

## **PROTEO EN METRO. LA POESÍA DE LUIS ANTONIO DE VILLENA**

BELÉN QUINTANA

**L**a obra lírica de Luis Antonio de Villena se apoya en el afán de llevar a la realidad vital los ideales más elevados del arte y, recíprocamente, de colmar éstos con la experiencia cotidiana. La exigencia idealista que el arte plasma y que Villena persigue en su poesía se corresponde bien con unas formas perfeccionistas que logren una armonía bien alejada de las formas con que la vida inmanente se expresa. Formas que, por otro lado, Villena no desea olvidar, porque en la realidad más pedestre descubre motivos poéticos. Y así, su poesía encuentra la unión de las formas de la tradición más artificiosa, que no desecha la vanguardia, junto a las maneras de lo coloquial. Y lo más llamativo es que es la prosodia más cercana a un registro coloquial —«leer como quien habla», dice el autor— la que desenvuelve los ritmos clásicos, pero que paradójicamente se ven rotos, quebrados por la configuración métrica.

En una entrevista de 1992 comentaba Villena los intentos de renovación métrica de su poesía:

yo tenía la idea de que el poema tenía que ser básicamente un ritmo, pero un ritmo creado en el propio poema. Cada poema tiene que tener un ritmo. A mí me gustaba mucho —pero es aplicable no sólo al ritmo sino al poema en general— la mezcla entre lo muy cotidiano y lo muy alambicado. [...] Y también me apetecía que el poema tuviera algo coloquial —que se pudiera leer como quien

habla— pero al mismo tiempo con un ritmo que rompiera el ritmo del habla y que introdujera el ritmo de la literatura, el ritmo de la cadencia (Le Bigot, 1992: 87).

Las palabras del autor apuntan a la característica básica de su ritmo poético: el entrelazado de las exigencias métricas que tradicionalmente han delimitado distintas estructuras. Como habremos de ver, en un mismo poema coinciden los rasgos de la prosa poética con los de la silva, o los del verso libre y los del soneto. Integra todas estas formas, que permanecen reconocibles, pero en tensión con aquellas otras supuestamente incompatibles, con lo que la diferenciación entre estructuras a través de la clasificación métrica queda en entredicho y, sin embargo, sus criterios permanecen, aún más destacados en el collage de rasgos que se mezclan sin solución y se enfrentan sin ella y que es un poema de Villena. Sobre esta sanción que destaca los modelos a la vez que los rebaja ha escrito Túa Blesa:

Desde aquí llega la reconstrucción de un tipo de texto que deja atrás la oposición [...], el sistema, por cuanto hay algún poema que es tanto lo uno como lo otro, las dos cosas a un tiempo y, sobre todo, algo más que todo eso. Y habrá que conceder a estas prácticas de escritura el que llevan a cabo la deconstrucción de todo un sistema, no sólo el del caso específico que representan, sino, en último término, el de toda tipología textual y la posibilidad misma de establecerla. Por otra parte, los textos [...] que cumplen esta desestabilización del sistema literario [...] serían de verdad los auténticamente literarios si se acepta la idea de Maurice Blanchot, leída en su [...] *El libro que vendrá*, según la cual «la esencia de la literatura consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que la estabilice o realice» [...], textos que además hacen exhibición de esa fuga al consignar el nombre de la determinación a la que escapan.

Nos enseñan, por último [...] que el ser un texto ejemplo de un determinado tipo es el resultado de haberse sometido a un conjunto de prescripciones sobre cómo han de organizarse algunos de sus elementos compositivos, pero también que tales prescripciones contienen en sí mismas su propia cláusula de prescripción, si bien

de un modo según el cual su prescripción no impide, más allá de ella, la inscripción de su prescripciones en la escritura.

Prescribir: decretar y caducar. A la vez (Blesa, 2001: 231).

La poesía de Villena fluye entre una pulsión de vida y una pulsión de muerte. La poesía es alienación, caos del sinsentido, el otro mundo de la imaginación y de la palabra sin lógica, representadas como muerte. Pero tensa su poesía en la búsqueda de un orden platónico que le aclare la distinción entre idea y realidad, un orden racional que delimita las fronteras lógicas entre realidad y ficción, donde luz y verano, vida, belleza y placer se muestren pulidos en su transparencia, significativa y ordenadamente opuestos a la vejez y la muerte que, no obstante, siempre vuelven, como pálida imagen del caos sin tiempo ni rostro, imagen de otro lado indefinible que no pertenece a la vida ni a la muerte porque no está, como ellas, sometido a la temporalidad, pero asimilado a la muerte por la tosca mirada de la vida. Vida y muerte son palabras, conceptos, pertenecen a este lado, el de la razón, el tiempo y el sentido. El poeta no debe morir; el poeta debe sumergirse en el sinsentido. Y no obstante, este espacio concebido como muerte puede ser para Villena el único no lugar donde escapar a ésta y encontrar la vida que no se halla en la vida de los límites racionales.

