

VALORES GRÁFICOS DEL VERSO LIBRE EN EL GRUPO DEL 27 (II)

En un artículo anterior publicado en este mismo *Anuario* en 1988 intentamos delimitar los contenidos poemáticos a los que se pliega comúnmente el alargamiento o acortamiento versales. Acotamos el campo de estudio a la poesía vanguardista del grupo del 27 por las razones allí argüidas. Ahora reemprendemos la empresa continuando con nuevos casos de iconización por series de versos según su longitud. Después analizamos la relevancia gráfica del blanco y la función visual de las líneas poéticas. Estas últimas técnicas no se dan con la misma profusión en todos los poetas seleccionados. Destaca Gerardo Diego porque su filiación ultraísta le instaba hacia los experimentos ópticos en la escritura.

1. *Iconización por series de versos atendiendo a la longitud*

Hablábamos en el trabajo anterior de que la alternancia estructurada de versos largos y más breves provoca un efecto de vaivén, susceptible de ser aplicado al movimiento marino, al ritmo del baile, etc. También origina los espacios cóncavos o convexos que el vocabulario anuncia:

¿eres tú, traspasada,
cóncava para mí,
morada mía,
sangrando una invisible calentura?
(MA, PC, p. 129¹)

1. Recordamos que las obras de donde se han tomado los poemas son las siguientes, con abreviatura incluida: M. Altolaguirre, *Poesías completas (1926-1959)*, México, F.C.E., 1974 (PC); P. Salinas, *Poesías com-*

Con un progresivo incremento silábico puede crearse una línea oblicua adecuada para trazar, por ejemplo, el perfil de la *ladera de la montaña* aludida léxicamente:

Esa ladera oculta
 esa montaña inmensa
 acaso el corazón está creciendo
 acaso se ha escapado como un ave
 dejando la lejanía como un beso.

(VA, *EL*, p. 48)

No ya versos aislados, el poema completo o una fracción considerable del mismo son susceptibles de ejercer de iconos atendiendo al número de sílabas homogéneo. En estos casos se roza la frontera entre versolibrismo y métrica tradicional², y bajo las alteraciones vanguardistas se vislumbra un sustrato de romances, canciones, etc.

— Si se forma una tirada de versos breves, la impresión causada es de verticalidad. Por ello normalmente concurren acompañando a palabras de esa raíz: ejs.:

Allá en el fondo del pozo donde las florecillas
 donde las lindas margaritas no vacilan
 donde no hay viento o perfume de hombre
 donde jamás el mar impone su amenaza
 allí allí está quedo ese silencio
 hecho con un rumor ahogado con un puño.

Si una abeja si un ave voladora
 si ese error que no se espera nunca
 se produce
 el frío permanece
 El sueño *vertical* hundió la tierra
 y ya el aire está libre.
 Acaso una voz una mano ya suelta
 un impulso hacia arriba aspira a la luna
 a calma a tibieza a ese veneno
 de una almohada en la boca que se ahoga.

(VA, *EL*, p. 62)

Ysúbita, de pronto,
 porque sí, la alegría
 sola, porque ella quiso,
 vino. Tan *vertical*,
 tan gracia inesperada,
 tan dádiva caída,

pletas, Barcelona, Barral Editores, 1971 (PC); G. Diego, *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974 (PDC); V. Aleixandre, *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1976 (SP) y *Espadas como labios, La destrucción o el amor*, Madrid, Castalia, 1984 (EL, DA); R. Alberti, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961 (PC); L. Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, F.C.E., 1958 (RD). F. García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969 (O.C.).

2. En muchos de los ejemplos estamos ante el llamado por Isabel Paraiso *verso libre de base tradicional*, apoyado sobre romances, canciones, etc. (*El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985).

que no puedo creer
que sea para mí.

(PS, PC, p. 231).

Obsérvese cómo en el primer ejemplo la sugestión de verticalidad se logra por el contraste entre la reducción silábica del grupo central y los flancos más dilatados. En el segundo, coadyuva al efecto señalado la idea de descenso portada por *caída*.

El árbol, en tanto que línea elevada sobre el basto campo, también resulta reiteradamente acogido en sucesiones de metros breves. En el Lorca juvenil el recurso llega a ser casi una marca de estilo. No obstante, la tendencia cala en otros autores. Ejs.:

Sobre el pianísmo
del oro
mi *chopo*
solo.
Sin un pájaro
loco.
Sobre el pianísmo
del oro.
El río a mis pies
corre grave y hondo
bajo el pianísmo
del oro.
Y yo con la tarde
sobre mis hombros
como un corderito
muerto por el lobo
bajo el pianísimo
del oro.

(Lorca, OC, p. 643).

Dulce *chopo*,
dulce chopo,
te has puesto
de oro.
Ayer estabas verde,
un verde loco
de pájaros gloriosos.
Hoy estás abatido
bajo el cielo de agosto
como yo bajo el cielo
de mi espíritu rojo.
La fragancia tranquila
de tu tronco
vendrá a mi corazón
piadoso.
¡Rudo abuelo del prado!
Nosotros
no hemos puesto
de oro.

