

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 (*Si 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 aparecen, 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), *ígneas* (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 nunca 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 buído 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 dígame.
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 irisase [...] (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 sonorisísimo,
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente anulando, lenta-
mente 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 tí 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 oír 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, más sentidos. Corresponden ciertos
con tu verdad, mundo besado y vivido.
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 arrebató 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 distin-
to (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)