

ISABEL PARAÍSO

REVELADORAS ELECCIONES

ESTUDIOS DE MÉTRICA
Y LITERATURA



RHYTHMICA, REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA

ANEJO II

SEVILLA, 2007

ISABEL PARAÍSO

REVELADORAS ELECCIONES

ESTUDIOS DE MÉTRICA Y LITERATURA



RHYTHMICA, REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA

ANEJO II

SEVILLA, 2007

© ISABEL PARAÍSO

D.LEGAL SE-4.513-2007
ISBN 978-84-8434-439-1

PADILLA LIBROS EDITORES & LIBREROS
C/.FERIA N° 4 –LOCAL UNO–
41003 SEVILLA (ESPAÑA)

*Para José Antonio Hernández Guerrero
y María del Carmen García Tejera.
Porque habéis escrito, con vuestra vida,
el mejor poema de amor y amistad.*

REVELADORAS ELECCIONES

¿Por qué un poeta utiliza determinadas formas métricas y no otras? ¿Significa eso algo? ¿O, por el contrario, no tiene ninguna importancia, y tanto daría usar unas como otras, intercambiables?

Creemos que no: la elección –consciente o inconsciente– de una determinada forma poemática, con su estructura y reglas propias, es una de las más importantes decisiones que tiene que tomar el poeta a la hora de plasmar su sentimiento. Como el tema, como el tono, como el léxico y las imágenes, la forma métrica que el poeta escoja resultará *la más idónea* para su expresión, y en su percepción interna, la única posible. La estética propia de un autor se plasma, así, en su sistema métrico.

Por eso la forma resulta absolutamente *reveladora*. Reveladora de su impulso poético, de su formación cultural, de su ansia de renovación formal o no, incluso de su poética. En cada autor concreto, a través de la forma, vemos la importancia que concede a la tradición (con sus modelos), o sus mayores o menores ansias de originalidad –creando variantes de las formas existentes, e incluso creando nuevas formas–. Todo ello brota de su personalidad y circunstancias.

El presente libro es un complemento de otro anterior, *La métrica española en su contexto románico* (2000). En él hemos sintetizado el conjunto de saberes de la rica tradición métrica española. Y en éste aplicamos algunos conceptos contenidos allí a varios poetas españoles: Gerardo Diego, Rafael Alberti, Rosa Chacel, Arcadio Pardo. No lo hacemos de fuera adentro, desde las formas hasta el poeta, sino de dentro afuera, desde la lectura

atenta y sostenida de su poesía: desde la convivencia interior con ese mundo poético. La lectura en profundidad nos va revelando el particular andamiaje estilístico del autor, uno de cuyos ejes vertebradores es precisamente su sistema métrico.

Completan el libro otros tres estudios, esta vez no personales sino panorámicos: uno sobre el origen y tipología del verso libre italiano (que se sitúa en la línea de nuestro anterior trabajo *El verso libre hispánico*, 1985); otro sobre un género concreto, la escala métrica (que nos muestra el nacimiento, auge y declive de una forma poética específica, en cuya historia actúa poderosamente la *imitatio*); y por último un estudio que plantea, a lo largo de siglos, el reequilibrio de sílabas entre versos consecutivos; fenómeno que no se limita a las coplas de pie quebrado medievales, ni afecta sólo a la sinalefa entre versos y a la compensación que un verso agudo realiza con el verso hipermétrico consecutivo; sino que también se produce —y esto lo revela por primera vez este trabajo— entre un verso esdrújulo y el hipométrico siguiente. En definitiva, un estudio que muestra cómo el buen oído de los poetas y su infalible sentido del ritmo plantea a los metricistas enigmáticos retos.

Reveladoras elecciones que nos mantienen, a los estudiosos de la poesía, en perpetua escucha y en fervoroso asombro.

GERARDO DIEGO: EL ORDEN EN LA PIRUETA

Que «la pirueta en el orden» no ha sido nunca mi lema, sino todo lo contrario, sabiendo entenderlo en cierto sentido: «el orden en la pirueta».

G. DIEGO: *Lola*, 2, p. 5 (1928)

1. INTRODUCCIÓN

GERARDO Diego es el poeta que cambió, con su dinamismo, su generosidad y su talento, el curso de la poesía española: actualizándola, insertándola en las vanguardias occidentales —e incluso adelantándose a ellas en alguna ocasión, como veremos—. A este poeta discretísimo, bienhumorado y clarividente como muy pocos, hemos expresado nuestra admiración en otras ocasiones,¹ pero deseamos hacerlo una vez más, examinando la evolución de su verso libre.

Para ello, empezaremos abordando el tópico insoslayable de un Gerardo Diego repartido entre la poesía “relativa” y la “absoluta”; del poeta igualmente solicitado por la poesía tradicional y por la vanguardista:

Yo no soy responsable de que me atraigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volvérmela a hacer —nueva— para mi uso particular e intransferible.²

¹ I. Paraíso (2001 a y 2001 b).

² “Prólogo” a *Primera antología de sus versos* (1918-1941). Madrid, Espasa-Calpe, 9ª. ed., 1980: 15.

Está claro que a Gerardo Diego le atraía todo lo excelente, dondequiera que se encontrase: en el Barroco, en la Edad Media o en un cafetín del *quartier latin*. Él fue un erudito, un enciclopedista, y no por su profesión de docente (más bien la docencia parecía derivada de su erudición, y no al revés). Ahí está *la Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina*, de Pedro de Medina Medinilla, editada por él en 1924; *la Antología poética en honor de Góngora (Desde Lope de Vega a Rubén Darío)*, que publicó en 1927; ahí están sus celeberrimas antologías *Poesía Española 1915-1931* y *Poesía española (Contemporáneos)*, de 1932 y 1934 respectivamente, que inmortalizaron a su generación y a la precedente; ahí están los homenajes a poetas de nuestro pasado literario, entonces semiolvidados: no sólo el homenaje a Góngora en 1927, del cual Gerardo Diego fue piedra angular³ —aunque su modestia le impidiese pregonarlo—, sino también los poemas de José Somoza o Bartolomé Leonardo de Argensola o Gabriel Bocángel, que nuestro autor gustaba de intercalar como joyas modernísimas, recién troqueladas, en su hermosa *Carmen*.

Pero es que, además, lo que llamaremos su dualismo es clamoroso. Conocemos su gran amor simultáneo por la Poesía y por la Música (sin la cual nadie podrá entender bien sus poemas). Sabemos que, puesto a crear una revista, le salen dos: *Carmen*, “la inocente”, la excelsa, y *Lola*, la aguda y mordaz. Sabemos incluso —porque él nos lo ha contado—, que después del sonado homenaje a Góngora en 1927, tuvo intención de escribir en *La Estafeta Literaria* un artículo inculpatório sobre Góngora, que hubiera sido igualmente sonado si Giménez Caballero hubiera aceptado la idea.⁴ Etcétera, etcétera. Si su forma de proceder en el arte fue dual y de extremo a extremo, ¿quién puede reprochárselo? Bendita sea su originalidad.

³ Como ha mostrado Arturo del Villar en *Gerardo Diego* (1981).

⁴ En *Lola*, 3-4 : «Yo le propuse a Gecé [Giménez Caballero] un artículo en su periódico atacando duramente a Góngora, para lo que no me habrían faltado razones [...] Y el desconcierto de mucha gente me habría divertido mucho».

2. OBJETIVIDAD Y LUDISMO

En nuestro trabajo deseamos centrarnos en uno de estos extremos de la poesía de Gerardo Diego; su verso libre.⁵ Pero antes de llegar a él, tenemos que hacer otra breve excursión por otro tópico muy manejado por la crítica de nuestro poeta: el de su “objetividad”, o su “deshumanización”, o su “impersonalidad”, o su “poesía de circunstancias”, o su “ludismo”. Estos rasgos, conectados entre sí y reductibles a uno, nos parecen –al igual que el dualismo– claves para entender “el orden en la pirueta”.

Porque el “objetivismo” permite a Gerardo Diego, en primer lugar, ser diferente de casi todos los poetas: no ser vanidoso; reconocer abiertamente su deuda –o su intertextualidad– con otros poetas (Larrea, Huidobro, etc.); y además reírse serenamente:

Toda la literatura junta –comprendidos también los poetas, claro– no es más (no somos más) que un atajo de vanidades y miserias. Ésta es la pura verdad tal como yo la siento. Por eso estimo un deber el que *Lola* siga con sus «gambetas, morisquetas y cuchufletas», de las que no querría ver libres ni a sus mejores amigos.⁶

Sólo un poeta objetivista, que no toma la poesía como espejo directo de su yo, puede tener la alteridad (o la generosidad) suficientes para aglutinar a una promoción de jóvenes poetas –en torno a Góngora, en torno a una revista, en torno a una antología–. Sólo un poeta objetivista puede tener la humildad de seguir admirando, por ejemplo, a Juan Ramón Jiménez después de recibir de éste una esquila tan dura como injustificada.⁷ Y sobre

⁵ Dejaremos sin tratar aquí las innovaciones y resurrecciones métricas de Gerardo Diego en su línea de poesía tradicional (probablemente más abundantes que en su línea de verso libre). Algunas de ellas las hemos recogido en nuestra *Métrica española en su contexto románico* (2000).

⁶ *Lola*, 3-4 (1928). “Réplica” a la carta de A. Marichalar. También en otro pasaje de la misma “Réplica” se queja Gerardo Diego de que «en España [...] no se comprende la broma o la sátira inocente, festiva, alegre, desinteresada; sino el ataque injusto, envidioso, sectario, amargado y barriendo para casa».

⁷ Invitado por Gerardo Diego a participar en el homenaje a Góngora, Juan Ramón Jiménez contesta indirectamente, mediante una esquila que publica en el nº 1 de su *Diario Poético (Obra en Marcha)*, y lleva la fecha del 17-11-1927: «Mi querido Alberti: Bergamín me habló ayer de lo de Góngora. El carácter y la extensión que

todo, sólo un poeta objetivista podía aportar a la literatura española una nota nueva: el ludismo, el juego estético gratuito.

En esta tarea Gerardo Diego no está, por fortuna, solo: le acompañan otros poetas jóvenes, especialmente Larrea y, después, Alberti y Lorca. A este ludismo, a esta liberación de la fantasía, puede contribuir transitoriamente algún poeta maduro –así el mismo Juan Ramón en *Diario de un poeta recién casado*, 1917–, pero no logrará la separación del yo respecto a su materia poética; no logrará la superación de la sentimentalidad que sí alcanzarán los jóvenes vanguardistas.

Precisamente esta nota de ludismo será lo más original de la literatura española entre 1917 y 1930. Y con el ludismo, la experimentación, en la que sobresale Gerardo Diego. En este sentido, los vanguardistas del 27 conectan –inconscientemente, creemos– con la experimentalidad del modernismo (Rubén Darío, p. ej.) y con los jóvenes experimentalistas de otros países (Marinetti, Huidobro, Apollinaire, Vallejo después). Y rechazan a los padres para simpatizar con los abuelos: se apartan discretamente de los noventayochistas, de su seriedad empecinada, buscando sus señas de identidad en aquellos poetas de siglos anteriores que lucharon por la belleza gratuita y creadora de mundos: Góngora, Bocángel, etc.

3. LUDISMO: VERSO LIBRE

¿Cómo y cuándo surge el ludismo en la obra de Gerardo Diego, y con él su verso libre?

Gerardo Diego pretende dar a este asunto de la REVISTA DE DESORIENTE [*Revista de Occidente*], me quitan las ganas de entrar en él. Góngora pide director más apretado y severo, sin claudicaciones ni gratuitas ideas fijas provincianas –que creen ser aún ¡las pobres! gallardías universales–. Usted –y Bergamín– me entienden, sin duda. / Suyo siempre / K, Q, X.».

Por su parte, Gerardo Diego publica en *Lola*, 2, una “Esquela pro” donde sale al paso de los errores que contiene la “esquela contra” de J. R. J., y termina diciendo que respeta la opinión de “K, Q, X” sobre sus ideas poéticas y sus claudicaciones literarias, «como respetará él la mía sobre las suyas, que por ahora es francamente admirativa y cordial». ¡Buena lección de hidalguía!

También en *Carmen*, 2 (enero de 1928), publica Gerardo Diego un poema acróstico, “Cífra”, cuyas iniciales rezan: «BIBAJUANRA MONJIMENEZ».

No podía aparecer en el delicioso libro *Iniciales* (1918), puesto que éste nace fundamentalmente del asombro juvenil de saberse poeta (aunque ya en “La caravana de las lecheras”, ese encantador y cazarro poema en tetrástrofos monorrimos, asoma algo del humor de Diego). Una cierta experimentalidad métrica, en cambio, sí está presente, ligada a la música, en poemas como “Impromptu” o “Mirando el tejado”.

Tras el *Romancero de la novia* (1918), libro bello e importante por otras razones, pero del cual están excluidos tanto el ludismo como la experimentalidad, éstos afloran en los *Nocturnos de Chopin* (1918): en el “Nocturno XI”, p. ej., hallamos 36 versos con dos rimas únicas, consonantes y próximas entre sí, lo que convierte al poema en un *tour de force* métrico: y el humor —leve, delicado— asoma en el contenido del “Nocturno XII”. Pero es en *Evasión* (1919) donde el humor de Gerardo Diego estalla incontenible. Y no sólo hallamos ironía y humor en el contenido de los poemas (y también un erotismo nuevo, extraño en su obra —¿tal vez por influencia de Cansinos-Asséns?—), sino también una verdadera explosión de formas versolibristas:⁸

1º. Verso estrófico libre (es decir, con libertad de metros y acentos, pero sujeto a la estrofa) y con rima consonante, en “Saludo a Castilla”.⁹

2º. Silva libre (mezcla de metros con predominio de heptasílabos y endecasílabos), sin rima en “Insinuación” y con ella en “Creacionismo”.

3º. Verso fluctuante libre (mezcla irregular de metros próximos), con rima consonante de libre aparición y tendencia pareada en “Los siete sostenidos”,¹⁰ y con asonancias dispersas en

⁸ Para el origen y desarrollo de este tipo de versificación, cfr. María Victoria Utrera Torremocha (*Historia y teoría del verso libre*, 2001). Para el origen y la tipología de las formas versolibristas, cfr. I. Paraiso (*El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, 1985).

⁹ «En el agua fría de la palangana / yo te saludo, Castilla, / en el agua y filo de cristal de la mañana. // Te he conocido, madre, aun sin salir de casa. / Te he conocido / por la losa de rosa y la pared bien rasa».

¹⁰ Nótese la alegría despreocupada de las imágenes en este poema: «Jabón de sol en los percales / y en los sombreros primaverales. / Y sobre el humo y el azul, / como un alleluia pascual, / la gloria del arco triunfal. / Amplia guirnalda de golondrinas. / Y abajo en las velas marinas, / banderas, blusas y ropa al sol, / la brisa moldea turgencias, / alfarerías y opulencias».

“Azar” y en “San Juan, poema sinfónico en el modo wagneriano”. También aparece en el conjunto “Zodiaco”, formado por doce poemas (excepto en “Leo”, donde todos los versos son octosílabos), con rima consonante y de libre distribución, aunque tendiendo al pareado. El romancillo heptasílabo está en la base del poema versolibrista, también fluctuante, “Apunte”; y la pareja heterométrica y arromanzada de versos, en “Retablo”. Con un total de catorce poemas, el verso libre fluctuante se perfila como el más abundante en *Evasión*.

4º. Verso rimado libre (sin patrones de metro, ni de acentos, ni de estrofa, pero sí con rima consonante de libre distribución), en “Versos”.¹¹

5º. Verso de imágenes libre (reiteración de imágenes muy llamativas, afectivamente equivalentes), en “D’après Debussy”¹² y en “Ahogo”. Este último poema, así como el mencionado “San Juan”, aparecieron publicados en el libro siguiente, *Imagen* (1922), pero Gerardo Diego los ubica en *Evasión* en la *Primera antología de sus versos* (1941), fechándolos en 1919.¹³ Por otra parte, en 1974 sitúa el poeta todo el libro *Evasión* como parte primera de *Imagen* (en *Poesía de creación*). Y nuevamente en el tomo I de sus *Obras Completas. Poesía* (1989), aparece con estas partes: *Evasión. Imagen múltiple. Estribillo. Epigramas*. Estos trasvases nos están indicando claramente la gran proximidad estilística entre *Evasión* e *Imagen*.

Todo un repertorio versolibrista estalla, pues, al mismo tiempo en *Evasión*. Formas ya usadas por los modernistas (si bien de modo

¹¹ «Versos, versos, más versos, / versos / para los hombres buenos, sublimes de ideales / y para los perversos; / versos / para los filisteos, torpes e irremisibles / y para los poetas de lagos tersos. / Versos / en los anversos / y en los reversos / de los papeles sueltos y dispersos.».

¹² En este poema las imágenes aún tienen una fuerte trabazón semántica; la tipografía es la habitual, y además aparece el estribillo “No le hallábamos” incrustado cuatro veces en el cuerpo del poema. En cambio, “Ahogo” presenta ya la tipografía creacionista y las imágenes aparecen tipográficamente aisladas.

¹³ Otras formas de jugueteo métrico que hallamos en *Evasión*, además del verso libre mencionado, son: 1º. Utilización de finales de verso y finales de hemistiquio esdrújulos, en los serventesios alejandrinos de “El parque”. 2º. Modificación de la silva octosílabo en “Virgo”.

esporádico), y de las cuales la más vistosa es la última, el verso de imágenes libre, que va a caracterizar a las vanguardias literarias hispánicas —y, en esta modalidad concreta, al creacionismo—.

Según el propio Gerardo Diego, este libro significa para él «evasión de prisiones, de jaulas estróficas o de otra índole, amor al riesgo y exploración de lo incógnito». Además nos dice: «*Evasión* es mi libro ultraísta —ultraísmo no escuela, sino libertad, no teoría, sino deseo, propósito de ir más allá, de romper con lo establecido—».¹⁴ Esto explica la abundancia versolibrista, no sólo cuantitativa sino también cualitativa: de modalidades diversas.

Y llegamos así a uno de los libros capitales de la poesía “absoluta” o vanguardista de Diego: *Imagen*. (*Imagen múltiple - Estribillo*) (1918-1921 ; publ. 1922). Está escrito íntegramente en verso de imágenes libre —el mismo que aparecía ya en *Evasión*, en los poemas “Ahogo” y “D’après Debussy” (de los cuales algunos poemas de este libro¹⁵ y otros del siguiente, *Limbo*,¹⁶ son estrictamente contemporáneos: 1919).

Creemos que sobre *Imagen* y su verso libre gravita, en primer lugar, Vicente Huidobro. Con su libros (*Poemas árticos*, 1918; *Ecuatorial*, 1918; y *Altazor o El viaje en paracaídas*, 1919, publ. 1931), con su fascinante personalidad y con su corta pero fructífera estancia en Madrid (julio-noviembre de 1918), impresionó la vivísima sensibilidad de Gerardo Diego —y la de Juan Larrea, tan próximo a Diego en muchos aspectos—. Por otra parte, Huidobro es uno de los pocos poetas hispánicos que han teorizado sobre su producción, como los vanguardistas franceses: *Manifesto non serviam* (1914), *El espejo del agua* (1916), *Horizon carré* (1917), *Manifestes* (1925), *Vientos contrarios* (1926), etc. Esta faceta de teorizador también debió de agradar sobremanera a nuestro intelectual Gerardo Diego.

A Huidobro, pues dedica nuestro autor el extenso poema “Gesta” (próximo a los poemas-libro del chileno). En ambos autores encontramos rimas asonantes o consonantes

¹⁴ Prólogo a *Versos escogidos* (1970: 21). Estas últimas palabras de Diego han sido muchas veces mal interpretadas por los críticos. Obsérvese sin embargo que el poeta es diáfano y preciso: «ultraísmo no escuela, sino [...] propósito de ir más allá».

¹⁵ “Gesta”, “Rosa mística” y “Abanico”.

¹⁶ “Cetrería” y “Frio”.

frecuentemente pareadas o próximas—. En ambos hallamos metros que se repiten, sobre todo los de 11, 7 y 14 sílabas, creando, con las rimas, una infraestructura de musicalidad en el poema. En ambos la línea poética se fragmenta a menudo o se disemina en la página, desarrollando expresivos efectos pictóricos (aunque menos audaces que los de Apollinaire). Pero sobre todo, ambos se centran en la “imagen múltiple”¹⁷ y conciben el poema como yuxtaposición de imágenes. De ahí el revelador título y subtítulo del poemario: *Imagen. (Imagen múltiple-Estribillo)*.

Las imágenes pueden ser confluentes (p. ej. “Rosa mística” o “Columpio”, de *Imagen*), o bien dispersas, sobre todo en los poemas amplios y complejos (“Gesta” o “Carnaval”, del mismo libro).

La disposición tipográfica vanguardista, además de ser casi obligatoria en esos años,¹⁸ permite juegos visuales diversos¹⁹ y

¹⁷ En su trabajo “Posibilidades creacionistas” (*Cervantes*, octubre de 1919), Diego habla de la “imagen múltiple”, relacionándola con la música: «la Música [...] es substancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La Música no quiere decir nada. [...] Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de imágenes múltiples».

¹⁸ Dice el propio poeta en el “Prólogo” a su *Primera Antología* (1941): «conservo en los libros de intención más creadora la ausencia de puntuación con que aparecieron. Es un detalle secundario, claro está. Pero aparte de que desde Mallarmé y Apollinaire fue una consigna que aclaraba en seguida la intención, empieza ya a adquirir sabor de época [...]. La distribución de blancos, el juego de mayúsculas y el empleo de mínimos signos ortográficos asegura la única lección posible».

Mallarmé en su poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897 y 1914) había introducido esta innovación. Como nos recuerda Arturo del Villar (1984), Cansinos-Asséns tradujo este poema en *Cervantes*, en noviembre de 1919. En cuanto al libro *Calligrammes* de Apollinaire, es de 1918; pero la “poesía visual” existe desde el siglo IV a.C. —o, como gusta de recordar el ex-ultraísta Jorge Luis Borges, los gramáticos alejandrinos inventaron “las estrofas en forma de paloma” (“Invocación a Joyce”, 1969)—. Además, Vicente Huidobro escribió poesía visual cinco años antes que Apollinaire, en *Canciones en la noche*.

Sobre poesía e imagen, cfr. R. de Cózar (1991).

¹⁹ Por ejemplo: «Y de mi corazón

una
a
una
van
cayendo
todas
las
hojas».

además disimula las regularidades métricas: así esos tres versos de 7, 7 y 11 sílabas, que se distribuyen en la página de este modo:

	Mi	gesta	encadenada	
se		alzaré	arco tras	arco
como	el gran		acueducto de	los siglos.

El margen derecho de la página adquiere tanta importancia como el izquierdo; el espaciado cobra valor de notación musical (silencios más breves o más largos), etc. Todos estos rasgos están relacionados con Huidobro, aunque pensamos que va Gerardo Diego en sus audacias más lejos que el chileno.

La segunda gran influencia que creemos ver gravitando sobre *Imagen* y los demás libros creacionistas²⁰ del poeta –*Limbo*

²⁰ Hay una notable confusión crítica entre las etiquetas de “creacionista” y “ultraísta”. Una estudiosa del ultraísmo, Gloria Videla, considera que *Imagen* y *Manual de espumas*, junto con *Hélices* de Guillermo de Torre (1923) son los mejores libros de este movimiento. Cansinos-Asséns –y, siguiéndole, Luis Alberto Sánchez– afirman que el paso por España de Vicente Huidobro desencadenó el ultraísmo. Éstas y otras opiniones de estudiosos nos confirman que el ultraísmo no fue un movimiento específico (como creemos que lo fue el creacionismo, el imaginismo, el dadaísmo, etc.), sino un conglomerado de tendencias y aspiraciones vanguardistas, sin apenas teorización y sin líneas comunes entre sus miembros.

En palabras de uno de sus fundadores, G. de Torre, fue «un haz disperso, una confluencia momentánea de voluntades dispersas y valores muy desiguales». Y también: «aun variando ligeramente los términos, todos los escritores y artistas de vanguardia en los alrededores de 1920, se expresaban de modo casi idéntico».

Al tener el ultraísmo español este valor tan general de “vanguardism”, de rebelión contra la literatura anterior, y de interés apasionado por la imagen, preferimos considerar estos libros de Diego no “ultraístas” sino específicamente creacionistas. Como él mismo hace al incluir *Evasión* en *Imagen* (en *Poesía de creación*), o bien al advertirnos de que *Evasión* es su libro ultraísta, pero «ultraísmo no escuela, sino [...] propósito de ir más allá»; o como escribió, con su lucidez característica, en 1919: «El Ultra no es una escuela. Claramente lo han definido sus propulsores. Es un movimiento amplísimo de renovación. Es lo opuesto al concepto de escuela, en cuanto significa servilismo, prejuicios y trabas. Su única limitación es no hacer lo que ya se ha hecho, ni de la manera que se ha hecho y en especial en estos últimos años». (Diario *La Atalaya* de Santander, 24- XI-1919).

Sobre el carácter creacionista y no ultraísta de Gerardo Diego, y sobre su ludismo, que empuja al movimiento creacionista más allá de Huidobro, podemos aducir un testimonio de excepción, el de Guillermo de Torre, quien en su “Madrid-París. Album de retratos” (*Grecia*, 48, 1920) afirma esto de Gerardo Diego: “Su inicial sentido burlesco y aligero del lirismo le ha servido de trampolín para saltar

(1919-21, inédito hasta 1951) y *Manual de espumas* (1922)—, es la de Ramón Gómez de la Serna. Muchas de las imágenes de Diego son, pura y simplemente, greguerías, que adoptan la forma de metáfora simple («Por el termómetro trepa la emoción»), o bien la de metáfora compuesta («En una sonata blindada / me embarqué con la brújula imantada», o «En el hall del hotel / las playas pelotaris / jugaban al tenis»).

Algún poema corto, como “Guitarra”, consta sólo de dos versos de ambientación más dos de greguería: “La guitarra es un pozo / con viento en vez de agua”. Pero más frecuentemente la greguería se inserta entre las demás imágenes del poema:

Hace tanto frío
que se abren las hojas
de los libros nuevos

Pensamos que la libérrima y alegre greguería se relaciona con muchas de las lúdicas imágenes de estos poemarios: «Los verbos irregulares / brincan como alegres escolares». O bien: «A la hora del té / los abanicos bailan un minué» (entre muchísimas que podríamos espigar).

Pero también con la greguería pueden relacionarse otras notas trágicas, o sombrías, o tétricas. «Para los meses muertos / no siembran ataúdes los sepultureros // Venid que os embalsame // Sobre vuestros disfraces arrugados / yo nevaré unos versos». O el poema “Bandeja”, de *Imagen*: «NADA más // Dejar la cabeza / sobre la mesilla // Y dormir con el sueño de Holofernes».

4. LA PIRUETA, SENTIMENTALIDAD TRASCENDIDA

Este último poema debe ser puesto en relación con otro de los puntos debatidos por la crítica gerardiana: la implicación o no implicación personal, afectiva, del poeta en su verso creacionista. A nuestro entender, junto a puros juegos verbales, ingeniosos y llenos de vitalidad juvenil, se encuentra un trasfondo amargo

rápidamente a la plenitud virgínea del creacionismo, asimilándose sus normas y prolongando aún más las perspectivas imaginíficas del inductor».

y vivencial que de vez en cuando aflora en forma de imágenes obsesivas:²¹ p. ej. la del “argonauta”²² o la de las “trenzas”. Veamos en síntesis esta última:

La trenza enroscada al cuello
no le dejaba hablar.

nos dice Gerardo Diego en “Gesta” (*Imagen*). Ya en “Ahogo” –el más original poema de *Evasión*– había escrito:

Déjame hacer un árbol con tus trenzas.
Mañana me hallarán ahorcado
en el nudo celeste de tus venas.

También en “Ella” (*Romancero de la novia*), con la emoción más pura del amor, había escrito: «Os diría que sus trenzas / rizadas sobre la espalda / son tan negras que iluminan / en la noche». Y en “Sueños”, del mismo libro, cantando el amor ya perdido: «Quizás tú fueras aún niña / –¡oh remota y dulce época!– / y cantaras en el corro, / al aire sueltas las trenzas».

¿No está el poeta transparentando la amargura de su primer gran amor, casi alcanzado pero al final perdido?²³

La experiencia vital que subyace en este conjunto de libros es la del vacío existencial tras el fracaso amoroso. Así lo expresa el propio poeta en “Verbo alarido” (*Imagen*) o en “Ajedrez” (*Limbo*): «Hoy lo he visto claro / Todos mis poemas / son sólo epitafios // Debajo de cada cuartilla / siempre hay un poco de mis huesos // [...] La muerte y la vida / me están / jugando al ajedrez».

Pero Gerardo Diego utiliza, una vez y otra, la *pirueta* para aligerarse del dolor,²⁴ para quitarle sensiblería a su sentimentalidad:

²¹ Cfr. Charles Mauron (1963).

²² La plasmación consciente de esta imagen obsesiva que surca todos los libros de 1918-19, y con la cual el poeta –creemos– se autosimboliza, en su difícil y arriesgada búsqueda del amor, la encontramos en *Versos humanos* (1918-25): «y el extraño argonauta va en su yate / clavado en el costado el acicate, / al vellocino que quizás no exista».

²³ Cfr. Antonio Gallego Morell (1956).

²⁴ Santiago Ramón y Cajal habla para casos como éste de «la doble manifestación del sentimiento» (2001; citamos por la edición de 1954: 118-125).

ISABEL PARAÍSO

MAR

CUÁNTAS tardes viudas
arrastraron sus mantos sobre el mar
Pero ninguna
como tú
tarde grave
hermana mía
dolorosa como una
señorita de compañía.

El “orden en la pirueta” adquiere de este modo una dimensión existencial de la que el propio poeta, uno de los más lúcidos de la literatura española, es consciente. Así en “Hoy” (*Imagen*) nos dice, programáticamente: «Quiero inaugurar / el encendido espejismo del símbolo». Para concluir de esta manera:

Sí Hoy hay que inaugurar
el encendido símbolo sin símbolo.

O dicho en forma de prosa: «Para expresar ciertas honduras misteriosas o para crear objetivamente cuadros o sinfonías de palabras de *emoción generalmente patética o trágica*, a mí me es preciso *servirme de la libertad imaginativa y del rigor asociativo*, exactamente lo mismo que le sucede a cualquier músico o a los pintores que pretenden lograr obras autónomas frente a las apariencias de la realidad».²⁵

El rigor asociativo junto con la libertad imaginativa son la fórmula cualitativa del “orden en la pirueta”. Y la clave, a nuestro entender, es la *emoción que unifica la “libertad”*. Sobre ello incide la actitud lúdica, provocando los más sabrosos contrastes imaginativos.

²⁵ “Prólogo” a la *Segunda antología de sus versos* (1941-1967). Subrayados nuestros.

5. VERSO LIBRE / VERSO CLÁSICO

Después de *Limbo* y antes de *Manual de espumas*, el vanguardismo de Gerardo Diego había cedido paso a la métrica clásica en el espléndido libro *Versos humanos* (1918-1925); y después de *Manual de espumas* (1922) vuelve esta métrica en *Vía crucis* (1924) y en *Soria* (1922-41). Por otra parte, la imaginación vanguardista se conjugará con el repertorio métrico tradicional en *Fábula de Equis y Zeda* (1926-29) y en *Poemas adrede* (1926-43), en un renovado y apasionado culto a la estrofa, que nuestro poeta defiende programáticamente en *Carmen*, 1.²⁶

Y, entrecruzándose cronológicamente con estos curiosísimos libros, llega la siguiente cumbre vanguardista de Gerardo Diego: *Biografía incompleta* (1925-41), estrictamente contemporánea de otros libros “tradicionales”: *Hasta siempre* (1925-41), el magnífico *Alondra de verdad* (1926-36), el mágicamente bello *Angeles de Compostela* (1936), el juguetón y torero *La suerte o la muerte* (1926-41), y el hermosamente cristiano *Versos divinos* (1938-41).

En *Poesía de creación*, Gerardo Diego divide *Biografía incompleta* en seis partes, fechadas respectivamente en 1925-29; 1930-34; 1949; 1952, y 1960. Vemos, pues, que este libro cumple en la obra del poeta una función similar a *Cántico* y *Clamor* en la de Jorge Guillén, o a *Leaves of Grass* en la de Walt Whitman: aspira a ser el libro total, el definitivo, añadido y ampliado con el paso de los años. Y, por si esta serie de ampliaciones no bastase, el libro se prolonga en otro que forma díptico con él: *Biografía continuada* (1971-72). Vamos a finalizar, pues, nuestro examen del verso libre en nuestro poeta a través de estos libros y de la *Segunda antología de sus versos* (1941-67).²⁷

²⁶ “La vuelta a la estrofa”, pp. 15-16. En este texto (diciembre de 1927) considera Diego que desde el Romanticismo la poesía europea venía atentando contra la estrofa-molde. Pasado el primer huracán de los “ismos”, se le ofrecen al poeta hoy –1927– tres caminos: el verso libre, la estrofa vieja, “o inventar la estrofa”. Este último camino es personal e intransferible, no puede ser copiado; mientras la estrofa vieja no es de nadie (es de la tradición) y puede ser utilizada por todos «a condición de que sus resonancias no nos arrastren al pasado con su sintaxis abolida, sino que, por el contrario, nos ofrezcan una sabrosa materia de contraste». Con la diferencia respecto al siglo XVIII, p. ej., de que para nuestros abuelos era una obligación y para nosotros no: es un ejercicio de libertad, de “gana”.

²⁷ Estos libros aparecen recogidos y ampliados en los tomos II y III de *Obras Completas. Poesía* (1989 ambos).

