

resulta imposible conseguir ese propósito; en cambio la muerte es definitiva, irrenunciable, la casa construida al fin de piedra viva donde poder habitar y compartir la eternidad. El poeta aguarda el momento en que «todos los muertos cogidos de la mano formen una cadena alrededor del mundo» (*RIM* 175) porque será entonces el tiempo del encuentro total, del presente absoluto y detenido, de las aguas reunidas.

Mas no se trata únicamente de que Luis Rosales utilice una serie de símbolos polisémicos<sup>6</sup>, sino que también se da el proceso contrario: varios símbolos para un sólo objeto representado. La figura de la casa suele coincidir con el significado de «corazón», y viceversa. Se trata, en ambos casos, del lugar (que no siempre es un espacio físico) en que el poeta espera la llegada de la hora unánime, la casa, el corazón reunido y encendido de otros muchos. Un corazón, una casa, que son también su obra, la poesía, donde todo se hace posible.

Y dentro de esa casa aparece uno de los símbolos más importantes, *la luz*: «y como toda luz está diciendo un nombre, / y como en toda luz se siente una llamada» (*ENC* 211), esa llamada previa, ese preludio del posterior encendido. «Porque tú tienes una luz; tú sí la tienes; tú siempre la tuviste, / una luz que era la que alumbraba esta habitación cuando yo la miré desde mi cuarto, / una luz que era una de las cosas que tú ya estabas siendo», puesto que una luz es el recuerdo encendiéndose de pronto en cualquier habitación de nuestro interior, «una luz que tú podías vivir, que tú podías hablar, que tú decías» (*ENC* 215). Una luz que en definitiva es la memoria de una persona, una luz difusa que tiende a concretarse, a convertirse en encendido total del ser que en ella vemos, en palpitación suya íntima que en nosotros, en nuestra memoria, se hace real. Ese encendido, vivirlo «todo ya junto y encendido» (*ENC* 214), es lo que busca el poeta en último término.

Por otra parte, la poesía de Rosales está construida, según Porlan<sup>7</sup> «sobre una especie de plantilla luminosa, de tal modo que resultan piezas dotadas de un esqueleto casi fosforescente. Tal vez pueda hablarse de un ritmo lumínico, en el sentido de que los conceptos, las imágenes y las metáforas que componen el poema se encuentran distribuidos según una estructura hecha de luces y de sombras» (pág. 16). Nosotros pensamos, más bien, que la poesía del autor no es tanto «lumínica» como visual; se construye sobre una visión, pero ésta no es siempre, ni siquiera la mayoría de las veces, luminosa, aunque esté imbuida de una especial luz interior, pero esto es otra cosa.

Hemos hecho un sucinto repaso de aquellos símbolos que nos parecen de mayor importancia a causa de su reiteración y significado dentro de la obra. Por supuesto dejamos muchos otros en el tintero, ya que toda la

<sup>6</sup> Para el tema del simbolismo, es interesante leer el capítulo que Rosales le dedica, como fenómeno general, al final de su libro *La poesía de Neruda Ed. Nacional. Madrid, 1978. (193ss).*

<sup>7</sup> *Prólogo a Antología poética de L.R. Alianza. Madrid, 1984.*

poesía de Luis Rosales está recorrida por ellos y sería poco menos que imposible ocuparnos de todos. Y, por otro lado, se presenta el fenómeno de la interrelación existente entre ellos, de la que a veces surgen nuevos significados. Un símbolo puede, perfectamente, ir acompañado de otro que lo modifique o lo matice. Porque esta escritura es como una inmensa y envolvente tela de araña en la que es necesario conocer hasta el último hilo para poder llegar al centro mismo, a la verdadera esencia, sin quedar atrapado en el camino, en su aparente dificultad parcial. Una vez en la cumbre, desde arriba, todo cambia, las claves están en nuestra mano y poco a poco van cobrando sentido hasta las esquinas que parecían más oscuras. Es el momento en que le vemos el rostro a una obra que, de ser leída fragmentariamente, sólo se presta a mostrarnos su bello perfil.

