

La saturación rítmica en un poema de Pablo Neruda

PILAR RUBIO MONTANER

En 1931, «en el invierno más lluvioso de que haya recuerdo en Chile, moría Rojas Jiménez»¹. Neruda, en una viga de la techumbre de su casa de Isla Negra graba el nombre del compañero; en un poema recoge todas sus pertenencias. El poema, «Alberto Rojas Giménez viene volando», escrito en Barcelona donde recibió la muerte del amigo, se publica en la *Revista de Occidente*. Después pasa a formar parte del libro *Residencia en la tierra*².

Amado Alonso, en su estudio dedicado a la evolución poética de Pablo Neruda, generaliza del siguiente modo sobre la versificación de *Residencia en la tierra*: «... ha perdido casi todos sus apoyos rítmicos, pero algo queda que hace de cada línea una unidad, un verso. No se puede desconocer la voluntad del poeta de que sus versos sean unidades rítmicas. En este verso libre, no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción»³.

Pero la elegía a Rojas Giménez escapa a semejante afirmación. El poema es precisamente un ejemplo de saturación rítmica: la sucesión de estrofas que lo componen no sólo mantiene las unidades de la métrica clásica (exceptuando la rima) sino que a éstas añade —y con tanto o mayor peso— otras recurrencias rítmicas «libres» cuya aparición

¹ Pablo Neruda, *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1974, p. 60.

² Pablo Neruda, *Residencia en la tierra*, Barcelona, Seix Barral, S. A., 1976. Ver poema en pp. 132-135.

Hemos de advertir que la grafía del segundo apellido varía según las obras; así en ésta de *Residencia* aparece «Jiménez», mientras que en sus *Memorias* (op. cit.) encontramos «Giménez». Dado que Neruda, en su casa de Isla Negra, grabó el nombre del amigo con *g*, respetamos este escrito en todo momento. Ver la fotografía de las vigas en *Una casa en la arena*, Barcelona, Editorial Lumen, 1966.

³ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 4.^a ed., 1968, p. 86.

sistemática suele ser propia del verso cuando éste se descarga del golpeo regular tradicional.

Para facilitar el comentario de unos y otros ritmos, «tradicionales» y «propios del verso libre», hemos seleccionado como texto el fragmento de la elegía que se incluye a continuación. Creemos que es lo suficientemente válido como muestra de las recurrencias que tratamos de localizar, dado que en él aparecen los ritmos fundamentales que Neruda utiliza en todo el poema:

ENTRE PLUMAS que asustan, entre noches,
entre magnolias, entre telegramas,
entre el viento del Sur y el Oeste marino,
vienes volando.

5 Bajo las tumbas, bajo las cenizas,
bajo los caracoles congelados,
bajo las últimas aguas terrestres,
vienes volando.

.....
10 Entre aviadores desaparecidos,
al lado de canales y de sombras,
al lado de azucenas enterradas,
vienes volando.

Entre botellas de color amargo,
entre anillos de anís y desventura,
15 levantando las manos y llorando,
vienes volando.

Sobre dentistas y congregaciones,
sobre cines, y túneles y orejas,
con traje nuevo y ojos extinguidos,
20 vienes volando.

Sobre tu cementerio sin paredes
donde los marineros se extravían,
mientras la lluvia de tu muerte cae,
vienes volando.

25 Mientras la lluvia de tus dedos cae,
mientras la lluvia de tus huesos cae,
mientras tu médula y tu risa caen,
vienes volando.

Sobre las piedras en que te derrites,
30 corriendo, invierno abajo, tiempo abajo,
mientras tu corazón desciende en gotas,
vienes volando.

.....

Vienes volando, solo, solitario,
 solo entre muertos, para siempre solo,
 35 vienes volando sin sombra y sin nombre,
 sin azúcar, sin boca, sin rosales,
 vienes volando.

UNIDADES METRICAS EN LA ELEGIA

Como corresponde al tipo de estrofa que organiza el poema, la sáfica, el texto carece de rima. Pero éste es el único ritmo que desaparece de las cuatro unidades métricas tradicionales (ritmo de intensidad, de cantidad, rima y estrofa)⁴.

La regularidad del cómputo silábico puede considerarse total: tres endecasílabos y un pentasílabo para la composición de cada estrofa. Sólo aparecen dos rupturas en el texto: el verso tercero que extiende sus sílabas métricas hasta trece, y la estrofa final que añade un verso más. Las rupturas están localizadas en el principio y el final del texto (a su vez el principio y el final del poema), una forma de subrayar la apertura y el cierre en la composición⁵.