Hemos de decir, en primer lugar, que en varios poemas del propio *Manual de espumas* observamos ya un cambio de estética y, consecuentemente, una modificación en el verso libre que lo expresa: en síntesis diríamos que *en ellos se pasa del creacionismo al surrealismo, antes de que exista este movimiento oficialmente*.²⁸ Las imágenes están más ligadas entre sí; el ludismo disminuye, sustituido por un tono vital más grave y por una imaginación más romántica; los juegos tipográficos o se reducen mucho o desaparecen (aunque la ausencia de puntuación siga siendo de rigor). En esta línea podemos hallar poemas como “Canción fluvial”, “Rima”, “Otoño”, “Noche de Reyes”, “Bahía”, etc.

El tipo de verso libre que expresa esta estética surrealista (*avant la lettre*) sigue siendo el de imágenes, es decir, el basado en la yuxtaposición de imágenes afectivamente confluentes. Pero la distancia entre las imágenes ahora es mucho menor, y el tono del poema es bastante más uniforme. Este verso libre surrealista lo encontramos ya plenamente realizado en *Biografía incompleta*, sección 11 (1930-34), en poemas como “Quién sabe” o “Charada”. La dedicatoria del primero a Vicente Aleixandre y la mención en el segundo de “ángeles desprendidos” nos están revelando las afinidades estéticas de Diego en este momento: Aleixandre y, sobre todo, Alberti y Larrea. Recordemos que Alberti había sido uno de los promotores del homenaje a Góngora en 1927; además precisamente en *Carmen*, 3-4 y 6-7, fue publicando Alberti poemas del que sería su primer libro surrealista, *Sobre los ángeles* (1929).²⁹ El romanticismo, la idealización y el angelismo lo comparten, pues, Diego y Alberti en estos años y lo plasman en verso libre de estética surrealista. (Si bien no de manera idéntica ambos: Diego mantiene su fijación a la rima, muy marcada por la proximidad entre los versos rimantes e incluso,

²⁸ Recuérdese que el “Manifeste du Surréalisme” de André Breton apareció en octubre de 1924. Los poemas de *Manual de espumas* fueron escritos en la costa cantábrica en 1922, y publicados en Madrid en 1924. (1922 es también el año de la disolución del jovial y escandaloso dadaísmo). La paradoja de que adopte Diego una estética que nacería dos años después, tal vez se explique por estas palabras de Guillermo de Torre: «Porque el superrealismo estaba en el aire» (Vol. II, 1971: 21).

²⁹ En *Carmen*, 3-4, “Los dos ángeles”; en 6-7 “Los ángeles malos (Sombra): El cuerpo deshabitado”, y “El ángel de los números”.

a veces, por la naturaleza consonante de ella, mientras Alberti utiliza sólo vagas asonancias).

No hay que olvidar tampoco nunca, hablando de Gerardo Diego, a su gran amigo Juan Larrea. Y sabemos por *Carmen*, 6-7 (junio 1928), que ya Larrea había efectuado el paso al surrealismo en “Bella isla 10 de setiembre”.

Por otra parte, en esta misma sección II de *Biografía incompleta* hace su aparición, en “Éxodo”, un nuevo tipo versolibrista: el versículo, basado en los paralelismos y con amplias medidas. Se incorpora Diego con este poema a la corriente del versículo, que empezaba a circular en España por obra de Aleixandre: *Espadas como labios* (1930-31), *La destrucción o el amor* (1932-33), etc.

6. TIPOS VERSOLIBRISTAS PREFERIDOS

Sintetizando al máximo la restante producción –extensa, constante, bella– de Gerardo Diego, diríamos que el verso de imágenes libre (y con estética surrealista) continúa hasta sus últimos poemarios, en textos como “Una gota de campana”, “El estremecimiento” o “En la paz de los protocolos” –entre otros muchos ejemplos allegables–. Y además de él, utiliza el poeta la silva libre, el verso rimado libre y la canción libre.

La silva libre, bastante frecuente en Diego aunque menos que el verso de imágenes libre (el verdadero eje del poetizar de Diego), aparece en *Mi Santander; mi cuna, mi palabra* (1961), en poemas como “Castro de Valnera” o “El padremadre mar”, y en *El Jándalo* (1964) en “Alcázar”. El verso libre rimado, en “«El Cordobés» dilucidado”, del libro de igual título (1966); y la canción libre, en numerosos poemas de *El Jándalo* (*Sevilla y Cádiz*).

La silva libre le sirve a Diego para la reflexión y el recuerdo entrañable, despaciosamente evocado:

Cuando en la tarde azul y rosa de noviembre
te vi acercárteme agigantando
tu mole ya con nieve
y en lo alto del puerto abrimos

un éxtasis de silencio para contemplarte,
se me reveló de pronto tu testimonio paterno,
el nortesur de tus vertientes
para las nieves resbaladas de mi sangre.

El verso rimado libre reproduce fónicamente los movimientos rápidos, garbosos y atrevidos del torero retratado, “El Cordobés”:

El Cordobés
—¿lo ves?,
¿no lo ves?—
no es lo que es,
es lo que no es.
El Cordobés es un estratega
y de tanto como se entrega
y se arrima
las balas le pasan por encima.
El Cordobés
es el toreo al revés
y es el mechón de través
y la muleta rabieta veleta
pero sujeta
—derecha, izquierda— a la escondida rima
que de eco en eco canta y se aproxima.

Y por último la canción libre le sirve al poeta para evocar (como antes hiciera Alberti en *Marinero en tierra* y *El alba del alhelí*, o Lorca en sus diversos libros de canciones) una Andalucía mágica y musical:

Pasé de largo por Rota.
Pasé como sobre brasas.
Qué linda piña de casas.

Rota de mis alegrías.
Rota.
Ay, Rota de mis penas.

Pasé de largo.

7. FINAL

Como conclusión, pues, de esta panorámica, tenemos que manifestar una vez más nuestra admiración: el “orden en la pirueta” ha llevado a Gerardo Diego a un cultivo sostenido y constante del verso libre, desde *Evasión* hasta *Biografía continuada*. De 1918 a 1972, 54 años de quehacer versolibrista van jalonando un conjunto de elecciones: Seis tipos de verso libre en *Evasión*, hasta decantarse el poeta a favor de “su” propio verso, el creacionista (verso de imágenes libre). Y este tipo, que él cultivará magistralmente en los libros cumbre de la vanguardia española (*Imagen* y *Manual de espumas*), evolucionará estéticamente hacia el surrealismo —antes incluso del nacimiento oficial de éste—, y se mantendrá dentro de él hasta sus últimos libros, en los cuales alterna este tipo (también verso de imágenes libre, recordemos) con otros que le sirven para fines concretos y específicos: el verso rimado libre, la silva libre y la canción libre. El poeta se mueve en ellos, como siempre, con feliz soltura, con imaginación liberada dentro de un orden: “el orden en la pirueta”.

¡Alegre creador de belleza plural; millonario de versos y de imágenes!

ELEGÍA, SUBLIMACIÓN Y MITO EN *RETORNOS DE LO VIVO LEJANO*, DE ALBERTI

1. INTRODUCCIÓN

¡Qué consuelo sin nombre no perder la memoria,
tener llenos los ojos de los tiempos pasados!

R. ALBERTI.

El tono elegíaco es, seguramente, el que resuena de modo más persistente a todo lo largo de la obra de Rafael Alberti. Desde *Marinero en tierra* (1924) hasta *Desprecio y maravilla*,¹ la poesía de Alberti es una larga y agri dulce rememoración de un pasado feliz.

La elegía albertiana, sin embargo, presenta unos rasgos propios, en comparación con el caudaloso río de elegías que surca todas las literaturas europeas. Frente al dolor profundo, desgarrador a veces, por la pérdida de un ser querido o por la ausencia de un lugar amado (Ovidio, Garcilaso, Zardoya), frente a esa voz luctuosa y trágica que caracteriza a la elegía, la voz de Alberti suena siempre airoso, llena de gracia. El poeta se siente exiliado, arrojado fuera de aquella felicidad que conoció en el pasado, sí, pero los rescoldos de esa felicidad aún calientan su presente y le permiten elevar un canto aún sacudido por ráfagas de alegría. De ahí que al lector le cueste a veces reconocer esta voz como elegíaca.

En la trayectoria poética de Alberti, uno de sus libros elegíacos culminantes es *Retornos de lo vivo lejano*. Libro que recoge

¹ Cfr. R. Alberti: *Obra Completa*, tomo III: *Poesía 1964-1988* (1988: 841-872).

y simboliza, mejor que ningún otro, el estado anímico del poeta en su largo exilio después de la guerra civil (exilio de treinta y ocho años, entre marzo de 1939 y abril de 1977). Porque el destierro «más que ausencia es amputación física, moral y sentimental: vivir en él es desvivirse, es desnacer, es premorir.». De ahí que el mejor remedio sea revivir el pasado; pero la «soñada reviviscencia deja en el alma una estela de desconsuelo».² Alberti se aferra a “lo vivo lejano” para su canto: para recibir de ello la vida que el presente desterrado le niega.³

Retornos es un libro paralelo, en fechas y en capacidad rememorativa, a su amplia obra en prosa *La arboleda perdida* (publ. 1942-1996), el cual a su vez se complementa con *Memoria de la melancolía* (1970), de María Teresa León.⁴

2. DATACIÓN Y ESTRUCTURA DEL LIBRO

Retornos de lo vivo lejano está escrito entre 1948 y 1956 —según señalan todas las ediciones y estudios de este libro—. Hay sin embargo un poema, “Retornos de Vicente Aleixandre”, que nos remite claramente al año 1958. Por ello proponemos que se amplíe la datación oficial a 1948-1958. Diez años, pues, emplea Alberti en la redacción definitiva de *Retornos*, uno de sus libros de composición más dilatada.

Retornos de lo vivo lejano ha tenido dos ediciones básicas: La primera, como libro independiente, en la editorial Losada de Buenos Aires, 1952; y la segunda en la misma editorial, 1961, inserto en las *Poesías Completas* del poeta gaditano. La segunda

² Según Concha Zardoya en “Poesía y exilio de Alberti” (1990: 167, 172 y 173). Cfr. también C. Zardoya: *Poesía española del siglo XX* (1974: 396-499; especialmente 495-496).

³ Concha Argente del Castillo en *Rafael Alberti. Poesía del destierro* (1986: 100-116) analiza *Retornos*, y señala que el libro va desde un recordar luminoso hasta una actitud desesperada, por la imposibilidad no tanto de volver atrás como de no poder continuar la vida con la misma actitud feliz y esperanzada. Sobre esta época poética de Alberti véase también Catherine G. Bellver: *Rafael Alberti en sus horas de destierro* (1984).

⁴ M. T. León: *Memoria de la melancolía* (1999; 1ª ed., 1970). Sobre este libro, véase Gregorio Torres Nebrera: *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)* (1987: 16-38).

edición amplía en un 50% el número de poemas incluidos: de 30 pasan a 45.⁵

La estructura de *Retornos*, en cambio, no varía. Tres partes componen cada una de las dos ediciones: la parte primera y la tercera no tienen subtítulo envolvente, mientras la segunda lleva el de “Retornos de amor” y constituye un verdadero “canzoniere”. La primera edición aparecía “con un retrato y tres puertas abiertas”. El retrato era de Ilse Meyer: “Rafael Alberti y su hija Aitana”, mientras los dibujos eran de Alberti y encabezaban cada una de las partes del libro: el primero, “Puerta del vino”; el segundo, “Puerta del cielo”; y el tercero, “Puerta del mar”. Estas “puertas”⁶ desaparecen en la segunda edición.

En la primera edición, la “Puerta del vino” introducía once poemas con recuerdos del pasado, especialmente de su etapa infantil. La “Puerta del cielo” contenía ocho poemas que cantan a la mujer amada. Y la “Puerta del mar”, más heteróclita, estaba integrada por otros once poemas que evocan personas, figuras o seres significativos para el poeta en su dimensión social. Ésta es, por tanto, la parte que recoge sus acentos más políticos.

⁵ Puesto que *Retornos de lo vivo lejano* expresa magníficamente el sentimiento elegíaco en la poesía albertiana del destierro, no debe sorprendernos que tenga prolongaciones en otros libros y en otros poemas no incluidos en su corpus canónico. A título de ejemplo podríamos añadir el poema “Retornos de lo que no fue”, citado y comentado por el propio Alberti en el libro tercero de *La arboleda perdida*, y que hubiera podido insertarse entre los “Retornos de amor”. (Cfr. *La arboleda perdida*. Tercero y cuarto libros (1931-1987) (1997: 126).

Por su parte, Gregorio Torres Nebrera en su excelente edición de *Retornos* y de *Ora marítima* (1999: 93), señala que “*Ora marítima* es un esbozo muy particular de ese libro inagotable (venero de poemas y poemas, de vivencias y vivencias) que es *Retornos de lo vivo lejano*”. Además, Torres Nebrera recoge en apéndice cuatro poemas coetáneos que podrían también haberse insertado en *Retornos*, puesto que enlazan con otros del mismo libro: “Retorno de Antonio Machado”, “Retorno de Salvatore Quasimodo”, “Balada con retorno de Gabriel Miró” y “Retornos del cometa Halley”.

⁶ El gusto de Alberti por las “puertas” se muestra también en su edición argentina -ed. Losada- de *Poesías Completas* (1961: 672), donde aparece una fotografía del poeta en su casa de Punta del Este (Uruguay) en 1947, ante una puerta pintada para sus amigos. Sus cuarterones muestran diversas escenas “naïves” acompañadas de envíos escritos con letra infantil: “a Theo”, “a Odette”, “a Alberto Ugalde”, “a Gonzalo Losada”, “a Bautista Saint Jean”, etc. En el espacio horizontal y vertical que divide los cuarterones puede leerse: “a mis amigos, a los lejanos, del otro lado del mar, y a los que [en estas] tierras me acompañan”.

Indicando con letra redonda los poemas de la primera edición, y con letra cursiva los que se añaden en la segunda, éste es el conjunto de textos incluidos en *Retornos de lo vivo lejano* :

I

- (1) “Retornos de una tarde de lluvia”
- (2) “Retornos de los días colegiales”
- (3) “Retornos de una mañana de primavera”
- (4) “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”
- (5) “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”
- (6) “Retornos de una mañana de otoño”
- (7) “Retornos de un día de retornos”
- (8) “Retornos de una isla dichosa”
- (9) “Retornos a través de los colores”
- (10) “Retornos de un museo deshabitado”
- (11) “Nuevos retornos del otoño”

II: “Retornos de amor”

- (12) “Retornos del amor recién aparecido”
- (13) “Retornos del amor en un palco de teatro”
- (14) “Retornos del amor en los balcones”
- (15) “Retornos del amor tal como era”
- (16) “Retornos del amor en una azotea”
- (17) “Retornos del amor ante las antiguas deidades”
- (18) “Retornos del amor en las dunas radiantes”
- (19) “Retornos de amor en los bosques nocturnos”
- (20) “Retornos del amor en una noche de verano”
- (21) “Retornos del amor en los vividos paisajes”
- (22) “Retornos del amor fugitivo en los montes”
- (23) “Retornos del amor en la noche triste”
- (24) “Retornos del amor en medio del mar”
- (25) “Retornos del amor en los antiguos callejones”
- (26) “Retornos del ángel de sombra”
- (27) “Retornos del amor en las arenas”
- (28) “Retornos del amor entre las ruinas ilustres”
- (29) “Retornos del amor con la luna”

- (30) “Retornos del amor en las cumbres del viento”
- (31) “Retornos del amor adonde nunca estuvo”

III

- (32) “Retornos de un poniente en Ravello”
- (33) “Retornos de Yehuda Haleví, el castellano”
- (34) “Retornos de una sombra maldita”
- (35) “Retornos de la dulce libertad”
- (36) “Retornos de una dura obsesión”
- (37) “Retornos de una antigua tristeza”
- (38) “Retornos de Niebla en un día de sol”
- (39) “Retornos frente a los litorales españoles”
- (40) “Retornos de un poeta asesinado”
- (41) “Retornos de la invariable poesía”
- (42) “Retornos del pueblo español”
- (43) “Retornos de Bertold Brecht”
- (44) “Retornos de Paul Éluard”
- (45) “Retornos de Vicente Aleixandre”.

Como puede apreciarse, los 11+8+11 poemas de la primera edición se amplían a 11+20+14 en la segunda y definitiva. El primer conjunto queda inmodificado; el tercero se expande con tres poemas;⁷ y el que experimenta una modificación mayor es el segundo, que duplica ampliamente el número de la primera edición. De hecho, esta segunda parte se configura como la más representativa del libro.

⁷ La edición que Aitana Alberti hace de la obra de su padre (*Poesía, 1924-1967*. Aguilar, 1967) excluye de *Retornos* tres poemas de la tercera parte: “Retornos frente a los litorales españoles”, “Retornos del pueblo español” y “Retornos de Bertold Brecht”, los cuales pasarán a la edición que la misma autora hace del libro *El poeta en la calle* (Aguilar, 1978). Luis García Montero, en su edición de las *Obras Completas* (1988) de Alberti vuelve a situarlos en *Retornos*.

3. MÉTRICA Y ESTRUCTURA COMPOSITIVA DE LOS POEMAS

Retornos de lo vivo lejano es un libro profundamente unitario, a pesar de su dilatada escritura. Unitario en cuanto al impulso vital que empuja a Alberti a escribirlo: la añoranza de España y de todo lo vivido en ella.⁸

Esta unidad de impulso poético se traduce en su métrica, pocas veces tan uniforme en la obra de nuestro poeta, quien suele combinar muy diversas modalidades. Por el contrario, en *Retornos* casi todos los poemas están escritos en *silva semilibre de versos sueltos*. Se trata de una variedad postmodernista de la silva italiana, que mezcla endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, todos ellos sin rima.⁹

Como es sabido, la silva es una forma métrica que nace en el Renacimiento italiano, es introducida en España durante los primeros años del siglo XVII, y su máximo exponente es Góngora (*Soledades*, 1614). Mezcla endecasílabos y heptasílabos, rimados en consonancia de libre distribución, pudiendo el poeta dejar algunos versos esporádicos sueltos. En Italia, al mismo tiempo que esta silva (s. XVI), surge la silva de versos sueltos (llamada también entre nosotros “silva métrica”,¹⁰ y en Italia “canzone libera” y “boschereccia”): es la empleada por Torquato Tasso en su drama pastoril *Aminta* (1573), y entre nosotros por Pedro de Espinosa y Francisco de Rojas. No obstante, su vida quedará

⁸ También señala esto Emilia de Zuleta en *Cinco poetas españoles* (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda) (1971: 273-395; especialmente 370-381).

⁹ Solamente se encuentran cuatro versos anómalos:

1º: Un *hexasílabo* en el primer poema, “Retornos de una tarde de lluvia”. Pasa casi desapercibido, pues en la cadena fónica versal, sumado al anterior, pentasílabo, produce un endecasílabo, que se alía con el endecasílabo siguiente: «¿Quién ve en lo oscuro, / *quién pretende sombras*, / *quién concretar la noche sin estrellas?*».

2º: Un *bisílabo* en “Retornos de una dura obsesión”. Igualmente pasa casi inadvertido, situado entre dos alejandrinos: “Ahí sigues, como hace un vendaval de tiempo, / *como* / cuando desenraizándote el corazón saliste”.

3º: Un *decasílabo* en “Retornos del amor recién aparecido”, entre los abundantísimos endecasílabos: “en ti los más lucidos paisajes”.

4º: Un *pentadecasílabo* en “Retornos del pueblo español”: “¿Qué claro *que me pareces* así, como te veo”. El “que” es innecesario desde el punto de vista sintáctico, aunque expresivo dentro del lenguaje popular andaluz.

¹⁰ Sobre la silva métrica, así como sobre la complejidad de la silva en el Siglo de Oro, véase: Grupo P.A.S.O. (ed. Begoña López Bueno): *La silva* (1993).

eclipsada por la mucho más duradera y fuerte de la silva italiana, otro de cuyos grandes cultivadores es Quevedo.

El Modernismo hispánico, con Rubén Darío a la cabeza –y unos años antes el Tardorromanticismo español de Rosalía de Castro– renuevan profundamente la silva, que no había dejado de cultivarse desde su aparición, creando distintas variedades y desembocando en la que hemos llamado silva libre.¹¹ Una de esas variedades intermedias mezcla endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, con rima ¹² o sin ella.¹³ Ésta es precisamente la de *Retornos*. Por ser una modalidad que tiene menor dispersión de metros que la silva libre, pero al mismo tiempo los amplía al alejandrino, preferimos denominarla “semilibre”.

La elección por parte de Alberti de esta silva semilibre de versos sueltos como casi único tipo poemático de *Retornos* no nos parece gratuita, ni mucho menos. Mediante ella está enlazando con algunos de los poetas que más huella dejaron en sus años juveniles (Góngora, Juan Ramón Jiménez) y en su etapa americana (Quevedo, Neruda). Mediante ella Alberti inserta su voz en la polifonía de la literatura hispánica contemporánea, dentro de la cual la silva libre y la semilibre son cultivadísimas. Mediante ella –sobre todo– da expresión a esa rumia, a esa rememoración elegíaca que es la esencia de *Retornos*.

Los metros largos (los endecasílabos y, sobre todo, los alejandrinos) permiten a Alberti un lento demorarse en las imágenes del recuerdo, o dar rienda suelta al flujo de sus cavilaciones; mientras los breves heptasílabos marcan la vivacidad, el cambio brusco en el hilo de sus reflexiones o en el amplio curso de sus imágenes. En la inmensa mayoría de poemas encontramos un predominio abrumador de los metros largos (alejandrinos o endecasílabos, según las necesidades del sentimiento poético).

Las excepciones a esta pauta métrica son pocas, cinco: en “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)” encontramos un

¹¹ Cfr. I. Paraíso (2000: 174-183 y 198-200).

¹² Por ejemplo: el poema “Helios”, de Rubén Darío (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) combina heptasílabos y alejandrinos con algunos endecasílabos, todos rimados en consonancia.

¹³ Por ejemplo: el poema nº 5 de Pablo Neruda en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1923-1924) ofrece alejandrinos, heptasílabos y endecasílabos –más un solo pentasílabo–, todos sin rima.

amplísimo predominio de los heptasílabos,¹⁴ aunque todavía estamos en el campo de la silva semilibre. En “Retornos del pueblo español” el poema, silva semilibre igualmente, se interrumpe hasta cuatro veces para dar cabida a cuatro poemillas en formas litánicas.¹⁵ Por el contrario, nos encontramos ya fuera de la silva semilibre, en el campo de los *tetrásticos*¹⁶ *alejandrinos sueltos*, en “Retornos del amor en los bosques nocturnos”, compuesto por 4+4+4 versos.¹⁷ Igualmente se sale de la silva “Retornos de Bertold Brecht”, donde la única presencia de endecasílabos sin rima nos indica que nos hallamos ante *endecasílabos sueltos*.¹⁸

¹⁴ Con esta forma el poeta nos retrotrae a los metros de arte menor, favoritos del primer Alberti, especialmente en *Marinero en tierra*, libro evocado en este poema.

¹⁵ Las cuatro canciones pueden ser calificadas de “*formas litánicas*”, ya que todas ellas están ligadas al canto y contienen repeticiones de estribillos y de versos. Basadas en el ritmo paralelístico, presentan el esencial movimiento de *leixa-pren*, de repetición y avance en el texto. El primer caso («¡Ay, niña! / La sirenita del mar/ es una pulida dama, / es una dama pulida. / ¡Ay, niña! / Que por una maldición, / vive perdida en el agua, / vive en el agua perdida. / ¡Ay, niña!») deriva claramente -y nos lo dice el propio poeta en el texto- de los juegos y canciones infantiles. Los otros tres casos son aún más nítidamente formas litánicas, hasta el punto de poder llamarlas ya “*letanías*”. Poseen una estructura dual, como para ser cantada por dos voces o dos coros alternantes: la voz primera va haciendo avanzar la narración en los versos impares, mientras la segunda repite un mismo verso en los pares. El final a menudo -dos casos sobre tres- prolonga la voz segunda con un hermoso verso conclusivo. Hasta tal punto la estructura dual de la letanía es patente, que el propio Alberti diferencia tipográficamente los versos: con letra cursiva los impares y con letra redonda además de paréntesis los pares. Veamos un ejemplo: «*Ya se van los segadores* / (Pronto, un día, volverán) / *a segar en el secano*, / (Pronto, un día, volverán) / *a beber agua de balsa*, / (Pronto, un día volverán) / *toda llena de gusanos*. / (Pronto, un día, volverán / con la luz entre las manos)».

Procedente de los cantos litúrgicos latinos, la letanía se encuentra atestiguada en la literatura española ya en Berceo y en el poeta portugués -que escribe también en español- Afonso Sanchez Góngora. El “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de García Lorca prolonga igualmente esta forma. Desarrollos cultos de la letanía, formas litánicas también, son las cantigas paralelísticas o cósautes.

¹⁶ O estrofas de 4 versos. Adoptamos el término de “tetrástico” como denominación genérica para todas las estrofas de 4 versos, tomándolo de Juan Caramuel (*Primer Cálamo*, II: *Rítmica*, Lib. II, Cap. IV, Art. VII. 1665, 2007: 184-197). De este modo se evitan homonimias perturbadoras con el cuarteto (ABBA).

¹⁷ Tendencia al estrofismo muestra también “Retornos del amor en una noche de verano”, donde la silva semilibre se agrupa en conjuntos de 5+4+5+5+4 versos.

¹⁸ El endecasílabo suelto se consolida en la Italia del “Cinquecento”. (Aunque los primeros ejemplos se encuentran en el “Trecento” y en las traducciones de Leon Battista Alberti en el “Quattrocento”, en el “Cinquecento” esta forma adquiere carta de naturaleza: así Gian Giorgio Trissino escribe en ella su tragedia *Sofonisba*, 1515, considerando que reproduce el ritmo del trimetro yámbico de la tragedia

Y en “Retornos del amor con la luna” la disposición de catorce versos sueltos repartidos en conjuntos de 4+4+4+2 versos nos muestra un *soneto shakespeariano blanco*.

Dentro de la pauta métrica general (silva semilibre de versos sueltos), la proporción de cada uno de los metros, variable en cada poema, siempre es expresiva.¹⁹ De esa proporción resulta una radiografía rítmica de cada poema.

Por lo que atañe a la estructura compositiva de los cuarenta y cinco textos que integran *Retornos*, la figura más recurrente es el *círculo*. La circularidad de los poemas puede ser perfecta, literal, repitiendo los versos finales la situación de los iniciales (p. ej. “Retornos de los días colegiales”, “Retornos de un día de cumpleaños”, o “Retornos del amor recién aparecido”). O bien —con menor frecuencia— entre el verso final de la primera paraestrofa y el final de la última (p. ej. “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”). Incluso puede establecerse la circularidad entre el título y el verso final (p. ej. “Retornos de un día de retornos”).

La otra gran figura estructural del poema es la *antítesis*. El final del poema se opone al comienzo, lo refuerza por contraste. Así en “Retornos de una tarde de lluvia”, donde el penoso presente tras el cual sólo la muerte se vislumbra, se opone al feliz tiempo de la infancia (“de mis años aún vivos sin muertes”).²⁰ La antítesis entre pasado y presente es medular en *Retornos*.

griega). De la literatura italiana pasa a la española y a las europeas. Especial éxito tiene en la inglesa, donde el *blank verse* o *iambic pentameter* se convierte en una de sus grandes formas para el drama, la narrativa en verso y la reflexión. Marlowe, Shakespeare, Milton, Dryden, Pope, Young, Wordsworth, Keats, Eliot, etc. la usan ampliamente. Desde esta literatura pasa a la alemana en el siglo XVIII (Wieland, Lessing) y en ella se instala de modo definitivo (Goethe, Schiller, Kleist, Hauptmann, etc.).

¹⁹ Así por ejemplo en “Retornos de Vicente Aleixandre” encontramos solamente metros de 7 y 11 sílabas, en una mimesis —quizá inconsciente— de los metros preferidos por Aleixandre.

²⁰ Nótese, sin embargo, la circularidad en los *motivos*: comienza y termina hablando de muerte: «aquellas bahías de mis muertes, / de mis años aún vivos sin muertes», dice al principio. Y al final: «Se murió el mar, se murió el mar, murieron / con él las cosas que llegaron». [Sólo queda] «un invasor espanto / a regresar sin ojos, a cerrarlos sin sueño».

4. PARTE PRIMERA (“PUERTA DEL VINO”)

emprendiendo el camino del corazón.
R. ALBERTI.

El origen social de Alberti (su familia tenía en el Puerto de Santa María negocios vitivinícolas)²¹ da nombre en la primera edición a este conjunto de once poemas. En los cuatro primeros va a evocar el mundo de su infancia; en el quinto, su encuentro con Juan Ramón Jiménez al llegar a Madrid; y en los seis restantes, diversos momentos de su juventud madrileña.

Los cuatro primeros (“Retornos de una tarde de lluvia”, “Retornos de los días colegiales”, “Retornos de una mañana de primavera” y “Retornos de Chopin a través de unas manos ya idas”) son conmovidos y conmovedores poemas que despliegan diversas escenas: los juegos del poeta niño con sus amiguitos, su profunda animadversión al colegio, sus correteos por la orilla del mar con su hermanita pequeña, la más querida, y por último la magnífica evocación de su madre a través de la música que ella tocaba al piano. Todo ello con veladuras poéticas, con alusiones, con cruce de planos entre presente y pasado, con gran originalidad metafórica e incluso sintáctica. (A este respecto destaquemos el comienzo del primer poema del libro, el comienzo absoluto: un enlace extraoracional, un sorprendente adverbio con función conectora: «*También* estará ahora lloviendo, neblinando / en aquellas bahías de mis muertes»).²²

El quinto poema, “Retornos de un día de cumpleaños (J. R. J.)”, actúa como nexo entre su infancia y su juventud. Es un poema feliz, donde recuerda la primera visita que hizo a Juan Ramón Jiménez en su casa madrileña de la calle Lista, y cómo el maestro y él comulgaron gozosamente en sus recuerdos andaluces y, sobre todo, en el mar que habían vivido ambos.

²¹ En *La arboleda perdida*, I, nos lo narra el mismo Alberti: «Los abuelos habían sido cosecheros de vinos, grandes burgueses, propietarios de viñas y bodegas [...] Ellos y otras cuantas familias poderosas eran, aún a principios de este siglo, los verdaderos propietarios del Puerto. [...] [M]i padre siempre andaba de viaje por el norte de España, representando no ya los vinos suyos, sino los de otra casa importante del Puerto». (*La arboleda perdida*, libro primero (1902-1917) y libro segundo (1917-1931) (1978: 12-13).

²² Cfr. Catalina Fuentes Rodríguez: *Enlaces extraoracionales* (1987: 88).

Pero a continuación esta primera parte se ensombrece: Vienen seis poemas en donde casi todos los recuerdos duelen. Frente a la atmósfera diurna y luminosa que presidía los textos anteriores, ahora nos sumergimos en una atmósfera nocturna. En “Retornos de una mañana de otoño” el poeta vuelve a su querida ciudad de Madrid en el otoño de 1936, reviviendo experiencias de asedio y dolor. Y en “Retornos de un día de retornos” imagina un regreso al Madrid que habitó, desdoblándose en personaje.²³ Las notas elegíacas y luctuosas se acentúan.

Por contraste con ellos, “Retornos de una isla dichosa” revive uno de sus momentos más felices: cuando el gran amor llegó a su vida y él se dejó –como afirma en *La arboleda perdida*, II– «raptar gustosamente y amanecer una mañana en las playas de Sóller, frente al mediterráneo balear, azul y único». Eran los comienzos de su relación con María Teresa León. A esa “isla de amor” se dirige, pidiendo cantarla «cuando al alba renaces sin rubores, / feliz y enteramente desnuda, de las olas». También es positivo, aunque no ya exultante, el poema siguiente, “Retornos a través de los colores”. En la tarde austral «te alivian los colores», se dice el poeta. Todo su amor a la pintura se exploya aquí: en el verde, el añil, el blanco, el dorado... «Son los mismos colores / que en tu corazón viven ya un poco despintados».

Y las notas sombrías regresan en los dos poemas últimos de esta primera parte: “Retornos de un museo deshabitado” y “Nuevos retornos del otoño”. En el primero revive su última visita a su amado Museo del Prado, del que habían retirado, para salvarlos durante la guerra, sus cuadros más valiosos. Una atmósfera fantasmal y melancólica preside el poema. Y el segundo, “Nuevos retornos del otoño”, que actúa como cierre de este primer conjunto, es el más claro y deprimido. Paladinamente confiesa

²³ Ha comentado este poema Aurora de Albornoz en “Por los caminos de Alberti” (*Hacia la realidad creada*, 1979) y en “Retornos de lo vivo lejano” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990: 306-308). Observa, en este poema y en otros –p. ej. “Retornos de Niebla en un día de sol”–, cómo la evocación se convierte en presentimiento, cómo se anulan las fronteras espacio-temporales fundiéndose presente, pasado y futuro. El futuro entra en el presente, los seres animados y los inanimados se mezclan, el mundo de los vivos y el de los muertos se comunican, resultando de todo ello un mundo mágico.

en él su soledad, su “frío”, su miedo, sus ganas de morir; aunque se imponga a sí mismo el canto y la alegría.

5. PARTE SEGUNDA: “RETORNOS DE AMOR” (“PUERTA DEL CIELO”)

Venus casi dormida aún, te asomas.
R. ALBERTI.

Es el conjunto que ha tenido más adiciones en la segunda edición –como expresamos antes–: Los ocho poemas iniciales se convierten, con los doce añadidos, en veinte. El amor es un refugio –el más importante– frente a la muerte lenta del destierro. En este “canzoniere” se dibuja la figura poderosa y benéfica de su esposa, María Teresa León.²⁴

El bellissimo poema inicial, “Retornos del amor recién aparecido”, recuerda la llegada inesperada del amor en la persona de María Teresa. El propio Alberti lo ha citado y comentado en el capítulo 8 de *La arboleda perdida*, I:

En él se rememora, después de más de veinte años, el estado de cueva en que vivía y la luz principal que echando sus cabellos en mis manos me hizo subir al sol y sentir que la primavera no había muerto.