(Lorca, OC, p. 223).

En el filo del hacha
 me llevaron
 un pedazo del mundo.
Ciprés,
 Largas sombras azules
 en un muro encalado,
 Veo.
 El ruiñeñor cimero,
 cantarín del antojo,
 oigo.
 Por su masa secreta,
 índice vertical
 del paisaje seguro,
 sé.
 En el filo del hacha
 me lo llevaron todo.
 Cierro los ojos
 ante paredes blancas,
 se me empapa el silencio
 del ruiñeñor huido,
 tiemblo inmóvil,
 en campiña sin clave³.

(PS, PC, p. 153).

También se produce acortamiento versal incluso cuando los árboles son metáforas de mástiles. Ello es coherente ya que la analogía tropológica se establece según la verticalidad de ambos entes:

Pero el mar, no. No es piedra
 esa esmeralda que todos amasteis en las tardes sedientas.
 No es piedra rutilante toda labios tendiéndose,
 aunque el calor tropical haga a la playa latir,
 sintiendo el rumoroso corazón que la invade.
 Muchas veces pensasteis en el bosque.
 Duros *mástiles altos*,
 árboles infinitos,
 bajo las ondas adivinasteis poblados de unos pájaros de espumosa blancura
 Visteis los vientos verdes
 inspirados moverlos,
 y escuchasteis el trino de unas gargantas dulces
 (VA, SP, p. 93).

Otros elementos ambientales caracterizados por su altura son construcciones humanas como *torres*, *atalayas*, *murallas*, o la simple *columna*. A veces se imbrican con los árboles, como sucede en el primero de los casos que vamos a citar:

3. Otros ejemplos de Lorca: OC, pp. 297, 625, 260, 345, 236 y de Pedro Salinas: PC, p. 96.

Chopo y torre.

Sombra viva
y sombra eterna.

Frente a frente piedra y viento,
sombra y viento.

(Lorca, OC, p. 616)

Sin rubor se quedan,
pálidas, las *torres*.
Desde las orillas
las desesperadas luces suicidas
al río se lanzan.
Cadáveres lentos
rosa, verde, azul
azul, verde, rosa
se los lleva el agua.

(PS, PC, p. 141)

Murallas intactas
derrochan enhiestas
vigilias de piedra
enfrente de campo desiertos.

(¿Y los enemigos?)

De las *atalayas*,
se ven los caminos
que acarrear lentos
ganados humildes

(¿Y los enemigos?)

(PS, PC, p. 82)

No de cantera nacida,
ni de piedra ni de hierro,
no trabajada por manos,
hecha del alma,
columna mía;
de fuego hecha,
de lumbre conocida
por mí desde que he sentido
lumbre de mi vida.

(PS, PC, p. 70)

Si los versos breves alojan el término *luz*, caracterizan a ésta como proyectada en rayos, tal es el rendimiento funcional de las grafías. Ej.:

Una enorme *luz*
que fuera luciérnaga
de otra,
en un campo de
miradas rotas,

(Lorca, OC, p. 267)

Ya habíamos aducido en el trabajo precedente que el verso corto se acomoda por lo común a la idea de carencia. Ello también ocurre cuando aparece no uno solo, sino una serie. Así traslada Alberti al papel las pinceladas de Van Gogh:

Pincelada,
quemada.
Fuente
de aparente
corriente
desordenada. Matutina,
golondrina
fuente.

(RA, PC, p. 695)

A veces marca léxicamente la longitud de la pincelada:

el son, el denso exacto
del mar, bloque compacto;
la perseguida
pincelada
cortada,
dirigida

(RA, PC, p. 687)

Obsérvese la antítesis silábica entre los dos primeros versos que portan el sema /+cantidad/ en vocablos como *denso* y *compacto* y la brevedad posterior que enmarca la palabra *cortada*.

Incluso la carencia proyectada en el nivel acústico es susceptible de representación gráfica:

Esas risas esos otros cuchillos esa delicadísima penumbra
Abre las puertas todas
Aquí el oído voy a decir
(Mi boca suelta humo)
Voy a decir
(Metales sin saliva)
Voy a hablarte muy bajo.

(VA, EL, p. 46)

Dependiendo también de la agrupación homogénea de los versos y de los blancos alternativos pueden conseguirse otros efectos, como las *líneas paralelas* de las que habla el poema de Gerardo Diego:

El amor y la muerte *líneas paralelas* que no se abrazan jamás.
El odiarte el amarte entretelas que se besan como el viento y el mar.
Lo más bello del mundo es la poesía en doble fuga que ríela
Espera vida mía mi vida *paralela*.

(GO, PDC, p. 273)

2. Relevancia gráfica del blanco

Como ya constatábamos, si bien el efecto gráfico proviene en muchas ocasiones del espacio ocupado por la escritura, en otras dimana del blanco complementario.

