CRITICA DEL VERSO. EL SIGNO METRICO

INTRODUCCION

1. Fernando de Herrera aplicaba un concepto crítico que hoy podríamos llamar «signo métrico» (eficacia de las figuras métricas en cuanto semantemas) cuando juzgaba legítimo («artificioso [artístico] y no ajeno de suavidad») el endecasílabo de Garcilaso (El. I, v. 42).

No quedará ya tu alma entera (1)

Pedro Henríquez Ureña —como ya El Brocense, Tamayo de Vargas, Azara y otros, entre los que se cuenta Elías L. Rivers— prefiere variantes menos líquidas: «La mayor parte de los editores lo conservan así, y Fernando de Herrera lo defiende ingeniosamente contra correcciones que se habían propuesto, diciendo que el verso está incompleto [Herrera no dice tal cosa] para sugerir, precisamente, que el alma no ha quedado entera. Creo, sin embargo, que Garcilaso habrá escrito once sílabas y que sería aceptable la lección que recojo de anotador anónimo: *No quedará ya tu alma toda entera*» (2).

Quizá. Pero la aceptación de los hiatos y su motivación por el gran sevillano son los hechos que aquí interesan.

2. La Estilística usa la noción de distanciamiento del nivel lingüístico medio como faro de expresividad. Se puede, en consecuen-

---

(1) Cfr. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: *Obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara.* Edición, introducción, notas, cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 19722, p. 427: «Algunos, pareciéndoles que está falto este verso de G. L., no considerando la diéresis, lo han enmendado o dañado, de esta suerte:

No quedará ya toda tu alma entera

Pero G. L., que conocía mejor los números, se contentó con aquel modo, porque además de significar así la falta de la alma, que él pretendió mostrar, no es flojo número de verso, sino artificioso y no ajeno de suavidad.»

(2) Pedro Henríquez Ureña: «El esdecasílabo castellano», en *Estudios de versificación española,* Buenos Aires, Universidad de B. A., Departamento Editorial, 1965, pp. 296-297, n. 3.

cia, escribir una Crítica del Verso a partir de las irregularidades o anomalías métricas (tímbricas, silábicas, estróficas y —sobre todo— acentuales). Hallar su razón temática, la conjunción con su materia en cada anomalía o particularidad formal es un comportamiento coherente ante el objeto que se desea comprender, no juzgar; acercamiento que supone un juicio de valor previo.

I. PRELIMINAR Y CRITICA DEL TEXTO

> *oye este libro que a tus manos envío*
> *con ademán de selva* (131),
>
> [...] *Imprequé a las esferas*
> *y serví la materia de su música vana*
> *con ademán intenso* [...] (310).

3. La magnificencia de estos versos, su brío, su dulzura y gallardía rítmicas son el objeto sonoro que, conforme a la explícita invocación del poeta, hemos querido oír: poesía como poema en verso, o poema a secas, un «Todo Verbal», por ello mismo no definible de modo realista, pero rico en pormenores que se pueden interpretar (los diferentes géneros de prosa, desde el poema en prosa hasta el lenguaje coloquial, se definirán por lo que restan de ese Todo): el tono, el ritmo; los acentos: su distancia o su contigüidad; los acentos como signo métrico; el verso y el versículo, los signos diacríticos, las «licencias», la rima, la sintaxis y los estilemas; la ordenación de la materia. Es decir, lo acústico en cuanto eco (o productor) de lo semántico.

4. El texto (3), preparado y anotado por el autor, es bastante correcto. En sus 5.900 versos hemos hallado las siguientes erratas: *salos* por *saltos* (22), *secillo* por *sencillo* (96), *todos* por *todos.* (290, v. 4), *como* por *cómo* (309, v. 4), *Como* por *Cómo* (371, v. 16), *rehusas* por *rehúsas* (382), *dorada,* por *dorada.;* ni aquí ni en lo que sigue tenemos en cuenta la parte del libro (31-51) que contiene el poema en prosa *Pasión de la tierra.*

---

(3) Por las circunstancias que han acompañado su escritura, estas páginas se han valido de muy escasos auxilios bibliográficos, y se limitan a la lectura de la siguiente antología: Vicente Aleixandre: *Mis poemas mejores,* Madrid, Gredos, 19785; ediciones anteriores: 1956, 1966, 1968, 1976, 1977 (primera reimpresión de la 4.a ed.); las cifras entre paréntesis señalan sus páginas; las cursivas de las citas son siempre redondas en el original; su puntuación final puede no corresponder a la del texto.

II. EL RITMO COMO SIGNIFICANTE

1) *La versificación regular y sus motivaciones*

5. «Verbena» (92-3) es un poema regular enteramente escrito en endecasílabos, salvo dos alejandrinos (imprescindible alguna libertad) y un dodecasílabo discutible, que contiene una anomalía no rara en el autor: la reducción métrica de los esdrújulos internos (§ 38). De sus 47 endecasílabos 46 son del llamado tipo A (4), o con acento predominante en 6.ª; uno solo,

que sobre lengua de calor callado,

es del tipo B^2 (acentos en 4.ª y 8.ª). Faltan curiosamente endecasílabos con acento en 9.ª, irregularidad frecuente en Aleixandre (§ 15). La acentuación rítmica y las sílabas bien contadas son en este caso (quizá en este poeta) signo literario. Reproducen aquí el

frenesí *de las músicas y el cuerpo,*

son

un columpio *de sangre emancipada.*

6. En ocasiones el ritmo silábico-acentual surge interrumpiendo abruptamente una serie de versos fluctuantes; sucede, por ejemplo, en «Se querían» (111-2). Los seis primeros versos tienen las siguientes medidas silábicas: 4, 7 + 11, 11, 11, 4 + 11 + 4, 9 + 7. Después una serie de 28 alejandrinos con cesura central. Esta coexistencia en el poema de partes regulares e irregulares tiene carácter sistemático en la métrica del autor. En los versos 8.° y 9.° interviene un elemento semántico que instaura definitivamente el ritmo hallado:

cuando los rostros giran *melancólicamente,*
giralunas *que brillan recibiendo aquel beso.*

7. La regularidad surge claramente del tema imitativo en algunos casos: soneto «A Fray Luis de León» (186), romance «Noche mía», homenaje a San Juan de la Cruz (393).

8. O de la necesidad de domeñar una materia ardua: «El sexo» (244-5). Las dos partes del poema (1: 27 heptasílabos, 2: 23 endecasílabos) dibujan simbólicamente sobre la página la interpretación de su doble materia. La elección de las dos artes se muestra pertinente.

---

(4) P. Henríquez Ureña, art. cit. en *Estudios...*, cit., pp 272 y ss.

9. *En un vasto dominio,* libro que, a decir del autor, trata de la historia del hombre, con «situaciones concretas, individuos, grupos diversificados [...] asumidos [...] en la unidad suprema del mundo» (237), presenta un crecido número de poemas silábicos cuyo ritmo cerrado permite al poeta controlar una materia en parte externa.