Fue en la casa de alguien, adonde fui llevado no recuerdo hoy por quién. Allí surgió ante mí, rubia, hermosa, sólida y levantada, como la ola que una mar imprevista me arrojara de un golpe contra el pecho. Aquella misma noche [...], ya respiraba yo inundado de ella, henchido, alegrado, exaltado de su rumor, impelido hacia algo que sentía seguro.

Después de este poema que actúa como prólogo en el conjunto y que cronológicamente es el primero, vendrán sucesivos recuerdos de su amor junto a María Teresa León en la feliz etapa

²⁴ Y quizá también, fundida y confundida con ella, la de otra mujer joven, alta e igualmente rubia (*La arboleda perdida*, III: 133).

madrileña: “Retornos del amor en un palco de teatro” –donde opone el falso amor del escenario al verdadero amor vivido por la pareja–; “Retornos del amor en los balcones” y “Retornos del amor en una azotea” –donde evoca a la amada en el piso madrileño con vistas al Guadarrama–. En “Retornos del amor en los vividos paisajes” y en “Retornos del amor en las arenas” desanda el tiempo, retrotrayéndose a los “veinte años” de ambos; y en “Retornos del amor con la luna” y “Retornos del amor en las cumbres del viento” sitúa a la amada en el registro cósmico («Tú eras la luna con la luna») y en el centro de la historia («arcos que las manos romanas / tendieron [...] / pensando tal vez en que algún día / lo coronaras tú»).

Acude de nuevo el recuerdo de la maravillosa estancia en la isla de Ibiza, donde sorprende a la pareja la guerra civil. Lo evoca en “Retornos del amor en las dunas radiantes” –y posiblemente en “Retornos del amor en los bosques nocturnos” y “Retornos del amor en una noche de verano”–. Lo rememora asimismo, en clave mitológica, en “Retornos del amor fugitivo en los montes” (donde asoman notas gongorinas, como «Agujas rotas de los parasoles / pinos le urdieron al amor su lecho»).

De todo este conjunto de bellísimos poemas, destacaríamos “Retornos del amor en la noche triste”, donde sentimos una especial palpitación humana: la hondura de su amor por su fiel compañera.

Ven, amor mío, ven, en esta noche
sola y triste de Italia. Son tus hombros
fuertes y bellos los que necesito. [...]
Te diré las palabras que mis labios,
de tanto amor, mi amor, no se atrevieron. [...]
Oyeme, que te llamo. Vida mía,
sí, vida mía, vida mía sola. [...]
¿Qué soy sin ti, mi amor? Dime qué fuera
sin ese fuerte y dulce muro blando
que me da luz cuando me da la sombra [...]

Con ecos del *Cantar de los Cantares* va describiendo encendidamente la belleza de la amada, desde la cabeza a los pies,

en “Retornos del amor en medio del mar”, y desde los pies a la cabeza en “Retornos del amor adonde nunca estuvo”. Nombres bíblicos asoman -traídos posiblemente por el lugar del recuerdo evocado, Toledo- en “Retornos del amor en los antiguos callejones”. Y en “Retornos del ángel de sombra” se excusa ante su amada por el sufrimiento que le causa.

Muy frecuentemente, el poeta traslada su amor y sus recuerdos a clave mítica y clásica, e identifica una y otra vez a la amada con Venus saliendo del mar. En esta línea destacan “Retornos del amor ante las antiguas deidades” y “Retornos del amor entre las ruinas ilustres”.

6 PARTE TERCERA (“PUERTA DEL MAR”)

Tú vuelves siempre, y siempre
más claro y perfilado, más maduro
de pleno azul y antigua transparencia.
R. ALBERTI.

El mar es una constante en la poesía de Alberti. Es su símbolo máximo y el paraíso de sus ensoñaciones. Los poemas de esta tercera parte se titulan en la primera edición “Puerta del mar”, pero ello no significa –ni muchísimo menos– que de las otras dos el mar esté excluido, como acabamos de ver. Tal vez la inmensidad del mar y la pluralidad innúmera de sus olas haya propiciado este símbolo para reunir un conjunto de poemas más heterogéneos que los dos anteriores, puesto que recogen la parte social del poeta, su relación con personas y seres significativos. Y desde luego, como corresponde a esta “Puerta del mar”, el poema-prólogo, “Retornos de un poniente en Ravello”, es una encendida invocación al mar, al que contempla desde la costa italiana «colgado en mi memoria, atravesándola», mientras el atardecer parece eterno, «perpetuo resplandor, en fin, el día, / el día ya sin muerte». Este poema

contiene algunos versos de atmósfera muy juanramoniana,²⁵ en una nueva confluencia admirativa y afectiva.

Pero la nota más frecuente del conjunto es sin duda la política, y el tono vital más reiterado es la amargura por una derrota que él considera injusta, y que lo mantiene alejado de España durante demasiados años. Habla a España como a una “madre” cuyos hijos son “feroces” en “Retornos de una sombra maldita”; o como una “madre hermosa”, alegre ayer y triste hoy, en “Retornos frente a los litorales españoles”.

Se dirige a sí mismo en “Retornos de la dulce libertad”, añorando la libertad de su pasado infantil; y por contraste, en “Retornos de una dura obsesión” se ve acosado por “pálidos de preguntas torcidas”, por “tenebrosos” que disponen de su libertad. Siente sus noches ensombrecidas por deprimentes fantasmas del pasado (“Retornos de una antigua tristeza”); incluso sueña con Federico García Lorca, que viene a su sueño “más viejo y triste” que en sus recuerdos, como si el tiempo hubiera seguido pasando por él (“Retornos de un poeta asesinado”).

²⁵ Por ejemplo: «... atravesándola / de poniente a levante / de mediodía a norte». (Compárese con éstos de J. R.: “Tú vienes con mi norte hacia mi sur, / tú vienes de mi este hasta mi oeste”, *Animal de fondo* —A. F. en lo sucesivo—; o bien: «Tú en el norte, en el este, / en un sur», *La estación total* —en adelante L. E. T.—). De Alberti: «verdeados de umbria, a las barandas / del detenido ocaso». (J. R.: «¡Sal a tus barandas, mírame / con tus grandes ojos altos / batidos de luz y sombra, / mientras me voy apagando!», L. E. T.). Y aún, Alberti: «... melodiosa / carne sin leyes de agonía, puro / vivo soplo de gracia». (J. R.: «uno entre dioses descielos tú, / solo entre carnes de ascensión, / sin leyes que te afeen la mirada», L. E. T.; y también: «eres la gracia / que no admite sostén», A. F.; o el hermosísimo poema “La gracia”, de L. E. T., donde la gracia «[e]stá en el aire, [...] y si el aire se aumenta y se conmueve, / se echa en el viento, viene y va»). (Recuérdese que *La estación total* apareció en Buenos Aires, Editorial Losada, en 1946, y *Animal de fondo*, escrito en 1948, es publicado también en Buenos Aires, Editorial Pleamar, en 1949).

Alberti cuenta en el tercer libro de *La arboleda perdida* la llegada de Juan Ramón Jiménez a Buenos Aires «acompañado de su muy grata y sufrida Zenobia», y cómo salió al puerto a esperarlos (L. A. P., III: 123-124). De este año 1949 data una foto en que Alberti aparece junto a Juan Ramón en Buenos Aires (*Poesías Completas*, 1961: 768).

Para la datación de “Retornos de un poniente en Ravello” y su posible conexión con la poesía juanramoniana, G. Torres Nebrera, en su edición de *Retornos*, señala una edición italiana de las *Poesie* de Alberti de 1949, que incluye ya este poema.

En cambio, nos recuerdan a V. Aleixandre (“Ciudad del Paraíso”, 1944) estos versos albertianos: “Abierto, abajo estabas, suspendido / como por invisibles / alas, como llevado / a hombros del aire”.

La culpabilidad aparece en este poema («a pesar de las mínimas batallas que reñimos, / sigues unido a mí más que nunca en la muerte») y, sobre todo, en “Retornos de Niebla en un día de sol”, donde Niebla, la querida perrita madrileña que tuvo que abandonar en su huida, reaparece: «herida, Niebla, de escombros y de hambre, / como un pobre soldado»; el poeta desea imaginarla «jubilosa a mi lado, / [...] viva en mí para siempre».

Una oda a la poesía y una mirada retrospectiva sintética al conjunto de su obra aparecen en “Retornos de la invariable poesía”, donde dirigiéndose a ella le dice: «Tú eres lo que me queda, lo que tuve». Y también:

Me matarán quizás y tú serás mi vida,
viviré más que nunca y no serás mi muerte.
Porque por ti yo he sido, yo soy música,
ritmo veloz, cadencia lenta, brisa
de los juncos, vocablo de la mar, estribillo
de las simples cigarras populares.

Muy importante es el poema “Retornos del pueblo español”, uno de los que se singularizan métricamente mediante los cuatro poemillas intercalados que hemos comentado más arriba, y que resultan imprescindibles para lo que está expresando: Que él, Alberti, es pueblo español, y su poesía toda ha nacido del pueblo «En verdad, tú no tienes / que retornar a mí, porque siempre has estado / y estás en la corriente continua de mi sangre»). Conmovid y largo, es una cumbre de poesía política.

Por último, en “Puerta del mar” se recogen cuatro poemas dedicados a eminentes escritores que Alberti conoce o conoció, o ha leído. Tres de ellos aparecen por primera vez en la segunda edición: “Retornos de Bertold Brecht”, “Retornos de Paul Éluard” y “Retornos de Vicente Aleixandre”. Este último actúa como poema-epílogo de esta sección y del libro entero. Son homenajes —póstumos, en el caso de Brecht y Éluard, palabras conmovidas ante sus muertes—, y homenaje en vida, reafirmando la vida bajo el símbolo del color verde, en el caso de Aleixandre.

Pero seguramente el poema más original de este pequeño conjunto es “Retornos de Yehuda Haleví, el castellano”.²⁶ Alberti se identifica con este poeta místico hispanohebreo, en la nostalgia y el ansia de ambos por retornar a la sagrada tierra de sus raíces:

Yo también como tú siento en mi día
el misterioso llamamiento, el aura
invitadora al viaje, y de Occidente,
aparejado el corazón, abierto
de alas cargadas de la noche, al mar,
me hago a la mar, con rumbo a la mañana.”

7. POÉTICA DE LOS RETORNOS

elijo lo que más me revive llamándome.
R. ALBERTI.

Función catártica tiene el recuerdo en Alberti: consuelo del presente, complementación de la semivida actual con la intensa vida de los recuerdos; incluso anulación –provisional– del presente, sustituido por un pasado que vuelve, que revive en el presente.²⁷ Alberti, a quien Bergamín recuerda como “el Alegre”,

²⁶ Escribimos con acento “Haleví”, aunque en las distintas ediciones del poema el nombre del poeta judeoespañol aparece como “Yehuda Halevi”. Gregorio Torres Nebrera, en su comentario, escribe “Yehudá Ha-Leví (c. 1075-1161)”. Es posible que la pronunciación que Alberti hiciera de este nombre fuera “Yehuda Haleví”, a pesar de escribir el apellido sin acento. Nos hace sospechar esto el verso último:

«Yehuda Halevi, poeta, el castellano».

Si pronunciamos “Halevi” estamos ante un verso tridecasilabo, que sería el primero en todo el libro y además rompería el ritmo. En cambio, leyendo “Haleví” tenemos un perfecto alejandrino, uno más de los numerosos del libro, alejandrino cuyo primer hemistiquio termina en palabra aguda y por tanto hay que añadirle una sílaba métrica más:

7 (6+1) + 7 «Yehuda Halevi, poeta, el castellano».

²⁷ Como ha señalado Luis García Montero (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990: 185), «[e]n una época de muerte, injusticia y separación, la poesía se llena de un vitalismo manifiesto y de un gusto arrebatador por la belleza. El poeta se siente equilibrado frente a la realidad hostil por una voluntaria reafirmación estética y amorosa de la vida». La naturaleza ahora será territorio de felicidad y de supervivencia.

necesita huir de la situación de exilio y derrota. Recuperar la vida, recuperar la alegría.

Recordar es volver a vivir. Por eso la elegía, tono fundamental en la poesía albertiana del destierro, se ve sacudida por ese vitalismo fundamental del poeta, que en el recuerdo encuentra su fuente de alegría.

La rememoración albertiana es tanto pasiva como activa: los recuerdos vienen a él, y él va hacia los recuerdos. Este doble movimiento se refleja incluso gramaticalmente, en los verbos, que se agrupan en el eje de “venir” (u otros próximos, como “traer”) y en el eje de “ir” (o “escaparse”).²⁸ El primer eje está más nutrido que el segundo. Porque, como señala en “Retornos de una mañana de primavera”:

Desde tantas angustias sin eco, desde tantos
días iguales, noches de un mismo rostro, desde
las similares cuevas de cada hora, es dulce
no ofrecer resistencia a tu verde llamada.

El nombre de una de sus casas campestres, “La arboleda perdida”, reproduce el de un lugar de su infancia en el Puerto de Santa María.²⁹

En mi pequeña casa de madera —que llamé *La arboleda perdida*—, en los bosques de Castelar, sentía que el 21 de marzo entraba el otoño. [...] No olvidaré mis largos y solitarios otoños en aquellos bosques de Castelar.³⁰

²⁸ Por ejemplo: “ráfagas que vienen sin aviso” y “me viene” (“Retornos de una tarde de lluvia”); “me escapo [...] hacia” y “estas cosas me trajo” (“Retornos de los días colegiales”); “me llamas”, “tu verde llamada” y “el mar me trajo esta mañana” (“Retornos de una mañana de primavera”); etc.

²⁹ «En la ciudad gaditana del Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, [...] había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado la Arboleda Perdida». (Prólogo al primer libro de *La arboleda perdida*, op. cit.).

³⁰ *La arboleda perdida*, III y IV libros (1997: 130). María Teresa León, a su vez, habla de otra de sus casas de madera de este período argentino: “La Gallarda”, en Punta del Este (Uruguay): [Estaba] «levantada entre los pinos que bajan hacia las dunas de la playa de Punta del Este. La bautizamos *La Gallarda* porque todas las que tuvimos se llamaron con alguno de los títulos de los libros de Rafael». (*Memoria de la melancolía* : 282-283).

El nombre de las memorias del poeta, cuyos dos primeros libros corrieron paralelos a la redacción de *Retornos*, es todo un símbolo de cómo vida y poesía se entremezclan en la escritura albertiana. En la esplendorosa elegía de Alberti, lo vivido se sublima en el recuerdo: se eleva a la categoría de mito.

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIÁCO EN LA POESÍA DE ROSA CHACEL

1. UNA POÉTICA CLASICISTA

RESULTA casi inevitable, cuando examinamos la poesía de Rosa Chacel, insertarla en el marco del Clasicismo. Son tantos los elementos que nos conducen hasta él (numerosas alusiones mitológicas, preferencia por las formas poéticas estrictas como el soneto, etc.), que la ubicación clasicista es obligada.

Sin embargo, tan pronto como nos sumergimos en su mundo poético, notamos que, junto a esa adscripción, superpuesta o infrapuesta a ella, laten unas notas inquietantes y modernísimas. Podríamos pensar en la estética de las Vanguardias como generadora de ellas. Podríamos acudir al consenso crítico —y a las propias declaraciones de la autora— para ver su poesía en el marco de sus orígenes literarios: la revista *Ultra* y la generación de *Revista de Occidente*, tan clásica y tan moderna al tiempo. Pero ¿por qué la poesía de Chacel se sitúa precisamente dentro de estas líneas generales? En otras palabras: *¿qué es lo que hay en el espíritu de nuestra poeta para hacerla sintonizar con una estética vanguardista y polémicamente clásica?* Intentar dar respuesta a esta pregunta es el objetivo de la presente reflexión.

La exploración de la poesía chaceliana nos ha conducido inevitablemente hasta dos conceptos emblemáticos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta famosa dicotomía de Nietzsche sintetiza, creemos, la lucha antagónica que subyace en la poesía de Rosa Chacel, al tiempo que estructura su voz poética y le confiere individualidad.

2. LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO

Friedrich Nietzsche formuló estos conceptos en *El origen de la tragedia* (1871) para dar cuenta de la complejidad de diversas manifestaciones culturales áticas: no solamente la tragedia, sino también la música y la mitología.

En la imagen de Apolo simboliza Nietzsche –siguiendo sus palabras– el “sueño” de una “mesurada limitación”, el “estar libre de las emociones más salvajes”, el “sabio sosiego”, el *principium individuationis*. En la de Dionysos, la “embriaguez” del “olvido de sí” en el seno de la colectividad o de la Naturaleza, el éxtasis que produce la ruptura del *principium individuationis*, pero también el «espanto que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia», cuando la razón no puede auxiliar al hombre. Frente al sereno y razonable Apolo, Dionysos es la desmesura, el júbilo doliente, la transfiguración.

Lo dionisiaco y lo apolíneo son, pues, dos polos antitéticos y mezclados en la cultura griega, cuyo sustrato es antropológico y de signo dionisiaco: la extraordinaria capacidad del hombre griego para sentir el dolor de vivir. Reactivamente, desarrolló el griego contra ella el arte, la mitología, el orden y la razón:

El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente creación onírica de los [dioses] Olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza [...] fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los Olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: [...] un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la serenidad: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso.¹

¹ Friedrich Nietzsche (2003. Citamos por la edición de 1978: 52-53).

La creación de la mitología, el raciocinio y el arte como elementos apolíneos de salvaguardia, son puestos de relieve por Nietzsche: «la cultura apolínea [...] siempre ha de derrocar [...] un reino de Titanes y matar monstruos», obteniendo la victoria «por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente viva».

3. ROSA CHACEL: UNA ESCRITURA DEL SILENCIO

La originalidad máxima en la voz narrativa de Rosa Chacel es, a nuestro entender, la tensión entre el decir y el callar; o mejor dicho, la necesidad de hablar sobre algún secreto hondísimo e impronunciable. El arte verbal de Chacel gira siempre, de manera más o menos explícita, sobre el *misterio*, sobre el *secreto*. Por eso creemos que su figura retórica de base es el *enigma*.

El enigma se plasma preferentemente en formas narrativas cortas. Son palabras para iniciados, que interrogan al receptor, que ponen a prueba su capacidad para descifrar.² El enigma es una pseudodescripción o pseudonarración que busca una inteligencia gemela. Por debajo de la aparente narración o descripción, tiende consustancialmente a la brevedad.

Rosa Chacel ha escrito novela larga, novela corta, ensayo, verso y relato. Nuestras preferencias van hacia este último, precisamente por considerarlo el molde más adecuado para el “enigma” o *estética de silencios*. Esta opinión la hemos sostenido en diversos trabajos.³ En ellos afirmamos que algunos relatos, como “Fueron testigos”, “La cámara de los cinco ojos”, “En la ciudad de las grandes pruebas” o “Sobre el piélago” figuran entre los más escalofriantes que se han escrito en lengua española. Nos recuerdan los de Edgar Allan Poe por la intensidad de su angustia y también por la *sugerencia de horror*. Lo demoníaco, lo infrahumano, lo horrible, la locura, es su sustrato. En una palabra: lo dionisiaco, el espanto de lo que excede a la razón.

² Cfr. André Jolles (1972).

³ Cfr. I. Paraíso (1990: 274-283; 1986: 619-629; y 1989: 15-25).

Enlazan estos terribles relatos –creemos– con las pesadillas que, según la propia confesión de Chacel en *Desde el amanecer*, habían sido el tormento de su infancia. Y enlazan también con el *Cuaderno de sueños* comenzado en su exilio europeo y destruido después por nuestra autora. Son escritos singulares, pertenecientes a una estética muy infrecuente en la literatura española.

Dentro del campo de la novela, la más próxima a esta estética de silencios es la novela corta *Memorias de Leticia Valle*. Aquí las claves dramáticas (el suicidio anunciado de don Daniel, la infidelidad de la madre de Leticia, el asesinato de ella y su amante por el aparente padre de la niña), todo este conglomerado terrible que nunca aparece explicitado en la novela, se nos desvela muy ligeramente, casi en alusiones, en dos páginas del final (en la escena de la violenta discusión entre el supuesto padre de Leticia y su profesor don Daniel, seductor –en apariencia– de la niña Leticia, pero realmente seducido por ella). El resto de la novela es una extensa pintura de la vida cotidiana de dos mujeres: Leticia y su mejor amiga –casi su madre espiritual–, Luisa, la esposa de don Daniel. El terrible drama que rodea a Leticia y el no menos terrible que ella provoca, todo está escamoteado, gravitando como una losa de silencio, sobreviviendo en alusiones, mientras lo que vemos a todo lo largo de la novela es la chata cotidianidad. El desfase entre lo enunciado y lo silenciado es máximo.

En cuanto a la producción versal de Rosa Chacel, se inscribe también dentro de la estética dionisiaca del enigma. Como sus ensayos, sus novelas o sus relatos, también sus poemas se caracterizan por una *misteriosa confidencialidad*: Son, en su gran mayoría, misivas versales dirigidas a algún amigo o amiga, sobre algún tema que él o ella puede comprender, pero que al lector en buena medida se le escapa.⁴

Otra nota que no debemos omitir al tratar de los comienzos poéticos de Chacel es su admiración por su pariente José Zorrilla.

⁴ La producción versal de Rosa Chacel es la siguiente: *A la orilla de un pozo*. Madrid, Héroe, 1936; *Versos prohibidos*. Madrid, Caballo griego para la Poesía, 1978; *Homenajes*, en *Obra Completa*, vol. II: *Ensayo y Poesía*. Valladolid, Excma. Diputación, 1989; y *Poesía 1931-1991*. Barcelona, Tusquets, 1992.

El romanticismo del vallisoletano se inscribe también, en Chacel, dentro de la órbita dionisiaca.⁵

Veamos un ejemplo de misteriosa confidencialidad: el soneto primero de *A la orilla de un pozo*. Está dedicado a Concha de Albornoz, pero ignoramos si el “tú” femenino del soneto tiene como referente a Concha de Albornoz o a otra persona. El texto dice así:

Tú, de las grietas dueña y moradora,
émula de la víbora argentina.
Tú, que el imperio esquivas de la endrina
y huyes del orto en la bisiesta hora.

Tú, que, cual la dorada tejedora
que en oscuro rincón torva rechina,
la vid no nutres, que al crisol declina
y sí su sangre exprimes, sorbedora.

Vas, sin mancharte, entre la turba impura
hacia el lugar donde, con noble traza,
la paloma amamanta a sus hijuelos.

Yo, en tanto, mientras la sangrienta, oscura
trepadora mis muros amenaza,
piso el fantasma que arde en mis desvelos.

El poema se estructura sobre una antítesis: “tú / yo”. Sin embargo, la extensión de ambos polos es desigual: el “tú” ocupa los dos cuartetos más el primer terceto, mientras del “yo” solamente aparece en el segundo terceto.

Dentro del ámbito del “tú”, tenemos una descripción: el sujeto aparece en los dos cuartetos, y el verbo, “vas”, en el terceto. Lo más extenso, pues, de la instancia receptora “tú” viene dado en los cuartetos: mediante adyacencias de naturaleza adjetiva, la poeta va calificando al “tú”: dueña y moradora de las grietas, émula de la víbora argentina, etc.

⁵ Chacel siempre -sobre todo en sus memorias y ensayos- menciona con elogio a Zorrilla. La huella de éste se percibe más en los comienzos de su escritura poética, difuminándose después.

El lector se sorprende frente a estos cuartetos por dos razones: por el lenguaje gongorino y vanguardista que Chacel utiliza, y por el retrato poco favorecedor que la poeta parece trazar del “tú”. ¿Dónde se ha visto comparar a alguien con la “víbora argentina”, o con la araña, “dorada tejedora” de los oscuros rincones? Son comparaciones animalizadoras, desvalorizantes.

El primer terceto, sin embargo, sitúa al “tú” en un pedestal: Vas sin mancharte, donde, con noble traza, la paloma alimenta a sus hijos. Y por contraposición a esa imagen inmaculada, idealizada del “tú”, que ahora aparece por vez primera, el “yo” es presentado con rasgos sombríos y terribles, muy en la línea del horror que habíamos visto anteriormente en los relatos chacebianos. El “yo” está amenazado por una simbólica “trepadora”, oscura y sangrienta, y va pisando “el fantasma que arde” en sus desvelos.

Por cierto, fijémosnos en ese estupendo verso conclusivo: «piso el fantasma que arde en mis desvelos». Chacel posee el don de finalizar los sonetos con versos rotundos, definitivos, como recomendaban los teóricos renacentistas.

En definitiva, el “tú” está presentado ambiguamente, mediante comparaciones animalizadoras y exaltación, mientras el “yo” es inequívocamente angustiado. El tema del poema, pues, parece ser la contraposición entre una mujer (“tú”) astuta, prudente y triunfadora, y otra (“yo”) sufriente: amenazada y obsesionada.

Nos encontramos ante un poema parcialmente inteligible –tras desciframientos y cavilaciones por parte del lector–, pero sustancialmente enigmático: ¿Quién es el “tú”? ¿Guarda alguna relación, positiva o negativa, con el “yo”?, etc. La poesía de Rosa Chacel, en general, no va dirigida “a la inmensa mayoría”, ni siquiera “a la inmensa minoría”: sí en cambio a un confidente, a un amigo, cuya verdad profunda trata de sacar a la luz, y al cual dirige un mensaje.

4. APOLO Y DIONYSOS EN EL MUNDO TEMÁTICO DE CHACEL

A pesar de ese magma dionisiaco, de ese enigma, de ese terror, la poesía chaceliana aparece estructurada sobre coordenadas apolíneas: Por la impostación mitológica de toda ella, y por el esquema exhortativo moral que preside la mayoría de sus composiciones.

4.1. *El esquema exhortativo moral*

Acabamos de mencionar el *mensaje* que la poeta dirige a sus amigos en sus poemas. Efectivamente, el esquema “descripción simbólica del destinatario + consejo” es el más frecuente en *A la orilla de un pozo* (1936). Pero también existen variantes de ese esquema. Por ejemplo: Que la exhortación moral vaya dirigida a sí misma, desdoblada en hablante y oyente. Creemos que éste es el caso del soneto 9, cuya temática (naturaleza del amor) recuerda el soneto de Lope “Desmayarse, atreverse, estar furioso”. Aunque éste figura dedicado a María Zambrano, parece una reflexión que Chacel realiza sobre el carácter turbador de la pasión amorosa, y una incitación a sí misma para lograr la serenidad del amor recordado:

Una música oscura, temblorosa,
cruzada de relámpagos y trinos,
de maléficos hálitos, divinos,
del negro lirio y de la ebúrnea rosa.

Una página helada, que no osa
copiar la faz de inconciliables sinos.
Un nudo de silencios vespertinos
y una duda en su órbita espinosa.

Sé que se llamó amor. No he olvidado,
tampoco, qué séráficás legiones
hacen pasar las hojas de la historia.

Teje tu tela en el laurel dorado,
mientras oyes zumbár los corazones,
y bebe el néctar fiel de tu memoria.

Este carácter de exhortación moral se acentúa aún más en el libro siguiente, *Versos prohibidos* (1978), sobre todo en su parte primera y quizás primigenia: “Epístolas morales y piadosas”. Es un conjunto de cinco textos, cuyos títulos vale la pena recordar: “Epístola moral a Sépula. De la verdad”; “Epístola (A los perros de Atenas)”; “Epístola a Máximo José Kahan. De Dios”; “Epístola a Norah Borges. Del arte”; y “A Kazantzakis. De la patria”.

Como podemos apreciar por estos simples enunciados, Chacel utiliza las epístolas para abordar, al calor de la amistad, algún tema profundo de la existencia.⁶ El tratamiento de estos temas siempre es enigmático, personalísimo. Por ejemplo: el tema de Dios. Aparece en la epístola dirigida “A los perros de Atenas”, y también en la siguiente, “A Máximo José Kahan”. Veamos algunos versos de la primera:

Un dios extraño acecha, con horrible garganta:
Ladrad, ladrad conmigo porque está oscuro en torno [...].
Un dios vendrá, increíble como un feto del miedo,
que no tendrá los muslos luminosos de Apolo
ni el costado aterido que transió la lanzada,
que no nos mandará su mensaje en centellas
ni contará en los diez dedos su ley escrita.”

Este dios terrible, misterioso, ante el cual sólo cabe el aullido del miedo, no es el dios grecorromano («los muslos luminosos de Apolo»), ni Cristo («el costado aterido que transió la lanzada»), ni Yahvé («contará en los diez dedos su ley escrita»). Es un ser de naturaleza enigmática y espantosa. Un ser que en el poema siguiente, “A Máximo José Kahan”, aparece identificado con la Noche, con la Muerte y con la Eternidad:

Hoy ya puedo decirte cómo será esa noche,
esa noche sin playas, la NOCHE, en fin, iremos [...]
pasearemos bajo su negra mole cóncava
con fe y con impaciencia el que llegue primero.

⁶ Sobre la epístola moral (en el Siglo de Oro español, pero con base extrapolable a Chacel), véase el volumen colectivo del Grupo P.A.S.O. *La epístola*, y especialmente el trabajo de Andrés Sánchez Robayna “La epístola moral en el Siglo de Oro” (2000: 129-149).

Llegaremos aún con las últimas lágrimas
del adiós en los párpados, suaves como la lluvia
y, en silencio alejándonos de la que tanto amamos,
bajaremos, vistiendo con suprema elegancia,
con líneas impecables, nuestra melancolía.

Será un descenso lento por las losas fatales
donde el tiempo no puede hacer sonar sus pasos
—lento como un instante, como un punto inextenso
o inmenso, como sólo cabe en un parpadeo—
y no diremos nada, puesto que ya sabemos...

Ni planes ni recuerdos, solamente presencia,
imagen en que nuestro ser afirma su forma:
imagen siempre fiel, fidelidad visible:
nuestro color o tono o nota persistente.

Tú llevarás las alas del macferlán noctívago,
yo vestiré el satén que resbala en el cuerpo
con el azul y el rojo de pensamiento y sangre,
y veremos latir en los tubos flamígeros
el siseo impaciente que entre la sombra acucia,
señalando, con trazos de alto estilo, L' ENFER.⁷

En cuanto al resto de *Versos prohibidos*, una vez sobrevoladas la “Epístolas morales y piadosas”, observamos que la exhortación moral sigue dominando en el conjunto de veinte poemas titulados “Sonetos de circunstancias”, y que vienen personalizados en nombres: “A Timo”, “A Concha de Alborno”, “A Elisabeth”, etc. La nota moral también domina en el conjunto de “Odas”, tres poemas, de los cuales el segundo (“Odas empezadas”) consta de cuatro pequeños poemas. Y, por último, los veintidós textos recogidos en el conjunto de “Otros poemas” son de naturaleza temática mixta: unos descriptivos, otros visionarios, otros exhortativos.

⁷ Este notable poema, que contiene versos bellísimos y estremecedores, interesa también por un elemento de intertextualidad literaria. Tras la lectura de su última paraestrofa —donde aparecen el tú y el yo eternizados en sus vestimentas de gala y habiendo traspasado la puerta del Infierno (“L' Enfer”, en francés)—, esta ambientación nos recuerda irremediabilmente *Huis-Clos*, de Sartre. Sin embargo, el poema de Chacel está fechado en “París, 1940”, y *Huis-Clos* se estrenaría en 1944.

Resumiendo, pues, este examen de los dos primeros poemarios de Chacel, vemos que la exhortación moral a los amigos es el esquema temático más destacado en su poesía. La persistencia y la fuerza de este esquema, de naturaleza apolínea, ordenadora, nos está indicando ya el móvil fundamental de su poetizar: fijar el Verbo, fijar a Apolo, sobre el magma sentimental dionisiaco; organizar, mediante la palabra hermosa, el desorden y la profundidad sentimental.

4.2. *La impostación mitológica*

Más evidente aún que el esquema exhortativo, más detectable en una primera lectura de esta poesía, es su impostación mitológica: es decir, el revestimiento de las “ímagos” de su mundo referencial en clave mítica.

Ahora bien, ¿cuál de las mitologías culturales es la preferida por Chacel? Sin duda alguna, y en primer lugar, la *mitología griega*. De ahí esa nota de Clasicismo permanente que su poesía ofrece.

En un primer momento, en los sonetos de *A la orilla de un pozo* (1936), las referencias clásicas son de naturaleza puramente cultural, adscribibles a esa fuerte pátina gongorina que el libro posee. Sin embargo, a partir de la estancia real de Chacel en Grecia, en *Versos prohibidos* la temática mitológica aparece plenamente incorporada, vivencial, y desde luego más abundante que en el libro precedente. *Versos prohibidos* (publicado en 1978, pero recogiendo poemas compuestos desde 1937) es la cumbre del Clasicismo en nuestra autora. Por último, en *Homenaje* (1989) vuelve a descender la frecuencia de referencias clásicas, si bien no desaparecen, como lo prueban los poemas “Antinoo” y “Oda a Leónides”.

¿Qué tratamiento recibe la temática mitológica? Considerando en su conjunto la producción chaceliana, tenemos en primer lugar aquellos poemas cuyo referente es directamente *un personaje de la Mitología griega*: “Apolo”, “Reina Artemisa”, “Antinoo”. El tratamiento de estos personajes es siempre original. En algún caso, como en “Apolo”, las notas vanguardistas predominan sobre las tradicionales evocadoras de la imagen clásica; pero

en los otros dos casos sobresalen estas últimas. Oigamos la voz de nuestra autora cantando a la “Reina Artemisa” (Artemisa II, la reina de Halicarnaso que construyó para su esposo Mausolo un monumento funerario, una de las Siete Maravillas del mundo antiguo, y que, según la leyenda, se suicidó en el año 353 a. C. ingiriendo en vino las cenizas de su marido). Chacel parece estar contemplando, emocionadamente, una estatua de Artemisa en posición sedente:

Sentada, como el mundo, sobre tu propio peso,
por tu falda extendida la paz de las laderas,
el silencio y la sombra de las grutas marinas
junto a tus pies dormidos.

