

# Ámbito, de Vicente Aleixandre, como signo métrico

A Ignacio Javier López, continuador  
también del método pratiano

## El concepto «libro de poesía» en los poetas del 27

Paul Valéry quería una historia de la literatura sin autores. Sólo con obras. Esta concepción, bajo la cual asoman teóricos como Dragomirescou, Elster y cuantos contribuyeron —primer tercio de siglo— al alumbramiento de la *Literaturwissenschaft*, se perdió en los puros espacios del idealismo. Pero algo de verdad alienta, en último término, entre los pliegues de una tal concepción. Quién puede dudar de que, si no la historia toda, sí al menos el movimiento y progreso de la historia literaria (rupturas, exploraciones, nuevos avances) corresponden a las obras genuinas y a las ideas distintas que incorporan.

La poesía española ha vivido con los grandes poetas del 27 un excepcional tramo histórico. Sin ellos, el crecimiento de la poesía no hubiera alcanzado entre nosotros tal grado de plenitud. Cada poeta del grupo rindió su mundo de ideas a una forma, única admisible esclavitud de la poesía. La forma justa. Y además, personal, inconfundible, identificable siempre; con un vocabulario característico, unas modulaciones típicas en la armonía del verso, y unas fórmulas de estilo creadas sólo para sí, distintas a la de los demás, a fin de expresar con rigor —otra vez el imperativo de la forma justa— lo que se piensa, siente, intuye... La dicción es creada, por cada autor, según el decir.

Hay algo común y nuevo entre estos poetas. Coinciden, en efecto, en la noción de «libro de poesía» —noción estética que mantiene aun hoy la relativa frescura de lo nacido tras el período romántico—. Frente al libro de poesía como reunión indiscriminada de poemas, lejanos a veces entre sí en estilo, propósitos y hasta en fechas de escritura, al uso de los renacentistas, por ejemplo, los poetas del 27 sueñan desde el principio con el libro como suprema unidad orgánica, coincidiendo con la moderna concepción nacida de Baudelaire o Walt Whitman. Así, Jorge Guillén comenta a Claude Couffon en una entrevista de 1960: «Empecé a escribir bastante tarde, exactamente en el mes de mayo de 1918. No imaginaba yo el libro como una serie de textos mezclados caprichosamente, sino como una unidad orgánica, como un edificio. Desde el primer momento me fascinó la construcción rígida de las *Flores del mal*, de Baudelaire. Poco a poco, y sin que al principio tuviera conciencia de ello —prosigue Guillén— mi obra se ha organizado de la misma manera. Más adelante, mucho más adelante, supe que Walt Whitman pasó por una experiencia semejante con sus *Hojas de hierba*. Estos son para mí —concluye el autor de *Aire nuestro*— dos ejemplos supremos de la organización de una obra poética.»

Esa voluntad arquitectónica, de proyecto cerrado hasta en los más insignificantes detalles, presidió el quehacer poético de los autores del 27. Aleixandre, en la «Nota a la primera edición» de *Nacimiento último*, se expresa con palabras muy semejantes a las de Guillén. Habla de los «libros que se desarrollan alrededor de un tema central, adquiriendo por trabado crecimiento la contextura y el límite de un verdadero organismo cerrado», de libros que crecen «desde un núcleo originario, por definido, excluyente», de «conjunto solidario»... A esa unidad de libro, que a menudo se confundió con la uniformidad, debía acompañar, como contrafuerte, un visible diseño estructural: correspondencias, paralelismos y simetrías describen el sólido volumen, en el que el todo, el resultado final, es lo que importa. Con razón y gracia ha llamado Joaquín Casaldueiro a la obra de Guillén «acueducto de Segovia». Lo mismo podría decirse, como en seguida veremos, de *Ámbito*.