10. Lo mismo pasa en «El inquisidor ante el espejo» (360-4), que con sus 125 heptasílabos es el poema silábico más extenso de la antología.

11. «Niñez» (23) tiene cuatro estrofas de heptasílabos con acento (principal o secundario) en 1.ª y 4.ª Tales apoyos constantes originan un ritmo marcado que de modo fonosimbólico reproduce el tema del primer verso:

Giro *redondo, gayo.*

12. *Rotundidad rítmica.*—A veces el ritmo fluctuante, heterogéneo, se detiene un momento para regalar un verso señero, esbelto, rotundo, y volver después al movimiento más cotidiano. Sucede en «Horas sesgas» (310); el verso en cuestión es

Avidamente ardí. Canté ceniza.

Eje rítmico y semántico de la composición: síntesis de lo anterior y umbral de lo que sigue.

13. *Ideal rítmico-armónico.*—Comprendemos ahora mejor los versos del epígrafe:

Referí circunstancia. Imprequé a las esferas
y serví la materia de su música vana
con ademán intenso, sin saber si existía.

Lo circunstancial heterogéneo es coherente con la *música vana.* Esta es bandera de una liza en pro de la comprensión de la totalidad compleja. Arma de su panoplia será el verso irregular. El verso regular, en cambio, poseerá siempre precisas motivaciones temáticas o será soporte de lo en parte «ajeno». Lo suyo y más propio de nuestro autor es lo sublime circunstancial, que exige un *ademán de selva,* un *ademán intenso.*

2) *La versificación arrítmica, dialéctica, hipotáctica como signo métrico.*

14. *Destrucción del ritmo.*—La destrucción del ritmo elemental parece ser inherente a la poesía más propia de Vicente Aleixandre.

15. *Endecasílabos con acento en 9.ª*—Ningún verso mejor, para aclarar lo dicho, que el endecasílabo, cuya tradición recoge un nutrido grupo de esquemas acentuales. Vicente Aleixandre enriquece con muchos ejemplos la colección de los endecasílabos con acento en 9.ª, apoyo anómalo por su contigüidad con el acento en 10.ª y, en ocasiones, 8.ª:

que en el terso crepúsculo está inmóvil (245),
La lengua viva no la veo, aún siento (346),
que el mundo no envejece. Su luz bella
perpetua es en mis ojos: también brillan (347),
Yo soy quien soy, pero quien soy es sólo (376),
para el conocimiento, y lo hollé en vida (371),
Abajo entre los hombres eché a andar (371),
Antes de que tu cuerpo finalmente (387)
suspiran si besadas, mas no hay lágrimas (373),
El viejecillo de verdad, se ha muerto (395),
Ese camino, esa ilusión es neta (61),
La certeza de siempre, los no-límites (64),
Arena, arena, tu clamor es mío (64),
cumplió años. La luna cayó en aguas (322),
Aquí llegué. Aquí me quedo. Es triste (339),
como brutal error. Pienso, no hablo (341),
Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho (344).

16. *El ritmo y el acento; las pausas virtuales.*—Me parece materia opinable (pero la Academia afirma lo contrario) (5) si las sílabas acentuadas entre las cimas rítmicas destruyen o no destruyen la realidad acústica del ritmo. Yo diría que sí. Toda realidad acústica del poema es significativa, y su interrupción (peor, si sólo virtual: es más incisiva) también. Por lo mismo, siendo el ritmo acústico ritmo mental, y éste inseparable de aquél en la poesía hablada o leída (6), cualquier elemento acentual introducido en arsis tendrá doble naturaleza, y la destrucción del ritmo acústico acarreará (o será acarreada por) implicaciones semánticas, será expresiva, se podrá explicar temáticamente. Contrapunto verbal que a menudo se hace figura de polarizaciones extremas, de distanciamiento, de negación, de unión admirativa. La razón física de lo dicho (7)—razón que repercute en la psique— es la imposibilidad de establecer la acentuación de una sílaba sin comparar su amplitud de onda con la de las sílabas conti-

(5) Real Academia Española (Comisión de Gramática): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 66.

(6) Sobre el ritmo de la palabra cantada, cfr. P. Henríquez Ureña: *Estudios...*, cit., pp. 89-90, número 1, y R. A. E.: *Esbozo...*, cit., p. 66., n. 7. Aquí usamos *tesis* y *arsis* en su sentido primero de apoyo y levantamiento, con esta diferencia: que al tiempo marcado se le opone un tiempo menos marcado, no necesariamente átono.

(7) Cfr. *Esbozo...*, cit., p. 64.

guas. El ritmo se basa en el intervalo que separa los apoyos acentuales; de donde nace la necesidad de establecer la existencia de espacios virtuales (conjuntos vacíos de la matemática) o pausas psicológicas que distancien —cuando falten las prosódicas— a las sílabas tónicas contiguas. Esta hipótesis —confirmada por la naturaleza temática de la gran mayoría de acentos contiguos— permite unir y separar los elementos de la unidad melódica, es decir, aceptar la destrucción acústica del ritmo natural para integrarlo en otro ritmo más lento, complejo y meditativo. (En virtud de las pausas que necesitan, los acentos en contacto provocan [o derivan de] cierta insistencia en la palabra aislada, atomizan el verso en diferentes núcleos verbales, subordinando las figuras acústicas a las gnoseológicas.)

17. *Dialéctica contra rítmo.*—Con las debidas distinciones y matices, la poesía de Vicente Aleixandre se puede así dividir en dos grupos: el fluctuante y el silábico. Maneras que coinciden con dos clases temáticas: participación del individuo en el transcurrir del cosmos e historización de la vida humana.

La injerencia de la fluctuación en los poemas silábicos resalta en «Los amantes viejos» (344-50):

> *Se ve en la noche el ruiseñor. No escucho.*
> *El viento estos cabellos desordena. Mas no los míos.*
> *Y la luna es fría.*

Así ordenados, los versos tienen once, dieciséis y seis sílabas, respectivamente. Esta distribución coincide con otros tantos apartados de carácter dramático o dialéctico. La realidad rítmica es diversa: tres endecasílabos, que se obtienen integrando el último verso con el final del segundo. La intención discursiva parece evidente, y más si se considera que el verso *Y la luna es fría* es el único de base par en este largo poema.

18. También asistimos a casos de irregularidad estrófica. Sea el poema «Se querían» (111-112): después de un primer tetrasílabo, que es como el prólogo de la composición cuyo título repite, el poeta nos brinda ocho estrofas: la primera, de cinco versos (o de cuatro, considerando el primero como elemento aparte); las seis siguientes, de cuatro versos blancos, en su gran mayoría alejandrinos; la última estrofa, que es una larga enumeración, tiene no cuatro, sino cinco alejandrinos. «Tormento del amor» (123-4) contiene diez estrofas: ocho de cuatro versos, dos de cinco. Precisamente estas dos estrofas son las más ricas en elementos expresivos.

