

## RITMO VISUAL Y COMPROMISO EN POEMAS DE RAFAEL ALBERTI

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ  
Universidad de Extremadura

### Resumen

El artículo revisa las teorías que vinculan métrica y significado, para centrarse en el estudio del valor gráfico del versolibrismo, tomando como campo de análisis poemas de *Entre el clavel y la espada* de Rafael Alberti. Supone una continuación de investigaciones propias, como las desarrolladas en el libro *Métrica y otros recursos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez* (Cáceres, UEX, 1992) y en los artículos «Valores gráficos del verso libre en el Grupo del 27» (I y II), publicados en anteriores entregas del *Anuario de Estudios Filológicos*.

*Palabras clave:* Alberti, métrica, valores gráficos, significado.

### Abstract

This paper reviews theories which relate metre and meaning by focusing on the study of graphic value in free verse. Rafael Alberti's poems in *Entre el clavel y la espada* are deemed as the analytical reference. Our work is the continuation of research done on metre, such as *Métrica y otros recursos del canto popular en la obra de Juan Ramón Jiménez* (Cáceres, UEX, 1992) and «Valores gráficos del verso libre en el Grupo del 27» (I & II), two articles published in previous issues of *Anuario de Estudios Filológicos*.

*Keywords:* Alberti, metrics, graphic values, meaning.

Es costumbre relativamente común en los estudios métricos abordar el análisis de los recursos autónomamente, sin establecer relación alguna con los restantes niveles de la obra literaria. Se cae así en la simple delimitación de unidades y en el cómputo positivista. No obstante, históricamente se han escuchado voces a favor de no perder de vista el acomodo del metro al significado. Por ejemplo, en la Antigüedad grecolatina está muy vigente el presupuesto general de la conexión como factor de unidad y coherencia (*Institutio oratoria* de Quintiliano) y de ello dimana que, al centrar la lupa en

un aspecto concreto como es la selección del metro, surjan ciertos testimonios que lo pongan en relación con el contenido, el tono, etc. Así, ya Cicerón en *El orador* (1967b: 185-189) aduce tibiamente que determinadas características de un discurso («unas veces es calmo y otras arrebatado») han de estar expresadas en los ritmos. Horacio, en la *Epístola a los Pisones* aconseja que el metro se adapte a cada tipo de poesía, teniendo en cuenta el tema y el *decorum* como principios generales (Horacio: vv. 86-93). Insta incluso a mantener separado cada género con su metro, temas y personajes; en esta dirección aclara, por ejemplo, la viabilidad del trímetro yámbico para el género satírico por plegarse bien al diálogo y al ritmo del habla (Horacio: vv. 250-253).

Siglos después, en las poéticas clasicistas del Renacimiento y del Barroco estas huellas se perciben, aunque no se exponen de una forma sistematizada. Fernando de Herrera, en sus siempre interesantes *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, condena los versos agudos («Los versos troncados, o mancos, que llama el toscano, y nosotros agudos, no se deben usar ni en soneto ni en canción» Herrera: 398). Ello le lleva a tratar sobre la longitud de los versos y su efectividad estética según se concilien o no con el significado:

«Cuando los versos mudan la propia cantidad, que o son menores una sílaba o mayores otra, si no muestran con la novedad y alteración del número y composición algún espíritu y significación de lo que tratan, son dignos de reprehensión» (Herrera: 398).

Los propios creadores lanzan juicios al respecto, porque la intuición y experiencia les confirman que ciertas estrofas resultan más aptas para el amor, otras para alambicamientos metafísicos, aquéllas para narraciones, etc. Recordemos singularmente a Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias*, donde, al exponer su doctrina dramática, anuncia con perspicacia:

Acomode los versos con prudencia  
a los asuntos de que va tratando;  
las décimas son buenas para quejas;  
el soneto está bien en los que aguardan;  
las relaciones piden los romances,  
aunque en octavas lucen por extremo;  
son los tercetos para cosas graves,  
y para las de amor las redondillas (Vega, Lope de: vv. 305-312;  
léase la explicación de Rozas: 121-133).

Sin detenernos más en estos antecedentes históricos, cuando en *Crítica Literaria* se llama la atención de una forma sistemática sobre los vínculos de métrica y contenido es a partir del Formalismo Ruso y de las escuelas con tendencia inmanentista (Estilística, New Criticism y ciertas posiciones de los

Estructuralismos e incluso de la Semiología). No en vano, la citada imbricación supone sólo un aspecto particular de la tesis que presenta el verbo artístico como no arbitrario. Desde esta perspectiva, el sonido, la textura gráfica, la colocación del vocablo en la frase o en el poema, etc. tienen un valor, pues potencian el significado, aparte —claro está— de su función estética<sup>1</sup>.

