

La métrica de La espada encendida de Neruda

La Espada Encendida se enmarca en una época en que la obra poética de Neruda cuenta ya con numerosísimas creaciones. El poeta chileno la escribe en 1970, cuando en sus poemas es perceptible la preocupación por el fin de un mundo en el que puede augurarse una catástrofe nuclear. Así, en los 87 poemas que componen el libro se nos narra el apocalipsis explícito que se echaba en falta en *Canto General* y cuya dramatización está ausente de *Fin del Mundo* (1969) y de *2000* (1974), libros ambos de talante catastrofista. Ahora bien, si se trata del único poemario en que Neruda nos presenta la dramatización del cataclismo final, *La Espada Encendida* proyecta una visión optimista sobre el destino humano: tras el apocalipsis viene un nuevo génesis que implica el nacimiento de la Historia¹. Es el poeta quien nos ofrece el mejor resumen de su libro en el «Argumento» que precede a los poemas:

«En esta fábula se relata la historia de un fugitivo de las grandes devastaciones que terminaron con la humanidad. Fundador de un reino emplazado en las espaciosas soledades magallánicas, se decide a ser el último habitante del mundo, hasta que aparece en su territorio una doncella evadida de la ciudad áurea de los Césares.

«El destino que los llevó a confundirse levanta contra ellos la antigua espada encendida del nuevo Edén salvaje y solitario.

Al producirse la cólera y la muerte de Dios, en la escena iluminada por el gran volcán, estos seres adánicos toman conciencia de su propia divinidad»².

Como se ve, el aprovechamiento de los motivos bíblicos es claro. *La Espada Encendida* supone una reescritura del *Génesis* a partir de *Apocalip-*

1. Sicard, Alain: *El Pensamiento Poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos, 1981, (p. 542).

2. Neruda, Pablo: *La Espada Encendida*, Buenos Aires, Losada, 1976, (p. 10). Esta es la edición utilizada a lo largo del presente estudio.

sís. Y por ello es, al mismo tiempo, una historia de amor, de un amor que provoca los sentimientos de conocimiento y de culpa en Rhodo y en Rosía y que causa la muerte del volcán amenazador. Sólo una intensa percepción sensual podrá vencer a la «espada encendida». Pero antes de que esta sensualidad les permita una liberación final, los amantes atraviesan un largo período de lucha interna que los lleva a aceptar su débil humanidad³. De este modo, estamos ante un drama mental, ante

«un nuevo mundo interno
como un panal salvaje»⁴

en que los personajes se debaten en una lucha interna entre el placer y la duda, entre deseo realizado e implacable culpa, entre amor y destrucción en ritmo contrapuntístico hasta el holocausto final; todo ello entre las hostilidades y trastornos de la naturaleza, a tono con las ansiedades de los protagonistas.

Intentaremos canalizar el análisis de los intensos movimientos rítmicos que reflejan las pasiones de Rhodo y Rosía y la amenaza del Dios volcán, a través del enfoque que el formalismo ruso da de la versificación. Esta estaría configurada por dos principios básicos: la insistencia en la unidad orgánica del lenguaje poético y el concepto de propiedad dominante del verso, que es el ritmo, *alternancia en el tiempo de fenómenos comparables*⁵. No sólo entran en juego, por tanto, el acento o la cantidad, sino también la aliteración, la armonía vocálica y el paralelismo sintáctico. Por eso, como señala Víctor Erlich,

«El fin del análisis rítmico se amplió con objeto de integrar en el estudio del verso todos los estratos del lenguaje poético, directa o indirectamente afectados por el poder organizador de la dominante rítmica»⁶;

es decir, cuando estudiemos el verso, tendremos que analizar los planos semántico, morfosintáctico y fonético del lenguaje poético, deformados por el ritmo. La forma de la obra literaria se configura, por tanto, como una «dinamia», esto es, como una lucha de factores. Así lo explica Tomashevski:

«En los versos el ritmo está previamente fijado, y a él se subordina la forma que naturalmente cambia, se deforma»⁷.

3. Santí, Enrico Mario: «Neruda: la modalidad apocalíptica», en *Rodríguez Monegal, Emir y Santí, Enrico Mario: Pablo Neruda*, Madrid, Taurus, El Escritor y la Crítica, 1980, (p. 278).

4. Neruda, Pablo: «El Amor», *La Espada Encendida*, ed. cit. (p. 21).

5. Víctor Erlich: *El formalismo Ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974, (p. 304).

6. Erlich, Víctor: op. cit., (p. 308).

7. Tomashevski, Boris: *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982, (p. 107).

Y para determinar cómo se explicita esta «lucha» en nuestro poemario, resulta útil recordar una de las valiosas afirmaciones que ya Amado Alonso apuntara como característica del quehacer poético nerudiano:

«Pablo Neruda es un poeta romántico que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir»⁸.

¿Cómo subordina este ritmo «impetuoso» a los demás elementos versícos de *La Espada Encendida*?

EL METRO DEFORMADO POR EL RITMO

El metro representa la prueba más palpable de la existencia del ritmo en el poema. Como sabemos, el lenguaje poético se divide en líneas versícas con una serie de patrones acentuales más o menos rígidos, cuya función es

«de faciliter la comparaison, de révéler les traits à l'examen desquels nous pouvons estimer le caractère équipotenciel des périodes du discours»⁹.

Pero la estricta observación de las reglas métricas puede producir la *automatización* del discurso versal. Las irregularidades de tipo métrico serán, por tanto, factores dinamizantes de la lengua poética que hagan perceptible la forma. Así, pues, cuando Tomashevski afirma que el impulso rítmico actúa de forma más autónoma cuando la influencia del metro es más débil¹⁰, está expresando la vitalidad inherente al verso libre, más a merced del ritmo que del dominio del metro.

Pues bien, si observamos cómo son los metros de *La Espada Encendida*, nos damos cuenta de que domina el verso libre, aunque contamos con algunos poemas que respetan el patrón métrico. Se trata de «Sonata» (p. 111-112), escrito en endecasílabos sueltos, y de «Volcán» (p. 68-69), «Animales» (p. 90-91) y «Volcán» (p. 113), escritos en eneasílabos asimismo, sueltos.

Ningún poema del libro que analizamos presenta rima regular, sino dispersa, y todos ellos se hallan divididos en estrofas; son, por tanto, versos libres estróficis, poemas que agrupan sus versos sistemáticamente en estrofas aunque no respeten los demás ritmos versales (metro, acento y ri-

8. Alonso, Amado: *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires. Ed. Sudamericana, 7.ª edición (p. 51).

9. Tomashevski, Boris: «Sur le Vers», en Todorov: *Théorie de la Littérature des Formalistes Russes*. París, Seuil, 1965, (p.155).

