

## **A VUELTAS CON EL ENCABALGAMIENTO BACK AND FORTH WITH ENJAMBMENT**

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ  
Universidad de León

**Resumen:** Este artículo aborda dos aspectos del encabalgamiento que han pasado generalmente inadvertidos: la referencia al mismo en los propios versos de los poetas, como simple alusión o realizándolo al tiempo que se cita, y la repetición literal o reelaborada de un encabalgamiento anterior consagrado por la tradición literaria en un contexto nuevo y con sentido y funciones diferentes.

**Palabras clave:** encabalgamiento, alusión, realización, intertextualidad.

**Abstract:** This article addresses two aspects of the enjambment that have generally gone unnoticed: the reference to it in the poets' own verses, as a simple allusion or doing an enjambment at the same time as it is quoted, and the literal or rewritten repetition of an earlier enjambment consecrated by the literary in a new context and with different meaning and functions.

**Keywords:** enjambment, literary reference, enjambment creation, literary intertextuality.



**E**l encabalgamiento, definido como el desacuerdo entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase o, lo que es lo mismo, entre la pausa rítmica y la pausa lógico-sintáctica, generalmente con implicaciones semánticas, ha dado lugar a buen número de estudios, trátase de clasificaciones, estadísticas o efectos expresivos concretos; pero, como cualquier otro asunto de humanidades en general, de las letras o de la poesía, sigue ofreciendo aspectos, matizaciones y acaso prácticas novedosas por las que tal vez merezca la pena interesarse, como pueden ser, en nuestro caso, las alusiones de los propios escritores y poetas al recurso o la reiteración literal o reelaborada de encabalgamientos que forman parte de la memoria colectiva o, al menos, de la memoria del lector habitual de poesía.

### ***I. El curso ondulante de los versos***

Acaso no se haya reparado suficientemente en una referencia novelística al encabalgamiento no carente de interés. Nos referimos concretamente a *La pata de la raposa*, de Ramón Pérez de Ayala, publicada en 1911. Pertenece a la que la crítica y el propio escritor considera primera etapa de su narrativa, en cuyo protagonista, Alberto Díaz de Guzmán, se proyectan las experiencias juveniles del novelista, según apunta Andrés Amorós, el cual señala como esencia de la novela «un joven que se busca a sí mismo en el placer, en el amor, en el abandono de la sociedad...», entendiéndolo que se trata de «un viaje interior sin ruta ni lógica, con bruscos saltos y etapas discontinuas»; la novela incluye, además, algunos poemas: «lo esencial no es la pura alternancia de prosa y verso, sino el hecho de que el verso es una condensación mayor de la vida, un resumen apretado en lo esencial de la situación novelesca»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> AMORÓS, Andrés, «Introducción» a Ramón Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970, pp. 22-24.

Si, como se ha afirmado, *La pata de la raposa*, de Ramón Pérez de Ayala, «constituye un profundo estudio de la personalidad del protagonista y de su duda ante las dos vertientes amorosas que se le ofrecen: el amor sensual y el tranquilo y el apaciguado»<sup>2</sup>, el personaje femenino Fina representa el amor pacífico y sosegado que no acabó de convencer al espíritu inquieto y fluctuante de Alberto Díaz de Guzmán, el cual, en uno de sus momentos sentimentales, experimentó una serie de incitaciones:

unos a modo de impulsos delicados y sutiles de lo inefable, que le exigían con urgente emoción ser expresados de manera plástica y rítmica. Y así comenzó a esbozar una serie de cortos poemas elegíacos, de técnica sobria, de suerte que lo conciso del artificio literario provocase gran suma de sugerencias emotivas<sup>3</sup>.

Tales impulsos, en forma de «casta voluptuosidad [...] tradujo en un poema» en el que el gesto sinuoso de la caricia se resuelve poéticamente en una tirada de versos encabalgados en serie:

Cerrar los ojos. Luego, con la mano  
 –sagaz y cauta, bien que ciega– asirte  
 la tuya, breve. Luego, por el brazo  
 deslizarla, tan tenue y tan humilde  
 como llovizna que del musgo empapa  
 la tersura sedosa. Aspirar luego  
 tu aroma sin aroma, que dimana  
 de infantil pulcritud, como del heno  
 en la noche estival. Luego con honda  
 emoción, ir sintiendo cómo, poco  
 a poco, transfundiéndote vas toda  
 tú dentro de mi cuerpo, como el oro  
 del poniente en el mar, y cómo cada  
 fibra mía de ti se ha saturado  
 al modo de la tela que se baña  
 en la púrpura. Luego, el sobrehumano  
 goce de no mirar y ver, prodigio  
 de tenerte cual bálsamo en redoma,  
 discernir, como el ojo alejandrino,  
 más claramente dentro de la sombra<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> DOMINGO, José, «La prosa narrativa hasta 1936», en José María Díez Borque (coord.), *Historia de la Literatura Española (ss. XIX y XX)*, Madrid, Guadiana, 1974, p. 230.

<sup>3</sup> PÉREZ DE AYALA, Ramón, *La pata de la raposa*, Barcelona, Labor, 1970, p. 280.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 281.