La lectura fluyente del endecasílabo y el pentasílabo, así como la ausencia de encabalgamientos, apoyan en el texto la regularidad del cómputo: siempre son las pausas versales las que delimitan la frontera del verso, a pesar de la falta de rima que daría una mayor posibilidad de lectura por grupos fónicos.

En cuanto a la distribución de acentos, en los endecasílabos no existe efectivamente una medida rígida, pero sí es fácil encontrar la presencia de unas bases métricas bastante regulares.

En primer lugar, aunque no todos los versos responden a la estructura sáfica, hay una serie de endecasílabos sáficos puros, con apoyos rítmicos en cuarta, octava (o sexta) y décima sílabas (versos 13, 19, 23, 25, 26, 27, 33 y 34)⁶.

Con estos versos podrían también relacionarse, por sus apoyos rítmicos parcialmente coincidentes con los del sáfico, los endecasílabos que mantienen su apoyo en cuarta (o sexta) y décima (versos 2, 5, 6, 9, 17, 21, 22, 29 y 31)⁷.

⁴ Unidades configuradas por los cuatro elementos que considera Rafael de Balbín para la «cadena fónica rítmica»: intensidad, cantidad, timbre y tono. Ver *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Editorial Gredos, S. A., tercera edición, 1975.

⁵ También la estrofa quinta de la elegía, que aquí no se recoge, tiene un verso de catorce sílabas.

⁶ Respecto a los versos 19, 33 y 34, aunque pueden tener otros apoyos rítmicos, en una lectura fluida responden perfectamente al esquema exigido para el sáfico: oooóooooóo.

Seguimos la normativa de Navarro Tomás para la clasificación de los versos según apoyos acentuales. Ver *Métrica Española*, Madrid, Guadarrama, segunda edición, 1966, pp. 511-512 dedicadas a los diferentes tipos de endecasílabos.

⁷ El verso noveno con lectura de sinalefa.

En conjunto predomina la musicalidad del ritmo sáfico que afecta, de un modo u otro, a diecisiete endecasílabos de los veintiocho que aparecen en el texto.

Quedan además: cinco endecasílabos melódicos, con apoyos en tercera, sexta y décima (versos 1, 14, 15, 18 y 36); tres heroicos, con acentos en segunda, sexta y décima (versos 10, 11 y 30); y dos dactílicos, que apoyan en cuarta, séptima y décima (versos 7 y 35). Sólo el verso tercero queda suelto respecto a la cantidad silábica y el ritmo acentual.

Por otra parte, el primer apoyo rítmico entra tardío en los endecasílabos: una anacrusis casi constante de dos, tres tiempos —a veces llegan hasta cinco las sílabas átonas al principio del verso— produce, junto a la ausencia comentada de encabalgamiento, un ritmo lento, tranquilo. Observar, por ejemplo, en el esquema de endecasílabos de las dos primeras estrofas, cómo el primer apoyo no aparece hasta el tercer o cuarto tiempo, incluso hasta el sexto en el penúltimo verso de la segunda estrofa:

I

ooóooóooóo
 oooóooooóo
 ooóooóooóoo

II

oooóooooóo
 oooooóoooo
 ooóooóooóo

De este modo, mediante la presencia constante de anacrusis, discurre todo el texto. Pero este ritmo se romperá con el pentasílabo, verso menor que entra de manera enfática, y fija, al final de cada estrofa:

óooóo

El pentasílabo adónico, con apoyo rítmico acentual en primera sílaba, frente a la anacrusis del endecasílabo, es un contrapunto importante y no sólo por este contraste en el ritmo acentual (además de la ruptura silábica) sino por su papel en el valor emocional del poema, como veremos en el siguiente apartado.

También la última estrofa evita casi por completo la anacrusis y así cierra con mayor énfasis el texto.

RITMO INTERNO - RITMO EXTERNO

Tal vez lo primero que llama la atención en la lectura de estos versos, es la obsesiva monotonía del pentasílabo «vienes volando», ese verso breve y enfático que de manera simétrica se repite a modo de estribillo en todo el texto. Con él Neruda fija la imagen del amigo, como García Lorca fijó en su *Llanto*, por la obsesión de la hora, el recuerdo trágico del torero.