10. Tomashevski, B.: «Sur le Vers», en op. cit. (p.167).

ma)¹¹. Ahora bien, dentro de las variedades que puede presentar el «verso libre estrófico», ¿qué tipo de verso libre domina en nuestro poemario?

No se trata del «versículo», tan caro al Neruda de *Residencia en la Tierra*, pues los versos de *La Espada Encendida* no destacan por la longitud de sus metros, que no pasan de 14 sílabas¹². Se trata, más bien, de «verso libre narrativo-paralelístico», verso que «tiene como temática la expresión condensada de acontecimientos o reflexiones y como soporte estructural el paralelismo»¹³. Efectivamente, como hemos apuntado ya, *La Espada Encendida* es una *leyenda* en la que ocupan un lugar importante los sentimientos condensados, el ímpetu de lucha que se desarrolla en el interior de los protagonistas. Cuando los paralelismos vayan acompañados por el recurso fónico de la anáfora, estaremos ante el «verso libre paralelístico»¹⁴.

El número de sílabas de los metros utilizados variará según el tema de cada composición o, mejor dicho, del ritmo que impone el tema a desarrollar. Y aquí es preciso señalar que la estructura del libro de Neruda dista de ser lineal. Hay una serie de ideas recurrentes que se machacan una y otra vez sin mantener un orden cronológico. Así, por ejemplo, se habla de la relación Rhodo-Rosía antes de que ésta se produzca de forma explícita: se anteponen los poemas «El Conocimiento» (p. 27) y «La Culpa» (p. 29), consecuencia de la relación amorosa de la pareja, a «La Soledad» (p. 34), en que se narra por segunda vez la huida de Rhodo del planeta devastado. Podemos, sin embargo, intentar un esquema métrico-estructural de los poemas de *La Espada Encendida*.

En primer lugar, debemos anotar que LA MAYORÍA de los poemas de nuestro libro constan de versos de dos, tres y/o cuatro sílabas que según los estudiosos de métrica española no gozan de autonomía como tales versos¹⁵. Este dato es ya lo suficientemente ilustrativo de la profusión del ritmo quebrado y de la consecuente movilidad —incluso de tipo visual o pictórico¹⁶— que caracteriza a todo el poemario. Haciendo abstracción momentánea de este significativo rasgo permanente en *La Espada Encendida*, percibimos una diversidad métrico-estructural tendiente al contrapunto, según la perspectiva temática desarrollada en los poemas.

Así, desde el principio del poemario hasta «La Espada se Prepara» (p. 61-62), en que la amenaza del Dios-volcán se hace palpable, predominan los metros relativamente largos, (11, 12, 13 y 14 sílabas), si bien algunos poemas cuentan con versos heptasílabos y pentasílabos. Observamos que

11. Paraíso, Isabel: *El Verso Libre Hispánico*. Madrid, Gredos, 1985, (p.431).

12. «La Fuga» (p. 107) y «Los Nuevos Dioses» (p. 142) constan de un verso de 15 sílabas cada uno, que sólo podrían quedar en 14 si recurrimos a la «sinéresis». Como se trata de verso libre, no podemos determinar un criterio preciso para hacerlo.

13. Paraíso, Isabel: op. cit., (p. 431).

14. Paraíso, Isabel: op. cit., (p. 432).

15. Navarro Tomás T.: *Métrica Española*. Barcelona, ed. Labor, 1983, (p. 35).

16. López Estrada, Francisco: *Métrica Española del S. XX*, Madrid, Gredos, 1974, (p. 118).

los poemas que se caracterizan por tener un tono narrativo-reflexivo están compuestos por metros de mayor longitud, mientras aquéllos en que los personajes hablan y ponen de manifiesto la vehemencia de sus pasiones o en que se describen los impetuosos movimientos de la Naturaleza, entran en juego versos más cortos —heptasílabos y pentasílabos esencialmente. A partir del poema XXXIII, «La Espada se Prepara», que es donde se acentúa el movimiento de los elementos naturales que presagian el estallido vengador del volcán, los poemas con predominio del verso largo alternan con los que se componen de versos más cortos en un ritmo contrapuntístico hasta el poema LXXXII, «La Luz», en que se expresa el triunfo de los amantes. En esta serie de poemas percibimos una diferencia rítmica entre los que reflejan las amenazas de la Naturaleza y el resto. Los primeros suelen mostrar un ritmo rápido, quebrado, signo de la amenaza y de la inquietud que preceden o acompañan la erupción de un volcán. Veamos un ejemplo:

«Las montañas ingívomias
callan allí, allá lejos
Excavan,
crujen,
parten. Desde el cráter
levantan
hacia el cielo
una copa terrible
de azufre y cicatrices,
de selenio y sienita:
hendiduras por donde
caerá lava negra
y feldespato,
arterias
granulares
de la escoria
trabajando
en el barro (...) («Volcán», p. 76).

En las demás composiciones, referidas a Rhodo y a Rosía, se advierten dos tipos de poemas atendiendo al esquema métrico: aquéllos en que domina un tono reflexivo, en metros más largos, generalmente de base endecasílabo; y aquéllos que denotan inquietud por parte de los protagonistas, en que aparecen metros más cortos. Se trata, sobre todo, de los referidos a la nave —especie de arca de Noé— en que preparan su huida. Veamos un ejemplo de cada uno de ellos:

«Los dos amantes interrogaban la tierra;
ella con los ojos que heredó del ciervo;
él con los pies que gastó en los caminos.
Iban de un lado a otro de los bosques,

buscaban la frontera del peligro,
acechaban de noche cada estrella
y al viento preguntaban por el humo (...) («La Fuga», p. 107); y

«Rhodo alisaba el mástil
alisaba la proa.

Tocarás el océano, Rosía,
el único camino que palpita
la libertad marina del peligro.

Sí,
hacia el mar
rodaría el destino,
el mar desnudo...» («La Nave», p. 84).

Los poemas que abarcan desde «La Luz» hasta el final del libro vuelven a tomar un tono reflexivo, más pausado, con predominio de la base endecasílabo, como puede verse en esta estrofa de «El Pasado»:

«Oh estatuas en la selva, oh soledad,
oh ciudad destruida en el follaje,
atrás, atrás bendición, maldición,
Edén prestado por un Dios ausente,
envuelto en su codicia, amenazante!» (p. 143).

