

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

1. Introducción

La orientación actual de los estudios tiende a la visión de la métrica como subsistema interrelacionado con otros niveles de la obra literaria, especialmente el semántico¹. Los fenómenos métricos se han percibido como importantes motores del ritmo, cualidad primaria y autónoma que diferencia el texto artístico de la lengua común. Ahora bien, por ritmo se ha solido entender la agrupación de recursos fónicos² y, prácticamente, no se ha

1. Fubini en *Métrica y poesía* (Barcelona, Planeta, 1970) 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» (p. 30).

«Es imposible separar el metro del significado; el verso en su totalidad, no en la abstracción de los especialistas de métrica, va unido a los acentos, a los sonidos, al significado de las palabras, cuya distinta composición y número de sílabas tiene un valor específico (p. 31).

W. Kayser (*Interpretación y análisis de la obra literaria* Madrid, Gredos, 1985 4ª edición) y R. Wellek y A. Warren (*Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1969) también se pronuncian en este sentido y señalan que la métrica sólo puede ser significativa y fecunda cuando se ponga en contacto con otros procedimientos literarios y se analicen todos desde un punto de vista sintético, teniendo como base el contenido. Ya habían expresado ideas similares los formalistas rusos (V. Erlich, *Il formalismo russo*, Milano, Valentino Bompiani, 1966) e incluso los mismos creadores. Lope de Vega, por ejemplo, insta a acomodar la métrica al sentido en el *Arte nuevo de hacer comedias*.

2. Fubini señala: «El ritmo (...) es el resultado de muchos elementos, de las palabras, de su peso, de su extensión, de su significado, de su color, de sus sonidos, de su diferente colocación, etc.» (*op. cit.*, p. 49). Aunque pueden advertirse referencias espaciales al tratar de la extensión y de la colocación de las palabras, no se desarrolla el valor de la tipografía para formar el ritmo. O. Brik («Ritmo y sintaxis» en Jakobson, Tinianov y otros, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970) parece apuntar algo al respecto: «En síntesis, se habla de ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o en el espacio» (p. 107), pero su definición corresponde al ritmo en

tenido en cuenta que la grafía también puede proporcionar valores rítmicos pues supone repetición. No obstante, algunos estudiosos así lo creen y hablan de «ritmo visual»³. Hay quien considera a la grafía inseparable del sonido, por ser un código que representa a éste —un código paralelo— y concluye con la siguiente afirmación: «Travailler l'écriture mène nécessairement à travailler la typographie»⁴, aserto verdadero sobre todo si se aplica a un tipo de poesía y a una época determinados: la vanguardia.

2. La grafía en las vanguardias

El uso de la «intratipografía» —línea que corta una palabra internamente, mayúsculas, paréntesis, mezcla de tipos y tamaños de letras⁵, ocupación irregular o en figuras de la página— posee una amplia tradición, sobre todo el último aspecto, que se remonta a griegos y alejandrinos y florece con los *carmina figurata* romanos, en las letras cardingias, y en los caligramas medievales y barrocos⁶. La vanguardia de finales del XIX y principios del XX redescubre estos fenómenos guiada por el afán de ruptura con los presupuestos del arte inmediatamente anterior⁷. Frente a la presentación tradicional del poema surgen las líneas quebradas, la heterometría. Marinetti habla de «parole in libertà». Nada debe estar sujeto a la tiranía de los códigos, ni siquiera la clásica separación entre las artes. La literatu-

general (musical, pictórico...); cuando se trata de la literatura se centra en los caracteres fónicos. La negación del valor de la grafía la encontramos en E. de Frutos quien apunta en su artículo «Ritmo quebrado, ritmo fluyente» (*Elementos formales de la lírica actual*, Madrid, U.I.M.P., 1967) que las anomalías son «una presentación visual, recurso frecuente en la poesía contemporánea, por variados motivos, pero que no afecta a la cuestión del ritmo» p. 58. Participa de la misma idea Juan Ramón Jiménez en su faceta teórica: «La poesía pierde por su arquitectura, por el empeño de darle una forma determinada, una construcción (...). La música y la poesía no son artes visuales (...). Al escribir en prosa, al escribirlo seguido, la poesía gana» (Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, Taurus, 1958, p. 115). Sin embargo, no lo llevó a la práctica en su obra poética.

3. La expresión corresponde a López Estrada (*Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, p. 111). Alarcos («Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en *Elementos formales en la lírica actual*, op. cit., p. 15) también percibe la función de la grafía, pero cree que lo significativo es la elocución. Comentando el poema «Crecida» de Blas de Otero apunta: «No cabe duda de que la dislocación del ritmo sintáctico se debe aquí a la acomodación de éste al ritmo de la secuencia de contenido, y, por consiguiente, al ritmo real de lo expresado: la «crecida», la riada que avanza a empujes sostenidos y sucesivos. Podría pensarse que la alternancia de versos largos y otros muy cortos es un puro recurso visual de flujo amplio y reflujó breve de la marea creciente de sangre. Pero creemos que tal disposición tipográfica quiere reflejar el ritmo de lectura, y que es la elocución, rompiendo con pausas métricas la secuencia de sentido, la que pretende ser significativa».

4. H. Meschonnic (*Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982) se plantea el problema en estos términos: «On verra, passant de l'oral au visuel, que précisément il n'y a pas d'hétérogénéité entre les deux, mais un passage, et une continuité» (p. 296), aunque no especifica si esta continuidad supone un salto cualitativo. Más claramente expone su teoría en este fragmento: «Il n'y a pas d'un côté l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition (...). Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral. L'oral est lié au visuel (...). La typographie est signe de signes» (p. 299).