19. *El carácter arrítmico.*

El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos,
los astros remotísimos que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos (98).

Se ha visto más arriba (§ 6) aparecer el ritmo silábico interrumpiendo una serie de renglones irregulares. Asistimos aquí (como en otras ocasiones) al caso contrario. A un grupo compuesto de endecasílabo, alejandrino, se suma un verso paradigmático, que se puede descomponer en columna: ¿17 sílabas?, ¿5 + 5 + 7?, ¿7 + 11? No me decidiría a introducir un endecasílabo en el análisis de este último verso. El poema («La luz» [98-9]) sigue de manera irregular, alternando versos contados y versos libres. Ahora bien, de sus 37 versos, ocho son interrogativos; ocho, invocativos; tres, exhortativos; siete, enumerativos; el período sintáctico está incompleto en las estrofas *Contemplando* ... y *Mirando* ... (faltan los verbos principales). El poeta ve a los hombres como *tiernos animalitos* [...] / [...] *guardados por su mudez / en la que sólo se oye el batir de las sangres.* Este asombro temático forma un cuerpo único con el balbuceo del ritmo.

20. *Sílabas átonas como signo métrico.*

Escribo acaso para los que *no me leen* (239),

Por eso,
cuando en la mi*tad del camino un triste escarabajo*
que fue de oro
*siente próximo el cie*lo como una in*mensa bola*
y, sin em*bar*go, con sus pa*titas nunca pétalos* (109-110).

Pero de su ll*egada decía poco, y mezclado con el*
*pú*blico gene*ral de la carrera esforzada* (190),

*Hom*bre que de madru*gada*... (213).

Otro de los caracteres de la poesía de Vicente Aleixandre (y de nuestro siglo poético) es la abundancia de sílabas átonas, ya en anacrusis, ya en el interior de la unidad rítmica. Se sabe que la normativa clásica no aceptaba más de dos sílabas átonas entre los ictus; también que los acentos secundarios facilitan muchas escansiones que serían difíciles sin ellos. La zona de «poesía hablada», con abundancia de versículos, es la que, por contener gran número de palabras vacías (conjunciones, preposiciones, relativos), en una palabra, por su tendencia a la hipotaxis, más se presta a acelerar su dicción con la rapidez que los vocablos serviles inyectan en la fonética sintáctica.

Las sílabas átonas son a menudo signo métrico de una disposición comunicativa, de una postura antiindividualista. Acercan el poema al ritmo de la conversación, asumen artísticamente la fluidez casual de la palabra diaria.

21. La misma pérdida de la individualidad se aprecia en los «poemas cósmicos», cuyo rápido transcurso, provocado por la abundancia de sílabas átonas, es claramente fonosimbólico:

viaje hacia un mundo prometido, entrevisto,
al que mi destino me convocaba *con muy dulce certeza* (142).

Tiernamente en mi boca, la luz del mundo me iluminaba *por dentro*
Y los rumorosos bosques me desearon entre sus *verdes frondas* (ibídem).

En algún caso,

impregnado todavía del efímero deseo apagado del *hombre* (ibíd.),

la cláusula formada por tónica + 3 átonas, cláusula anómala, parece elevarse a categoría de norma, oponiéndose aquí a la sinalefa entre *deseo* y *apagado*. Delirio rítmico explicado en parte.

porque la luz rosada era en mi cuerpo dicha (ibíd.).

Es

[...] *la dicha, la oscura dicha de morir,*
de comprender que el mundo es un grano que se deshará (95):

aceleración final claramente simbólica.

22. *Frecuencia de pausas.*—También las pausas pueden ser signo literario. *A priori* podemos imaginar mayor abundancia de suspensiones en la prosa que en el verso, más en el discurso, cuya trabazón misma indica el encadenarse de las ideas y la necesidad de distinguir sus partes, que en la lírica. La expresividad de la exclamación *Oh* anula de modo discontinuo en la escritura la coma siguiente:

Oh el amor unitario
de la materia, o luces (249),

Oh, conjunción del fuego
con su materia idónea (245).

El esfuerzo por superar, comprehendiéndola líricamente, una materia no destruida, sino bien observada y analizada, produce la siguiente fragmentación:

Donde estás tú que miras, ellas, las dos figuras,
aquí tendrían que estar, oh, sobre-estar,
a tu lado, sin vérselas (275).

23. La pausa puede ser virtual o temporal. Esta se produce cuando le precede y le sigue una sílaba necesariamente en tesis. Dámaso Alonso, *La ventana, abierta,* v. 10:

Tengo el manso dolor, tengo *la pena.*

Aleixandre:

Y ahí en la luz, hechas *la luz, te llegan* (320).

3) *Los acentos en contacto.*

24. *Los acentos y el ritmo.*—Ya hemos hablado de los acentos en contacto o contiguos (§§ 15, 16). Veamos la cuestión con más detalle. La Academia define el ritmo como «sucesión de intervalos de duración delimitados por dos puntos de prominencia acústica» (8). Estos intervalos son de duración regular en la música, de duración irregular en la palabra. El ritmo es independiente del tono y existe en «la musitación y el bisbiseo» (9): añadamos que existe en el silencio de la lectura callada y en la memoria. «No importa que las sílabas situadas entre las dos cimas rítmicas, o algunas de ellas, sean acentuadas [...]. El verso de García Lorca *(Romancero gitano,* 4):

Pero **yó** *yá nó sóy* **yó**

constituye, en cambio, una unidad melódica, con la curiosa particularidad de que todas las sílabas intermedias son acentuadas. Pero la nivelación melódica, más acusada tal vez por esa razón en este caso, no destruye la realidad acústica del ritmo, cuyos dos puntos críticos señalamos aquí con negrita.» «Había sido señalada hasta ahora la posibilidad en español de tres monosílabos sucesivos acentuados. El verso de García Lorca, acaso excepcional, muestra que las posibilidades son bastante mayores» (10). (En efecto, Vicente Aleixandre nos brinda un ejemplo equivalente: *Oh, sí, yo sé bien lo que tú vigilas* [223], y don Alonso gana a los amigos en la liza acentual [*Mujer con alcuza,* v. 6]: *Yo no sé qué es más gris,* donde la unidad melódica *sé qué es más gris* [analizando según el criterio académico] va precedida por otros dos monosílabos acentuados [a menos que se interpreten como anacrusis].)

(8) *Ibídem,* p. 65.
(9) *Ibídem,* p. 66, n. 4.
(10) *Ibídem,* p. 66.