Así, la estructura métrica de *La Espada Encendida* sería la siguiente:

1. Desde «El Poeta Comienza a Cantar» hasta «La Espada se Prepara»:

1.1. Poemas narrativos que en su mayor parte introducen la prehistoria de Rhodo y Rosía y poemas de tono reflexivo, cuya voz es la del narrador principalmente → Predominio de los metros largos.

1.2. Poemas en que se describen las inquietas pasiones que padecen todos los personajes del poemario → Alternancia de versos cortos y largos. Sólo percibimos este rasgo en «El Amor» (p. 20-21), «La Culpa» (p. 29-30), «Sobrevivientes» (p. 32-33), «La Soledad» (p. 34-35), «El Reino Desolado» (p. 36), «Alguien» (p. 37), «Los Constructores» (p. 46), «Habla Rhodo» (p. 52-53) y «Habla Rhodo» (p. 57-59).

Esta sección estructural corresponde a la progresiva adquisición de los sentimientos encontrados que experimentan los protagonistas y que culminarán cuando aparezca explícitamente la «espada encendida» en «La Espada se Prepara».

2. A partir de «La Espada se Prepara» hasta «La Luz»:

2.1. Poemas en que el protagonista es el volcán o la Naturaleza en movimiento → Predominio del verso corto alternando con algún endecasílabo o dodecasílabo: «El Espacio» (p. 66-67), «Volcán» (p. 76-77), «Volcán» (p. 87-88), «Volcán» (p. 99-100), «Volcán» (p. 105-106), «Volcán» (p. 110), «Volcán» (p. 116-117), «La Espada Encendida» (p. 122-123), «Volcán» (p.

128), «Volcán» (p. 131-132), «Volcán» (p. 137-138) y «Catarata» (p. 139-140). En este apartado clasificamos a los poemas «Volcán» (p. 68-69), «Animales» (p. 90-91) y «Volcán» (p. 113), escritos en eneasílabos sueltos y «Volcán» (p. 72), compuesto de seis versos largos (de 11, 12 y 14 sílabas), cuya función analizaremos a continuación.

2.2. Poemas en los que Rhodo y Rosía, inquietos, preparan la huida → Predominio también del verso corto, aunque hay alternancia de medidas: «La Culpa» (p. 78-79), «La Esperanza» (p. 80), «La Nave» (p. 103-104), «Los Unos» (p. 114-115), «La Nave y sus Viajeros» (p. 124-125), «El Viaje» (p. 126-127), «El Viaje» (p. 129), «La Nave» (p. 130) y «La Nave» (p. 133-134).

2.3. Poemas de tono reflexivo o narrativo, con predominio de la base endecasílabo: «El Llanto» (p. 63), «El Dolor» (p. 64-65), «La Silvestre» (p. 70-71), «La Flor Azul» (p. 73-74), «La Claridad» (p. 75), «Habla el Adánico» (p. 86), «El Mar» (p. 89), «La Fugitiva» (p. 92-93), «Dos» (p. 94-95), «La Muerte y la Vida» (p. 96-97), «El Extravío» (p. 98), «La Fuga» (p. 107), «Aguila Azul» (p. 108-109), «Sonata» (p. 111-112), «La Sombra» (p. 118), «La Historia» (p. 119-120), «Advenimiento» (p. 121) y «Los Dioses» (p. 135-136).

3. Desde «La Luz» hasta el final del poemario → Término de la lucha y triunfo de los amantes. Mayor paridad métrica. Se muestra preferencia por el decasílabo, el endecasílabo y el dodecasílabo, que alternan en los poemas, excepto en «La Luz», con mayor abundancia de heptasílabos.

Como vemos, en *La Espada Encendida* la alternancia métrica es muy acusada, alternancia cuyo efecto es la desarmonía, el constante quiebre del metro esperado; en definitiva, el *extrañamiento* y el predominio total del ritmo sobre el metro.

Tinianov sostiene que el metro es un componente del ritmo por su cualidad progresivo-regresiva, especialmente por la progresiva, por su cualidad de *anticipación*. Como los versos de *La Espada Encendida* —libres— presentan una medida fluctuante, tal cualidad queda frustrada al llegar al metro siguiente, se impide la *automatización* y el *equivalente métrico* dinamiza el discurso: provoca la sensación de *forma perceptible*.

Además, a través de este prisma podemos apreciar la funcionalidad de los poemas que sí respetan un patrón métrico y que señalamos más arriba. Se trataba de «Volcán» (p. 68-69), «Animales» (p. 90-91) y «Volcán» (p. 113), en eneasílabos sueltos, y de «Sonata» (p. 111-112), en endecasílabos sueltos también. El primero de ellos se ubica entre «El Espacio», poema de ritmo quebrado en que se hace palpable la amenaza de la Naturaleza a los amantes, y «La Silvestre», nervioso lamento de Rosía perdida en «laberinto de raíz y ramaje». «Volcán» aquí refleja el metódico plan de este todopoderoso antes de emprender su acción devastadora, pues,

«Nadie podía oír aún
el estertor subterráneo» (p. 12)

Los elementos volcánicos comienzan organizada y fríamente a emerger de la «panadería del subsuelo». Así, frente a la inseguridad de los agredidos por el espacio físico, el volcán se dispone al ataque con decisión y firmeza: seguridad y confianza de la majestuosidad frente al temor de los amantes impotentes. Este rasgo se acentúa si tenemos en cuenta que el poema que sigue a «La Silvestre» es «Volcán», compuesto de seis versos largos (si bien de medida irregular), índice, de nuevo, de la mayor seguridad del agresor.

«Animales» se ubica, igualmente, entre dos poemas que indican el desasosiego de la pareja: «El Mar» y «La Fugitiva», de tono reflexivo, con numerosas preguntas retóricas: incertidumbre frente a la regularidad y placidez con que los animales van acercándose a los amantes, como se desprende de los últimos versos del poema:

«Y un susurro de crecimiento
llena de música la tierra»,

esa tierra serena y ofensiva, frente a la pareja amenazada.

«Sonata» es un poema de amor que junto a «Volcán» (p. 113) (en eneasílabos) supone un remanso frente a la acción ya ineludible del volcán. El primero refleja la máxima alianza entre unos seres que sienten la inminencia de la destrucción y su posible incapacidad para evitarla. Así, Rhodo confiesa a Rosía conformarse con

«detenerme en tus ojos, y quedarme
muerto en el hito de tu cabellera»

Ante este conformismo momentáneo de los protagonistas, el volcán, en el poema siguiente, emprende sistemáticamente sus operaciones ofensivas; de forma simultánea:

«Lágrimas de hierro tuvieron
los negros ojos del volcán,
garras rojas se le soltaban,
largos latidos arteriales,
dientes de máquina malvada
era ardiente su alevosía (...)»