Si para algunos pensadores «el acto creador del poeta significa precisamente la ordenación –entre otras cosas, rítmica– de un universo que se les presenta como caos» (Spang, 1983: 108), la poesía de Villena es la pugna por la ordenación en unas formas clásicas, que lo vinculen a una segura tradición heredada, junto al desasosiego de librarse de sus ataduras para entrar en el caos que todo lo subsuma, sin que por ello se fundan los opuestos –orden y libertad– en armonía, sino que bullen torturados en el texto –vida y muerte, realidad y ficción, tiempo y eternidad–, como los opuestos se unen sin fundirse en la tensión del oxímoron.

Esta polivalencia métrica de la poesía de Villena se atestigua en las afirmaciones de algunos críticos. J.M. Godoy opina que

«para conseguir efectos rítmicos, Villena, salvo algunas excepciones, se despreocupa de las formas tradicionales, utilizando el verso libre que, juntamente con los bruscos encabalgamientos y la disposición gráfica de los versos, hace que sus poemas se parezcan, como en la mejor tradición simbolista y surrealista, a la prosa poética» (Godoy, 1997: 22). Pero José Gutiérrez habla del «peculiar ritmo falsamente prosaico (predominando el alejandrino, como en toda la poesía de Luis Antonio de Villena)» (Gutiérrez, 1982: s. p.) al tratar de uno de sus poemarios (*Huir del Invierno*). Por su parte, J.L. García Martín comenta al tratar *El viaje a Bizancio*: «A un poeta tan dado a derramarse en el irregular verso libre o en la enjoyada prosa poética, el soneto le supuso una contención intensificadora» (García Martín, 1984: 67). Y el propio Villena, en respuesta a las palabras del crítico habla de la suya como de «una poesía no escrita en versos regulares, que ha necesitado huir de los sabidos soniquetes de endecasílabos o alejandrinos clásicos, porque toda métrica usual no sólo conlleva un ritmo, sino un mundo» (Villena, 1985: 78). Para más abajo, y en aparente contradicción, aportar una clave: «Busca, desde la base regular, irregularizada en las combinaciones, una sensación (coloquial o retórica) *distinta*» (*ibíd.*).

Lo cierto es que todos llevan razón. Porque hay poemas villenianos que son y no son sonetos, compuestos por versos libres pero más bien endecasílabos y alejandrinos. Y así, algunos poemas de *Sublime Solarium* parecen a primera vista poemas en prosa. Es la impresión que produce “Ibn Arabi busca la rosa en el laberinto” (sigo la recopilación de sus libros *La Belleza impura*). La disposición y longitud de las estrofas, así como la compleción casi perfecta de la caja de escritura, dan la impresión a una mirada desatenta de que se halla ante un poema en prosa. La regularidad silábica de los grupos fónicos y el ritmo lógico-lingüístico, producido por la semejanza de estructuras sintácticas, corroboran esta intuición. Transcribo el fragmento inicial:

Destroza el mar la noche cual pálidos amantes que en sus lechos vacíos de la  
boca exhalasen arroyos como nardos.

Despide el mar sus vahos en la noche de estío, y fresas en los labios dos amantes desnudos caminan por la arena, dibujos de oxiacantos en los dientes, como nieva en tu cuerpo cuando el arpa se quiebra por las noches en tus patios vacíos.

Rompe la espuma negro silencio de océanos como manos ardientes tracean caracolas y retuerzen las urnas de los fondos donde su luz desgranan aromas como abismos.

Las tres comienzan por la estructura V-Sto-Comp. Y todas incorporan una proposición comparativa. La monotonía se evita por la incorporación de otro tipo de proposiciones como *amplificatio*.

Si se atiende a la configuración de cada unidad, la mayor longitud de la primera línea, que ocupa toda la caja de escritura, seguida por una o más líneas que comienzan tras una sangrada de tres espacios (cada renglón es un verso siempre y cuando éste no comience con sangrada, *vid. Spang, 1983: 78*), lleva a la conclusión de que cada estrofa estaría constituida por un único versículo mayor, según I. Paraíso (1985), verso libre que supera las veinticinco sílabas, basado en un ritmo de pensamiento. Éste se apoya básicamente en los paralelismos sintácticos, las repeticiones léxicas y las asociaciones semánticas, que entrelazan una red por la que la noche, el mar y el amor se imbrican, donde cada término recoge múltiples sentidos: «destroza el mar la noche», «despide el mar sus vahos en la noche de estío», «rompe la espuma negro silencio de océanos», y así el mar y la noche se asimilan en el negro silencio, como los vahos y la espuma se asemejan a la nieve en la noche sobre los cuerpos amantes. Los fondos y abismos marinos son los de la noche, pero también profundos como los patios y lechos vacíos de las bocas que exhalan arroyos, que son fresas en los labios pero mejor dibujos de oxiacantos, laberínticos como las caracolas del mar que dibujan los amantes o como los abismos del cuerpo, que son los del mar: «que en sus lechos vacíos de la boca exhalasen arroyos como nardos», «las urnas de los fondos donde su luz desgranan

aromas como abismos», que se corresponden a las imágenes del mar: «despide el mar sus vahos en la noche de estío».