25. Otra salvedad: ¿pertenecen a la unidad rítmica los dos puntos de prominencia acústica? ¿O sólo el primero forma cláusula rítmica con los puntos inacentuados que le siguen? Esta es la lectura seguida por T. Navarro Tomás y ampliamente experimentada. Resumamos: el verso puede empezar por anacrusis (sílabas átonas, una o dos por lo común, anteriores al primer ictus, musicalmente arsis inicial); sigue, desde el primer acento, el período rítmico, que se extiende hasta el último acento, excluido; el período rítmico se compone de una o varias cláusulas; cada una de las cuales consta de tónica y una, dos o (menos frecuentemente) tres átonas; con el último acento del verso inicia el período de enlace, que comprende la última tónica, las átonas que le siguen y la eventual anacrusis del verso siguiente (11). Así quedan enlazados todos los versos de un mismo poema o de una estrofa o período sintáctico lógicamente autónomos. Una pausa importante puede restaurar la anacrusis, asimilada en la lectura continua por el período de enlace.

26. El citado verso de García Lorca, junto al que le sigue, se leerían así:

Pero ya no soy ni mi sa es ya mi
yo yo, ca ca sa.

La última sílaba átona es átona-tónica, como la última breve del hexámetro es breve-larga (diástole).

27. *Las unidades rítmicas.*—Pero ¿qué es la unidad rítmica? Tesis y arsis, tiempo marcado y tiempo *menos* marcado. Aquél lo forma una sílaba tónica, de acento principal o secundario, y de elevada cantidad escansional (como demuestran las inscripciones fonéticas) (12); éste consta de una o más sílabas sin acento o con acento menos marcado. La unidad rítmica mínima, esencial, es la compuesta por tónica + átona, que en verso equivale a tónica + cero. Si cada verso tiene su propia unidad rítmica (independientemente de su eventual enlace con los otros), y si los bisílabos son versos, parece evidente que en ellos (monosílabos tónicos, bisílabos paroxítonos o trisílabos proparoxítonos) se encuentra el núcleo rítmico esencial.

28. *El acento contiguo como signo métrico.*—Esta digresión ha parecido necesaria antes de tratar de los efectos que los acentos contiguos producen y volver a nuestro poeta. Efectos, como siempre,

(11) Tomás Navarro Tomás: *Métrica española. Reseña histórica descriptiva,* Madrid, Guadarrama, 19723, pp. 35-36.
(12) Cfr. *Ibidem,* pp. 37-38.

dobles: acústicos y gnoseológicos. Ante todo, el acento contiguo es siempre una anomalía rítmica. Anomalía rítmica que puede ser un refinamiento poético, una necesidad, cuyas causas deberemos hallar en cada caso, buceando en el contexto, a fin de oír el eco de su estridor en el campo semántico.

29. El acento en contacto podrá producir sea un tiempo vacío (§§ 16, 23), sea un alargamiento de la sílaba precedente:

[...] *Y ella alza*
al hijo. —Hija, tú más que él— (251).

El adverbio *más* alarga significativamente la escansión del pronombre: el ritmo se detiene un momento en la tesis, en *tú,* como si éste estuviera coronado por un calderón, que no interrumpe el ritmo, que lo suspende de manera expresiva. ¡Cuántos ejemplos podríamos aducir!

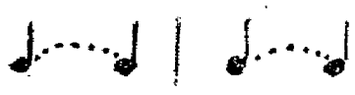
*Allí también viví, allí, ciudad generosa, ciu*dad hon*da* (166).

Esta *ciudad honda* es tan honda, que es casi un pentasílabo; cuantitativamente equivale a su traducción italiana *città profonda,* o a su metátesis *honda ciudad* (cinco sílabas métricas). ¿Por qué? El acento *hon-* ha alargado el acento *-dad*, que viene a ocupar su tiempo en tesis y el tiempo siguiente en arsis.

30. *Acentos contiguos y unidades rítmicas.*—Podemos establecer la siguiente ley: un acento contiguo transforma el anterior en unidad rítmica (tesis + arsis) cuando los dos ocupan necesariamente un tiempo en tesis. Digamos

Más, más

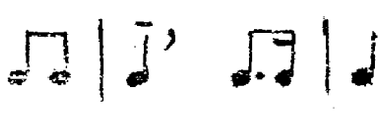
de manera marcada, sin privar al primer vocablo de su propio acento y llevando el compás de dos por cuatro. La transcripción musical sería



Más, más

El segundo acento ha incrementado la cantidad del primero.

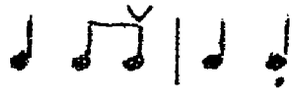
31. Si el segundo acento está en arsis (situación que se produce cuando le sigue otro antes de la pausa prosódica), como en el primer ejemplo del § 29, se produce la ya vista estasis rítmica, una parada en el primer acento



Hí-ja tú más que él

con el segundo en escansión intensa.

32. Cuando el segundo está en tesis y el primero en arsis, éste puede alargarse o intensificarse. *Tarde, ¡qué tarde!* (256), se puede transcribir así:



Tar-de, ¡qué tar-de!

33. *Análisis rítmico-temático.*—Es verdad que la lectura corrida no tiene en cuenta la contigüidad acentual, porque disuelve las unidades rítmicas en las cláusulas, y las cláusulas, en los períodos. También es verdad que esos acentos existen, y que el considerar la pertinencia y la significación de todos los elementos de la realidad lingüística del poema puede dirigir la atención hacia tales prosodemas arrítmicos y enriquecer la lectura con elementos nuevos: la lectura es punto de arranque y es meta de toda meditación sobre el poema. Los acentos contiguos serán un contrapunto, mental y sonoro, que matizará expresivamente la primera lectura espontánea.

Algunos versos con acentos contiguos:

Cantad por mí, pájaros centelleantes (180),
Tarde, ¡qué tarde! Ya los terciopelos (256),
Quizá nunca fue niña: anciana (276),
Lo mismo se diría del que creció y fue joven (301),
Lejana está. Muy lejos (299),
Yo soy quien soy, pero quien soy es solo (376),
Es más, es mucho más (388).

En la agrupación *es más* el verbo tiende a perder algo de su intensidad en favor del pronombre, como al revés, en *más es,* el verbo incrementa su apoyo. En este verso considero *Es* en arsis marcada que llamaré en este caso «semianacrusis»; la pausa ante tónica alargará la cantidad de *más,* que se leerá con calderón; de nuevo el verbo se encontrará en arsis marcada:

Es *es* *cho*
más, *mu* *más*...

* * *

Que no habló, y aún te escucho (300):

Semianacrusis *Que no ha-;* la conjunción disminuye el tiempo de la pausa y el de la sílaba *-bló:*

Que no ha y aún te es
bló, cu cho

* * *

Ah, cuán cierta es tu noche (316):

Cuán pierde parte de su intensidad en esta agrupación (cfr. casos análogos en «Esbozo...», cit., pp. 73-4), por lo que la lectura empezará en tesis:

cuán ta es tu
Ah, cier no che

* * *

Nació y no supo. Respondió y no ha hablado (334).