Ya en el poema siguiente, los protagonistas reflexionarán, huirán y el ritmo quedará acusadamente quebrado.

Es también a la luz de conceptos como el de dinamización como podemos determinar el efecto que producen en *La Espada Encendida* los numerosos versos de dos y tres sílabas, los cuales, aunque carentes de autonomía rítmica, son de gran rendimiento expresivo, pues según señala Tinianov:

«Si tenemos un verso compuesto por una sola palabra (o varias, añadiríamos, siempre que no sobrepasen las cuatro sílabas métricas), resultará

en primer lugar, que se encuentra junto a una división que la refuerza y aísla otorgando nuevo rigor a los indicios fundamentales»¹⁷.

Por tanto, estos versos no sólo «se apartan de las normas habituales» por la disposición gráfica y por las rimas¹⁸, sino porque las palabras que los componen quedan *dinamizadas*.

El verso libre favorece la libre disposición de los acentos, por lo que los patrones fónicos quedan también *desautomatizados*. Esto en cuanto a los poemas en que alternan versos pares e impares. Cuando se trata de poemas en que sólo contamos con versos impares (caso relativamente frecuente en *La Espada Encendida*) el impulso yámbico se rompe a menudo y, así, el ritmo vuelve a vencer a los esquemas métricos. Al respecto hay que señalar la terminación de muchos versos en dos palabras átonas —preposición, artículo o conjunción— que se acentuarían métricamente, ya que

«A veces el ritmo puede triunfar sobre la costumbre. Atonas pueden volverse tónicas y viceversa»¹⁹.

Dichas partículas átonas trasponen sus términos correspondientes al siguiente verso, formando, de este modo, un encabalgamiento. Pero esto nos conduce a las tensiones ritmo-sintaxis propias del discurso poético.

TENSIONES RITMO-SINTAXIS

Hablamos de tensiones rítmico-sintácticas porque, como señalara Brik, el verso se somete a dos factores entre los que se establece una «interacción»: el patrón sintáctico y el impulso rítmico²⁰. Y es que el movimiento rítmico no sólo se articula en factores estrictamente prosódicos, sino también en el orden verbal. La sintaxis poética arranca, pues, del ritmo, dominante o factor constructivo del verso.

Cuando se da una coincidencia entre los patrones sintácticos y el impulso rítmico, se produce el «paralelismo rítmico-sintáctico». Pero esto no siempre ocurre, ya que en muchos casos el ritmo vence a la sintaxis y da lugar al *enjambement*. Si tenemos en cuenta que el lenguaje poético se perfila como una «dinamía», no resulta extraño ver en tal procedimiento un factor de *desautomatización* respecto del mencionado paralelismo, es decir, un rasgo que potencia la *perceptibilidad* de la forma de la lengua poética. El encabalgamiento no constituye, así, una excepción, sino una conse-

17. Tinianov, Iuri: *El Problema de la Lengua Poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, (p. 75).

18. Baher, Rudolf: *Manual de Versificación Española*, Madrid, Gredos, 1984, (p. 30).

19. Erlich, Victor: op. cit., (p. 310).

20. Brik, O.: «Rythme et Syntaxe», en Todorov: op. cit., (p. 143-153).

cuencia natural de la subordinación de la sintaxis al factor constructivo del lenguaje poético, al ritmo.

Los rasgos sintácticos que destacan en *La Espada Encendida* son el paralelismo sintáctico y el encabalgamiento, en la mayoría de los casos estrechamente relacionados.

El paralelismo sintáctico caracteriza a la totalidad de los poemas que estudiamos —por lo que calificamos a la modalidad de verso libre que les es específica «verso libre paralelístico» o «narrativo-paralelístico». Hace eclosión de forma especialmente frecuente cuando se adjudican atributos a los protagonistas, cuando se habla del amor que los enfrenta con Dios, y cuando se relatan los movimientos de los amantes, principalmente.

No podemos olvidar en este punto la observación de Amado Alonso respecto de este recurso como revelador de la estética nerudiana:

«Neruda usa un procedimiento rítmico de gran valor artístico, que podríamos llamar de variaciones sobre un tema»²¹,

rasgo que Lázaro Carreter considera propio del verso libre en general²².

Veamos algunos ejemplos ilustrativos:

En «Habla el Adánico» (p. 86), observamos un ritmo paralelístico que se sirve de la anáfora, de la repetición de la palabra «quiero» al principio de los versos:

«Quiero tus senos blancos en el cielo
como dos lunas llenas de rocío.
Quiero tu vientre recostado en Dios.
Quiero tu sexo, tu raíz marina.
Quiero tus piernas para dos nubes nuevas
y tus caderas para dos guitarras.
Y quiero los diez dedos de tus pies
para comerme uno cada día.»

En «Dos» (p. 94) es perceptible la acumulación de atributos que se adjudican a los protagonistas:

«Y ella, la leñadora
llama insurgente del incendio lámpara
apenas encendida en las tinieblas,
ella, la transitoria, la mujer
debía persistir o perecer? (...)»

21. Alonso, Amado: op. cit., (p. 100).

22. Lázaro Carreter, Fernando: «Función Poética y Verso Libre», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1976, (p. 60).

Adán
de las desdichadas guerras del hombre
de las naciones convertidas en polvo
de las ciudades hechas cicatrices
Rhodo, el héroe de la última fuga
que encontró otro planeta en su planeta
era el comienzo de su estirpe o el fin?»

Podríamos añadir muchos otros ejemplos como este último, de tono contrapuntístico. Hablamos antes de contrapunto rítmico y vemos que hay que ponerlo en relación con este tipo de sintaxis paralelística basada en la enumeración. Una vez que se ha manifestado un ritmo ametrallante a base de la repetición de esquemas sintácticos en muchas ocasiones sinónimos, surge una pregunta u observación clave que supone la plasmación del conflicto interno de los protagonistas, surge la duda, el planteamiento de la incertidumbre de su destino, el por qué y el para qué del amor, del sufrimiento y de la propia lucha. A este respecto es necesario reseñar dos ejemplos altamente reveladores: los poemas «La Muerte y la Vida» y «La Historia». El primero nos va a servir para ejemplificar la continua sarta de preguntas que se fraguan en el interior de los protagonistas y que plantea, en este caso, el narrador. Entrará en juego, como en todos los poemas de *La Espada Encendida* el paralelismo sintáctico. Veámoslo:

«Rhodo en el bosque, donde estaba
él, el bosque que era la ausencia,
Ella tal vez detrás de los helechos,
ella tal vez encerrada en sí misma,
ella dentro de él, sellada en él,
cortada en piedra pura!

