (frases) entrecortadas
- [3 *bis*] (frases) anhelosas

La coincidencia en el número de miembros seleccionados y la experiencia proporcionada por una secuencia anterior, ya examinada, invitan ahora a cotejar ambas frases. En efecto, el valor semántico de los términos revela que, una vez más, se ha desarrollado el mismo esquema constructivo, y que nos hallamos ante una rigurosa correlación:

- [1 - 2 *bis*]: carrera desaforada-frases veloces
- [2 - 2 *bis*]: (carrera) jadeante-(frases) entrecortadas
- [3 - 3 *bis*]: (carrera) perentoria-(frases) anhelosas

La estructura trimembre se rompe en la última parte del enunciado, dispuesta a base de una enumeración de cuatro miembros que ayudan, por su longitud, a alargar la rama tensiva del segmento y crear una suspensión en el lector. Los valores léxicos de los adjetivos contribuyen a dramatizar la descripción y, además, los términos han sido ordenados en virtud de su capacidad de información: el amplio ámbito de aplicación del primero de ellos (*terrible*) va restringiéndose a medida que avanza la enumeración.

Y al punto, con la misma rapidez...

Se recoge aquí de nuevo una de las nociones vertebradoras del fragmento, cuya trayectoria a lo largo del mismo puede resumirse ahora. Iniciada con «apenas puse», continuada por el sema 'rapidez' de «fui arrebatado» y por los adverbios «súbitamente» y «rapidísimamente», la idea vuelve a surgir en la carrera «perentoria» y en las frases «veloces» para rematarse con las palabras que anuncian el final del movimiento. De nuevo aparece la trimembración antes del verbo, alargando el tiempo de espera y creando una tensión. Y si los dos primeros segmentos («al punto» y «con la misma rapidez») reproducen la noción vertebradora ya señalada, el tercero («como cumplida su misión») no oculta su paralelismo sintáctico y semántico respecto al anterior «como para darme la noticia».

Después del predicado «desaparecía» hay nuevamente una triple expresión que esquematizaremos:

- [1] tornaba a su cubil
- [2] (tornaba) a su alcándara
- [3] (tornaba) a su rincón

Los emparejamientos sintácticos son evidentes. Pero no olvidemos que el núcleo «tornaba» gobierna también los elementos restantes —esto es, los sujetos gramaticales—, que, sin duda no por azar y siguiendo un procedimiento ya repetido, se distribuyen también en un conjunto de tres miembros:

- [1 *bis*]: cada bestia inverosímil
- [2 *bis*]: cada imposible pajarraco
- [3 *bis*]: cada línea angulosa viviente

En primer lugar hay que decir que los tres sujetos sintetizan los «seres fantásticos», las «aves triangulares» y, en suma, la «irrealidad semoviente» desplegada antes con minuciosidad. El autor no abandona los campos semánticos por los que desde el principio ha discurrido la exposición. Pero conviene añadir, además, que tampoco varía la técnica compositiva. Un examen somero de los significados léxicos descubre la aparición de nuevas correlaciones:

[1 - 1 bis]: tornaba a su cubil-cada bestia inverosímil

[2 - 2 bis]: (tornaba) a su alcándara-cada imposible pajarraco

[3 - 3 bis]: (tornaba) a su rincón-cada línea angulosa viviente

El enunciado que sirve de cierre al texto sigue también pautas ya conocidas. Si la primera enumeración de seres alucinantes se resumía en «todo este vino sobre mí», los tres elementos de la última serie analizada se sintetizan en la expresión «todo se esfumaba». El «acto mímico» —que confirma la interpretación de «algarabía» como ‘lenguaje incomprensible (de señales)’— se refiere a la «misión» de dar «la noticia» encomendada a los agresivos mensajeros; las analogías sintácticas no son casuales: «como para darme la noticia», «como cumplida su misión», «como [...] en un acto mímico». Partiendo, pues, de la contraposición entre el exterior y el interior de una catedral gótica —en realidad, entre el mundo terreno y otro sobrenatural, misterioso e incomprensible—, el autor ha elaborado un texto cuyos componentes se articulan con gran coherencia y en el que la sensación de caos que se intenta transmitir se logra mediante una ordenación dosificada y rigurosa de las estructuras sintácticas y léxicas.

Glosa Ortega, en los ensayos a que pertenece el texto estudiado, el libro de Wilhelm Worringer sobre el arte gótico, recién aparecido a la sazón³, algunas de cuyas ideas pasan intactas a las páginas orteguianas. Puede ser ilustrativo comprobar cómo, a pesar de las indudables afinidades, existe una distancia abismal entre el libro, hoy ya clásico, de Worringer y las formulaciones orteguianas: la diferencia entre la prosa científica —aun de una ciencia perteneciente al territorio de las humanidades— y la prosa artística. He aquí algunos párrafos de la obra de Worringer que repercuten en el fragmento orteguiano⁴:

La voluntad gótica de forma se convierte en un oscuro afán de delirio, en un espasmódico deseo de estremecimientos suprasensibles, en un patetismo cuya esencia propia es el descomedimiento (p. 62). La significación constructiva de cada miembro o parte del edificio gótico [...] actúa sobre el espectador como sujeto mímico de una expresión abstracta (p. 85). Un movimiento de sobrehumano empuje nos arrebató en el torbellino de un querer y de un deseo infinitos. Extínguese en nosotros el sentimiento de nuestra limitación terrenal y nos sumimos en un movimiento infinito que apaga y ensombrece toda conciencia de las cosas finitas y limitadas (p. 86). El edificio entero se estira en la alegre conciencia de haber quedado libre de todo peso material, de toda contención terrestre. Los pilares se yerguen altos y flexibles. La bóveda se pierde en alturas vertiginosas (p. 120). El que penetra en una catedral gótica experimenta algo muy distinto de la *embriaguez sensual*. Lo que siente es más bien una *embriaguez de los sentidos* [...], una embriaguez mística, que no es de este mundo. El espacio gótico es actividad desenfrenada. No produce impresión de solemne quietud, sino de arrebató. No acoge al visitante con blandos ademanes, sino que lo empuja enérgicamente con una especie de violencia mística (p. 123). Nadie que tenga cierta sensibilidad del espacio podrá entrar en una catedral gótica sin rastrear como un vértigo atmosférico. Es el mismo sentimiento vertiginoso que se desencadena en la maraña de líneas caóticas de la ornamentación nórdica primitiva (p. 124). El interior de las catedrales góticas nos produce la emoción de una como experiencia suprasensible que mana de elementos sensibles (p. 138).

RICARDO SENABRE

3 *Formprobleme der Gotik*, München, Piper Verlag, 1911.

4 Utilizo la traducción de M. García Morente (*La esencia del estilo gótico*) en la ed. de Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.