No nos importa tanto la mayor o menor calidad de los versos como el desarrollo icónico, por así decir, del poema que el propio novelista comenta:

Prefería, con sensitiva dilección, los metros impares [...]. Procuraba también que los versos vivieran en un curso ondulante, fundiéndose unos en otros y todos ellos en una atmósfera de tónica común; y para ello apelaba sin reparo al recurso que los retóricos llaman encabalgamiento, que es al metro lírico lo que las notas ligadas al violín, o lo que el modelado aéreo a las pinturas leonardescas<sup>5</sup>.

El encabalgamiento ocasiona ese «curso ondulante» que se aviene con la caricia de la mano de la amada primero, del brazo después, a la vez que va sintiendo el protagonista masculino ciertas sensaciones corporales y espirituales.

Es curiosa, cuando menos, la referencia del novelista a aspectos musicales y pictóricos en relación con el efecto que motiva el encabalgamiento. Se habla de ligadura en música cuando el sonido de una nota se alarga en las siguientes, de modo que en el caso del violín se utiliza el arco una sola vez para las notas ligadas; en el pentagrama tales notas se representan con una línea arqueada sobre o bajo las notas según estas apunten hacia arriba o hacia abajo. En cuanto a la pintura, fue Leonardo da Vinci el que acuñó la expresión «perspectiva aérea», técnica que quiere dar la sensación de profundidad o de progresiva lejanía de los objetos o del paisaje.

El encabalgamiento en la pauta métrica, la ligadura en la pauta musical y el «modelado aéreo» en la pintura suscitan la sensación de «ondulación», de continuidad, de prolongación o fluencia, sin detención, respectivamente, en una nota, en un solo objeto definido o en el final de un verso, aparte de los efectos propios de la técnica vinculada a cada una de las artes referidas. De ahí que nos parezca original y sugestiva la similitud establecida por el novelista.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 281-282.

## II. Los sentidos encabalgados

«No digan los sentidos encabalgados / en su locura lo contrario a lo que quiero», escribe Eduardo Milán<sup>6</sup>. En prosa o en verso, algunos poetas han aludido al encabalgamiento. En prosa Luis Cernuda<sup>7</sup>, José Hierro<sup>8</sup> y Francisco Brines<sup>9</sup>, por ejemplo, se han referido al uso y los efectos del encabalgamiento en su propia poesía o en general. Otros han incluido, con diferente propósito, el término «encabalgamiento» en sus propios versos. Este último asunto es al que ahora me voy a referir, al considerar que no está exento de interés y curiosidad cuando menos.

En la introducción a mi libro *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*<sup>10</sup> comentaba la rareza de que un poema aludiera directamente al encabalgamiento. Solo un caso conocía entonces, el poema «A mis lectores del futuro», de Eduardo Fraile, incluido en su libro *La chica de la bolsa de peces de colores* (2008). Como indicaba allí, en el futuro imaginado por el poeta, el deseo permanecerá aunque el sujeto del poema haya muerto. El poema terminaba apelando a un *carpe diem* remozado patente en estos versos que dieron título al mencionado libro:

Disfrutad  
y llamadme  
con vuestra voz maravillosa, entrecortada  
por los encabalgamientos de mis versos  
y vuestros espasmos.

Volveré.

<sup>6</sup> MILÁN, Eduardo, *Querencia, gracias y otros poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

<sup>7</sup> CERNUDA, Luis, «Historial de un libro», en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 205.

<sup>8</sup> HIERRO, José, «Palabras ante un poema», en VV.AA., *Elementos formales de la lírica actual*, Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1967, pp. 83-94.

<sup>9</sup> RUIZ CASANOVA, Francisco, «Francisco Brines: Soy un poeta sensorial. Me acerco a la poesía con los ojos», *Lateral*, 11, (1995), p. 13.

<sup>10</sup> MARTÍNEZ, José Enrique, *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, 2010.

Desde entonces he prestado especial atención a la referencia al encabalgamiento en los versos de un poema determinado, algo que puede resultar relevante por el sentido que la palabra pueda ofrecer, real o metafórico.

Lo que no resultará extraño es que comencemos por Blas de Otero, que con no escasa frecuencia alude en sus poemas a formas métricas como el soneto o rítmicas como la rima, sin que falte la mención del encabalgamiento, que Navarro Tomás percibió como un «complemento rítmico» del verso<sup>11</sup>. Ocurre en los poemas «Secuencia»<sup>12</sup> y «Algo ha variado»<sup>13</sup>, los dos de *Hojas de Madrid con La Galerna*. Uno y otro ofrecen las dos peculiaridades que observaremos en los demás poetas: la mención del encabalgamiento en el poema, un acto meramente locutivo o la mención y la ejecución al mismo tiempo, un acto ilocutivo por lo tanto.