Una nueva lectura, siguiendo un modelo lógico-sintáctico de recitado, lleva a la observación de que los grupos fónicos son secuencias heptasilábicas y endecasilábicas, que forman una silva libre. Isabel Paraíso la describe como poema en verso libre de base tradicional, y basada en ritmos fónicos (*vid. Paraíso, 1985: 395*). Su medición, a diferencia de la de versos libres de ritmo de pensamiento, se ajusta a los cánones tradicionales (se suma o resta sílaba según la palabra final de verso sea oxítona o proparoxítona). La rima en nuestro poema es suelta asonante, que marco en cursiva (para facilitar la visualización, señalo en cursiva todos los fonemas a partir de la última vocal acentuada, aunque sean rimas en asonancia). También señalo en cursiva las armonías vocálicas, aunque no sean rimas secuenciales. Respeto la distribución versal y estrófica del poema, pero lo configuro de manera que se muestren los ritmos más claramente (por supuesto, las secuencias heptasilábicas podrían agruparse en alejandrinos):

Destroza el mar la noche  
cual pálidos amantes  
que en sus lechos vacíos  
de la boca exhalasen  
arroyos como nardos.

Despide el mar su *vahos*  
en la noche de *estío*,  
y fresas en los *labios*  
dos amantes desnudos  
caminan por la *arena*,  
Dibujos de *oxiacantos* en los dientes,  
como nieva en tu *cuerpo*  
cuando el arpa se quiebra por las noches  
en tus patios vacíos.

Rompe la espuma negro  
silencio de océanos

como manos ardientes  
tracean caracolas  
y retuercen las *urnas* de los fondos  
donde su luz desgranan  
aromas como *abismos*.

Es interesante observar que las armonías vocálicas interiores dividen los versos endecasílabos en un heptasílabo y un tetrasílabo, con lo que su posición es altamente rítmica, muy acorde con el ritmo del poema. La secuencia «Rompe la espuma negro silencio de océanos» admite la división tras “espuma”, con lo que no se rompe el sirrema, por otra parte enlazado por la armonía vocálica *e-o*; las secuencias serían igualmente de número impar de sílabas, compuestas en tal caso por un pentasílabo y un eneasílabo (se mantiene el hiato en «de océanos», partiendo de la base de que tales secuencias ocultan ritmos tradicionales, que incluyen las licencias métricas). Si se desea continuar el análisis, se observará que todo el texto es divisible en unidades de número de sílabas impar (raramente aparece alguna octosilábica o hexasilábica), con rimas frecuentes que confirman el ritmo silábico. La rima es especialmente interesante en sus juegos. La asonancia *i-o* abre y cierra en poema (vacíos-olvido), y aparece a lo largo de todo él, logrando una unidad sobre la división en estrofas, que vienen en buena medida marcadas por la aparición de nuevas rimas, que dan variedad y diferencia a unas y otras. Las secuencias heptasílabicas vienen acentuadas predominantemente en segunda o tercera y sexta sílabas, por lo que es llamativa la acentuación en cuarta sobre *mar*, quizás la palabra más representativa del poemario, en «Destroza el mar la noche» y «Despide el mar sus vahos», secuencias paralelas sintácticamente y que inician estrofa. En este sentido, la acentuación en cuarta sílaba de “espumas” y “luz”, en la tercera estrofa, sobre la vocal *u* (y, a su vez, con “urnas”) enlaza ambas palabras y su relación con el mar.

Atendiendo a la caja de escritura, son poemas en prosa, por ejemplo, “Paulo Orosio al declinar su historia” y “El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía” (*Sublime Solarium*). En el

primero predomina la secuencia heptasilábica, agrupada en secuencias alejandrinas, combinadas con otras endecasilábicas. En los primeros versos el ritmo acentual propicia la armonía fónica entre “ignora-misericordia” y “amante-enramajes-blancos”

Ignora el amante / la misericordia / como  
la noche ignora / los enramajes blancos.

Paseamos plegarias / por un mundo encendido, / donde es flor  
la azucena / o la forma que tibiamente desmaya / los límites de un  
vaso. / Me dijiste la nieve / entre el fulgor del sol, / el precipicio  
dulce / donde habitan tus labios, / cálida cornalina / que mancha  
en la sangre turbante / mis pálidos escudos, / pulseras de niñas /  
que he amado en la noche / o suavidad de aljamás / donde ani-  
dan deseos / como indóciles pájaros. / Yo soy como la llama sin  
descanso, / precipitado aluvión / que detienen tus ojos, / arena tus  
caderas / donde cimbrean omnímoda en el lirio / la caña de tu talle,  
/ tus fulgidos labios...

La inútil aquiescencia de los siglos, / el polvo de las dunas como  
historia, / tu solitaria voz / clamando entre los mórbidos rosales /  
más allá del espacio. / El resto lo conoces.

Ignora el amante la misericordia / como  
la noche ignora / los enramajes blancos.

“El poeta Helvio Cinna expresa la melancolía” es poema en prosa que se apoya en la repetición dispersa con variaciones de los primeros sintagmas del texto («Una tarde de abril es igual a una dalia a un ramo de tristeza a una indivisada sombra sobre el claror del agua», «a un ramo de tristeza», «a una sombra alargada», «una tarde de seda», «una dalia en tus ojos un ramo de tristeza una indivisada pálida sombra», «una tarde de abril», «a una sombra de lluvia», «a una dalia...»), insertos en una enumeración de sintagmas que se suceden con asíndeton alternando con la reiteración de la preposición “a” o del sirrema “es igual a”. El ritmo que este esquema repetitivo, lleno de paralelismos cuya monotonía se rompe por la amplificación por inserción de proposiciones, se ve no obstante corroborado porque las unidades

lógico-sintácticas corresponden fundamentalmente a secuencias de número impar, y por la presencia de rima. Nuevamente el poema es una silva, oculta tras la forma de poema en prosa.