El avance se produce sobre todo porque se intenta dar una visión completa del sistema expresivo de las obras y se eliminan los trabajos taxonómicos constituidos a partir de nociones diseminadas. Sin embargo, se han argüido también desventajas, entre las que se destacan todas las derivadas de la crítica «interna» y sólo atenta a la «obra en sí», a saber, el olvido de los restantes factores que conforman el fenómeno literario: la importancia de la recepción, el valor social de la creación estética, las relaciones con otros sistemas comunicativos, etc. Concretamente en lo relativo a la métrica se ha llamado la atención sobre el peligro de los excesos de interpretación de los paralelismos fonosemánticos (Brioschi, Girolamo, 1988). Por ejemplo, es cierto que determinados encabalgamientos amoldan la quiebra de la línea prosódica habitual a contenidos que pueden indicar también ruptura, descenso, etc., produciendo entonces un proceso de «iconización» (Senabre, 1982), pero ello no siempre sucede con la misma claridad y eficacia.

En la década de los sesenta las voces son bastante resolutivas respecto al problema que nos ocupa. Wellek y Warren señalan que los estudios métricos deben partir de una visión cohesiva de todos los niveles de la obra y que, por tanto, sólo pueden ser significativos y fecundos cuando se ponga en contacto con otros procedimientos literarios y se analicen todos desde un punto de vista sintético, teniendo siempre como base el contenido (Wellek y Warren, 1969). Por las mismas décadas Mario Fubini en *Métrica y poesía* escribe:

«En el estudio de los versos no se puede prescindir del significado de las palabras y de la sintaxis de la oración, a no ser que se quieran hacer consideraciones exclusivamente técnicas; en tal caso el resultado no es una historia de la métrica, sino un conjunto de nociones desligadas /.../ Es imposible separar el metro del significado» (Fubini, 1970: 30-31).

Curiosamente, el origen contemporáneo de la defensa vigorosa por parte de la Crítica Literaria de las ideas anteriores se halla en el preciso momento

<sup>1</sup> Para acceder a planteamientos teóricos sobre métrica véanse los trabajos fundacionales del Formalismo Ruso, de entre los que destaco el artículo de Tomachevski titulado «Sobre el verso» (Todorov, ed., 1965) y los trabajos publicados en *Poetics. Poetika* (VVAA., 1966). Léanse también las explicaciones que, desde una perspectiva histórica y de teoría completa, aporta Erlich (Erlich, 1966) y el apartado 5.3. del capítulo v, «La nueva visión de la métrica» de *Teoría literaria y lingüística* de K. Uitti (Uitti, 1985: 187-193). Éste último es un resumen claro de las aportaciones formalistas.

en que en el terreno de la creación se indagan nuevos esquemas, insólitos cauces métricos que suponen una vía para convertir el ritmo en potente vehículo comunicativo, para hacerlo materia sustancial del poema. Nos referimos a la etapa de irrupción y desarrollo del verso libre, que corresponde a finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, justo cuando se forjan o dan fruto las corrientes de la Estilística y las formalistas. Estas palabras de Emilio Alarcos resultan significativas en lo concerniente a la importancia de la adecuación del ritmo al contenido en el versolibrismo:

«Me parece difícil encontrar una formulación general de los recursos rítmicos del verso libre. Su justificación consiste en dar una mayor intencionalidad expresiva a la secuencia métrica. La métrica tradicional —aunque mediante otros recursos puede ser expresiva de ciertos contenidos— es demasiado rígida para servir de significante de valores de contenido variados. Así, de ser pura materia rítmica, se convierte en forma expresiva. La utilización del verso libre permite al poeta que un elemento más del ritmo —el métrico— pueda ser más eficientemente expresivo» (Alarcos, 1967: 15).

Al tratar el verso libre la crítica ha solido realzar la intencionalidad expresiva de la secuencia métrica, llegando a definir este ajuste del metro a las emociones, pensamientos o intuiciones del poeta como criterio de versificación que desplaza a otros tradicionales como el cómputo silábico, la distribución acentual, las rimas, etc. (Guiraud, 1970; Alonso, A., 1979; Paraíso, 1985). La objeción es que esta avenencia citada no se da en todas las modalidades versolibristas con la misma intensidad y eficacia. Por ejemplo, en el verso libre rimado o en el verso libre métrico puede aparecer, pero no es clave; resulta operativa en muchos poemas de verso libre de base tradicional o en paralelísticos, y deviene pertinente en el de imágenes yuxtapuestas, donde la línea poética se corta ajustándose a las sucesivas imágenes que van acompañadas de impulsos rítmicos.