¿A qué profunda alcoba dan paso tus pestañas
al alzarse pesadas como cortinas, lentas
como mantos nupciales o paños funerarios...
a qué estancia perenne escondida del tiempo?
¿A dónde va el camino que tus labios descubren,
a qué sima carnal desciende tu garganta,
qué lecho sempiterno da comienzo en tu boca?

El vino de cenizas su acerbo alcohol exhala
mientras la copa orea, con su pausa, el aliento.
Dos vapores elevan sus secretas fragancias,
se contemplan y miden antes de confundirse.
Porque el amor anhela su sepulcro en la carne;
quiere dormir su muerte al calor, sin olvido,
al arrullo tenaz que la sangre murmura
mientras la eternidad late en la vida, insomne.

Observemos la hondura en el tratamiento de un tema dionisiaco que aparece poco explicitado en Chacel, pero que sin duda le ha movido vivencialmente: el amor. «Porque el amor anhela su sepulcro en la carne». El amor «quiere dormir su muerte al calor, sin olvido». Por debajo del revestimiento mitológico, que ofrece una imagen de objetividad y de alteridad, Chacel está expresando una de sus terribles convicciones. Lo apolíneo, una vez más, está serenando la turbulencia de lo dionisiaco.

Variante de este conjunto de poemas cuyo referente es la figura mitológica, encontramos otro: “Narciso”. En él las líneas del mito están igualmente respetadas, pero lo que lo diferencia de los anteriores es que Chacel aquí asume la personalidad de Narciso: habla desde un “yo”, y aborda, una vez más, el problema del amor:

¿Dónde habitas, amor, en qué profundo
seno existes del agua o de mi alma?
Lejos, en tu sin fondo abismo verde,
a mi llamada pronto e inefable. [...]

Sobre el mío y tu cuello mantenido
un templo de distancia en dos columnas,
silencio eterno guarda entre tus muros;
nuestro mutuo secreto, nuestro diálogo. [...]

¡Oh, sueño sin ensueño, muerte quieta,
lecho para mi anhelo, eterno insomne!

¡Único al fin reposo de mis ojos
tu infinito vacío negro espejo!

La imposibilidad del amor, expresada de nuevo y mediante la “ímago” universal del mito.

En segundo lugar, encontramos en la obra de Chacel un conjunto de poemas en los que *la figura mítica está superpuesta o yuxtapuesta a la figura real*, que actúa como referente y desencadenante del poema. *Superposición* (y, por lo tanto, ocultamiento del sujeto real con manifestación sólo del sujeto mítico) la hallamos en la “Oda a Leónides”. Leónidas I, rey de Esparta entre el 490 y el 480 a. C., héroe de la batalla de las Termópilas, donde pereció luchando contra los persas, creemos que inspira a Chacel este nombre de Leónides, para designar míticamente al muchacho campesino que, en la infancia vallisoletana de nuestra poeta, protegía su ensoñación idílica.

Como técnica para fusionar imagen mítica e imagen real, además de la superposición, encontramos también la *yuxtaposición*. Así en el soneto “A Elisabeth Calipigia”, donde la palabra

“Calipigia”, patronímico de una famosa estatua de Venus, aparece adjudicada por la poeta a su amiga Elisabeth.

En definitiva, la impostación mitológica es una constante en la poesía de nuestra autora, motivada primero por la atmósfera neogongorina, y después, más acentuadamente, por su estancia en Grecia. Es en estos años —reflejados en *Versos prohibidos*—, cuando la impostación mitológica se acentúa y pasa a vertebrar la poesía de Chacel. En los terribles años de agitación sentimental, que van desde la muerte de su madre hasta bastante después de su establecimiento en Río de Janeiro; en esos años en que, por decirlo con verso de la propia poeta, «el hambre y el amor rugen con saña», Rosa Chacel encuentra en la Mitología una alteridad que la autoexpresa.

5. APOLO Y DIONYSOS EN LA MÉTRICA DE CHACEL

El interés por el lenguaje poético inserto en los moldes clásicos es lo primero que observamos al ojear el conjunto de la producción en verso de la autora vallisoletana. De hecho, *A la orilla de un pozo* es un conjunto de treinta sonetos impecablemente medidos y ritmados. La dificultad de la rima se muestra en la existencia de algunas rimas parónimas y numerosas rimas categoriales y fáciles, pero en su conjunto tenemos una gavilla de poemas muy notables por su corrección métrica y por la originalidad de su imaginación.

En este libro, lo apolíneo domina ampliamente sobre lo dionisiaco en cuanto a construcción del lenguaje dentro de unos límites rítmicos formalizados. La tradicionalidad del soneto entronca estos treinta textos, de imaginación encendida, con lo más perdurable de nuestra tradición del Siglo de Oro: Góngora sobre todo, pero también Quevedo, Lope y Garcilaso. El molde métrico permite incluso la intertextualidad: así el verso de Garcilaso «el blanco lirio y colorada rosa» se transforma en «del negro lirio y de la ebúrnea rosa», en el citado soneto 9. El orden, la armonía, la contención —e incluso el esfuerzo artístico— sitúan

estos treinta poemas de *A la orilla de un pozo* dentro de la esfera apolínea.

Mucho más tarde, cuando publica *Versos prohibidos*, el panorama ha variado. (Tal vez debido a la gran cantidad de años a lo largo de los cuales el poemario fue compuesto: 1937-1981). Así, dentro del total de cincuenta textos que componen el libro, hallamos un grupo de veinte “Sonetos de circunstancias”, pero también cinco “Epístolas morales y piadosas” —ya comentadas— escritas todas ellas en endecasílabos sueltos; tres “Odas” en alejandrinos sueltos o endecasílabos igualmente sueltos; y sobre todo un conjunto misceláneo titulado “Otros poemas”. En este último *hace su aparición el verso libre*, en nueve de los veintidós poemas del conjunto.

Nueve textos en verso libre frente a cuarenta y uno en métrica tradicional no es una cantidad enorme; sin embargo, la existencia del verso libre en esta poética tan calculada ya es un dato muy revelador de la nueva actitud dionisiaca, de espontaneidad y liberación del yo profundo. Además, la *variedad* métrica (endecasílabos sueltos, alejandrinos sueltos, sonetos, verso libre) nos revela una actitud dionisiaca en la autora, de mayor libertad frente a su material: la poética de Chacel está cambiado sustancialmente.

Buena prueba de ello es también la existencia de otras innovaciones métricas: la silva postmodernista sin rima, en “La culpa” y “Soledad”; el poema mixto “A Teresa”, que comienza con endecasílabos sueltos y sigue con alejandrinos sueltos; y el soneto sin título, tipografiado como un solo bloque de catorce versos, el primero de los cuales comienza así: «La que viene, anunciada por sus senos».

¿A qué tipos versolibristas pertenecen esos nueve poemas de *Versos prohibidos*? Retomando la tipología que establecimos en *El verso libre hispánico* (1985), diríamos que a dos: la silva libre de base impar, y el verso libre de imágenes acumuladas. “Encrucijada”, “Canción de piratas”, “Apolo” y “Los marineros” son silvas libres; por el contrario, “Cuidado con la pintura”, “Ausencia”, “Reconvención”, “Censura” y “La triste en la isla” son verso libre de imágenes acumuladas. Las silvas libres son —salvo en el caso de “Los marineros”—, extensas; el verso libre de imágenes

acumuladas, breve. Veamos un ejemplo de lo primero, el poema titulado “Apolo”:

Habitante de los anchos portales
donde el laurel de la sombra oculta el arpa de la araña,
donde las losas académicas,
donde las arcas y las llaves mudas,
donde el papel caído
recubre el polvo de frágil terciopelo.

¡El silencio dictado por tu mano,
la línea entre tus labios sostenida,
tu suprema nariz, exhalando un aliento
como brisa en praderas,
por gemelas vertientes recorriendo los valles de tu pecho,
y en torno a tus tobillos un espacio
pálido como el alba!

¡Eterna, eternamente un universo a imagen tuya!
Con la frente a la altura de tu plinto,
 viniendo de aritméticas vacías como claustros,
de cielos oprimidos como flor entre páginas,
¡eternamente! dije, y desde entonces,
¡eternamente! digo.

Beso a mi voz, que expresa tu mandato,
la suelto y va hacia ti, como paloma
obediente en su vuelo,
libre en la jaula de tu ley.

El trazo de tu norma, en el basalto
de mi inocencia oscura,
el paso de tu flecha ¡para siempre!
y hasta el fin tu soberbia.
Sobre mí, solo eterno
tu mandato de luz, Verdad y Forma.

Este poema reúne un conjunto de versos de 7, 9, 11, 12, 14, 15, 17 y 18 sílabas, predominando los de 11 y 14. Carece de rima. También carece de división estrófica, pero muestra conjuntos

tipográficos (paraestrofas) entre 4 y 7 versos, predominando los de 6. Responde, pues, a los rasgos de la *silva libre de base impar*, por poseer mayoritariamente metros impares, aunque no de modo exclusivo.

En el poema se aprecia, además, la imaginación vanguardista: el tema clásico está tratado de manera insólita (Apolo es «Habitante de los anchos portales»), con aparición de elementos clásicos (el laurel y el arpa de Apolo, p. ej.) pero presentados en contexto extrañado («el laurel de la sombra oculta el arpa de la araña»). De todos modos, retengamos esos elementos realmente apolíneos del final: «El trazo de tu norma», «tu mandato de luz, Verdad y Forma».

Y veamos ahora, junto a esta *silva libre*, un poema en *verso libre de imágenes acumuladas*, “Censura”:

¿Por qué arrancaste plumas a las alas de tu frente?...
 ¡Aquel pájaro negro era todo tu Oriente!
 Acompañaba a tus palabras con su volar lento,
 tus palabras, rebaño calmoso cruzando el desierto.
 —Hoy rebaño perdido en París, la católica,
 hoy, pájaro depilado por un coiffeur de la Avenida de la
 [Ópera—.
 ¡No civilices, no europeíces la pura curva de su vuelo,
 su arquitectura me era tan cara!
 En ella se enmarcaba hace cinco años
 tu alma oscura y brillante Sherezada.

En las imágenes de este poema percibimos un jugueteo, un libérrimo dejar volar la imaginación mediante asociación de imágenes. Éstas se van engarzando en el poema, y la última abre el camino a otra nueva serie: Las “plumas” y “alas” del verso primero atraen al “pájaro negro” del segundo, y al “volar lento” del tercero. El “volar lento” de las “palabras” provoca la aposición metafórica “rebaño calmoso” del verso cuarto, y éste el “rebaño perdido” del quinto. Etcétera. Las imágenes se encadenan, se yuxtaponen, con valor afectivo equivalente o próximo, en técnica de asociación libre.

Como para compensar el deslavazamiento fónico inherente a este tipo versolibrista semántico, el plano fónico viene reforzado aquí por las rimas, asonantes y pareadas (salvo en el final, cuya estructura es Ø-A-Ø-A): “frente-Oriente”, “lento-desierto”, “católica-Opera”.

Otro tanto sucede en “Cuidado con la pintura”, “Ausencia” y “La triste en la isla”. En “Ausencia” tenemos, incluso, seis versos monorrimos:

Cuarenta metros cúbicos de soledad, el cuarto.
El abrigo en la percha, ahorcado,
el sombrero en la mesa, como un cráneo,
los zapatos,
uno delante de otro, echando el paso.
Y una escarpia negra posada en lo blanco.

Este tipo versolibrista de imágenes acumuladas presenta, en algunos casos, un cruce secundario con algún otro tipo: Así en “Reconvención” se cruza con el versículo, originando versos largos, entre 18 y 23 sílabas.

Y llegamos así al último poemario de Chacel, *Homenajes*, de título casi guilleniano. Se trata de diecinueve poemas de muy diverso origen y fecha. Alguno, como la “Oda a Leónides” es continuación –ligeramente modificada– de una “Oda” empezada en el libro anterior, *Versos prohibidos*, retomada y ampliada luego. Alguno es el texto de un pregón, como el largo romance “La Paloma” (1980).

En estos diecinueve poemas (o veintiséis, si tenemos en cuenta que “Sonetos artesanales” es un conjunto de tres, y que “Madrigales” agrupa seis textos breves), Rosa Chacel continúa con las líneas métricas abiertas en los libros precedentes: El *soneto*, en seis poemas: los tres agrupados en “Sonetos artesanales” (“Violante”, “Proverbio” y “Cuentecitas de colores”), más “A Ramón Gaya”, “A Fernanda” y “Yo conocí tu barba nazarena”. El *endecasílabo suelto*, en tres poemas extensos (“Himno octaviano”, “Epístola”, “Oda a Leónides”). El *alejandrino suelto*, en un poema también extenso (“Lamento”). La *silva de versos*

*suelos*⁸ (“Las orquídeas”). Y el *verso libre*: en su forma de *silva libre* (sin rima: “Antinoo”, “Aves de Venus”, “Memoria”; o con ella, dispersa y asonante: “Doña Tadea”), y en su forma de *verso libre de imágenes acumuladas* (“Canalillo”).

Sería erróneo creer que el impulso dionisiaco, renovador, está ausente de *Homenajes*. Podemos señalar la aparición del *romance* (“¡Alarma!”, “La Paloma”). Dentro de la serie de sonetos, encontramos uno *con estrambote* (“Yo conocí tu barba nazarena”). También aparecen los *tercetos monorrimos alejandrinos* (“Suplicio”). Y una *décima espinela*, tipografiada como dos estrofas (4+6), en “Guajira”. Pero sobre todo llama nuestra atención la nueva serie de *madrigales*. Dada la desaparición de la forma métrica “madrigal” en la poesía contemporánea, Chacel utiliza esta palabra en su acepción actual, sinónima de ‘poema que contiene un pensamiento delicado’. Para los madrigales, usa el molde de la *silva italiana* con rima consonante, de la *silva libre* igualmente rimada, e incluso el cuarteto de dodecasílabos de 7+ 5.

Por esta renovación constante dentro de las pautas métricas consagradas, es por lo que nuestra poeta escribe, en “La Paloma”, 1980:

yo me arrogué el privilegio
de innovar arcaizando,
de avanzar retrocediendo”

6. *ARS POETICA*: LA MEMORIA, LA EMBRIAGUEZ, EL NOMBRE, LA RIMA

El *ars poetica* de Rosa Chacel aparece explicitada en la segunda “Oda a Leónides”, de *Homenajes*. Esta oda es prolongación de los cinco versos de una primera “A Leónides”, incluida

⁸ Este tipo de *silva* de endecasílabos y heptasílabos sin rima (“boschereccia”) se encuentra ya en la Italia del Cinquecento (*Aminta*, de Torquato Tasso). Pasa a España como “bosquerecha” con Pedro de Espinosa y Francisco de Rojas, pero su difusión no cuaja hasta el siglo XX, asociada a la *silva libre*.

entre las “Odas empezadas” de *Versos prohibidos*. Aquellos cinco versos, muchos años después, germinan y se expanden hasta los ciento treinta de la segunda versión, fechada en “Madrid, 1989”. En palabras de Chacel:

¡Cuántos años después de cinco versos
que brotaron un día! que pasaron
como pasa la luz por las rendijas
del postigo... La luz ¡ahí está el alba!
Mas no fue así, brotó como una aurora
que se encendiese en el oscuro olvido.
—El olvido, en mi alma nunca es huésped—.
Se encendió refulgiendo en las tinieblas,
imponiendo el destello de su FUE,
de su real HABER SIDO y no cediendo
a dejar de SER HOY, y ser mañana.”

Aquí hallamos, bien claramente enunciada, la que Chacel considera raíz de su poetizar: la *memoria*, la capacidad de los recuerdos para “haber sido”, “ser hoy” y seguir siendo “mañana”. Al igual que su narrativa, esta autora memorialista ancla su poesía fundamentalmente en la memoria. Porque, como afirma con hermoso verso de reminiscencias becquerianas, «el olvido, en mi alma nunca es huésped».

En esta misma “Oda a Leónides” encontramos, a continuación, un planteamiento metapoético: la pregunta sobre la *relación entre palabra y hecho recordado*, entre signo y referencia:

¿Cómo sembrar, causar un hecho vívido
que por sí mismo cunda y se propague
repetiendo una fórmula, a sí misma
subsistente, perpetuamente idéntica,
segura de su ser incontestable,
sustancial y nutricio, permanente?
¿Una palabra puede ser un hecho?

Rosa Chacel se vale de una alegoría: la de la labranza —muy a propósito por ser Leónides el nombre griego adjudicado por la poeta al muchacho campesino castellano cuyo recuerdo suscita

la oda—, para abordar el conjunto de problemas de Poética. Por eso, continuando con esta alegoría, se plantea después el tema de la *rima*, y relaciona el «poder copulativo» de este elemento versal nada menos que con la armonía cósmica. La rima forma parte del orden pitagórico universal, de los «números concordes»; responde al «ritmo de la sangre»; es, además, «semblanza del deseo», elemento femenino, germinador, fecundado por la idea. En definitiva, la rima es «culmen de correspondencias»:

¿Puede la rima, en tierras de labranza
 mental, con su poder copulativo
 cubrir campos de mieses, arraigadas
 allí donde el placer, donde la gloria
 de contemplar los “números concordes”;
 la estelar consonancia sostenida
 por el amor de aquella soberana
 que en “redondez sagrada” determina
 las rutas de la mar, porque de ella
 todo amor, todo ritmo de la sangre
 depende, en cohesión, respuesta, abrazo?...

La rima es la semblanza del deseo,
 se ofrece y sabe —por su ser se sabe
 respondida— si un mundo existe, sabe
 que su acento, su aullido o melodía
 abre los brazos, ávida y segura
 de ser pronto en su esencia compensada,
 dulcemente oprimida, violentada,
 tierna y fecunda y largamente pródiga
 en el abrazo repetido, unánime,
 con que el viento reitera las espigas.

La rima, culmen de correspondencias,
 se encaja en su pareja y duerme en ella.
 Media y media, la alubia, germinando
 es tan una en poder de amor eterno
 que brota y crece, ansiando ser comida,
 morir en vivo, en tumba calurosa
 que late mientras come... El pensamiento
 guarda la rima, su delicia incólume,

pura en su ser de perla submarina,
encerrada en el nácar de su estuche...”

Tal vez pueda sorprender, en estos tiempos de predominio versolibrista, encontrar una defensa tan larga y tan encendida de la rima. Creeríamos estar en pleno siglo XVIII, donde los partidarios y los detractores de la rima organizaban sus batallas en torno a ella. Rosa Chacel, en su práctica poética, ha utilizado largamente la rima, como hemos visto: en los sonetos, en los romances, incluso en el verso libre de imágenes acumuladas. Por eso ahora, en su último libro, reflexiona sobre ella y la pondera como «delicia incólume», «perla submarina», vida germinadora.⁹

También en otro poema del mismo conjunto *Homenajes*, el titulado “Violante”, primero del grupo de “Sonetos artesanales”, vuelve a cantar a la rima, aunque de modo más sintético. A propósito del famoso soneto de Lope, se pregunta Chacel: «¿Por qué Violante le mandó al poeta / fabricar un soneto»...? Y supone que Lope pudo adjudicar ese nombre de Violante a la dama movido, lisa y llanamente, por la rima: «sólo fue Violante / como la pura ley del consonante, / fatal, inmarcesible rima neta».

Pero la rima, como todos los demás elementos del poema –sobre los cuales Chacel no se demora en su poética explícita–, están orientados a un fin: la expresión. Por eso nuestra autora, en la “Oda a Leónides”, subordina todos los elementos versales a la “idea”, respecto a la cual tienen una función ancilar:

Mas terrenal el ritmo en asonancias,
romances o en extensas frases átonas,
asume su servicio de cayado,
se pone al paso de la idea, mide
la palabra, su historia y decanato,
respetando, porque ella es lo que es
y él es lo que ella y sólo ella dice...

⁹ Antonio Carvajal, en “Rosa Chacel o las perplejidades de la rima” (2002: 125-132) escribe sobre la “rima impertinente” en nuestra poeta y comenta este texto.

Una vez que ha dejado claras tanto la maravilla de la rima como la ancilaridad de todos los ritmos versales respecto al pensamiento, su poética se centra en cantar la palabra (expresión y pensamiento, indisolubles): la palabra poética que plasma el recuerdo, y con él su sustento: la **embriaguez** de una vida joven, la de la autora:

De esto se trata al fin, de decir algo;
de decirlo tan duro y luminoso
como el álamo blanco y la oropéndola
de voz –diamante al sol– y pecho de oro...
de decir lo que vi, lo que vivió
junto a mí o ante mí. Yo, sólo ojos...
Yo que tanto placer, tanta riqueza
devoré en mi embriaguez adolescente
sin ser más que el mosquito sorbedor
que se escabulle, sin pagar peaje...

¿Por qué Rosa Chacel explicita ahora, en su último poemario, su teoría poética? Tal vez por eso mismo: Porque está haciendo un recuento reflexivo de todo su vivir. Abarcando con su mirada interior todo su mundo. Contemplando el rompecabezas de su vida para ver su dibujo final, perfecto y nítido:

Hoy ¿qué puedo decir, si no es ¡adiós!?...
La palabra es terrible, y es inmensa;
es reflejo o trasunto del total
que se abarca, afincado en la conciencia;
un asentir al mundo y sus abismos
y sus edenes...

Hemos citado por extenso la poética explícita de Rosa Chacel. Añadiremos, sin embargo, que ella misma parece conceder a estas reflexiones un papel muy secundario en su poetizar concreto. Esto se desprende de los versos conclusivos de la “Oda a Leónidas”, donde afirma que ha despilfarrado “teorías”, mientras la única verdad es el “nombre” del joven recordado, y su existencia, su «pureza de haber sido»:

¿Por qué, despilfarrando teorías,
evoqué cosas vagas, cuando sólo
tu nombre es la verdad: es lo que fue
tan eterno, tan cierto y persistente
como lo que por sólo su virtud
perdura en la pureza de haber sido?

La embriaguez de vida, el recuerdo, el nombre: Aquí sitúa Chacel el hontanar de su poetizar. No obstante, también admite –por ludismo, por artesanía– lo opuesto: que la rima, el nombre fónico, sea el origen de un poema. Por eso en el citado soneto “Violante”, afirma que el nombre –y la rima– engendran la idea: «Radiante cría fue del inmortal / soneto, circulando por su nombre / la sangre excelsa que la idea engendra».

Dos poéticas se desprenden pues de los versos de Rosa Chacel: una vivencial, profunda, que sitúa el origen en la embriaguez del recuerdo; y otra juguetona, cuyo origen podría ser la magia fónica de las palabras. En definitiva, una poética dionisiaca, vivencial, que brota de los hontanares del ser, casi inefable, ligada al nombre, a la memoria y a la embriaguez; y otra poética apolínea, racional, gozosa, al margen de las emociones.

Enlazando con esta segunda, lúdica, voluntarista -mucho menos explicitada que la primera-, mencionaremos el soneto “Cuentecitas de colores”, tercero de los “Sonetos artesanales”. Aquí compara Chacel la actividad poética de escribir un soneto con otras actividades hermosas y socialmente casi inútiles: el bordado de “petit point” por las damas francesas del siglo XVIII, el arte romano de las telas, el arte indio de engarzar collares con «cuentecitas de colores», etc.:

Reunir las lentejas rutilantes
de la lengua más prístina y sencilla
en catorceavo batallón, completo:

vocablos netos, guías coruscantes
–cual dechado escolar de crucetilla,
don de amistad– llamémosle soneto.

“Don de amistad” es efectivamente el soneto para Rosa Chacel, como hemos venido viendo, desde el comienzo de su poetizar. Reunir los «vocablos netos» en catorce filas primorosas, «cual dechado escolar de crucetilla», como tarea infantil de hacer punto de cruz. Una poética apolínea, racional, gozosa, voluntarística.

¿Se oponen una y otra poéticas? ¿Es una verdadera y otra falsa, una necesaria y otra circunstancial? Creemos que no. Chacel se mueve tan sinceramente en una como en la otra dirección. En el último de sus sonetos *A la orilla de un pozo*, el número 30, dedicado a su esposo Timoteo Pérez Rubio, Chacel ha escrito el verso que antes hemos citado: «el hambre y el amor rugen con saña». El hambre: la necesidad de apropiación, lo vivencial, la carencia, el movimiento de fuera a dentro. Y el amor: el exceso, la necesidad de donación, el gozo, lo que se vierte desde dentro hacia fuera. Tan imperioso el uno como el otro. (Chacel nos hace pensar en el mito platónico, donde Eros –el amor– es hijo de Poros –la abundancia– y Penia –la carencia–).

Y aunque el molde métrico del soneto acarree, por sí mismo, una mayor racionalización o dosis de apolineidad, y el verso libre una mayor libertad dionisiaca, lo cierto es que los dos componentes están presentes en ambos tipos métricos. Dentro del soneto, la misiva enigmática para los demás lectores, la fulguración de imágenes vanguardistas y la introducción de notas bellamente siniestras son rasgos dionisiacos. Del mismo modo, dentro de los poemas versolibristas más visionarios y misteriosos, Chacel no pierde nunca el hilo de Ariadna, su orden interno, apolíneo.

Dionysos inspira la materia poética; Dionysos remueve incluso las aguas de la forma métrica. Pero por encima de todo ello Chacel deja pasar el orden apolíneo, la medida, la ley. Como ella misma escribe en “Estudio”, de *Versos prohibidos* :

Y siempre la Medida en su imperio dorado,
la que, al partir su frente, da la Ley como almendra,
la que dicta al narciso un haber de seis pétalos
y ni la rota innúmera escapa a sus arbitrios,
pues le es dada la fórmula y acento de su aroma.

Apolo y Dionysos, enemigos acordes, vertebran la poesía entera de Rosa Chacel.

“EL BLANCOR DE LAS NIEVES TRANSHUMANTES”. LA POESÍA DE ARCADIO PARDO

1. INTRODUCCIÓN

EN el libro fundacional de la Teoría Literaria occidental, la *Poética* de Aristóteles, afirma el Estagirita que «la Poesía es más filosófica y elevada que la Historia; pues la Poesía dice más bien lo universal, y la Historia lo particular».

Estas palabras nos parecen especialmente ciertas al examinar la poesía de Arcadio Pardo (Beasaín, 1928).¹ transida toda ella de una búsqueda, de una indagación –filosófica en cuanto a su problemática, y poética en cuanto a su propio ámbito: imaginístico, sensorial y emotivo– en torno a los grandes enigmas del hombre: ¿Qué somos? ¿De dónde venimos? ¿Hacia dónde vamos? Y, como en Poesía lo universal se alcanza sólo desde lo particular, estas grandes preguntas se plantean desde el yo, desde la conciencia que siente y que sufre.

2. LA OBRA POÉTICA DE ARCADIO PARDO

La producción poética de Arcadio Pardo es bastante extensa: diecisiete libros hasta hoy.² Dentro de ella se aprecian dos grandes

¹ Hijo de padres castellanos, se traslada con su familia a Valladolid en 1935, realizando estudios en el Instituto Zorrilla. Aquí es alumno de D. Narciso Alonso Cortés, quien alienta y orienta su vocación poética. Tras realizar estudios universitarios en Valladolid (Filosofía y Letras, rama Historia), pasa a Francia, donde enseña y vive en la actualidad.

² Son éstos: *Un tiempo se clausura*. Valladolid, Halcón, 1946; *El cauce de la noche*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1955; *Rebeldía*. Ibid., 1957; *Soberanía carnal*. Santan-

etapas: La primera, que podríamos subdividir a su vez en otras dos, comprende siete poemarios. (Por una parte: *Un tiempo se clausura*, 1946; *El cauce de la noche*, 1955; *Rebeldía*, 1957; y *Soberanía carnal*, 1961. Y por otra parte: *Tentaciones de júbilo y jadeo*, 1975; *En cuanto a desconciertos y zozobras*, 1977; y *Vienes aquí a morir*, 1980). Son libros plásticos, cuajados de imágenes expresionistas y lenguaje hermosamente duro.

La segunda etapa, en la que el poeta se encuentra hoy fecundamente inmerso, comprende hasta hoy otros diez libros: Comienza con *Suma de claridades* (1983); sigue con *Plantos de lo abolido y lo naciente* (1990); continúa con *Relación del desorden y del orden (con 14 comentarios)* y *Poemas del centro y de la superficie*. (1991 ambos). Después, *35 poemas seguidos* (1995); *Efímera efeméride* (1996); *Silva de varia realidad (Archivo de rescates)* (1999); *Travesía de los confines* (2001); *Efectos de la contigüidad de las cosas* (2005), y *El mundo acaba en Tineghir* (2007). El lenguaje de estos libros es menos atormentado, pero la indagación filosófico-vital sigue siendo radical, urgente.

2.1. La primera etapa

La poesía de Arcadio Pardo parece tener como punto de partida una especie de desasosiego, una tensión extrema del espíritu. Este rasgo, constante en su poesía, se aprecia ya en su primer libro, *Un tiempo se clausura*, aparecido cuando el poeta contaba sólo dieciocho años. Libro de una madurez métrica y poética increíble, no hay en él un solo verso trivial. Sus excelentes sonetos —y otras formas métricas— son novedosos, plásticos, sorprendentes. Quevedo aparece al fondo del libro, no como influencia

der, *La isla de los ratones*, 1961; *Tentaciones de júbilo y jadeo*. Palencia, Rocamadador, 1975; *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Valladolid, Roca Caliza, 1977; *Vienes aquí a morir*. Madrid, Adonais, 1980; *Suma de claridades*. Sevilla, Aldebarán, 1983; *Plantos de lo abolido y lo naciente*. Valladolid, Sever-Cuesta, 1990; *Poesía diversa. Tres libros de poemas [Soberanía carnal, Relación del desorden y el orden (con 14 comentarios) y Poemas del centro y de la superficie]*. Diputación de Valladolid, 1991; *35 poemas seguidos*. Diputación de Valladolid, 1995; *Efímera efeméride*. Madrid, Endymion, 1996; *Silva de varia realidad. (Archivo de rescates)*. Diputación de Granada, 1999; *Travesía de los confines*. Valladolid, Tansonville, 2001; *Efectos de la contigüidad de las cosas*. Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2005; y *El mundo acaba en Tineghir*. Madrid, Adonais, 2007.

pasajera sino como convergencia anímica. Arcadio Pardo pertenece a la misma familia de espíritus que Francisco de Quevedo, José Martí o Blas de Otero. Lo suyo es la tensión anímica extrema, la imaginación centelleante, la bronquedad.³

La imaginación y el desasosiego anímico no sólo marcan *Un tiempo se clausura*, sino también los libros siguientes: *El cauce de la noche* y *Rebeldía*. Visiones ásperas y enigmáticas los surcan, como en el soneto “Los asesinos” (*El cauce de la noche*):

Huía yo los tristes asesinos.
Y de repente fue la tierra dura.
Fue de súbito en mí la noche oscura.
Me encontraron desnudo en los espinos [...]

Venía huyendo criminales manos.
Venía yo desde no sé ya dónde.
Alguien me hincó su fría puñalada.

Herido a muerte desperté en los llanos.
Pregunto yo a la sombra y no responde.
Y sigo huyendo entre la niebla helada.

Imágenes expresionistas, angustia y lenguaje duro aparecen también en otros poemas como “Escúchame tú”, del mismo libro; o bien en los sonetos de *Rebeldía* “El hoyo”, “Cansancio”, “Rebeldía”, “El loco” o “El primer paso”, cuyos versos finales son éstos: «Se arranca el tronco, arrecia la nevada, / brama la tempestad enfurecida / y la muerte sojuzga inexplicable». El verso se entrecorta; la sintaxis es paratáctica, acumulativa. Leyendo a Arcadio Pardo no sentimos paz sino inquietud, angustia y encendida admiración. La vida le resulta estrecha, vacía, insatisfactoria.

Este ritmo poético entrecortado y brusco —tan poco frecuente en los poetas castellanos— culmina en un libro extraordinario y

³ Aires exquisitamente juanramoniamos se traslucen, sin embargo, en poemas como el romance “Sombra”: «Silencio sobre silencio / y sombra sobre la sombra, / ¡muerta quietud de los pinos / que, envuelta en silencio, llora! / La luna es beso esta noche / que en mis sentidos se ahonda, / y yo siento que la luna / esta noche no es remota. / Todo es silencio esta noche: / Ribera, nardos y rosas».

único: *Soberanía carnal*. Único en su autor, porque en él llega a su cima esa primera línea expresiva de voz potente y angustia misteriosa; y único en la poesía española actual, porque Arcadio Pardo crea aquí -y desechará después- una sintaxis extraña de sustantivos yuxtapuestos que acumulan sintéticamente sus significados. P. ej., en “Desde ahora” leemos:

Esta mano que escribe es zarpa abierta.
Lomo animal la espalda me negrea,
celo macho brutal la hembra espumosa,
cuaternario montaña y rabia fría
babeando al acecho de la presa,
olfateando el muslo mayo duro.

Las comas desaparecen en muchos lugares, lo cual produce imágenes mezcladas («Vedme animal corriendo la llanura / y husmeando al relente el poderío, / toro bisonte nervio, / greña caballo brío, / cuerpo maleza Pirineo»). Las imágenes, siempre originales en Arcadio Pardo, se encrespan aquí con ilogicidad onírica («frondas como melenas insaciables, / valles como los besos sorprendidos, / llanos como los torsos derribados»).

El yo del poeta ocupa el primer plano en todo el libro. Como en Whitman o en Quevedo, el yo aparece dominador, sintético, orgulloso, míticamente identificado con elementos de grandiosidad natural:

Aquí otra vez levanto la osadía.
Rabia domino, poderío aplaco.
Como el granito estoy de quietud lleno.
Con el pico soberbio me levanto.
De estirpe secular me purifico.
De luz me invisto y de relámpago.
De rumor de torrente me apaciguo.

