

*Yo soy aquel que ayer no más decía  
el verso azul y la canción profana,  
en cuya noche un ruiseñor había  
que era alondra de luz por la mañana.*

Y Jorge Guillén, alejado del modelo en el tiempo, en el espacio, en la intención poética, habla así:

*La mañana ha cumplido su promesa.  
Arboles, muros, céspedes, esquinas.  
Todo está ya queriendo ser la presa  
que nos descubra su filón: hay minas.*

No voy a cometer el disparate de basar las semejanzas en la identificación, uno por uno, de los versos, superponiendo el primero de Rubén:

*Yo soy aquél / que ayer no más decía*

con su silencio tras de la cuarta, sus campanadas en primera (4-6-8-10), a su semejante de estructura en el cuarteto de Guillén:

*Todo está yá / queriendo sér la présa*

y así sucesivamente. Quiero sencillamente destacar cómo dos cuartetos que en nada se parecen, que no son imitación uno del otro, dependen lejanamente. Los serventesios de Guillén son inimaginables sin el antecedente de Darío. Fue éste quien alcanzó esa flexibilidad, esa riqueza de orquestación, esa variedad de ritmos y de tempos que han despojado al metro de su rigidez y su monotonía. Son versos sincopados que se alzan anhelantes o se desploman tras de un silencio. Variedad que nada tiene que ver con el verso francés, más dócilmente escandido, y sí con la poesía barroca castellana. ¿No pensamos en Góngora?

*... los remos deja, y una y otra mano  
de las orejas las separa apenas,  
que escollo es, cuando no surte de arenas,  
la dulce voz de un serafín humano*

Versos cuya refinada musicalidad no era tolerada por los preceptistas del siglo XIX, y que Rubén redescubriría con su instinto de poeta.

Otra estrofa—esta vez no resucitada, sino empleada en castellano por primera vez, según creo, por Rubén— es la del «Poema del otoño».

dos versos—los impares—enceasílabos y dos—los pares—pentasílabos.  
Recordadla:

*Tú que estás la barba en la mano  
meditabundo,  
¿has dejado pasar hermano  
la flor del mundo?*

El pie quebrado suele dar a la estrofa gravedad—pensemos en Manrique—; parece prolongarse en un silencio psicológicamente equivalente a las sílabas de diferencia entre el verso corto y el largo. Las pausas versales son mayores. El verso corto queda aislado entre dos zonas de silencio, destacando por ellas su sentido y su sonoridad. Pues esta estrofa, asonantados sólo los versos pares, es la que empleará Guillén:

*Dejad que nuestra sangre corra  
Donde se mueve,  
Dejad que sea nuestra vida  
Más que su muerte.*

¿No es cierto que existe aquí una actitud humana, pareja de la del Rubén, que dice:

*Pues aunque hay pena y nos agravia  
el signo adverso,  
en nosotros corre la savia  
del universo?*

Concordancias que podrían ampliarse destacando estrofas guille-  
nianas, pertenecientes a otros poemas, en las que emplea un juego  
distinto de rimas:

*Vigila tus silencios hasta  
Que sean oro.  
Jamás descubras tu tesoro:  
Sé un alma casta.*

Mas no se trata aquí de apurar, sino de aproximar, dejando al lector que indague con más profundidad. Sin mi ayuda podrá descubrir cómo un mensaje similar, un acento parecido, han necesitado de una forma próxima.

Me he referido, líneas arriba, a cómo ciertos tipos de estrofa de pie quebrado dotan al poema de una suerte de resonancia grave que acentúa lapidariamente el desplome del verso más breve. La estrofa de Jorge Manrique; «El faro de Malta», del duque de Rivas; ciertas

estrofas de Bécquer, pueden ser los ejemplos en que pensar. En la misma línea debemos incluir el «Responso a Verlaine». Y como hija de esta estrofa rubeniana, yo señalaría sin vacilar la estrofa de tres alejandrinos y un endecasílabo empleada por Miguel Hernández. El grupo de los dos pareados alejandrinos, rematado cada uno de ellos con un eneasílabo, no tiene aparente semejanza con la estrofa de Miguel Hernández. Y, sin embargo, yo creo ver una distribución interna de la materia expresiva que me obliga a pensar que Rubén, si no falsilla, sí fue estímulo para crear un molde tan adecuado para que Miguel Hernández vertiera su pensamiento poético.