La fuerte pausa crea dos hemistiquios; el verso tiene dos anacrusis; ambos hemistiquios son idénticos acentualmente: anacrusis + tres acentos contiguos + átona: anacrusis y dos unidades rítmicas. Identidad acentual y sintagmática que corren paralelas por el campo semántico del determinismo, de «lo fatal»: los apoyos contiguos están aquí motivados por el pesimismo gnoseológico, y ellos mismos son pura negatividad rítmica. Leo así:

Na no po. Respon no ha ha
ció y su — dió y bla do

* * *

Isla Caimán... Ah, oh (394).

A este verso extraordinario se le puede aplicar la ley del § 30. La pausa seguida de tesis anula el contacto *-mán Ah.* El período consta de cuatro unidades rítmicas:

la Cai ... ...,
Is mán Ah oh...

Este heptasílabo es cuantitativamente análogo al endecasílabo anterior:

la de ba, los Pa Ga
Is Cu rís, yum ba.

Se puede hacer la prueba con un cronómetro, pero lo más sencillo es leer y tomarse el pulso: tesis y arsis corresponderán a la diástole y sístole zoológicas. Los apoyos contiguos han prolongado la cantidad del heptasílabo, y lo han asimilado el endecasílabo, elevando la *isla Caimán* a la categoría más solemne de los lugares geográficos precedentes; el ritmo crea un verso medio irónico, medio evocativo, de gran suspensión lírica.

34. *Análisis rítmico-sintáctico.*—Los acentos en contacto acompañan a menudo a sintagmas admirativos:

¡Cuán triste *por tu niebla*
mi cuerpo! Su aletazo
¡qué frío *en tu profundo!* (382),

[...] Oh vi*drio mudo*
que engañas [...] (ibíd.),

[...] Oh, si*gue*
mintiendo, siga sólo
aparencial tu leve
vidrio ondular, tu espuma
de luz, oh *superficie...* (383);

o negativos:

No soy *joven, y existo* [...] (322),

Son muer*tos acabados.*
Quizás aún no *empezados* (323);

o interrogativos:

Dime, dime quién *eres, quién me llama, quién me dice,* quién cla*ma,*
dime qué es *este envío remotísimo que suplica,*
qué llanto *a veces escucho, cuando eres sólo una lágrima* (99).

35. *Escansión y acentos en contacto.*

[...] *Su* luz be*lla*
*per*petua es *en mis ojos: tam*bién bri*llan* (347),

*por su ver*dad hoy ju*ra la boca misma que be*só y aún a*ma* (295),

*El pelo candea*l to*ma* sol, aún no ha ardi*do*
del todo (251),

La cintura no es ro*sa.*
No es a*ve.* No son plu*mas* (153).

En todos los casos el acento en contacto, particularmente cuando hay varios acumulados, produce —ya lo hemos visto— cierta dificultad ejecutoria, que se traduce en lentitud escansional. Esta violencia verbal es siempre función de otra violencia gnoseológica inscrita en el campo semántico de lo positivo o de lo negativo. Del campo negativo hemos visto muchos ejemplos: una materia ardua y dialéctica pide un soporte análogo. La expresión de una materia elevada por encima de la realidad media nos brinda este verso:

*Mi*rad cuán pu*ro se alza* (155).

Poemas de la consumación y *Diálogos del conocimiento* son los libros más ricos en acentos contiguos. Atendiendo a los datos que arroja esta antología, poseen, respectivamente, un 39,66 por 100 y un 40,55 por 100 de los mismos. (Los cálculos se han hecho contando los acentos contiguos, multiplicándolos por cien y dividiendo el resultado por la suma de los versos.) Los otros libros han procurado las siguientes cifras: *Ambito,* 12,35 por 100; *Espadas como labios,* 21,83 por 100; *La destrucción o el amor,* 15,37 por 100; *Mundo a solas,* 33,47 por 100; *Sombra del paraíso,* 20,73 por 100; *Nacimiento último,* 23,52 por 100; *Historia del corazón,* 28,26 por 100; *En un vasto dominio,* 27,33 por 100; *Retratos con nombre,* 28,82 por 100; *Poemas varios,* 31,29 por 100. Total: 5.900 versos, 1.586 acentos contiguos: 26,77 por 100. Se han calculado, para hacer una comparación rápida, los acentos contiguos de otros poemas de épocas distintas. Las famosas *Coplas,* de Jorge Manrique, 480 versos, 48 acentos contiguos, 10 por 100; el *Romance de la loba vieja,* 48 versos, 11 acentos contiguos, 22,08 por 100; el poema «Más allá», de Jorge Guillén, 200 versos, 29 acentos contiguos, 14,50 por 100; *Mujer con alcuza,* de Dámaso Alonso, 168 versos, 34 acentos contiguos, 20,83 por 100. Los dos Jorges presentan las escansiones de mayor fluidez, junto con el primer libro de Aleixandre, *Ambito;* el *Romance* y *Mujer con alcuza,* ambos altamente dramáticos, son de ejecución rítmica más ardua, pero inferiores a la media de nuestro poeta, cuyo dictado rítmico tiene más estridor expresivo.

36. *El poeta explica su obra.*—Vicente Aleixandre presenta así *Poemas de la consumación:* «Intenta [este libro] cantar con grave voz y ademán consecuente la situación del viejo que vive la plena conciencia de la juventud como el equivalente de la única vida. Lo demás es sombra, olvido. No es un libro elegíaco, sino quizá un libro trágico [...]. En este libro sentí la precisión del empleo en mi verso de los elementos irracionales [...]. Traté, pues, de irraciona-

lizar el elemento expresivo [...] (307). El libro, que presenta un altísimo porcentaje de acentos contiguos, está compuesto casi todo en heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, sin versículos. La introducción de una materia trágica e irracional en el verso medido produce la tirantez expresiva plasmada en las cifras de los acentos irregulares.

Poemas de la consumación son piezas breves y líricas; largas y dramáticas las de *Diálogos del conocimiento.* Sin embargo, por los rasgos de su estilo, por la colaboración acentuada del pensamiento poético, por el uso caracterizado de las contradicciones lógicas y por el clima de última madurez de la vida, que en vertientes muy distintas los dos respiran, creo que ambos libros constituyen una zona de mi trabajo, un paso más en el trazado de una poesía que aspira a cumplir —intentar cumplir— un ciclo vital» (337-8). Métricamente los dos libros son muy semejantes y análogos en muchos de sus temas. Esas contradicciones lógicas se transforman en anomalías acentuales. Los dos porcentajes de acentos contiguos son parecidos.

