

renunciar. El escultor en trance de utilizar hierro por mármol, acredita un legítimo derecho. Todo aquel que en vez de bronce, se valga del cemento, pongamos por caso, no tiene por qué echar en cara la falta de nobleza de su obra, a la poca nobleza del cemento en sí. Lo expresivo, que es lo que convierte en naturaleza a la materia utilizada por el artista, no se logra en mayor o menor grado por la nobleza de la misma. Sino cuando —y ésta es la averiguación de los mejores escultores modernos— la nobleza de la materia utilizada no condiciona hipócrita, enmascaradamente, los resultados plásticos. Y cuando estos resultados, como consecuencia de sus tensiones, de su vigor, de su categoría, de su importancia modélica pudiera escribirse, imponen sus leyes a quienes tanto las necesitamos en esta o en aquella materia.

«Marca» un tiempo, por consiguiente, la escultura que logra hacerse oír por sus coetáneos, a fuerza de vibración, de vincularles a estratos superiores, por las recónditas proposiciones que figurativa o abstractamente la animan. «Marca» un tiempo el acontecimiento plástico que en el intrincado y difícil juego de las «presencias» se convierte en una presencia absoluta, como resultado de esa carga que en el pararrayos de la escultura se refugia, convertida en savia perenne de su mundo expresivo y formal. En realidad, el papel de lo escultórico es crear en un tiempo y para siempre esas raíces de lo absoluto —representado por el espacio— a las que llamamos esculturas. Que así como eternizan para los humanos, sentidos y valores fuera de lo contingente, *justifican* con un orden suficientemente de acuerdo con la función a que se les destina, esa inmensa dimensión de la que la escultura, como todas las raíces, suele ser cifra y desciframiento; presencia, suma y canto normativo.—ENRIQUE AZCOAGA.

ALGUNOS RECURSOS RÍTMICOS DE «HIJOS DE LA IRA»

Se ha señalado repetidas veces la importancia global de *Hijos de la ira* (1944) en el desarrollo posterior de la lírica española de posguerra y concretamente —entre otros, por Carlos Bousoño y José María Castellet— lo que este libro significó como rompimiento de unos moldes estróficos y rítmicos fijos (llamémoslos «clásicos») que la revista *Garcilaso*, como ninguna otra por esos años, representaba y defendía. Nuestra intención es precisar algunos de los recursos rítmicos más usados en ese libro, contentándonos con que estas notas —que de ninguna

manera quieren ser completas y definitivas—ayuden a cualquier estudio de este importante aspecto de la obra poética de Dámaso Alonso.

Nos parece fundamental que, de antemano, concretemos, sirviéndonos de la *Métrica española*, de Tomás Navarro Tomás, los conceptos: «verso semilibre» y «verso libre». Para Tomás Navarro Tomás, el verso semilibre «en el fondo se trata del simple grupo rítmico-semántico elevado a la calidad de verso por la insistencia en determinadas medidas, por la rima voluntaria y frecuente y por la relativa regularidad de sus apoyos rítmicos», mientras que el segundo concepto se delimita porque «actúa de manera más suelta que éste—el metro ordinario—en la colocación de sus apoyos rítmicos, abarca más amplio margen en la oscilación de sus períodos, describe con menos regularidad el perfil de sus movimientos, pero no parece mostrar ningún indicio de poseer naturaleza diferente ni de proceder de fuente distinta» y, al mismo tiempo, porque «en la libertad de su ondulación, la línea de apoyos psico-semánticos en que el ritmo se funda llega en ocasiones a desvanecerse en giros vagos, hasta que la reaparición de aquella unidad vuelve a hacer sentir el oscurecido compás».