En «Algo ha variado» el poeta constata un cambio en la vida y en la palabra de «este hombre», probablemente una manera menos egoísta de referirse al propio yo: «otra vida, otra palabra» que, si entiendo bien el poema, mutó de la crispación a la serenidad y al equilibrio, digamos de la palabra ríspida de la primera etapa de la poesía de Blas de Otero, existencial, «desarraigada», a la segunda, de voz más llana, comúnmente llamada poesía «social». En cualquier caso, el término «encabalgada» equivale en el poema a la primera acepción, es decir, a palabra apasionada, áspera, hirsuta, abrupta, bronca. He aquí un fragmento:

La serenidad se extendió por todo el campo de batalla,  
se equilibró la rama y el aire se remansó y el agua se volvió tersa,  
así que la palabra, que sonaba brusca, encabalgada, ardiente,  
se hizo palabra móvil, traviesa y multicolorista.

El otro poema de *Hojas de Madrid*, «Secuencia», es un soneto, composición métrica que con tanta variedad y maestría cultivó Otero, un «soneto / encabalgado», practicando el recurso al tiempo que se menciona en el segundo cuarteto:

<sup>11</sup> NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama (4ª ed.; 1ª ed., 1956), 1974, p. 42.

<sup>12</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa (1935-1977)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2013, p. 825.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 839.

La historia de mi vida en un soneto  
 encabalgado, con la rima coja,  
 y, sin embargo, salta, ríe, moja  
 las rimas en maravilloso seto.

No hay «rima coja» en el soneto, por lo que habrá que tomar la expresión como metáfora de la vida, de ese soneto que resume «la historia de mi vida».

Como en el poema anterior de Blas de Otero, «Algo ha variado», algunos poemas y poetas asimilan el encabalgamiento a la expresión áspera, abrupta o, en todo caso, artificiosa, como es el caso de la «Tercera elegía. El herido lenguaje (1936-1975)» del poemario *Tetraedro* (1978) de Jesús Hilario Tundidor; el poema, en cuatro partes, se desarrolla en bloques o fragmentos textuales, no propiamente versículos, y como se observa en las palabras del título, alude al largo período de la guerra y del franquismo en el que la palabra permaneció penosamente secuestrada, abatida, hasta abocar, finalmente, a «el ceremonial de la hermosura, de la justicia, de la libertad». El fragmento que transcribimos alude a un Orfeo que baja de la placidez de su mundo ideal para «enturbiar» su canto con la inhóspita realidad:

Y Orfeo, que se perdía entre los organdíes y las sedas, la nostalgia y la púrpura barroca o el desamor, tocó la mar y la tormenta y puso, en el dudoso acantilado de la amanecida, sus

puños junto a la arrodillada soledad de la luz. Mordió el óxido el canto y corroyó las sílabas. Las algas de lo aquí enturbiaron, igual que una patria deshaciéndose, los encabalgamientos y las

consonantes, las rimas pobres y los artificios. Definitivamente se ocultó la paloma tierra adentro<sup>14</sup>.

A lo artificioso del recurso alude la composición del cubano Luis Rogelio Noguerras titulada «Acerca de un breve poema que lo hizo inmortal». El poema, que supera los cincuenta versos,

<sup>14</sup> TUNDIDOR, Jesús Hilario, *Un único día, vol. I. Borracho en los propileo, Poesía 1960-1978*, Madrid, Calambur, 2010, p. 365. En una edición posterior de *Tetraedro* (Valladolid, Junta de Castilla y León / Fundación Jorge Guillén, 2017), la frase que cita el «encabalgamiento» presenta una variante por supresión: «...deshaciéndose, los encabalgamientos y las rimas».

brinda un claro argumento: «En el sencillo lenguaje de la vida / él escribió un breve poema dedicado a tus ojos», pero sucesivos amigos le fueron achacando al escrito diversos defectos que el poeta corrigió conforme a normas académicas tradicionales hasta transformar el poema, que una vez reformado recibiría toda clase de premios y motivaría traducciones y análisis varios, pues, «después de todo, / resultó ser un gran poema. / pero me consta que no eran ya más / los claros y sencillos versos dedicados a tus ojos, / escritos en el lenguaje de la vida / para que solo tus bellos y oscuros ojos los leyeran. / No era ya *su* poema». La ironía impregna la composición, que aboga por la sencillez y la claridad expresivas, frente al lenguaje artificioso al que colaboraría, entre otros recursos, el encabalgamiento:

Ninguno de sus versos sobresaltaba por lo audaz;  
no tenía giros deslumbrantes,  
ni ideas originales,  
ni artificiosos encabalgamientos<sup>15</sup>.

Ironía y mordacidad respira el poema «*Denostatio retoricae*» de Antonio Martínez Sarrión, que se acomoda, asimismo, a la expresión adusta propia del poeta manchego:

La reflexión está servida: cortan  
un silogismo en largas, frías lonchas,  
trinchan en flor el tierno anacoluto,  
sirven con bechamel los encabalgamientos  
y tras el postre, *mousse* de metonimias,  
humean en las tazas las sindéresis  
y un eructo de hartazgo es de rigor<sup>16</sup>.

Perdido el sentido noble de la retórica clásica, ésta ha pasado a significar, de modo despectivo, el discurso elocuente, ampuloso y vacío. De ahí la invectiva del poeta sirviéndose de una ristra de imágenes gastronómicas para rechazar la plétora de artificios sin contenido, entre los que el poeta sitúa el encabalgamiento.