5. La función significativa que aporta la ordenación de los caracteres tipográficos (mayúscula, bastardillas...) es tratada por R. Lindakens en *Essai de sémiotique visuelle*, Paris, Editions Klincksieck, 1976. Y someramente, como efectos expresivos, por C. Tatilon en *Sonorités et texte poétique*, Ottawa, Didier, 1976.

6. P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

7. Véase este trabajo de conjunto: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Directeur: Jean Weisgerber, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984, vols. I y II.

ra toma elementos de la pintura; las letras se convierten en líneas pictóricas y aparecen los caligramas; las revistas se llenan de textos con sus correspondientes dibujos, el dadaísmo pone de moda los «poemas simultáneos», recitados y cantados a la vez⁸. Para la vanguardia, el estatismo es sinónimo de atadura. La movilidad se proyecta en el poema y de ahí surge la dispersión tipográfica, uno de los primeros factores en la lucha por la destrucción de la literatura tradicional, pues la grafía es el testimonio más inmediatamente perceptible. Mallarmé y Apollinaire se sublevaron ante el recorrido horizontal de la mirada en la lectura; el primero con su poema «Coup de dés», el segundo por el caligrama. El dadaísmo rechaza la tradicional ordenación externa de los caracteres, uniendo al ansia de novedad planteamientos decorativos. Los surrealistas aceptan estas anomalías porque su escritura automática se opone a toda regla, pero se limitan a ampliar los versos según los impulsos creativos⁹.

La vanguardia europea tuvo su reflejo más nítido en España en la llamada «generación del 27» o «grupo del 27», aunque otros escritores españoles también participaron de estas innovaciones foráneas.

Los Ismos acuden al verso libre¹⁰. En Francia, de la mano del simbolismo, el metro de nuevo cuño provoca una revolución, acorde con el deseo de Rimbaud de «Il faut être absolument moderne». En España, las sílabas fluctuantes se hallan en la tradición antes de que modernismo y vanguardia las revitalizaran¹¹. El grupo del 27 recibe el verso libre por vía autóctona y extranjera, y desarrolla una amplia gama de modalidades —algunas rozando el cómputo silábico, otras poco sujetas a cánones— merced a la ductilidad del metro y a la libertad de construcción que comporta¹². Con criterio lato ha sido seleccionado el corpus versolibrista que sirve de base al presente estudio, ya que varían notablemente las tendencias en creadores con poéticas tan distintas como Aleixandre, Lorca, Alberti, G. Diego,

8. La música visiva sobre poemas se desarrolla ya en el madrigalismo renacentista. (Agradezco la sugerencia a M. J. Vega).

9. H. Messchonnic llega a exponer: «La typographie surréaliste est en retrait —si c'était une avancée— sur Dada. Dans *La révolution surréaliste et dans le surréalisme au service de la révolution* les textes sont surréalistes, et les illustrations, pas toutes. Mais pas la typographie, toute classique. Il n'y a pas de typographie surréaliste» (op. cit., p. 33).

10. Para el problema de los orígenes del verso libre en general, y específicamente el hispánico, véase: I. Paraíso, *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.

11. Al respecto, escribe P. Henríquez-Ureña: «El movimiento iniciado en América entre 1890 y 1895, y extendido a España desde 1900, ha restaurado en la poesía culta los dos tipos de versificación irregular que habían existido en castellano: el amétrico, que domina desde el siglo XII hasta el XIV, y el acentual, que florece del XIV al XVII». en *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Publicaciones del Instituto de Filología Hispánica, «Doctor Amado Alonso», 1961, p. 249.

12. Tomachevski percibe la dificultad de establecer las fronteras del versolibrismo y expone: «El término libre es útil sólo por su característica negativa: indica la ausencia de una tradición métrica rígida y no limita entonces de maner precisa el número de variaciones posibles.

Existen dos tipos particulares de versos libres dotados de una dominante métrica. Al lado de ellos conocemos una composición en *mosaicos* donde se admiten libremente versos que satisfacen normas métricas diferentes, compuestos de tal manera que sentimos la norma métrica en cada verso. Existe finalmente una gran clase de versos libres que no admiten ningún lazo en los ritmos habituales de los versos regulares y que dan cuenta de un principio autónomo de construcción.

El análisis del verso libre no debe tratar de establecer una fórmula general sino de encontrar fórmulas particulares. Además, como el verso libre reposa sobre la violación de la tradición, es inútil buscar una ley rígida que no admita excepción» («Sobre el verso», en Jakobson, Tinianov y otros, op. cit., p. 126.

Cernuda, Altolaguirre y Salinas¹³.

El verso libre resulta ser la vía más adecuada para conseguir la grafía anómala, factor que extraña al lector habituado al orden poético tradicional. En su composición desempeña un papel relevante la pausa versal. Puesto que el poeta no se siente obligado a cortar el metro obligatoriamente tras una determinada sílaba, puede acomodar la longitud del verso al significado. Así, se ha dicho que cada línea corresponde a un impulso emotivo distinto¹⁴. Los propios creadores lo han percibido y Juan Ramón Jiménez escribe:

«A veces los críticos —tan divertidos, ¡ay!— dicen cosas como ésta: «Parte el verso por donde quiere...». No, señor. Cada verso tiene su tamaño, no por consonante, ni por centímetros, sino por acento, por expresión, por armonía entre la idea y la línea»¹⁵.