De acuerdo con estas precisiones, creemos necesario señalar que en ningún caso puede considerarse ni uno solo de los poemas incluidos por Dámaso Alonso en *Hijos de la ira* como escritos en versos semilibres, ya que, aunque el mantenimiento de una determinada medida—en su caso, el heptasílabo y el endecasílabo—se produce en casi todos los poemas del libro, en ningún caso hemos podido reseñar cualquier tipo de rima, ya asonante, ya consonante, repetida a lo largo de un poema con insistencia, que, como hemos visto, es una nota necesaria para—según Navarro Tomás—considerar un poema como escrito en verso semilibre. Esto es, por tanto, lo primero a resaltar. Los veinticinco poemas que constituyen la segunda edición (1) de *Hijos de la ira* están escritos en su totalidad en verso libre.

Pasemos a estudiar ya los recursos rítmicos más notables.

Mantenimiento fundamental del heptasílabo y el endecasílabo.—Este es el más notable, claro y repetido de *Hijos de la ira*. Casi todos los poemas del libro tienen estos dos metros ordinarios como apoyo rítmico continuado. Uno de ellos, el titulado «Raíces del odio» (2), está escrito en su totalidad en estos dos metros en continua mezcla, aunque en tal caso, con intención claramente significativa, Dámaso Alonso juegue con el rompimiento de uno de ellos—en este caso un endecasílabo—, en dos metros distintos, haciendo que el lector, obligado desde un principio a mantener en su lectura, de alguna manera, un ritmo impuesto

(1) Espasa-Calpe. «Colección Austral». 1946. La primera edición es de 1944. *Revista de Occidente*.

(2) Para este trabajo hemos usado solamente la segunda edición, la de 1946.

y mantenido por el poeta, se encuentre en la necesidad de un detenimiento en su camino si bien momentáneo, ya que el ritmo impuesto desde el principio se renueva al siguiente verso. Veámoslo:

*¿De dónde el huracán,
el fúnebre redoble
del campo, los sequisimos
nervios, mientras los agrios violines
hacen crujir, saltar las cuerdas últimas?
¡Y ese lamer, ese lamer constante
de las llamas de fango,
voracidad frecuente
de las noches de insomnio, negra hiedra
del corazón, mano de lepra en flecos
que retuerce, atenaza
las horas secas, nítidas
inacabables, ay,
hozando con horrible
mucosidad,
tibia mucosidad
la boca virginal, estremecida!
¡Oh! ¿De dónde, de dónde, vengadoras?*

El rompimiento señalado con anterioridad se produce en el verso «mucosidad», pero si lo unimos al siguiente, que por otra parte es un heptasílabo, tenemos un verso de once sílabas y, por tanto, el mantenimiento rítmico del poema que vuelve a aparecer inmediatamente en el siguiente verso, otro endecasílabo que, en este caso, es perfecto. El sentido del rompimiento nos parece claro. Al poeta le interesa que el lector se detenga momentáneamente en ese sustantivo, por lo que no solamente se sirve de la desaparición del ritmo mantenido, sino que en el siguiente verso le repite la misma palabra.

Solamente en un poema, el titulado «Vida del hombre», el apoyo rítmico no se produce con el heptasílabo o el endecasílabo, sino con el octosílabo. Pero en todos los demás casos en los que Dámaso Alonso se decide por dicha apoyatura, siempre escogera los metros arriba indicados. Repetidas veces también, en estos poemas, Dámaso Alonso juega, con un sentido claramente significativo igualmente, con la sucesión de endecasílabos formados por una palabra final esdrújula. Esta repetición obliga al lector necesariamente, creemos, a prestar mayor interés precisamente en esas palabras que con menos intensidad, pero que de igual manera que en el caso anterior, le detienen en una lectura que empujada por la perfección métrica y sonora de los anteriores endecasílabos podría producir un «olvido» de la veta sentimental o problemática por donde nos conduce el escritor. En este caso es fácil imaginar que el poeta intencionadamente además de las dos *úes* de «crepúsculos» y

de «música» añáde las otras dos úes con acento fundamental de los versos primero, quinto y octavo de la estrofa: «puso» y «dulce» y otra vez el mismo adjetivo «dulce».