A) El blanco aumenta si la pausa de que es correlato se localiza en el primer verso, pues se extiende por la parte superior del texto. Esta circunstancia ocurre en la práctica totalidad de la poesía escrita, pero el versolibrismo especialmente hace significativo el hecho porque propicia el aislamiento del motivo temático clave en todo el poema o en la primera parte del mismo. La situación privilegiada al comienzo del texto es señal de importancia semántica. Es frecuente encontrar un sintagma nominal simple (Determinante + núcleo) que actúa de sujeto, de vocativo o de otra función próxima al rango primario merced a la relevancia gráfica que provoca la colocación prioritaria. Ejs.:

La rosa
no buscaba la aurora;
casi eterna en su ramo
buscaba otra cosa.
(Lorca, OC, p. 572)

El aire,
preñado de arco iris,
rompe sus espejos
sobre la fronda.
(Lorca, OC, P. 601)

¡Cigarra!
¡Dichosa tú!,
que sobre el lecho de tierra
mueres borracha de luz.
(Lorca, OC, p. 188)

Mi tristeza
me la ha robado la noche.
(PS, PC, p. 73)

A veces surgen fórmulas con el verbo *ser* que operan como una especie de presentación del ente. Ejs.:

Son las hojas,
las hojas derrotadas por un abuso de querer ser eternas.
(RA, PC, p. 300)

Era mi voz antigua
ignorante de los densos juegos amargos.
(Lorca, OC, p. 498)

Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que predisteis mi vida,
iluminando mi frente en los feraces días de alegría juvenil.
(VA, SP, p. 121)

Obsérvese la combinación del blanco con otros recursos de índole visual como el encabalgamiento.

B. También crece el espacio expedito cuando existe una separación entre bloques del poema. En la métrica tradicional el fenómeno recibe el nombre de *blanco interestrófico*, de discutible aplicación al ámbito versolibrista por la falta en éste de estrofas *estricto sensu*. Aunque se encuentra reforzado cuantitativamente, conserva el valor general que aporta el blanco. Por ello, suele acompañar a vocablos que indican carencia, y entre éstos a aquéllos que sugieren «vacío», especialmente *nada*:

Quiero despertar algún día.
Saber que tu pelo, niño,
Tu vientre suave y tus espaldas,
No son *nada, nada, nada*.

Recoger conchas delicadas;
Mira qué viso violado.

(LC, RD, p. 81)

La nada proyectada sobre la palabra origina el silencio; sobre la compañía, la ausencia, etcétera.

Los cristales sutiles
de distancia y de ensueño
de que está hecha su *ausencia*.

Yo sé cómo le gustan
las bocas y los labios.
(PS, PC, p. 428).

Me senté
en un claro del tiempo.
Era un remanso de *silencio*,
de un blanco
silencio.

Anillo formidable,
donde los luceros
chocaban con los doce flotantes
números negros.

(Lorca, OC, p. 613).

El silencio puede aparecer expresado léxicamente por este vocablo o por otros que lo inducen, como *cállate* o la omisión de un texto anunciado. Así se advierte en los siguientes casos:

¡Quiero morirme
pero sin estar en la cama,
ni que venga el médico,
ni nada! ¡Tú *cállate*!

¡Qué silbidos de venenos
candidatos se sentían!

(PS, PC, p. 167).

El mensaje decía...

Yo os vi agitar los brazos. Un viento huracanado
movió vuestros vestidos iluminados por el poniente trágico.
(VA, SP, p. 94).

De la carencia aplicada a la memoria surge el olvido, también reforzado icónicamente:

Quien yerra y pasa, acariciando
El muro de los cuerpos
Con el dejo de las adormideras
Que nuestros predecesores ingirieron
A orillas del *olvido*
Si tu ángel acude a la memoria,
Sombras son estos hombres (...)
(LC, RD, p. 136).

Y la vida escapando
Como sangre de la cárcel,
Desde el fatal *olvido* en que caías.

Ahí estás ya,
No puedes recordar (...)
(LC, RD, p. 121)

Distracción, ¡Qué fastidio todo,
qué sencillo todo ya, tú
olvidada!

Y entonces,
de pronto —¿por cuál será
de los puntos cardinales?—
te entregarás, disfrazada
de sorpresa.
(PS, PC, p. 17)

El blanco que nos ocupa, en tanto que fracciona el poema, puede sugerir quiebra y plegarse a un contenido textual que lo indique. Ej.:

Oh sangre oh sangre o ese reloj que pulsa
los cardos cuando crecen cuando arañan
las gargantas *partidas* por el beso
O esa luz
la postrer ignorancia que es la muerte
(VA, EL, p. 86)

La ruptura aplicada a una actividad trae consigo la detención de la misma. El refuerzo icónico se repite:

Basta, basta.

Tanto amor en las aves,
 en esos papeles fugitivos que en la tierra se buscan,
 en ese cristal indefenso que siente el beso de la luz (...)
 (VA, DA, p. 225).