Una tarde de abril / es igual a una *dalia* / a un ramo de tristeza / a una indivisada sombra /sobre el claror del *agua* /piove su le tue ciglia / nere tambor de tu garganta / palimpsesto tus labios / de infinitas plegarias /dos leones de nácar / a un ramo de tristeza / a un silabario etrusco / donde los días yacen / como frutas acedas / a una sombra alargada / a una esperanza oblonga / una tarde de seda / balsámicas y grises / mañanas de febrero / cuando late nuestro corazón / un poco más aceleradamente / una *dalia* en tus ojos / un ramo de tristeza / una indivisada pálida sombra. / Y tendida en su concha de espumas / la diosa fenece / rojas de erizo de mar / las altas estancias / donde las rosas provocan placeres / una tarde de abril / la luz de una pupila / un retrato barroco de serpientes / y frutas tus labios o el otoño / una perla en la *copa* / es igual / a una sombra de lluvia / es igual / a una diosa de cera / es igual / a un espejo de oro / a una bruma / a una voz / a una dalia...

Destaca la ruptura del número impar tras el único punto del texto. Supone el fin de la enumeración anterior, cerrado por una secuencia paralela a la que lo inicia. Y seguidamente la mención del acontecimiento en torno al cual gira todo el poema (y todo el libro): «Y tendida en su concha de espumas / la diosa fenece». El cambio rítmico resulta entonces muy expresivo y aísla este periodo central del poema. Ciertamente cabría otra posible medición, buscando el número impar: «Y tendida en su concha / de espumas la diosa fenece». Pero es que la disposición del texto en prosa no es gratuita: el lector tiende a recitar siguiendo una segmentación lógico-sintáctica. Por ello realizo la división en secuencias siguiendo la segmentación recitativa de la prosa más que la del verso tradicional, la cual viene impuesta por la disposición gráfica de los versos (y de ahí los problemas que el encabalgamiento plantea). Es destacable también la aceleración del ritmo en los últimas secuencias, apoyándose en metros heptasilábicos y sus quebrados tetrasílabos, así como el juego del quiasmo fónico en la línea seis («a una sombra alargada, a una esperanza oblonga»).

Interesa plantear el problema del desfase entre el ritmo lógico-sintáctico de la prosa y el ritmo fónico del verso. Señala I. Paraíso la diferencia entre el ritmo del verso y de la prosa poética:

Tenemos verso cuando hay predominio de los ritmos cuantitativo, acentual y, secundariamente, de timbre (rima), siempre que estos ritmos se presenten con fuerte periodicidad. En el verso es imprescindible también la combinación de, al menos, dos de los tipos rítmicos antedichos: el cuantitativo y el acentual. Y también es importante el desfase entre el esquema rítmico versal y el esquema lingüístico. [...] En la verdadera prosa poética es frecuente que los ritmos cuantitativo, acentual y timbral aparezcan, pero no lo hacen con periodicidad suficiente para que el esquema rítmico se imponga sobre el lingüístico (Paraíso, 1976: 119).

Lo mismo apunta Domínguez Caparrós respecto a la distinción entre prosa y verso:

Lo fundamental para comprender lo que distingue la prosa del verso es observar que la división de las unidades rítmicas de la prosa (periodos y miembros de los períodos) se funda en razones lógico-sintácticas, mientras que en el verso el esquema rítmico impone su división; por eso el verso no tiene que coincidir con periodo, miembro de periodo o cualquier otra unidad lógico-sintáctica; si se da coincidencia, ésta será casual (Domínguez Caparrós, 1993: 29).

La configuración exterior del poema es en prosa, por lo que el lector tiende a recitarlo siguiendo los patrones lógico-sintácticos. Sin embargo, este ritmo se ve quebrado por la aparición tan frecuente de ritmos fónicos (isosilabismo, rima), que lleva a calificar el texto como silva. No obstante, la ruptura es también a la inversa, porque si se descubren ritmos de tipo par (en grupos fónicos de medida silábica impar) en el texto, es porque la lectura —que no cuenta con la ayuda visual que la disposición tradicional del verso supone y que sigue el modelo de recitado de la prosa— los incluye. Es decir, que coinciden de un modo muy

regular unidad lógico-sintáctica y verso. Este caso conculca la condición que Domínguez Caparrós anotaba para el verso: aquí la coincidencia no es casual.

Todo esto supone una prescripción del canon, a la vez que un acercamiento de las normas respectivas del verso y la prosa: la unidad lógico-sintáctica-verso es el lugar de encuentro. Allí donde la prosa se acerca más al verso, es también el punto donde el verso tradicional se parece más a la prosa. Y no obstante permanecen en sus diferencias, contrastando.

