

Mantenimiento interno de una vocal tónica o de varias.—Es este un recurso repetido varias veces en *Hijos de la ira*. En los dos casos en que vamos a reseñarlos se produce como un reforzamiento de la apoyatura de endecasílabos y heptasílabos ya mencionada. En el primer ejemplo el reforzamiento se consigue por el mantenimiento interno de las vocales *i* y *u*, precisamente en aquellas palabras en cuyas sílabas recae un acento rítmico fundamental.

Es este el ejemplo que se encuentra en el poema titulado «La injusticia»:

*Si, del abismo llegas
hoscó sol de negruras, llegas siempre,
onda turbia, sin fin, sin fin, manante,
contraria del amor, cuando él nacida
en el día primero.*

*Tú empañás con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.*

*Tú amontonas el odio en la charca inverniza
del corazón del viejo,
y azuzas el espanto
de su triste jauría abandonada
que ladra furibunda en el hondón del bosque.*

El otro ejemplo que recogemos de «Elegía a un moscardón azul» consigue el reforzamiento por la repetición interna de las vocales *a* y *o*. Es de notar cómo Dámaso Alonso termina la estrofa con la reunión final de las dos vocales, en dos palabras monosilábicas últimas:

.....
*Siempre se agolpa igual: luces y formas,
árbol, arbusto, flor, colina, cielo
con nubes o sin nubes,
y, ya rojos, ya grises, los tejados
del hombre. Nada más: siempre es lo mismo.
Es una granazón, una abundancia,
es un tierno pujar de jugos hondos,
que levanta el amor y Dios ordena
en nódulos y en haces,
un dulce hervir no más.*

El cambio de acentuación de los endecasílabos como recurso rítmico.
 Repetidas veces Dámaso Alonso juega, con una intención claramente conceptual y significativa, con el cambio de acentuación en los endecasílabos, obligándonos con ello, en determinadas ocasiones, a una mayor fijación y cuidado en la lectura del poema, y como consecuencia produce un redoblamiento expresivo de la palabra y, por tanto, del verso. Unas veces la acentuación fundamental recaerá en la sexta sílaba; otras, en la cuarta y octava, y, finalmente, usará también el endecasílabo llamado de «gaita gallega», acentuado en primera, cuarta y séptima. Al mismo tiempo, en otras ocasiones añadirá a estos endecasílabos los de factura «no académica», sirviéndose de los terminados en aguda y esdrújula.

Los ejemplos los hemos podido reseñar en los poemas titulados «Cosa», «Yo», «A Pizca», «Dolor» y «La isla», entre otros. Escogemos de entre ellos dos. El primero, del poema dedicado «A Pizca»:

... ..
*con ese frío que termina
 en la primera noche, aún no creada;
 o esa verdosa angustia del cometa
 que, antorcha aún, como oprimida antorcha,
 invariablemente, indefinidamente,
 cae,
 pidiendo destrucción, ansiando choque.*

Como puede verse, los dos primeros endecasílabos de esta estrofa, que comienzan por el verso segundo («en la primera noche»), los dos acentuados en sexta sílaba, se continúan por otro endecasílabo que interrumpe esa construcción rítmica en el verso tercero («que, antorcha aún, como oprimida antorcha»), acentuado en cuarta y octava; ritmo que, a su vez, se interrumpe por el alejandrino formado por los dos adverbios («invariablemente, indefinidamente»), seguida por otra interrupción rítmica más con el verso de la palabra «cae», que es seguido por otro endecasílabo, que recoge definitivamente el ritmo anterior, abandonado al estar acentuado de nuevo en sexta y décima («pidiendo destrucción, ansiando choque»).

El otro ejemplo sobre el que llamamos la atención se encuentra en el poema «Cosa», en su última estrofa. Lo copiamos a continuación:

*¡Ay, niña terca,
 ay, voluntad del ser, presencia hostil,
 límite frío a nuestro amor!*
*¡Ay turbia
 bestezuela de sombra,*

*que palpitas ahora entre mis dedos,
que repites ahora entre mis dedos
tu dura negativa de alimaña!*

De los cinco endecasílabos de la estrofa, el primero de ellos está acentuado en sexta y termina en aguda; el siguiente—uniendo los dos versos—da un endecasílabo con los acentos fundamentales en cuarta y octava, mientras que el ritmo anterior, de sexta y décima, se reanuda en los tres últimos versos (los dos últimos con juego anafórico clarísimo).