Por otra parte, en una época en la que el lector se enfrenta a la poesía en soledad y la recibe como escritura, en detrimento de la antigua costumbre de recitar en público, se ha llamado la atención sobre la existencia de un «ritmo visual», formado a partir de la disposición gráfica del poema. Los caligramas son la máxima representación de los valores significativos que alcanza la tipografía, pero no la única, pues la «intratipografía» o juegos con tamaños de letras, calidades, etc. también pueden apoyar los contenidos (Lindekens, 1976; Meschonnic, 1982). El verso libre, en cuanto dimensión ponderable en el espacio, es susceptible de alargarse o acortarse dependiendo de los valores semánticos que refuerce (López Martínez, 1987, 1988). Aunque este ritmo visual no es exclusivo de la época contemporánea y tiene exponentes diáfanos «de Simias a Apollinaire», pasando por la poesía visiva medieval y áurea (Zumthor, 1975; Cózar, 1992), acompaña bien a tendencias poéticas recién

tes, como la poesía concreta, el letrismo, el espacialismo, la poesía del silencio. Se trata en suma de orientaciones que aprovechan sistemas de significación complementarios al lingüístico e incluso a veces con inclinaciones a la independencia. Este hecho acarrea problemas en tanto que la poesía sale de sus límites y se hibrida con las artes plásticas en grado muy diverso.

A continuación comentaré un texto paradigmático respecto a la función que adquiere la métrica en relación con el significado. No he seleccionado un caso en que los efectos visuales sean los capitales, circunstancia que acaece, por ejemplo, en caligramas de Larrea o incluso en poemas cubistas de Gerardo Diego, por no decir en cualquier composición eminentemente gráfica como las de *Ardicia* de José Miguel Ullán. He optado por un texto de convivencia diáfana entre los ritmos acústicos y visuales, de combinación armónica de sistemas de versificación tradicionales y aprovechamiento de valores gráficos más renovadores. En este caso, la evidencia de los recursos gráficos es menor, pero el artificio existe y es productivo. No olvidemos el consejo de Longino en *Sobre lo sublime*. «La mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto: que es figura» (Longino: XII, 1). Por otra parte, siempre se ha argüido que la capacidad de sugerencia y la huida de lo explícito es característica consustancial a la literatura y en especial a la lírica, y en el texto que analizaré se usa la grafía en este nivel de incitación sutil hacia ciertas orientaciones semánticas.

Se trata del siguiente poema de Rafael Alberti, perteneciente a *Entre el clavel y la espada*, libro escrito en la inmediata postguerra (1939-1940), desde el exilio:

Así como los álamos que olvidan  
el desvanecimiento de los sauces  
al igual de las piedras vagabundas  
que terminan de pronto en un estanque;  
como la misma luz que lo sabía  
y llega en un momento a no acordarse;  
como la misma mano que lo escribe  
y sin relampagueo se desvae;  
así como esta niebla  
que unifica en la nada  
lo que ya no es de nadie;  
así hombres, naciones,  
así imperios,  
estrellas,  
mares...  
Iba a decir, mas cuando fue a decirlo,  
había muerto el lenguaje (Alberti II: 120).

Su tema refleja muy bien la situación interior de un ser que ha vivido la crueldad del enfrentamiento bélico, ha probado el amargo sabor de la derrota y se ha sentido hostigado por el destierro. En concreto, el texto transmite un motivo único: la disolución de todo, incluso de la palabra. La organización de esta síntesis significativa es dual: una primera fase muy extensa (vv. 1-15) aloja un símil que equipara elementos que se deshacen o con tendencia a la vaguedad y otros normalmente compactos, íntegros, para aducir que éstos sufren similar proceso de disolución que los iniciales; la segunda parte, constituida por los dos versos postreros (vv. 16-17), anuncia que la pérdida de entidad afecta al propio lenguaje, inútil por tanto para la comunicación.

Cuando Alberti compone *Entre el clavel y la espada* posee una historia estética de tendencias distintas que van desde el neopopularismo de los libros de estreno como poeta (*Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*), hasta el espectro surrealista de *Sobre los ángeles* y *Sermones y movadas*, pasando por el ludismo de vanguardia del libro dedicado a los genios del cine cómico, por el fervor neogongorino característico de la Generación del 27 y por la poesía de combate escrita en la guerra. Aunque en la «Elegía cívica», forjada en momentos de ardor combativo, Alberti pretendió rechazar su poesía precedente por «burguesa», por atenta más a *verba* que a *res*, cuando llega a la etapa de *Entre el clavel y la espada* se da cuenta de que la belleza y el cuidado estético son consustanciales a la literatura (Senabre, 1977). Sobrevendrá, pues, un período de sincretismo entre ornato y comunicación, que queda perfectamente reflejado en el primer poema del libro, integrante del «Prólogo». Es éste:

#### DE AYER PARA HOY

Después de este desorden impuesto, de esta prisa,  
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,  
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,  
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.

Que cuando califique de verde al monte, al prado,  
repitiéndole al cielo su azul como la mar,  
mi corazón se sienta recién inaugurado  
y mi lengua el inédito asombro de crear (Alberti II: 61).