*¿Quién os puso en la tierra
del corazón? Que yo buscaba pájaros
de absorto vuelo en la azorada tarde,
jardines vagos cuando los crepúsculos
se han hecho dulce vena,
tersa idea divina,
si hay tercas fuentes, sollozante música,
dulces sapos, cristal, agua en memoria.*

(«Raíces del odio».)

Para terminar este apartado añadimos que los poemas en los que el mantenimiento de estos dos metros como apoyatura rítmica es más claro son: «Voz del árbol», «Elegía a un moscardón azul», «A Pizca», el ya tratado con anterioridad, «Raíces del odio», «Hombre» y «Dedicatoria final (Las alas)».

El uso de la anáfora como apoyatura rítmica.—Cuando el apoyo rítmico no se mantiene por la repetición del heptasílabo y del endecasílabo, Dámaso Alonso se sirve, en diferentes poemas de *Hijos de la ira*, de la anáfora. El máximo ejemplo, aunque no único, como veremos, lo encontramos en el famoso poema «Los insectos». En un número de versos que no llega a la cuarentena la palabra que da título al poema, se repite treinta veces. Pero el apoyo rítmico no se consigue en esta ocasión con la repetición de esa sola palabra, sino de muchas más (aunque en menor número) a lo largo del poema. En muchas ocasiones la repetición, del mismo verbo, se diluye en distintos tiempos verbales —aunque predominan los gerundios con su valor adverbial— y aun la mezcla, con claro valor conceptual de verbos que, como en el caso de «reían» parece repetirse en el gerundio «royendo» por «riendo» y con el imperfecto «roía» por «reía».

*Y con ojos que se reían y con caras que se reían y patas
(y patas que no se reían), estaban los insectos metálicos
royendo, royendo, royendo mi alma, la pobre,
zumbando y royendo el cadáver de mi alma que no
zumbaba y que no roía,
royendo y zumbando mi alma, la pobre que no zum-
baba, eso no, pero que por fin roía (roía dulce-
mente)
royendo y royendo este punto metálico y estos insectos
metálicos que me están royendo el mundo de pe-
queños insectos,*

*que me están royendo el mundo y mi alma,
que me están royendo mi alma toda hecha de pequeños
insectos metálicos...*

Pero éste es un caso en el que, por su claridad, no creemos necesario hacer ningún comentario. Más nos interesa reseñar cómo en algunos poemas, en el que el mantenimiento del heptasílabo y el endecasílabo constituyen la apoyatura rítmica del poema, cuando ésta desaparece, el poeta se sirve claramente de la anáfora como su sustituto.

En el caso que copiamos a continuación, perteneciente al poema «El alma era lo mismo que una ranita verde», la repetición no es totalizada en uno de los casos («tú»), pero creemos que puede servirnos igualmente de ejemplo, añadiéndolo a la repetición de «como» y de «me».

*... ¡Ay, Dios,
cómo me has arrastrado,
cómo me has desarraigado,
cómo me llevas
en tu invencible frenesí
cómo me arrebataste
hacia tu amor!
Yo dudaba.
No, no dudo:
dame tu incógnita aventura,
tu inundación, tu océano,
tu final,
la tromba indefinida de tu mente
dame tu nombre
en ti.*

En este caso a la repetición de las palabras se añade la aliteración de consonantes nasales de los últimos versos, y para nosotros, evidentemente, el juego, en el antepenúltimo verso de reunir en una sola palabra corta, «mente», con el antecedente inmediato de «tu», las dos palabras que usa como apoyo rítmico.

Otro ejemplo claro de este recurso lo encontramos en el poema titulado «Dolor»:

*.....
y de pronto le viera,
crecer, crecer, crecer,
hacerse adulto, crecer
y convertirse en un gigante,
crecer, pujar, y ser ya cual los montes,
pujar, pujar, y ser como la vía láctea,
pero de fuego,
crecer, aún, aún,
ay, crecer siempre.*

donde, como se ve, se entremezclan las repeticiones de las palabras «crecer» y «pujar». En este caso la anáfora se acentúa por la rima asonante interna (repetida) en los dos versos más largos «crecer, pujar y ser ya cual los montes» y «pujar, pujar y ser como la vía láctea», con las dos palabras «ser» y «cual» que respectivamente riman con «crecer» y «pujar» (3).