Lo mismo ocurre con los poemas en versos libres. Dice Villena en la entrevista antes citada: «los versos no terminan al final del verso sino que encabalgan con el siguiente. Y las rimas no están al final del verso sino en la mitad del verso, son rimas “mediales”. En mi poesía, hay muchas rimas mediales» (Le Bigot, 1992: 88). “Un arte de vida” (*Hymnica*) es un poema en verso libre. Sin embargo, si seguimos las unidades lógico-sintácticas —aquí en buena medida marcadas por los signos de puntuación— hallamos de nuevo versos heptasílabos y endecasílabos. Las armonías vocálicas de un verso libre son aquí auténticas rimas que acentúan el ritmo silábico:

Vivir sin hacer *nada*. / Cuidar lo que no importa,  
 tu corbata de tarde, / la carta que le escribes  
 a un amigo, / la opinión sobre un lienzo, / que dirás  
 en la charla, / pero que no tendrás el torpe gusto /  
 de pretender escrita. / Beber, / que es un placer efímero. /

5      Amar el sol y desejar veranos, / y el invierno  
 lentísimo / que invita a la nostalgia / (¿de dónde  
 esa nostalgia?). / Salir todas las noches, / arreglarte  
 el foulard / con cariño esmerado ante el espejo, /

10     embriagarte en belleza cuanto puedas, / perseguir  
 y anhelar jóvenes cuerpos, / llanuras prodigiosas, /  
 todo el mundo que cabe en tanta euritmia. /

Dejar de amanecida / tan fantásticos lechos, /  
 y olerte las manos mientras buscas taxi, / gozando  
 15     en la memoria, / porque hablan de vellos y delicias /  
 y escondidos lugares, / y perfumes sin nombre, /  
 dulces como los cuerpos. / ¡Qué frío amanecer entonces,

qué triste *es*, qué *bello!* / Las sábanas te acogerán  
después, / un tanto *yermas*, / y esperarás el sueño.  
20 Del día que vendrá no sabes *nada*. / (no consultas  
oráculos.) / Te quemarán hastíos y emociones, /  
tertulias y bellezas, / las rosas de un banquete  
suntuario, / y las viejas callejas, / donde se siente  
todo, / en el verano, / como un aroma intenso. /  
25 Vivir sin hacer nada. / Cuidar lo que no importa. /  
Y si todo va *mal*, / si al final todo es duro, /  
como Verlaine, /saber ser el rey / de un *palacio de invierno*.

La libertad del verso libre se ve constreñida por el ritmo más estricto de la silva y, a la inversa, los metros tradicionales son vulnerados por la libertad del versolibrismo. Vanguardia y tradición, si bien ni el verso libre es ya hoy tan vanguardista, ni la silva es estructura rígida.

Nuevamente, como en los poemas anteriores, el autor juega con los cánones métricos. El encabalgamiento ha supuesto para los estudiosos fuente de controversia.

Problema debatido al tratar del encabalgamiento es el de la existencia, o no, de pausa en el verso que separa unidades sintácticas [...]. Porque el poema es música, ritmo fónico, pero también comunicación de ritmos lingüísticos, con sus exigencias. Por eso, quienes dicen que en el encabalgamiento se hace siempre pausa tienen razón: están hablando de un ejemplo de ejecución ajustado al modelo de ejecución rítmica. Y, además, podrían decir que, si no se hace pausa, se perdería precisamente el efecto estilístico, cifrado frecuentemente en la sorpresa, la desautomatización de sintagmas normales de la lengua. Quienes dicen que no se hace pausa están hablando de un ejemplo de ejecución fundado en un modelo de ejecución como el de la prosa. Y para ellos el efecto estilístico estaría precisamente en el contraste con los versos que se ajustan a la segmentación sintáctica (Domínguez Caparrós, 1993: 107-109).

En “Un arte de vida” se superponen dos juegos. Atendiendo a la estructuración en versos libres, asistimos a encabalgamientos (vv. 4-5, 6-7, 18-19, 22-23) que plantean el problema descrito

por Domínguez Caparrós. Como silva, el poema parece estar constituido por versos que han sido quebrados en dos renglones diferentes. De hecho, para que la medida se ajuste, es necesario hacer sinalefa entre dos renglones distintos porque, originariamente, antes de la hipotética división gráfica del verso, las habría habido: «(¿de dónde - esa nostalgia?)» (vv. 7-8), «gozando - en la memoria» (vv. 14-15) entre otros. Es decir, aquí el criterio lógico-sintáctico, propio de la interpretación de la prosa, y que no hace pausa entre dos versos aquí libres, es aquel que paradójicamente contribuye a la captación auditiva del ritmo fónico de los versos tradicionales de la silva, pues mantiene su unidad y las sinalefas entre renglones, como hemos visto.

La interpretación rítmica, que sigue las pausas que la disposición gráfica visualiza, en cambio, rompe el ritmo fónico de la silva, mientras que su rentabilidad es más bien escasa ante versos libres que admiten con facilidad la fluctuación silábica. No obstante, la interpretación rítmica mantiene el versolibrismo, que de otra forma quedaría anulado por los ritmos de la silva, sus rimas, y el fácil sonsonete creado al coincidir grupo lógico-sintáctico con verso. Por ello, es llamativo que sea precisamente aquello de lo que el verso libre ha huido, es decir, los límites métricos, los que ahora lo mantengan presente, aunque tan sólo sea gracias a la pausa a la que la disposición gráfica de los versos obliga.