El poema es una especie de conjuro en el que el yo lírico, trasunto del poeta, expresa el anhelo de encontrar la *palabra precisa*, es decir, lo que Juan Ramón Jiménez llamaba, en el conocido poema «Inteligencia», hallar *el nombre exacto de las cosas*. Al principio alude a la «poesía de circunstancias», en su caso fuertemente social, motivada por la guerra. Para apuntar la inexcusable vía que llevó al cultivo de este tipo de literatura se combinan semas

que tienen que ver con la rapidez y la agitación del momento histórico y, por otra parte, otros que indican el carácter inexorable de la postura del creador. Sin embargo, el poeta necesita remanso y reflexión; por ello clama para que retorne la palabra virgen. Como señalaban los creacionistas, tan conocidos por el gaditano, espera el verbo que haga nacer el objeto que nombra y, además, que suscite en el escritor la sensación palpable de estar creando. Para conseguir esta impresión de palabra no tocada es necesaria la *puritas*, que en el poema se expresa mediante la estructura dual con armónico quiasmo «el verbo exacto con el justo adjetivo». El segundo serventesio no es más que una aclaración con ejemplos concretos del acto de nombrar y la revivificación creativa que provoca en el escritor.

Tras este poema-prólogo de eminente cariz metapoético y de métrica tan tradicional (alejandrinos que forman un par de serventesios) sigue otro en versículos amplísimos, lindantes a la prosa, que recuerdan a los de *Sermones* y *moradas*, si bien el carácter visionario de las imágenes disminuye. Como es habitual en la escritura de tinte irracionalista, aquí aparecen expuestas claves de la crisis existencial que Alberti atraviesa: el horror por la guerra pasada, el exilio y la *espada* que simboliza el compromiso poético motivado por las circunstancias vividas. El primer párrafo es significativo y no pierde vestigios de «la tónica del exordio», ya que persisten los apóstrofes al propio libro y al inminente acto de lectura:

«Si yo no viniera de donde vengo; si aquel reaparecido, pálido, yerto horror no me hubiera empujado a estos nuevos kilómetros todavía sin lágrimas; si no colgara, incluso de los mapas más tranquilos, la continua advertencia de esa helada y doble hoja de muerte; si mi nombre no fuera un compromiso, una palabra dada, un expuesto cuello constante, tû, libro que ahora vas a abríte, lo harías solamente bajo un signo de flor, lejos de él la fina espada que lo alerta» (Alberti II: 61).

Este *introito* finaliza con un verso de Lope de Vega: «Hoy como espada quedaréis mis ojos»<sup>2</sup>. Con el símil Alberti traspasa a los ojos la capacidad

<sup>2</sup> El soneto de Lope al que pertenece el endecasílabo es el 88 de las *Rimas*; discurre bajo el título «A una dama que tenía los ojos enfermos» y reza: «Si estáis enfermos, dulces ojos claros, / no os espantéis, pues tantos os desean, / que no es posible, si dejáis que os vean, / que dejen de quereros o envidiaros. / Mis pensamientos, no temiendo hallaros, / libres de la justicia se pasean; / como al sol, cuando nubes le rodean, / dicen mis ojos que podrán miraros. / enfermos soles y nublados cielos, / hoy tomarán venganza mis enojos / porque en la condición mudáis estilo. / Si azules fuiste por matar con celos, / hoy como espada quedaréis, mis ojos, / que tiene de cortar gastado el filo» (Vega, Lope de, 1969: 75). Obsérvese que Alberti desvía el significado primigenio del verso al sacarlo de su contexto. Para el gaditano, «mis ojos» son los de la primera persona y no una aposición cariñosa de la dama. Lope modula singularmente el tópico de la mirada que mata, que crea la red topológica que une ojos con saetas, dardos y multitud de armas.

para advertir el dolor y comunicarlo. Al lado de métrica contemporánea, una cita de un clásico: de nuevo la combinación entre tradición y novedad.

*Entre el clavel y la espada* se divide en varias partes bastante diferentes entre sí, aunque no autónomas. La primera consta de doce «Sonetos corporales» de factura tectónica, halo cultista y contenido erótico potente que recuerda por su lenguaje barroquizante algunos sonetos de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández e incluso ciertas imágenes y recursos culteranos de su juvenil *Perito en lunas*. El apartado segundo es el «Diálogo de Venus y Priapo» donde evidentemente se conserva la carga erótica y el *modus operandi* gongorino. Se trata de una fábula mitológica como las usuales en el barroco, pero con el distanciamiento que provoca lo escabroso del tema. En la tercera parte, titulada «Metamorfosis del clavel» se revisan animales que tradicionalmente simbolizan la fuerza del macho, como el toro, el caballo y el gallo y se describen metamorfosis que, no dejando de lado casi nunca la sensualidad, presentan un mundo trastocado y pleno de dolor. El tono de este grupo de poemas reanuda el hilo neopopular de la primera fase albertiana, aquélla que albergó *Marinero en tierra*, *La amante* y *El alba del alhelí*. Predomina la canción libre paralelística y el poema breve, aunque hay sitio incluso para los serventesios («Toros que desollados son vacas de jazmines» Alberti II: 95). La parte cuarta discurre bajo el epígrafe «Toro en el mar (Elegía sobre un mapa perdido)». El tema capital es el recuerdo de España, percibida como piel de toro según el tópico, y la exposición del lamento al evocar la crudeza del enfrentamiento bélico e imaginar el destino truncado del país. El paisaje seleccionado va del lugar del exilio en América al cruento campo de batalla poblado de cadáveres y al recuerdo idílico que se asocia a árboles como los álamos. El estribillo del poema 19 es «Mis ventanas ya no dan a los álamos y los ríos de España» (Alberti II: 105).