El uso de la aliteración como el único soporte rítmico.—Ya hemos señalado el uso de la aliteración como una apoyatura rítmica de la que Dámaso Alonso se sirve a lo largo de *Hijos de la ira*, pero como acentuación de otro sistema usado con mayor insistencia y valor. Pero queremos señalar ahora el uso de la aliteración como único soporte rítmico del poema. Este recurso se repite varias veces. Queremos señalar el caso, para nosotros, más claro y significativo. Se trata de una de las estrofas de «En el día de los difuntos». Es una de las últimas. El poema ha ido discurrendo en versos que se apoyan en el juego heptasílabo-endecasílabo. La estrofa anterior a la que nos interesa termina en tres heptasílabos perfectos (dos de ellos estructurados en un alejandrino) e inmediatamente desaparece para dar entrada a una estrofa entera, en la que la única apoyatura que se usa está formada por la aliteración; en este caso una doble aliteración de nasales, solamente *n* y *m* y de *eses*:

*Oh, nunca os pensaré, hermanos, padre, amigos, con
nuestra carne humana, en nuestra diaria servidumbre,
en hábito o en afición semejantes
a las de vuestros tristes días de crisálidas.
No, no. Yo os pienso luces bellas, luceros,
fijas constelaciones
de un cielo inmenso donde cada minuto,
innumerables lucernas se iluminan (4).*

Otro ejemplo de la misma naturaleza —pero éste solamente de nasales— lo encontramos en el poema titulado «A la Virgen María», en la segunda estrofa del poema:

.....
*cuando la siento subir como una turbia marea de mosto,
ni sé lo que es el pozo del sueño
cuando mis manos y mis pies con delicia se anegan
y, hundiéndose, aun palpan el agua cada vez más hu-
manamente profunda.*

(3) Un poema se funda principalmente en este recurso rítmico: «Mujer con alcuza».

(4) Es de notar cómo cuando la aliteración de nasales desaparece para dar entrada a los tres versos en donde se produce la otra, en el verso central de éstos de nueva aliteración, se reproduce la interrumpida de nasales al principio del verso con los dos adverbios negativos: *No, no*.

Mantenimiento interno de una vocal tónica o de varias.—Es este un recurso repetido varias veces en *Hijos de la ira*. En los dos casos en que vamos a reseñarlos se produce como un reforzamiento de la apoyatura de endecasílabos y heptasílabos ya mencionada. En el primer ejemplo el reforzamiento se consigue por el mantenimiento interno de las vocales *i* y *u*, precisamente en aquellas palabras en cuyas sílabas recae un acento rítmico fundamental.

Es este el ejemplo que se encuentra en el poema titulado «La injusticia»:

*Si, del abismo llegas
hoscó sol de negruras, llegas siempre,
onda turbia, sin fin, sin fin, manante,
contraria del amor, cuando él nacida
en el día primero.*

*Tú empañás con tu mano
de húmeda noche los cristales tibios
donde al azul se asoma la niñez transparente, cuando
apenas
era tierna la dicha, se estrenaba la luz
y pones en la nítida mirada
la primer llama verde
de los turbios pantanos.*

*Tú amontonas el odio en la charca inverniza
del corazón del viejo,
y azuzas el espanto
de su triste jauría abandonada
que ladra furibunda en el hondón del bosque.*

El otro ejemplo que recogemos de «Elegía a un moscardón azul» consigue el reforzamiento por la repetición interna de las vocales *a* y *o*. Es de notar cómo Dámaso Alonso termina la estrofa con la reunión final de las dos vocales, en dos palabras monosilábicas últimas:

.....
*Siempre se agolpa igual: luces y formas,
árbol, arbusto, flor, colina, cielo
con nubes o sin nubes,
y, ya rojos, ya grises, los tejados
del hombre. Nada más: siempre es lo mismo.
Es una granazón, una abundancia,
es un tierno pujar de jugos hondos,
que levanta el amor y Dios ordena
en nódulos y en haces,
un dulce hervir no más.*

El cambio de acentuación de los endecasílabos como recurso rítmico.
 Repetidas veces Dámaso Alonso juega, con una intención claramente conceptual y significativa, con el cambio de acentuación en los endecasílabos, obligándonos con ello, en determinadas ocasiones, a una mayor fijación y cuidado en la lectura del poema, y como consecuencia produce un redoblamiento expresivo de la palabra y, por tanto, del verso. Unas veces la acentuación fundamental recaerá en la sexta sílaba; otras, en la cuarta y octava, y, finalmente, usará también el endecasílabo llamado de «gaita gallega», acentuado en primera, cuarta y séptima. Al mismo tiempo, en otras ocasiones añadirá a estos endecasílabos los de factura «no académica», sirviéndose de los terminados en aguda y esdrújula.

Los ejemplos los hemos podido reseñar en los poemas titulados «Cosa», «Yo», «A Pizca», «Dolor» y «La isla», entre otros. Escogemos de entre ellos dos. El primero, del poema dedicado «A Pizca»:

... ..
*con ese frío que termina
 en la primera noche, aún no creada;
 o esa verdosa angustia del cometa
 que, antorcha aún, como oprimida antorcha,
 invariablemente, indefinidamente,
 cae,
 pidiendo destrucción, ansiando choque.*

Como puede verse, los dos primeros endecasílabos de esta estrofa, que comienzan por el verso segundo («en la primera noche»), los dos acentuados en sexta sílaba, se continúan por otro endecasílabo que interrumpe esa construcción rítmica en el verso tercero («que, antorcha aún, como oprimida antorcha»), acentuado en cuarta y octava; ritmo que, a su vez, se interrumpe por el alejandrino formado por los dos adverbios («invariablemente, indefinidamente»), seguida por otra interrupción rítmica más con el verso de la palabra «cae», que es seguido por otro endecasílabo, que recoge definitivamente el ritmo anterior, abandonado al estar acentuado de nuevo en sexta y décima («pidiendo destrucción, ansiando choque»).

El otro ejemplo sobre el que llamamos la atención se encuentra en el poema «Cosa», en su última estrofa. Lo copiamos a continuación:

*¡Ay, niña terca,
 ay, voluntad del ser, presencia hostil,
 límite frío a nuestro amor!*
*¡Ay turbia
 bestezuela de sombra,*

*que palpitas ahora entre mis dedos,
que repites ahora entre mis dedos
tu dura negativa de alimaña!*

De los cinco endecasílabos de la estrofa, el primero de ellos está acentuado en sexta y termina en aguda; el siguiente—uniendo los dos versos—da un endecasílabo con los acentos fundamentales en cuarta y octava, mientras que el ritmo anterior, de sexta y décima, se reanuda en los tres últimos versos (los dos últimos con juego anafórico clarísimo).

Todos los recursos rítmicos que hemos señalado a lo largo de estas notas se dan reunidos, como en ningún otro poema, en el que abre *Hijos de la ira*. De entre ellos, el menos repetido es el del mantenimiento de heptasílabos y endecasílabos, pero el uso de la anáfora se produce algunas veces: «Y paso largas horas»—tres veces repetido—, «porque se pudren»—otras tres—; el siguiente recurso, estudiado igualmente, se da: «¿Temes que se te sequen?»; el mantenimiento interno de una vocal acentuada: «Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla», y, por último, el cambio de acentuación de los endecasílabos. Por ejemplo: «según las últimas estadísticas», terminado en esdrújula y, por tanto, sin posible medida rítmica «tradicional», y en la siguiente medida, el endecasílabo acentuado en sexta y décima: «45 años que me pudro».