Consecuencia de este equilibrio es la longitud fluctuante, cuya representación gráfica incrementa la *mimesis* de la realidad, función desempeñada tradicionalmente por el significado de los términos¹⁶. El verso, en tanto que magnitud del plano de la expresión (más largo o más breve) es susceptible de desarrollar un valor simbólico. Sus dimensiones pueden entrar en correspondencia con algún contenido denotativo del texto, puesto que la medida se adapta a la idea¹⁷. Señalar cuáles son los contenidos precisos se impone como objetivo de nuestro trabajo. La duración variable de los metros es percibida acústicamente, pero la grafía proporciona matices más claros, sobre todo en nuestra época, donde la tendencia general no es la recitación y transmisión oral, sino la lectura individual y silenciosa.

Intentamos sistematizar los significados que con mayor frecuencia sirven de base al verso largo o corto, respectivamente. El metro breve plantea un problema: a veces el valor gráfico reside en la línea escrita; en otras ocasiones, en el blanco surgido al equipararlo con los versos precedentes y posteriores, más largos.

Aunque corresponde al mismo campo de análisis, dejamos para otro trabajo el estudio del rendimiento significativo de la colocación anómala de los versos, la existencia de blancos intersversales, estróficos y finales, el fraccionamiento de las líneas poéticas..., cuyos efectos llegan a crear imágenes icónicas cercanas al caligrama. Demostraremos que no sólo con estos recursos se refuerza el significado textual, sino simplemente con la reducción o alargamiento de los versos, procedimiento más sutil aunque, en apariencia, más sencillo.

13. Referencias al tipo de verso libre usado por el 27 pueden encontrarse en F. J. Díez de Revenga, *Métrica de la generación del 27*, Udad. de Murcia, 1973.

14. Lázaro Carreter, en «Función poética y verso libre» (*Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976), expone testimonios teóricos de la posibilidad de adecuar el verso libre a la emoción del poeta. Pierre Guiraud también había señalado esta idea, aduciendo que en el verso libre «l'unité métrique est ici le souffle lyrique rythmé par la respiration dont le tempo s'appuie physiquement sur l'exclamation et l'attaque d'un même tour hypothétique», *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 469.

15. Juan Ramón Jiménez, *Libros de prosa*, Madrid, Aguilar, 1969, p. 778.

16. A una conclusión semejante llega L. Jenny al indicar que «La forme n'es pas le médium neutre de la représentation; elle y participe activement», en «Poétique et représentation», *Poétique*, n° 58, Avril, 1984/Seuil, p. 185.

17. J. A. Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Ovidio, Publicaciones Archivum 1975, p. 469.

3. *Fluctuación en la longitud de los versos según la idea expresada*

a) Alargamiento versal

1. Términos portadores del sema / + cantidad/ (*inmenso, grande, gigante, etc.*). determinan que el espacio ocupado por el verso se incremente:

La que fue en el espejo
 diminuta, irregular esfera,
 ahora al cerrar los ojos:
 ¡qué nocturna llanura *inmensa* guarda!¹⁸
 (M A, PC p.36)

Viniera yo como el silencio cauto
 (no sé quién era aquél que lo decía)
 Bajo la luna de nácares o fuego
 bajo la *inmensa* llama o en el fondo del frío
 (V A, EL, p. 51)

Qué silbido de conciencia qué *flemón* de hemisferio
 Cómo todas las teclas coagulan
 su vocación de lágrimas
 y es cada una un oscilante fleco
 de mensaje de luna.

(GD, PC, p. 257).

Recursos de otra índole —en este caso las aliteraciones de nasales— ejercen idéntica función al alargamiento métrico: potenciar la cantidad, circunstancia que prueba el nexo íntimo entre los distintos niveles (acústico, gráfico, semántico) dentro del fenómeno literario.

2. Procedimientos gramaticales como la reiteración de morfemas y desinencias de plural también pueden ser causa de ampliación del verso.

Y la luna.
 Pero no la luna.
 Los insectos solos,
 crepitantes, mordientes, estremecidos, agrupados (...)
 (Lorca, OC, p. 514).

-
18. Las obras de donde se han tomado los poemas son las siguientes, con abreviatura incluida:
 M. Altolaguirre, *Poesías completas (1926-1959)*, México, F.C.E. 1974. (PC).
 P. Salinas, *Poesías completas*, Barcelona, Barral Editores, 1971, (PC).
 G. Diego, *Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974. (PDC).
 V. Aleixandre, *Sombra del paraíso*, Madrid, Castalia, 1976 (SP).
Espadas como labios. La destrucción o el amor, Madrid, Castalia, 1984 (EL, DA).
 R. Alberti, *Poesías completas*, Buenos aires, Losada, 1961 (PC).
 F. García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969 (OC).
 Luis Cernuda, *La realidad y el deseo (1924-1962)*, Madrid, F.C.E., 1958. (RD).

No sé cómo terminas
ni hasta dónde
que miembros nuevos se te agregan;
(MA, PC, p. 129).

Por el fondo de un río mi deseo se marcha
de los pueblos innúmeros que he tenido en las yemas.
(VA, EL, p. 72).

La pluralidad viene marcada por un procedimiento gramatical —morfemas y desinencias—, pero también por el léxico, pues *agregan*, *agrupados*, *innúmeros* son vocablos que marcan semánticamente que se trata de varios sujetos.

En el último texto citado los versos son isócronos; es la grafía, por tanto, la que porta el valor denotativo de alargamiento.