<sup>15</sup> NOGUERAS, Luis Rogelio, *Imitación de la vida*, La Habana, Casa de las Américas, 1981. Se cita por Víctor Rodríguez Núñez (ed.), *La poesía del siglo xx en Cuba*. Madrid, Visor, 2011, pp. 237-239.

<sup>16</sup> MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, *El centro inaccesible (Poesía 1967-1980)*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 222.

Menor interés presenta la mención del encabalgamiento como mera metáfora, tal como ocurre en unos versos de *Vida y leyenda del jinete eléctrico* (2013), título de reminiscencias filmicas de Joaquín Pérez Azaústre, un largo poema único dividido en treinta y seis secciones. Sin puntuación ni mayúsculas y construido con materiales dispares, su complejidad se adivina en el siguiente fragmento en el que «malienus» alude, sin duda, a un primer poemario de Gimferrer, que publicó *Mensaje del tetrarca* en 1963, pero que ya en los meses últimos del año anterior había redactado *Malienus*, que se publicaría en 2000 dentro de *Poemas 1962-1969*<sup>17</sup>. Escribe Pérez Azaústre:

malienus volverá a yacer con nosotros y pervive en la luz  
 en su propia canción sin dulce acabamiento  
 el encabalgamiento visceral de la nube su lejano tabique  
 es la proposición de trompetas arcaicas su palacio flotante<sup>18</sup>

Cuando Blas de Otero escribía en el poema «Secuencia», ya citado: «La historia de mi vida en un soneto / encabalgado», a la vez estaba ejecutando el encabalgamiento. Es lo que realiza el poeta uruguayo Eduardo Milán, en cuya poesía advertimos un punto reflexivo sobre el lenguaje y sus posibilidades, sobre «la precisión del sentido» a que alude el poema que transcribo, en el que los dos primeros versos ejecutan el encabalgamiento oracional, además de jugar metafóricamente con el origen etimológico de la palabra:

No fallen los caballos del encabalgamiento  
 que abren los sentidos, los sentidos  
 que se abrieron en cuatro como a Túpac  
 Amaru. No digan los sentidos encabalgados  
 en su locura lo contrario a lo que quiero:  
 la precisión del sentido, no el desbocamiento  
 de esta falsa totalidad que presentimos, atentos  
 a ese amargo amago de completud. Serán como una red  
 si fallan, serán como otra red.  
 Lo que no supe decir que no lo digan los caballos<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> GIMFERRER, Pere, *Poemas 1962-1969*, ed. de Julia Barella, Madrid, Visor, 2000, pp. 91-104.

<sup>18</sup> PÉREZ AZAÚSTRE, Joaquín, *Vida y leyenda del jinete eléctrico*, Madrid, Visor, 2013, p. 48.

<sup>19</sup> MILÁN, Eduardo, *Querencia, gracias y otros poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003.

La «difícil facilidad» de Miguel d'Ors oculta o disimula una técnica cuidada y diestra, que observamos, por ejemplo, en el poema «Taller de escritura creativa». El poema se plantea como una especie de lección dirigida a aquel que domina todos los recursos compositivos, pero le falta aún la necesaria experiencia vital, el contacto con la vida, el mundo, las gentes, el mal, el amor, «el aletazo negro de la muerte...». Así dice el primer fragmento:

Muy bien; ya te obedecen la rima, el metro, el verso  
libre contemporáneo, los géneros poéticos,  
el tono, el personaje; ya pones  
el ancho repertorio del oficio: la imagen,  
la metáfora, el símil, la metonimia, el encabalgamiento, la aliteración,  
el idioma con todas sus reglas y excepciones<sup>20</sup>.

Observamos el violento encabalgamiento léxico, «en- /cabalgamiento», que supone contar como aguda la sílaba «en» para completar el segundo hemistiquio del alejandrino. La palabra «encabalgamiento» aparece ingeniosamente encabalgada, como, en otro poema del mismo libro aparece fracturada, «quebrada» por encabalgamiento léxico la palabra «quebrarse»:

(Acaso su belleza  
consiste justamente  
en ese estar al borde de quebrarse,  
al borde de dejar  
de ser materia para  
pasar a puro espíritu)<sup>21</sup>.

El mismo ejercicio ilocutivo realiza José Antonio Mesa Toré en el poema «Cerveza caliente», con el subtítulo «(Torre del Mar. En mi cincuenta y tres aniversario)»; el poeta malagueño alude al sol oprimente de agosto que «calienta mi cerveza, evapora su espuma», añadiendo:

No se puede salir con las palabras,  
y aun menos con los libros:

<sup>20</sup> D'ORS, Miguel, *Átomos y Galaxias*, Sevilla, Renacimiento, 2013, p. 125.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 132.

te embeben en su prosa  
 sin levantar la vista ni un segundo  
 de su trampa envolvente;  
 o te arrastran las olas encabal-  
 gadas de los poemas  
 (fatalmente vividos por sí mismo)<sup>22</sup>.

La rotura de «encabal- / gadas» provoca que la primera parte de la palabra se convierta en aguda métricamente para completar silábicamente el endecasílabo.

