

LOS CONCEPTOS DE TONO, RITMO Y METRO EN LA POÉTICA DE LUIS ROSALES

DIEGO MOLINA GARCÍA

EN la estética de Luis Rosales, y en lo que podemos considerar como núcleo germinal de su teoría métrica, destaca el concepto de *voz*, la voz propia del poeta, que se nos presenta como algo anterior a toda deliberación o propósito estético, y es la expresión más genuina de lo *poético originario*:

No hay que llamarse a engaño. Lo originario es la voz propia del poeta, y esta voz tiene tres elementos fundadores: tono, timbre y ritmo. Cada uno de ellos constituye una dimensión constituyente de la personalidad cuya función es convertir los valores formales en valores expresivos. Al conjuntarse estos tres elementos condicionan la voz, le dan su acento humano y su carácter individual, y representan lo poético primordial.¹

El uso que hace el poeta de los términos *tono*, *timbre* y *ritmo*, aunque ciertamente peculiar y no exento de ribetes impresionistas, nos proporciona elementos de indudable interés para la mejor comprensión de su teoría poética. Si acudimos al *Diccionario de la Lengua Española*, en su vigésima segunda edición, *tono* es definido como «cualidad de los sonidos, dependiente

¹Advierte Rosales que no debemos confundir la intencionalidad, que constituye la unidad de la obra, la dimensión de totalidad de la obra, con lo poético originario, ya que lo primero responde a un propósito artístico, mientras que lo segundo es un resultado. (*OC*, IV, 577). A fin de evitar la reiteración de notas, que dificultaría la lectura del presente trabajo, nos hemos servido de una serie de referencias para indicar la procedencia de las distintas citas de Luis Rosales. Así, irán entre paréntesis las siglas de las *Obras Completas*, (*O.C.*) seguidas del tomo y de la página correspondientes. La edición utilizada es: Rosales, Luis: *Obras Completas*, I-VI, Trotta, Madrid, 1996-1998.

de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos». En una segunda acepción se define también como «inflexión de la voz y modo particular de decir una cosa, según la intención o el estado de ánimo del que habla». Asimismo, en su tercera acepción, se define como «el carácter o modo particular de expresión y del estilo de una obra literaria según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar». *Timbre* es «el modo propio y característico de sonar un instrumento músico o la voz de una persona». Por último, el *ritmo* se define como «grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético o prosaico». Pretende Rosales, redefinir estos conceptos, sin traicionar su significado estricto, con el fin de precisar las formas de lo poético:

El tono es la expresión de lo irreductiblemente humano, el timbre es la expresión de lo irreductiblemente personal y el ritmo es el paso de andadura que le brinda a la voz su pujanza o su extenuación (*OC*, IV, 577-578).

Rosales trata de alcanzar con su poesía un modo de expresión que dé cuenta de lo humano en cuanto tal, de la honda humanidad que lo origina, un timbre de voz personal e irreductible y un ritmo, una andadura armoniosa, que conformen su discurso poético. En el poema se debe, pues, alcanzar la transparencia de la condición humana, ya que en su seno la palabra se torna algo exclusivo y particular del poeta sin dejar de ser palabra de todos.²

Como oportunamente nos recuerda Carlos Bousoño,³ los preceptistas han considerado durante siglos que el lenguaje de la poesía era *impropio* por estar cargado de ornamentos, figuras y tropos. Este prejuicio se derivaba a su vez de otro que les llevaba a considerar las palabras como meros soportes de conceptos,

²Como nos recuerda Octavio Paz: «La palabra poética es revelación de nuestra condición original porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, este y aquel, él mismo y otro».(O. Paz: *Obras Completas*, vols. I-XV, Círculo de lectores, Barcelona, 1991-2004, vol. I, p. 183).

³Cf. C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, vol. I, Gredos, Madrid, 1970, pp. 83-84.

de tal manera que éstos podían ser transmitidos de una manera bella, adornada o impropia, o de una forma desnuda, no bella o propia. Sin embargo, si pensamos que las palabras son algo más que el mero soporte de conceptos, que expresan asimismo sentimientos, voliciones, apetitos, etc., y si añadimos que ese «algo más» es lo que hace poética a la expresión, se consigue invertir radicalmente los términos. Para Bousoño, los procedimientos poéticos representan la única expresión propia frente a lengua, que sería una manifestación impropia de los contenidos. Así, los procedimientos poéticos, tanto en la poesía escrita como el lenguaje ordinario –frases del lenguaje cotidiano y la abundancia de figuras en el lenguaje vulgar– responderían a la necesidad de justeza y de propiedad expresiva.

Define Dámaso Alonso el estilo como lo que individualiza a una obra literaria, a la producción de una época o a toda una literatura. Es, por tanto, al menos para la escuela de estilística literaria, el único objeto de investigación científica de lo literario. Si cada ciencia circunscribe un cierto orden de fenómenos reales que constituyen su objeto, en lo literario, la única realidad fenoménica determinable es el estilo o el signo en su unicidad; esto es, el signo que incluye componentes, no sólo conceptuales, como pensaba Saussure,⁴ sino también imaginativos y afectivos.⁵ Esa inalienable peculiaridad de la obra de arte que intuye el lector, es el objeto único de la indagación literaria.⁶ Para los

⁴«Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica [...]. Y proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante» (F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1983, p. 139).