Si la actividad cesa hasta que ocurra otra, sobreviene un tiempo de espera, también enfatizado visualmente:

A ti sólo se llega
 por ti. Te *espero*.
 Yo sí que sé dónde estoy,
 mi ciudad, la calle, el nombre
 por el que todos me llaman.
 (PS, PC, p. 312)

Obviamente el espacio no escrito desarrolla una función icónica definida con voces de significado cercano a blancura (blanco, luz, nieve ...).

El cielo nublado
 pone mis ojos *blancos*,
 Yo, para darles vida,
 les acerco una flor
 amarilla.
 (Lorca OC, p. 415)

Todo es sorpresa. El mundo destellando
 siente que un mar de pronto está desnudo, trémulo,
 que ese pecho enfebrecido y ávido
 que sólo pide el brillo de la *luz*.

La creación riela. La dicha sosegada
 transcurre como un placer que nunca llega al colmo,
 como esa rápida ascensión del amor
 donde el vieno se ciñe a las frentes más ciegas.
 (VA, DA, p. 150)

Dos golondrinas una verde y otra lila
 persiguen nuestros ojos arrojándose a pico
 y el surtidor de los sueños piadosamente los separa
Nieva arriba lo sé *nieva* a destiempo.

Lejos más lejos ya inverosfílmemente
 dos manos sin motivo buscan frente
 (GD, PDC, p. 292)

Porque el blanco *interestrofico* aumenta la dimensión del poema y aleja los bloques

que lo constituyen, también se amolda a semas de distanciamiento, como los percibidos en el ejemplo anterior con el sintagma *lejos más lejos* y en los siguientes:

El breve tránsito de lucha
la llanura o la aspereza insólita
esa muchacha recojida en dos golfos
todo lo que extendido medita
permite un azul *distante* hecho de música o lino.
(VA, *El*, p. 93)

Arcos. Linderos últimos
de la estación de término.
Y aún *más allá* del aire,
campo propicio al alma.
Ascensión milagrosa.
Asombro. Comentario
(MA, PC, p. 39)

En muchos textos se combinan nociones pertenecientes a los grupos indicados, factor que justifica aún más la función icónica del blanco. Ejs.:

Superficie del silencio
y yo mirándome en ella.
Nada, tu *silencio*, sí.
O todo tu grito, Sí
(PS, PC, p. 127)

Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo.
Disuelto en *niebla*, *ausencia*.
Ausencia leve como carne de niño.
Allá, allá lejos;
Donde habita el *olvido*.
(LC, RD, p. 89)

C) Introducir palabras con nociones de acabamiento en los versos postreros del texto y relacionarlas con el final de la escritura concreta es un recurso utilizado a lo largo de toda la historia literaria. Recordemos, por ejemplo, la enumeración final de un soneto gongorino; *en humo, en polvo, en sombra, en nada*⁴. El verso libre, por su maleabilidad constructiva, facilita el procedimiento. Suelen aparecer en los versos de cierre términos que aluden a algo perfecto, acabado; por ello son coherentes las despedidas. Si lo que

4. Góngora escribe: *en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*. (L. de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1981, p. 230).

Abre tu cabellera origen de los vientos
 que vacfa y sin muebles
 mi colmena te espera
 (GD, PDC, p. 144)

Hemos aquí pulsando entre árbol y árbol
 las siestas bien *abiertas*
 desgarradas en lentos desperezos
 ((GD, PDC, p. 72)

La apertura en sentido figurado resulta ser la libertad. Ésta se ve apoyada gráficamente por similar recurso:

El cosmonauta no tiene
 padre *se salió de madre*
 y ni un perro que le ladre
 (GD, PDC, p. 316)

El blanco puede contribuir a aislar una palabra o un sintagma y así reforzar la singularidad del ente designado. Ejs.:

El sol *balón de oxígeno*
 mantiene puro el cuadro
 y la lluvia hace el barnizaje
 (GD, PDC, p. 168)

Y tú *manso tranvía*
 gusano de mis lágrimas
 que hilas mi llanto en tus entrañas
 (GD, PDC, p. 134)

El mantel *jirón del cielo*
 es mi estandarte
 y el licor del poniente
 da su reflejo al arte
 (GD, PDC, p. 161)

En el último caso el sintagma *jirón del cielo* aparece desgajado cual si realmente fuese un jirón del poema. El bloque versal anisilábico se pliega formalmente a la idea de *estandarte* movido por el viento, metáfora del mantel aludido.

