

19. *El carácter arrítmico.*

*El mar, la tierra, el cielo, el fuego, el viento,
el mundo permanente en que vivimos
los astros remotísimos que casi nos suplican,
que casi a veces son una mano que acaricia los ojos (98).*

Se ha visto más arriba (§ 6) aparecer el ritmo silábico interrumpiendo una serie de renglones irregulares. Asistimos aquí (como en otras ocasiones) al caso contrario. A un grupo compuesto de endecasílabo, alejandrino, se suma un verso paradigmático, que se puede descomponer en columna: ¿17 sílabas?, ¿5 + 5 + 7?, ¿7 + 11? No me decidiría a introducir un endecasílabo en el análisis de este último verso. El poema («La luz» [98-9]) sigue de manera irregular, alternando versos contados y versos libres. Ahora bien, de sus 37 versos, ocho son interrogativos; ocho, invocativos; tres, exhortativos; siete, enumerativos; el período sintáctico está incompleto en las estrofas *Contemplando ...* y *Mirando ...* (faltan los verbos principales). El poeta ve a los hombres como *tiernos animalitos [...] / [...] guardados por su mudez / en la que sólo se oye el batir de las sangres*. Este asombro temático forma un cuerpo único con el balbuceo del ritmo.

20. *Sílabas átonas como signo métrico.*

*Escribo acaso para los que no me leen (239),
Por eso,
cuando en la mitad del camino un triste escarabajo
que fue de oro
siente próximo el cielo como una inmensa bola
y, sin embargo, con sus patitas nunca pétalos (109-110).
Pero de su llegada decía poco, y mezclado con el
público general de la carrera esforzada (190),
Hombre que de madrugada... (213).*

Otro de los caracteres de la poesía de Vicente Aleixandre (y de nuestro siglo poético) es la abundancia de sílabas átonas, ya en anacrusis, ya en el interior de la unidad rítmica. Se sabe que la normativa clásica no aceptaba más de dos sílabas átonas entre los ictus; también que los acentos secundarios facilitan muchas escansiones que serían difíciles sin ellos. La zona de «poesía hablada», con abundancia de versículos, es la que, por contener gran número de palabras vacías (conjunciones, preposiciones, relativos), en una palabra, por su tendencia a la hipotaxis, más se presta a acelerar su dicción con la rapidez que los vocablos serviles inyectan en la fonética sintáctica.

Las sílabas átonas son a menudo signo métrico de una disposición comunicativa, de una postura antiindividualista. Acercan el poema al ritmo de la conversación, asumen artísticamente la fluidez casual de la palabra diaria.

21. La misma pérdida de la individualidad se aprecia en los «poemas cósmicos», cuyo rápido transcurso, provocado por la abundancia de sílabas átonas, es claramente fonosimbólico:

*viaje hacia un mundo prometido, entrevisto,
al que mi destino me convocaba con muy dulce certeza (142).*

*Tiernamente en mi boca, la luz del mundo me iluminaba por dentro
Y los rumorosos bosques me desearon entre sus verdes frondas (ibídem).*

En algún caso,

impregnado todavía del efímero deseo apagado del hombre (ibíd.),

la cláusula formada por tónica + 3 átonas, cláusula anómala, parece elevarse a categoría de norma, oponiéndose aquí a la sínefe entre *deseo* y *apagado*. Delirio rítmico explicado en parte.

porque la luz rosada era en mi cuerpo dicha (ibíd.).

Es

*[...] la dicha, la oscura dicha de morir,
de comprender que el mundo es un grano que se deshará (95):*

aceleración final claramente simbólica.

22. *Frecuencia de pausas.*—También las pausas pueden ser signo literario. *A priori* podemos imaginar mayor abundancia de suspensiones en la prosa que en el verso, más en el discurso, cuya trabazón misma indica el encadenarse de las ideas y la necesidad de distinguir sus partes, que en la lírica. La expresividad de la exclamación *Oh* anula de modo discontinuo en la escritura la coma siguiente:

*Oh el amor unitario
de la materia, o luces (249),*

*Oh, conjunción del fuego
con su materia idónea (245).*

El esfuerzo por superar, comprendiéndola líricamente, una materia no destruida, sino bien observada y analizada, produce la siguiente fragmentación:

*Donde estás tú que miras, ellas, las dos figuras,
aquí tendrían que estar, oh, sobre-estar,
a tu lado, sin vérselas (275).*

23. La pausa puede ser virtual o temporal. Esta se produce cuando le precede y le sigue una sílaba necesariamente en tesis. Dámaso Alonso, *La ventana, abierta*, v. 10:

Tengo el manso dolor, tengo la pena.