⁵«La estilística interna -afirma Bally- procura fijar las relaciones que se establecen entre la palabra y el pensamiento tanto en el hablante como en el oyente: estudia la lengua en sus relaciones con la vida real, ya que el pensamiento que la estilística interna halla expresado es casi siempre afectivo, de alguna manera. [...] La estilística, tal y como yo la comprendo, tiene afinidad singular con la expresión literaria. Lo cual responde a una causa profunda: la expresión literaria si se prescinde de los valores estéticos que le pertenecen por derecho propio, reposa enteramente sobre la expresión de hechos de sensibilidad y sobre las impresiones producidas por el lenguaje. No se podrá encontrar en obra alguna una sola palabra "literaria" que no persiga una acción sobre el sentimiento» (Ch. Bally: *El lenguaje y la vida*, Losada, Buenos Aires, 1972, p. 93).

⁶*Cfr.* D. Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1966, pp. 481-484.

estilistas de la escuela española, Saussure reduce el contenido del signo al concepto. Pero el lenguaje es mucho más complejo que sus puros contenidos conceptuales:

El hombre al hablar –afirma Dámaso Alonso– no se conduce como una fría y desamorada máquina pensante. Todas las vetas de su vida espiritual –intrincada como una selva virgen– buscan expresión, y aun en las frases más sencillas el oyente intuye inmediatamente la densa carga, el rico contenido complejo de su “significado”.⁷

En definitiva, lo que ocurre es que los valores llamados afectivos no son separables de los conceptuales. No son una especie de nota de color que adorna al concepto, no son una modo accidental del concepto, sino que forman parte de él. No hay, pues, concepto que no sea afectivo en mayor o menor grado.⁸ Asimismo, si se atiende a la intuición total que la obra despierta en el lector, debemos distinguir los elementos afectivos de los imaginativos, que son aquellos que tienen la capacidad de suscitar representaciones sensoriales (imágenes visuales, táctiles, auditivas, olfativas). Como afirma Dámaso Alonso:

Todos los elementos, el imaginativo, que nos abre cámaras interiores, el afectivo, que como un viento trémulo las traspasa, y el lógico, que todo lo construye, informa, vincula y dirige el sentido, forman un complejo que es lo que penetra en la mente del lector y suscita allí esa intuición individual: que es exactamente la comprensión de la obra. No hay manera de separar lo que está indestructiblemente unido.⁹

⁷*Ibidem*, p. 26.

⁸Exceptuando el lenguaje científico y los lenguajes formales que requerirían una consideración aparte. Como nos recuerda Bally, la lengua científica trata siempre de acomodarse al principio de univocidad, esto es, que cada signo no tenga más que un valor y que cada valor no esté representado más que por una significación. Pero esto es precisamente lo que lo aleja del lenguaje de la vida. *Cfr.* (Ch. Bally: *Ob. cit.*, pp. 55-61).

⁹*Ob. cit.* p. 489.

Lo imaginativo, lo conceptual y lo afectivo están presentes siempre en el significado, que sirve de punto de partida al hablante cuando trata de comunicar. La lengua posee medios de gran precisión para la comunicación conceptual, pero también los posee para la transmisión afectiva e imaginativa.¹⁰

La estilística del habla, tal y como la caracteriza Amado Alonso, pretende dilucidar la naturaleza poética, en el plano de la creación, que reside en una obra determinada o los mecanismos que pone en juego el poeta. Asimismo, pretende perfilar la totalidad de los elementos poéticos y creadores como medio de penetrar en el reducto de la conciencia poética. La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra, entendiendo por tal, la estructura de la obra —contando con el juego de cualidades de los materiales empleados—, hasta el poder sugestivo de las palabras.¹¹

En conexión con este planteamiento, el análisis que desarrolla Rosales supone un intento teórico y descriptivo en la misma línea de la estilística. La morfología de lo poético profundiza en los aspectos conceptuales, afectivos e imaginativos del lenguaje poético a través del estudio del tono, el timbre y el ritmo como elementos configuradores de la realidad poemática.

Si atendemos a su etimología helénica tono significa “tensar”. Proviene del griego *tónos*, forma de *teínein* que significa «tender las cuerdas de una lira, tenerlas tensas». Así pues, tenso, tendido y tono son una misma palabra en su origen.¹² Por el tono se distinguen en música unos sonidos de otros, y esta diferencia da lugar a la escala musical. La voz humana y algunos instrumentos musicales no sólo pueden emitir sonidos más graves o más agudos, sino que también pueden pasar de un tono a otro de modo progresivo y armonioso. Por eso el canto o el violín pueden sonar desafinados.

¹⁰Considera Dámaso Alonso, en aras de una oportuna clarificación analítica, que la función imaginativa del lenguaje está provocada por dos clases de elementos: los que actúan desde el significante, como las voces y los sintagmas expresivos, y los que actúan desde el significado, como, por ejemplo, las metáforas (*Ob. cit.*, p. 605).

¹¹Cfr. A. Amado: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 78-107.

¹²D. Roque Barcia: *Primer diccionario etimológico de la lengua española* 5 vols. Seix, Barcelona, 1902.

Luis Rosales usa este término para caracterizar a la tensión emocional que tiene su reflejo en la expresión poética; ese carácter o modo particular de expresión y estilo de una obra literaria que pretende reflejar un estado de ánimo determinado. Esa tensión que se alcanza en el primer verso del poema y que el poeta intenta mantener en todo su desenvolvimiento. Tono es la expresión personal de lo irreductiblemente humano, él es quien descubre la verdadera naturaleza del poema al revelar la profundidad desde la que éste se genera. El tono viene dado por un verso, por una expresión, por una primera intuición poética que exige al poeta su desarrollo completo. Pero el tono no representa el plano del edificio poemático, sino que es más bien el hilo de Ariadna que permite al poeta seguir el camino iluminándolo y que habrá de mantenerlo a lo largo del poema para no desvirtuarlo:

En el proceso creador que siempre es diferente no sólo en cada poeta, sino en cada poema, hay un momento en que el autor se encuentra o se tropieza con un verso o una expresión que le parecen sugestivos y constituyen el núcleo del poema. Después ya sólo es necesario esclarecer y completar la intuición (*OC*, IV, 578).