Por qué llegaron y de dónde llegaron?
a vivir el amor agonizante?

Y quién era ella y para qué venía
si el hombre sin destino la esperaba?

Si aquella hija de la tempestad
pertenecía a un mundo destruido?

Y cuál era la culpa del dolor
y por qué unidos los dos desterrados
eran llevados de nuevo al deseo
y eran precipitados al castigo?

Se esperaba de ellos el racimo
de hijos que continuaran al hombre y a
sus guerras?

Los herederos de las uvas amargas?» (p. 96)

Incertidumbre potenciada por la repetición de preguntas retóricas, potenciación, así, de la melodía del verso, aspecto apuntado por Eichenbaum a propósito del verso «cantable» ruso. En este poema podemos apreciar los rasgos que dicho crítico señalara como propios de este tipo de verso, basado en la explotación artística que consiste en la melodía de la frase: paralelismos, repeticiones y el «crescendo» (hacer que una pregunta coincida con una línea o con una estrofa).

En «La Historia» podemos observar tanto los paralelismos sintácticos y los «crescendo», como el tono de sentencia de los dos últimos versos, en contrapunto con el resto del poema. Debido a su longitud (35 versos) no lo transcribimos íntegramente:

1. «Oh amor, pensó el acongojado
que (...).
4. Oh amor, manzana del conocimiento,
miel desdichada, flor de la agonía
por qué debo morir si ahora nací,
si recién...
si volví a ser injusto como el amontonado,
el pobre hombre, el hermano, el todavía,
y cuando...
cuando la claridad de la pobre mujer,
Rosía, predilecta de los árboles,
Rosía, rosa de la mordedura,
Rosía, araña de las cordilleras,
16. cuando (...)
24. entonces (...)
26.libertador al fin
de mi propia prisión, cuando salí a la luz
de tus besos, oh amor, llega al anuncio,
la campana, el reloj, la amenaza, la tierra
que crepita, la sombra
que arde».

Y la última estrofa, separada del resto del poema, muestra el fin de la narración inquieta para ser una imprecación en la que Rhodo manifiesta su determinación de luchar contra la espada encendida utilizando como arma el amor;

«Oh amor, abrázate a mi cuerpo
frente al fulgor de la espada encendida» (p. 119-120).

Encontramos idéntica estructura contrapuntística en otros poemas, por ejemplo, en «Habla Rhodo» (p. 57), en que tras unos versos de medidas distintas y de estructura paralelística, surge la pregunta: «¿Pero fue esto para comienzo o fin?» en un verso que constituye una estrofa (está separado de los que lo anteceden y de los que lo preceden), o en «La Esperanza» (p. 80), plagado de frases contundentes que culminan con una afirmación por parte de Rhodo, si bien la expresa el narrador:

«Tenía que defender dos cuerpos suyos
y continuar la vida de la tierra».

Aún contamos con otros poemas que presentan versos con estructuras paralelas o que suponen diversos miembros de una enumeración cuyo efecto es pictórico o meramente dramático. Nos referimos a «La Luz» (p. 141) y a «Dicen y Vivirán» (p. 146). En el primero aparecen una serie de frases nominales separadas unas de otras, como breves pinceladas. Así:

«La boca de él en su boca,
«La mano de ella sobre la piel del hombre», o
«El aire, sin mancha
sin lluvia, sin ceniza.
El sol central con su fuego redondo.
La extensión del océano».

En el último se trata de un diálogo expresado en estilo indirecto: a principio de verso aparecen las palabras «Dice Rhodo» y «Dice Rosía», alternativamente.

Antes hemos hablado de encabalgamientos. Incluso hemos podido apreciar alguno en los poemas reseñados. Veremos a continuación qué función realiza este fenómeno, resultado de la pugna entre el impulso rítmico y el patrón sintáctico.

Amado Alonso señala que

«Lo que hacen los versos de encabalgamiento sintáctico es anticipar el acoger en sí parte de una unidad mental que se expresa en el verso siguiente»²³.

De ello se infiere que el final del verso encabalgado quedará puesto de relieve, *evidenciado*, como tendremos ocasión de ejemplificar al hablar de la semántica poética. Ciertamente, la *anticipación* a la que A. Alonso se refiere rompe un sirrema, un patrón sintáctico. En estos casos, el ritmo habrá vencido a las imposiciones de una sintaxis canónica, que quedará deformada por el factor dominante.

Pero además, si ponemos en conexión el paralelismo sintáctico con el encabalgamiento, nos damos cuenta de que la función que este desfase entre ritmo y sintaxis realiza es la de *desautomatizar* el orden de los miembros de la frase, que quedará acústicamente quebrada. Veamos la primera estrofa del poema «Alguien» (pág. 37):

«Se movía, era un hombre,
el primer hombre.

23. Alonso, Amado: op. cit., (p. 97).

Se hizo los ojos para defenderse.
 Se hizo las manos para defenderse.
 Se hizo las tripas
 para conservarse».

¿Por qué no continuar el paralelismo sintáctico sin romper el sintagma final? La razón puede obedecer al distinto matiz semántico de los verbos «defenderse» y «conservarse» y, simultáneamente, a la diferencia entre los sustantivos que los preceden. Pero lo indudable es que el efecto conseguido es una desautomatización del paralelismo rítmico-sintáctico.

Cuando se deshace un emparejamiento sintáctico mediante el encabalgamiento, el efecto rítmico es el mismo: desautomatizar el discurso. En el poema «La Fugitiva» (p. 92) contamos con bastantes emparejamientos. De hecho, el poema empieza con ellos:

«Rhodo y Rosía: he aquí los dos hallados,
 los dos perdidos, los presentes».

En la siguiente estrofa el ritmo cambia, pues el segundo miembro del emparejamiento queda aislado:

«¿Por qué? Ya no era el vencedor o el
 vencido»;

aislado y *evidenciado*, resaltado. Notemos la antonimia que existe entre los dos términos y el mayor relieve del adjetivo «vencido», acentuado además por constituir un verso.

Volvemos a encontrar el mismo recurso en dos estrofas más; tras una serie de paralelismos, leemos:

«tal vez y una vez más de su cuerpo o su
 sueño»;

Esta vez la relación que se establece entre los miembros del emparejamiento es fonética: la rima «é-o»; y, por fin, aparece otra desautomatización del recurso o el *recurso al descubierto* en los versos:

«¿Quién era, oruga o flor, mariposa o
 camelia?»;

en que, obviamente, «mariposa» entra en el campo semántico de «oruga» y «camelia» se relaciona con «flor».