Aleixandre:

Y ahí en la luz, hechas la luz, te llegan (320).

3) *Los acentos en contacto.*

24. *Los acentos y el ritmo.*—Ya hemos hablado de los acentos en contacto o contiguos (§§ 15, 16). Veamos la cuestión con más detalle. La Academia define el ritmo como «sucesión de intervalos de duración delimitados por dos puntos de prominencia acústica» (8). Estos intervalos son de duración regular en la música, de duración irregular en la palabra. El ritmo es independiente del tono y existe en «la musitación y el bisbiseo» (9): añadamos que existe en el silencio de la lectura callada y en la memoria. «No importa que las sílabas situadas entre las dos cimas rítmicas, o algunas de ellas, sean acentuadas [...]. El verso de García Lorca (*Romancero gitano*, 4):

Pero yó yá nó sóy yó

constituye, en cambio, una unidad melódica, con la curiosa particularidad de que todas las sílabas intermedias son acentuadas. Pero la nivelación melódica, más acusada tal vez por esa razón en este caso, no destruye la realidad acústica del ritmo, cuyos dos puntos críticos señalamos aquí con negrita.» «Había sido señalada hasta ahora la posibilidad en español de tres monosílabos sucesivos acentuados. El verso de García Lorca, acaso excepcional, muestra que las posibilidades son bastante mayores» (10). (En efecto, Vicente Aleixandre nos brinda un ejemplo equivalente: *Oh, sí, yo sé bien lo que tú vigilas* [223], y don Alonso gana a los amigos en la liza acentual [*Mujer con alcuza*, v. 6]: *Yo no sé qué es más gris*, donde la unidad melódica *sé qué es más gris* [analizando según el criterio académico] va precedida por otros dos monosílabos acentuados [a menos que se interpreten como anacrusis].)

(8) *Ibidem*, p. 65.

(9) *Ibidem*, p. 66, n. 4.

(10) *Ibidem*, p. 66.

25. Otra salvedad: ¿pertenecen a la unidad rítmica los dos puntos de prominencia acústica? ¿O sólo el primero forma cláusula rítmica con los puntos inacentuados que le siguen? Esta es la lectura seguida por T. Navarro Tomás y ampliamente experimentada. Resumamos: el verso puede empezar por anacrusis (sílabas átonas, una o dos por lo común, anteriores al primer ictus, musicalmente arsis inicial); sigue, desde el primer acento, el período rítmico, que se extiende hasta el último acento, excluido; el período rítmico se compone de una o varias cláusulas; cada una de las cuales consta de tónica y una, dos o (menos frecuentemente) tres átonas; con el último acento del verso inicia el período de enlace, que comprende la última tónica, las átonas que le siguen y la eventual anacrusis del verso siguiente (11). Así quedan enlazados todos los versos de un mismo poema o de una estrofa o período sintáctico lógicamente autónomos. Una pausa importante puede restaurar la anacrusis, asimilada en la lectura continua por el período de enlace.

26. El citado verso de García Lorca, junto al que le sigue, se leerían así:

Pero ya no soy ni mi sa es ya mi
 yo yo, ca ca^{sa}.

La última sílaba átona es átona-tónica, como la última breve del hexámetro es breve-larga (diástole).

27. *Las unidades rítmicas.*—Pero ¿qué es la unidad rítmica? Tesis y arsis, tiempo marcado y tiempo *menos* marcado. Aquél lo forma una sílaba tónica, de acento principal o secundario, y de elevada cantidad escansional (como demuestran las inscripciones fonéticas) (12); éste consta de una o más sílabas sin acento o con acento menos marcado. La unidad rítmica mínima, esencial, es la compuesta por tónica + átona, que en verso equivale a tónica + cero. Si cada verso tiene su propia unidad rítmica (independientemente de su eventual enlace con los otros), y si los bisílabos son versos, parece evidente que en ellos (monosílabos tónicos, bisílabos paroxítonos o trisílabos proparoxítonos) se encuentra el núcleo rítmico esencial.