La supresión de nexos y partículas relacionantes confiere celeridad, esencialidad, violencia a este lenguaje. Está lejos ya la estética del soneto, sustituido ahora por el verso libre en varios poemas (“Los muros de la patria mía”, p. ej.), por los endecasílabos sueltos, o por otras varias combinaciones métricas.

La técnica -nunca ausente en Arcadio Pardo- pasa a segundo plano en *Soberanía carnal* bajo el empuje de oleadas afectivas:

De los primeros años no recuerdo
sino la nieve de Aralar. Mi padre
cena y se va en los trenes gigantescos. [...]
Padre de pana y de sudor vestido.
Padre pecho velludo y de alta estirpe.
Padre frente terrón de los barbechos.
Padre varón fecundo en cinco hijos.
Padre humildad hasta en el pan moreno.
Padre fuerza en las uñas de sus garras.
Padre entonces vigor y poderío.
Padre palabra seca y mano ajada.
Padre mirar lejano lejanía.
Padre áspera caricia esclavo añoso,
padre hoy pobreza arruga, padre mío,
lejano ya en espera de la muerte.

Y, tras la figura omnipresente del padre y la -más difuminada pero también honda- de la madre, la tierra originaria: España. («España amor llanura claro Duero, / tú muralla dormida hermoso Duero, / piedra sillar caída orilla Duero, / te amo, corazón niño hacia Portillo, / te amo, madre llorosa bombardeo, / te amo, padre calloso derribado»).

Soberanía carnal es una indagación vitalista del poeta sobre sí mismo: búsqueda de su presente (¿Qué soy?) y de su pasado (¿De dónde vengo?). Una memoria de su infancia –familia, lugares vividos (“Invoco los lugares”, “Santo Domingo, de Soria”, “El pino de Oroel”, etc.)– para iluminar un presente ambiguo: un presente donde el poeta se contempla como “ruina” («Ruina hoy mi pecho es piedra derribada. / Ruina me duelen los costados. / Ruina sillar el pecho hacia la nieve. / Ruina corre la sangre por las manos / [...] / sillar de más dejado sin oficio / como las ruinas de la patria mía / me sea yo mi propio monumento»).

Pero al mismo tiempo se sabe lleno de vida, en la plenitud de su sexo y de su impulso, fuerte, con 32 años –este dato reaparece intermitentemente a lo largo del poemario–, y su reflexión apasionada se centra una y otra vez en el yo: su biografía, su erotismo,

sus dolores, sus paisajes, no la estética fría de la Obra («Ni ahora ni nunca la Obra -gran palabra- / mía. Yo me condeno. / Rígida, inerte, yerta, tierra. / Obra: caja de muerto»).

Esta angustia del yo problemático produce así un libro rebelde, poderoso, yoísta, erótico, vanguardista, extrañamente castellano y originalísimo:

Me sabéis treinta y dos años enteros.
Me sabéis extramuros poderoso.
Padre me conocéis y hombre maduro.
Hijo de padre me sabéis caído.
Nada recuerdo de estos años. Vivo
cuencas diversas, luces derramadas,
carreteras fugaces recorridas,
reír de mansedumbre por defuera,
gestos cordiales de hombre que se oculta,
apretones de manos velocísimos.

Años enteros he callado el luto.

Verbo herido de entonces,
verbo de entonces luto,
blanca pasión de entonces,
hogueras de San Juan de entonces blancas, [...] amor
mano en la mano compañera,
con tanto sol tomillo en los pulmones,
con tanta luz espliego en la mirada,
tanto mediterráneo azul dormido,
tanto ciprés mistral casi fraterno [...]"

Tras este libro magistral y catártico, que cierra en tono mayor su primera etapa bronca, recia y hermética, y después de más de diez años de silencio, vienen tres libros publicados en un lapso corto: *Tentaciones de júbilo y jadeo* (1975), *En cuanto a desconciertos y zozobras* (1977) y *Vienes aquí a morir* (1980). En ellos el poeta desarrolla básicamente un tema ya apuntado en *Soberanía carnal*: el de su identidad castellana. El hombre Arcadio Pardo, profesor en Francia (Universidades de Aix-en-Provence, Paris-Sorbonne, Paris-Nanterre, Liceo Español de

París, y “Lycée International de Saint Germain-en-Laye”), intenta conjugar su pasado con su presente. Lugares españoles - castellanos sobre todo- vuelven a su pluma, junto a sus afectos más hondos.⁴ El tema se intensifica en *Vienes aquí a morir*, libro de lenguaje menos metafórico y encendido, de metros más breves; libro que se alza frente a la conciencia del envejecimiento y de la muerte, que el poeta siente no muy lejana.⁵ La inquietud existencial se inserta en lo cotidiano y en la naturaleza circundante. Y, en medio de este ciclo en que las raíces castellanas de nuestro autor están más al descubierto que nunca, surge el único poemario religioso de Arcadio Pardo: *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Aquí la presencia del Creador se manifiesta con naturalidad entre los acontecimientos diarios: «Bien pensadas las cosas, Padre, creo / que me hablo sólo para ti. / Toda esta voz me nace a ti vertida. / Máscaras me derribo y te me acercas. / Todos los años del silencio / fueron porque callabas. / Cuando la lluvia cae tú me mojas».

2.2. La segunda etapa

Con *Vienes aquí a morir* otro ciclo vital de Arcadio Pardo se cierra. Pero surge *Suma de claridades* (1982; publ. 1983). Esta obra, escrita íntegramente en silva libre, es una larga reflexión del poeta sobre su identidad, sobre el misterio de la muerte y de la vida. Como afirma en la contraportada del libro:

Le sigue [al poeta] siendo muy difícil explicar en qué consiste su quehacer poético y lo que entiende por fenómeno poético. Algo le inclina a creer que está tratando de penetrar y clarificar su dependencia con las cosas, su inmersión en el cosmos, su propia identidad.

⁴ «Qué tendré que decir para que pueda / decir Portillo y cesen las abejas / de zumbar y silencie el rumorero / y que goteen lágrimas de niño / sobre este pecho ya a las lluvias hecho, / madre mamá, tu hogaza está caliente, / tu miga es blanca todavía madre, / tus manos son tus manos todavía, / tu cabello es la aurora de los mirlos».

⁵ «Tú no puedes morir. Algunos ya han caído / alrededor. Son nombres / que alguna vez te suenan / como la paja seca que se quiebra en las manos. / Un nombre es un crujido. / Alrededor ya es siembra de los muertos. // Pero tú estás en pie. / Tú sigues inmortal, / como la arena, / como el viento. // Sólo te tiendes por oler la hierba».

Panteísmo; atmósfera próxima a la de Jorge Luis Borges en cuanto a supresión de la temporalidad (fusión pasado-presente-futuro) y supresión de identidad (fusión yo-cosmos-historia); escalofrío metafísico; carencia de mundo exterior, y lenguaje voluntariamente desnudo y esencial, todo ello se mezcla en este hermoso y tanteante poemario. Poesía hermética, pues —como intuitivo y balbuciente es su contenido, todo sensación y sugerencia—. Así es *Suma de claridades*, donde la palabra de Arcadio Pardo sigue brotando hermosa y alta.⁶

Con *Suma de claridades* se inicia la etapa llamada “de síntesis” por María Eugenia Matía Amor⁷ (1985). Afirmar esta autora:

Una claridad es un instinto, un modo de conocer [...] la suprarrealidad del entorno. [...] Una ideología panteísta se impregna en todo el libro, a la que llega [el autor] por acentuación antropocéntrica.

El “eterno retorno” será uno de los rasgos distintivos y específicos de *Suma de claridades*. En la misma línea continuarán sus libros posteriores. ¿Acaso ha desaparecido de ellos la búsqueda apasionada y el lenguaje encendido? No, ni mucho menos. Lo que singulariza la poesía de Arcadio Pardo y la hace única en la poesía actual, continúa también en esta segunda etapa. El desasosiego sólo se aplaca con la palabra poética, con esos poemas que —se dice a sí mismo el autor— “te apaciguan algún tiempo” (*Poemas del centro y de la superficie*, “Otro ocho”). De ahí la necesidad incesante de escribir, de llenar la angustia con palabras, a lo largo de una vida.

Dentro de este amplio conjunto poemático de la segunda etapa, vamos a centrarnos en dos de ellos.

⁶ «Otra certeza: / que / la placidez que el viento te procura, / la complacencia de ir bajo la lluvia, / son para ti tus formas / de regreso. / Como hermanos de sangre / que te buscan. / Tú te regresas a tu origen como / viene a yacer / la piedra / sobre el suelo, / o se regresa la pared a adobe, / el adobe a la arcilla entre las manos, / las manos a la sangre del venado, / y ya por fin al muro de la cueva, / donde tú llegas a buscar tu rastro, / en lo que sólo es claridad: / el tiempo» (“35ª Claridad”).

⁷ En su Memoria de Licenciatura *Arcadio Pardo*. Una vocación poética (Universidad de Valladolid, 1985). Con posterioridad, Matía Amor ha escrito estos otros trabajos: “La innovación lingüística en un poeta castellano: Arcadio Pardo” (1987: 87-94) y “Arcadio Pardo: etapa de madurez (1961-1980)”, (1987: 67-68).

2.2.1. *Relación del desorden y del orden*

Precedente y muy próximo en el tiempo a *Poemas del centro y de la superficie* —del que trataremos a continuación— es *Relación del desorden y del orden*. Una misma savia estilística circula por ambos, como testimonian estos versos: «el mundo es uno, / y todo / omnipresente y a la vez; / lo así, lo este momento, / lo rodeante, lo narrante, lo. / Lo neutro, patria insuperable ahora. / Lo lo, tan perseguido».

No aparece todavía en este libro, sin embargo, el balbuceo lingüístico, aunque sí elementos semánticos de “desorden” y “caos”. Como apunta el título, el tema central aquí es la lucha en el espíritu del poeta entre el “desorden” y el “orden”.

En esta poesía reflexiva, el *comentario* es procedimiento estructural básico. Apenas tenemos glosas, pero sí poemas que desenvuelven su discurso y se dotan de una llamada o nota a pie de página, a propósito de algo que el poeta desea comentar o amplificar. Por ejemplo, en el texto primero, el verso «y la nariz que sabe las maderas» genera un segundo poema más breve, aportado en nota: «La madera te atrae. [...] / Arbol, ramaje, viga, [...] / De Granada las tienes, de Taormina, / de Viterbo, de Xauen, de Heraclea / Minoá. / Este amor es de fibra de raíces, / de raíz de raíz: / preencarnación, preluego. / Soy preamante de un amor sin días».

El poeta se encuentra sumido en el “desorden”. La naturaleza, la historia y la metafísica llegan a él a través de impresiones sensoriales inconexas, a través de intuiciones, a través de creencias oscilantes. Por eso todo el libro es un esfuerzo por poner “orden”, fundamentalmente mediante la *palabra poética*. «Sólo, así pues, contar», afirma el primer verso del primer poema. Y como un tema o cabeza de glosa más, el resto del libro lo modula, lo expande, lo comenta. Oigamos los versos finales de este primer poema:

Contar cómo se ordena este desorden,
los tiempos, la quietud, la contundencia
del día, los otoños que se ondulan,
las caricias que llegan del espacio,
y el silencio que invade, como el agua,
la conciencia y la sume.

La palabra poética es “narrante” (esta palabra es *leitmotiv* del libro). La narratividad es el principal recurso del poeta para ordenar su mundo: «Así derribas las constelaciones, / las zozobras así: / mirando sólo el mundo / y contando uno a uno componentes / [...] y te comulgas con las cosas para / narrar, / contar lo que sucede».

Porque precisamente la misión del arte, de todas las artes, es ordenar el caos humano, desde los comienzos de nuestra civilización. Como las pinturas rupestres de Lascaux: «Son un orden que viene de las sombras / y clarifica el mundo. / Son un desorden ordenado». Al poeta le fascinan: «Te llamó lo narrante en ese cielo; / allí también la ordenación del caos: / figuras, orden, grupo, / contigüidad de tiempos y de espacios, / indestructible clan de nos».

La metempsícosis o reencarnación es, desde *Suma de claridades*, la respuesta fundamental a la pregunta del poeta sobre su futuro: «Crees / en la perduración de lo emanante: / muerto, vendrás a otros; / te encontrarás en otro respirar, / serás espuma de otras olas, / polvo de otras edades, / jadeo de otro afán. / [...] En las floras latentes del futuro, / en la futura claridad. / De hierro esta conciencia».

La creencia, formulada de modo tan claro e inequívoco en el poema 37, se irisa en el 39: «La historia empieza esta mañana. [...] / No hay antes ni después. / La historia es sólo / este espacio que tienes hasta luego, / hasta después, mientras el sol te dura. / [...] De sol a sol el horizonte, / sólo de sol a sol. / Es la patria segura».

El poeta está convencido de sus reencarnaciones. La Piazza Armerina le emociona por «unos mosaicos sobre los que anduve / de niño hace mil años». El gran viajero que es Arcadio Pardo se reencuentra en sus andanzas con sus otros yos. Pero esa creencia, ese convencimiento, no es demostrable ni racional: es también “desorden”. Frente a él, el “orden”: la historia, el presente, el ahora: «Narrante el tiempo sólo recién / que se ha impregnado de nos, que huele / todavía al bochorno de la tarde, / [...] a la soberanía caducada. / Ahí está todavía; dilo / [...] Y de ello estás seguro».

Relación del desorden y del orden es probablemente el libro más hermético de Arcadio Pardo. El propio poeta es consciente de su dificultad para el lector, y así en algún caso (poema 23) le facilita la tarea de comprensión mediante la nota: «Quiere / decir: cada poema / es el último siempre. / Tu muerte son diversas muertes», etc. Incluso nos confiesa que el libro no está claro ni siquiera para él, porque se apoya en vivencias que son intuiciones: «en estos versos que no entiendes / casi, / pero que intuyes como un viento verde». Con todo, la palabra está ahí, ordenando incansablemente, tendiendo un puente para la comunicación, trayendo claridades al yo presente del poeta.

Y por encima y por debajo de la reflexión, la belleza. Sustentando sin desfallecimiento el decir poético de Arcadio Pardo:

y la jarra del agua con su canto
de arroyo claro que se viene,
cruza los aposentos,
sale al campo, va y
se recupera en su naturaleza
de ser arroyo y transcurrir.
Y ahora en la jarra, el agua.”

2.2.2. *Poemas del centro y de la superficie*

La mirada hacia el origen es también el móvil medular de este libro. En síntesis, podemos decir que es una larga reflexión del poeta sobre su amor a España, su patria madre, de la cual se encuentra tan alejado desde hace tantos años. También, secundariamente, nuestro autor se interroga sobre el instrumento que posibilita su reflexión: la escritura poética. Por eso el libro consta de dos partes: En la primera, de 21 poemas, plasma su problemática filial con España, y en la segunda, de 11 poemas, su problemática con la escritura. La tremenda pasionalidad —el “ardimiento”—, característica del poetizar de Arcadio Pardo, alcanza su cima en el tema español, verdadero móvil y centro fascinante del libro, mientras en la segunda parte la voz se remansa —aun sin perder nunca belleza y altura—: «Esto son notas de tu texto», afirma.

Para esta reflexión, la *glosa* constituye la estructura idónea, tanto en el interior de cada poema como en el conjunto entero: Cada poema comienza con una pregunta (o una afirmación), que se comenta o se explicita en los restantes versos. Y otro tanto sucede con el conjunto de veintiún poemas: Todos ellos son variantes o aspectos particulares de la pregunta inicial que surge en el poema “Uno”:

Reflexión sobre España:
¿Qué es España
desde estos bosques y este otoño?

Lo mismo ocurre con la segunda parte. «Esto son notas de tu texto», comienza afirmando en “Otro uno”, indicándonos el sentido de ese segundo conjunto. «El poema está fuera, como el viento»; «Tiene / cada poema su sitio»; «Y cada uno su tiempo»; «Estos versos son lo otro / de ti»; «Todo es variante de lo sí»; «Hasta el rencor se escribe»; etc., son algunos comienzos de poema, donde el tema de la reflexión aparece claramente formulado. Retengamos también el del último texto, “Y otro once”: «En los trazos que escribes está el mundo». Toda una frase, lapidaria, cierre lógico del libro.

El segundo puesto de honor en la glosa, además del inicial o “cabeza”, son los versos finales. Arcadio Pardo, guiado por su certero instinto, también utiliza el puesto final para depositar en él algunos de sus versos clave. Así por ejemplo, en el poema “Otro uno”, cuya posición inicial encierra el sentido de todo el conjunto, la posición final nos deja estos otros versos esenciales: «El mundo está para que lo descifres, / Así te ejercitas a entender».

Procedimiento compositivo ligado también a la reflexión y a la glosa es el elaborar un poema a partir de un verso (o versos) de otro previo. Un verso se “comenta” o se expande en otro poema posterior. Así el primer conjunto de versos del poema “Uno”, tras la cabeza o tema inicial, ya mencionado, comienza diciendo: «La luminosidad de Peñafior / primero». Y el poema “Dos” empieza así: «Lo primero / la luminosidad de Peñafior», tras lo cual elabora el motivo de la luz.

Volviendo al registro temático, diremos que a la pregunta básica y germinadora de todo el conjunto: «¿Qué es España / desde estos bosques y este otoño?», desde su presente en Francia, el poeta va aportando en los sucesivos poemas distintas respuestas. Así España es los paisajes encantados de su infancia (“Uno”), sobre todo la luminosidad (“Dos”). España es también el lugar donde el poeta querría morir (“Tres”) —enlazando así con el libro *Vienes aquí a morir*, 1980, que cierra su primera época—. Aunque rectifica parcialmente en seguida: «Para morir, el sur», «De no ser tú [España], séame lecho el sur», el desierto, África (“Cuatro”).⁸ El resto de los poemas de este conjunto primero son, fundamentalmente, encendidas invocaciones a España, largas invocaciones a esa tierra donde está su origen, su esencia, y la de “los muertos míos”: «Tú eres el gusto, el tacto; / lo tuyo es lo de encima, lo de fuera»; «De ti, / sobre todas las cosas la mirada»; «Tú eres mi buey de Kuyundig»; «Eres la amanecida / acurrucada en la memoria»; «Tuyo, lo lateral»; «También lo discontinuo»; «Te he buscado en Amberes y no estabas»; etc.

La tierra madre, amada con pasión, con éxtasis, con rabia incluso («y yo / que te amo y te desdén / como con odio de vencido»), es el objeto hipnótico de una contemplación incesante («Aunque te toque con los ojos [...] / con los pies, con la sangre, con las manos. / Con el conocimiento y con el sueño, / con la respiración y con el frío, / con todo, o sea, mi vivir, mi amor»). Pero también —y quizá sobre todo— España es el humus, el sepulcro de él y de los suyos, de todos sus antepasados desde el origen: «Y de ti mi morirme sucesivo. / He muerto ya milenios de agonías. / De ti también esta agonía que / amaina sólo si te pienso».

Desde una posición *panteísta* (base de la división de su poesía en dos etapas: la primera no panteísta o no explícitamente tal, y la segunda sí, reiteradamente panteísta), nuestro poeta concibe su vivir como una serie de reencarnaciones, como una comunidad de “yoes” —o de “yos”, como escribían Unamuno y Juan Ramón Jiménez— que liga toda la historia y todos los lugares a su sangre, a sí mismo. Y viceversa: él, su yo, es sólo un trozo

⁸ Este motivo temático de morir en el Sur, en el desierto, reaparece en *El mundo acaba en Tineghir* (2007), donde el poblado marroquí de Tineghir se revela como bello símbolo de la finitud.

histórico de ese gran todo, el “nos”, que es la totalidad de su ser en sus existencias múltiples («Gerión soy / y Argantonios»; «Es / como si has sido estos que siguen»). Conviene que el lector tenga muy presente este dato, pues gran parte de la sorpresa que suscita la poesía de Arcadio Pardo en su segunda etapa tiene esta causa. Por ejemplo, la alternancia de pronombres “yo / nos” (atención: no “nosotros”, sino abreviadamente “nos”): «Y los rastros con los pies de *nos* / hollando pajas que rechinan»; «lo azul de sobre *nos*»; «si es que lo anduve alguna vez y si / alguna vez la infancia me fue *mí*»; «viento solar que flota y *me* sumerge, / *nos* sumergió desde antes de lo antes»; «para que luzcan junto a *nos*»; «el mundo a un lado y *nos* al otro; / *yo* a un lado, y al otro, *yo*»; «lo *nos* no estaba allí»; etc.

Igualmente causa sorpresa el uso frecuente del artículo neutro “lo” en usos agramaticales: «y también lo primero *lo* mis muertos»; «cada escalón *lo* su, / cada su es otro *lo*»; «Y lejos ya de *lo* la tierra tan / de nos, y de *lo* nos de *lo* antes»; etc. Precisamente a la explicación de este procedimiento estilístico dedica Arcadio Pardo un poema de la segunda parte, “Otro seis”, cuyo primer verso afirma: «Lo neutro es más profundo».

Los límites de este trabajo no nos permiten detenernos en otros muchos procedimientos originales que la lengua poética de Arcadio Pardo encierra, y cuya raíz es siempre la filosofía panteísta. Sin embargo, no queremos silenciar totalmente una especie de *balbuceo*, que traduce la búsqueda filosófica vacilante, la andadura reflexiva un poco a ciegas. Este balbuceo se plasma lingüísticamente en varios tipos de tmesis o palabras cortadas, casi siempre repetidas a continuación en su totalidad: «que te tiemblan cuan- cuando los recorres»; «y el- el calor»; «con sus muertos en- / con sus muertos en trance de rescoldo»; «“porque procede del espacio y fe- / y fecunda estos versos»; «Y los secas, los re- / cuperas, los recobras»; «nos pacifica los senderos y- / y nos pondrá los suelos removidos»; etc.

Por último, hemos de preguntarnos: ¿cómo se compagina la filosofía panteísta con el amor apasionado y visceral a la patria biográfica, España? El último poema del conjunto (“Y veintinueve”) nos aporta una cierta respuesta. El poeta mira a su lugar de residencia habitual, Francia, “el norte”, y siente que su corazón

está también enraizado en ella: «Y encuentras patria ahí también. / Esto también es territorio tuyo. / La patria es par y par la tierra: / dos tumbas necesitas». Pero, más allá de las naciones que acogen o han acogido el vivir concreto del yo, el “nos” es ciudadano del mundo, incluso habitante de los elementos naturales. Por eso a la angustia existencial que subyacía en el conjunto –¿podré morir en España?–, el poeta, desde la convicción de que la muerte es sólo el final de un avatar histórico y el comienzo primaveral de otro –al igual que antes del ciclo actual hubo otros muchos–, escribe, cerrando el conjunto poético:

[...] y te sientes sumado a esta otra patria. [...]
Habrá ceniza nuestra en estos lares

también. Porque la patria es toda
rama, toda marea, todo monte,
mar todo.
Y habrá que florecer en todas partes.

3. MÉTRICA Y POÉTICA

Ante una problemática tan insólita y trascendente, podríamos descuidar la forma en que estas vivencias se plasman. Sería un error y una lástima. Error, porque el propio poeta concede grandísima importancia a la forma poética. (Incluso es autor, con su esposa, de un manual de Métrica española de gran éxito en Francia, y además ha publicado diversos trabajos métricos).⁹ Y sería lástima, porque nos privaríamos de muy importantes observaciones estilísticas. Aunque de modo muy sintético, intentaremos trazar las grandes líneas métricas de su escritura.

En sus comienzos, Arcadio Pardo, jovencísimo secretario de la revista vallisoletana *Halcón* (1945-1949) y de la Colección

⁹ Madeleine Pardo et Arcadio Pardo: *Précis de Métrique espagnole* (1992; existen varias ediciones posteriores). Han estudiado también la métrica de Herrera y Reissig en *Poesía Completa y Prosas* de este autor (1998). Arcadio Pardo es igualmente autor –entre otros trabajos– de un artículo sobre el endecasílabo agudo, publicado en *Rhythmica* (2007).

de Poesía del mismo nombre,¹⁰ se suma a la estética de sus compañeros de grupo: Luis López Anglada y Manuel Alonso Alcalde. Están tutelados por Fernando González y don Narciso Alonso Cortés. En este contexto, la métrica de Arcadio Pardo es de una gran perfección, y tiene como formas dominantes el soneto, el serventesio (tanto el serventesio alejandrino, modernista, como el serventesio endecasílabo del Siglo de Oro), así como el romance endecasílabo en tetrásticos. Dentro de estas líneas, Pardo realiza de vez en cuando variantes: asonancia en vez de consonancia, pies quebrados, etc. O bien innova con otros registros: el verso libre, el romance heterométrico, o el verso de 28 sílabas.¹¹

El gusto por los versos sin rima va avanzando en los siguientes libros de Arcadio Pardo. Sobre todo los endecasílabos sueltos —a veces con algunos quebrados heptasílabos—, y la silva de versos sueltos van ganando terreno al soneto, que termina por desaparecer.

Si nos detenemos en *Soberanía carnal* nos sorprende la amplitud y variedad de sus formas. Predominan los endecasílabos sueltos (poemas núms. 2, 5, 12, 14 y 19), seguidos de la silva libre (núms. 1, 9 y 13). Como tercer forma aparecen los serventesios endecasílabos consonantes (núms. 3 y 8). El romance en sus diversas modalidades tiene presencia destacada, con cinco poemas, pero cada uno de ellos presenta una modalidad diferente: romance en serie (nº 10); romance en cuartetos (nº 7); romance con algunos quebrados (nº 17); romance heroico con algunos quebrados (nº 18); y romance heroico entreverado de silva arromanzada (nº 16). Por último, con un poema cada uno, encontramos todos estos tipos: verso libre paralelístico (nº 4); cuarteto-lira (nº 6), cuartetos populares (nº 11), y silva con rima consonante (nº 15). Como si el poeta, en su mejor momento de poderío y expansión, desplegase también en el plano métrico el abanico de sus virtualidades.

¹⁰ Sobre esta Revista y Colección de Poesía, cfr. I. Paraíso: *La literatura en Valladolid en el siglo xx (1939-1989)*, 1990: 465-472.

¹¹ El verso libre en “Elegía a la noche”; el romance heterométrico en “Apunte para otoño”; el verso larguísimo, entre 20 y 28 sílabas, en “Canto de amor a mi tierra de Vasconia”. Estos tres poemas aparecen publicados en *Halcón*.

Este despliegue métrico no es, sin embargo, lo más frecuente en Arcadio Pardo. El endecasílabo suelto y la silva sin rima coexisten en *Tentaciones de júbilo y jadeo* o *En cuanto a desconciertos y zozobras*. Y en esa importante obra que inaugura la segunda época, *Suma de claridades*, así como en *Efectos de la contigüidad de las cosas*, encontramos ya solamente una único tipo poemático: la silva libre.

Ésta será la norma a lo largo de toda la segunda etapa. Como los diferentes libros se presentan sumamente unitarios, a modo de reflexiones o asedios a un tema, así también la métrica será unitaria, empalmando los poemas unos a otros sin permitir que ninguno destaque por su forma sobre los demás. Por ejemplo, en *Silva de varia realidad (Archivo de rescates)*, la serie de heptasílabos sueltos domina todo el libro, amenizada solamente por algunos quebrados. O bien *El mundo acaba en Tineghir*, escrito en versículo paralelístico. En esta misma línea, quizá el caso extremo sea *Travesía de los confines*. Todos sus textos presentan la misma forma, creada por el propio poeta: 4 cuartetos alejandrinos sin rima, rematados por un verso último aislado que queda flotando en el lector, agudamente.

CONCLUSIÓN

La obra poética de Arcadio Pardo destaca, en su conjunto, como una de las más originales, profundas, maduras y radicales de la segunda mitad del siglo xx. Poesía tajantemente divorciada del autobiografismo —aunque sutiles y fuertes conexiones se establezcan entre el yo profundo del autor y su obra—, poesía que rehúye sistemáticamente los tópicos poéticos y busca con encarnizamiento un nuevo lenguaje. Nuevo lenguaje no por prurito de originalidad, sino para dar cauce a unas experiencias insólitas, intuitivas, de fusión con el cosmos.

Toda la poesía de Arcadio Pardo, la de una y otra etapa, constituye una indagación humana y poética en torno a los tres grandes enigmas del hombre. Enigmas que muestran al autor sumido en el río de la vida, próximo a los seres queridos que sedimentan

su memoria, pero también entremezclado misteriosamente con personas y paisajes del pasado o del futuro, desde los tiempos más remotos hasta el trascurso los venideros.

INNOVACIÓN Y TRADICIÓN EN EL VERSO LIBRE ITALIANO

1. A lo largo de todos los tiempos, el poeta se ha sentido empujado por dos impulsos contradictorios: el de insertarse en una tradición —que respeta y admira— y el de innovar, dejar su personal impronta rítmica en esa misma tradición. La historia de la Métrica es el acta de ese doble impulso.

Podemos pensar que el siglo xx se ha caracterizado por una minusvaloración de la tradición métrica —e incluso olvido—, y por un afán innovador desmedido: rupturismo que pasa a ser el sello distintivo de las Vanguardias, y cuya proclama de libertad total perdura hasta hoy.

Italia, la patria espiritual de todo Occidente, no ha sido el país que lo ha creado. La fama de haberlo hecho nacer se la llevan los simbolistas franceses: Arthur Rimbaud en *Les Illuminations* escribe un texto, “Marine”, fechado en 1875 y publicado en 1886, el cual está considerado como el primer poema versolibrista. Pero la fecha emblemática del nacimiento del verso libre será once años después, 1886, por la confluencia de tres hechos: 1º, la publicación de *Les Illuminations*; 2º, la aparición de textos de Whitman que Gustave Kahn traduce para la revista *La Vogue*; y 3º, la publicación póstuma de unos pocos poemas versolibristas de Jules Laforgue y de Jean Moréas.

Si Francia se lleva, como de costumbre en la historia de la cultura, los timbres de gloria —en este caso, el haber abanderado un nuevo modo de escritura poética—, la realidad de los hechos y las fechas nos muestra un panorama diferente: A partir de 1855, el norteamericano Walt Whitman publica sucesivas ediciones de *Leaves of Grass*, donde el versículo bíblico es utilizado para

cantar temas cotidianos. El origen del verso libre, por tanto, hay que retrotraerlo, al menos, hasta 1855.

Aparentemente, en el concierto mundial del verso libre, Italia –como España–, no parece haber jugado un papel de primera fila. En ambos países no se produjo una fractura violenta entre la métrica tradicional y la métrica “nueva”. Ambos países pudieron insertarse tranquilamente, sin estridencias, en la “revolución métrica” del verso libre. Y ello *porque sus correspondientes sistemas métricos desde hacía siglos ofrecían un alto grado de experimentalidad, de “libertad”*.

El caso más destacado en la cultura italiana es el *endecasillabo scioltto*. Este tipo poemático venía ofreciendo a los poetas, desde la primera mitad del Cinquecento, una forma muy flexible, que ellos veían como equivalente del hexámetro latino, y que, en el sentir de Giovanni Pascoli, es «il vero verso libero italiano». El *endecasillabo scioltto*, con su libertad compositiva y su música versal suficiente, irradió en seguida al resto de las literaturas europeas, y en Inglaterra, p. ej., se convirtió en el metro por antonomasia del teatro (Marlowe, Shakespeare) y después del poema épico o elevado (Milton, Pope, Keats, Eliot).

Otro caso notable –aunque de mucha menor difusión internacional– es la *selva*, uno de los nuevos géneros creados por el experimentalismo clasicista de la primera mitad del Cinquecento. La *selva in sciolti*, es decir, la silva de versos sueltos, la mezcla libre de endecasílabos sin rima con la posible adición de heptasílabos, es practicada por Luigi Alamanni, Bernardo Tasso y Remigio Nannini.¹ Resulta una gran novedad de la métrica italiana en este siglo. Una modalidad de la *selva in sciolti* nos parece la *boschereccia* de Torquato Tasso (1573). Está igualmente escrita en versos sueltos –endecasílabos con algún heptasílabo–. En el nombre de *boschereccia*, de nuevo tenemos la imagen vegetal de bosque silvestre, selva.²

Un tercer ejemplo de libertad métrica podría ser la última fase en la evolución del *madrigal*: igualmente en endecasílabos

¹ Cfr. F. Bausi y M. Martelli (1993: 150). Señalan también la existencia de *selva in ottave* –utilizada en el Quattrocento por Lorenzo de Medici–. En este siglo usa la silva en octavas Agnolo Firenzuola (*Selva d'Amore*) y, siguiéndole, Bernardo Tasso.

² Cfr. J. F. Alcina (1991: 129-155).

y heptasílabos rimados a gusto del poeta, sin reglas ya de ningún tipo salvo el ser cantado.

Todas estas formas “experimentales”, y otras que podríamos allegar tanto en la literatura italiana como en la española, amplían los límites de las formas tradicionales y permiten al poeta un ancho margen para la originalidad. Y ello sin tener que romper con el resto de las formas métricas.

2. Volvamos al verso libre. Se considera que el primer versolibrista italiano es Luigi Capuana (1839-1915).³ Capuana publica *Semiritmi* en 1888. El “semirritmo” no estaba inspirado en los versolibristas franceses, sino en la *versificazione in prosa* de Niccolò Tommaseo, quien la había empleado en la primera mitad del siglo XIX para sus traducciones: *Canti del popolo greco* y *Canti illirici* (publicados en 1841). En estos cantos, Tommaseo traducía cada verso del original de una manera *alineare*, es decir, como un renglón de prosa que conserva un reflejo del ritmo original.

En el cambio de siglo, Gabriele D’Annunzio recurre en sus *Laudi* (*Maia*, *Elettra*, *Alcyone*, 1899-1903); *Merope* (1911-1912), junto a formas tradicionales como el endecasílabo suelto, el terceto encadenado, la estrofa sáfica, etc., a una versificación que los españoles llamamos “fluctuante” siguiendo a Pedro Henríquez Ureña:⁴ una forma de anisosilabismo que oscila en torno a un metro básico; en el caso de D’Annunzio, el eneasílabo, que recibe hipometría y hipermetría. Contiene, además, rimas de libre distribución. (Este tipo métrico lo recogería Rubén Darío en su *Canto a la Argentina*, 1914).