Queda, entre las formas métricas estróficas que Rubén elevó a paradigma, un metro que ha tenido singular fortuna en la poesía de posguerra: me refiero al eneasílabo. Rubén lo emplea, me parece por primera vez, combinado con alejandrinos, en el «Responso a Verlaine» de *Prosas profanas*. (No deja de ser curioso que en el libro donde más se evidencia su amor a lo francés—en temas y citas nominales—no emplee el verso, con el alejandrino, más francés. Con la ventaja sobre el alejandrino, desde el punto de vista de su intención renovadora, de resultar extraño para el oído hispánico). En *Cantos de vida y esperanza* lo usa en tres ocasiones: «Programa matinal», «El soneto de trece versos» y «Canción de otoño en primavera». Sería esta última composición la de mayor popularidad, la de más amplio radio de acción poética.

No obstante, según leo en Luis Rosales, el antecedente hay que buscarlo no en Francia, sino en Colombia, en la composición «Estar contigo», de José Eusebio Caro:

*Oh, ya de orgullo estoy cansado,  
ya estoy cansado de razón,  
déjame en fin que hable a tu lado  
cual habla sólo el corazón.*

Y, sin embargo, es Rubén, su genio poético, el que logra hacer olvidar los ensayos anteriores, como éste de Caro, o como los ya citados de Rosalía de Castro. El hecho es que—dejando aparte los poetas modernistas, incluido Valle-Inclán, que tan peculiares acentos arrancarían a este metro—, los poetas del 27 no dejarían de usarlo, si bien parcamente, acaso por tratarse de un metro que, con la versificación acentual de la «Marcha triunfal», más imponía, o hacía recordar, lo efímero del modernismo. Gerardo Diego lo usaría, con la misma estructura estrófica que Rubén, en una composición dedicada a José María de Cossío:

*José María de Cossío,  
amigo y más que amigo hermano:  
tu espiritual, lírico envío  
llegó a mi nido castellano.*

Lo que hace Gerardo Diego es serenar su ritmo haciendo fijo el acento en cuarta sílaba. El paso siguiente sería convertirlo en romance eneasílabo, con asonancias en los versos impares. Dejemos de lado los hitos —Juan Ramón incluido— que conducirían a su apogeo en la poesía de posguerra. Panero, Nora, Bousoño, García Nieto, Hidalgo, Valverde, Maruri, por no citar más que unos cuantos entre sus muchos cultivadores, lo aceptarían como una posibilidad nueva, apta para narrar, con tono reflexivo, levemente melancólico, la peripecia interior. Un verso de tempo más lento que el octosílabo, de ritmo más desvaído y acunador. De él sacaría un gran partido, combinado con el endecasílabo, Carlos Bousoño, sobre todo en su primer libro:

*He de sacar mi alma lentamente  
del fondo oscuro donde yace.  
He de sacarla hasta la luz del día  
a que se alumbre al son vibrante.*

Todas estas divagaciones superficiales en torno a cuestiones mecánicas de la versificación pueden parecer ociosas. Pero conviene no olvidar que cada época, cuando renueva su punto de vista ante la vida o ante el arte, se ve obligada a renovar la expresión. Y el esqueleto de la expresión poética es su estructura métrica y rítmica. El espíritu del renacimiento tuvo realización en España gracias a la adopción del endecasílabo. Rubén, como Garcilaso —dejemos aparte los boscanes de ambas épocas—, afila las herramientas expresivas hasta un punto increíble. A partir de ellos ha podido decirse —poéticamente se entiende— lo que antes era imposible.

Pero quienes miden los contactos por las semejanzas más exteriores no suelen darse cuenta de esto. Dos copas idénticas, llenas de dos licores de distinto color, no suelen parecer iguales. Quien recuerda la «Sonatina», decadente y con su decorativismo de época, puede pensar que fue una tentativa que pasó sin dejar más que una estela *demodée*. Y, sin embargo, la copa de la sonatina, su estructura, la tenemos aquí, junto a nosotros. En ella no se desmaya una flor, sino que contiene no sé que áspero licor unamuniano. Es Blas de Otero quien escribe:

*Me cogiera las manos en la puerta del ansia,  
sin remedio me uniesen para siempre a lo solo,  
me sacara de dentro mi corazón, yo mismo  
lo pusiese, despacio, delante de los ojos...*

Esos acentos fijos en 3.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>, que en Rubén tienen aire saltarán de minué, suenan con pesadumbre en Blas de Otero, con terrible hosquedad, como si el poeta apoyase lo que dice golpeando con el puño sobre la mesa. Sí, la maestría del poeta de hoy, su sensibilidad rítmica, suponen la existencia de Rubén. A veces, deliberadamente, Rubén aparece recordado casi textualmente por Otero:

*Madre y maestra mía...*

Los adverbios en *mente*, tan caros a Rafael Morales, Otero, serían inimaginables sin la estrella *nórdicamente pura* del nicaragüense. Y unos y otros—insisto en lo dicho—sin el ángel *fieramente humano* de Góngora. Como es hallazgo rubeniano—redescubrimiento del perdido barroco—ese endecasílabo débil, que se desliza hasta tropezar con la sexta sílaba, donde se apaga:

*madrigalizaré junto a tus labios*

que en Miguel Hernández pierde su suavidad susurrante para retumbar:

*desencadenador en el futuro.*

Rubeniano es, en buena parte, el encabalgamiento, tan corriente en la poesía de posguerra. Sus posibilidades expresivas han sido suficientemente estudiadas, por lo que no hemos de insistir ahora en lo sabido. Hasta Rubén, el encabalgamiento es percibido por el lector más que como procedimiento expresivo como defecto de versificación. La sintaxis y la métrica luchaban sobre la superficie del poema, en el espacio, no en el tiempo. Rubén pule las aristas versales, prolonga suavemente la música de un verso en el siguiente, hace combatir la línea de la frase con el de la métrica, trabaja el ritmo de la idea y el del verso como un contrapunto. En definitiva, perfecciona una técnica que los poetas de posguerra sabrán prolongar.

Casi con exclusividad he aludido a sus descubrimientos en el aspecto horizontal de la poesía, a la sucesión de sílabas átonas y tónicas. Una indagación tan extensa podría hacerse en lo que se refiere a los valores verticales, a la armonía, al color, al tono. Sería interesante seguirle la pista a la adjetivación, a la metáfora, a ciertos procedimientos que aparecen por primera vez en su poesía y que serán prolongados en la poesía de posguerra, tan empapada de temporalidad. Me refiero a lo que Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*, llama superposición temporal—tiempo futuro sobre tiempo

presente—. Uno de los ejemplos que aduce es, precisamente, un hermoso poema suyo: «Cristo adolescente». La estrofa en que se da la superposición temporal es ésta:

*Otras veces al mundo mirabas. De la mano  
de tu madre pasabas con gracia y alegría.  
Pasabas por los bosques, como un claror liviano,  
por los bosques oscuros, donde tu Cruz crecía.*

El poeta ve en el árbol de hoy la cruz de mañana. El procedimiento que se da primero en un soneto de Antonio Machado, estudiado con agudeza extraordinaria por Carlos Bousoño.

Y, sin embargo, el antecedente se encuentra en uno de los sonetos de «Las ánforas de Epicuro». Medio siglo después, un poeta coincidirá con Rubén. Curiosamente esta superposición temporal se referirá también al árbol presente en el que se anticipa la cruz futura:

*Aún verde está y cubierto de flores el madero,  
bajo sus ramas llenas de amor paca el cordero  
y en la espiga de oro y luz duerme la misa.*

Permítaseme, para terminar, apuntar hacia Rubén como antecedente de la poesía social: la «Oda a Roosevelt», en su vertiente imprecatoria o en el otro aspecto, irónico y crítico, anatematizador de lo absurdo de una sociedad: «Agencia». Y en Rubén, el poeta más artista, hasta podríamos rastrear el prosaísmo actual. Sería divertido localizar el cordón umbilical entre la «Carta a Andrés Bastera», de Celaya y la «Epístola a madame Lugones».

Pero estas y otras cuestiones necesitarían más tiempo y, sobre todo, una persona que poseyese todo el bagaje científico de que carezco. Queden estas palabras como una serie de intuiciones, propias de quien hace del manejo de la palabra poética una preocupación fundamental.

JOSÉ HIERRO  
Fuenterrabía, 4  
MADRID