### ***III. Sobre el encabalgamiento intertextual***

En un artículo sobre el asunto llamaba encabalgamiento intertextual a «aquel que remite a otro anterior, generalmente asumido por la memoria poética de los lectores, fácilmente identificable, bien porque sea copia literal o remisión alusiva de modo inequívoco, o bien porque el propio poeta facilite tal remisión»<sup>23</sup>. Planteaba y analizaba allí cuatro casos evidentes a los que en otro estudio agregué uno más<sup>24</sup>. La cita directa o reelaborada de un encabalgamiento anterior es un recurso infrecuente, por lo que me atrevo a sumar algunos casos más, tanto por el hecho de que supongan la recuperación de un ejercicio de la tradición lírica como por la función o el significado que el encabalgamiento adquiere en los nuevos contextos en que reaparece, acaso por contraste con su significación original. Los usos que la tradición ha consagrado cobran nuevos vuelos en contextos diferentes, de modo que tradición y novedad se conjugan en ese «juego» textual o intertextual al que el lector queda invitado. De ahí, sin duda, el atractivo que presenta el recurso.

Cabe la advertencia inicial de que no tendremos en cuenta los que Kurt Spang ha llamado *enlaces métricos* para designar «la cohesión entre partes de la oración que no llegan a la estrecha fusión de los elementos de una palabra o de un sirrema,

<sup>22</sup> MESA TORÉ, José Antonio, *Exceso de buen tiempo*, Madrid, Visor, 2017, p. 116.

<sup>23</sup> MARTÍNEZ, José Enrique, «El encabalgamiento intertextual», *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 14 (2016), p. 67.

<sup>24</sup> MARTÍNEZ, José Enrique, «El encabalgamiento intertextual, *La escondida senda...*, de Antonio Carvajal», en *Rumor del verbo ardido. Estudios sobre la poesía de Antonio Carvajal*, Granada, Entornográfico, 2020, pp. 195-202.

pero que no dejen de notarse como más vinculados que otros»<sup>25</sup>, como es el caso de verbo más complemento directo, aspecto que observamos, por ejemplo, en el tratamiento satírico e irónico al que Miguel d'Ors somete unos conocidos versos de Juan Ramón Jiménez: «Servicio de Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas»<sup>26</sup>. La percepción del enlace métrico como encabalgamiento depende en buena parte de la interpretación del lector en cada caso concreto.

De este modo, nos detenemos primeramente en el poema «Andante» de Gerardo Diego, con el subtítulo «Segundo Quinteto de Gabriel Fauré», músico francés por el que el poeta mostró verdadero gusto, dedicándole conferencias, artículos y el poema *Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré* (1967), en liras luisianas el preludio y la coda y en cuartetos alejandrinos el aria. «Andante» es un poema de *Cementerio civil* (1972) inspirado en una composición de Fauré, específicamente –como anuncia el subtítulo– en el *Quinteto para piano y cuerdas n.º 2 en Do Menor, Op. 115*. «Durar en esta vida / más allá de la muerte» o «Vida en la muerte» son versos que parecen aludir al triunfo del arte (la música) sobre la muerte; pero el poema está lleno de «tensiones tan desgarradoras» que solo puede expresarlas «robando a los poetas», en concreto a Lope de Vega, fray Luis y San Juan de la Cruz:

Por ti responde con su verso Lope:  
«Música, no eres Dios, pero eres cielo».  
Eres cielo, sí, cielo, amor, nocturno  
de innumerables luces adornado,  
noche clara y oscura del sentido,  
del sentido que es alma y alma en pena  
esperando levantes de la aurora.

El préstamo luisiano, concretamente, procede de la primera lira de la oda a la «Noche serena»: «Cuando contemplo el cielo / de innumerables luces adornado», con un encabalgamiento que Gerardo Diego reelabora con la posible ambigüedad de

<sup>25</sup> SPANG, Kurt, *Análisis métrico*, Pamplona, EUNSA, 1993, p. 43.

<sup>26</sup> D'ORS, Miguel, *Es cielo y es azul*, Granada, Universidad de Granada (Col. Zuma-ya), 1984; cito por la antología 2001 (*Poesías escogidas*), Sevilla, Altair (Cuadernos de poesía *Númeror*, 9), 2001, p. 156.

«nocturno» que tanto puede funcionar como adjetivo («cielo nocturno») como sustantivo («nocturno adornado de innumerables luces»). De uno u otro modo, no aporta apenas significado a un cielo visiblemente estrellado que solo de noche es perceptible, a no ser que evoque el género musical del «nocturno».

En la obra de Blas de Otero tropezamos con múltiples alusiones, precisamente, a fray Luis de León, su maestro permanente, por encima de los más afines o cercanos: «La poesía a mis trece años con Juan Ramón y un poco de Alberti y luego vino Neruda y César Vallejo, Nâzim Hikmet y siempre fray Luis»<sup>27</sup>. Las citas pueden abundar en este sentido. Daremos algunas muestras. En el poema «Ayer mañana», entre los poetas que Otero siente próximos se halla, naturalmente, «fray Luis, con recia brida / tirando de su labio verdadero»<sup>28</sup>. «Palabra permanente» se titula significativamente otro poema de solo siete versos que merece la pena transcribir:

La palabra desnuda de mi tierra.  
El *Romancero* y el *Cancionero* anónimo.  
El verbo escueto de fray Luis.  
Quevedo. Rosalía. Machado.  
Esto es todo. Y, tras el mar, Vallejo.  
Y, tras las rejas, Nâzim Hikmet.  
Tú, juventud. Palabra permanente<sup>29</sup>.