Así pues, nos hemos limitado a considerar lo que creemos claves fundamentales de comprensión, a facilitar nuestra interpretación meditada de lo que representan los símbolos en esta poesía, teniendo en cuenta que ésta es el producto de una lectura personal y subjetiva y que está, como tal, sujeta a discusión.

## **La concepción del poema: su estructura y particularidades**

Nos ocuparemos, dentro de este apartado, de las diferentes estructuras poemáticas utilizadas por Luis Rosales y de los procedimientos más habituales a través de los que crea el poema, así como de las particularidades de este sistema. Dividiremos este punto, para facilitar su ordenación y comprensión, en diversos apartados.

### *A) Estructura sintáctica*

Rosales es uno de los más grandes maestros del verso libre, quizá sólo comparable a figuras como las de Neruda, Vallejo, Whitman o Aleixandre. Pero utiliza también a menudo, como contrapunto, la estrofa clásica, y lo hace de manera magistral (la casi totalidad de sus primeros libros *Abril*, *Segundo Abril*, *Retablo sacro...* y *Rimas* siguen el patrón clásico». Sin embargo, no vamos a ocuparnos aquí de este extremo por entender que en él las innovaciones son forzosamente de carácter muy limitado y existen numerosos estudios generales acerca del tema. Nuestro autor ha sabido, como pocos, llevar el verso libre a su extremo más difícil, casi insosteni-

ble, y afianzarlo allí. Dejando casi por completo de lado las habituales apoyaturas en metros tradicionales, endecasílabo, alejandrino y heptasílabo, Luis Rosales ha conseguido dar a sus poemas un ritmo interno y propio, un ritmo que va surgiendo a medida que surge el poema, un ritmo, pues, constitutivo y absolutamente personal. Se trata de lo que llamaríamos «el ritmo a posteriori» ya que no está predeterminado, sino que nace luego o, mejor, durante la escritura. La ventaja fundamental que ofrece este tipo de verso es la de que el poeta no ha de amoldar su pensamiento a ningún tipo de atadura predeterminada, sino que es libre de alargar o recortar una línea o prescindir del «enlace» (encabalgamiento) versal durante extensos períodos sintácticos, y lo que es mejor, no depende en absoluto de rimas y tampoco (de una manera tan acusada por lo menos) del ritmo acentual<sup>8</sup>.

Uno de los puntos clave en el desarrollo del verso libre de Rosales es la apoyatura continua en la casi totalidad de las figuras de repetición. Luis Felipe Vivanco explica el fenómeno con gran claridad, y a él nos remitimos: «Cada verso va un poco más allá —sólo un poco más allá— que el anterior. Pero a veces tropieza en una palabra y tiene que volver atrás, tiene que volver a empezar un poco más atrás. Esto de estar empezando siempre un poco más atrás va a ser característico de la obra poética de Luis Rosales. Un poco más atrás para ir un poco más adelante. O sea: para ir más adelante de veras. Por eso nos damos cuenta de que lo que hace crecer el poema son los tropezones, son las palabras que se repiten a medias (que medio se repiten) sin ser ya las mismas ni otras del todo (siendo y no siendo la misma cosa, porque ya no son del todo la misma palabra de antes). (...) [El poema] consiste en caminar y en tropezar a cada paso. Y cada tropiezo es un acierto. Esto quiere decir que la palabra poética de Luis Rosales —la palabra casi alma y casi lenguaje de vuelta de lo más profundo— ha alcanzado aquí su nivel más alto de enloquecimiento lúcido y agradecido y de irradiación interior activa. Su lenguaje se está creando y destruyendo hacia otro lenguaje cualquiera —más opaco o más diáfano—, agotando, de pronto, todas sus posibilidades de continuación, buceando en lo oscuro y volviendo a salir a la playa»<sup>9</sup>. Pondremos un solo ejemplo, de los cientos disponibles dentro de esta obra, que ilustre bien a las claras el fenómeno:

sigue cayendo,  
sigue cayendo todo lo que era humano, cierto y frágil  
lo mismo que una niña de seis años que llorara durmiendo,  
sigue cayendo,  
sigue cayendo todo,  
como una araña a la que tú vieras caer,

<sup>8</sup> Para el problema del verso libre, su terminología y particularidades, recomendamos dos libros: Métrica española del siglo XX de Francisco López Estrada. Gredos, Madrid, 1974» y El verso libre hispánico Isabel Paráiso. Gredos, Madrid, 1985 (308-357).