3. La cantidad puede proyectarse en el tiempo, aunque al ser este dominio más abstracto que el espacial, los poetas pliegan menos a él el verso. No obstante vocablos que apuntan directamente al tiempo (*años*, *siglos*, *largo*, ...) y otros que lo sugieren (*memoria*, *recuerdo*, *olvido*, ...) se insertan con normalidad en versos largos porque en nuestra cultura poseemos una idea lineal del discurrir cronológico.

Son las hojas,
las hojas derrotadas por el abuso de querer ser *eternas*,
de no querer pensar durante un espacio de *seis lunas* lo que es un desierto,
de no querer saber lo que es la *insistencia* de una gota de agua sobre un cráneo desnudo clavado en la intemperie./
Pueden sobrevenirnos otras desgracias.
¿A cuántos estamos hoy?

(RA, PC, p. 300)

En el texto precedente el verso se alarga en proporción al tiempo expresado. El segundo metro supone una ampliación con respecto al primero, acorde con la palabra *eternas* en aquél contenida. En la tercera línea persiste la temporalidad, aunque restringida a un período concreto —*seis lunas*—; sin embargo, sobresale tipográficamente porque el término *desierto* alude a la cantidad en el espacio. El verso cuarto se estira para representar la *insistencia* torturadora; no desecha tampoco las referencias a lugar amplio, surgidas de *intemperie*.

Presentamos otros ejemplos ilustrativos:

Equivocar el camino
es llegar a la nieve
y llegar a la nieve
es pacer *durante veinte siglos* la hierba de los cementerios.
(Lorca, OC, p. 531).

¿No os parece, hermanos,
que hemos vivido *muchos años* en el sábado?

Descansábamos
 porque Dios nos lo daba todo hecho
 (GD, PC, p. 42).

La muerte es el vestido.
 Es la *acumulación de los siglos* que nunca se olvidan,
 es la *memoria* de los hombres sobre un cuerpo único.
 (VA, DA, p. 226).

A veces el tiempo se entreteje con el espacio porque se acude a este último para hacer más plástico el devenir. Así se advertía en el ejemplo de Alberti («Son las hojas...») y del mismo modo en Salinas, donde la isocronía de los ocasionales endecasílabos no se corresponde con la longitud, según observamos en el verso central, dilatado gráficamente:

Cada beso perfecto aparta el tiempo,
 le hecha hacia atrás, *ensancha* el mundo breve
 donde puede besarse todavía
 (PS, PC, p.337).

4. La potencia figurativa crece cuando la cantidad se determina en el plano horizontal, pues el verso no es sino una línea trazada de izquierda a derecha y puede extenderse merced a la idea. Esto sucede con el paradigma de palabras que alude directamente a la longitud (*largo, lejos, estirar...*).

O tú, amoroso poniente que te despides como dos brazos *largos*
 Cuando por una ventaja ahora abierta a ese frío
 Una fresca mariposa penetra.
 (VA, DA, p. 175).

Y no oíste.
 Era su voz la que *alargada* hirieron.
 Óyela, muda, en el eco.
 (RA, PC, p. 264).

Este calor que aún queda mira ¿lo ves? *allá más lejos*
 en el primer pulgar de mi pie perdido
 adonde no llegarán nunca tus besos.
 (VA, EL, p. 46).

El mar entero, lejos, único
 encerrado en un cuarto,
 asoma unas *largas lenguas* por una ventana donde el cristal lo impide
 (VA, DA, p. 122).

Es el violín de goma
 el que *estira* y ahuma el interrogatorio.

Es la vida en la cárcel
 y el juez entre legajos dormitando.
 Es la rúbrica auténtica
estirándose al sol de las tres menos cuarto.
 (GD, PC, p. 268).

La grafía actúa aliada con adverbios que enfatizan la cantidad y la lejanía (*más, allá*) y con aliteraciones (como las del fragmento aleixandrino que contrasta laterales para subrayar el impulso de las olas, y nasales que evidencian el choque, el obstáculo).

5. La línea poética larga puede sugerir desplazamiento. Representará, por consiguiente, a verbos como *ir, avanzar, huir, perseguir...* y al campo semántico del viaje (*volar, navegar, caminar ...*).

¡Mirad! ¿No veis un muslo deslumbrador que *avanza*?
 ¿Un bulto victorioso, un ropaje estrellado
 que retrasadamente *revuela*¹⁹, cruje, azota
 los siderales vientos azules, empapados?
 (VA, SP, p. 143).

En este caso nuevamente el valor gráfico se superpone a la isocronía casi completa, prueba de la importancia de los elementos visuales. Otros ejemplos:

déjame toda el agua,
 le pido que me deje para mí sola toda el agua,
 agua libre,
 río libre,
 porque usted ya está viendo, amigo, cómo voy.
 (RA, PC, p. 365).

Y no te canses nunca
 de repetir las palabras iguales:
 sentirás la emoción que siente el alma
 al ver nacer a la estrella primera
 y al mirar que se copia, según la noche *avanza*,
 en otras estrellitas
 de distinto brillar y de alma única.
 (PS, PC, p. 95).

La dulzura, el estupro,
 la risa, la violencia,

19. Revuela no provoca alargamiento porque connota movimiento circular.

la sonrisa, la sangre,
 el cadalso, la feria
 Hay un diablo demente *persiguiendo*
 a *cuchillo* la luz y las tinieblas.
 (RA, PC, p. 681).

En el texto último tras la combinación polimétrica casi tradicional de los cuatro versos primeros, surgen dos unidades que poseen idéntico número de caracteres y que alojan contenidos de desplazamiento (*persiguiendo*) y términos como *luz* y *cuchillo* que también potencian la dilatación espacial, como después comprobaremos:

Otros casos dignos de reseña son:

Isla gozosa que lentamente posada
 sobre la mar inestable
navegas silenciosa por un mundo ofrecido.
 (VA, SP, p. 182).