Si con «las cinco de la tarde» consigue Lorca el ritmo fúnebre que acompaña la primera parte del *Llanto*, la elegía a Rojas Giménez está movida por una especie de ritmo marino, externo e interno. Como el movimiento del agua en la playa, Neruda establece un vaivén entre los versos de cada estrofa: tres endecasílabos recogen los objetos asociados al compañero, un pentasílabo los deposita en la orilla del recuerdo. Este procedimiento es el mismo en todo el texto: un ritmo externo e interno a un tiempo, formal y emocional, absolutamente regular.

A Neruda todo se lo devuelve el mar:

«Allí está el mar. Bajo la noche te oigo
venir volando bajo el mar sin nadie,
bajo el mar que me habita, oscurecido:
vienes volando»

Versos situados casi al final del poema, aunque no aparecen en el texto aquí seleccionado⁸.

Los elementos que se acumulan y alternan en los endecasílabos tienen el mismo signo: lo evocativo. Está el cuerpo del amigo muriendo, cayendo, como la lluvia que anegó el cementerio aquel invierno; está la apetencia de Rojas Giménez por todo lo vital...⁹. La enumeración de elementos responde a un ritmo de contenido emocional: el tono emotivo va intensificándose gracias al recurso de la acumulación —lo que no impide ese ritmo lento del poema—, y al reiterativo verso final de cada estrofa que subraya esta intensificación emocional de manera obsesiva.

Amado Alonso considera propia del «ritmo poético libre» esta recurrencia de intuiciones emocionales¹⁰. Gili y Gaya hace igualmente referencia al factor emocional en su estudio sobre la poesía contemporánea: «... el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos.

⁸ Tampoco vendría mal recordar esa ola mensajera que dice Neruda «deposita cosas perdidas a mi puerta». En *Una casa en la arena*, op. cit.

⁹ Ver, para una mayor comprensión de las imágenes subjetivas de este poema, los recuerdos sobre la personalidad de Rojas Giménez en: *Confieso que he vivido. Memorias*, op. cit., pp. 58-61.

¹⁰ En *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., pp. 87-88.

Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos»¹¹. Alarcos Llorach, por su parte, considera como un tipo más de ritmo la aparición en cualquier poema de «una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.)»¹².

Pero si en el texto de Neruda, la aparición de contenidos psíquicos o emocionales es particularmente densa, por el fenómeno de enumeraciones acumuladas en los endecasílabos y reiteración fija del pentasílabo, el ritmo emocional no se utiliza aquí como sustituto de otros apoyos clásicos, sino que aparece unido al ritmo acústico, a unidades métricas fijas como son el ritmo acentual, la cantidad silábica y la estrofa.

ORGANIZACION DEL RITMO EMOCIONAL

Una recurrencia clave en la relación entre los ritmos externo e interno de estos versos es el llamado «tema con variaciones»¹³. Hemos hablado de acumulación de elementos evocativos. Ahora analizaremos las reglas que organizan este fenómeno.

Amado Alonso concede una gran importancia al tema con variaciones, «tan característico en Neruda», ritmo que «abarca desde la estructura de poemas enteros [...] hasta el cuerpo fonético de las palabras...»¹⁴. Veremos cómo esta recurrencia aparece en la elegía: a) por repetición de un mismo elemento en combinaciones rítmicas diferentes, b) por alternancia de elementos fonéticamente diferentes pero que poseen el mismo valor emocional, y c) por contraste de elementos.

Los casos de variaciones sobre un tema que comenta Amado Alonso en el poema de Neruda corresponden a las dos primeras posibilidades:

a) La reiteración del estribillo al final de las diferentes estrofas.

O bien la aparición de un elemento formal repetido que inicia cada estrofa: «Entre... entre...; Bajo... bajo...; al lado de... al lado de...; Sobre... sobre...»; etc. El recurso es la anáfora, al principio de un verso, o de diferentes versos.

¹¹ Samuel Gili y Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea*. Universidad de Barcelona, 1956, p. 7.

¹² Emilio Alarcos Llorach, *Ensayos y Estudios Literarios*, Madrid, Ediciones Júcar, 1976, pp. 236-242.

¹³ Ver concepto y posibilidades de este ritmo en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, op. cit., pp. 100-114.