## Qué es el signo métrico

La Estilística ha reparado a menudo en las relaciones que ciertos núcleos mínimos significantes mantienen con el sentido. Se nos habla entonces, no sin alguna impropiedad, de «imágenes del significante». (Significante, aquí, quiere decir simplemente *forma*.) Dentro de esta microestilística, Dámaso Alonso advirtió cómo la materia fónica del verso se ajusta a veces al propio contenido. Y Carlos Bousoño, paralelamente a los trabajos de su predecesor, mostró las leyes de armonía que rigen con frecuencia en la sintaxis entre sentido y expresión. El «dinamismo expresivo», así llama Bousoño a esa adecuación sintáctica, no es más que una extensión de la imagen del significante.

Pero el aparato formal de un poema, y más concretamente de un poema en verso, no se reduce a materia fónica y sintaxis, claro es. Causa perplejidad que otros elementos formales tan evidentes como los anteriores (v. gr.: licencias, rima, ritmo, estrofismo, etc.), no se hayan sometido a una más profunda observación y dilucidado si es posible también en ellos, desde su forma, esa transparencia del significado por «adecuación».

Los elementos enumerados tienen en común el pertenecer todos a la métrica. De ahí que llamemos con el nombre de «signo métrico» a la adecuación producida por alguna de estas formas. El «signo métrico», en consecuencia, puede considerarse, por su origen, una clase especial de imagen del significante. Es una oculta escritura, un *dibujo* del sentido en clave métrica.

La rima, por su manifiesto resalte, era previsible que la crítica hubiera reparado en ella como «forma que conduce a un sentido». Son muchos los poemas, como el análisis se encarga de demostrar, en los cuales la rima está apuntando al significado directamente. Pero de igual modo una licencia para el cómputo silábico (como pueda ser la sinalefa o la diéresis), el ritmo, el estrofismo, hasta la estructura y disposición de los poemas dentro del libro, pueden actuar como refuerzos del sentido, en directa correspondencia con él.

Sólo un ejemplo quizá baste para que la idea que exponemos acabe por tomar cuerpo; el poema de Manuel Machado «Oliveretto de Fermo» nos servirá de base al comentario:

## OLIVERETTO DE FERMO

Fue valiente, fue hermoso, fue artista.  
Inspiró amor, terror y respeto.

En pintarle gladiando desnudo  
ilustró su pincel Tintoretto.

Machiavelli nos narra su historia  
de asesino elegante y discreto.

César Borgia lo ahorcó en Sinigaglia...  
Dejó un cuadro, un puñal y un soneto.

El poeta nos describe a un pintoresco personaje de la época de los Médicis, audaz, sensible y arrogante, prototipo del cortesano malhechor, que paga al final sus crímenes con la horca. Desde un punto de vista conceptual, el poema presenta un desarrollo analítico, en el que destacan tres ideas fundamentales: una, relativa a la fuerza física de Oliveretto; otra, a su atractivo o belleza; y una tercera, al mundo del arte y la cultura. Formalmente, la composición sigue el esquema de la correlación progresiva.<sup>1</sup> Este podría ser el diseño de su estructura:

	«fuerza»	«belleza»	«arte y cultura»
verso 1	valiente (A <sub>1</sub> )	hermoso (A <sub>2</sub> )	artista (A <sub>3</sub> )
v. 2	terror (B <sub>1</sub> )	amor (B <sub>2</sub> )	respeto (B <sub>3</sub> )
vv. 3-4	gladiando (C <sub>1</sub> )	desnudo (C <sub>2</sub> )	pintado por Tintoretto (C <sub>3</sub> )
vv. 5-6	asesino (D <sub>1</sub> )	elegante y discreto (D <sub>2</sub> )	historia suya contada por Maquiavelo (D <sub>3</sub> )
v. 7	César Borgia lo ahorcó		
v. 8	puñal (E <sub>1</sub> )	cuadro (E <sub>2</sub> )	soneto (E <sub>3</sub> )

Predomina con insistencia en el poema el número tres. Rítmicamente, el pie anapéstico (—), base de la composición, es de tres sílabas. Cada verso encierra tres pies rítmicos. Desde un enfoque sintáctico, la trimembración es la distribución dominante. Conceptualmente, como se ha visto, tres líneas correlativas se extienden por el poema: «fuerza», «belleza» y «arte». Tres son, asimismo, los personajes que giran en torno al protagonista poemático: Tintoretto, Maquiavelo y César Borgia.