En *Historias fingidas y verdaderas* escribirá: «La palabra de fray Luis de León me alimenta como un pan principal, gobierna mi garganta, escueta y tangible»<sup>30</sup>. «Mi poeta predilecto es fray Luis de León» declara en más de una ocasión<sup>31</sup>. La segunda vez que insiste en tal manifestación añade: «Fatalmente había de influirme [...]. Yo creo que esta presencia del gran poeta en mi obra se manifiesta, sobre todo, en lo que hay en ella de concentración expresiva, de corporeidad de la palabra»<sup>32</sup>. Efectivamente, la presencia de fray Luis en la poesía de Blas de Otero es constante

<sup>27</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa, cit.*, p. 924.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 839.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 834.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 621.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 1146.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1154.

desde las liras de *Cántico espiritual* (1942), su primer libro, y se va a evidenciar, entre otros aspectos, en los numerosos préstamos procedentes de la poesía del agustino, uno de los cuales, «la espaciosa y triste España» («Profecía del Tajo») se injerta en distintas composiciones oterianas, sin interés por agotar aquí las recurrencias: «Madre y maestra mía, triste, espaciosa España» («Hija de Yago», *Pido la paz y la palabra*<sup>33</sup>); «espaciosa y triste cárcel» («Aire libre», *En castellano*<sup>34</sup>); «Espaciosa y triste España» («A Marcos Ana», *Que trata de España*<sup>35</sup>); «la espaciosa y triste España» («El don», *Hoja de Madrid con La Galerna*<sup>36</sup>). No es extraño, por lo tanto, que Otero reproduzca un encabalgamiento luisiano, el de la lira primera de la oda «A la Ascensión», que dice así:

¿Y dejas, Pastor santo,  
tu grey en este valle hondo, oscuro,  
con soledad y llanto;  
y tú rompiendo el puro  
aire, te vas al inmortal seguro?

El encabalgamiento «puro / aire» es un caso que habrá que sumar a los analizados sabiamente por Ricardo Senabre, que, de todas formas, analizó e interpretó la oda con la hondura habitual en él<sup>37</sup>. El encabalgamiento que ahora tratamos incrementa su valor expresivo con la presencia del verbo «romper» («rompiendo el puro / aire»), término usado por algunos estudiosos para definir el encabalgamiento: «rompimiento de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso»<sup>38</sup>. Ahora bien, la cara «afectiva y dramática» de una oda que «evoca un desposeimiento, una pérdida especialmente significativa» que pone en

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 888.

<sup>37</sup> SENABRE, Ricardo, «El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, LXII (1982), pp. 39-49. Puede leerse también en Senabre, Ricardo, *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 119-134.

<sup>38</sup> BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética. Hacia una expresión del fenómeno lírico a través de textos españoles*, Madrid, Gredos, 1970, p. 363.

tensión los dos polos, cielo y tierra, lo sobrenatural y lo natural<sup>39</sup> se pierden en el nuevo cuerpo textual, el de Blas de Otero, en que reaparece el encabalgamiento luisiano (además de la doble adjetivación, «hondo, oscuro» en fray Luis, y «triste, oscuro» en Otero, y la rima en ambos casos de «puro» con «oscuro»), dentro del soneto titulado «En la primera ascensión realizada por una mujer». Aquí la ascensión es a otro cielo, el espacial, por parte de la primera mujer que lo llevó a cabo, Valentina Tereschkova, hazaña en la que el poeta ve un futuro de paz, frente al «ayer fratricida», a la vez que opone el Este rejuvenecido a un Occidente sonrojado. «El puro / aire», por lo tanto, se aleja del sentido original, luisiano, perdiendo enteramente su contenido espiritual:

Abre la puerta, airea el mundo, cierra  
 el ayer fratricida, triste, oscuro.  
 ¿Y tú, Tereschkova, rompiendo el puro  
 aire, sonríes? Diles, desentierra<sup>40</sup>

Por otro lado, Blas de Otero frecuenta los encabalgamientos léxicos en «-mente»: «airada- / mente»<sup>41</sup> «absoluta- / mente»<sup>42</sup>, «suave- / mente»<sup>43</sup>, «rápida- / mente»<sup>44</sup>, «lenta- / mente»<sup>45</sup>; no pretendo atribuirlos de manera firme a una práctica imitativa del fray Luis de León de la oda a la «Vida retirada» («Y mientras miserable- / mente...»), y de la traducción de la oda «*O navis*» de Horacio («aunque te precies vana- / mente...»), recurso que estudió Antonio Quilis<sup>46</sup>; no sin razón, Nogales-Baena considera que uno de estos encabalgamientos de Otero («Digo vivir, vivir a pulso; airada- / mente morir...») puede ser entendido «como un tributo o recuerdo consciente de los tan citados y

<sup>39</sup> SENABRE, Ricardo, *Estudios sobre Fray Luis de León, cit.*, p. 73.