Corresponde a Gian Pietro Lucini (1867-1914), un poeta poco conocido y cuya obra en parte permanece inédita, el título de primer teorizador versolibrista italiano.⁵ Lucini emplea también, como poeta, el verso libre.

³ El modernista Ricardo Jaimes Freyre habla con admiración de este autor en sus *Leves de versificación castellana*, 1906 y 1912.

⁴ Cfr. *Estudios de versificación española* (1961).

⁵ Según Salvatore Guglielmino y Hermann Grosser (1993: 115). Añaden estos autores sobre Lucini que su cultura es aún demasiado *illuministica* y racionalista, y su temperamento demasiado inclinado al *impegno* e incluso al resentimiento moral y civil. A pesar de ser “il primo e probabilmente il solo sperimentatore letterario di tutta l’avanguardia europea della *fin du siècle*”, su obra se encuentra todavía parcialmente inédita y es muy poco estudiada, hasta el punto de que aún resulta prematuro definir su estatura real y su papel preciso en la cultura de aquellos años.

En cuanto a la práctica más intensa del verso libre, serán los *crepuscolari*, simbolistas de comienzos de siglo (Govoni, Gozzano, Corazzini) los que, bebiendo en fuentes de los tardosimbolistas franco-belgas, asienten en Italia esta modalidad. En seguida vendrán los futuristas, con Marinetti a la cabeza del primer “ismo” europeo. Las *parole in libertà* encontrarán eco en las distintas vanguardias, que harán del verso libre su único –o casi único– vehículo expresivo.

De todos modos, la poesía italiana del siglo xx mantiene lazos, sutiles pero evidentes, con su rica tradición anterior. Si analizamos los poemas incluidos en la antología *Poeti italiani del Novecento*, de Pier Vincenzo Mengaldo,⁶ encontramos poemas como “I limoni” de Eugenio Montale (*Ossi di sepie*), donde predominan los versos endecasílabos seguidos de los heptasílabos, y acompañados por otros hipermétricos o hipométricos. El mismo Montale mantiene la rima consonante en “La casa dei doganieri” (*Le occasioni*), e incluso la estrofa, pero crea una curiosa alternancia en el número de versos de sus 4 estrofas: 5-6-5-6: una variante personal.

Umberto Saba en poemas como “Il torrente” o “Trieste” (*Trieste e una donna*) utiliza la *selva* con rima consonante, en lo que podría parecer una versificación absolutamente clásica, si no fuera por la intercalación de algunos metros distintos y por la distribución de acentos discrepantes de los esquemas consagrados.

Una vez asentado el uso del verso libre en el siglo xx, los poetas italianos vuelven los ojos a la rica tradición y retoman formas del pasado, frecuentemente adaptándolas como variantes para sus necesidades expresivas. El mismo Gozzano, o Moretti, o Saba, recurren a esta métrica que podríamos llamar “semilibre” o de variaciones personales.

La lectura de los más jóvenes poetas cuya obra hemos podido consultar nos confirma la fructífera tensión entre tradicionalidad e innovación en la actualidad: Son los recogidos en la antología de Maurizio Cucchi y Stefano Giovanardi: *Poeti italiani del secondo Novecento, 1945-1995*.⁷ Un poeta como Gianni D’Elia,

⁶ Cfr. P. V. Mengaldo (1999).

⁷ Cfr. M. Cucchi y S. Giovanardi (1996).

nacido en 1953, emplea abundantemente el “verso libre estrófico” (es decir, usa un verso sin rima, con fracturas acentuales frecuentes, y con metros fluctuantes entre las 10 y las 14 sílabas, pero siempre agrupados en estrofas de 4 versos). Y una poetisa como Patrizia Valduga, que publica libros en las décadas de 1980 y 1990, vuelve decididamente, polémicamente, a escribir en *terzine* (tercetos encadenados) bajo la inspiración de Dante, o en octavas reales (*ottava rima*), bajo la inspiración de Ariosto.

Algo semejante sucede en España, donde el tipo poemático más artificioso y difícil de la métrica provenzal-italiana, la *canzone sestina*, resucitada por Ezra Pound y reimplantada entre nosotros por Jaime Gil de Biedma, disfruta en la actualidad de un auge increíble.

3. ¿Qué va a suceder en la métrica italiana del siglo *xxi*? Nos atrevemos a suponer que las mismas tendencias que vemos en la actualidad se prolongarán, al menos en las primeras décadas: Coexistirán las formas tradicionales con las libres, y un mismo poeta podrá emplear unas u otras según sus necesidades expresivas. Dentro de las tradicionales, es probable que pervivan las imitaciones “bárbaras” de las formas clásicas: hexámetro, pentámetro, estrofa alcaica, sáfica, asclepiadea, etc. Con toda seguridad sobrevivirán el soneto y el endecasílabo suelto. Y es bastante probable que lo haga el terceto encadenado, entre otras posibles formas. La admiración y el homenaje hacia los grandes maestros del pasado empujarán a ello. Aunque, al igual que en nuestros días, en muchos poetas esta admiración se corregirá con una especie de distanciamiento, de moderna ironía que exhibe el instrumento métrico ante el lector.

A su vez, las formas básicas del verso libre italiano: el *anisosillabico*, el *composto* de varios metros, el *prosastico* (que reproduce la andadura del poema en prosa), y el *colico* (el que se basa en cláusulas acentuales, diríamos los españoles), creemos que también pervivirán.

Lo que ya es imposible colegir es qué formas nacerán de la inventiva de los poetas en el siglo *xxi*. Una cosa es segura: la creatividad no cesará; la poesía seguirá manando en el corazón del hombre, y las formas métricas continuarán surgiendo.

ISABEL PARAÍSO

Los teóricos de la literatura sólo podremos, humilde y pacientemente, ir consignando sus avances.

LA ESCALA MÉTRICA

I. POLIMETRÍA Y HETEROESTROFÍA EN LA MÉTRICA ROMÁNTICA

EL Romanticismo tiene, en la historia de nuestro verso hispánico, la gran misión de transformar el lenguaje poético en un instrumento altamente sensible, muy dúctil y maleable, que por una parte prolongará un conjunto de formas (heredadas de los períodos anteriores y modificadas a menudo ahora); y, por otra parte, conducirá hasta las puertas mismas del verso libre en las décadas finales del siglo XIX –sobre todo en sus poetas más tardíos: Bécquer (1836-1870), Rosalía de Castro (1837-1885), o Rafael Núñez (Colombia, 1828-1894)–.

Los tres rasgos distintivos de esta métrica romántica son, a nuestro entender: *tradicionalidad*, *innovación* y *espíritu de libertad*. Dentro de sus numerosas manifestaciones, vamos a centrarnos en un tipo de versificación muy llamativo y característico. Es el que mezcla diversos esquemas en una misma composición poética. Nuestros estudiosos lo denominan *polimetría*. Como su nombre indica, la polimetría consiste en la mezcla de muchos metros (o al menos varios) en un mismo poema.

El concepto de “polimetría”, sin embargo, a menudo va más allá de su nombre, puesto que engloba no sólo la mezcla de varios *metros*, sino también la mezcla de varios *tipos poemáticos*. Una composición polimétrica (por ejemplo, una “ensaladilla” del Siglo de Oro), puede contener unos trozos en romance o romancillo, otros en copla castellana o en canción trovadoresca, y otros en redondilla.

La polimetría, por tanto, es un paso adelante respecto a la *heterometría*, que combina en una forma poemática dos metros, raramente tres, y casi siempre de manera regulada. Las coplas medievales de pie quebrado, o los cuartetos-lira y las silvas en el Renacimiento, nos suministran ejemplos de heterometría.

La polimetría supone una mezcla mayor que la heterometría. Reúne diversos metros y tipos poemáticos, y su aparición suele quedar al arbitrio del poeta. El poema polimétrico, a menudo extenso, parece compuesto por trozos de varios.

Los estudiosos franceses hablan en este caso de *hétérographie*. Entienden por ello la mezcla, en un solo poema, de *varios esquemas estróficos*. Ambas palabras nos parecen cuasi-sinónimas, puesto que habitualmente los poemas polimétricos son también, al mismo tiempo, heteroestróficos. Sin embargo, hay que hacer la salvedad de que, a menudo, para la literatura española la denominación de “heteroestrofia” puede no ser totalmente apropiada, ya que los poemas polimétricos suelen contener partes en romance o romancillo, que es un tipo de poema no estrófico. Pero, en conjunto, somos partidarios de introducir el concepto de “heteroestrofia” junto al de “polimetría”, por la mayor precisión que aporta. Y denominaremos “poema mixto” a aquél que contiene más de un tipo poemático en su interior, englobando bajo esta denominación tanto a la polimetría como a la heteroestrofia.

La métrica romántica es la más idónea para examinar estos conceptos, ya que la polimetría (y / o heteroestrofia) es una de sus manifestaciones más destacadas. Tanto, que un poeta como Zorrilla en sus escritos primeros sólo utiliza tipos poemáticos polimétricos y heteroestróficos. Por ejemplo, el primer poema de sus *Obras Completas*, el que le dio a conocer en el entierro de Larra (“A la memoria desgraciada del joven literato D. Mariano José de Larra”, 1837) contiene versos endecasílabos seguidos de partes intercaladas en octosílabos; y en cuanto a los tipos estróficos incluye quintetos, octavas agudas, redondillas y quintillas. Poema mixto, pues, con polimetría y con heteroestrofia.

Creemos que el Romanticismo, más acusadamente aún que el Neoclasicismo, busca la musicalidad del verso, y en esta búsqueda a menudo vuelve los ojos hacia el teatro y sus formas

cantadas.¹ Por ejemplo, la llamada octavilla romántica (y su expansión al arte mayor, en la octava romántica o bermudina),² se remonta a la *quartina doppia* de las *odi e canzonette* del Settecento italiano.³

Nos parece, pues, que esta predilección romántica por el poema mixto procede, por una parte, de la lírica cantada,⁴ y por otra, del amor a la poesía tradicional española del Siglo de Oro, en cuyo teatro y lírica también se encuentra la polimetría abundantemente representada.

La poesía romántica, que tanto utiliza el poema mixto, nos enseña que debemos distinguir entre heteroestrofía y polimetría, aunque a menudo coincidan. Un ejemplo de coincidencia lo tenemos en “El mendigo” de Espronceda. Por una parte vemos polimetría (versos de 11 sílabas en ciertas partes, versos de 8 y de 4 en otras, y mezcla de 11 y de 8 en otras); y además tenemos heteroestrofía, pues usa coplas asonantes endecasílabas, cuartetas heterométricas, sextillas heterométricas agudas, octavillas, sextillas y decimillas románticas.

¹ «La libertà metrica è una caratteristica anche della poesia scenica, tendente alla polimetria», señala Pietro Beltrami para la poesía italiana (1996: 125).

² La octavilla aguda —también llamada octavilla romántica, por el amplísimo uso que el Romanticismo hace de ella— es italiana de origen: surge en los *cantabili* del siglo XVIII, y es divulgada por los melodramas de Metastasio (1698-1782). En España está documentada en Gerardo Lobo (1679-1750). A su vez, la octava romántica o aguda fue popularizada por Salvador Bermúdez de Castro entre 1835 y 1840. Su majestuosidad la hace apta para la narrativa y la lírica. La fuerza y pujanza de la octavilla aguda se expande a otras estrofas próximas (de 6 versos, de 10, etc.), creando una familia métrica.

³ Cfr. Francesco Bausi y Mario Martelli (1993: 205-208). Concretamente, sobre el esquema más difundido en España (øaaé:øbbé), señalan que en la literatura italiana es *fortunatissimo*, y citan poemas de Frugoni, Meli, Fantoni y Parini.

⁴ Tomás Navarro Tomás (1991: § 283) señala que la lírica cantada, que se había mantenido al margen de la Métrica durante el Neoclasicismo, es una de las influencias de la métrica romántica. «La diversidad de metros y estrofas se había aplicado también al poema narrativo. La poesía romántica venía a desarrollar esta práctica, aplicándola principalmente a su nuevo género de cuentos o leyendas en verso».

2. LA ESCALA MÉTRICA

El poema mixto más llamativo del Romanticismo es, sin duda, la *escala métrica*. Frente a la inmensa mayoría de poemas mixtos que poseen polimetría (o heteroestrofia) *libre* (es decir, combinan metros o tipos poemáticos a gusto del poeta, sin orden previo), la escala métrica es un caso claro de polimetría *regulada*. Entendemos por “polimetría regulada” la mezcla de versos que viene condicionada por un patrón externo, al cual el poeta se ajusta.

La escala métrica es un poema mixto, extenso, que va utilizando sucesivos esquemas versales en orden gradualmente creciente de sílabas (de menor a mayor), o bien en orden decreciente (de mayor a menor). Incluso a menudo se encuentra en orden doble: ascendente-descendente (en figura de rombo), o descendente-ascendente (en figura de dos triángulos unidos por el vértice).

Supone, para el poeta que la cultiva, una proeza técnica. El reto consiste en ajustar ese lenguaje de molde prefijado a un contenido específico, a unas situaciones temáticas cambiantes, que justifiquen la gran diversidad formal. El poeta que escribe escalas métricas exhibe su dominio del verso.

El poema “Les Djinns” de Victor Hugo (1828) marcó una forma métrica para las escalas, y también una temática: la manifestación súbita de lo pavoroso o sobrehumano. Esta “fantasía” oriental de Hugo describe el ataque nocturno de un enjambre de pequeños seres maléficos. La nota de horror, tan romántica, cuaja y se prolonga, con variantes, en las escalas hispánicas. A lo largo del Romanticismo hispánico, la escala métrica va a servir para transcribir sufrimiento nocturno, horribles pesadillas, o espectrales situaciones sobrenaturales.

El poema de Hugo es imitado por el venezolano Andrés Bello en 1843. Y en la literatura española, entre 1836 y 1889, encontramos un conjunto de escalas: dos en Espronceda (ambas en *El estudiante de Salamanca*, escrito entre 1836 y 39); una en Gertrudis Gómez de Avellaneda (“La noche de insomnio y el alba”, 1841); y cuatro en Zorrilla. Tres de las cuatro de Zorrilla

fueron escritas en su plenitud poética: “La azucena silvestre”, 1845; “Un testigo de bronce”, 1845; y “Leyenda de Al-Hamar”, 1852. La cuarta fue escrita en su vejez: “Recuerdo del tiempo viejo” (1889). Tiene la peculiaridad de ser triple, y descendente en sus tres partes.

De una manera epigonal, hallaremos aún otra en el jovencísimo Rubén Darío (“Tú y yo”, c. 1880-86). La escala de Darío, tan tardía, cambia de temática y recoge las ensoñaciones amorosas del poeta.

En cuanto a la adaptación al español de la forma métrica de Hugo, el único poeta que sigue estrictamente sus medidas —ha señalado T. Navarro Tomás—⁵ es Andrés Bello. Porque «las escalas de Espronceda y Zorrilla y en especial de la Avellaneda ensancharon considerablemente el marco del modelo francés».

Podemos fechar, pues, la vida literaria de la escala métrica entre 1828 y 1889: sesenta y un años. Con un introductor genial, Víctor Hugo, entonces en su plenitud poética, y con dos poetas igualmente geniales que la cierran: Zorrilla en sus postrimerías poéticas, y Rubén Darío en sus años de aprendizaje adolescente.

2.1. Victor Hugo, el creador (1828)

La invención de la escala métrica se debe a Victor Hugo (1802-1885), con su poema “Les Djinns”. Fue compuesto el 25 de agosto de 1828, y apareció incluido en *Les Orientales*, 1829.

En la “Préface” de este libro, Hugo se refiere a “Les Djinns” como *fantaisie*, *caprice*, y también «de la poésie pour les yeux». Después de las visiones apocalípticas, dantescas y miltonianas, que cultiva entre 1821 y 1823, después de las *Ballades* (1825) donde evoca una Edad Media fantástica, se inclina Hugo por el ensueño oriental. En 1824 considera a la Edad Media y a Oriente como los dos “mares de poesía”, y en 1825 escribe su primera “Oriental”.⁶ La investigación rítmica del poeta, que había empezado

⁵ T. Navarro Tomás (1991: § 360).

⁶ Lord Byron había muerto en 1824, en la batalla de Missolonghi, luchando por la independencia de los griegos. La simpatía en toda Francia por la causa griega repercute sobre *Les Orientales*, dándoles actualidad.

El interés de Hugo por el mundo asiático es algo anterior a *Les Orientales*. Había introducido ya algunos epígrafes árabes y persas en *Odes et Ballades*, y

en *Ballades*, se intensifica en *Les Orientales* y culmina en “Les Djinns”. El poema fue encomiado por Sainte-Beuve y gozó de fama mundial.

Temáticamente, describe un ambiente nocturno, fantástico, en medio del cual aparece de pronto el enjambre de los *djinns* que se abate sobre la ciudad y ataca ferozmente la casa del poeta. Implora éste al “Profeta” (Mahoma), le promete ir a La Meca («prosterner mon front chauve / devant tes sacrés encensoirs!»), y los *djinns* se alejan hasta desaparecer en la noche.⁷

Métricamente, encontramos versos que, según el cómputo francés —que toma en consideración desde la primera sílaba hasta la última acentuada del verso, desentendiéndose del resto—, tenemos metros con estas sílabas: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, y 2. (Sólo faltan los versos de 9 sílabas, pues, entre las 2 y las 10).⁸ La figura geométrica de este poema es el rombo, ya que los versos van creciendo sistemáticamente y luego decreciendo de nuevo.

En cuanto a la estrofa empleada, es siempre la misma: una octavilla u octava romántica (el *huitain romantique*),⁹ cuyo esquema es: AÉAÉ:BBBÉ. Podemos hablar, por lo tanto, de *polimetría*, pero no de heteroestrofía.

Hugo consagra exactamente una estrofa a cada uno de los metros citados, reservando los más breves para la descripción del apacible ambiente nocturno inicial, y los más largos para el ataque furioso de los *djinns*. La octava culminante, aquella en que el enjambre de *djinns* se abate sobre la morada del poeta, es precisamente la de metros más largos.¹⁰

— en junio de 1820 reseñó el libro de Thomas Moore *Lalla-Roukh, o la Princesa Mongola*.

⁷ Pierre Albouy, en sus notas a este poema en las *Œuvres Poétiques* de Hugo, señala que estos *djinns* tienen poco que ver con los del *Corán* o *Las mil y una noches* (aunque puedan atacar al viajero o colarse en las casas mal cerradas). Pero por el ruido de cadenas y su espectralidad se parecen más a los de la mitología medieval (ronda del Sabbat, vampiros, etc.).

⁸ Véase el análisis que de “Les Djinns” realiza Maurice Grammont (1967: 182-184).

⁹ Michèle Aquien (1992: 106) menciona el *huitain romantique* y señala su rima: ababcccb. Nosotros indicamos la rima aguda mediante la vocal [É], como es costumbre entre los autores españoles.

¹⁰ Oigamos cómo suena la octavilla (u octava) de Hugo en dos de sus estrofas más destacadas: la primera y la número ocho —la más extensa en sílabas: *décasyllabes*—:
«Murs, ville, / Et port, / Asile / De mort, / Mer grise / Où brise / La brise, / Tout

2.2. *La imitación de Bello (1843)*

Dentro de su amplísima labor educativa, en la cual la poesía propia ocupa un puesto menor, el venezolano Andrés Bello (Caracas, 1781 - Chile, 1865), autor de las “Silvas americanas” (1823 y 1827), también cultiva la escala métrica. Se inspira en ella para su poema “Los duendes. Imitación de Víctor Hugo” (1843).

Lo primero que observamos es su extensión muy superior. Frente a los 120 versos de Hugo, Bello escribe nada menos que 311. En segundo lugar, frente a la uniformidad estrófica de las octavas de Hugo, la irregularidad de las partes (numeradas) de Bello, que contienen diversos conjuntos de versos entre los 10 y los 34. Bello, por tanto, mantiene la polimetría de Hugo, pero la acompaña con *heteroestrofia*.

En lo que el poeta venezolano sigue “casi” fielmente al francés es en la estructura de la polimetría: en el rigor ascendente-descendente de la escala (forma de rombo), y también en el número de sílabas de cada metro.

Recordemos que Hugo va desde el bisílabo hasta el decasílabo francés. Según el cómputo español, que tiene en cuenta la sílaba átona final o computa un tiempo más en las rimas agudas, esos versos se transformarían en las siguientes medidas: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 9, 8, 7, 6, 5, 4 y 3 sílabas. Estos son exactamente los metros que Bello emplea; pero además “repara” la omisión de Hugo, el decasílabo, introduciendo en las dos ramas –ascendente y descendente– conjuntos de versos decasílabos dactílicos.

Aquí se terminan las semejanzas métricas entre Bello y Hugo, ya que los tipos poemáticos que integran ambas escalas son totalmente diferentes. Hugo opta por la regularidad de las octavillas u octavas (*huitain romantique*); Bello, por el romancillo para los conjuntos de versos más breves (entre las 3 y las 6 sílabas), y por la serie con rima de libre distribución, para los conjuntos de versos más extensos (entre las 7 sílabas y las 11, y desde éstas nuevamente a las 7).

dort.» [...] // «Cris de l'enfer! voix qui hurle et qui pleure! / L'horrible essaim, poussé par l'aquilon, / Sans doute, ô ciel! s'abat sur ma demeure. / Le mur fléchit sous le noir bataillon. / La maison crie et chancelle penchée, / Et l'on dirait que, du sol arrachée, / Le vent la roule avec leur tourbillon!».

En algunas de estas series, la rima adopta disposiciones juguetonas ocasionales: tendente al pareado (V, XI),¹¹ tendente al monorrimo (VII),¹² o reuniendo rimas próximas (X: -ina / -ana / -ena: en onomatopeya del tañido de la campana de la iglesia, que finalmente ahuyenta a los duendes¹³).

Temáticamente también hay divergencias menores, fruto de la “adaptación” que Bello realiza de la “oriental” a su ambiente vital hispanoamericano: La invocación al Profeta se transforma en invocaciones a la Virgen del Carmelo (parte V) y a San Antón (VII); la irrealdad semifantasmal de la noche en Hugo se convierte en una serena ambientación del atardecer (parte I) y de la noche (XVII). Incluso Bello, tras comprobar que su huerta no ha sufrido daño (XIII), se apiada de los duendes (XIV, XV, XVI).

En todo caso, la escala de Bello es la que, desde el punto de vista de los metros empleados, en la temática, e incluso en el tratamiento juguetón del tema, sigue más fielmente a su predecesor, Victor Hugo. De ahí el subtítulo de “imitación”.

2.3. *La escala en Espronceda (1836-39)*

Cronológicamente, el primer poeta que en España cultiva la escala métrica es el extremeño José de Espronceda (1808-1842). Sus dos escalas aparecen en *El estudiante de Salamanca* (subtitulado “cuento” y escrito entre 1836 y 1839). En la primera parte vemos una escala ascendente bastante breve (51 versos), que consta de: trisílabos (4 versos), tetrasílabos (11), octosílabos (12) y dodecasílabos (24). Los tipos poemáticos que aparecen son, respectivamente: series con rima de libre distribución, romances y serventesios. Esta primera escala de Espronceda presenta, pues, tanto polimetría como heteroestrofa.

¹¹ Por ejemplo, en el grupo V: «A casa me recojo; / echemos el cerrojo. / ¡Qué triste y amarilla / arde mi lamparilla!» (Etc.) O bien en el XI: «¡Partieron! La sonante nota / a la hueste infernal derrota. / Uno a otro apresura, excita, / estrecha, empuja, precipita». (Etc.).

¹² «San Antón, no soy tu devoto, / si no le pones luego coto / a este diabólico alboroto. / ¡Motín semeja, o terremoto, / o hinchado torrente que ha roto». (Etc.).

¹³ «¡Ah! Por fin en la iglesia vecina / a sonar comenzó la campana... / Al furor, a la loca jarana, / turbación sucedió repentina. / El tañido de aquella campana / a la hueste infernal amohina, / sobrecoge, atolondra, amilana. / Como en pecho abrumado de pena / una luz de esperanza divina; / como el sol en la densa neblina, / de los montes rizada melena». (Etc.).

En la cuarta parte de la misma obra, *El estudiante de Salamanca*, encontramos otra escala mucho más famosa, que da forma precisamente a la escena culminante del poema: la boda de don Félix de Montemar con la Muerte. Esta segunda escala es mucho más extensa (296 versos).

Es ascendente-descendente (en forma de rombo, como la de Hugo). Comienza con versos de 2 y 3 sílabas¹⁴ (6 versos), continúa con tetrasílabos (9), pentasílabos (13), hexasílabos (27), heptasílabos (8), octosílabos (22), eneasílabos dactílicos (16), decasílabos dactílicos (16), endecasílabos (20) y dodecasílabos compuestos (32). A partir de aquí comienza el descenso con endecasílabos de nuevo (16), decasílabos dactílicos (16), eneasílabos dactílicos (16), octosílabos (16), heptasílabos (16), hexasílabos (16), pentasílabos (12), tetrasílabos (8), trisílabos (8) y bisílabos¹⁵ (3).

Espronceda amplía, pues, los metros usados por Hugo. Por debajo, incluyendo los bisílabos (los *bisyllabes* de Hugo en español son interpretados como trisílabos); y por encima, incluyendo los metros de 12 sílabas.

En cuanto a los tipos poemáticos que aparecen en esta escala, encontramos fundamentalmente serventesios junto a octavas y octavillas agudas, romance, sextilla, y series de versos breves con rima de libre distribución. Al igual que Bello (a quien antecede cronológicamente), Espronceda usa no sólo polimetría sino también heteroestrofía.

Esta escala de Espronceda constituye una de las piezas más famosas de la literatura española. Citada hasta nuestros días en

¹⁴ Por abreviar, decimos que el primer conjunto de la escala, una sextilla, consta de versos de 2 y 3 sílabas. Son los siguientes: «Fúnebre / Llanto / De amor, / Oyese / En tanto / En son». Computando estrictamente, encontraríamos estas medidas: 2-2-3-2-3-3 sílabas. Sin embargo, creemos que Espronceda, en estos versos como en otros muchos lugares (comienzo de *El diablo mundo*, por ejemplo) se deja llevar por la música de las palabras, y comienza a enlazar unos versos con otros, en sinalefas versales y compensaciones que desdibujan el cómputo estricto silábico. Personalmente, leemos: «Fúnebre / Llanto de a- / mor, / Oyese en / tanto en / son»: 3-3-1: 3-3-1 sílabas gramaticales (no métricas; éstas serían: 3-3-2: 3-3-2).

¹⁵ Es sintomático que Espronceda termine su escala con palabra *monosílaba* («Leve, / Breve / Son»). Muestra la atención del poeta no sólo a los valores métricos, sino también a los valores gramaticales y semánticos.

libros de texto y en libros de métrica, es un referente para la literatura nacional ¹⁶.

2. 4. *La escala en Avellaneda (1841)*

La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) compone en “La noche de insomnio y el alba. Fantasía” (*Poesías*, 1841) la escala más sistemática y más rica en metros que existe en lengua española: Contiene versos de todas las medidas, entre las 2 y las 16 sílabas. Espronceda –acabamos de verlo– había ampliado la escala de Hugo con metros entre las 2 y las 12 sílabas. Avellaneda irá mucho más lejos, al incluir los metros de 13, 14, 15 y 16 sílabas.

Es una escala sólo ascendente (en forma de triángulo), igual que la primera de Espronceda. En ella narra sus angustiosas sensaciones en las tinieblas del desvelo, y el progresivo renacer de su espíritu con la llegada del alba, primero tenue y luego esplendorosa al salir el sol. He aquí el texto:¹⁷

Noche	(2)
Triste	
Viste	
Ya,	

¹⁶ Veamos algunos versos de este inmortal poema: algunos octosílabos y algunos endecasílabos de la rama ascendente, y luego, de la descendente, algunos pentasílabos además de los trisílabos y bisílabos finales:

«Y algazara y gritería, / Crujir de afilados huesos, / Rechinamiento de dientes / Y retemblar los cimientos, / Y en pavoroso estallido / Las losas del pavimento / Separando sus junturas / Irse poco a poco abriendo, [...] // ¡Es su esposo! los ecos retumbaron, / ¡La esposa al fin que su consorte halló! / Los espectros con júbilo gritaron: / ¡Es el esposo de su eterno amor! // Y ella entonces gritó: ¡Mi esposo! Y era / (¡Desengaño fatal! ¡triste verdad!) / Una sórdida, horrible calavera, / La blanca dama del gallardo andar!... [...] // Y siente luego / Su pecho ahogado, / Y desmayado, / Turbios sus ojos, / Sus graves párpados, / Flojos caer [...] // Tal, dulce / Suspira / La lira / Que hirió / En blando / Concento / Del viento / La voz. // Leve, / Breve / Son».

¹⁷ Para mejor visualización de sus estrofas, las separamos mediante blancos y las transcribimos como octavillas u octavas (en las *Poesías* de Avellaneda aparecen sangradas de cuatro en cuatro versos, en forma tipográfica de cuarteta o serventesio doble, y además con los versos todos seguidos, sin espaciados entre las estrofas cuyos metros van cambiando). Añadimos también, en el margen derecho, el número de sílabas de cada conjunto.

Aire
Cielo,
Suelo,
Mar.

Brindándole (3)
Al mundo
Profundo
Solaz,
Derraman
Los sueños
Beleños
De paz;

Y se gozan (4)
En letargo
Tras el largo
Padecer,
Los heridos
Corazones
Con visiones
De placer.

Mas siempre velan (5)
Mis tristes ojos;
Ciñen abrojos
Mi mustia sien;
Sin que las treguas
Del pensamiento
A este tormento
Descanso den.

El mudo reposo (6)
Fatiga mi mente;
La atmósfera ardiente
Me abrasa doquier;
Y en torno circulan
Con rápido giro
Fantasmas que miro
Brotar y crecer.

¡Dadme aire! Necesito (7)
De espacio inmensurable,
Do del insomnio al grito
Se alce el silencio y ¡hable!
Lanzadme presto fuera
De angostos aposentos...
¡Quiero medir la esfera!
¡Quiero aspirar los vientos!

Por fin dejé el tenebroso (8)
Recinto de mis paredes...
Por fin, ¡oh espíritu!, puedes
por el espacio volar...
Mas, ¡ay!, que la noche oscura,
Cual un sarcófago inmenso,
Envuelve con manto denso
Calles, campos, cielo, mar.

Ni un eco se escucha, ni un ave (9)
Respira, turbando la calma;
Silencio tan hondo, tan grave,
Suspende el aliento del alma.
El mundo de nuevo sumido
Parece en la nada medrosa;
Parece que el tiempo rendido
Plegando sus alas reposa.

Mas ¡qué siento!... ¡Balsámico ambiente (10)
Se derrama de pronto!... El capuz
De la noche rasgando, en Oriente
Se abre paso triunfante la luz.
¡Es el alba! Se alejan las sombras,
Y con nubes de azul y arrebol
Se matizan etéreas alfombras,
Donde el trono se asiente del sol.

Ya rompe los vapores matutinos (11)
La parda cresta del vecino monte;
Ya ensaya el ave sus melifluos trinos;
Ya se despeja inmenso el horizonte.
Tras luenga noche de vigilia ardiente

Es más bella la luz, más pura el aura...
¡Cómo este libre y perfumado ambiente
Ensancha el pecho, el corazón restaura!

Cual virgen que el beso de amor lisonjero (12)
Recibe agitada con dulce rubor,
Del rey de los astros al rayo primero
Natura palpita bañada de albor.
Y así, cual guerrero que oyó enardecido
De bélica trompa la mágica voz,
Él lanza impetuoso, de fuego vestido,
Al campo del éter su carro veloz.

Yo palpito, tu gloria mirando sublime, (13)
Noble autor de los vivos y varios colores!
¡Te saludo si puro matizas las flores!
¡Te saludo si esmaltas fulgente la mar!
En incendio la esfera zafírea que surcas
Ya convierte tu lumbré radiante y fecunda,
Y aún la pena que el alma destroza profunda
Se suspende mirando tu marcha triunfal.

Ay! de la ardiente zona do tienes almo asiento, (14)
Tus rayos a mi cuna lanzaste abrasador...
¡Por eso en ígneas alas remonto el pensamiento,
Y arde mi pecho en llamas de inextinguible amor!
Mas quiero que tu lumbré mis ansias ilumine,
Mis lágrimas reflejen destellos de tu luz,
Y sólo cuando yerta la muerte se avecine
La noche tienda triste su fúnebre capuz.

¡Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo, (15)
Cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte;
En tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
Cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte!
¡Horrible me fuera que al dulce murmurio del aura,
Unido mi ronco gemido postrero sonase;
Que el plácido soplo que al suelo cansado restaura,
El último aliento del pecho doliente apague!

¡Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo, (16)
 Hasta el triste momento del duelo que nunca termina;
 Y aunque hiera mis ojos, cansados por largo desvelo,
 Dale, ¡oh sol! a mi frente, ya mustia, tu llama divina!
 Y encendida mi mente, inspirada con fêrvido acento,
 –Al compás de la lira sonora– tus dignos loores
 Lanzará, fatigando las alas del rápido viento,
 A do quiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores!”

La escala de Avellaneda es la más perfecta de la literatura hispánica, ya que –igual que Víctor Hugo– va dedicando la misma extensión a cada uno de los metros: 8 versos, una octavilla u octava (según sean los metros de arte menor o mayor). No obstante –a diferencia de Hugo–, el tipo de octavilla u octava no es siempre exactamente el mismo: Tenemos dos tipos, que en el poema funcionan como variantes: la octavilla u octava aguda, y la que podríamos llamar octavilla de doble cuarteta¹⁸ u octava de doble serventesio (ampliación al arte mayor de aquélla).¹⁹ Los dos núcleos de este segundo tipo no están unidos por la rima, a diferencia de los del primer tipo.