También en la segunda parte de *La carta entera* titulada *Un rostro en cada ola* escribe Rosales a modo de manifiesto poético:

EL ARTE ES UN MILAGRO NECESARIO Y EL VERSO ES UN
MILAGRO GRATUITO,
por eso al escribir tiembla la mano,
pues sólo algunas veces la plenitud se convierte en llenura,
y la llenura comienza cuando el tono da origen a la voz,
y la voz origina las palabras,
y empieza a realizarse sobre el papel lo *necesario inexistente*.
Lo primero es la acción,
pero la acción poética es la que restablece el primer orden
que las cosas tuvieron,
en la revolución permanente de la palabra,
en la revolución donde la imagen representativa se funde

con la imagen reveladora.
 Así puedes llegar a descubrir la hermandad de las cosas
 creadas,
 su secreto común, [...].

(OC, I, 636).

En el tono, que es la primera instalación expresiva de la intuición en el poema, se revela al mismo tiempo tanto el arranque vital como el arranque formal de la intuición. Mas, en cuanto expresión de lo humano, lo que importa es su autenticidad; esto es, si el poema nace o no de una vida auténtica y personal o de una vida superficial e inauténtica. Dos poemas, aun siendo del mismo autor, nunca tienen un mismo arranque anímico: cada uno nace de un nivel distinto de autenticidad, tanto artística como vital.¹³ El tono es, por tanto, el más originario y radical de los medios poéticos expresivos, de manera que cuanto más natural es la voz del poeta más se funden lo artístico y lo vital. La unidad del poema viene dada por la tensión emocional, por la fuerza genética que lo origina; es la tensión poética motriz que abarca todos los componentes formales: palabra, verso, ritmo que sólo en él pueden fundirse:

El tono es, pues –ya lo dijimos pero conviene repetirlo– la ley de acuñamiento de lo expresivo, su plasma estructural. Por consiguiente, no es una resultante de la forma, sino al contrario, la forma debe adecuarse a él. Tampoco el tono es una resultante del argumento, como suele creerse, puesto que en realidad él mismo es, generalmente, el único argumento del poema (OC, IV, 584).

¹³Esta exigencia de autenticidad está asociada a la necesidad de descargar a la poesía de artificios retóricos. Poemas libres, espontáneos y expresión de una verdad interior. Como escribe la profesora Utrera Torremocha a propósito del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez: «La concepción del libro como *diario*, explícita desde el título, imprime esa apariencia de espontaneidad y autenticidad que el poeta asocia con el verso libre y la prosa, formas más cercanas a la poesía desnuda porque evitan algunos artificios, como el de la rima» (M^a. V. Utrera Torremocha.: *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999, p. 265). La elección por parte de Rosales del versículo responde a una motivación semejante.

El tono, según Rosales, es algo que es difícil definir con precisión conceptual, pero que está presente de manera manifiesta en las creaciones literarias y artísticas. Es la revelación de que el poema está regulado interiormente, que funciona como un sistema armónico, coordinado desde el primer verso hasta el último:

En el proceso de creación, que es siempre diferente no sólo en cada poeta sino en cada poema, hay un momento de fortuna en que el autor se encuentra o se tropieza con un verso que le parece sugestivo. En este verso prematuro está el arranque o núcleo del poema. Por ahí se empieza. Después ya sólo es necesario esclarecer y completar el arranque. Ahora bien, este núcleo inicial tiene ya un tono determinado, un tono que es necesario mantener vivo a toda costa. El tono es el inicio del poema. Así pues, desde el punto de vista del proceso creador, el tono constituye al mismo tiempo la ley de acuñación y la primera revelación expresiva del poema (*OC*, IV, 273).

Así pues, si el poema es como un sistema orgánico, la manera de ser vivo, cabe preguntarse en qué radica su carácter viviente, su corriente vital. Según el poeta de Granada, lo que organiza y da vida al poema, es el tono, la primera instalación poética de la voz. Y en su arranque el tono del poema ya lleva en sí la forma que adoptará la intuición que lo origina, el pensamiento que lo articula y la expresión que lo constituye. El tono es lo que hay en el poema de esencialmente humano.

La determinación de lo que sea el tono desde el punto de vista de la teoría métrica es bien distinto de las apreciaciones de Luis Rosales. Ya en el siglo XIX el tratadista Coll y Vehí reconoce de modo claro el tono:

Distínguense también unos sonidos de otros por el tono; y esta diferencia, apreciada por la música de una manera rigurosa y precisa, da lugar á la escala musical [...]. De la acertada sucesión de tonos ó notas musicales resulta lo que se llama melodía[...]. De manera que así como con siete colores del iris puedo formar un sinnúmero de combinaciones, y con solo siete letras puedo componer

millares de millares de palabras; así también con las siete notas de la escala podré componer millares y millares de melodías.¹⁴

También Eduardo Benot en su tratado de prosodia y versificación establece en los mismo términos que Coll y Vehí, pero de manera más precisa lo que es el tono:

Un cierto número de vibraciones por segundo. I) qué es esa misma nota en nuestra conciencia? Una modificación de nuestro ser psíquico producida por ese determinado número de vibraciones externas por segundo; por ése i nó por otro.