28. *El acento contiguo como signo métrico.*—Esta digresión ha parecido necesaria antes de tratar de los efectos que los acentos contiguos producen y volver a nuestro poeta. Efectos, como siempre,

(11) Tomás Navarro Tomás: *Métrica española. Reseña histórica descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 19723, pp. 35-36.

(12) Cfr. *Ibidem*, pp. 37-38.

dobles: acústicos y gnoseológicos. Ante todo, el acento contiguo es siempre una anomalía rítmica. Anomalía rítmica que puede ser un refinamiento poético, una necesidad, cuyas causas deberemos hallar en cada caso, buceando en el contexto, a fin de oír el eco de su estridor en el campo semántico.

29. El acento en contacto podrá producir sea un tiempo vacío (§§ 16, 23), sea un alargamiento de la sílaba precedente:

[...] *Y ella alza
al hijo. —Hija, tú más que él—* (251).

El adverbio *más* alarga significativamente la escansión del pronombre: el ritmo se detiene un momento en la tesis, en *tú*, como si éste estuviera coronado por un calderón, que no interrumpe el ritmo, que lo suspende de manera expresiva. ¡Cuántos ejemplos podríamos aducir!

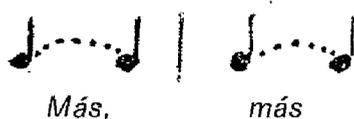
Allí también viví, allí, ciudad generosa, ciudad honda (166).

Esta *ciudad honda* es tan honda, que es casi un pentasílabo; cuantitativamente equivale a su traducción italiana *città profonda*, o a su metátesis *honda ciudad* (cinco sílabas métricas). ¿Por qué? El acento *hon-* ha alargado el acento *-dad*, que viene a ocupar su tiempo en tesis y el tiempo siguiente en arsis.

30. *Acentos contiguos y unidades rítmicas.*—Podemos establecer la siguiente ley: un acento contiguo transforma el anterior en unidad rítmica (tesis + arsis) cuando los dos ocupan necesariamente un tiempo en tesis. Digamos

Más, más

de manera marcada, sin privar al primer vocablo de su propio acento y llevando el compás de dos por cuatro. La transcripción musical sería



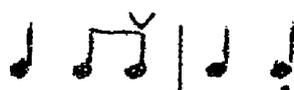
El segundo acento ha incrementado la cantidad del primero.

31. Si el segundo acento está en arsis (situación que se produce cuando le sigue otro antes de la pausa prosódica), como en el primer ejemplo del § 29, se produce la ya vista estasis rítmica, una parada en el primer acento



con el segundo en escansión intensa.

32. Cuando el segundo está en tesis y el primero en arsis, éste puede alargarse o intensificarse. *Tarde, ¡qué tarde!* (256), se puede transcribir así:



Tar-de, ¡qué tar-del

33. *Análisis rítmico-temático.*—Es verdad que la lectura corrida no tiene en cuenta la contigüidad acentual, porque disuelve las unidades rítmicas en las cláusulas, y las cláusulas, en los períodos. También es verdad que esos acentos existen, y que el considerar la pertinencia y la significación de todos los elementos de la realidad lingüística del poema puede dirigir la atención hacia tales prosodemas arrítmicos y enriquecer la lectura con elementos nuevos: la lectura es punto de arranque y es meta de toda meditación sobre el poema. Los acentos contiguos serán un contrapunto, mental y sonoro, que matizará expresivamente la primera lectura espontánea.

Algunos versos con acentos contiguos:

Cantad por mí, pájaros centelleantes (180),
Tarde, ¡qué tarde! Ya los terciopelos (256),
Quizá nunca fue niña: anciana (276),
Lo mismo se diría del que creció y fue joven (301),
Lejana está. Muy lejos (299),
Yo soy quien soy, pero quien soy es solo (376),
Es más, es mucho más (388).

En la agrupación *es más* el verbo tiende a perder algo de su intensidad en favor del pronombre, como al revés, en *más es*, el verbo incrementa su apoyo. En este verso considero *Es* en arsis marcada que llamaré en este caso «semianacrusis»; la pausa ante tónica alargará la cantidad de *más*, que se leerá con calderón; de nuevo el verbo se encontrará en arsis marcada:

\checkmark Es \checkmark es cho
 más, mu más...

* * *

Que no hablé, y aún te escucho (300):