37. *En un vasto dominio, media estilística del autor.*—Los porcentajes atribuyen a este libro un 27,33 por 100 de acentos contiguos, cifra que se coloca en la zona equidistante entre el 12,35 por 100 del primer libro y el 40,55 por 100 del último (aquí no se tiene en cuenta *Poemas varios,* álbum con poemas de años muy distantes). *En un vasto dominio* es, según su autor, una «síntesis armonizadora de las dos vertientes de su visión general» [«temporalidad humana» y «vivir histórico»], y «es quizá uno de los libros que el poeta siente como más significativos, si no el preferido entre los suyos» (237). En él se recupera el ritmo regular, después del verso muy libre de las obras anteriores; el porcentaje de la contigüidad acentual demuestra coherencia con el significado del libro en el contexto de la obra del poeta.

III. APUNTES VARIOS

38. *Reducción métrica de los esdrújulos internos.*—Hablar brevemente de la contigüidad acentual en la poesía de Vicente Aleixandre era el propósito inicial de este escrito. Han surgido al aire de la lectura otras observaciones. La primera trata de los esdrújulos internos.

I. Málaga *estaba dorada.*
El mar azul, pintado en verdemar,
y era una confusión de colorido
de sol y sal (394),

II. *¿Sois mis amigos, uno a uno? Ninguno.*
Máscara única que uniforme transcurres.
¿Cómo te llamas? Día a día he tenido,
sombras amigas, vuestros humos lentísimos,
sordos volúmenes *de un vapor transitorio* (384).

III. *Vasos o besos, luces o escaleras,*
todo sin música *asciende cautamente* (92).

Málaga estaba dorada es el único octosílabo del poema «El viejecito de verdad», composición de versos con base impar. Es probable —a la luz que arroja el ejemplo III— que Vicente Aleixandre lo haya compuesto teniendo en cuenta la reducción cuantitativa del esdrújulo inicial: *Mál* < *a* > *ga.* Parece confirmarlo el verso de «Verbena» (92-3), compuesto casi todo en endecasílabos (§ 5): 47 endecasílabos (si se acepta nuestra hipótesis) y un alejandrino. La única excepción, el dodecasílabo, *todo sin música asciende cautamente*, habrá de considerarse reducido a endecasílabo en virtud de la disminución cuantitativa del esdrújulo. El ejemplo II nos ofrece una serie de dodecasílabos, interrumpida por dos versos de trece sílabas: *Máscara única que uniforme transcurres* y *sordos volúmenes de un vapor transitorio.* También aquí la reducción cuantitativa de *única* y *volúmenes* restituye la regularidad silábica. (Es verdad que la cesura en quinta quitaría la necesidad de recurrir a tal reducción cuantitativa, pero dicha cesura tendría coherencia sintagmática sólo en los versos de por sí regulares, que tienen pausa prosódica después del quinto tiempo rítmico, y sería asintagmática en los dos versos que nos interesan.) *Algidos despidos* (30), en una larga serie impar («Mar y noche» [29-30]), parecería confirmar la mencionada reducción; pero, en realidad, formará, con *redondos bultos* del verso anterior *(músculos emergidos, redondos bultos),* un endecasílabo: *redondos bultos, álgidos despidos;* endecasílabo segmentado para evitar la consonancia a final de verso de *emergidos* con *despidos;* confirma esta solución el tetrasílabo anómalo de la misma composición *se alza, pide,* que compone un endecasílabo con el heptasílabo precedente *(de masa torva y fría).* La razón de la división podrá ser en este caso la anáfora que viene a crearse con el verso sucesivo *(se hunde luego en la cóncava garganta),* la cual exalta, con su disposición inicial, el relieve de la antítesis *se alza / se hunde.*

39. *Signos diacríticos. Diéresis señalada y diéresis latente: la transformación de un signo gramatical en signo literario.*

Parece atado al hondo
abismo el mar, en cruz, mirando
al cielo alto, por desasirse,
violento, rugiente, clavado al lecho negro (30).

¿*Rugiente* o rugïente? El ritmo de estos versos favorece la segunda lectura, el alejandrino, con esa diéresis, esa ejecución con hiato, que tan voluptuosa parecía a Paul Valéry (aquí más que voluptuosa sería pérfida). Queda por resolver el problema de la indicación constante del hiato con la diéresis. La razón de la exclusión o empleo del signo diacrítico puede ser de naturaleza temática. Efectivamente, el mismo Aleixandre señala en ocasiones la lectura elegida:

> *se desgarraba virginalmente para amaros,*
> *desnuda, pura, invïolada* (133).

Desnuda, pura, invïolada es un verso excepcionalmente eficaz. En efecto, la diéresis anula la sinalefa anterior. El verso es decasílabo, e *invïolada* llevará acento secundario en la primera sílaba, que se leerá en tesis, conforme a la regla fonética general que pone el apoyo secundario en la primera sílaba de los pentasílabos paroxítonos. Tenemos cuatro unidades rítmicas (la primera, con anacrusis):

des da, ra, vïo
nu pu in la da.

La diéresis, pues, ha transformado un octosílabo en decasílabo; esta transformación es un signo métrico. Adviértase la diferencia de expresividad, cómo esas separaciones silábicas, cómo esos hiatos transportan el significado del desgarrón virginal del verso precedente: son también ellos un desgarrón acústico; el tema de la castidad se opone aquí a la unión de los sonidos; y la separación de las vocales se hace significante poético de aquella materia.

En

> [...] *Aquí a mis pies lianas*
> *bullen, y sienten que tierra es todo, y nada*
> *es diferente* (339).

la interpretación exige «lïanas» (forma parte del endecasílabo *sobrevuelan. Aquí a mis pies lianas)*, pero el poeta ha dejado aquí al lector el cuidado de añadir la diéresis necesaria.

40. *Verso y versículo.*

> *¿Para quién escribo?, me preguntaba el cronista, el periodista o simplemente el curioso.*
>
> *No escribo para el señor de la estirada chaqueta, ni para su bigote enfadado, ni siquiera para su alzado índice admonitorio entre las tristes ondas de música.*
> [...]
>
> *Escribo acaso para los que no me leen. Esa mujer que corre por la calle como si fuera a abrir las puertas a la aurora* (239).

La abundancia de versículos en la poesía de Vicente Aleixandre representa bien el *ademán de selva* con que el poeta nos la brinda. ¿Cuál es la diferencia formal más importante entre verso y versículo? Prescindimos de aquellos casos en los que el versículo es perfectamente analizable métricamente como sucesión de versos simples. (En

> *Yo te veo gozoso todavía allá en la tierra que nunca fue del todo separada de estos límites en que habito* (137).

podemos, entre otras soluciones, distinguir: un endecasílabo, un pentasílabo, otro endecasílabo, un eneasílabo.) Lo que realmente caracteriza al versículo es su abundancia en palabras vacías: conjunciones, preposiciones, relativos átonos. Es decir, su carácter hipotáctico, que significa renunciar al canto en pro de la función comunicativa del lenguaje.