Tono, pues, se aplica lo mismo al fenómeno externo que al interno; pero, conocidas ambas acepciones, el buen sentido sabrá distinguir cuándo se trata de *número de vibraciones* i cuándo de su *percepción*.¹⁵

Si se considera el verso como fenómeno fonético, como sonido, se pueden distinguir físicamente la intensidad, el tono y el timbre. La intensidad acústica —como recuerda Esteban Torre— es la cantidad de energía que, en la unidad de tiempo, atraviesa una unidad de superficie situada perpendicularmente a la dirección de propagación de las ondas sonoras. También es representable en un espectrograma de la curva melódica el tono musical. Por tono se entiende la frecuencia o número de ciclos por segundo de los sonidos emitidos. Se mide en Hercios y la frecuencia que puede recogerse en una gráfica es la frecuencia fundamental. Asimismo, existe un cierto número de armónicos que determinan el timbre.¹⁶

Según Esteban Torre, el armazón rítmico del verso está constituido por sílabas y acentos, que son los elementos básicos del

¹⁴D.J. Coll y Vehí: *Diálogos literarios*, Librería de Juan Bastinos e hijo, editores, Barcelona, 1866, pp. 72-73.

¹⁵E. Benot: *Prosodia castellana y versificación*, 3 vols, Juan Muñoz Sánchez, Madrid, s.a. [1892], ed. facsímil de E. Torre, Padilla Libros, Sevilla, 2003, T. I, p. 59.

¹⁶A este respecto, véanse los estudios del profesor Esteban Torre que a continuación se detallan: E. Torre.: *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999. Del mismo autor: “El ritmo: sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, nº 1, Padilla Libros, Sevilla, 2003, pp. 273-302.

metro. El acento no representa una entidad absoluta, ya que la relevancia de la sílaba acentuada se refiere siempre a un entorno de sílabas relativamente menos acentuadas. Así, una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso.¹⁷

La intensidad acústica —concluye Esteban Torre— y el tono aparecen como factores constitutivos del acento métrico. Existen casos en los que el correlato físico del acento es precisamente el tono que recibe una sílaba en relación con su entorno, y no la intensidad.¹⁸

Como se ha podido apreciar, Rosales hace un uso metafórico de este concepto, muy alejado, por tanto, de su significado en las teorías métricas más rigurosas. No obstante, nos atrevemos a sugerir la similitud del concepto de tono rosaliano con el concepto musical de tonalidad.¹⁹ La tonalidad de una obra musical nos indica la escala principal en la que se basa. Así pues, una obra en *do mayor* utilizará principalmente la escala en *do mayor*. La escala es una sucesión de siete notas colocadas en forma ascendente o descendente y la distancia de una nota a otra es de un tono o medio tono. Según estén distribuidas estas distancias, obtendremos distintos tipos de escalas. Si una obra utiliza, por ejemplo, una escala en *re menor* es porque las notas que más se emplean pertenecen a esta escala principalmente en su inicio y su final. La mayor parte de la música occidental de los siglos XVII al XIX se estructura conforme a la tonalidad, es decir, a la jerarquización de todos los sonidos alrededor de uno principal llamado

¹⁷Cf. E. Torre: *Métrica española comparada*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2000, p. 15.

¹⁸E. Torre: *El ritmo del verso*, cit., p. 102.

¹⁹Tonalidad, en un sentido amplio, es la organización de la música alrededor de una determinada nota, llamada tónica, que sirve como punto focal. En un sentido más estricto, la tonalidad se refiere también al sistema armónico que dominó la música occidental desde alrededor de 1650 hasta 1900. La tonalidad occidental, también conocida como armonía funcional se basa en una serie de relaciones que establece la tónica con los restantes sonidos de su escala y los triados que sobre ella se forman. La misma escala puede variar de altura de tal forma que cualquier melodía o armonía puede tomarse en otras tonalidades, con lo que se obtiene el mismo efecto, aunque de altura distinta.

tónica. En la música tonal de este periodo el papel de la tónica se afirma a través de las relaciones que con ella establecen los otros grados de la escala y los acordes que se forman sobre ellos. Este entramado armónico es conocido como armonía funcional. El tono poético, tal como lo entiende Rosales, sería similar, en este sentido, a la tonalidad musical, ya que es la primera instalación poética de la voz, la primera intuición que lo origina y que el poeta intenta mantener vivo hasta el final.

El verso libre que cultiva y defiende Rosales es expresión de la fluencia de su sentir que se refleja en cada renglón, y que en su conjunto muestra la amplitud e intensidad del impulso creador. Como ha puesto de claramente de manifiesto M^a Victoria Utrera en su completo y detallado estudio *Historia y teoría del verso libre*,²⁰ el versolibrismo ha tenido la función histórica de renovar y ampliar ciertas formas de versificación tradicional atendiendo a una voluntad de ruptura que no es exclusiva de la poesía, sino también de otros ámbitos literarios y artísticos del siglo XX.²¹ Pero, siendo libre, también es verso, por lo que contiene principios ordenadores del ritmo. Éste correspondería a una sucesión y encabalgamiento de intuiciones, regidas por moldes sintácticos. En este sentido, y, siguiendo las tesis de Amado Alonso, M^a Victoria Utrera afirma:

La expresión de este ritmo en cadena presidido por impulsos intuitivos o emocionales internos, deriva en imágenes encadenadas, enumeraciones, repeticiones de determinados elementos de un verso a otro, en un juego de tensiones y distensiones, encabalgamientos —cuando lo hay— de gran valor expresivo, y la repetición obsesiva del tema.²²

²⁰M.V. Utrera Torremocha: *Historia y teoría de verso libre*, Padilla Libros, Sevilla, 2001.