La distribución equitativa de las pausas puede dar lugar a un ritmo intermitente y monótono. La alternancia regulada de letras y espacio libre lo corrobora. Ejs.:

Aprende a contar así
 uno dos tres
 cuatro monjes seis
 (GD, PDC, p. 215)

Todo para que tú puedas contar
 siete ocho nueve amar
 (GD, PDC, p. 215)

2. Dotando a la sangría inicial de espacios distintos y distribuyendo homogéneamente los blancos internos se avanza hacia la formación de figuras. Los contenidos textuales suelen aludir a la distribución en bloques o al propio elemento representado. Ejs.:

La muerte y la vida
 me están
 jugando *al ajedrez*
 (GD, PDC, p. 122)

FRISO

TIERRA

CIELO

Las niñas de la brisa Los mancebos del aire
 van con sus largas colas saltan sobre la luna
 (Lorca, DC, p. 365)

Yo ella
 como dos
 golondrinas *paralelas*
 (GD, PDC, p. 62)

Mi gesta encadenada
 se alzaré arco tras arco
 como el gran *acueducto* de los siglos
 (GD, PDC, p. 54)

B) *Línea poética fragmentada*

La fragmentación de la línea poética crea planos distintos; uno superior y otro inferior. El número de éstos crece si se produce la línea poética escalonada, cuyo nombre indica su característica formal. Por la parcelación espacial susodicha es habitual encontrar estas líneas coadyuvando contenidos de descenso, tales como los existentes en verbos del tipo *bajar, caer, depositar, colgar ...* y en sustantivos que indican profundidad como *pozo*, o en locuciones que sugieren bajada (ej. *gota a gota*):

Por las chimeneas bajan del cielo
 suaves polichinelas
 (GD, PDC, p. 124)

Y de mi corazón
 una
 a
 una
 van
 cayendo
 todas
 las
 hojas

(GD, PDC, p. 107)

Es el *descenso* del verano ...
 Ahora
 que puedo pura y simplemente hablarte
 en esta vacación mínima, extraña.
 (RA, PC, p. 516)

El olvido
 deposita sus hojas
 en todos los caminos
 (GD, PDC, p. 62)

En su tintineo bien atado
 las golondrinas traen al viento
 que encontraron en el *pozo*
 durmiendo
 (GD, PDC, p. 165)

Gota a gota
 las abejas
 van quemando el zumo de mis venas
 (GD, PDC, p. 70)

Lugar destacado en este grupo lo ocupan los agentes atmosféricos como lluvia, nevada ... que también marcan una acción de descenso. Ej.:

Agitando los árboles
 llueven
 llueven silencios
 ahorcados en las ramas
 (GD, PDC, p. 62)

En vez de subrayar el espacio bajo, la línea poética puede centrarse en el superior y servir de icono a vocablos que integren el sema de «altitud»; por ejemplo, verbos como *volar, flotar*, o sustantivos como *nubes, cometa, techo, luna* ...

Hace tanto frío

que *se abren* las hojas
de los libros nuevos

(GD, PDC, p. 121)

La diseminación métrica provoca una impresión de movilidad que se adecúa a palabras que significan desplazamiento (*trasladar, huir, rodar, arrastrar ...*). La iconización de estos matices sobreviene cuando aumenta el espacio ocupado por el poema en la página, tal y como observábamos con el alargamiento versal. Ejs.:

Adiós

Bajo las sombras
por entre las ruinas y los pechos
tropezando en esquinas o en latidos
sombra luna pavor velando pasan
mundo

(adiós)

traslado
(amor)
remoto

(VA, EL, p. 110)

Como liebres agudas

los horizontes *huyen*
sobre estelas bruñidas

(GD, PDC, p. 117)

Una pareja de robles

arrastra lentamente
al verano embriagado
que duerme sobre sombras verticales

(GD, PDC, p. 73)

Mira mis ojos Vencen el sonido

Escucha mi dolor como una luna
así *rondando* plata en tu garganta
duerme o duele

O se ignora
O *se disuelve*

(VA, EL, p. 90)

En la última cita conviven semas de desintegración (*se disuelven*) con otros de desplazamiento (*rodando*).

La línea fragmentada puede provocar la sugestión visual de ir y venir. Ello es razón para bosquejar gráficamente el mar o sus integrantes, reales o figurados, que a veces se combinan con otros campos semánticos (desplazamiento, lluvia):

Se oyeron morir extáticas las *olas*
 en la *playa* desierta
 (GD, PDC, p. 110)

En el hall del hotel
 las *playas* pelotaris
 jugaban al tenis
 (GD, PDC, p. 51)

Desde otra perspectiva, la línea poética estudiada parece empalmar trozos de versos distintos, valor que se proyecta al representar voces con sema de «unión» —*ceñir, amarrar, trenzar—, puente, collar...*

Las coplas *enlazadas*
ciñeron un collar a mi garganta
 (GD, PDC, p. 96)

Y el olor de madreSelva aparición
 hasta el telón de lienzo nevando nieve
 llorando llanto
 sangrando sangre
tendiendo un puente sobre el vacío original
 (GD, PDC, p. 340)

Anidaba en sus ojos
 el ave maría
 y en su cabellera
se trenzaban las letanías
 (GD, PDC, p. 55)

Me decías: *aquí estoy*
Aquí.
 Me llegabas
en alambre, por tu voz
 (PS, PC, p. 199)

En el primer texto confluyen tres palabras que sugieren unión y provocan el escalonamiento. En el segundo, *amarrados* convive con términos que indican movilidad como *cabecean*. Y en el tercero el sintagma *tendiendo un puente* se combina con las nociones de bajada de *nevar*. Ello prueba la interacción de los campos significativos prestos a ser iconizados.