Como se deduce de los ejemplos expuestos a propósito del encabalgamiento, este procedimiento tiene la función de evitar la automatización del discurso y de poner de manifiesto la «forma» poética. En este sentido, el encabalgamiento evidencia palabras, aspecto éste que nos introduce en

la valoración de la semántica poética como objeto en nuestro análisis métrico.

LA SEMANTICA DEFORMADA POR EL RITMO

En su estudio sobre el ritmo poético, Tinianov señala el carácter secundario del material verbal en el verso:

«Mientras en la prosa el principio del ritmo está deformado y el ritmo mismo se ha transformado en *rimicidad*, tenemos en el verso una semántica deformada, y por tanto, imposible de estudiar, si se aísla el discurso de su principio constructivo»²⁴.

En poesía la palabra está reforzada por el impulso rítmico; es palabra *dinamizada*, por tanto. En este sentido, la semántica poética hace una sabia utilización de la interacción ritmo-sintaxis. Como consecuencia de la tensión entre estos dos fenómenos, la palabra queda más o menos aislada en el discurso, más o menos enfatizada según su posición. Es necesario volver, por ello, al encabalgamiento, recurso que quiebra el paralelismo rítmico-sintáctico y hace que la palabra «fin de verso» o aislada en un verso encabalgado resalte. Es éste un aspecto fundamental en *La Espada Encendida*, en cuyos poemas el encabalgamiento es muy frecuente y contribuye a subrayar contenidos y sonoridades, así como el ritmo contrapuntístico de muchas composiciones. Pero el tipo de encabalgamiento que más nos llama la atención en nuestro poemario y que, a mi juicio, es preciso resaltar es el que aísla palabras en el verso encabalgado. En este caso, tal palabra se encuentra dinamizada por el procedimiento que A. Quilis denomina *braquistiquio*:

«una pausa breve, que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve (...) se puede producir el braquistiquio en el encabalgamiento y dar origen al encabalgamiento abrupto, pero también puede darse y de hecho se da muy a menudo, de forma completamente autónoma (...). Es una forma de potenciación estilística»²⁵.

Tanto en encabalgamiento como de forma autónoma, esta potenciación de la palabra es un rasgo de fuerte rendimiento expresivo en *La Espada Encendida*.

En el primer poema del Libro «El Poeta Comienza a Cantar», observamos el aislamiento de cuatro palabras y de un sintagma que entran en el campo semántico locativo. Son «allí», adverbio potenciado por la posición que ocupa al final del segundo verso:

24. Tinianov, Iuri: op. cit., (p. 42).

25. Quilis, Antonio: *Métrica Española*, Ediciones Alcalá, 1978, (p. 82).

«bajo el volcán de siete lenguas, allí
donde.....»;

«bosque», aislada en el sexto verso:

«nada puede nacer sino los días en el
bosque»;

«lejos», en braquistiquio *stricto sensu*, en el verso nueve:

«La voluntad de los motores se consumía
lejos»;

«ciudades», dos versos más abajo:

«El humo de los trenes iba hacia las
ciudades»;

y «El Siguiete» en el verso 18. Todos ellos remiten a una idea de lugar que al poeta le interesa destacar: la oposición de «aquí» (la ciudad devastada) y «allí» (los bosques, lejos, el nuevo marco en que se desarrollará la historia de Rhodo y Rosía).

Las ideas de odio, muerte y amor serán fundamentales en el argumento y ritmo del poemario. Si vamos al poema n.º 10, «Las Fieras», percibimos la potenciación expresiva de tres palabras clave que se hallan aisladas en el verso: muerte, odiaban y amarse, todas ellas en ritmo contrapuntístico respecto del resto del poema, plagado de paralelismos. Veámoslo. Frente a las numerosas construcciones paralelas:

«Se deseaban, se lograban, se destruían,
se ardían, se rompían, se caían de bruces».

surge el siguiente encabalgamiento:

«el uno dentro del otro, en una lucha a
muerte»;

y de nuevo:

«se enmarañaban, se perseguían, se
odiaban»

para continuar con las antítesis:

«se buscaban, se destrozaban de amor
volvían a temerse y a maldecirse y a
amarse».

Rapidez de un movimiento vertiginoso en el que se mezclan el amor y el odio, resaltados en versos compuestos por una palabra contundente, por una caída tonal brusca. En estos casos, la palabra, aislada porque se ha quebrado la unión entre los miembros de un sirrema y porque constituye un verso, «queda reforzada en sus indicios fundamentales», según apunta Tinianov²⁶. Otro ejemplo en esta línea es la separación de los dos miembros de un tiempo verbal compuesto, en versos diferentes. Es el caso de:

«dos estirpes contrarias se habían
confundido»

en «El Amor» (p. 20), entre otros.

Pero cuando una palabra se halla aislada en un verso, también puede cambiar de significado, encontrar reforzados sus indicios *fluctuantes*. Se trata de la propiedad de la *extensividad*, que consiste en

«el cambio de significado semántico de una palabra, producido a causa de su significado rítmico»²⁷.

Veamos algunos ejemplos.

En el poema «El Amor» (p. 21), la palabra *delicia*, aislada en un verso encabalgado se carga de connotaciones sexuales:

«y ella entreabrió entre sueños otra vez su
delicia
para que Rhodo penetrara en ella».

De carácter más hermético es el adjetivo *invitados*, asociado con el sustantivo *canales*, en «Desde las Guerras»: en un mundo revuelto por

«el mar y el fuego, la ciencia de las olas,
los golpes del volcán, el martillo del
viento»,

crecieron

«islas de fósforo, estrellas verdes, canales
invitados»;

en definitiva, un «allí» en descomposición y en composición a la vez, un «allí» combativo, raro y amenazador para los solitarios habitantes Rhodo y Rosía. Por tanto ¿por qué no estrellas verdes y *canales invitados*?