²¹Como ha señalado la profesora Utrera Torremocha, la casi totalidad de los críticos explican la aparición y desarrollo del verso libre como el resultado de la pura expresión del ritmo personal y de pensamiento, al margen de cualquier molde previo que suponga una sujeción o límite a la expresión rítmica individual. *Cf.*: *Ibidem.*, p. 181.

²²*Ibidem.*, p. 182.

Es lo que sucede, por ejemplo, en este conocido poema titulado “Autobiografía” que abre el libro *Rimas* de Luis Rosales:

COMO EL NÁUFRAGO METÓDICO QUE CONTASE LAS OLAS QUE LE BASTAN
 PARA MORIR;
 y las contase y las volviere a contar, para evitar errores,
 hasta la última,
 hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre la frente,
 así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de cartón en el
 baño,
 sabiendo que jamás me he equivocado en nada,
 sino en las cosas que yo más quería.

Si realizamos la escansión de los versos advertimos que sólo los dos últimos responden a la norma métrica establecida. El penúltimo: «sabiendo que jamás me he equivocado en nada» es un alejandrino con un acento en la sexta sílaba del primer hemistiquio. El último verso: «sino en las cosas que yo más quería» es un clásico endecasílabo sáfico con los acentos preceptivos en las sílabas cuarta, octava y décima. Los demás versos no se atienen aparentemente a pautas métricas establecidas; el primer verso consta de 20 sílabas, el segundo de 5, el tercero de 18, el cuarto de 5, el quinto de 20, el sexto de 24 y el séptimo de 2. Si embargo en la lectura del poema no se advierten disonancias, el oído no capta resistencias.

Si reordenamos el poema cambiando la distribución de los versos observamos que se pueden ajustar a pautas métricas convencionales; todos son del grupo endecasilábico:

Como el náufrago metódico	9
que contase las olas que le bastan	11
para morir	5
y las contase y las volviere	9
a contar	4
para evitar errores	7
hasta la última	5
hasta aquella que tiene	7
la estatura de un niño	7

y le cubre la frente	7
así he vivido yo con una vaga	11
prudencia de caballo	7
de cartón en el baño	7
sabiendo que jamás me he equivocado en nada	7+7
sino en las cosas que yo más quería.	11

El exquisito oído de Luis Rosales se ajusta en este poema a la regularidad rítmica de tal modo que la longitud de los versículos no impide la percepción del ritmo endecasilábico. Como ha puesto de manifiesto la profesora Utrera:

Deben considerarse, pues, como composiciones métricamente regulares aquellas que proceden de la adaptación de la silva clásica y que, a partir de la silva juanramoniana, además de prescindir de la rima, combinan no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino otros versos impares [...]. Igualmente, los versos extensos o versículos, con independencia de su efecto expresivo, integrados por versos más breves de ritmo endecasilábico, han de entenderse como versículos regulares, producto de la suma de versos de menor entidad, que son perfectamente analizables sobre la base de la métrica española tradicional.²³

Las disposiciones tipográficas pueden, en ocasiones, resultar confusas, pero responden a otra intención que el simple y puro capricho. Por una parte, hay que destacar la profunda importancia que en la vanguardia adquiere el aspecto visual de la expresión poética.²⁴ Por otra, los versos largos, interrumpidos por encabalgamientos abruptos tienen una funcionalidad específica en la expresividad del poema, pues rompen las expectativas del lector, propiciando un efecto de sorpresa y la consiguiente desautomatización del efecto estético. Además, como ha destacado M^a Victoria Utrera, siguiendo en este punto a Tinianov, la tipo-

²³*Ibidem*, p. 313.

²⁴Cfr. F. López Estrada: *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969, p. 111-112.

grafía como signo de un tipo de lectura que remite a una tradición métrica, aunque en el verso libre aparezca desarticulada, en realidad está siendo actualizada y renovada.²⁵ El ritmo, no obstante, sigue siendo un elemento esencial para la diferenciación entre la prosa y el verso en cualquiera de sus variedades.²⁶

Isabel Paraíso –siguiendo a Rafael Balbín en su *Sistema de rítmica castellana*– establece la existencia de cuatro elementos susceptibles de generar ritmo: cantidad, intensidad, timbre y tono.

Si el verso libre es verso, es esperable que no se aparte radicalmente de la base fónica del verso tradicional, sino que solamente la modifique en mayor o menos medida. A las formas de verso libre que posean unos esquemas fónicos estructurantes, las llamaremos, en consecuencia, verso libre basado en ritmos fónicos.²⁷

Así, en un atento examen de la poesía de Rosales, se observa que el versículo utilizado desde *Rimas* y *La casa encendida*, se basa con frecuencia en formas métricas tradicionales, fundamentalmente en el endecasílabo y en el heptasílabo y también el eneasílabo y pentasílabo. Como indica Sánchez Zamarreño:

Es obvio, de nuevo, que Rosales prescinde de toda originalidad métrica para ajustar la densidad de su intimismo a unos módulos físicos que, en la raíz de su escritura, no sólo forjaron su ritmo interior, sino que ahormaron su pensamiento.²⁸

²⁵M.V. Utrera Torremocha, *Historia y teoría del verso libre*, cit., p. 268.