Esta vegetación será el hilo que una con la parte quinta: «De los álamos y los sauces. En recuerdo de Antonio Machado». Presiden dos citas que incluyen ambos árboles recogidos en el título. Una pertenece a Pedro de Espinosa y se enraíza, por tanto, en la mirada hacia la literatura áurea que se proyecta en el libro del gaditano: «...y por oílla / los sauces se inclinaron a la orilla». Recoge una acción común en el petrarquismo: la música emanada de la lira del poeta conmueve la naturaleza; Garcilaso enternecía la dureza de las piedras y cientos de poetas, como nuevos Orfeo, cambiaban el curso de flora y fauna. Alberti también proyectará en la naturaleza sus aficciones, ahora no nacidas del amor como en el Renacimiento, sino principalmente de la nostalgia doliente del país que quedó atrás. La segunda cita es de Antonio Machado y presenta dos versos conocidísimos: «...álamos de las márgenes del Duero, / conmigo vais, mi corazón os lleva!». Si el sevillano evocaba a Leonor muerta y a Soria a través de un elemento paisajístico, Alberti tomará ese mismo elemento,

los álamos, para no olvidar España desde la lejanía americana. La parte séptima es una interpretación de la leyenda del Cid desterrado («Como leales vasallos») y la última sitúa el lugar desde donde Alberti compone, la Argentina («Final del Plata amargo») en un poema que invoca a una supuesta mujer —tal vez la tierra— que acoge y cuyo significativo nombre es Amparo.

Con la anterior descripción de las partes pretendo aclarar el contexto que explique el significado de *álamos* y *sauces*, elementos claves en el poema que comentaré. Al mismo tiempo se marca la oscilación entre la preocupación por la belleza de la palabra, que se consigue muchas veces por el retorno a los clásicos y a formas de etapas previas de escritura albertiana como el neopopularismo, y la denuncia sociopolítica, que se hace no ya desde una postura frontal y directísima como en la «poesía de circunstancias» sino a través de la evocación elegíaca.

Volviendo al poema que nos ocupa («Así como los álamos que olvidan...»), la combinación de mirada a la tradición y pujos innovadores también deja sus huellas en el nivel métrico. Antes de estos años de exilio, el poeta gaditano había oscilado entre estrofas y estructura poemáticas tradicionales (romances, canciones, sonetos...) y el versolibrismo de sus textos más vanguardistas (recordemos, por ejemplo, el versículo de los libros surrealistas, *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*).

El texto que comentamos aún a ambas tendencias, pues sobre una base de silva por la combinación de endecasílabos y heptasílabos, se yergue el versolibrismo, cifrado en el progresivo adelgazamiento de los metros «así imperios, /estrellas, /mares...» de 4, 3 y 2 sílabas respectivamente. Tampoco la rima se atiene a criterios distributivos clásicos, pues se desvía paralelamente a la disminución cuantitativa de la línea. Emerge el llamado «verso libre de base tradicional», en concreto una subdivisión tipológica: la silva libre, cultivada por Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado y muy especialmente Juan Ramón Jiménez (Paraíso, 1985), hitos previos a la formación de la poética de Rafael Alberti y en el caso de Machado, poeta directamente mencionado en *Entre el clavel y la espada*. No obstante, hasta el verso octavo los endecasílabos se suceden sin interrupción y la rima asocia los versos pares; parece que el texto nos conduce hacia la estructura de un soneto, ciertamente alterado en las rimas, pero ello tampoco resultaría demasiado extraño al lector acostumbrado a la experimentación modernista e incluso a la libertad de poetas contemporáneos a Alberti. Me refiero, por ejemplo, a los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda, a quien precisamente dedica Alberti su libro. Es a partir del verso octavo, axial en los sonetos pues supone el cambio de estrofa y en muchísimos casos un salto en la *dispositio*, cuando la estructura métrica se disuelve. Esta desmembración acaece justo cuando sale a escena el verbo *se desvía*, como hemos visto.

Casi ninguna clase de verso libre funciona con un apoyo constructivo unitario, es decir, aunque la rima —pongamos por caso— sea el criterio de base, pueden aparecer paralelismos, ciertas imágenes yuxtapuestas o esquemas silábicos reiterados. Así sucede con esta silva que se organiza también a partir de la anáfora formada por los nexos comparativos del símil, tronco poemático expandido en cinco ramas. Los *álamos*, las *pedras*, la *luz*, la *mano* y la *niebla* se equiparan respectivamente y siguiendo un estricto orden distributivo a *hombres*, *naciones*, *imperios*, *estrellas* y *mares*. Los sustentos anafóricos, en principio contundentes (*Así como, al igual de, como la misma...*), van desvaneciéndose hasta desembocar en el simple adverbio *así*, para acompañarse al contenido expresado: la desintegración de todo.