<sup>40</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa, cit.*, p. 516.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 223 y 345.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 327 y 514.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 472.

<sup>46</sup> QUILIS, Antonio, «Los encabalgamientos en *-mente* de fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 22-39. También en *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964, pp. 90-95.

polémicos versos de la *Vida retirada* de Fray Luis de León»<sup>47</sup>. Por otra parte, no es raro encontrar el encabalgamiento luisiano en nuestra poesía o un eco del mismo, a veces explícitamente, como ocurre en el poema «(Epitafio a pedido)», del argentino Santiago Sylvester, de su libro *La palabra Y* (2010) (incluido en 2017 en la antología *La conversación*):

Yo me quedo entonces hasta nuevo aviso: ahí dejo las respuestas,  
[epitafios para otra gente, y sigo en las nupcias de lo prodigioso  
con lo que se descasara miserable-  
mente, como el fraile fray Luis de León, que sabía mucho,  
dijo entrecortado<sup>48</sup>.

Blas de Otero escribirá un soneto totalmente impregnado de intertextos luisianos procedentes de la primera lira de la oda «A Francisco Salinas». El título mismo del soneto nos orienta en tal sentido: «Por sabia mano gobernada»; en él hallamos expresiones como «el aire se serena», «Y viste de hermosura el pensamiento», «remansada música suena», además del eco dantesco en el verso «en medio del camino de la vida». El soneto es un canto a la «serenidad», al sosiego de cuerpo y alma desde el primer cuarteto, que es el que aquí nos atañe:

Serenidad, seamos siempre buenos  
amigos. Caminemos reposada-  
mente. La frente siempre sosegada  
y siempre sosegada el alma. Menos<sup>49</sup>

«Reposada- / mente» no es cita de la oda fray Luis, en la que aparece, sin embargo, el término «reposo» («durase en tu reposo / sin ser restituido...»), por lo que no es aventurado pensar que el encabalgamiento léxico sea una reminiscencia de la práctica, entonces «de insólita audacia»<sup>50</sup>, del agustino.

Otro caso existe en la poesía de Blas de Otero que resulta cita casi exacta del gongorino romance «Amarrado al duro banco». Recuérdense estos versos: «Un forzado de Dragut / en la playa

<sup>47</sup> NOGALES-BAENA, José L., «El encabalgamiento en los sonetos de *Ancia*, poemario de Blas de Otero», *Philologia Hispalensis*, 27, 1-2 (2013), p. 112.

<sup>48</sup> SYLVESTER, Santiago, *La conversación*, Madrid, Visor, 2017, p. 232.

<sup>49</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa*, cit., p. 827.

<sup>50</sup> SENABRE, Ricardo, *Estudios sobre Fray Luis de León*, cit., p. 121.

de Marbella / se quejaba al ronco son / del remo y de la cadena». «El forzado» se titula el Capítulo I del poemario *Que trata de España*, y el poema que sirve de introducción a ese capítulo evoca los diferentes mares de la Península al tiempo que se pide el olvido de «los años fratricidas» y la unión «en una sola ola / las soledades de los españoles». Los versos que aquí nos interesan dicen así:

mi verso  
se queja al ronco son  
del remo y de la cadena<sup>51</sup>

Ya no es «el forzado de Dragut», sino ese otro forzado que es el poeta (y en sentido general el pueblo español), cuyo verso responde en presente al ahora y el aquí del país de principios de los sesenta, años en los que Otero escribe los poemas de *Que trata de España*.

Si el bilbaíno no nombra nunca a Góngora entre sus poetas predilectos (sí a Quevedo, siempre), usó sin embargo uno de sus versos para dar título a su libro de 1950 Ángel fieramente humano: «porque aquel ángel fieramente humano / no crea mi dolor, y así es mi fruto / llorar sin premio y suspirar en vano»<sup>52</sup>; hay en los versos de Otero, por otro lado, algún intertexto gongorino («oh gran río gran rey de Andalucía», «oh llano oh sierra o siempre patria mía»<sup>53</sup>), y Góngora se erige en el paradigma del buen poeta frente a un Unamuno versificador al que Otero no estimaba por no haber

aprendido simplemente lo que es un poema, un simple verso que se moviese por sí solo.

*Esa montaña que precipitante...*

O mejor todavía:

<sup>51</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa, cit.*, p. 409.

<sup>52</sup> GÓNGORA, Luis de, *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, p. 303.

<sup>53</sup> OTERO, Blas de, *Obra completa, cit.*, p. 894.

Y en la tardecita,  
en nuestra pazuela  
jugaré yo al toro,  
y tú a las muñecas<sup>54</sup>.