No queremos dejar sin reseñar que después de una lectura detenida hemos encontrado algunos de estos recursos rítmicos, apuntados en la nota preliminar a «Los insectos», que, como se sabe, es una carta—en prosa, naturalmente—enviada por el poeta a la señora de H., que protestaba indignada por el poema. La carta—un poema más para nosotros—contiene partes en las que estos recursos poéticos se repiten. Por ejemplo: el mantenimiento del ritmo heptasilábico mezclado con el de once sílabas. Como veremos en este ejemplo, comienza el ritmo apoyándose en el verso de seis sílabas, que da, inmediatamente, paso a los dos señalados anteriormente:

... Y sobre la lámpara (6 sílabas), sobre mi cabeza, sobre la mesa (11) se precipitaban (6) inmensas bandadas de insectos (6), unos pegajosos y blandos (7), otros con breve choque (7) de piedra o de metal: brillantes, duros (11), pesados coleópteros (7), minúsculos hemípteros (7), saltarines y otros que se levantan (7) volando sin ruidos (7), con su dulce olor a chinche (7), en miniatura, de esos que Eulalia llama (7) capitas; vivaces y remilgados dípteros (7); tenués, delicadísimos neurópteros (11). Todos extraños y maravillosos (11).

Inmediatamente después de este texto transcrito en su totalidad

comienza otra parte la carta, en la que para nosotros se usa otro de los recursos que hemos estudiado: el mantenimiento anafórico:

«Muchos de ellos, adorables criaturas, *lindos, lindos*, como para verlos *uno a uno*, y echarse a llorar, con ternura *de no sé qué*, con nostalgia *de no sé qué*. Ah, pero era su masa, su abundancia, su incesante fluencia (5), *lo que* me tenía inquieto, *lo que* al cabo de un rato llegó a socavar en mí *ese* pozo interior y súbito, *ese* acurrucarse el ser en un rincón, sólo en un rincón de la conciencia: el espanto.»

Y poco más adelante encontramos el mantenimiento rítmico por la vocal «interior» acentuada:

«Y cada ser nuevo, cada forma viva y extraña, era una amenaza distinta, una nueva voz del misterio. Signos en la noche, extraños signos contra mí. ¿Mi destrucción?»

En otro trabajo más detenido intentaremos estudiar en profundidad lo que en este artículo solamente hemos esbozado. Quisiéramos, por ahora, dejar cumplido nuestro deseo de ayudar a cualquier investigador de la obra de Dámaso Alonso en este aspecto tan interesante de su poesía.—RAFAEL BALLESTEROS.

(5) Aquí vuelve a surgir el mismo recurso rítmico: «pero era su masa, su abundancia (11), su incesante fluencia (7)».

AUBRUN: LA COMEDIA ESPAÑOLA CLASICA

El lector de esta revista puede recordar la nota que, con el título «Aubrun y el teatro español», dedicamos hace un año a dos trabajos del ilustre hispanista francés (1). Vamos a comentar hoy su libro más reciente, un panorama de conjunto del teatro español en el siglo xvii (2), que viene a ser, en cierto modo, la culminación y el resumen de muchos años de estudio inteligente.

En estas mismas páginas hemos insistido repetidas veces en la necesidad de que la crítica literaria se ocupe de nuestro Siglo de Oro desde un punto de vista actual, a la vez revisionista y riguroso, olvidándose definitivamente de los tradicionales tópicos laudatorios que hoy muy poco o nada nos dicen. Esta es la tarea que ha realizado con singular acierto Ch. V. Aubrun, además de vencer con éxito las dificultades que

(1) ANDRÉS AMORÓS: «Aubrun y el teatro español», en CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS, núm. 198, junio de 1966.

(2) CHARLES VINCENT AUBRUN: *La Comédie Espagnole (1600-1680)*. Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris—Sorbonne, Série «Etudes et Méthodes», tome 14, Presses Universitaires de France. París, 1966.