²⁶Como ha puesto de manifiesto Esteban Torre: «El concepto de un ritmo isócrono, físico o subjetivo, viene determinado en todo caso por un hecho incontrovertible: la existencia de un patrón rítmico, consistente en la alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. *El principio de alternancia*, o lo que es lo mismo, de *eufonía o eurritmia*, parte de la observación de que las lenguas evitan la sucesión de sílabas con el mismo grado de tensión, haciendo que se alternen las sílabas fuertes con las sílabas débiles» (E. Torre.: *El ritmo del verso*, cit., p.30).

²⁷I. Paraíso.: *El verso libre hispánico*, Gredos, Madrid, 1985, p. 57.

²⁸A. Sánchez Zamarreño: *La poesía de Luis Rosales*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, p. 192.

Sin embargo, el versolibrismo del poeta de Granada, no puede prescindir, a pesar de su arraigo rítmico, de los esquemas tradicionales de la repetición fónica, morfológica, léxica y sintáctica, fundamentos constitutivos del verso libre. Como ha escrito el profesor Esteban Torre:

En realidad, muchos de los versos considerados como libres, es fácil señalar unas claras pautas métricas, ya sea bajo la forma de una cierta tendencia a reproducir ritmos endecasilábicos o hexamétricos, ya sea como franca expresión de los esquemas rítmicos tradicionales.²⁹

El ritmo, que es el núcleo del poema, no consiste solamente en el conjunto de metros. El hecho de que exista una prosa poética en sentido estricto y obras correctamente versificadas sin cualidades poéticas revelan la falsedad de esta identificación.³⁰

Si es verso libre —escribe Isabel Paraíso—, las estructuras fónicas o metafóricas aflorarán; si no, si estamos ante prosa disfrazada de verso, la dispersión de sus elementos nos mostrará la naturaleza prótica del texto. (Y viceversa, si estamos ante un aparente poema en prosa cuyo análisis revela la existencia de texturas fónicas o metafónicas, diremos que estamos ante un poema versolibrista, tipológicamente disfrazado de prosa).³¹

El ritmo es inseparable de la frase, no está compuesto de palabras sueltas ni tampoco es sólo medida silábica, acentos y pausas. El ritmo se muestra inseparablemente unido a la imagen asociada a la expresión y a su sentido, de modo que éste no se da nunca aislado, pues no es simple medida, sino que todo ritmo

²⁹E. Torre: *Métrica española comparada*, cit., p. 102.

³⁰El tratadista checo O. Belic niega la indistinción del verso libre y la prosa a pesar de la apariencia caótica y sin normas de la composición versolibrista: «A este propósito es preciso decir que *no es poesía todo* lo que se presenta como verso libre y lo es formalmente, como *no es arte todo* lo que se presenta como *pintura abstracta*» (O. Belic: *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 2000, p. 597).

³¹I. Paraíso: *Ob. cit.*, p. 59.

contiene ya en sí, real o potencialmente, la frase poética completa.³²

No todos los tratadistas contemporáneos coinciden en esta apreciación, así Antonio Quilis, por ejemplo, parece identificar metro y ritmo cuando dice:

El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es libre, asimétrica e irregular, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama prosa. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de simetría y regularidad, se constituye el periodo rítmico que denominamos estrofa.³³

Tomás Navarro Tomás, aunque diferencia entre verso, metro y ritmo, identifica sin embargo, el metro con la medida silábica y el ritmo con la intensidad acentual periódica.

Verso –escribe– es un conjunto de palabras que forman una unidad fónica sujeta a un determinado ritmo sea cualquiera el número de sus sílabas. Metro es el verso que además de responder a un orden rítmico se ajusta a una norma regular en cuanto a la medida silábica. Ritmo es, lo mismo en el verso que en cualquier otra manifestación de sonido, la división del tiempo en periodos acompañados mediante apoyos sucesivos de la intensidad.³⁴

Domínguez Caparrós insiste en esta concepción y define el ritmo como «la división del tiempo –por la recurrencia de un elemento– en unidades simétricas que forman serie»;³⁵ mientras que el metro es «el esquema que indica la estructura particular de una forma métrica».³⁶

³²Cfr. E. Torre: *Métrica española comparada*, cit., pp. 101-110.

³³A. Quilis: *Métrica española*, Ariel, 110 edición, Barcelona, 1999, pp. 15-16.

³⁴T. Navarro Tomás: *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1982, p. 13.

³⁵J. Domínguez Caparrós: *Crítica literaria*, U.N.E.D., Madrid, 1991, p. 31.

³⁶*Ibidem*, p. 33.

El profesor Esteban Torre, en consonancia con la moderna Teoría Métrica, define el metro como «patrón abstracto», y el ritmo como «patrón real»: «El metro correspondería al “canon” propio de una tradición literaria, mientras que el ritmo representaría la “actualización” concreta del modelo métrico».³⁷

El acento, por otra parte, no constituye una entidad absoluta, sino relativa, de tal manera que, si entran en contacto dos sílabas tónicas pertenecientes a palabras consecutivas, una de las dos deberá ser relativamente más acentuada asumiendo el papel de tónica en dicho entorno. Pero, junto a éstos elementos de naturaleza acústica, existen otros de los que no puede prescindir el lenguaje poético:

En realidad, el ritmo del verso se apoya de una u otra manera en el significado y en el orden sintáctico, bien porque exista un paralelismo entre métrica y sintaxis, bien porque la falta de correspondencia sirva precisamente para poner de relieve ciertos aspectos tanto del ritmo acústico como del contenido.³⁸

Así, el metro es procedimiento, medida abstracta cuyo único requerimiento es que cada verso tenga las sílabas y acentos requeridos. El ritmo, por el contrario es patrón real, temporalidad concreta. El ritmo infunde vida al metro y le otorga individualidad. El metro es el resultado de una cristalización histórica frente al ritmo que se confunde con el idioma mismo. Si la medida silábica implica un principio de abstracción y una reflexión sobre el lenguaje, el ritmo nos da —como afirma Rosales— «el paso de andadura que brinda a la voz su pujanza» (*OC*, IV, 578). Un endecasílabo de Garcilaso, aunque la medida sea la misma, no es idéntico a otro de Quevedo o Góngora.