La línea fragmentada puede servir para separar dos temas o entes distintos que se sitúan a derecha e izquierda respectivamente de la página. Ej.:

Un borrón que parece de plata
 O de nácar. ¿Lo ves?
 —Ya lo veo
 (Lorca, OC, p. 205)

La sucesión de varias líneas de este tipo puede causar, además del anterior efecto se-

Capricornio. Alarga el cuerno.
 Corvas y velludas piernas.
 Invierno.
 Nieves eternas.
 Capricornio topa y *salta*
 Ostenta
 la cornamenta
 de las cabras de malta.
 (GD, PDC, p. 35)

Como en otras ocasiones, en el último ejemplo se han interceptado campos semánticos distintos como al que pertenece *Nieve*. La dispersión también sugiere la cornamenta del citado mamífero.

Del salto armonizado nace la danza, bloque léxico imbricado con estos procedimientos ópticos. Ejs.:

En torno de mi cetro
danzan los cuatro elementos
 La Tierra
 El Agua
 El Aire
 El Fuego
 (GD, PDC, p. 115)

Voy midiendo las millas con mis rimas
 A la hora del té
 los abanicos *bailan* un minué.
 (GD, PDC, p. 51)

La dispersión visual se pliega a movimientos de vaivén y objetos que lo ejecutan. Tal es el péndulo:

ADIÓS	ADIÓS	ADIÓS
La lluvia en el rincón		La lámpara después
Va formando un montón		ya no volverá a arder.
De		<i>va</i>
dónde		dónde
<i>vino</i>		A

(GD, PDC, p. 116)

Como *péndulos*
 lentos
 del ocaso
 los pueblos olvidados tocaban a muerto
 (GD, PDC, p. 53)

Si el contorno de los objetos presenta trazos sencillos, el poema puede esbozarlos mediante fluctuaciones silábicas, acomodación de blancos y movilidad de los versos en la página. Así ocurre en el poema *Bandeja*, de Gerardo Diego:

NADA más
Dejar la cabeza
sobre la mesilla
Y dormir con el sueño de Holofernes.
(GD, PDC, p. 100)

Éstos son los casos más cercanos al caligrama. Su incidencia no es general. Como anunciamos, afecta casi exclusivamente, al igual que los fenómenos más marcados de dispersión métrica, al poeta ultraísta.

IV. *Análisis de un poema representativo*

Tal era la preocupación por el nivel gráfico en la literatura de los años veinte que la gestación poética llega a concebirse en ocasiones como lucha de letras contra el blanco de la página. Para probarlo y mostrar en su ámbito apropiado los vínculos existentes entre el plano óptico y los restantes niveles de la obra, analizaremos brevemente un texto que Pedro Salinas inserta en *Seguro azar*, cuyo sugestivo epígrafe es *Cuartilla*:

Invierno, mundo en blanco,
Mármoles, nieves, plumas,
blancos llueven, erigen
blancura, a blanco juegan.
Ligerísimas,
escurridizas, altas,
las columnas sostienen
techos de nubes blancas.
Bandas
de palomas dudosas
entre blancos, arriba
y abajo, vacilantes
aplazan
la suma de sus alas.
¿Vencer quién vencerá?
Los copos
inician algaradas.
Sin ruido choques, nieves,
armiños encontrados.
Pero el viento desata
deserciones, huidas.
Y la que vence es
rosa, azul, sol, el alba:
punta de acero, pluma
contra lo blanco, en blanco,
inicial, tu, palabra.
(PS, PC, p. 107)

La métrica puede denominarse versolibrista sólo con el criterio lato que ha regido nuestra selección de ejemplos. La preponderancia del heptasílabo se ve interceptada a trechos heterogéneos por versos más breves. Ello y las asonancias distribuidas irregularmente aportan un aire tradicional de canción, reforzado por la movilidad lograda a través de las frecuentes pausas y de los encabalgamientos. Con esto se corrobora la defendida tesis crítica que sostiene la amalgama en la vanguardia española de herencia e innovación literarias, sin rechazos decisivos al primer formante.

El texto plantea un proceso de gestación artística atendiendo a los tres factores que en él intervienen: la escritura concreta aún ausente, la labor del autor y la idea poética abstracta. Acorde con estos ejes, la estructura poemática deviene tripartita. La primera fase (*Inviernos ... alas*) presenta los elementos básicos para crear y su actividad; la segunda, la interacción de los mismos expuesta como lucha (*¿Vencer ... huindas*), y, por último, la victoria del verbo al tomar cuerpo en la escritura real.

En el verso inicial, la ausencia de escritura es *invierno* merced a la simbología de las estaciones que vincula a la citada con la decrepitud. Si bien a este significado se llega comúnmente por la oscuridad que connota el período hibernal, ya que el negro supone muerte, Salinas modula el tópico pues resalta la blancura provocada no por la luz, sino por la nieve. La claridad, pues, también se asocia a la finitud, porque supone la ausencia de palabras en la mente y en la cuartilla.