El problema se mantiene, pues, pero con los términos invertidos: una interpretación rítmica, que haga pausa al final del verso tal como se dispone gráficamente, mantiene la libertad del verso libre. Una interpretación siguiendo los modelos prosísticos da lugar a una silva.

La superposición de posibilidades métricas conduce a una potente musicalidad, muy especialmente si atendemos a la rima: “llama la atención la presencia de rimas internas en un mismo verso y aún más en una serie de versos: la multiplicación de esos fonemas determina la instauración de redes musicales y semánticas que se interpenetran en la trama del tejido poético” (Zimmermann, 1993: 127).

La bi- y trimembraciones son frecuentes en Villena, como en

el verso final del poema visto, donde se juega con la armonía vocálica y la acentuación de “Verlaine” y “rey” (junto a “saber” “ser”) que divide el verso en tres miembros. Armonías internas como la de los versos 20-21, en *á*, se disponen rítmicamente: el endecasílabo «Del día que vendrá no sabes nada» queda dividido en una parte de siete (por su final oxítono) y otra de cinco, seguido de un heptasílabo, y el endecasílabo siguiente «Te quemarán hastíos y emociones» queda dividido en una parte de cinco y la siguiente de siete sílabas. El resultado es : 7-5-7-5-7. Juegos de este tipo se repiten en la musical poesía de Villena. Así, en los segundos hemistiquios de los versos 1 y 2 el acento en segunda sílaba provoca la armonía fónica paralela *ar* (“cuidar”-“carta”, a su vez con “tarde”, con presencia de fonemas dentales, como también en los versos 8-9: “arreglarte” “foulard”). En el verso 5, la división en heptasílabos viene confirmada por el paralelismo acentual en cuarta sobre los fonemas *er* (“pretender”, “placer”; en sexta cae en *i*: “escrita”, “efímero”), que se repite en el braquistiquio “Beber”, que separa y enlaza ambos heptasílabos. Y es que el poema no yerra en el verso 12: “todo el mundo que cabe en tanta euritmia”.

Un juego muy interesante es el que aparece en “La mort de l’artiste” (*Huir del invierno*), también una silva libre bajo la apariencia de verso libre. Si atendemos a los versos siguientes (vv. 5-9):

Los veladores saturados / de libros y tarjetas, /  
y lienzos sin corniche / —retratos de Serov y de Matisse— /  
aupados en las sillas / doradas Luis XIV. /  
Sobre el aparador, / bajo una luna gigantesca, /  
paquetes de Kedives / y ampollas de morfina /

La división actual de los versos presenta algunas curiosidades, como la pronunciación suave de la -e final en “Matisse” (posibilidad que ofrece la métrica francesa), como en “Kedives”, necesaria para lograr el endecasílabo, y para la rima con “corniche”. Lo interesante es que la rima entre “Serov” y “aparador” posibilita

la división del verso 6 en tres miembros de 7-7-5 sílabas respectivamente, de modo que el verso admite esta división tanto como la primera (o no dividirlo de ninguna manera, atendiendo al verso libre), sin que una excluya a las demás.

La ambigüedad es mayor en los versos 29-33. La división posible en miembros, que sigue la disposición gráfica, podría ser:

El vino del Rhin, la morfina, / los cabellos dorados /  
de los ángeles, / el olor del incienso, / Misia Sert /  
se aproxima, / los grandes decorados / del Pájaro de fuego, /  
Coco Chanel, / el invierno terrible, / la esmeralda /  
Dolguroki brillando / como un dolor pagano, /

Las múltiples trimembraciones, que siguen las pausas sintácticas y métricas, producen un juego de rimas muy potente (*i-a*, *a-o*, *é*, *e-o*). A esta posible estructuración se superpone otra que mantiene más fácilmente el ritmo de la silva y que juega con los encabalgamientos:

El vino del Rhin, la morfina / los cabellos dorados  
de los ángeles, / el olor del incienso, / Misia Sert  
se aproxima, / los grandes decorados / del Pájaro de fuego, /  
Coco Chanel, / el invierno terrible, / la esmeralda  
Dolguroki brillando / como un dolor pagano /

Esta disposición permite la aparición de dos endecasílabos y un heptasílabo. Las palabras “dorados” y “Sert”, finales de verso y que presentan rima, parecerían perderse dentro del verso endecasílabo y heptasílabo, al no hacer pausa entre un renglón y otro; sin embargo, se superpone la disposición gráfica, con lo que su sonoridad y su fuerza de final de verso se mantienen porque el lector se ve obligado a una lectura en la que se entremezclan los valores de la estructuración gráfica con la de los ritmos que la lectura lógico-sintáctica conlleva.

El texto de Villena presenta todas estas ambigüedades y su potencial rítmico, y el autor lo comenta en la entrevista mencionada. Se refiere a *Hymnica*, pero es extrapolable a su poesía toda:

Algún crítico lo señaló cuando salió el libro; se dio cuenta del engaño entre la apariencia tipográfica del poema y lo que en realidad el ritmo era. Entre los estudiosos del tema, algunos piensan que actualmente existe en la última poesía española, la de mi generación, una renovación muy grande de la métrica tradicional. Claro, los que siguen pensando a nivel de endecasílabos o alejandrinos, estos no lo entienden porque aquí ven endecasílabos rotos por la mitad; la verdad es que nadie pensaba escribir endecasílabos o alejandrinos sino al contrario potenciar el ritmo y no olvidarlo. [...] A mí me parece —no fui el primero en darme cuenta de esto— que las rimas mediales eran una forma distinta de sonido, porque hacen surgir la rima en un lugar donde no la espera el lector. Cuando la rima no cae al final del verso, el lector tiene ya una sorpresa porque no sabe en donde va a estar. Al ignorar donde cae ésta, el esquema musical del poema, se hace muy irregular, por lo tanto muy novedoso. Entonces, no responde a las estructuras tradicionales del uso de la rima (Le Bigot, 1992: 88-89).