El motivo de que los términos figurados se aglutinen al principio y la enumeración de los referentes se relegue es triple: aumentar la expectación, contribuir a la vaguedad expresiva propugnada por el significado textual, y establecer un contraste entre ambas partes.

En los primeros versos Alberti traza un cuadro paisajístico en el que proyecta sus conocimientos de técnicas pictóricas, acreditados por su dedicación a las artes plásticas durante largos períodos vitales, hecho que propiciará la composición del hermoso libro *A la pintura*. Comienza creando la perspectiva a través de la selección de un elemento destacado por su verticalidad, los *álamos*, frente al cual se coloca una especie de árboles más bajos y con tendencia a inclinarse sobre el suelo (los *sauces*), y al fin la propia capa térrica representada por las *pedras* y el agua del *estanque*. Rellena los espacios con la mención de la *luz* y difumina los contornos con la niebla. La presencia humana también se deja sentir, pues subyace a la metonimia *mano*. En los rasgos descriptivos elegidos parece bosquejarse el *locus amoenus* de la tradición, lugar de encuentros amorosos y de paradas placenteras. Los contornos pierden su nitidez visual por la bruma, porque el paisaje es *vera effigies*, como demostraremos, del pasado feliz que ahora sufre un proceso de decrepitud.

Los *álamos*, árboles erguidos, se personifican al atribuirles la acción de olvidar; con los *sauces* continúa la prosopopeya, causada porque el referente del símil es *hombres*. Con ello Alberti asume el viejo tópico que identifica árboles y personas, sobre todo poetas, pues son seres arraigados en la realidad y, a la vez, con copa lanzada al dominio etéreo del arte. Precedente inmediato de esta imagen es la poesía de Juan Ramón Jiménez, en poemas tan conocidos como éstos:

Raíces y alas,  
pero que las alas arraiguen  
y las raíces vuelen (*Diario de un poeta recién casado*, 1916, en Jiménez, 1967: 210).

Alrededor de la copa  
 del árbol alto,  
 mis sueños están volando.  
 Son palomas, coronadas  
 de luces puras,  
 que, al volar, derraman música.  
 ¡Cómo entran, cómo salen  
 del árbol solo  
 cómo se enredan en oro! (*Poesía*, 1923, en Jiménez: 837).

Por citar otro ejemplo conocido e influyente, Antonio Machado desea un milagro de la primavera: que su corazón florezca como aquel «olmo seco, herido por el rayo y en su mitad podrido». Y Miguel Hernández clama en el también famoso poema «El herido»: «Porque soy como el árbol talado que retoño, aún tengo la vida».

Desde este punto de vista, tanto álamos como sauces cobran una dimensión simbólica que hay que interpretar a la luz de las vicisitudes históricas de la época de forja del poema. Los «álamos que olvidan» figuran los hombres de esa España que vivió la guerra, hombres que permanecen y que un día llegarán a no tener en cuenta cómo otros han caído, esto es, «el desvanecimiento de los sauces», de los llorones vegetales que connotan tristeza por su nombre popular e incluso por la herencia de mitología clásica, donde figuran a las lacrimosas hermanas del desafortunado Faetón. Vivos y vencidos en la contienda civil aparecen esbozados en estos símbolos que proporcionan una llave para descubrir una muestra de poesía en la que la preocupación social, aunque permanezca soterrada, deja paso a tonos existenciales.

El siguiente par de versos (vv. 3 y 4) presenta una estructura paralela a los iniciales, circunstancia que, además de su función organizadora, crea un ritmo pausado, un *tempo lento* acorde con el pesimismo que rezuma la composición. A ello coadyuva igualmente la marcada aliteración de fonemas nasales que se expande por el fragmento e incluso el ritmo acústico proveniente de la colocación de los acentos en los endecasílabos que responden a criterios altamente asentados en la tradición. Los dos primeros son heroicos (-/---/---/-), mientras el segundo y el tercero son melódicos (--/--/---/-). La repetición exacta de los esquemas acentuales por pares retarda el ritmo y crea además estructuras formales que alojarán cada una un motivo.

Vuelve a operar el poeta con la personificación, que ahora se ciñe a las *piedras* a través del adjetivo *vagabundas*. Los elementos desplazados de su lugar originario por la fuerza del azar fueron muy gratos al surrealismo y pueblan los grandes libros del gaditano en la etapa marcada por esta esté-

tica<sup>3</sup>. Muchos otros entes arrastrados por impulsos incontrolables integran las letras de Aleixandre, Cernuda, Neruda... e incluso superan las barreras de la literatura y se instalan en las artes plásticas o en el cine; recordemos los objetos extraviados en los cuadros de Dalí o las películas de Buñuel. Su cometido es señalar la desorientación del ser que, al salir fuera de los límites de lo cotidiano o del sistema de valores establecido, se siente sin rumbo, empujado por un destino inexorable e irrefrenable (Alonso).