En el verso libre, por ejemplo, los elementos cualitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica y el énfasis se ha trasladado, en cierta medida, de los elementos sonoros a los visuales, dando prioridad a la imagen sobre la medida externa.

³⁷E. Torre: *Métrica española comparada*, cit., p. 14. Véase también del mismo autor: *El ritmo del verso*, cit., p. 102.

³⁸E. Torre: *Métrica española comparada*, cit., p. 66.

El esquema acentual dentro del verso libre, unas veces es rítmico y otras no. Esto responde a un intento del poeta de evitar lo mecánico y repetitivo.³⁹

Pero no debe confundirse la constitución rítmica del verso libre con la arbitraria división del texto en líneas largas y cortas. Los versículos, aunque no tienen estructura de verso regular, poseen, sin embargo, unidad rítmica.⁴⁰ Así como en el poema que se atiene a preceptiva tradicional no todo es sujeción a la norma, tampoco en el verso libre todo es libertad. Como afirma Amado Alonso:

Los poetas han hecho del verso una unidad rítmica independiente de las unidades de sentido, una figura móvil constituida meramente por los elementos acústicos del lenguaje [...]. Los versolibristas han devuelto el ritmo del verso a sujeciones prosísticas (sintácticas), sin duda huyendo de las excesivas mecanizaciones del ritmo métrico. Y al hacer intervenir en el ritmo la marcha del sentido, han creído oponer al aprendido ritmo exterior desechado un nuevo ritmo interior perpetuamente creado.⁴¹

El ritmo de la prosa consiste en el desarrollo lineal del pensamiento sintáctico-racional, frente al ritmo poético libre que consiste en el ordenamiento lineal de las intuiciones que dan forma al sentimiento. Así como en el verso tradicional el ritmo de cada verso depende de la ordenación de sus elementos acústicos, esto es, sílabas y acentos, el llamado verso libre es un eslabón más del impulso emocional que configura la totalidad del poema.

³⁹Distingue Isabel Paraíso entre ritmo de pensamiento, consistente en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y semánticos, y el ritmo fónico que se basa en el sonido: «La existencia de ritmo de pensamiento en un poema no excluye la de ritmos fónicos y viceversa. En cada caso, sin embargo, debemos plantearnos cuál de las dos fundamentaciones es la básica, para proceder a su clasificación en consecuencia. Operativamente, ante un texto en verso libre que se nos presente, indagaremos primero el lado fónico; si éste presenta estructuras firmes, lo incluiremos dentro del primer tipo de verso libre; si no, indagaremos las recurrencias léxicas, sintácticas y significativas, y lo incluiremos dentro del segundo tipo» (I. Paraíso: *Ob. cit.*, p. 58-59).

⁴⁰A este respecto véanse los ya citados: Esteban Torre: *Métrica española comparada*, y M^a V. Utrera: *Historia y teoría de verso libre*.

⁴¹*Ob. cit.*, p. 122.

En este sentido, resultan reveladoras las reflexiones de Juan Ramón Jiménez sobre la poesía y la prosa lírica. Para el poeta de Moguer, la única diferencia entre el verso y la prosa reside en la rima, hasta el punto de que verso libre y prosa lírica son formas rítmicas equivalentes. Como afirma M^a Victoria Utrera a este respecto:

El ritmo se convierte así en el elemento clave de la poesía entendida como fuerza prepoética, cuya manifestación externa, en prosa o verso libre, no afecta a su esencia musical. Como quería Mallarmé, toda modalidad poética queda sujeta a un mismo núcleo rítmico, a una misma musicalidad que rige la expresión lírica, de manera que todo se transforma en verso –sin rima– o en prosa, puesto que ambos dependen de un mismo principio musical.⁴²

Luis Cernuda también parte de la misma ideología poética que Juan Ramón Jiménez. El poema en prosa sirve a éste para alcanzar el ideal estilístico de unificar el lenguaje hablado y el discurso poético. Asimismo, vio en la prosa lírica no sólo un adecuado instrumento poético, sino un vehículo para la reflexión y el autoanálisis de sus experiencias. Por ello, puede afirmar la profesora Utrera que «Cernuda entendió el poema en prosa como modalidad genérica que, superando las barreras formales del verso, permitía la unión de las cualidades líricas y la naturalidad estilística convencionalmente asociada al discurso en prosa».⁴³ De tal forma que, como ha escrito Octavio Paz en *El arco y la lira*:

El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en

⁴²M.V. Utrera Torremocha: *Teoría del poema en prosa*, cit., p. 266.