De todo ello no más
 que un No me olvides nunca
 que un recuerdo de *tren* entrando y saliendo por todos los *túneles* del cerebro.
 (GD, PC, p. 240).

El desplazamiento puede estar originado por un fuerte impulso inicial. De esta forma ocurre con verbos como *arrojar*, *proyectar*, *lanzar* ... o con sustantivos del tipo *rayos* o *chorro* que portan el sema de «proyección», afín a este campo léxico.

¡Árboles!
 ¿Habéis sido *flechas*
 caídas del azul?
 ¿Qué terribles guerreros os *lanzaron*?
 ¿Han sido las estrellas?
 (Lorca, OC, p. 264).

Al romperlo, un *gran chorro* de sombra
 inundó la quimérica alcoba.
 (Lorca, OC, p. 406).

Desde un alto cielo de gloria
 espíritus celestes, vivificadores del hombre,
 iluminasteis mi frente con los *rayos* vitales de un sol que llenaba la tierra de sus totales cánticos./
 (VA, SP, p. 121).

Vuestra frente se hería, ella misma, contra los *rayos* dorados, recientes de la vida,
 del sol, del amor, del silencio bellissimo.
 (VA, SP, p. 91).

El sol su página plisada
 entró por la rendija *oblicuamente*
 iluminando el polvo.
 (MA, SP, p. 103).

También estos ejemplos prueban la interrelación de la métrica con otros subsistemas de signos. Palabras claves como *rayos* o *chorro* van acompañadas por otras que indican cantidad (*llenaba, gran, totales, larguísima*). En el cuarto ejemplo, el verso se dilata para simular un rayo, pero también para contrastar con el siguiente, más breve, y crear un blanco acorde con la idea de *silencio* expresada. El quinto caso prueba cómo de las líneas poéticas no fragmentadas sólo es posible extraer valores gráficos por ampliación o reducción de sílabas. Se puede marcar la recta formada por la luz solar al proyectarse a través de una rendija, pero no la dirección oblicua, factible únicamente por la dislocación del orden tradicional de los elementos en la página.

6. Una parcela léxica afín a la anterior al indicar también desplazamiento es aquella que señala el movimiento desde un punto a otros varios. Los términos comportan cantidad, pues casi siempre presuponen una desintegración de lo compacto que conduce a una ocupación espacial más lata.

Sólo piensan en el deseo,
como bloque de vida
derretido lentamente por el frío de la muerte.
(LC, RD, p. 70).

¿Qué extensión *se dilata*
dentro de ti?
(MA, PC, p. 100).

Un latido, un murmullo,
un quejido creciente
del color subterráneo que *se expande*
invasor ciego, a tientas.
(RA, PC, p. 656).

hijo del sol, hombre al fin rescatado,
sublime luz creadora, hijo del universo,
derramando tu sonido estelar, tu sangre-mundos.
(VA, SP, p. 133).

Casi me amabas.
Sonreías, con tu gran pelo rubio donde la luz *resbala* hermosamente.
(VA, SP, p. 125).

7. *Orillas, bordes, filos* ... constituyen las partes más exteriores de los espacios u objetos, motivo para que sobresalgan los versos que contengan estos vocablos.

Esa dicha creciente que consiste en *extender* los brazos,
en tocar los *límites* del mundo como *orillas* remotas,

de donde nunca se retiran las aguas,
jugando con las arenas doradas como dedos.
(VA, DA, p. 216).

No hay remedio para el gemido del velero japonés,
ni para estas gentes ocultas que tropiezan con las *esquinas*.
(Lorca, OC, p. 490).

Juntos, ya siempre por la despedida,
inseparables
al *borde* mismo —adiós— del separarse.
(PS, PC, p. 205).

La luz fría
he dicho un reloj o majestad pausada
he dicho un ramo de violetas o de trenzas
he dicho lo que vengo diciendo he dicho un *filo*
sobre el dormir con riesgo.
(VA, EL, p. 91).

Así, besándote tu humedad no es pensamiento,
no alta montaña o carne,
porque nunca al *borde del precipicio* cuesta más el abrazo.
(VA, DA, p. 141).

Buscad, buscadlos (...)
cerca del casco perdido de una botella,
de una suela extraviada en la nieve,
de una navaja de afeitar extraviada al *borde de un precipicio*.
(RA, PC, p. 291).

Los últimos ejemplos son más plásticos, pues se ha intensificado la noción de *borde* al referirlo a un *precipicio*, voz que ya llevaba en sí la significación de orilla abrupta. En el poema de Alberti la colocación de estos términos justo en el límite del verso incide en la iconización.

8. En ocasiones no se alude a *filos* y *orillas*, sino a objetos que hacen de sus bordes aguzados su característica principal: *navajas, cuchillos, puñales, cuernos...*

¿Voy?
¿O vengo?
Ignoro si la luz que ahora nace
es la del poniente en los ojos,
o si la aurora incide su *cuchilla* en mi espalda.
(VA, DA, p. 204).

Más vale sollozar *afilando la navaja*
o asesinar a los perros
en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche (...)
(Lorca, *OC*, p. 516).

No, ¡No!
Tenerte aquí, corazón que latiste entre mis *dientes larguísimos*,
en mis *dientes* o *clavos* amorosos o *dardos*.
(VA, *DA*, p. 180).