¹⁴ *Ibid.*, p. 112.

b) Repetición del verso que introduce una variante cualitativa en su mitad. Para este caso cita las estrofas que inician los versos con la palabra «mientras» (en el fragmento aquí señalado, las estrofas sexta, séptima y octava):

«Mientras la lluvia de tu muerte cae»
 «Mientras la lluvia de tus dedos cae»
 «Mientras la lluvia de tus huesos cae»
 «Mientras tu médula y tu risa caen»
 «Mientras tu corazón desciende en gotas»

Las pequeñas variaciones formales permanecen con el mismo signo emocional: los dedos, los huesos, la médula, la risa del amigo, su corazón. «La lluvia persistente se identifica con la continuada muerte de Alberto de Rojas Giménez, con su desintegración material»¹⁵.

Pero a estos casos podemos añadir otra serie de variaciones sobre un tema que hacen de este ritmo una recurrencia mucho más densa, hasta el punto de estar presente en todos los versos del texto:

a) Reiteración de un mismo elemento al final de algunas estrofas: «... cae... cae»; o de algunos versos: «corriendo invierno abajo, tiempo abajo», «vienes volando sin sombra y sin nombre». El recurso es la epífora. Observar además cómo en los versos 23, 25, 26 y 27, el ritmo emocional se intensifica con la presencia de la compleción (anáfora y epífora a un tiempo).

En la última estrofa abundan los juegos de variaciones. Para iniciarla se recoge el verso tan repetido «vienes volando», que a su vez servirá de cierre, formando un ciclo. Hay además reiteración de la palabra «solo», con derivación (verso primero) y ciclo (verso segundo). Y partiendo del tercer verso, de nuevo la anáfora para configurar el cuarto: «sin azúcar, sin boca, sin rosales».

c) Habría que considerar, por último, un fenómeno rítmico que nos ha parecido interesante: el de la variación por contraste.

Como se ha visto en el apartado anterior, en los endecasílabos el poeta trae a su recuerdo diversos elementos que identifica, o relaciona, con la imagen del amigo: cines, traje nuevo, el mar, los telegramas, su cuerpo, las magnolias... Elementos de lo más opuesto.

Al analizar los símbolos que aparecen, de modo sistemático, en la poesía de Neruda, Amado Alonso contrapone dos tipos: los «símbolos de lo elemental y puro» (las piedras, la tierra, el vino, el fuego, el trigo...) con los «símbolos y ejemplos del descarrío y falseamiento de la vida ciudadana» (los vestidos, los sastres, los notarios, los estableci-

¹⁵ Ibid., pp. 106-107.

mientos...)¹⁶. Y según él, la declaración explícita de esta contraposición está en los versos de «Walking around»:

«Sucede que me canso de ser hombre

 Sólo quiero un descanso de piedras o de lana,
 sólo quiero no ver establecimientos ni jardines,
 ni mercaderías, ni anteojos, ni ascensores.»

Efectivamente se utilizan estos dos tipos de símbolos. Pero en este poema no se nos da tan clara, como la ve Amado Alonso, la aceptación de los símbolos elementales y el rechazo de los de la vida social. No es tan evidente que el poeta quiera «descansar en los valores simples, seguros, primordiales». Hay también en «Walking around» un cansancio general de lo humano que lleva el rechazo incluso de los símbolos elementales; en el poema encontramos también estos versos:

«Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
 y mi pelo y mi sombra.
 Sucede que me canso de ser hombre

 No quiero seguir siendo raíz en las tinieblas,
 vacilante, extendido, tiritando de sueño,
 hacia abajo, en las tripas mojadas de la tierra,
 absorbiendo y pensando, comiendo cada día.»¹⁷.

En la elegía dedicada a Alberto Rojas Giménez, la reiteración de imágenes de lo elemental se mezcla y alterna, por contraste, con la reiteración de símbolos procedentes de las conveniencias sociales, desde el primero al último verso. Hay «plumas, noches, magnolias, el viento del Sur y el Oeste marino, las aguas terrestres...» frente a «telegramas, aviadores, dentistas, cines, traje nuevo...». Hay ritmo de variación por contraste, pero este contraste no connota «rechazo/aceptación» de unos y otros símbolos, sino carga evocativa en un texto donde la saturación rítmica tiene como resultado la amplificación de la imagen global del poema: la muerte constante del amigo y su presencia viva en el recuerdo del poeta.

¹⁶ Ibid., pp. 249 y sig.

¹⁷ Ver este poema completo en *Residencia en la tierra*, op. cit., pp. 93-94.