Volviendo al poema que nos ocupa, en estas «piedras vagabundas que terminan de pronto en un estanque» perviven, en consecuencia, huellas de etapas previas de escritura, prueba de que la tinta nueva conserva posos de la más antigua y especialmente en la época de *Entre el clavel y la espada*, libro rebotante de recuerdos y de un tono elegíaco que, sin verse despojado de la denuncia social, vuelve a etapas de tristeza como la surrealista de Alberti. La actuación de fuerzas arbitrarias se demuestra tanto por el calificativo *vagabunda*, que sugiere la falta de brújula vital, como por la locución adverbial *de pronto*, índice de la rapidez en el cambio de lugar que sobreviene a la piedra referida.

Las piedras, elementos estáticos, fijos («Yavé es mi roca», pues es inmutable, cantan los salmos bíblicos), son término comparativo de las *naciones*. Con una lectura de cariz biográfico se aprecia que Alberti, desde la confianza y la alegría de la España de la II República en la que él y su compañera María Teresa León habían colaborado activamente, creía que el sistema era seguro cual roca. Mas desde el exilio contempla la nación, y otras que han seguido un proceso parangonable, movida por impulsos irracionales, desorientada, dentro de un *estanque*, palabra medular porque sugiere estatismo. Desde la perspectiva del gaditano, los nuevos planteamientos políticos de los vencedores son reaccionarios y contribuirán al estancamiento del país. De otro lado, además de esta sugerencia léxica, aflora la noción de agua parada que por tradición literaria se conecta con la muerte, pues no en vano era laguna la Estigia. Tras los vaivenes de un difícilísimo y cruel período histórico, la nación se ve abocada al acabamiento, según las ideas altamente pesimistas del escritor del Puerto de Santa María en aquellos primeros años de destierro.

<sup>3</sup> Léase sólo como botón de muestra el poema «Los ángeles muertos» de *Sobre los ángeles* (Alberti I: 442) donde se describen seres y objetos que suscitan la idea de muerte y para ello se acude a una red de voces que portan el sema de desplazamiento porque con ello se crea en el lector la sensación de inutilidad y abandono. La serie es la siguiente: «unos ojos perdidos», «el destierro de un ladrillo difunto», «astillas vagabundas», «rincones de cartas que trae rodando el polvo», «el casco perdido de una botella», «una suela extraviada en la nieve» y «una navaja de afeitar abandonada borde de un precipicio». Muy ilustrativo resulta también, por citar una composición de *Sermones y moradas*, el poema «Elegías» (Alberti, I: 471) en el que el desplazamiento se suma a los contenidos de muerte que advienen a través de la presentación de basuras y objetos rotos, también muy del agrado de los surrealistas que ven en la mutilación una forma de representar al hombre en crisis, sin plenitud ni felicidad.

En los siguientes versos comienza una difuminación de los conceptos que se aducen. Así, en «como la misma luz que lo sabía / y llega en un momento a no acordarse» se omite el referente del complemento directo, que sólo deja marca pronominal (*lo*), y del suplemento de *no acordarse*. El motivo es constatar mediante léxico y sintaxis la idea central del poema: la desaparición de todo, incluso del poder comunicativo del lenguaje. El paso de *piedras* a *luz* da lugar a una *gradatio* que acentúa la inconsistencia de los entes, reforzada incluso porque de *naciones* a *imperios* se entabla una relación inversa, hacia la mayor cantidad. Los imperios se comparan con la claridad por su capacidad de expansión, por brillo y fulgores. No obstante, y siguiendo con las personificaciones, la luz sabe que todo marcha hacia el fin, pero lo olvida en fases de desarrollo eufórico. El Imperio Nacional Católico, con el alborozo genuino de la luz, de la victoria, expulsa de su recuerdo el fantasma de la muerte.

La primera alusión a la labor del propio escritor en este panorama desolado se halla en los versos «como la misma mano que lo escribe / y sin relampagueo se desvae». Alberti opta por una metonimia emblemática (*mano*) para aludir a sí mismo como poeta. A medida que se va expresando, cobra consciencia del carácter efímero de su obra. En momentos de desencanto parece que Alberti trastrueca el lema «*verba volant, scripta manent*» aduciendo que incluso la letra resulta caduca. «Sin relampagueo» suscita la rapidez de la acción y, además, la carencia del numen procedente de las alturas. Este vocablo del campo semántico telúrico se conecta con las *estrellas*, término real de la comparación, por pertenecer al mismo predio etéreo. Incluso las estrellas, esto es, todo aquello que supere lo terrenal (arte, fama...) *se desvae* con una velocidad vertiginosa. El punto culminante es *mares*, fin de la enumeración distributiva, que se comparará merced a su connotación de muerte a «esta niebla / que unifica en la nada / lo que ya no es de nadie». Subyace la formulación tópica de mar equivalente a morir. La muerte es niebla porque borra cosas (la *nada*) y personas (*nadie*). El lema de la igualdad de todos los hombres ante ella, ya expuesto en la Biblia, en las Danzas de la Muerte medievales, en multitud de plantos y textos funerarios es modulado por Rafael Alberti, quien lo conjuga con una noción más, la vanidad de la existencia. No sólo el acto de fenecer iguala a las persona, pues a todas ataca con idénticas acometidas, sino también unifica a individuos y cosas que se convertirán en *nada* y *nadie*.