Todos los recursos rítmicos que hemos señalado a lo largo de estas notas se dan reunidos, como en ningún otro poema, en el que abre *Hijos de la ira*. De entre ellos, el menos repetido es el del mantenimiento de heptasílabos y endecasílabos, pero el uso de la anáfora se produce algunas veces: «Y paso largas horas»—tres veces repetido—, «porque se pudren»—otras tres—; el siguiente recurso, estudiado igualmente, se da: «¿Temes que se te sequen?»; el mantenimiento interno de una vocal acentuada: «Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla», y, por último, el cambio de acentuación de los endecasílabos. Por ejemplo: «según las últimas estadísticas», terminado en esdrújula y, por tanto, sin posible medida rítmica «tradicional», y en la siguiente medida, el endecasílabo acentuado en sexta y décima: «45 años que me pudro».

No queremos dejar sin reseñar que después de una lectura detenida hemos encontrado algunos de estos recursos rítmicos, apuntados en la nota preliminar a «Los insectos», que, como se sabe, es una carta—en prosa, naturalmente—enviada por el poeta a la señora de H., que protestaba indignada por el poema. La carta—un poema más para nosotros—contiene partes en las que estos recursos poéticos se repiten. Por ejemplo: el mantenimiento del ritmo heptasilábico mezclado con el de once sílabas. Como veremos en este ejemplo, comienza el ritmo apoyándose en el verso de seis sílabas, que da, inmediatamente, paso a los dos señalados anteriormente:

... Y sobre la lámpara (6 sílabas), sobre mi cabeza, sobre la mesa (11) se precipitaban (6) inmensas bandadas de insectos (6), unos pegajosos y blandos (7), otros con breve choque (7) de piedra o de metal: brillantes, duros (11), pesados coleópteros (7), minúsculos hemípteros (7), saltarines y otros que se levantan (7) volando sin ruidos (7), con su dulce olor a chinche (7), en miniatura, de esos que Eulalia llama (7) capitas; vivaces y remilgados dípteros (7); tenués, delicadísimos neurópteros (11). Todos extraños y maravillosos (11).

Inmediatamente después de este texto transcrito en su totalidad

comienza otra parte la carta, en la que para nosotros se usa otro de los recursos que hemos estudiado: el mantenimiento anafórico:

«Muchos de ellos, adorables criaturas, *lindos, lindos*, como para verlos *uno a uno*, y echarse a llorar, con ternura *de no sé qué*, con nostalgia *de no sé qué*. Ah, pero era su masa, su abundancia, su incesante fluencia (5), *lo que* me tenía inquieto, *lo que* al cabo de un rato llegó a socavar en mí *ese* pozo interior y súbito, *ese* acurrucarse el ser en un rincón, sólo en un rincón de la conciencia: el espanto.»

Y poco más adelante encontramos el mantenimiento rítmico por la vocal «interior» acentuada:

«Y cada ser nuevo, cada forma viva y extraña, era una amenaza distinta, una nueva voz del misterio. Signos en la noche, extraños signos contra mí. ¿Mi destrucción?»

En otro trabajo más detenido intentaremos estudiar en profundidad lo que en este artículo solamente hemos esbozado. Quisiéramos, por ahora, dejar cumplido nuestro deseo de ayudar a cualquier investigador de la obra de Dámaso Alonso en este aspecto tan interesante de su poesía.—RAFAEL BALLESTEROS.

(5) Aquí vuelve a surgir el mismo recurso rítmico: «pero era su masa, su abundancia (11), su incesante fluencia (7)».

AUBRUN: LA COMEDIA ESPAÑOLA CLASICA

El lector de esta revista puede recordar la nota que, con el título «Aubrun y el teatro español», dedicamos hace un año a dos trabajos del ilustre hispanista francés (1). Vamos a comentar hoy su libro más reciente, un panorama de conjunto del teatro español en el siglo xvii (2), que viene a ser, en cierto modo, la culminación y el resumen de muchos años de estudio inteligente.

En estas mismas páginas hemos insistido repetidas veces en la necesidad de que la crítica literaria se ocupe de nuestro Siglo de Oro desde un punto de vista actual, a la vez revisionista y riguroso, olvidándose definitivamente de los tradicionales tópicos laudatorios que hoy muy poco o nada nos dicen. Esta es la tarea que ha realizado con singular acierto Ch. V. Aubrun, además de vencer con éxito las dificultades que

(1) ANDRÉS AMORÓS: «Aubrun y el teatro español», en CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS, núm. 198, junio de 1966.

(2) CHARLES VINCENT AUBRUN: *La Comédie Espagnole (1600-1680)*. Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris—Sorbonne, Série «Etudes et Méthodes», tome 14, Presses Universitaires de France. París, 1966.