26. Tinianov, Iuri: op. cit., (p. 78).

27. Tinianov, Iuri: op. cit., (p. 82).

Este último adjetivo nos choca, desautomatiza la serie de emparejamientos de la que forma parte, entra en la *semántica poética* que ha creado el autor. Del mismo modo, el amor aparece asociado a la enredadera en «La Virgen» (p. 47), poema en que leemos «*enredadera o amor*», porque éste enreda a los personajes, les hace sufrir, odiar, huir, enfrentarse al volcán (en realidad, a la Naturaleza y a Dios) y, por fin, vencer. E igualmente, el poeta se permite decir del volcán que

«tuvo un cuerpo azul
como un embudo» (p. 61),

asociando una forma a un color de una manera arbitraria. Con ello no hace más que informarnos de dos cualidades distintas del volcán que el poeta siente muy unidas y así las expresa. Esta comparación es resultado sólo de una percepción suya; en el campo de la *semántica poética* las asociaciones entre las palabras no tienen por qué ser lógicas, el *extrañamiento* de la palabra es perfectamente lícito. Es este el efecto que, igualmente, se consigue en algunos poemas en los que domina la enumeración de objetos dispares. Se trata de las «variaciones sobre el mismo tema» de que hablaba A. Alonso. Así, entre muchos ejemplos nos remitimos a «Volcán» (p. 87), en que una *presencia* se concretiza en diversas palabras:

«Encima del volcán
una presencia
siempre.
Temblaba allá una *estrella* (...)
o un *fantasma* caído
la *sombra* polar, la *vestidura*
del corazón antártico,
la *rama* congelada de la aurora;
la *noche* que cambiaba de vestido
o simplemente una *rueda*
una *raya*, una *línea*,
un *asterisco*,
un *diamante*,
o de pronto un *combate*
de relámpagos negros,
de profecías
de confusión azul y acero» (p. 87-88).

De nuevo, *extrañamiento* de la palabra; y *extrañamiento* intensificado en el último verso en que el paralelismo se desautomatiza y nos sorprende el material *acero* frente al resto de las palabras, más «poéticas». Algo semejante ocurre en los siguientes emparejamientos:

«Pero abajo construye su follaje
hoja por hoja, azufre por azufre» («El Volcán», p. 110); en

«una copa terrible
de azufre y cicatrices»; o en

«El pobre hombre, el hermano, el *todavía*» («La Historia», p. 119), entre otros ejemplos.

Y es que en poesía,

«el sentido de cada palabra surge de la orientación a las palabras vecinas»²⁸.

Esto ocurre siempre en las metáforas y en las comparaciones, que nacen, según Tinianov,

«de un conflicto de indicios fundamentales y también de su sustitución parcial, incluso en los casos en que subsistan residuos de indicios fundamentales»²⁹.

Se trata de la semántica *imaginaria*:

«La casi completa desaparición del indicio fundamental se acompaña con los indicios fluctuantes, los que originan un cierto significado unitario del grupo, aparte del nexo semántico de los varios elementos de la oración»³⁰.

Esto podemos observarlo en varias metáforas de los poemas de Neruda, aparte de las ya reseñadas. En «Volcán» (p. 113), encontramos la ejemplificación de la *ardiente alevostá* del volcán. De este modo, se prepara

«la ira del parto planetario
en los ovarios de la furia
la lava hervía en su sopera
rugían los tigres de piedra».

El volcán es una sopera hirviente, su erupción es un parto y cuando caen las piedras suenan como el rugido de los tigres. Los indicios fundamentales de «parto», «ovarios», «sopera» y «tigres» quedan un poco desdibujados al insertarse en una unidad que los pone en contacto con palabras correspondientes a campos semánticos diferentes. Por ello precisamente, el indicio fundamental no se pierde por completo, pero los fluctuantes cobran mayor importancia.

En la misma línea hay que considerar los siguientes versos de «La Espada se Prepara»:

28. Tinianov, Iuri: op. cit. (p. 90).

29. Tinianov, Iuri: op. cit. (p. 92).

30. Tinianov, Iuri: op. cit. (p. 92).

«Saltó la levadura
de las panaderías del subsuelo» (p. 123);

Ahora la lava no surge de una sopera, sino de una panadería, ya que ha quedado convertida en levadura. La misma asociación se produce en dos poemas más, titulados «Volcán»; el que se encuentra en la pág. 69 y el de la pág. 85. En el primero leemos:

«Se amasaban
el incendio con la agonía:
la panadería del fuego»;

y en el segundo

«Amasaba los ríos
de la lava».

Aún se establece otra comparación respecto de la erupción volcánica: la reglamentación de un ejército. Cada elemento sale del volcán con el arrojo de una milicia. Así:

«Se establecieron las olas de la lava
los estatutos de clavos ardientes
de piedra a piedra se hizo la milicia» (p. 62), y
«escudriñaba incendios,
acechaba sulfatos» (p. 85);

en definitiva, parece ser una operación cuidadosamente planeada.

Entre las numerosas expresiones metafóricas de *La Espada Encendida*, vamos a atender aún a otras. Por ejemplo, en «Las Estatuas» contamos con el siguiente verso:

«y por los monasterios de la Naturaleza»,

en el cual nos extraña la palabra *monasterios*. Ahora bien, si vamos al contexto temático en el que se incluye este verso, vemos que el tono del poema es dramático:

«Sus setenta mujeres se habían convertido
en sal».

Es inevitable recordar el pasaje del *Génesis* que nos narra la transformación de la esposa de Lot en sal. Se nos está introduciendo en un tema conocido y relacionado con un contexto determinado. Al mismo tiempo, se crea un tono grave y hasta misterioso, pues los versos que siguen son:

«Fuego y rencor, Rhodo contempló las
estatuas
diseminadas en la noche forestal».

«*Monasterios*» contribuye, a mi juicio, a crear ese contexto misterioso y extraño, casi sagrado.

A lo largo de todo el poemario hallamos ese contexto misterioso y extraño, casi sagrado.

A lo largo de todo el poemario hallamos una serie de palabras que nos recuerdan a los libros de la *Biblia*, de forma especial al *Génesis*: Adán, Eva, Caín, Abel, Edén, el título del libro, la nave en que huyen Rhodo y Rosía con numerosas especies de animales, el número siete (siete volcanes, «volcanes de siete lenguas» asociado a la frecuencia con que aparece este número en el *Apocalipsis*), los apellidos «varón» y «varona», etc. Las asociaciones son inmediatas; se trata de palabras que llevan en sí un contenido y que lo extienden a las palabras que las rodean. Nos enfrentamos, pues, a la ya aludida *semántica imaginaria*, sólo realizada en la unidad del poema: la palabra sufre la influencia de las adyacentes y mantiene una serie de asociaciones proporcionadas por una tradición anterior; potencia sus significados *fluctuantes*.

En este nuevo Edén lleno de sensaciones visuales y acústicas que nos ofrece Neruda en *La Espada Encendida* es donde hay que situar las dos metáforas siguientes:

«.....Era ésta la soledad
de témpanos poblados de campanas que
crujen
rompiendo el infinito pecho del
ventisquero» («Dos», p. 95), y

«La bandurria salpica con canto de cuchara
la dulzura fluvial de estas oceanías» («La Tierra», p. 19).