Este culto al tres es en el poema casi una obsesión. Mediante una forma sutil de insistencia, ese guarismo adquiere dimensión simbólica y refuerza el significado mismo del

<sup>1</sup> C. Bousoño hace un comentario a este poema exclusivamente desde el punto de vista de la correlación progresiva, y sin percatarse de la existencia de un quinto plano de pluralidades (el que nosotros designamos por C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>) en Seis calas en la expresión literaria española (en colaboración con Dámaso Alonso), Madrid, Gredos, 1970, pp. 233-235.

poema. El tres, para los pitagóricos, es el símbolo de lo masculino. Para Manuel Machado, que como modernista conocía bien la escuela pitagórica, Oliveretto no sólo es un prototipo renacentista, sino que por encima de todo significa la virilidad, la masculinidad primitiva y elemental. El tres es el hombre. Y con ese tres recurrente bajo distintos aspectos (entre los que no pasan desapercibidos el ritmo ternario del verso ni la cláusula de tres sílabas) se está tratando de subrayar y desvelar ese significado oculto, que no es otro que el tema esencial del poema de Machado.

A esa correspondencia entre determinadas formas métricas y el sentido llamamos «signo métrico».

## Ámbito como signo métrico

El significado de *Ámbito*, como signo métrico, proviene de su estructura. El libro consta de treinta y cinco poemas distribuidos en diecisiete secciones o partes.<sup>2</sup> Nunca como aquí, en la extensa obra de Aleixandre, la distribución de los poemas cobra una importancia tan extraordinaria. Cada poema, cada parte encaja en el sistema arquitectónico del libro como pieza insustituible. Gracias a esa milimetrada disposición, el conjunto actúa *significativamente*.

En un primer acercamiento, se diría que *Ámbito* presenta una simetría perfecta. La primera sección, constituida por un único poema, lleva por título «Noche inicial»; la sección última, de poema único también, se titula, en lógico contrapunto, «Noche final».

En el libro se suceden con un compás alternativo bastante estable las secciones que contienen uno y tres poemas. De un solo poema hay ocho bloques o secciones; de tres, siete bloques. Sólo dos secciones intercaladas en ese largo pespunteado consiguen alterar, con meditada y significativa oportunidad, el ritmo impar de las secciones al sucederse. Esas dos secciones, excepcionales dentro del contrapunteado y uniforme discurrir del libro, tienen a diferencia de las demás un número par de poemas. Y son: «El mar» (con dos poemas) y «Reloj» (con cuatro).

Todas las secciones a base de un único poema llevan invariablemente por título «Noche». Un adjetivo acompaña al sustantivo «noche» en la sección que abre el libro («Noche inicial») y otro, igual de delimitador, en la que lo cierra («Noche final»), como hemos visto poco más arriba. Por el contrario, las secciones de tres poemas llevan numeración correlativa: I, II, III, etc. Aquí el número hace la función de título del bloque.

<sup>2</sup> Asombra que la crítica no haya sabido distinguir las partes de que se compone *Ámbito*. Para Vicente Granados el libro «se divide en siete partes» (véase su estudio *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 46), y de un modo aún más confuso describe su estructura Gustavo Correa, para quien «los poemas se hallan distribuidos en siete secciones, cada una de las cuales contiene un subtítulo "Noche" como una de sus partes». (Vid. «Conciencia poética y clarividencia», Cuadernos Hispanoamericanos, número 352-354 [oct.-dic. 1979], p. 42.) Más próxima a la realidad, aunque no del todo exacta, es la apreciación de Gabrielle Morelli al considerar que *Ambito* está integrado por quince secciones o capítulos: «*Ambito* [está] dividido en tantas "Noches" como capítulos tiene el libro. [...] Los capítulos del libro son exactamente siete, mientras son ocho los poemas dedicados a imágenes de la noche». (Prólogo a *Ambito*, Visor, Madrid, 1977, p. 14 y n. 9). De haber tenido en cuenta las secciones «El mar» y «Reloj», Morelli hubiera efectuado el cómputo exacto: no quince sino diecisiete partes.