La homogeneidad de los ocho endecasílabos que encabezan el poema empieza a quebrarse justo cuando surge el verbo *se desvae*, para concertar la longitud métrica y el contenido de disolución. Siguen heptasílabos y una progresiva disminución de unidades que desemboca en el bisílabo *mares*, cuya referencia a la muerte ya ha sido constatada. El vocablo se realza por hallarse solo en el verso y ser ángulo final de la serie.

Las rimas también iconizan la desintegración, puesto que mientras en principio se suceden regularmente en los versos pares, a la manera de romance, empiezan a cobrar distancia hasta devenir un simple eco cuando las sílabas decrecen. Las palabras sobre las que recaen se vinculan también semánticamente. *Sauces, estanque, no acordarse, se desvae, nadie y mares* constituyen una sarta que resume la trayectoria hacia el acabamiento por la que circulan los entes que forman el mundo. La última estación es el *lenguaje*, vocablo alojado en la segunda parte del poema, rimando con *mares*, porque incluso la palabra es precedera. Este compendio conceptual se alberga en los dos versos de cierre que se erigen a la manera de epifonema y por ello recobran la ortodoxia del endecasílabo y del heptasílabo, pie de silva. La vaguedad en los contenidos crece y se manifiesta morfosintácticamente por la perífrasis de infinitivo *Iba a decir* en la que el sujeto no aparece, y por la nueva constatación de un pronombre sin referente explícito (*decirlo*). Desde el punto de vista retórico, la *derivatio* fomenta dicha falta de concreción.

El poeta, escondido en una tercera persona que no aflora en el texto, no pudo entablar comunicación, porque cuando lo intentaba chocó con la muerte verbal. El juego con los tiempos en esta pareja de versos es importante, ya que relega a un pasado con proyección hacia el presente los pujos comunicativos y el descubrimiento de la inutilidad de la palabra. Roza Alberti presupuestos concomitantes con la llamada «poética del silencio», una línea estética que será importante con el avance de los años en las letras europeas, como también lo es la reflexión abordada desde la filosofía del lenguaje sobre las dificultades comunicativas, sobre la distancia entre las palabras y las cosas, sobre la vacuidad del lenguaje (Wittgenstein *dixit*).

Un período de crisis religiosa, afectiva, política, estética... como el atravesado en la juventud de Alberti, allá por el año 1929, propicia la aventura surrealista que le permitirá utilizar la escritura como terapia y catarsis. Ahora, en 1940, exiliado, Alberti desconfía del verbo como salvador, e incluso de la poesía como arma de lucha. A pesar de todo, escribe, haciendo gala de un dominio técnico y de un conocimiento del poder expresivo de la lengua —especialmente en lo que atañe a la faceta métrica— difíciles de igualar.

### *Bibliografía*

- ALARCOS LLORACH, Emilio, «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, 1967, págs. 9-16.
- ALBERTI, Rafael, *Poesía (1939-1963)*, tomos I y II, Madrid, Aguilar, 1988.
- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979.

- BRIOSCHI, Franco y DI GIROLAMO, Constanzo, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988.
- CICERÓN, *El orador*, introd. y notas de E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.
- CÓZAR, Rafael de, *Poesía e imagen. Formas difíciles del ingenio literario*, Sevilla, ed. El Cairo de la Nieve, 1992.
- ERLICH, Victor, *Il formalismo russo*, Milano, Valentino Bompiani, 1966.
- FUBINI, Dario, *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1960.
- GUIRAUD, Pierre, *La versification*, Paris, PUF, 1970.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a las Obras de Garcilaso*, en GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972.
- HORACIO, *Poética en Aristóteles / Horacio, Artes poéticas*, ed. de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1987.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1969.
- LINDEKENS, R., *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Editions Klincksieck, 1976.
- LONGINO, *Sobre lo sublime*, introducción, traducción y notas de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.
- LOPE DE VEGA, Félix, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en ROZAS, J.M., *significado y doctrina del Arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976.
- *Obras poéticas I*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, «Valores gráficos del verso libre en el Grupo del 27» I y II, *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, t. XI y XII, 1988 y 1989.
- MESCHONNIC, H., *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y tendencias*, Madrid, Gredos, 1985.
- SENABRE, Ricardo, *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Cursos Internacionales, 1977.
- «El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León», *REE*, LXII, 1982, págs. 39-49.
- TODOROV, Tzvetan (ed.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- UETTI, Karl de, *Teoría literaria y lingüística*, Madrid, Cátedra, 1969.
- VV. AA., *Poetica. Poetika*, 1966.
- WELLEK, René y WARREN, Austin, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1949.
- ZHUMTHOR, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975.