La segunda parte del verso —*mundo en blanco*— refunde otro lugar común: aquél que identifica la página con una extensión de terreno y la escritura con los surcos del arado⁵. Propicia esta interpretación el epígrafe *Cuartilla*. Una silepsis se cierne sobre el complemento *en blanco* y lo bifurca semánticamente haciéndolo aludir a la falta de cromatismo de la nevada y al vacío mental del escritor. A esta última noción se llega porque la sintaxis es equiparable a *in albis*.

El verso segundo, al acomodar la estructura al contenido, se fragmenta en tres bloques que albergan una tríada de elementos metafóricos bajo los que subyacen los ejes de la creación: *Mármoles, nieves y plumas*. Se delimitan dos planos espaciales; uno inferior constituido por la tierra nevada, figuración del papel sin letras; otro superior de donde provienen las *nieves* y las *plumas*. Las últimas hay que entenderlas en primera instancia como metonimia de *pájaros*. Éstos tradicionalmente se asocian a la facultad para el canto, para la literatura entendida como *carmen*. El nivel alto, enmarcado en un ámbito celeste, representa el mundo de las ideas artísticas. No hay que olvidar el peso histórico del concepto de inspiración como numen, don que llega al espíritu del individuo proveniente de la divinidad que habita el cielo. Juan Ramón Jiménez es el eslabón más cercano a Salinas en la cadena de poetas propulsores de tal teoría.

De acuerdo con el poema, el espíritu del individuo acoge, pues, *nieves*, esto es, agentes fríos causantes de la falta de escritura; pero asimismo recibe *plumas*, la parte del ave que permite el vuelo, el paso de la realidad a los dominios superiores del arte.

5. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, F.C.E., 1976. El tópico ha pasado incluso al adivinancero español. Recoge Rodríguez Marín: Campo Blanco / flores negras. / Un arado / y cinco yevas. La escritura (papel, letras, pluma y dedos). La adivinanza lleva el número 790. También se recoge el mismo tema en la 791-792-793 y 794 (Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, Madrid, Atlas, 1981, Tomo I, pp. 281-282).

La idea posee un amplísimo tratamiento por parte de Juan Ramón Jiménez: conocido es su poemita del *Diario de un poeta recién casado* donde clama por una poesía elevada hacia lo trascendente, hacia la esencia artística, pero apoyada en la vivencia:

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen
y las raíces vuelen⁶.

El *ala*, las *plumas* también son blancas porque la poesía deseada ha de ser pura en el sentido juanramoniano de desnuda, esencial, clásica⁷.

Además, una dilogía aporta otro significado a *plumas*: útil que hace factible que la palabra desemboque en la realidad concreta de la página.

Los *mármoles* por su consistencia y materialidad definida simbolizan el poeta como hombre, sustento del dominio ideal donde se alberga la palabra. Ello se aclara al avanzar el poema con la aparición de *columnas /que/ sostienen techos de nubes blancas*.

La serie *blancos llueven, erigen / blancura, a blanco juegan* constituye los predicados del sujeto triple formado por *Mármoles, nieves, plumas*. Como éste, también surgen en enumeración y seccionados en tres partes, tal es la estructuración armónica del poema. Presentan un quiasmo doble que refuerza la movilidad de la interacción de poeta, vacío verbal y numen incipiente. A ello se suma el ritmo ágil que proporciona el asíndeton. La anástrofe da lugar a una estructura en círculo que manifiesta la actividad constante. Un medio para subrayar la amalgama de vacío verbal y don naciente, ambos tocados por la claridad, es la derivación producida por *blancos, blancura, blanco*. Las nasales aliteradas realzan fónicamente la inmensidad del proceso señalado.

Como aún no nace el vocablo artístico, el hombre y su espíritu inerte donde se albergan la frialdad creativa y la facultad para escribir *llueven blancos*, esto es, no dejan marca en la cuartilla. El número agramatical del verbo responde al uso como forma personal que sirve para reunir los sujetos señalados. *Erigen blancura* supone una *gradatio* de descenso que el encabalgamiento refleja visualmente— pues presenta el resultado de la acumulación de los *blancos* llovidos. Si parcialmente contemplada, la página se ve llena de blancos, cuando sigue sin nacer la palabra, toda la hoja deviene *blancura*. El sema generalizador del sustantivo así lo constata. *A blanco juegan* reincide en la maraña activa del proceso desarrollado en la mente del poeta. El espacio desocupado a que da lugar la brevedad del metro siguiente subraya el suelo nevado. También se percibe cómo la grafía acompaña al sentido en el verso posterior —*Ligerísimas*— cuya disminución silábica se vincula al sema de carencia, de levedad, que porta léxicamente el adjetivo y subraya el procedimiento morfológico de la superlación. Dos calificativos más —*escurridizas* y *altas*— caracterizan las *columnas*,

6. Juan Ramón Jiménez, *Diario de un poeta recién casado*, recogido en *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 210. Estudios acerca del tema: Carmen Pérez Romero, *El espacio juanramoniano en la dimensión de «Raíces y alas»*, en *Juan Ramón Jiménez en su centenario*, Cáceres, Ministerio de Cultura, pp. 121-137 y J. C. Wilcox, *El ala: génesis de su plurivalencia en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, en *Alaluz, Revista de Poesía y Narración*. Udad. de California, años 1980-81, número 1 y 2, pp. 58-63.