41. *La sinafía.*

> *Sin un soplo, arcilla finita, erige tu vacilante forma*
> *y calidad de dios tomas en préstamo,*
> *no, no desafíes cara a cara a ese sol poderoso que fulge*
> *y compasivo te presta cabellera de fuego* (161).
>
> *Para morir basta un ruidillo,*
> *el de otro corazón al callarse* (86).

En ambos casos el enlace vocálico entre versos sucesivos *(fulge y; ruidillo, el)* restituye la medida silábica justa a los renglones finales, que de quince y diez sílabas pasan, respectivamente, a catorce y nueve, conforme a los esquemas de las composiciones en que se hallan. En ambos casos la sinafía posee justificación sintagmática y escansional: los versículos compuestos que de ella resultan corresponden al contexto rítmico. Los dos primeros versos del primer ejemplo *(Sí un soplo* [...] / [...] *préstamo)* figuran unidos en versículo en la edición de las *Poesías completas.* Ello confirma la sinafía en los dos versos siguientes. Esta «licencia» es de primera importancia en nuestra poesía, y aislada se encuentra en muchos autores, antiguos y modernos. El caso más ilustre, por su carácter sistemático, lo tenemos en las *Coplas* de Jorge Manrique, donde va acompañada de la compensación.

42. *La rima.*—La rima ocupa en esta selección un lugar secundario: aparece de manera ordenada en pocas composiciones. Por lo mismo es interesante asistir al espectáculo de la irregularidad en

la colocación de las rimas, tal como aperecen, a veces, de manera inesperada. (El primer libro, *Ambito*, es el más rico en poemas rimados.) En varias ocasiones la rima es una eminencia gris que oculta, en la masa tonal de las oposiciones y del ritmo, su propia resonancia. En

> *Muchacha, corazón o sonrisa,*
> *caliente nudo de presencia en el día,*
> *irresponsable belleza que en sí misma se ignora* (106).

las tres asonancias finales o internas *(sonrisa, día, misma)* se diluyen sabiamente. Sea el poema *Diosa* (145); sus 23 heptasílabos contienen las siguientes rimas externas: *hermosa* (v. 4), *dichosa* (v. 8), *sola* (v. 10); *tangible* (v. 11), *gime* (v. 14), *tigre* (v. 15); *extensa* (v. 18), *vuestra* (v. 21); *ofrecida* (v. 19), *ígnea* (v. 22). Como se ve, la distribución es «caprichosa» —si el capricho engendra el arte—. En *Los besos* (147 la asonancia í-a se repite, entrecruzada con otras, en los versos siguientes: 1, 4, 14, 15, 16, 18. Libertad absoluta e intensa (tres versos sucesivos asonantados) que alcanza su apogeo en el «Diálogo de los enajenados» (365-9). Este poema cuenta 101 versos, sobre todo alejandrinos. Después de varias asonancias y consonancias dispersas, el poeta escribe: *Cavo en lo oscuro* (v. 88). El verso 93 repite la velar: *o un subproducto bello que sorprende o adula*, e introduce una extraordinaria serie de catorce versos monorrimos velares (asonancia ú-o), mezclada con tres aliteraciones palatales *(esbeltísima, vivir, risa)*, acompañadas de una velar-palatal-media *(última)*. Las rimas de esta serie única son de carácter típicamente fonosimbólico y se matriculan en el campo semántico de la oscuridad negativa: *números, juncos, últimos, puro, súcubos, hundo, mudo, tumulto, sepulto, humo, difuso, desdibujo, rehúso.* El fragmento tiene luz propia en esta antología.

Poemas varios acoge varias composiciones con rima. Muchas de las cuales las podemos conectar con la época vecina a *Ambito*. La rima aquí no está escondida, no es irregular, tiene más peso rítmico. En «El viejecito de verdad» (Homenaje a Salvador Rueda) (394-5) las rimas velares -ón, -or, -oh, reproducen la sonoridad del nombre del homenajeado, aunque *Salvador* no esté nunça en posición final.

43. *Nota sintáctica: los pronombres enclíticos como signo literario.*—El *ademán de selva* admite alguna figura preciosa en lo sintáctico, *gota fresquísima de rocío* que *brilla sobre una rosa.* Me refiero al pronombre enclítico detrás de un tiempo verbal diferente del imperativo, del infinitivo, del gerundio: uso típicamente literario

en nuestra época, que lo ha suprimido en la lengua hablada. Esta marca de elevación tonal es relativamente frecuente en Vicente Aleixandre:

La sangre rueda y pasa,
y ardiente sigue y vase (244),

que entre los brillos rueda, perdura, torna, aléjase (260),

[...] *El aire inmóvil tránsese*
del rasguear buido que vuestra oreja alcanza.
La pluma de ave vuela, a ras del blanco intacto,
y traza o vive: escribe. Hirientemente quéjase (261),

Preso es o libre un hombre según su ánima dígale.
En sus cadenas suelto forjó el destino haciéndose
quien entre muros siempre vivió, venció: entregóse (262),

Los pámpanos, el torso desnudo; a la cintura vese
la piel salvaje. El tronco sostiene el cuello y álzase (271),

Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese (376),

Soy la espuma primera que entre las ondas álzase
y en la cresta aquí irísase [...] (ibíd.).

Vase, aléjase, entregóse, yérguese, álzase, son movimientos petrificados por ese enclítico añejo; petrificados tonalmente, pero a veces rítmicamente exultantes gracias a la ligereza que procura la posición final de las palabras esdrújulas. Y hay movimientos lentos, pausados, incisivos: *Hirientemente quéjase.*

44. *Estilemas:* 1. *Masa tonal de los adverbios en -mente.*—Abundan en la poesía de Vicente Aleixandre los adverbios en -mente. Su lentitud fonética, su masa tonal, es signo métrico en muchas ocasiones. Un caso típico: «El viejo y el sol» (220-1):

Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero, le mordía suavemente los pies
[...]
Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,
tirando suavemente de él, unificándole en su dulce luz.
[...]
Toda la quemazón, la historia de la tristeza, el resto de las arrugas, la miseria de la piel roída,
¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!

Como una roca que en el torrente devastador se va dulcemente desmoronando,
rindiéndose a un amor sonorísimo,
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, lentamente entregando.

Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con mucho amor
y adormirle
[...]
como una madre que a su niño suavísimamente en su seno lo
reinstalase.

[...] [*el viejo*
dulce] *había pasado ya a ser la luz*
y despaciosísimamente era arrastrado en los rayos postreros del sol
como tantas otras invisibles cosas del mundo.

El poema tiene 20 versos o versículos; en ellos, nueve adverbios en -mente. Masa tonal lenta, imperfectiva, durativa, como los 22 pretéritos imperfectos que nos presentan la acción, el transcurso en su pausado devenir. Oigamos:

Después ascendía e iba sumergiéndole, anegándole,
tirando suavemente de él [...],
¡cómo iba lentamente limándose, deshaciéndose!