Ojos invisibles, grandes, atacan.
Púas incandescentes se hunden en los tabiques.
Ruedan pupilas muertas,
Sábanas.
Un rey es un *erizo* de pestañas.
(RA, *PC*, p. 277).

Toro mundo que no
que no muge silencio
Vastedad de esta hora *Cuerno* o cielo ostentoso
toro negro que aguanta caricia seda mano.
(VA, *El*, p. 65).

Los dos últimos fragmentos muestran cómo, a veces, no es sólo la longitud de un verso la portadora del carácter icónico, sino el contraste con la brevedad de otros. Las puntas del erizo se subrayan por el metro largo, pero también por la disminución del precedente, que potencia una relación cromática entre su única palabra —*sábanas*— y el blanco producido.

Hecho equiparable suceden en el texto final de Aleixandre donde las escasas sílabas del verso en el que se engasta *silencio* originan un blanco que enfatiza el contenido denotativo de mutismo y, paralelamente, hacen tangible la extensión del metro portador de *Cuerno*.

La relación de un objeto con su límite es proporcional a la de la tierra con el horizonte desde la perspectiva del sujeto que contempla. Por esta razón, habitualmente crece el verso cuando lleva inserta la palabra *horizonte* u otra similar.

Llegar llegar El mar era un latido
el hueco de una mano una medalla tibia
Entonces son posibles ya las heces las caricias la piel el *horizonte*.
(VA, *EL*, p. 45).

No me engañas
aunque tomes la forma de un delantal ondulado
aunque tu cabellera grite el nombre de todos los *horizontes*.
(VA, *EL*, p. 47).

b) *Disminución silábica*

1. Tiene lugar, en contraposición a los casos precedentes, cuando existe el rasgo de «carencia» o / —cantidad/. Puede expresarse en la lengua de diversos modos:

— Gramaticalmente mediante negaciones y diminutivos.

Era un hombre quizá un hombre
sin cabeza
 pero podía hablar
 (GD, PC, p. 355).

Sentirás la emoción que siente el alma
 al ver nacer a la estrella primera
 y al mirar que se copia, según la noche avanza
 en otras *estrellitas*
 de distinto mirar y de alma única.
 (PS, PC, p. 95).

— Léxicamente por sustantivos y adjetivos relacionados con la escasa ocupación espacial (*delgado, sutil, fino, pequeño, ...*).

Si no es el mar, sí es su voz
 delgada,
 a través del ancho mundo,
 en altavoz, por los aires.
 (PS, PC, p. 169).

Tristeza. Duele el candor, la ciencia,
 el hierro, la *cintura*,
 los límites y esos brazos abiertos, horizonte
 como corona entre las sienes.
 (VA, DA, p. 164).

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
 cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
 en el sitio donde el sueño tropieza con su claridad.
 Allí mis *pequeños* ojos.

(Lorca, OC, p. 472).

El verso se acorta con vocablos que tienen que ver con la reducción (*acortar, plegar, estrechar ...*).

Esta noche, cóncava y desligada,
 no existe más que como existen las horas,
 como el tiempo que *pliega*
 lentamente sus silenciosas capas de ceniza
 borrando la dicha de los ojos, los pechos y las manos.
 (VA, SP, p. 105).

En el texto anterior el encabalgamiento se coordina con la disminución silábica para conseguir la iconización.

Mis labios en su garganta bebían tu brillo, agua pura, luz pura;
 en su *cintura estreché* tu espuma fugitiva,
 y en sus senos sentí tu nacimiento tras el monte incendiado,
 pulidamente bella sobre su piel erguida.

(VA, *SP*, p. 131).

Dentro de este campo goza de cierta autonomía la serie de palabras relacionadas con *romper, cortar, ...*, que provocan la fragmentación versal.

Se te *rompen*
 las densas ondas anchas de la noche.

(PS, *PC*, p. 396).

Obsérvese cómo el verso largo también porta semas de extensión (*anchas*), subrayados por los efectos aliterativos de las nasales.

La última voz de un hombre ensangrentó el viento.
 Todos los ángeles perdieron la vida.
 Menos uno, herido, *alicortado*.

(R.A., *PC*, p. 292).

Garfios mudos buceaban
 el silencio estirado del agua, buscándote.
 Tumba *rota*
 el silencio estirado del agua.

(RA, *PC*, p. 273).

Al hablar
 se encienden los espacios del sonido,
 se le *quiebra* al silencio
 la gran oscuridad que es. Tu palabra
 tiene visos de albor, de aurora joven,
 cada día, al venir a mí de nuevo.

(PS, *PC*, p. 377).

Jinete sin cabeza,
 Jinete como un niño buscando entre rastros
 Llaves recién *cortadas*,
 Víboras seductoras, desastres suntuosos.

(LC, *RD*, p. 60).

Mejor no amarse
 mirándose en espejos complacidos,
deshaciendo
 esa gran unidad de juegos varios.

(PS, *PC*, p. 281).

La carencia puede no referirse específicamente al espacio como sucede en voces de tipo *morir, acabar, extinguir, ausencia*, que también provocan acortamiento versal.

Así para tocarse para comprobar la frente o el cuello
la *carencia* de sangre
ese reflejo parado por las venas.

(VA, *EL*, p. 66).

El copo de dolor
se acaba
pero queda la razón y la sustancia
de un viejo mediodía de labios.

(Lorca, *OC*, p. 195).

Te resignaste ya
a la enorme sospecha:
se acabó
¡Qué sumisión a esa
muerte

que tú crees aquí!
(PS. *PC*, p. 201).