La variedad aguda predomina al principio del poema, en el arte menor, y la de doble serventesio al final. La aguda aparece en siete ocasiones: En los conjuntos de 2 sílabas, de 3, de 4, de 5, de 6, de 8, y de 13 sílabas. A su vez, en ocho ocasiones encontramos octavilla de doble cuarteta u octava de doble serventesio: En los conjuntos de 7 sílabas, de 9, de 10, de 11, de 14, de 15 y de 16 sílabas. Dominan, pues, en el arte mayor.

El hecho de que formalmente sean dos tipos distintos, no quita para que el lector del poema los perciba como una sola forma: la octava, los 8 versos. El esquema estrófico impone su periodicidad por encima de las diferencias que establece la rima.

Interpretando, pues, ambos tipos de octavillas u octavas como variantes, podríamos hablar en Avellaneda, igual que en Hugo, de polimetría, pero no de heteroestrofía.

Obsérvese, por otra parte, la fuerte tendencia al monorritmo en la mayor parte de las octavas. La octavilla bisílaba contiene

¹⁸ Recordemos la *quartina doppia* italiana del Settecento.

¹⁹ Esta curiosa octava compuesta por dos serventesios ya la había utilizado Espronceda en “El canto del cosaco”.

necesariamente un esquema trocaico; al igual que la trisílaba, con la primera sílaba en anacrusis, y la tetrasílaba, con las dos primeras sílabas en anacrusis. A partir de la octavilla de 6 sílabas, el monorritmo se focaliza sobre la cláusula dactílica, y en ritmo dactílico uniforme encontramos también la octava de 9 sílabas, la de 10, la de 12, la de 13, la de 15, y finalmente la de 16 sílabas.²⁰ Las demás son polirrítmicas: mezclan varios esquemas acentuales.

El esquema ternario, dactílico, además de uniformar el ritmo de todas esas octavas, tiene otra importante consecuencia: permite que –salvando el alejandrino–, los versos largos pares, que tienen la posibilidad de ser simples o compuestos, sean todos simples: decasílabo simple dactílico, dodecasílabo simple dactílico,²¹ e incluso –mucho más original–, el hexadecasílabo simple dactílico.

Para finalizar nuestro examen, señalemos que la escala de Avellaneda es muy importante en la métrica hispánica, no sólo por su sistematicidad en los metros usados y en el ritmo, sino sobre todo porque en ella aparecen por primera vez algunos metros: el tridecasílabo dactílico simple, el pentadecasílabo dactílico simple, y el hexadecasílabo dactílico simple.

El ritmo dactílico sirve de base a la poetisa cubano-española para sus innovaciones. Espronceda en “El verdugo” había usado ya el decasílabo dactílico simple y el dodecasílabo dactílico simple; pero ahora Avellaneda extiende ese mismo ritmo dactílico simple hasta unos límites –las 13, las 15, las 16 sílabas– inéditos en nuestra lengua. Los futuros modernistas prolongarán su audacia.

²⁰ Por ejemplo: «El mudo reposo» (v-vv-v); «Ni un eco se escucha, ni un ave» (v-vv-vv-v); «Yo palpito, tu gloria mirando sublime» (vv-vv-vv-vv-v); «Cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte» (v-vv-vv-vv-vv-v); «Hasta el triste momento del sueño que nunca termina» (vv-vv-vv-vv-vv-v).

²¹ La única duda que podría cabernos en este considerar dactílicos simples los versos largos pares, estribaría en el dodecasílabo, que puede ser interpretado como simple, o bien como compuesto (verso de arte mayor). Nos inclinamos por verlo como simple («Cual virgen que el beso de amor lisonjero», v-vv-vv-vv-v) por asimilación a los demás conjuntos simples.

2. 5. *La escala en Zorrilla (1845-52; 1889)*

El vallisoletano José Zorrilla (1817-1893) usará la escala métrica de manera más persistente que sus predecesores: 4 veces. Aparecen estas escalas en “La azucena silvestre” (1845), “Un testigo de bronce” (1845); y “Leyenda de Al-Hamar” (1852). A ellas se añade una escala triple, en las partes II, III y IV de “Recuerdo del tiempo viejo” (1889).

Además de cultivar la escala más que los anteriores poetas, hay que señalar que en las tres primeras ocasiones Zorrilla presentará la originalidad de invertir la figura geométrica de Víctor Hugo, continuada por Bello y por Espronceda en su segunda escala: el rombo. Zorrilla lo transforma en doble triángulo unido por el vértice. Sus escalas, en lugar de ser ascendente-descendentes, lo serán descendente-ascendentes, de más a menos y luego de menos a más. No conocemos precedente para esta forma de escala, por lo que nos inclinamos a pensar que pueda ser innovación del poeta vallisoletano.

Por el contrario, en la escala triple tardía de “Recuerdo del tiempo viejo”, la figura es descendente, de más a menos. Inversa, pues, al triángulo creciente de Avellaneda.

En tercer lugar, hay que destacar que dos de estas escalas (“Un testigo de bronce” y “Leyenda de Al-Hamar”) tienen la peculiaridad de que ambas ramas, la descendente y la ascendente, están separadas entre sí por un amplio conjunto de versos. Podrían ser interpretadas, pues, como dos escalas en cada caso. No obstante, preferimos considerarlas como entidades únicas con versos incrustados en el vértice de ambos triángulos. Veámoslas ahora con mayor detención:

En el capítulo cuarto de “La azucena silvestre” Zorrilla nos avisa de su escala mediante este subtítulo: “Donde verá el lector un capricho que tuvo el autor al escribir la presente leyenda”. El “capricho” consiste en una escala descendente-ascendente que incluye 328 versos. Éstos se reparten entre los metros siguientes: de 14 sílabas (8); de 12 (dodecasílabos compuestos, 4); de 11 (4); de 10 (simples dactílicos, 4); de 8 (4); de 7 (12); de 6 (20); de 4 (167);²² de 3 (31); de 2 (6); de 3

²² Dentro de esta larguísima serie de tetrasílabos hay que destacar dos octosílabos tipográficos (que hemos computado como 4 tetrasílabos, para no romper el esquema de la escala): «en el fondo de su pecho / con su luz iluminó. / Luz postrera / de esperanza» (etc.).

(8); de 4 (8); de 5 (8); de 6 (8); de 7 (10); de 8 (6), de 12 (16) y de 14 (4).

En comparación con Espronceda, Zorrilla aumenta la escala en los metros mayores, ampliándola con el alejandrino. Igual que él, omite el tridecasílabo, bastante insólito en español. Pero, a diferencia de Espronceda, omite también el eneasílabo en las dos ramas de la escala. Igualmente suprime el pentasílabo en la rama descendente, y el decasílabo y endecasílabo en la ascendente. Es una escala muy amplia pero incompleta desde el punto de vista de los metros.

En cuanto a los tipos poemáticos, tenemos, respectivamente: octava de dos rimas alternas; tres serventesios, cuarteta, serie, doce octavillas agudas,²³ serie (87 versos), octavilla aguda, serie, cuatro octavillas agudas, serie, sextilla de 2 rimas alternas, dos sextetos de 2 rimas alternas, y dos serventesios.

“La azucena silvestre” presenta, pues, polimetría y heteroes-trofia.

La segunda escala la hallamos en el capítulo primero de “Un testigo de bronce”. La rama descendente de la escala y la ascendente están separadas por un romance heroico de 48 versos. Dejando éste aparte, encontramos en la rama descendente las siguiente medidas: 14 sílabas, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 y 1. Por tanto, menos el tridecasílabo, todos los demás metros entre las 14 y la 1 sílaba están representados. En la rama ascendente volvemos a encontrar las mismas medidas en el orden inverso.

Podemos afirmar que ésta es la escala más breve de Zorrilla, con 227 versos (93 en la rama descendente, y 134 en la ascendente).²⁴ (“La azucena silvestre” tenía 328 versos, y la “Leyenda

La unión o la prolongación en estructuras próximas se aprecia también al final de la escala: en los dodecasílabos incluye dos sextetos de 2 rimas alternas, el segundo de los cuales se prolonga en los 4 versos de un serventesio que rima con el segundo sexteto (“quizá” // “ciudad” / “paz”), y rimará a su vez con el serventesio alejandrino siguiente (“ya” / “va”).

²³ En los hexasílabos de la rama descendente de la escala encontramos una curiosidad métrica: dos octavillas agudas tipografiadas seguidas, sin blanco, en forma de serie, y prolongadas por otros cuatro versos a modo de coda, que enlazan mediante el verso agudo (“quizá”) tanto con la estrofa anterior (“ya”) como con la siguiente, tetrasílabo (“va”).

²⁴ El reparto de los distintos conjuntos de versos es éste: 4+4+4+4+4+4+4+4+9+11+29+12 = 93 versos; 16+31+10+14+11+10+8+7+5+6+5+5+6 = 134 versos. (Total: 93+134=227 versos).

de Al-Hamar” tendrá nada menos que 513). Al mismo tiempo, “Un testigo de bronce” es la más sistemática, pues repite con exactitud los mismos metros en ambas ramas de la escala.

En cuanto a los tipos métricos que configuran esta escala, encontramos, para la rama descendente: cinco serventesios (uno para cada conjunto de versos, entre las 14 y las 9 sílabas), tres cuartetos (para los conjuntos de 8, 7 y 6 sílabas), y cuatro series (para los versos más breves de 5, 4, 3, 2 y 1 sílabas, gramaticales estas últimas, no métricas). En la rama ascendente volvemos a encontrar: series para los metros más breves, que ahora afectan a los de 1 y 2 sílabas, 3, 4 y 5, extendiéndose la serie a las 6 y las 7 sílabas; octavilla aguda en los octosílabos; séptima en los eneasílabos; quinteto en los decasílabos dactílicos; sexteto agudo en los endecasílabos; quinteto en los dodecasílabos compuestos; nuevamente quinteto en los cinco alejandrinos primeros; y finalmente sexteto agudo en los alejandrinos finales.

Por su parte, la “Leyenda de Al-Hamar” contiene una escala métrica descendente-ascendente. Cada parte aparece con un título próximo pero independiente: “La carrera, I” y “La carrera, II”. Ambas están separadas por el “Libro de las Nieves” (16 octavas reales). Presenta esta escala métrica la sobrenatural galopada que realiza el caballo del príncipe de Granada Al-Hamar, y su aquietamiento posterior. En el ramal descendente de la escala encontramos metros de: 14 sílabas (16); 12 (dodecasílabos dactílicos compuestos: el verso de “arte mayor”, 16); 11 (16); 10 (decasílabos dactílicos, 32); 9 (16); 8 (16); 7 (64); 6 (72); 5 (59); 4 (102); 3 (23); 2 sílabas gramaticales –3 métricas– (7) y 1 sílaba gramatical –2 métricas– (7).²⁵ Todos los metros, pues, entre las 14 y la 1 sílaba menos el tridecasílabo.

Los mismos metros, menos el hexasílabo –por tanto, entre 1 sílaba y 14, exceptuando de nuevo las 13– volvemos a encontrar en el ramal ascendente, “La carrera, II”. Respectivamente

²⁵ He aquí el número de versos contenido en los distintos conjuntos: 14 sílabas (8+8); de 12 (dodecasílabos dactílicos compuestos: el verso de “arte mayor”, 8+8); de 11 (8+8); de 10 (decasílabos dactílicos, 8+8+8+8); de 9 (8+8); de 8 (8+8); de 7 (64 versos: 8 octavillas); de 6 (72 versos: 7 octavillas y 2 conjuntos de 8 versos unidos por la rima); de 5 (16+8+35); de 4 (25+17+25+35); de 3 (9+14); de 2 sílabas gramaticales (3 métricas) (7) y de 1 sílaba gramatical (2 métricas) (7). Total: 454 versos.

son: monosílabos gramaticales –métricamente bisílabos– (4); bisílabos (2: 1 gramatical y métrico, más 1 trisílabo métrico); tetrasílabos (10); pentasílabos (11); heptasílabos (8); octosílabos (4); eneasílabos dactílicos (4); decasílabos dactílicos simples (4); endecasílabos (6); dodecasílabos dactílicos compuestos (3) y alejandrinos trocaicos (3).²⁶

En cuanto a los tipos poemáticos incluidos en “La carrera, I” –la rama descendente–, encontramos, de modo correlativo: octava de 2 rimas, tres octavas de Víctor Hugo;²⁷ dos octavas agudas (una simétrica y otra asimétrica); octava de Víctor Hugo; cinco octavas agudas; diecisiete octavillas agudas; serie de 8+8 versos unidos por la rima; octavilla aguda; y ocho series.

La rama ascendente, “La carrera, II”, presenta estos tipos poemáticos: serie; dos series de 10 y 11 versos enlazadas por la rima; octavilla aguda con coda (8+3); octavilla aguda; cuarteta; dos serventesios; sexteto agudo; y sexteto agudo dividido entre dos metros: el de 12 y el de 14, a manera de doble terceto:

Ya cambia: ya el trote medido levanta, (12)
y, el cuello engallado, segura la planta,
altivo en la sombra mirándose va.

Ya lenta y suavemente su dueño le refrena: (14)
se acorta: ya en el paso su marcha va serena,
recógele: obedece: paró. ¡Lodo Alah!

En resumen, Zorrilla –al igual que Espronceda–, plantea estas escalas con metros entre el monosílabo gramatical y el alejandrino, omitiendo el tridecasílabo, del que seguramente ambos poetas no tenían conciencia. A diferencia de Espronceda y de Hugo, Zorrilla no gusta de los “rombos”, y en cambio configura sus escalas en la forma más rara de dos triángulos unidos por el vértice, por tanto como escala descendente-ascendente.

Tratamiento aparte merece la escala triple contenida en el poema “Recuerdo del tiempo viejo” (1889). Concretamente, en

²⁶ El cómputo de versos en los distintos metros de “La carrera, II”, presenta estas cifras: 4+2+10+11+8+4+4+4+6+3+3. Total: 59 versos. Así pues, sumados los dos ramales de la “Leyenda de Al-Hamar”, tenemos: 454+59=513 versos.

²⁷ Esquema AÉAÉBBBÉ, tal como encontrábamos en “Les Djinnns”.

las partes II (“Salmodia”), III y IV (sin título propio). Decimos que merece tratamiento aparte, primero por encontrarse descolgada cronológicamente de las anteriores (es 37 años posterior a la última). Segundo, porque viene cinco años después de un terrible ataque que el propio Zorrilla propina a la escala métrica en 1884 –como veremos enseguida–. Y tercero, porque aquí nuestro poeta, siempre tan creativo y original, trata a la escala métrica no como si fuera un extenso poema –tal como hemos venido contemplándola hasta ahora–, sino como si fuera una estrofa o unidad métrica que puede repetirse para insertarla en otra unidad superior o poema. Nadie había hecho esto nunca con la difícilísima escala.

“Recuerdo del tiempo viejo” aparece inserto en el hermoso discurso que pronunció Zorrilla con motivo de su solemne coronación en Granada (22 de junio de 1889). Agobiado por la edad, las enfermedades, el ánimo depresivo y la sensación de que su estro se encuentra en decadencia, traza aquí un panorama sintético de lo que ha sido su vida.

En la parte II, “Salmodia”, encontramos versos de 12, 6 y 3 sílabas,²⁸ rematados por una palabra bisílaba aguda: “fugaz”. La parte III, a manera de “antiestrofa” de la “estrofa” anterior, presenta los mismos metros (12, 6 y 3 sílabas), con numerosos paralelismos y repeticiones de la parte II. Sobre todo los hexasílabos y trisílabos son idénticos a los de la parte II, con lo cual el poeta produce un efecto de larguísimo estribillo. Y, por último, la parte IV actúa como “epodo” o remate de los dos conjuntos anteriores. Comienza igualmente con versos de 12 sílabas, pero luego pasa a los de 8 sílabas, después a los de 4, y finalmente termina con tres palabras monosílabas: «¡Se / fue / ya!».

Zorrilla cierra la escala métrica en la literatura española. (Sólo Rubén Darío, unos pocos años antes, la cultiva en Nicaragua). Y, curiosamente, también de Zorrilla va a venir la crítica más acerba que reciba este poema mixto. Podríamos decir, pues, que Zorrilla escribe, junto con el mayor número de escalas métricas, su acta de defunción.

²⁸ Igual que en “La azucena silvestre”, donde entre la serie de tetrasílabos hallábamos algún octosílabo, aquí Zorrilla intercala en las series de trisílabos algunos hexasílabos, que no rompen el ritmo pero sí la imagen visual de la escala.

2. 6. *Decadencia y desaparición de la escala métrica*

En la reimpresión de la leyenda “Un testigo de bronce”, en 1884, el propio Zorrilla escribe estas palabras, muy reveladoras de que en ese momento ya la escala métrica había pasado de moda y le molestaba haberla cultivado:

Precede a esta leyenda una especie de sinfonía, que no parece otra cosa la *escala métrica* en que describo la pesadilla del primer personaje que en mi relato presento.

Eran, por los años en que esto se publicó [1845], una manía los alardes de versificación, y desde que Víctor Hugo escribió sus *Djinns* no pudimos creernos poetas sin hacer un rombo o escala métrica. Espronceda y la Avellaneda tienen el suyo, y yo he perdido mi tiempo en confeccionar tres o cuatro, uno de los cuales es esta introducción del TESTIGO DE BRONCE. [...]

[...] Basta para prueba de los desvaríos de escuela y de los extravíos del gusto; por más que sea también prueba del poder del estudio y de la facultad de versificar. [...] [H]oy sólo me toca lamentar mi audacia juvenil y reconocer mis desatinos; entre los cuales no ha sido el menor la manía de amplificar los pensamientos y de miniar y afligranar la versificación.

Para terminar, señalemos como curiosidad que, además de existir escalas métricas en la literatura francesa y en la española, existe también en la italiana. Zorrilla, en la misma reimpresión de “Un testigo de bronce”,²⁹ cita una italiana, «mejor que todas las castellanas, del autor anónimo de “In solitudine”: su argumento es también el sueño, más amplio que el del mío, que no es más que una pesadilla». Señala igualmente que la pieza italiana no le pudo servir de inspiración para las suyas «porque es moderna». Y añade que la lengua italiana sería la única «a la cual podría perdonarse tan extravagante capricho» como una escala métrica. Primero –sigue diciendo Zorrilla–, porque sus plurales terminan en vocal (y no en eses silbantes y ásperas como la castellana), y segundo porque es rica en monosílabos, «dos ventajas inmensas que Italia tiene sobre nosotros para su armonía y la melodía de la metrificación».

²⁹ Páginas 2216-2217 de *Obras Completas*, I.

2. 7. *Una escala rezagada: Rubén Darío (c. 1884)*

Podríamos, pues, suponer que hacia 1884 el uso de escalas métricas había caído en desgracia. Y sin embargo, por esas mismas fechas (entre 1880 y 1886), el adolescente Rubén Darío (1867-1916) compone una escala ascendente-descendente (en forma de rombo, como las de Victor Hugo y Espronceda): “Tú y yo”. Forma parte de las poesías dispersas anteriores al viaje a Chile del poeta (1886).

La escala de Rubén es bastante extensa: consta de 201 versos. Incluye metros entre las 2 y las 14 sílabas, descendiendo nuevamente. Son éstos: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 y 2.³⁰

Al igual que Espronceda y Zorrilla, Rubén Darío no incluye el tridecasílabo –metro que cultivaría más tarde, sobre todo en su variedad de tridecasílabo ternario, inserto entre alejandrinos–.³¹ Como ellos también y como Avellaneda, prefiere las variedades dactílicas de los eneasílabos, decasílabos y dodecasílabos (compuestos, en este caso).

La dificultad de la escala métrica para el joven poeta se evidencia en que, con una cierta frecuencia, se sale de la obligada isometría dentro de cada uno de los conjuntos de metros, para introducir pies quebrados, rompiendo la igualdad de cada conjunto.³² La polimetría típica de la escala recibe, en Darío, un suplemento de heterometría.

En cuanto a los tipos poemáticos englobados en esta escala, son los siguientes: octavilla romántica (7), series (2), decimillas románticas (2), romance (2), cuarteto asonante ØAØA (3), cuartetos pareados (4), serventesios (3), cuarteto (1), quintetos (2), novenilla romántica (1), y undécima romántica (1). En el uso de la heteroestrofa, pues, Rubén continúa la práctica de Espronceda y Zorrilla.

³⁰ La distribución de los 201 versos entre estos metros es, respectivamente: 8+8+12+8+10+10+10+8+9+4+4+8+4+12+4+4+5+9+12+9+8+8+11+8+8.

³¹ Un estudio exhaustivo del metro de 13 sílabas es el de Julio Saavedra Molina: “El Tredecasílabo” (1946: 24-62). Cfr. también las observaciones de Sinibaldo de Mas (2001: 88-90).

³² Así en la rama ascendente, en los grupos de 3 sílabas (donde introduce un monosílabo) y de 12 sílabas (con un hexasílabo); y en la rama descendente, en los grupos de 12 (nuevamente con hexasílabo), y 10 (con un tetrasílabo).

Por todos estos rasgos, “Tú y yo” forma parte del aprendizaje poético del jovencísimo nicaragüense, que en este momento se alimenta de fuentes románticas. Podemos también sospechar que el inquieto y fértil joven poeta posiblemente se planteó la escala como reto personal. Con toda su carga romántica, no deja de ser ilustrativo encontrarla en quien poco después (1888) pasaría a encabezar el Modernismo con su libro *Azul*.

La escala métrica en él ya ha perdido su temática característica de horror, sobrenaturalidad o pesadilla, para quedar reducida a un ejercicio métrico de temática amorosa y ligera.

3. HUIDA DEL RITMO REGULAR: LA EXPERIMENTACIÓN RÍTMICA

El ataque de Zorrilla en 1884 a la escala métrica muestra su finísima sensibilidad literaria. Aunque reconoce en quien la cultiva la habilidad versificatoria, la califica de “alarde”, y critica en ella la amplificación de pensamientos y la filigrana métrica. Sobre todo, la considera como forma poemática de moda en torno a 1840; y cuarenta y cuatro años después, pasada ya su vigencia, deplora haberla usado.

Ello no le impide volver a utilizarla en los momentos finales pero más gloriosos de su vida, en el solemne acto de su coronación como Poeta: en “Recuerdo del tiempo viejo”. La emplea tal vez como nostálgico emblema de su pasada capacidad poética y facilidad métrica. Pero aun en esas patéticas circunstancias de exaltación externa y conciencia interna de declive, la genialidad de Zorrilla le conduce a emplear la escala de manera estrófica, en una última y hermosa innovación.

Hacia 1884, cuando Zorrilla ataca la escala métrica y Rubén Darío escribe la suya, estaban variando muchas cosas en la poesía occidental y en la española, y todas iban en la dirección de flexibilizar el ritmo, hacerlo cambiante, imprevisible incluso. La escala, con su sistemática polimetría, tenía que resultar anacrónica.

Recordemos que Walt Whitman publica *Leaves of Grass* entre 1855 y 1892. Que el *verslibrisme* francés cuaja en textos

entre 1886 y 1888. Que en 1885 aparece *En las orillas del Sar*, de Rosalía de Castro, donde se condensan las rupturas rítmicas románticas (mezcla de metros pares e impares en la estrofa; fractura de la estrofa) e incluso aparece algún metro nuevo (18 sílabas) y, sobre todo, alguna forma versolibrista. Recuérdese también que lo que hemos llamado “heterometría cambiante”,³³ surgida en el siglo XVIII, intensifica su presencia en Bécquer (1836-1870; *Rimas*, escrito hacia 1867) y en Rosalía. Y, por último, tengamos presente que en 1892, ocho años después de las duras palabras de Zorrilla y sólo tres después de su “Recuerdo del tiempo viejo”, aparecerá el verso de cláusulas libres en José Asunción Silva.³⁴

No seríamos, sin embargo, justos con la escala métrica de los años 1828-1889 si no viéramos precisamente en ella, en la fastuosidad de su polimetría, una búsqueda del contraste rítmico sucesivo, en el inquieto ir pasando de unos metros a otros. No en balde surge en Víctor Hugo en un momento personal de intensa indagación rítmica.

Incluso en la versión heteroestrófica de la escala, que los poetas hispánicos realizan siempre (salvo Avellaneda), podemos ver un debilitamiento de la estrofa, rasgo que irá acentuándose en las décadas siguientes (Rosalía, p. ej.) hasta desembocar en las series versolibristas.

Y, por último, señalemos que esa «poésie pour les yeux» que, en palabras de un contemporáneo³⁵ de Víctor Hugo es la escala (con su tipografía creciente y decreciente, que pone a prueba la habilidad del linotipista), constituye un importantísimo precedente de Mallarmé y de toda la poesía visual de las Vanguardias.

Dentro de la amplia serie de poemas mixtos que surcan toda la Literatura, la escala métrica constituye, sin duda, un caso de brillantez extrema.

³³ I. Paraíso (2000: 243-245).

³⁴ Para un enmarque del verso libre en la versificación irregular occidental, cfr. Esteban Torre: *El ritmo del verso*, 1999: 15-26.

³⁵ Un crítico en *Le Globe*, enero de 1929. Apud Pierre Albouy, cit.: 1229.

LA FRONTERA DEL VERSO: REEQUILIBRIO DE SÍLABAS ENTRE VERSOS SUCESIVOS

1. PLANTEAMIENTO GENERAL

EL verso, «la menor división estructurada que encontramos en el poema»,¹ unidad rítmica dentro de una serie, suele ser definido como la porción de lenguaje poético limitada por dos fronteras naturales: el silencio inicial y el silencio o pausa final de verso.

Durante muchos siglos en que la palabra poética fue acompañamiento para el canto y el baile (en la métrica popular), o bien la palabra se hacía acompañar por la música (en la métrica culta: Safo, trovadores, etc.), estas fronteras funcionaron a la perfección: Cada verso correspondía a una frase musical, y cada frase estaba aislada de la siguiente mediante un silencio más o menos largo. La esticomitía era natural. Pero —centrándonos en España— cuando la palabra comienza a disociarse de la música (en los “dezires” del siglo xv), y de modo cada vez más intenso a partir del Renacimiento, el fenómeno del encabalgamiento surge y se extiende.

2. ABSORCIÓN SILÁBICA ENTRE VERSOS SUCESIVOS

El encabalgamiento, exhaustivamente estudiado por el profesor Antonio Quilis² es, desde luego, la infracción más frecuente a la regla de la pausa versal. Pero hay algún otro tipo de

¹ A. Quilis: *Métrica española* (2003). Citamos por la ed. de 1996: 16.

² A. Quilis: *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (1964).

infracción, que podríamos considerar como una modalidad muy específica de encabalgamiento versal, sobre la cual deseamos atraer la atención. Afecta, igual que el encabalgamiento, a dos versos consecutivos, y plantea de forma dramática la ausencia de pausa final de verso. Además, va a incidir sobre la medida de los versos, pues el segundo –que podríamos llamar el encabalgado– presenta una sílaba excedentaria, que será absorbida por el primero, el encabalgante.

Nos estamos refiriendo a un fenómeno métrico que enlaza indisolublemente dos versos consecutivos. A falta de otro nombre mejor, podríamos denominarlo “absorción silábica entre versos consecutivos”. Este fenómeno se subdivide en dos tipos: los que Aurelio Macedonio Espinosa³ y María Josefa Canellada de Zamora⁴ denominaron «sinalefa y compensación entre versos», que en autores más recientes suelen recibir los nombres de “sinafia” y “compensación”. La absorción silábica entre versos plantea de manera agudísima y extrema la ausencia de pausa versal, pues ésta es la condición previa para que se produzca.

La sinafia consiste en enlazar la vocal de un verso –el primero– con la vocal inicial del siguiente, hipermétrico. A su vez, la compensación consiste en que un verso agudo –nuevamente el primero– embebe la sílaba inicial del siguiente, hipermétrico.

Sinafia y compensación surgen en versos de escasa entidad fónica.⁵ Así en los tetrasílabos de las coplas de pie quebrado (siglo xv), donde encontramos numerosos ejemplos. De manera más esporádica, hallamos versos aparentemente anómalos, con una sílaba excedentaria, que se explican por anulación de la pausa versal y reequilibrio entre versos contiguos. Por ejemplo, en estos trisílabos de Juan Ramón Jiménez:

³ A. M. Espinosa: 1925: 103-121; 1925: 306-329; 1928: 289-301; y 1929: 44-53. Señala –citando a un autor de métrica latina– que la sinalefa entre versos recibía el nombre de *synapheia* (1925: 105); sin embargo, prudentemente no incorpora el nombre de “sinafia” para el fenómeno en español.

⁴ M. J. Canellada de Zamora (1949: 181-186).

⁵ A. M. Espinosa (1929: 47-50) señala también –entre una abrumadora mayoría de metros muy breves– unos pocos casos de sinalefa y compensación en hexasílabos y octosílabos.

3 el campo
3 florido
3 pintaba
3 (4-1) en tus ojos
3 benditos”

3. TEORIZACIÓN INICIAL DE LA ABSORCIÓN SILÁBICA

El fenómeno no pasó desapercibido para algunos de nuestros primeros teóricos de Métrica, que lo contemplaron con interés al examinar el verso de pie quebrado. Tienen presente sobre todo las “Coplas por la muerte de su padre”, de Jorge Manrique —a quien respetuosamente suelen llamar don Jorge—, y lo plantean en términos muy certeros.

3.1. Antonio de Nebrija en el capítulo V del libro segundo de su *Gramática de la lengua castellana* (1492), “De los pies que miden los versos”, define el pie de modo distinto a «nuestros poetas, que llaman pies a los que avían de llamar versos». Por el contrario, se remonta al sentido grecolatino de la palabra “pie”: «aquello que los mide [los versos], los cuales son unos assientos o caídas que haze el verso en ciertos lugares; [...] el pie se compone de sílabas». Recordando los versos hipérmetros griegos y latinos, añade:

Ponen muchas vezes los poetas [grecolatinos] una sílaba demasiada después de los pies enteros, la cual llaman medio pie o cesura, que quiere dezir cortadura; mas nuestros poetas nunca usan della, sino *en los comienços de los versos, donde ponen fuera de cuento aquel medio pie*.⁶

Más adelante, en el capítulo VII del mismo libro, escribe «De la sinalepha et apretamiento de las vocales» (lo que también llama “ahogamiento”). Y en el VIII, tratando del verso tetrasílabo

⁶ A. de Nebrija, 1492 (1990, caps. V-X; la cita en pp. 157 y 163). Cursivas nuestras.

que él denomina “monómetro” y sus coetáneos “pie quebrado”, define y ejemplifica así la compensación:

[...] en comienço del verso podemos entrar con medio pie perdido, el qual no entra en el cuento et medida con los otros. [...] Puede entrar este verso con medio pie perdido [...], et assí puede tener cinco sílabas; como don Jorge Manrique:

Un Constantino en la fe
Que mantenía;

Que mantenía tiene cinco sílabas, las cuales valen por cuatro, por que la primera no entra en cuenta con las otras. I por esta mesma razón puede tener este pie cuatro sílabas, aunque la última sea aguda et valga por dos; como el Marqués [...]:

Sólo por aumentación
De umanidad;

De umanidad tiene cuatro sílabas, [...] por que entró con una perdida et echó fuera la *e*, [...] et la última vale por dos.⁷

3. 2. También interesante es la defición que Juan del Enzina, el discípulo de Nebrija, ofrece de la compensación en el capítulo V de su *Arte de Poesía Castellana* (1496):

Ay otro género de trobar que resulta de los sobredichos, que se llama pie quebrado, que es medio pie [verso], assí de arte real como de mayor; del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y este suélese trobar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las vezes *passan cinco sílabas por medio pie, y entonces dezimos que va la vna perdida*, assí como dixo don Jorge:

como devemos.⁸

⁷ Pp. 163-164.

⁸ En F. López Estrada (1984: 88). Las cursivas de la cita son nuestras.

3. 3. Exactamente cien años después de la *Gramática* de Nebrija, Juan Díaz Rengifo en su *Arte Poética Española* (1592), cap. XVI, “De la Synalepha”, señala que la sinalefa «se hace dentro de un verso», pero a continuación puntualiza que también puede existir sinalefa

entre dos [versos]: como seria entre la vocal terminal de vno y la incitativa del otro; aunque entre entero y quebrado algunas vezes se halla, como si dixessemos: *El inuencible soldado, en la batalla*. Pero entonces la primera syllaba del quebrado, que parece que sobra, entra en el numero de las syllabas del entero, en lugar de la que se excluye. Y lo mismo acontece, quando el entero tuuo el acento en la vltima, como la tiene este, *No quisiste pelear, al descubierta*, que para henchir el agudo, se compone el quebrado de cinco syllabas.⁹

Con estas palabras, dentro del estudio de la sinalefa, Rengifo incluye los dos grandes casos de absorción silábica entre versos: la sinafia («soldado / en la batalla» > «soldadoen / la batalla») y la compensación («pelear / al descubierta» > «pelearal / descubierta»). También trata en este capítulo del fenómeno contrario: lo que con el tiempo se llamará en los estudios métricos españoles la *dialefa*, y de la cual detalla la casuística y sus efectos estéticos.