<sup>9</sup> Op. cit. págs. 134-135.

<sup>10</sup> La casa encendida. Edición citada, págs. 207-208.

<sup>11</sup> Nos hemos basado, para el tema de las figuras retóricas, en: Fundamentos de retórica, Kurt Spang. Eunsa, Pamplona 1979 y Manual de retórica literaria (fundamentos de una ciencia de la literatura), Heinrich Lausberg. Gredos, Madrid.

<sup>12</sup> Luis Rosales, comentando el poema «Barcarola» de Pablo Neruda (en el libro anteriormente citado), explica con gran brillantez y en versos ajenos algunas de sus propias maneras y logros poéticos. Vamos por tanto a transcribir aquí, a pesar de ser un tanto largo, el párrafo mencionado, puesto que pensamos que es de gran interés para entender las ideas que sobre el fenómeno tiene el propio Rosales. Téngase en cuenta que este estudio fue escrito en el verano de 1973, es decir, que no se trata de un trabajo de juventud, sino de madurez, por lo que el poeta escribe sobre Neruda pero desde su propia forma de ver la poesía, desde la madurez de su voz poética, y hay que contar que en un ensayo de creación uno tiende siempre a autoinscribirse, a buscarse en aquellos rasgos del autor estudiado que más cerca queden de la propia obra. Dice Rosales, hablando de «Barcarola»: «El poema tiene un tono visceral, convulsivo, que avanza y retrocede continuamente; que avanza por así decirlo, contrayéndose de dolor, entrecortando su expresión, de manera sumamente fluida, con lentas

a la que vieras tú cayendo siempre,  
a la que vieras tú mismo,  
tú, tristemente mismo,  
a la que vieras tú cayendo hasta que te tocara la pupila con sus patas velludas  
y allí la vieras toda,  
toda solteramente siendo araña,  
y después la sintieras penetrarte el ojo,  
y después la sintieras caminar hacia adentro,  
hacia dentro de ti caminando y llenándote,  
llenándote de araña,  
y comprobaras que estabas siendo su camino porque cegabas de ella,  
y todavía después la sintieras igual,  
igual que rota  
y todavía...<sup>10</sup>

Se trata de un fragmento donde nos encontramos con concatenaciones, anáforas, epíforas, complejones, polisíndeton, aliteraciones, diseminación, gradación, pleonismo. Observamos también algunas figuras de amplificación y varias de posición, entre las que destaca el *paralelismo*, caracterizado por la insistencia en la disposición regular y que es absolutamente fundamental en toda la poesía de Luis Rosales<sup>11</sup>, que lo utiliza repitiendo las unidades sintácticas literal, parcial o completamente, incluso como coordinación de elementos con función sintáctica idéntica, sin ser preciso que los elementos coordinados vayan inmediatamente seguidos en el contexto. Y este modo de entender el avance del verso, con numerosas repeticiones, afianzando cada palabra, le llega a Rosales por herencia de Pablo Neruda, sólo que nuestro autor lo perfecciona, lo ahonda y hace del procedimiento una clave distintiva de su obra<sup>12</sup>.

Otra de las particularidades más visibles es el empleo continuado de las conjunciones: como; pues; ya; porque, etc. Pero, sobre todo, la conjunción «y», que muy frecuentemente, con valor anafórico (puesto que se repite a principio de verso) y otras no, estructura muchos de los poemas. Resulta difícil encontrar un poema del autor que, escrito en verso libre, no utilice la «y» como apoyatura (en los poemas en prosa y los de métrica tradicional este fenómeno resulta menos visible). Pondremos tan sólo un ejemplo, puesto que una enumeración exhaustiva nos llevaría a copiar entera su obra:

Y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar,  
y estáis los dos sentados,  
y estáis juntos, y me miráis para lacrarme,  
pues sabéis que mi vida es una carta sin dirección y sin  
embargo escrita para siempre;  
y ¿quién te cuida, Luis?  
y para mí sería tan fácil acabar de una vez,