Quizá para la garganta del cuerpo juvenil
los rojos pececillos circulan,
se extinguen,
los besos son burbujas,
son ese gris que falla en el fondo de la copa.

(VA, *DA*, p. 145).

La expresión de la soledad también comporta reducción silábica por lo que lleva consigo de carencia aplicada al número, caso inverso a la abundancia de plurales, de numerales, etc., que provocaban alargamiento.

Se quedaron *solos*:
aguardaban la velocidad de las últimas bicicletas.

Se quedaron *solas*:
esperaban la muerte de un niño en el velero japonés.

Se quedaron *solos y solas*,
soñando con los picos abiertos de los pájaros agonizantes.
(Lorca, *OC*, p. 489).

En el texto lorquiano la soledad se integra en versos breves, mientras que los aspectos cuantitativos y el movimiento (*velocidad, bicicletas, velero, picos*) son claves temáticas de los alargados, según el perfecto ensamblaje de sentido y grafía. Otros ejemplos:

Sola,
sin muebles y sin alcobas,
deshabitada.

(RA, *PC*, p. 294).

¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,
 alba sin colorete,
sola,
 tan libre,
 tú,
 en el viento!

(RA, PC, p. 234).

Conforme conmigo mismo y con la indiferencia de los otros,
Solo yo con mi vida,
 con mi parte en el mundo.

(LC, RD, p. 120).

De aquel naufragio tristísimo, en el alba,
 de aquel callar en donde se abofa
 lo que no era nosotros en nosotros,
 quedamos *solos*,
 prendidos a los restos del silencio,
 tú y yo, los escapados por el milagro.

(PS, PC, p. 424).

En español, el sonido *solo* corresponde a dos homónimos que en la escritura diferenciamos por la tilde diacrítica. En los casos anteriores, y en general, es el adjetivo el motor del verso breve, de tal modo que si aparece el adverbio en metro corto tiende a confundirse con el calificativo y se potencia la dilogía. Ejemplo:

Porque sé que adonde estuve
sólo
 se va contigo, por ti.

(PS, PC, p. 313).

En este fragmento *sólo* posee neto carácter adverbial. Según él, la oración comunica la necesidad que tiene el sujeto lírico de la segunda persona para llegar a un lugar físico o simbólico. Si se toma *sólo* con función adjetival —ya que el significante es parejo y va aislado, como sucede con los calificativos— la frase añade un nuevo matiz: la estancia de la primera persona, *sola*, anteriormente en el sitio determinado.

En algunos poemas la ausencia de compañía viene marcada por la ocupación exclusiva del verso de la primera, segunda o tercera personas o el nombre del ser solitario:

Entre tu verdad más honda
 Y *yo*
 me pones siempre tus besos.

(PS, PC, p. 303).

El aislamiento puede afectar a varios seres, sobre todo a los amantes, cuyo sentir los particulariza, los hace un solo ente:

(...) Vamos
 a fuerza de besar,
 inventando ruinas
 del mundo, de la mano
 tú y yo
 por entre el gran fracaso
 de la flor y del orden.
 (PS, PC, p. 249).

Y de repente alguien,
 tú o yo,
 echó la salvación,
 esa palabra, adiós, entre nosotros.
 (PS, PC, p. 201).

Los enfrentamientos pueden sobrepasar el campo pronominal y expresarse mediante formaciones binarias del tipo *cara a cara, frente a frente* ... En algunas persiste el matiz amoroso, en otras desaparece, pero no se elimina la noción de aislamiento:

En una calle estrecha
frente a frente
 apuestan a quien es más redonda
 la tortuga y la sombra
 de la lámpara del techo
 (GD, PC, p. 128).

Desnudo como una flor;
 Y entonces es cuando debías amarle, cuando debía poseerte,
Cuerpo a cuerpo,
 Hasta confundir su vida con la tuya.
 (LC, RD, p. 125).

2. Se aminora el número de sílabas cuando aparece la palabra *caer* u otras relacionadas con «descenso», pues el verso incompleto reproduce la bajada. Nos encontramos ante un cambio de dirección en el espacio. La bajada connota verticalidad y ésta se consigue con el verso breve, opuesto a la horizontalidad del alargado.

Y aunque tan hondo estábamos,
bajamos escaleras
 que no se recordaba haber subido,
 porque sus escalones eran de aire.
 (PS, PC, p. 674).

Sí; esas blancuras de ahora,
 allá *abajo*
 en vellones dilatadas
 no pueden ser nada malo.
 (PS, PC, p. 711).

3. A veces el refuerzo icónico proviene del blanco producido al acortar el metro más

que de la propia reducción de lo escrito. Así se demuestra en los siguientes casos, en la mayoría de los cuales se conserva el sema de carencia:

— Vocablos con la idea de «vacío».

Durango está *vacío*
Al pie de tanto miedo infranqueable
(LC, RD, p. 50).

Todavía llevas
el radiante temblor de una piel íntima,
de unas celestes manos mensajeras
que al cabo te enviaron para que te reflejasen en el corazón vivo,
en ese oscuro *hueco* sin latido
de ciego y sordo y triste que en la tierra duerme su opacidad sin lengua.
(VA, DA, p. 171).

Yo dejé mi forma. Era un ovillo
y en su *hueco*
esclavitud y libertad se precipitan
(GD, PC, p. 307).

Andaba lenta, aplastándose tanto,
hasta pasar por imposibles
sitios *huecos*,
o estirándose fina como un ala,
atravesando puertas entreabiertas
(MA, PC, p. 36).