⁴³*Ibidem*, p. 380.

actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original».⁴⁴

Luis Rosales considera que el ritmo es un elemento fundador, junto con el tono y el timbre, de la voz propia del poeta. Al conjugarse, estos elementos le otorgan a la voz su acento humano y su carácter individual. El ritmo hace cantar a las palabras y les confiere su primer elemento expresivo. Como el poema no es una vestidura, ni un ornamento con el que embellecer las ideas, sino una estructura unitaria en la que todos sus elementos están interrelacionados, su trabazón interna es muy superior a su trabazón externa. Por eso el esteticismo es, para Rosales, un mal que desvirtúa y ciega la creación poética: «El esteticismo —afirma con ironía— es una especie de enfermedad reumática que afecta a la articulación de los versos» (*OC*, IV, 272.).

Al analizar el tono poético se apreció cómo el lenguaje cotidiano y, sobre todo, el lenguaje literario exceden sus puros contenidos conceptuales, transmitiendo al oyente en la comunicación directa, o al lector en la comunicación indirecta, contenidos afectivos e imaginativos. Es un hecho que el lenguaje poético vehicula una manera de entendimiento, de comunicación, en el que se sobreentiende la significación de las palabras, sin atender a su sentido conceptual. Esclarecer esta cuestión es fundamental si se pretende el acercamiento a las bases de la poesía como fenómeno comunicativo.

La poesía hace posible, en cierto modo, que las palabras sean comunicables en un plano que excede a la mera significación conceptual. El campo de comunicación de una palabra es siempre mayor que sus límites estrictamente significativos. Quiere decirse que en poesía hay comunicación más allá de la pura intelección. Posee, pues, la poesía un cierto valor germinativo que fecunda la palabra diaria y cotidiana aumentando su

⁴⁴O. Paz.: *Ob. cit.*, p.79.

campo de extensión comunicante.⁴⁵ Así, frente a una cierta concepción de la preceptiva más tradicional, el lenguaje poético no consiste en un abrillantamiento de la lengua diaria, no se trata de que las palabras poéticamente utilizables deban de ser bellas. La actividad poética no es una actividad de orfebrería preciosista. Esta actitud poética aparece claramente manifiesta en el poema titulado: «Hay un dolor que se nos junta en las palabras» del libro *Rimas* y que implica una crítica a la poesía precedente, a ese optimismo verbal de la generación del 27:⁴⁶

Si tú supieras que un poema
no puede ya volver a ser como un escaparate de joyería,
si tú supieras que ahora es preciso que escribamos
desde el solar de la palabra misma,
desde el solar en construcción que somos,
porque nada en el mundo tiene ya fuerzas para decir que sí,
nadie quiere regalarnos un traje,
nadie puede saber que hemos tenido un nombre,
sino Dios.

(OC, I, 251).

⁴⁵Esto, que en poesía ocurre de manera más notoria, es igualmente aplicable al lenguaje común y cotidiano. Como nos recuerda el profesor y poeta Dámaso Alonso: «Entre el habla usual y la literaria no hay una diferencia esencial, sino de matiz y grado. Es que, en resumidas cuentas, todo hablar es estético si por estético no entendemos *faire de la beauté avec les mots*, sino lo expresivo, como diría Croce: todo el que habla es un artista. Los elementos que operan en el lenguaje existen lo mismo en la conversación más vulgar que en la más elevada obra de arte; pero potenciados en la obra de arte» (D. Alonso: *Ob. cit.*, p. 587).

⁴⁶De la poética de Rosales y de su relación con la poesía del 27 dice Curutchet: «Su estética engañosamente sencillista tiene su correlación en la asimilación de una experiencia histórica bajo la forma de desencanto. Su poesía se define así como una liquidación del optimismo verbal. Si a la generación del 27 correspondió cantar la plenitud de una vida que se adivinaba sin sobresaltos, a la poesía de Rosales le corresponderá verificar, en su íntima comunión con los objetos, en su despojamiento extremo, que no todo ha sido removido de cuajo por la guerra; que por encima y más allá de la amistad trunca, de las vidas cercenadas, aún queda una posibilidad de arraigo en una vida que se obstina en pulverizar con sus contradicciones todas las precarias alianzas del hombre con sus semejantes y con los objetos» (J.C. Curutchet: “Dos notas sobre Luis Rosales”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 257-258, Madrid, 1971, p. 521).

La actividad creadora de la poesía consiste, más bien, en situar las palabras en un campo de acción distinto:

No hay palabras poéticamente naturales —dice Luis Rosales—, no hay palabras narcisos. El lenguaje poético no estriba propiamente en las palabras, sino en la manera de relación que se establece entre las palabras. Esta manera de relación diremos, en principio, que es aquella que hace alcanzar a la palabra su máxima eficacia comunicativa, y donde, en cambio, su significación conceptual queda, en cierto modo sobreseída o, dicho de otro modo, sobreentendida (*OC*, I, 284).

Precisamente, una de las misiones de la poesía consiste en descubrir las secretas afinidades entre las palabras, las cosas y los seres; esto es, dar expresión a la hermandad entre el hombre y el cosmos, pues lo que hermana las palabras no es sólo la lógica, que tiene en el discurso una función meramente auxiliar y constructiva. El llamado acierto artístico expresa la analogía y la hermandad entre las cosas que el poeta pone de manifiesto, pues están ocultas y envueltas en el misterio de sus propias relaciones. El acierto genético supone, por el contrario, una recreación del mundo, engendrar una nueva realidad sin que la mirada del poeta se convierta en una mirada cosificadora, pues permite ver directamente sin tratar de entender lo que vemos. Es una forma de alumbramiento de la relación esencial entre el poeta y el mundo.