La ambigüedad no se da sólo entre una configuración en verso libre y una subyacente en silvas. Se complica aún más si se introduce una tercera estructura. El poema “El durmiente” (*El viaje a Bizancio*) —que parece una respuesta al de Jorge Guillén del mismo título— es un soneto. La fluctuación en la medida de los versos (entre nueve y quince sílabas) y la aparición de rimas sueltas, que dan unidad al texto, pero que no siguen la distribución tradicional, hace pensar en la renovación de formas tradicionales que ha buscado Villena, en su afán de aunar vanguardia y tradición. De modo que el versolibrismo y el soneto se combinan en este poema. No obstante, si seguimos otra configuración interna, tal como hemos hecho hasta ahora, descubriremos nuevas posibilidades insertas dentro de la estructuración externa. Lo mismo puede decirse de poemas como “Fauno en el parque” (*El viaje a Bizancio*) o “Dios del amor” (*La muerte únicamente*). Transcribo el poema y señalo las rimas finales asonantes, pero superpongo otra división versal que conlleva nuevas rimas. Es interesante el paralelismo sintáctico y de rima en los versos 4 y 8, así como las armonías vocálicas en *e-o* de la tercera estrofa. El único acento antirrítmico, en el verso 12, es especialmente

expresivo como comienzo de epifonema. Sólo apunto como licencias reseñables la diéresis en “todo esplendor suave”, y quizá también en “El cuerpo se mueve”.

Levemente en el sol / cruje un girar  
de esferas. / Un gozo se desprende de  
los árboles. / El agua bulle deliciosamente /  
y el aire orea / el silencio como un ave. /

La mano busca *tenue* / el deseo del *raso*, /  
hay un volar de plumas en el *cuarto* /  
mientras el labio tiembla silencioso /  
y la vista desea / todo esplendor suave. /

El *cuerpo* se mueve, / y el *cabello* se  
ondula vaporoso, / ajeno a los instantes, /  
presa del día el *cuerpo* y de sus *oros*. /

¡Qué importan los instantes! / Pura  
delicia joven, / el sol renueva al sueño. /  
¡Y el amor continúa / palpitando en la carne!

La tensión rítmica entra en ebullición en “Somnium divos” (*La muerte únicamente*). En este poema se produce quizá un efecto inverso al de los textos anteriores. En éstos, las armonías internas se transforman en auténticas rimas finales de los versos de una silva, y su potencial métrico contribuye a que el ritmo latente, oculto, llegue a superar al que se propone por la disposición gráfica. En este poema, sin embargo, la recurrencia de la rima final de verso gráfico es muy poderosa, y supone una tensión entre dos configuraciones rítmicas, de las que quizá la propuesta por la configuración externa sea más contundente, matizada en su facilidad, no obstante, por la virtualidad de los otros juegos rítmicos que el poema incluye.

Transcribo el poema. El ritmo que la configuración gráfica marca presenta dieciséis versos distribuidos en cuatro cuartetos, compuestos por versos fluctuantes, con rima asonante *a-a* en nueve de ellos. Junto a esta distribución, señalo la posible división en

versos de base impar, predominantemente heptasílabos —que pueden formar alejandrinos, como en otros poemas ya vistos—, y endecasílabos, aunque también algún pentasílabo y eneasílabo. No es totalmente regular, y aparece un verso de seis y otro de ocho sílabas.

Era todo un desierto / de pura luz dorada. /  
Y su cuerpo era rubio, / como el ámbar de oro, /  
y la melena oscura, / y espesas y muy negras las pestañas. /  
Húmeda la boca; / profunda y más marina la mirada. /

Desnudo, un arco portaba, / y sin carcaj, dos flechas. /  
Cayendo entre la arena brilladora, / herido joven  
cuya sangre roja / sobre la piel aurífera / serpenteaba. /  
Cabello entre los labios, ya tendido. / Música en aroma derramada. /

Yo con arco también, / e invisible montura, / ahí estaba  
delante. / Acaso ajorca en lóbulo, / dicha en el alma. /  
Había dos palmeras. / Y un aura que lo áureo oreaba. /  
No sé quién fuese nadie, / ni cuál toda la fábula.

Descabalgué. / Tomé su cuerpo herido, / lo besé deleitado, /  
y me tintó —sabía dulce— / la escarlata de su sangre. /  
Perfecto era aquel hermoso cuerpo, / y cual el aire, fulguraba. /  
Y ése mi hondo beso, / no fue elección (lo sé) sino destino.