— La nada, carencia por antonomasia, corresponde en la escritura al blanco, lugar no surcado por la palabra y, por consiguiente, equiparable también al silencio.

Se siente la ilusión
de que nada nos cuesta
nada.
(PS, PC, p. 343).

Duerme, no queda *nada*.
Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas y llanto.
(Lorca, OC, p. 526).

Es por el *silencio* sapientísimo
cuando los camareros y los cocineros y los que limpian con la lengua
las heridas de los millonarios
buscan al rey por las calles o en los ángulos del satélite.
(Lorca, OC, p. 481).

Mas una noche, al contemplar la antigua
 Morada de los hombres, sólo ha de ver más allá
 Ese reflejo de su dulce fulgor,
Mudo y vario entonces,
 Estéril tal su hermosura virginal.

(LC, RD, p. 135).

Las causas del silencio pueden ser diversas: el olvido, el secreto... Acompañan asimismo a estos vocablos blancos versales:

Para salvar mis ojos,
 para salvarte a ti que ...

Secreto

(RA, PC, p. 269).

En la calle hirviente, clara,
 a las doce en punto, sola,
 una luz artificial
olvidada
 en una ventana alta.

(PS, PC, p. 147).

Sucede algo similar con voces que connotan blancura: *nieve, luz, claro, día ...*

Tenía abecedario
 innumerables de estrellas;
clara

ibas poniendo la letra,
 noche de agosto

(PS, PC, p. 120).

Su sonrisa final le dijo al mundo
 su confianza en que la vida era
 la *luz, el día,*

la claridad en que existió,

(PS, PC, p. 433).

Como una *blanca* rosa
 Cuyo halo en lo oscuro los ojos no perciben;
 Como un *blanco* deseo
 Que ante el amor cayó invisible se alzara,
 Como una *blanca* llama
 Que en el aire toma siempre la mentira del cuerpo.

(LC, RD, p. 143).

Equivocar el camino
 es llegar a la *nieve*
 y llegar a la *nieve*
 es paecer durante veinte siglos las hierbas de los cementerios.

(Lorca, OC, p. 531).

4. Inversamente a lo sucedido con el alargamiento versal, ocurre con la adecuación del metro breve al período temporal corto, desde un punto de vista objetivo o sentido así por el emisor. Ejemplos:

He aquí que por fin llega al verbo también el pequeño escarabajo,
tristísimo *minuto*,
lento rodar del día miserable,
diminuto captor de lo que nunca puede aspirar al vuelo.
(VA, DA, p. 206).

Donde no se respira El frío sueña
con estampido eternidad la vida
es un *instante*
justo para decir María Silencio
(VA, EL, p. 84).

c) *Alternancia de versos cortos y largos*

La fluctuación se muestra como rasgo pertinente del versolibrismo. Los fenómenos consistentes en alargar y reducir los versos se interrelacionan y forman un ensamblaje. Si la combinación se produce de una forma estructurada pueden aflorar significados muy diversos, como los anunciados en algunos de los ejemplos anteriores. La alternancia suele provocar la idea de ir y venir, y por ello entabla relación frecuente con el flujo y reflujo de las olas marinas (recuérdese el poema alexandrino sobre la cabellera de la amada), como sucede en estos casos:

¿Me alejaba de un alma
de su costa bravía,
para volver a fuerza de alejarme
a su playa serena?
(MA, PC, p. 179).

El mar o una serpiente,
el mar o ese ladrón que roba los pechos,
el mar donde mi cuerpo
estuvo en vida merced de las ondas.
(VA, DA, p. 123).

El vaivén de la música y del baile se hallan reforzados por la distribución gráfica en «El vals» de Alexandre, de donde tomamos estos versos:

Eres hermosa como la piedra
oh difunta
oh viva o viva eres dichosa como la nave
Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia
como un elegante biendecir de buen tono
ignora el vello de los pubis
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.
(VA, EL, p. 59).

4. *Conclusiones*

Creemos haber demostrado de manera práctica que la métrica —y dentro de ella las grafías— constituye una red de signos que coadyuvan a la formación del edificio poético general.

Aunque el significante escrito posee amplias cualidades, nos hemos centrado en un único aspecto: determinar los valores del alargamiento o la reducción de las unidades métricas. El repertorio de semas que impulsan al ajuste gráfico es abierto; otras significaciones ajenas o complementarias a las citadas inciden al respecto, pero en el grupo de poetas estudiados éstas son las más frecuentes y eficaces. A veces, la longitud no se pliega a contenidos oportunos; ello es debido al escaso sometimiento a cánones rígidos del versolibrismo. Cuando se produce la confluencia en la misma unidad métrica de nociones contrapuestas, prima la acomodación gráfica al sema dominante.

Las conclusiones carecen de valor universal pues se ciñen a un corpus limitado de poesía española. Estamos ante una piedra del edificio poético que supondría el análisis exhaustivo del funcionamiento icónico del versolibrismo en la vanguardia internacional, edificio que se halla aún en los cimientos.

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

VALORES GRÁFICOS DEL VERSO LIBRE EN EL GRUPO DEL 27 (I),
MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Starting out from the concept of metrics interrelated with other levels of study in the literary production —specially the graphic element as a rhythmic factor, this essay tries to systematize the most frequent contents that produce a graphic effect (such as the lengthening or shortening of the line) and to which extent this device is productive.

The body studied is formed by free-lined poems written by the most representative poets of the so called «Generation of the 27», since the quality of free line is less restrictive and the «vanguardia» represent a peculiar style in which typography acquires a relevant importance in literature.