Garcilaso, por otra parte, no ha dejado apenas huellas en la poesía oteriana, que, sin embargo, inicia uno de los poemas de *Hojas de Madrid con La Galerna*, «El valor más alto»<sup>55</sup>, con el verso garcilasiano acaso más aprovechado por la poesía posterior: «Cuando me paro a contemplar mi estado», repetido con diferentes intenciones y sentidos por Lope de Vega, Camões, Gil Polo, Bartolomé L. de Argensola, Hernando de Acuña («Cuando contemplo el triste estado mío...»)... y después, por Otero, Eugenio de Nora, Jenaro Talens... Talens, precisamente, incluyó en su libro *Tabula rasa* (1985), como «Intermedio» entre las dos partes del poemario, tituladas «Cuaderno de primavera» y «Cuaderno de otoño», el poema «Arritmias del sentido», «construido como variación en negativo del Soneto Primero de Garcilaso»<sup>56</sup>, que incluye, justamente, un encabalgamiento que repite formalmente otro del poeta toledano, como veremos. El poema difiere métricamente de los demás del poemario por ser el único soneto y el único, además, isosilábico y rimado; temáticamente, si del poemario se desprende, como estado anímico, «una imposibilidad de conexión entre el yo poético y los objetos del mundo, al que se mira como ajeno», algo que en los poemas amorosos «se manifiesta en el tema de la despedida», el soneto «Arritmias del sentido» expresa que «hay una esperanza en el horizonte: de nuevo el deseo del cuerpo amado»<sup>57</sup>.

El título «Arritmias del sentido» puede remitir «a los encabalgamientos abruptos que intensifican la tensión entre el ritmo del verso y el ritmo de la frase a partir del segundo cuarteto»<sup>58</sup>, pero acaso también aluda a algunas «arritmias» de orden sentimental en el sujeto de la enunciación:

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 808-809.

<sup>56</sup> FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos, «Introducción» a Jenaro Talens, *Cantos rodados (Antología Poética, 1960-2001)*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 104.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>58</sup> IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, 2016, p. 873.

Cuando me paro a contemplar mi estado,  
 y aun a sabiendas de por qué he vivido,  
 no encuentro muerte ni dolor ni olvido,  
 sino un rumor de tiempo sofocado.  
 Pasión o luz busqué. Tuve cuidado  
 de no perderme tras tu dolorido  
 sentir. La noche acaba. Ven. He sido  
 huésped de ti. No temas: he llegado  
 tarde a la cita, pero no a tu boca  
 que aguarda ya mi oscuridad vencida  
 por el sonido de tu piel. Profana  
 este silencio, amor. Sé tú la roca  
 donde el mar muera para darnos vida  
 como el que ofrece un cauce a la mañana<sup>59</sup>.

Como señala Iravedra, es un soneto «trufado de citas no marcadas de versos renacentistas y barrocos»<sup>60</sup>: de Garcilaso, de Lope de Vega, que inicia también el soneto primero de las *Rimas sacras* con el verso de Garcilaso, soneto en el que el verso «mas de tu luz mi oscuridad vencida» deja restos también en el poema de Talens. Pero aquí es otra cita garcilasiana la que mueve nuestro interés:

Tuve cuidado  
 de no perderme tras tu dolorido  
 sentir.

El lamento en el que Nemoroso recuerda a Elisa, ya muerta (Égloga I, vv. 349-350: «No me podrán quitar el dolorido / sentir si ya del todo / primero no me quitar el sentido») lo había recogido y reelaborado Aleixandre en el poema «Cantad, pájaros», de *Nacimiento último* (1953): «No me podrán quitar la entristecida / memoria»<sup>61</sup>. Talens evoca el encabalgamiento garcilasiano en un diferente contexto temático-amoroso en el que el «dolorido sentir» lo sufre la figura femenina a la que el poeta se dirige.

Cabe añadir que, a pesar del interés del encabalgamiento mencionado, Garcilaso deja escasos ecos en la poesía de Talens;

<sup>59</sup> TALENS, Jenaro, *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 157.

<sup>60</sup> IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la democracia*, cit., p. 872.

<sup>61</sup> MARTÍNEZ, José Enrique, «El encabalgamiento intertextual», cit., pp. 71-73.

pueden recordarse aquí los versos 40-41 de la *Elegía II*, «Allí mi corazón tuvo su nido / un tiempo ya», que parecen reflejarse en versos talensianos como estos procedentes del poema «El corazón» (*Vispera de la destrucción*, 1970): «Es una selva el corazón. / Y en él la oscuridad hace su nido»<sup>62</sup>.

#### ***IV. Para concluir***

El papel del lector en estos casos es primordial. La lectura intertextual camina un paso más allá de la lectura lineal o meramente referencial. Para que el intertexto funcione como tal es precisa su percepción, lo que evita una lectura plana en favor de una lectura plurisignificativa que invita, como mínimo, a una doble mirada, hacia el texto del que procede la cita y hacia los nuevos texto y contexto a los que tal cita se incorpora de modo literal o más o menos reelaborada y reconocible. La percepción del recurso depende de la «enciclopedia» del lector, de la memoria, en suma, y no solo de la memoria impresa e informática que suministra datos de erudición, sino de la memoria personal, dinámica, activa y creadora, una memoria que gestiona inicialmente esa lectura de la que hablamos, no monocorde sino, usando una terminología tanto musical como bajtiniana, dialógica y polifónica.

Fecha de recepción: 16 de septiembre de 2020.  
Fecha de aceptación: 14 de noviembre de 2020.

<sup>62</sup> TALENS, Jenaro, *Cenizas de sentido. Poesía 1962-197*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 37.