Algunos versos admiten posibles bi- y trimembraciones. El verso “ahí estaba delante”, dividido entre los versos gráficos 9-10, pudiera no serlo:

Yo con arco también, / e invisible montura, ahí estaba /  
delante. / Acaso ajorca en lóbulo, / dicha en el alma. /

El primero estaría formado por una secuencia heptasilábica más una endecasilábica (con hiato favorecido por el acento en “ahí”), y el siguiente por tres miembros de 3-7-5 sílabas cada uno. Que “delante” forme un braquistiquio viene favorecido por

la independencia de miembros como “descabalgue” (v. 13) o “serpenteaba” (v. 7). Del mismo modo, el eneásilabo “y me tintó —sabía dulce—” podría ser dos pentasílabos, o el endecasílabo final pudiera considerarse un heptasílabo más un pentasílabo. Es interesante, por otra parte, el juego fónico *e-o-e / e-o-e*, en segunda, cuarta y sexta de las secuencias heptasilábica y endecasilábica (¿o bien 7-7-5?) del verso final (con hiato en la primera), que aísla y realza las palabras “sino destino”, en las que no sólo se juega con la distinta rima *i-o*, sino con la homofonía de la conjunción y el sustantivo “sino”, que se repite semánticamente en “destino”.

Si nos atenemos a la disposición gráfica, vemos que los versos 1-4, 5, 8, 9, 11, 12, 14 y 15, están formados por dos hemistiquios, no siempre de la misma medida. Los versos 10 y 13 responden casi a lo mismo, más allá de los braquistios. De estos versos, el 1, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12 y 15 riman en asonancia. Hay que sumar las rimas mediales en el verso 5 y la final del trimembre verso 7. La configuración en versos fluctuantes, divididos en hemistiquios y de rima asonante continuada, recuerda ineludiblemente al cantar de gesta. Lo cual no es extraño si consideramos el aspecto narrativo y caballeresco del poema. Naturalmente, es un simulacro evidenciado, por ejemplo, por la facilidad de la rima *a-a*, tan manida. La irregularidad de este poema, que no es fiel al tradicional, declara precisamente aquello que quiere recordar, el metro del cantar de gesta, pero que no es. Este poema no es un cantar de gesta, aunque su máscara nos recuerde aquellos cantares. No es un intento de renovación, aunque por la intromisión de versos (vv. 6, 7, 13, 14, 16) que rompen la monotonía del metro del cantar, así como por el ritmo latente de una silva, pudiera parecerlo. Es más bien un montaje. El poema es un artilugio que contiene otras piezas: la silva, el cuarteto, el versolibrismo. No es ninguno de ellos, pero juega con la apariencia de todos.

En los otros poemas vistos, el juego de formas parecía buscar ritmos propios, a través de la superposición y la mezcla, para el poema, tal como indicara Villena en sus declaraciones. En este el juego se convierte mascarada, de modo que todo es posible:

la efectividad de los multiplicidades rítmicas, pero también la deconstrucción de sus técnicas. Y de toda la sutilidad que los poetas reclaman para sí en la elaboración de un buen poema, lleno de un ritmo presente pero no ostentoso, con que se glorian los poetas de versos libres, pero también los de versos tradicionales, que los renuevan huyendo siempre de las rimas fáciles, las metáforas manidas, etc.

Este poema, lo sepa o no el autor, es una parodia de los afanes renovadores de tantos poetas, incluido él mismo. Y sin embargo, en un nuevo giro del texto lírico, inaprensible e indeterminable, va más allá de la deconstrucción, englobándola. Es un poema (con toda la ambigüedad de la expresión, como no podía ser de otra forma).

A lo largo de este trabajo, hemos intentado seguir cómo los patrones métricos de la versificación ofrecen unas formas poéticas que se ven contaminadas por otros ritmos que brotan si se siguen pautas lógico-sintácticas. La poesía de Villena adopta las formas métricas arraigadas en la creación literaria, sea de tradición clásica o vanguardista, para seguidamente boicotearlas desde dentro con la filtración de otros ritmos latentes. El poema adopta una forma que deviene en otra.

Ante quienes quieren apresarlo, se transforma, desliza y escapa, como Proteo, el metro desmedido.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLESA, TÚA (2001). “Prescripciones”, *Signa*, 10, pp. 219-232
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ (1993): *Métrica española*. Barcelona, Síntesis.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS (1984): “Páginas sobre un pujante deseo”, *Fin de Siglo*, 8, pp. 67-69.
- GODOY, JUAN M. (1997): *Cuerpo, deseo e idea en la poesía de Luis Antonio de Villena*. Madrid, Pliegos.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ (1982): “Desde el paganismo, una apasionada reflexión”, *Pueblo*, 12 de marzo, s. p.

- LE BIGOT, CLAUDE (1992): “Entrevista a Luis Antonio de Villena”, *Les Langues Neolatines*, 283, pp. 83-92.
- PARAISO, ISABEL (1976): *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona, Planeta.
- (1985): *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos.
- SPANG , Kurt (1983): *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*. Murcia, Universidad.
- VILLENA, LUIS ANTONIO (1985): “Precisiones críticas a García Martín (un homenaje)”, *Fin de Siglo*, 9-10, p. 78.
- (1996): *La Belleza impura*. Madrid, Visor.
- ZIMMERMANN, MARIE-CLAIRe (1993): “Tres voces y su territorio poético. *Les Langues Neolatines*, 284, pp. 119-130