7. Al respecto, escribía el moguefeño, quien tanta influencia ejerció sobre Salinas: *La poesía pura nada tiene que ver con la pureza corporal ni con la pureza moral, es sólo pura poesía, hija del puro instinto, hijo del hombre natural* (Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 105).

esbozando simbólicamente a un poeta con capacidad de salir de lo cotidiano y acercarse a la suprarrealidad donde reina el arte. Las *columnas* constituyen el medio efectivo de unir lo terreno y lo etéreo, la cuartilla en espera de la escritura y la inspiración. La confusión entre esterilidad momentánea y numen se expresa por los *techos de nubes blancas*. Con las *Bandas de palomas* Salinas retoma la presencia de la palabra que ya esbozaba en *plumas*. De nuevo la grafía actúa y traza el contorno triangular de una bandada de pájaros por el procedimiento de la fluctuación silábica. Las palomas, aunque se sugieren blancas por la reiteración de vocablos de este étimo, aportan leves notas de oscuridad propias de su fisonomía. Auguran, según función tradicionalmente conferida a las aves, el advenimiento de las letras que van a plasmarse en el papel.

El sintagma *palomas dudosas* introduce el desconcierto de las palabras inspiradas, y blancas por ser poesía pura, rodeadas por la nieve de la falta del empuje creativo. El adjetivo mantiene una gradación *in crescendo* con *vacilantes*. Los movimientos provocados por la desorientación se deducen de la antítesis *arriba / y abajo*, cuya colocación textual en dos versos distintos, uno superior y otro inferior, apoya el contenido. Del mismo modo actúa el encabalgamiento que separa los citados adverbios.

En *aplazan / la suma de sus alas* el metro torna a acortarse para amoldarse a un verbo que significa cese, ruptura. Cada paloma, cada palabra aún integrante del predio de las ideas, opera autónomamente, sin correspondencia con las restantes. Por ello el Verbo no tiene potencia suficiente en la lucha que se entabla en la segunda parte del poema. Para pasar a ésta se produce una *transitio* y no un corte en *ex abrupto* entre las fases textuales ya que se intenta mostrar la gestación poética como un proceso continuado.

En el segundo bloque domina el léxico bélico, organizado en una red de términos fóricos destinados a marcar el enfretamiento entre palabra pura y frialdad creativa. El políptoton contenido en la interrogación retórica *¿Vencer quién vencerá?* sirve de elemento de suspense, a la vez que anuncia el final inexorable de la lid que otorgará la victoria a uno de los dos contrincantes. Rápidamente se aprecia que la derrota acucia a la esterilidad verbal porque sus representantes —*los copos*— *inician algaradas* que acaban en *deserciones*, *huidas* propiciadas por el *viento*, imagen tradicional de la inspiración que favorece la escritura. A pesar del vocabulario guerrero que sugiere sonidos fuertes, Salinas introduce el sintagma *sin ruido* para aducir que aún la palabra no ha tomado cuerpo material, que todo se desarrolla en el nivel psíquico.

La parcela última del poema se centra en el resultado. Continúa la técnica de *transitio*, ahora a través de la copulativa *Y*, enfatizada por contraste con el asíndeton precedente y posterior. Un circunloquio y una serie adjetival con impronta cromática retardan el sujeto —*el alba*— para aumentar la expectación. La aurora representa el nacimiento de la luz, la creación prístina, limpia. Se colorea levemente de *rosa* y *azul* para bosquejar su origen etéreo. Éste será marcado por el tercer término de la enumeración —*sol*— que funciona como calificativo de *el alba* por un enálage. La aliteración de laterales, con la relevancia que le imprime el ser trabadas, constata por su fonía suave los semas de vaguedad cromática propios de la luz emergente, de la palabra inicial. Una metáfora aposicional une *alba* con *punta de acero*, *pluma*, *contra lo blanco*, *en blanco*, *inicial*, *tú*, *palabra*. El Verbo emerge del blanco, de la ausencia de ideas y se aposenta en la página también *en blanco*, vacía, por su fuerza esen-

cial —*punta de acero*—. Uno de los términos metafóricos de *alba es pluma*, nueva metonimia de las palomas luchadoras, de la palabra viva victoriosa en el combate *contra lo blanco* del vacío creativo. La materialización de la escritura se advierte en que pluma dialógicamente alude también al instrumento estilográfico.

Tras el proceso descrito, la palabra posee presencia real. El vocativo tú por el que el sujeto clama directamente a ella así lo manifiesta.

MARÍA LÓPEZ MARTÍNEZ

* Advertencia final: El subrayado de los poemas es mío.