3. 4. Todavía en el siglo xvii, el fenómeno del pie quebrado sigue atrayendo la atención de los teóricos. Gonzalo Correas en “Del verso de cuatro sílabas que llaman pie quebrado”, capítulo LXXXV de su *Arte de la Lengua Española Castellana* (1625), y nuevamente a propósito de “don Xorxe Manrique”, define la compensación y la sinafia en estos términos:

Si el verso entero prezedente maior acaba agudo en la ultima quedandose en siete, el quebrado á de tener zinco silabas, entrando con la primera de mas, que suple por la baxa ultima que

⁹ Juan Díaz Rengifo, 1592; 1606 (1977, cap. XVI: 19). Sobre este importante libro existe una completísima tesis doctoral de Angel Pérez Pascual, 1999. También puede verse nuestro estudio “Fundación del canon métrico: El *Arte Poética Española* (1592), de Juan Díaz Rengifo” (2000, 47-93).

faltó en el de antes, i por suia se á de contar, i no del quebrado. [...] Puede ansimesmo el pie quebrado tener zinco silabas, si comienza en vocal, i el prezedente acabó en vocal baxa; porque de las dos vocales se haze sinalefa, i se á de dar por perdida la del quebrado.¹⁰

3. 5. Por último, mencionemos la posición de Juan Caramuel en su *Rhythmica* (1665). Dentro del capítulo dedicado a la sinalefa, y tras haber hablado de los versos hipérmetros grecolatinos, aborda tanto la sinafia como la compensación en castellano (notas I y II, respectivamente). Señala que ocurre en el pie quebrado por imitación de los poetas latinos. Precisa que ambos fenómenos se dan cuando el quebrado comienza por monosílabo –algo que ninguno de los autores precedentes había observado–, y son propios de las coplas de pie quebrado. Denomina a la sinafia «sinalefa», y observa que lo que hoy llamamos compensación no es una verdadera sinalefa y no tiene de momento nombre propio, por lo cual permite al lector que la llame como guste.¹¹

¹⁰ Gonzalo Correas, 1625 (1954: 443).

¹¹ Juan Caramuel (1665, 2007: 50-51), Libro Primero, Capítulo I, Artículo VII: “Sobre la Sinalefa”, notas I y II. Tiene muy presente a Rengifo –lo hace a todo lo largo no sólo de la *Rhythmica* sino también de la *Metametrical*–, y lo cita dos veces en el pasaje (nosotros lo omitimos). Obsérvese el original cómputo de los metros en Caramuel, que va desde la primera sílaba hasta la tónica final; de ahí que el octosílabo del pie quebrado sea “Heptámetro”.

Aportamos la cita de la nota I: «El español imita al latín, pero presenta una característica diferente: que el primer verso que sea Heptámetro (es decir, con el último acento en la séptima sílaba) [...] mantenga su medida regular, y el siguiente que sea quebrado (por ejemplo, con el último acento en la tercera) comience por vocal y palabra monosílabo [...]».

»En la obra de D. Jerónimo Cáncer de Velasco encuentro sinalefas semejantes. [...] Donde los versos tercero y sexto [*En mi fineza / De cabeza*] son iguales, pues uno y otro tienen el último acento en la tercera sílaba; ya que la partícula *En* que se encuentra en el tercero, se une al segundo verso [*Muy sin nota de grosero*] por medio de la sinalefa.

»[...] [Es propio de] las estrofas que denominamos *Coplas de pie quebrado*».

Y en la nota II: «Si el primer verso es agudo y termina en consonante, y el siguiente que sea quebrado comienza por vocal y palabra monosílabo, dicha palabra monosílabo suele en ocasiones completar el verso anterior, como decíamos de la sinalefa. [...] Así también D. Jerónimo Cáncer [...]»

En mi memoria, y estaís

En mi cuydado.

»[...] la partícula *En* remite al [anterior] verso [...]

»Y aquí el amante de las Musas curioso, suponiendo que esta elisión no es una

Es muy significativo que ninguno de los cinco autores, empapados de cultura clásica, mencione la palabra “sinafia” (del griego *synápheia*: “unión”; lat. *conexio*): clara señal de que no identificaban el fenómeno español con el grecolatino. Es igualmente significativo que, salvo Caramuel, no distingan entre sinafia y compensación: atienden al fenómeno general de absorción silábica más que a sus modalidades concretas. Y ambas razones les llevan a relacionar el caso español con la “sinalefa” o comprensión silábica (del griego *synaloiphé*: “fusión”).¹²

4. ANTECEDENTES CLÁSICOS Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN

El problema de la absorción silábica entre versos consecutivos, que suprime la frontera natural del verso, se planteó también en las literaturas griega y latina. En Homero y en el verso épico se manifiesta lo que los filólogos clásicos denominan *sinafia* en algunos hexámetros hipérmetros que terminan por vocal o /m/, comenzando el verso siguiente por vocal o /h/. El primero posee una sílaba excedentaria, mientras el segundo es silábicamente perfecto.

En latín, en el verso lírico (Horacio, Ovidio, Catulo, etc.) encontramos ocasionalmente la *sinafia* en las estrofas de cuatro versos, sobre todo en las sáficas, y afecta a los versos 3º y 4º. Puesto que esos versos (el tercer sáfico más el cuarto, adónico) estaban unidos en su origen griego, dentro de una estrofa de tres versos, los poetas romanos recuerdan el hecho, y a veces separan entre dos versos una palabra, cortándola.¹³

verdadera sinalefa, preguntará de qué modo hay que llamarla. Respondo que esta figura no tiene nombre propio, y que permito al lector que le aplique el nombre que quiera»..

¹² Para un estudio de la sinalefa en la poesía española, cfr. M. Esgueva Martínez (1989).

¹³ Éste es el concepto llamado en la métrica española moderna *tnesis* (del griego *tnesis*: “corte”, “separación”), así como en otras lenguas (ital. *tnesi*, port. *temese*). En latín, la *tnesis* es una figura poética de tipo sintáctico, pero no es figura métrica.

Ésta es, pues, en el verso épico griego y en el lírico latino, la *sinafia*,¹⁴ muy diferente de lo que entendemos en los estudios métricos españoles actuales. Solamente sería admisible, desde el punto de vista clásico, la palabra “sinafia” para la absorción silábica entre versos españoles consecutivos que terminan y comienzan por vocal, si ampliáramos el concepto grecolatino, desde la frontera entre los “cola” hasta la frontera entre versos, sobre la base de que los finales de “cola” actúan como finales de verso. En el campo de la Filología clásica, esta ampliación aparece realizada en Lucio Ceccarelli.¹⁵

Según Rudolf Baehr, que dedica unas claras y eruditas páginas a los fenómenos de «sinafia y compensación» en español, el francés antiguo conoció también la sinafia, favorecida por la música.¹⁶ Por lo que atañe al italiano, Pietro G. Beltrami¹⁷ nos informa de que el establecimiento de una «sinalefe tra vocale finale di un verso e vocale iniziale del verso successivo», fenómeno muy raro en la métrica italiana, se llama *episinalefe*. En su glosario métrico no aparece la palabra *compensazione* u otra semejante. La palabra “sinafia” sí aparece, pero su sentido no coincide con el español de hoy.¹⁸

Es dudoso, pues, que debamos seguir empleando en español la palabra “sinafia”, tan polisémica. Tampoco la solución puede ser la palabra “episinalefa”, porque en Retórica y Gramática la episinalefa o “synizesis” es la fusión, en un diptongo o incluso monoptongo, de dos vocales pertenecientes a sílabas distintas en el interior de una palabra.¹⁹

A falta de otro término más preciso y específico, tal vez debamos seguir hablando de “sinalefa entre versos”, como hacen

¹⁴ Según V. J. Herrero Llorente (1971: 254), la sinafia consiste en la falta de sílaba “anceps” y de hiato entre los “cola” de un sistema, a la vez que entre dichos “cola” se admiten la elisión y la tmesis. La sinafia se guardaba más rigurosamente en los sistemas griegos que en los latinos.

¹⁵ L. Ceccarelli (1999).

¹⁶ R. Baehr (1997). Citamos por la ed. de 1981: 51-53. Para esta afirmación se basa en los libros de Suchier, 1963, y Gennrich, 1918.

¹⁷ P. G. Beltrami (1996: 350).

¹⁸ «[C]ollegamento metrico tra due versi (proprio piuttosto della metrica classica, e in quella italiana presente, non a caso, nelle ricerche metriche di Pascoli), per il quale la sillaba finale di un verso può contare nella misura del successivo».

¹⁹ H. Lausberg, II (1991: § 492).

Espinosa o Canellada. También Dorothy C. Clarke lo llama sinalefa,²⁰ como nuestros clásicos. Por lo que atañe a “compensación”, creemos que resulta útil mantener el término, pues no entra en homonimia con ninguno otro.

5. REEQUILIBRIO ENTRE VERSOS SUCESIVOS. TIPOS DE ABSORCIÓN Y DE TRASVASE SILÁBICO

Hemos venido considerando los dos fenómenos de absorción silábica entre versos sucesivos, el segundo de los cuales es *hipermétrico*. Aparecen recogidos por nuestros primeros teóricos, refiriéndose al pie quebrado: 1º, la “sinalefa entre versos” —entre vocal final del verso primero y vocal inicial excedentaria del segundo—. Y 2º, la “compensación”, entre palabra aguda final de un verso y primera sílaba, excedentaria, del siguiente.

Pero existen dos tipos más, en los que ya no podemos hablar de absorción. Más bien tendríamos que hablar en ellos de trasvase de una sílaba de un verso al siguiente, para compensar la *hipometría* del segundo. Absorción y trasvase serían, así, dos casos complementarios y opuestos del reequilibrio entre versos consecutivos.

Estos dos tipos de trasvase no han sido estudiados hasta ahora —que sepamos nosotros—. Se producen entre un verso que termina por palabra esdrújula, y el verso siguiente, hipométrico. En estos casos nos hallamos ante una especie de sinalefa versal y compensación inversas, pues la sílaba deficitaria se encuentra en el segundo verso, y éste se reequilibra rítmicamente tomando una sílaba del anterior.

Estaríamos, pues, más cerca del “verso hipémetro” griego o “sinafia” propiamente dicha, aunque a diferencia de aquél el verso segundo no es silábicamente perfecto, sino hipométrico o deficitario. Además, el primero no puede considerarse métricamente

²⁰ D. C. Clarke (1952). En p. 287, habla la autora de *synaloepha* y de *compensation*. Y en el amplio glosario con que finaliza su trabajo encontramos una definición de “compensation”, p. 329 («Discounting a syllable at the beginning of a hypermetric verse following a *verso agudo*»).

hipérmetro, aunque rítmicamente pueda ceder una sílaba. El verso primero “trasvasa” una sílaba al siguiente, y el segundo “absorbe” esa sílaba del anterior. Proponemos, pues, denominarlos “sinalefa versal inversa” y “compensación inversa”.

Estos dos tipos son aún más raros que la sinalefa entre versos y la compensación que conocemos; sin embargo, podemos encontrarlos también en la poesía hispánica, sobre todo en la romántica y postromántica.

6. SINALEFA VERSAL Y COMPENSACIÓN EN LA POESÍA ROMÁNTICA

En la literatura española la edad de oro para la sinalefa entre versos y la compensación es, como hemos venido viendo, el siglo xv. A. M. Espinosa localizó en el siglo xiv los primeros casos (la sinalefa versal en el Arcipreste de Hita, y la compensación en Pedro de Veragüe), y señaló que desde el siglo xviii van cayendo en desuso estos procedimientos, hasta hacerse raros en la versificación moderna –aunque él mismo aporta ejemplos de Ricardo León, Rubén Darío y Valle Inclán–. La idea del desuso moderno es repetida por cuantos estudiosos posteriores se han ocupado del fenómeno.

Y sin embargo, el Romanticismo, el Modernismo e incluso la poesía del siglo xx presentan con relativa frecuencia –con más frecuencia de la esperable– estos casos.

Veamos algunos ejemplos de sinalefa versal. Transcribiremos los versos seguidos, poniendo en cursiva las sílabas afectadas; además, cuando sea necesario, introduciremos la medida entre paréntesis.

Ejemplos de José Zorrilla, con versos bisílabos y con trisílabos (*La azucena silvestre*):

Cuanto / *existe* (2: 3-1) / *niebla* / *triste*
 aleja / *su alma* / *de calma* / *y solaz* (3: 4-1).

Otra sinalefa versal de Zorrilla (*Un testigo de bronce*), con versos trisílabos:

Ya vago / perdido / su lago / *el* olvido (3: 4-1)

Del mismo autor, con versos tetrasílabos (*La azucena silvestre*):

entoldando / *en* masa densa (4: 5-1) / van su inmensa /
[brillantez
queda suelta / nube roja / que acongoja / *el* corazón (4: 5-1).
la sonrisa / postrimera / le arrancó; / y *el* agravio /
[a su Dios hecho
con él hace / su camino / matutino / o vespertino

En *Un testigo de bronce* también, con tetrasílabos:

que la noche / que ha pasado / ha dejado / *en* derredor.

Por último, veamos un ejemplo de sinalefa versal con versos tetrasílabos, de Espronceda (*El diablo mundo*):

¿Qué rumor / lejos suena, / que *el* silencio / *en* la serena
(4: 5-1) / negra *noche* interrumpió?²¹

La sinalefa entre versos es, como estamos viendo, relativamente frecuente. Menos lo son la compensación y la compensación inversa, pero no inencontrables.

7. SINALEFA VERSAL Y COMPENSACIÓN INVERSAS, CON RIMA ESDRÚJULA

Los versos esdrújulos, tan buscados –por influencia italiana– por nuestros poetas románticos,²² plantean una casuística

²¹ Este último ejemplo nos proporciona una prueba de que la sinalefa versal se produce en el curso de la cadena poética, al perder el autor la conciencia de la individualidad de cada verso, y dejarse llevar por el ritmo del conjunto: El último verso, «Negra noche interrumpió», octosílabo, suma de dos sintagmas, pudo ser escrito por Espronceda como un solo verso para no romper gráficamente (*tnesis*) la palabra “interrumpió”, que rítmicamente enlaza (sinalefa normal) con “noche”: “*chein*”.

²² Oigamos, por ejemplo, a Espronceda (*El diablo mundo*): «Relámpago rápido / del cielo las bóvedas / con luz rasga cárdena / y encima descúbrese / jinete fantástico,

especial dentro del problema del reequilibrio silábico: es aquí donde se van a producir los “trasvases”. Encontramos en ellos la posibilidad de enlace entre vocales de dos versos consecutivos (como en la sinalefa versal), y también la posibilidad de que una sílaba se desplace de un verso al otro (como en la compensación). Lo curioso del fenómeno es que, en ambos casos, es la palabra esdrújula la que cede una sílaba al verso siguiente. Por tanto, la dirección es la contraria a las sinalefas versales y compensaciones que hemos visto hasta ahora (las cuales se producen en palabra llana –la sinalefa versal– y en palabra aguda –la compensación–). Hablaremos en este caso de “sinalefa versal inversa” y de “compensación inversa”.

Lo que nos descoloca mentalmente es que la rima esdrújula conserva todas sus sílabas. No pierde la vocal postónica para el cómputo del metro –como estamos acostumbrados a considerar, y como nuestros teóricos desde Nebrija en adelante nos han enseñado–.

Veamos algunos ejemplos de compensación inversa. En Espronceda, con versos tetrasílabos (*El diablo mundo*):

Densa niebla / cubre el cielo, / y de espíritus / se puebla /
vagorosos.

El verso “se puebla”, hipométrico (3 sílabas), se reequilibra: completa su esquema rítmico tetrasílabo con la última sílaba, excedentaria rítmicamente (aunque no métricamente) del verso anterior: “espíritus”. El resultado suena así:

Y de espíri- (4) / tus se puebla (4)

De manera similar, Zorrilla en *La leyenda de Al-Hamar*, escribe estos versos tetrasílabos que también ofrecen compensación inversa:

/ quizá el genio indómito / de la tempestad. // Bullicioso séquito / que vienen y van / visiones fosfóricas, / ilusión quizá. // Trémulas imágenes / sin marcada faz, / su voz sordo estrépito / que se oye sonar, / cual zumbido unísono / de mosca tenaz».

desbocado, / como mata / que arrebat / desbordado /
rapidísimo / turbión.

La lectura en voz alta de estos versos resulta perfectamente armónica. Porque la hipometría de “turbión” (palabra bisílaba, métricamente trisílaba por ser aguda) queda reequilibrada con el verso anterior (“rapidísimo”): gramaticalmente pentasílabo, métricamente tetrasílabo, puede seguir siendo tetrasílabo y además desplazar una sílaba al verso siguiente:

rapidísi- (4) / mo turbión (4: 3+1)

De modo similar, el adolescente Rubén Darío en su escala métrica “Tú y yo”, con versos trisílabos escribe:

Aprendan / los bardos / mi historia / de amor; / y *cántela* /
todo / el que es / *trovador*.

Nada disuena en estos versos, perfectamente armónicos. Sin embargo, si contamos las sílabas de cada verso, encontramos entre los mayoritarios trisílabos dos excepciones: 1ª) Un bisílabo, el sexto: “todo”. 2ª) Un tetrasílabo, el octavo: “trovador” (3+1). El tetrasílabo “trovador” (palabra aguda, por tanto computa una sílaba más) se explica por una compensación simple: embebimiento de la sílaba excedentaria en el verso anterior (“el que es”), verso agudo, que arrastra consigo la primera sílaba del siguiente: “el que es tro-” (3 sílabas) / “vador” (2+1: 3).

El mismo mecanismo, pero en dirección contraria (“compensación inversa”), actúa en el bisílabo: el verso quinto, que termina en palabra esdrújula (“cántela”), desplaza una sílaba hasta el verso siguiente, compensando lo gramaticalmente excedentario del primero con lo deficitario del segundo. El resultado suena así: “y cánte- (3 síl.) / la todo” (3 síl.)

Por último, veamos una sinalefa versal inversa en Zorrilla (*Un testigo de bronce*), con tetrasílabos:

No respiro, / veo que expiro, / ya es mi aliento / vago, lento, /
 violento / como *último* / *estertor*.

Por unión rítmica de la vocal final del verso primero y la inicial del segundo, el resultado suena:

como últi- / *mo* estertor.²³

CONCLUSIÓN

El fenómeno métrico del reequilibrio silábico recorre toda la literatura en lengua española entre el siglo XIV y el XX. Hemos constatado la existencia de cuatro tipos de absorción y trasvase silábicos entre versos consecutivos: sinalefa versal, compensación, sinalefa versal inversa y compensación inversa. Ahora, por último, debemos plantearnos la razón del reequilibrio silábico.

Creemos que este fenómeno revela la débil autonomía de los metros muy breves. Contra lo que se ha afirmado (sobre todo en el caso del pie quebrado), creemos que no es un hecho artificioso en el creador, sino que por el contrario supone el abandono del poeta a su música interna —e incluso a la música externa, cuando estos versos eran cantados—. ²⁴

²³ Pensamos que esta lectura es más natural y en línea con lo que venimos tratando. Pero también podrían ser interpretados estos versos como dos tetrasílabos, aplicando la conocida regla de los versos esdrújulos y agudos: «como último» (5-1) / «estertor» (3+1).

Similares casos encontramos en poemas en lengua italiana. Con mayor frecuencia y justificación, dado el superior porcentaje de palabras esdrújulas en italiano. (Para el español, A. Quilis señala estas cifras: palabras paroxítonas: 79,50%; palabras oxítonas: 17,68%; palabras proparoxítonas: 2,76%. Cfr. A. Quilis, 1983: 113-126).

El propio Zorrilla (1943: 2216-2217) aporta tres ejemplos italianos, todos con trisílabos. Pertenecen al poema anónimo “In solitudine”, que él transcribe en parte, al reflexionar sobre sus propias escalas métricas:

lo rido / sul lido / guatando / nel ciel, / e chiude / le mude / mie palpebre / un vel.
e volli / dai colli / raggiungere / a vol / la stella / si bella / che chiamano / il sol.

Aunque los versos esdrújulos «mie palpebre», «raggiungere» y «che chiamano» podrían ser computados como trisílabos, creemos que reciben una sinalefa versal inversa, desplazando una sílaba al verso siguiente:

«mie palpe- / bre un vel», «raggiunge- / re a vol», y «che chiama- / no il sol».

²⁴ Gonzalo Correas y Rudolf Baehr para el español, y Pietro G. Beltrami para el italiano, afirman que los versos que se enlazan pueden ser considerados hemistiquios de otro verso mayor. Por nuestra parte, creemos que en la cadena poética estos versos breves se enlazan entre sí todos (no de dos en dos, a manera de hemistiquios), en una superior armonía de conjunto. Eduardo de la Barra (1887) también opina que «en los versos menores que corren fáciles y fluidos, la pausa [versal]

Los dos casos de compensación nos confrontan, además, con el problema de las rimas agudas y esdrújulas. Desde Nebrija y Rengifo en adelante, todos los autores canónicos de métrica española –menos Caramuel–²⁵ han tomado como patrón para el metro la rima llana, computando una sílaba más en las agudas y una menos en las esdrújulas. Pero eso supone contar con la pausa versal, que amortiguara la carencia o el exceso silábico. Cuando la pausa versal desaparece, además de poderse establecer la sinalefa entre versos, las palabras agudas y esdrújulas en posición de rima recuperan su configuración gramatical, su propia estructura, como si esas palabras se encontraran en interior de verso. De ahí que puedan producirse estos fenómenos sin que el lector no advertido se percate: porque la cadena versal sigue fluyendo con la misma armonía.

no tiene fuerza bastante para impedir la sinalefa». (Cfr. J. Domínguez Caparrós, 1975: 201, y 1993: 77).

²⁵ Y, en el siglo XIX, Miguel Agustín Príncipe. También en nuestros días el profesor Esteban Torre (1999: 51-77, y 2000: 37-41) considera que el verso computa desde la primera hasta la última sílaba tónica, con lo cual los finales agudos, graves o esdrújulos son rítmicamente iguales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*. Primer libro (1902-1917) y segundo libro (1917-1931). Barcelona, Seix Barral, 1978.
 —: *La arboleda perdida*. Tercero y cuarto libros (1931-1987). Quinto libro (1988-1996). Madrid, Anaya & Mario Muchnik, respectivamente 1997 y 1996.
 —: *Obras Completas*, tomo I: *Poesía 1920-1938* ; t. II: *Poesía 1939-1963* ; t. III: *Poesía 1964-1988* . Ed. de Luis García Montero. Madrid, Aguilar, 1988.
 —: *Retornos de lo vivo lejano. Ora marítima*. Ed. de Gregorio Torres Nebrera. Madrid, Cátedra, 1999.
- ALBORNOZ, Aurora de: “Por los caminos de Alberti”. En *Hacia la realidad creada*. Barcelona, Península, 1979.
 —: “*Retornos de lo vivo lejano* “. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 485-486, 1990: 306-308.
- ALCINA, Juan F.: “Notas sobre la silva neolatina”. En Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), 1991: 129-155.
- AQUIEN, Michèle: *La versification*. Paris, P.U.F., 2ª ed. corr., 1992.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concha: *Rafael Alberti. Poesía del destierro*. Universidad de Granada, 1986.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 2ª reimpr., 1981.
- BAUSI, Francesco, e MARTELLI, Mario: *La metrica italiana. Teoria e storia*. Firenze, Le Lettere, 1993.
- BELTRAMI, Pietro G.: *La metrica italiana*. Bologna, Il Mulino, 3ª ed. 1996.
- BELLVER, Catherine G.: *Rafael Alberti en sus horas de destierro*. Salamanca, El Colegio de España, 1984.
- CANELLADA DE ZAMORA, María Josefa: “Notas de Métrica, I. Sinalefa y compensación entre versos”. *Filología*, 1949: 181-186.
- CARAMUEL, Juan: *Primer Cálamo*, tomo II: *Rítmica* (1665). Ed. de Isabel PARAÍSO. Universidad de Valladolid, 2007.
- CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*. Granada, Método Ediciones, Jizo de Literatura Contemporánea, 2002.
- CECCARELLI, Lucio: *Prosodia y métrica del latín clásico*. Universidad de Sevilla, 1999.
- CLARKE, Dorothy Clotelle: *A Chronological Sketch of Castilian Versification, together with a List of its metric Terms*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1952.
- CORREAS, Gonzalo: *Arte de la lengua española castellana* (1625). Edición y prólogo de Emilio Alarcos García. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- CÓZAR, Rafael de: *Poesía e imagen: Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla, El

- Carro de la Nieve, 1991.
- CUCCHI, Maurizio, e GIOVANARDI, Stefano: *Poeti italiani del secondo Novecento, 1945-1995*. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.
- CHACEL, Rosa: *Obra Completa*, vol. II: *Ensayo y Poesía*. Valladolid, Excma. Diputación, 1989.
- DÍAZ RENGIFO, Juan. Véase RENGIFO.
- DIEGO, Gerardo: *Primera Antología de sus versos (1918-1941)*. Madrid, Espasa-Calpe, 9ª ed., 1980.
- : *Segunda Antología de sus versos (1941-1967)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- : *Versos escogidos*. Madrid, Gredos, 1970.
- : *Obras Completas. Poesía*. Tomos I, II y III. Ed. preparada por Gerardo Diego; edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Aguilar-Santillana, 1989.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, C. S. I. C., 1975.
- : *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993.
- : *Diccionario de métrica española*. Madrid, Alianza, 1999.
- ENZINA, Juan del: *Arte de Poesía Castellana* (1496). En: Francisco LÓPEZ ESTRADA (ed.), 1984: 77-93.
- ESGUEVA MARTÍNEZ, Manuel: “La sinalefa en la rítmica”. *Epos*, XIV, 1998: 89-149.
- ESPINOSA, Aurelio Macedonio: “La sinalefa entre versos en la versificación española”. *The Romanic Review*, XVI, 1925: 103-121.
- : “La compensación entre versos en la versificación española”. *The Romanic Review*, XVI, 1925: 306-329.
- : “La sinalefa y la compensación en la versificación española”. *The Romanic Review*, XIX, 1928: 289-301.
- : “La sinalefa y la compensación en la versificación española”. *The Romanic Review*, XX, 1929: 44-53.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina: *Enlaces extraoracionales*. Sevilla, Alfar, 1987.
- GALLEGO MORELL, Antonio: *Vida y Poesía de Gerardo Diego*. Barcelona, Aedos, 1956.
- GARCÍA MONTERO, Luis: “Alberti, poeta del exilio”. *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a Rafael Alberti*, n.ºs. 485-486, 1990: 179-188.
- GRAMMONT, Maurice: *Traité pratique de Prononciation française*. Paris, Delagrave, 1948.
- : *Le vers français. Ses moyens d'expressions, son harmonie*. Paris, Delagrave, 6e. éd. 1967.
- GRUPO P.A.S.O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro): *La silva*. Ed. Begoña LÓPEZ BUENO. Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991.
- : *La epístola*. Universidad de Sevilla, 2000.
- GUGLIELMINO, Salvatore, e GROSSER, Hermann: *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Novecento*. Milano, Casa Editrice G. Principato, 7ª ristampa, 1993.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Estudios de versificación española*. Universidad de Buenos Aires, 1961. [Incluye *La versificación irregular en la poesía castellana, 1920 y 1931*].
- HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580). Ed. de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid, Cátedra, 2001.
- HERRERO LLORENTE, Víctor José: *La lengua latina en su aspecto prosódico*. Madrid, Gredos, 1971.

- HUGO, Victor: *Oeuvres Poétiques*. Vol. I: Avant l'exil, 1802-1851. Préface par Gaetan Picon; éd. établie et annotée par Pierre Albouy. Paris, Gallimard, nrf, Bibliothèque de La Pléiade, 1964.
- JAIMES FREYRE, Ricardo: *Leyes de versificación castellana*. Buenos Aires, Impr. de Coni Hermanos, 1912. (Apareció antes, 1906, en dos artículos en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*).
- JOLLES, André: *Formes simples*. Paris, Seuil, 1972.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de Retórica literaria*, 3 vols. Madrid, Gredos, 3ª ed. 1991 (1ª, 1967).
- LEÓN, María Teresa: *Memoria de la melancolía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999 (1ª ed. Buenos Aires, Losada, 1970).
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Las Poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid, Taurus, 1984.
- MAS, Sinibaldo de: *Sistema musical de la lengua castellana* (1852). Ed. de José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS. Madrid, C. S. I. C., 2001.
- MATÍAS AMOR, Mª Eugenia: *Arcadio Pardo. Una vocación poética*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Valladolid, 1985.
- : “La innovación lingüística en un poeta castellano: Arcadio Pardo”. *Castilla*, 12, 1987: 87-94.
- : “Arcadio Pardo: etapa de madurez (1961-1980)”. *Crisol*, 6, 1987: 67-68.
- MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris, Corti, 1963.
- MENGALDO, Pier Vincenzo: *Poeti italiani del Novecento*. Milano, Arnaldo Mondadori Editore, 13ª ristampa, 1999.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Los poetas en sus versos*. Barcelona, Ariel, 1982.
- : *Métrica española* (1956). Barcelona, Labor, 1991.
- NEBRIJA, Antonio de: *Gramática de la lengua castellana* (1492). Ed. de Antonio Quilis. Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1ª ed., 6ª impr., 2003.
- PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.
- : “Reflexiones psicosemióticas sobre la narrativa de Rosa Chacel (enfoque psicoanalítico)”, en Miguel Angel GARRIDO GALLARDO (ed.): *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Madrid, C. S. I. C., 1986: 619-629.
- : “Elogio y petición de la madrina”, en: *Acto de Investidura de Doctora “Honoris Causa” a Dª Rosa Chacel*. Universidad de Valladolid, 1989: 15-25.
- : *La literatura en Valladolid en el siglo XX (1939-1989)*. Ateneo de Valladolid, 1990.
- : *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco / Libros, 2000 (a).
- : “Fundación del canon métrico: el *Arte Poética Española*, de Juan Díaz Rengifo (1592)”. En: I. PARAÍSO (ed.): *Retóricas y Poéticas españolas. Siglos XVI-XIX*. Universidad de Valladolid, 2000 (b): 47-93.
- : *Las voces de Psique*. Universidad de Murcia, 2001 (a).
- : “Gerardo Diego: *Respuesta*”. En: P. FRÖLICHER y AA.VV.: *Cien años de poesía: 72 poemas españoles del siglo XX: estructuras poéticas y pautas críticas*. Bern-Berlin-Bruxelles, Peter Lang, 2001 (b): 171-181.
- PARDO, Arcadio: “El caso del endecasílabo agudo”. *Rhythmica, Revista española de Métrica Comparada*, III-IV, 3-4, 2007: 209-251.

- PARDO, Madeleine, et PARDO, Arcadio: *Précis de métrique espagnole*. Paris, Nathan, 1992.
- PÉREZ PASCUAL, Angel: *Estudio y edición del Arte Poética española de Juan Díaz Rengifo*. Tesis doctoral dirigida por M^a Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA. Universidad de Alcalá de Henares, 1999.
- QUILIS, Antonio: *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.
- : “Frecuencia de los esquemas acentuales en español”. En M. V. CONDE SÁIZ et al. (eds.): *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*. Universidad de Oviedo, 1983: 113-126.
- : *Métrica española*. Barcelona, Ariel, 15^a ed., 2003.
- RAMÓN Y CAJAL, Santiago: *La psicología de los artistas*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- RENGIFO (Juan Díaz Rengifo): *Arte Poética Española (1592)*. Ministerio de Educación y Ciencia, edición facsímil de la segunda edición (1606), 1977.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio: *Tres grandes metros: el Eneasilabo, el Tredecasilabo y el Endecasilabo*. Tirada aparte de Anales de la Universidad de Chile, 1946.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés: “La epístola moral en el Siglo de Oro”. En: Grupo P.A.S.O., 2000: 129-149.
- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- : *Métrica española comparada*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- TORRE, Guillermo de: *Historia de las literaturas de vanguardia*, 3 vols. Madrid, Guadarrama, 1971.
- TORRES NEBRERA, Gregorio: *La obra literaria de María Teresa León (Autobiografía, biografías, novelas)*. Universidad de Extremadura, 1987.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla, Padilla Libros, 2001.
- VILLAR, Arturo del: *Gerardo Diego*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- : *La poesía total de Gerardo Diego*. Madrid, Los Libros de Fausto, 1984.
- ZARDOYA, Concha: *Poesía española del siglo XX. Estudios temáticos y estilísticos*, tomo III, Madrid, Gredos, 1974.
- : “Poesía y exilio de Alberti”. *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a Rafael Alberti*, n^os. 485-486, nov.-dic. 1990: 163-177.
- ZORRILLA, José: *Obras Completas*, 2 vols. Ordenación, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Valladolid, Santarén, 1943.
- ZULETA, Emilia de; *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid, Gredos, 1971.

ÍNDICE

Reveladoras elecciones	7
Gerardo Diego: el orden en la pirueta	9
Elegía, sublimación y mito en <i>Retornos de lo vivo lejano</i> , de Alberti	27
Lo apolíneo y lo dionisiaco en la poesía de Rosa Chacel	47
“El bláncor de las nieves transhumantes”. La poesía de Arcadio Pardo	73
Innovación y tradición en el verso libre italiano	91
La escala métrica	97
La frontera del verso: reequilibrio de sílabas entre versos sucesivos	121
Bibliografía	137



RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA DE MÉTRICA COMPARADA®

ISSN 1696-5744

Dirección:
JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS
ESTEBAN TORRE

Secretaría:
MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA

Consejo científico:
CARLOS ALVAR, PIETRO G. BELTRAMI, TÚA BLESÁ, JOSÉ DE LA CALLE
MARTÍN, ANTONIO CARVAJAL, BENOÎT DE CORNULIER, MARC DOMINICY,
MARTIN J. DUFFELL, MIGUEL ÁNGEL GARRIDO GALLARDO, ANA MARÍA
GÓMEZ-BRAVO, PABLO JAURALDE POU, JOSÉ JIMÉNEZ OLIVA, HERVÉ LE
CORRE, JORDI LLOVET, MIGUEL ÁNGEL MÁRQUEZ GUERRERO, JOSÉ EN-
RIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, RAFAEL NÚÑEZ RAMOS, SALVADOR OLIVA,
ANTONIO PAMIES BELTRÁN, ISABEL PARAÍSO ALMANSA, ARCADIO PARDO,
MADELEINE PARDO, JOSÉ MARÍA PAZ GAGO, CARLOS PIERA, KURT SPANG.

Correspondencia:
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
c/ Palos de la Frontera s/n. 41004 Sevilla (España)
Correo electrónico: etorre@siff.us.es

ANEJOS

- I. EDUARDO BENOT: *Prosodia castellana y versificación* (Ed. de ESTEBAN TORRE).
 - II. ISABEL PARAÍSO: *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura*.
-