Los gerundios dan la mano a los adverbios en este viaje despacioso, de sonoridad sosegada. La significación se ha resuelto en tono; la materia en idea acústica.

45. *Estilemas:* 2. *La repetición de una fórmula sintáctica.*

El alba, o nunca (332),
su tibieza o rayos (333),
amor o dádiva (365),
la sonrisa o la flor (366),
La tristeza u hoyo en la tierra (65)
El mar o una serpiente,
el mar o ese ladrón que roba los pechos (76),
Quiero amor o la muerte (77),
O luz, o sombras (371),
Así lo siento o lo razono (373),
[...] *No sé, difícil es optar*
qué está más escondido, si el puñal o la rosa (375),

Con la rosa en la mano adelanto mi vida
y lo que ofrezco es oro o es un puñal o un muerto (377).

El valor de la conjunción no es siempre el mismo. En *La destrucción o el amor* tiene significado ilativo, como en la mayoría de los casos en que se omite la coma: *amor o la muerte, amor o dádiva* son sinónimos. La disyunción aparece en otras ocasiones: *El alba, o nunca; O luz, o sombras.* La conjunción puede, pues, iluminar una relación consecutiva imprevista, o una polaridad, una oposición. El predominio

del primer caso (no siempre aclarado por los traductores) es particularmente interesante: en efecto, se trata de unir dos contrarios mediante un nexo de identificación. Identificación coherente con el transcurso cósmico del ser:

Entonces la dicha, la oscura dicha de morir,
de comprender que el mundo es un grano que se deshará (95).

46. *Estilemas:* 3. *Otra fórmula estilística.*

[...] *La vida*
es un instante,
justo para decir María [...] (61),
[...] *La vida es breve;*
justo para decir
Eulalia [...] (294).

La memoria une dos poemas escritos a distancia de tres decenios. Une Eulalia a María, Dámaso a Vicente: fórmula del recuerdo, figura de la amistad.

IV. MATERIA

47. La irregularidad métrica posee una base teórica: el mundo es una realidad finita, pero confusa y en devenir hacia la perfección de su acabóse:

el mundo todo es uno [...] (89),

Oh, no para el infinito. Para el finito mar, con su limitación casi humana [...] (241),

Todo pasa.
La realidad transcurre
como un pájaro alegre (76),

[...] *el mundo es un grano que se deshará* (95).

48. La consideración del devenir priva al hombre de la posibilidad de conocer; el mundo real es imposible, porque transcurre y cambia; como el hombre se identifica con el mundo, no sabe; al ser consciente de su no saber, aumenta el sentimiento de la propia existencia:

[...] *no existe el hombre* (117),

Ignorar es vivir. Saber, morirlo (330),

Nada veo, nada sé [...] (348),

Oh, realidad, porque dudo en ti crezco (359),

Qué insistencia en vivir. Sólo lo entiendo
como formulación de lo imposible: el mundo real (347).

49. El hombre, pues, se identifica con la realidad finita. Moralmente obtendrá su plenitud, su dicha, al aceptar sus propios límites, al exaltar el transcurso de los bienes tangibles, y ser él mismo pura tensión y movimiento:

> *Entonces la dicha, la oscura dicha de morir,*
> *de comprender que el mundo es un grano que se deshará* (95),
>
> [...] *Tenté. Quien tienta vive. Quien conoce ha muerto* (340),
>
> *Mi cuerpo es la ballesta en que la piedra yérguese;*
> *y el arco, y soy la flecha: un pensamiento huyendo* (376),
>
> [...] *Me creo*
> *enterrado y dichoso, con sólo ese pétalo:*
> *el vivir* (389);

este solo vivir:

> *Oh vida*
> *sin cielo* (ibíd.).

50. Aceptada esta participación en el transcurso cósmico, el hombre realiza su propio cometido comunicando con la palabra su experiencia. La poesía es un significado verdadero:

> *Yo las oí. Sonaban como las demás. Daban el mismo sonido.*
> *Las decían los mismos labios, que hacían el mismo movimiento.*
> *Pero no se las podía oir igual. Porque significan: las palabras*
> *significan. Ay, si las palabras fuesen sólo un suave sonido,*
> *y cerrando los ojos se las pudiese escuchar en el sueño...* (204).

51. Gran parte de la poesía regular de Vicente Aleixandre trata, como hemos visto, de experiencias «ajenas»: homenaje a Fray Luis, a San Juan de la Cruz, a Salvador Rueda; o son poemas dialécticos, o bien, de carácter intimista, como en sordina: corresponden a un movimiento exterior, o reflejan un sentimiento distanciado del tiempo. Los grandes poemas metafísicos exigen, por el contrario, el verso libre: movimiento interior tumultuoso de la tierra y del mar. La expresión de una razón de dicha —dicha en lo inmanente— parece serenar este tumulto, y da lugar a versos serenos, sin excesiva irregularidad silábica:

> *Creer, vivir. El sol cruje hoy visible.*
> *Ah, mis sentidos. Corresponden ciertos*
> *con tu verdad, mundo besado y vívido.*
> *Sobre esta porción vivo. Aquí tentable,*
> *esta porción del mundo me aposenta.*
> *Y yo la toco. Y su certeza avanza.*
> *En mi limitación me siento libre* (374).

52. Y ¿dónde está el punto final de esta aventura de la tierra y del hombre? Todo debe acabar en el amor, que es la destrucción del individuo en la pluralidad superior; en el amor y en el mar materno:

Pasé como una piedra y fui a la mar (343),

Y hay unos niños que le miran mudos
meterse por el mar.
(Partido el yeso, la guitarra extinta.)
El nadará, él nadará.

El viejecito de verdad, se ha muerto.
La flor que crece es de verdad (395),

sé tú espuma que queda después de aquel amor,
después de que, agua o madre, la orilla se retira (106),

Todo pasa.
La realidad transcurre
como un pájaro alegre.
Me lleva entre sus alas
como pluma ligera.
Me arrebata a la sombra, a la luz, al divino contagio.
Me hace pluma ilusoria
que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:
esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto (76),

[...] *¡Oh río que como luz hoy veo,*
que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama! (137),

Y era como si durmiese y pasase leve, bajo las aguas buenas que le llevaban (225),

No, no es un hombre, ved: Mitad mar, mitad tiempo,
parece piedra. Y dura. Como en la mar, las olas (272),

Es el final con todo en que se hunden.
Mar libre, la mar oscura en que descansan (315).

53. Todas las citas precedentes son cláusulas de otros tantos poemas. Esta posición final, posición dominante, es también signo literario. El mar como cláusula de otro movimiento, como símbolo del otro durar humano. En ese permanecer que es el deshacerse, las olas crean un ritmo, un tiempo sobre su propia extensión: el ritmo de lo acabado y su memoria.

FRANCISCO DEL PINO

Via S. Nicolò, 97-99
50125 FIRENZE
(Italia)