Notemos en la primera la *evidenciación* por el encabalgamiento y el aislamiento de la palabra «crujen», cuyos indicios fundamentales y emocionales quedan subrayados, así como el carácter próximo al oximoron de la expresión: «*la soledad cruje y rompe*»; la soledad tiene, por tanto, una connotación negativa, ya que su estridencia es destructora, rasgo que queda claro si seguimos leyendo el poema:

«era el espacio abierto, enmarañado, hostil
su Edén, la eternidad de su recinto?»

Estas campanas están lejos de connotar los contenidos positivos y armónicos que A. Alonso descubrió en el uso que Neruda hacía de esta palabra en *Residencia en la Tierra*³¹.

31. Alonso, Amado: op. cit. (p. 24).

Las dos metáforas reseñadas son *vitales*, de acuerdo a la terminología formalista, ya que su indicio fundamental es perceptible, si bien con carácter exiguo y desplazado («témpano poblado de campanas» y «la bandurria salpica con tono de cuchara»). Si la *lucha* se debilita, la metáfora muere, se banaliza, se convierte en un elemento del habla. Tinianov apunta como ejemplo de ello la metáfora «*Todo el horizonte/está vestido de una bruma lila*»³². La metáfora señalada quedará reavivada si el verso se quiebra después de «vestido»; es decir, si ese participio se sitúa al final del verso encabalgante. Algo parecido ocurre en la habitual asociación semántica —en lengua poética— entre las palabras «tierna» y «leche» en la siguiente comparación de «La Silvestre»:

«Oh amor, no pude ser tierna como la
leche!» (p. 71).

Como vemos, aquí la posible banalización de la comparación es impedida por el encabalgamiento abrupto de la palabra «leche».

En «Invierno del Sur», sin embargo, no se recurre a este procedimiento ante la habitual asociación del verbo «vestir» con el sustantivo «río»:

«Los ríos se vistieron de vestigios, maderas,
raíces calcinadas, caballos derramados» (p. 42).

No obstante, aquí la *lucha* viene dada por la propiedad semántica de «vestigios» y, sobre todo, del sintagma «caballos derramados». La desautomatización, por tanto, se produce.

Vayamos, por fin, a otro tipo de metáfora fuertemente expresiva: aquella que hace uso de asociaciones fónicas entre sus miembros. El ejemplo más revelador al respecto se encuentra en el poema climático «La Espada Encendida», donde podemos leer:

«Se derretía Dios
en sus derrotas» (p. 123);

juego semántico y fónico a un tiempo con un efecto plástico evidente. No hemos hablado aún del uso de la rima en *La Espada Encendida*, pues ésta no se da de forma regular. A veces es dispersa, demasiado para que se produzca el efecto regresivo que los formalistas y los estudiosos de métrica le adjudican. Los primeros, por otra parte, señalan que:

«La similaridad fonética se hace perceptible o es estéticamente satisfactoria sólo cuando se proyecta sobre el trasfondo de la incongruencia morfológica o semántica. Cuando la rima es un simple colorario de factores extraestéticos, tales como la simetría gramatical o el paralelismo

32. Tinianov, Iuri: op. cit. (p. 74).

sintáctico, el *recurso* apenas es perceptible *qua recurso*. Es cuando la rima inexacta contrapone un gerundio a un sustantivo o dos unidades verbales a una, que la *violencia organizada* cometida por el verso sobre el lenguaje ordinario queda fuertemente subrayada»³³.

En *La Espada Encendida* no es perceptible este tipo de rima que pone el recurso al descubierto. Sí son normales las rimas internas entre palabras que forman paralelismo sintáctico o que son parte de una enumeración, como los siguientes casos:

«las abejas, las ruedas
la guerra, la miel»,

«El temor, el amor, el dolor los golpeaban» («El Amor», p. 45),
«A regar y cantar y temblar y fundar» («El Amor», p. 21),

«harina o ceniza
peces o serpientes», de carácter antitético («La Soledad», p. 35).

También tienen lugar este tipo de rimas en versos en los cuales se ponen en relación dos palabras conectadas sintácticamente:

«Aquel invierno color de hierro» («Invierno en el Sur», p. 42), o
«minero del silencio» («El Poeta Comienza a Cantar», p. 11).

Si habría que señalar la abundancia de rimas en «Volcán» (p. 99-100), en que advertimos el procedimiento de la concatenación:

«y la miel
se lo dijo a la abeja
lo repitió la abeja
en el follaje
del ulmo y el follaje
lo contó a las raíces
y éstas al agua,
el agua, al vaporoso
nimbo del ventisquero,
el ventisquero al hielo,
éste al rocío,
el rocío a la hierba
y la hierba, la voz breve del mundo,
se lo dijo a los pies de la mujer Rosía
y los pies de la mujer Rosía...» (p. 100).

Aquí sí podemos apreciar el momento progresivo-regresivo de la rima, si bien ésta es interna en muchas ocasiones. Se potencian en todos estos casos la sonoridad, el ritmo, paralelo en sintaxis y en fonética.

33. Erlich, Víctor: op. cit. (p. 325).

Quizá donde sí podamos notar esa *perceptibilidad del recurso* que apuntaba Erlich sea en este verso de «Los Constructores», pues en él riman — internamente— todas las palabras tónicas, de diversas categorías morfosintácticas:

«paso a paso cavando sin pasado» (p. 46).

En definitiva, como en *La Espada Encendida* domina el verso libre, el efecto progresivo-regresivo de la rima no se produce en su totalidad: se frustra y surge el *equivalente de la rima*, fenómeno acústico y sólo perceptible, por tanto, como la frustración de una repetición sonora.

La rima, como la aliteración (p. ej. en «fragancia fría») subraya la sonoridad de las palabras y del poema en general.

Entrar en el campo de la estilística para intentar configurar una explicación métrica de *La Espada Encendida* nos ha permitido apreciar cómo los factores fonéticos, sintácticos y semánticos quedan deformados por el ritmo. No podía ser de otro modo, pues como apuntamos al referirnos al metro, los versos de nuestro poemario son libres en su mayoría, concretamente de tipo paralelístico o narrativo-paralelístico.

A través de esta óptica hemos podido ver cómo el paralelismo sintáctico opera como un importante factor rítmico y cómo el encabalgamiento refuerza algunas palabras fónica o semánticamente, a la vez que produce una *desautomatización* del discurso. El recurso queda, de este modo, al descubierto. Por otro lado, ese «camaleón» que, a juicio de Tinianov, es la palabra, contrae una serie de asociaciones y de refuerzos que la evidencian gracias a la posición que ocupa en el verso; en definitiva, gracias a la interacción ritmo-sintaxis.

En el «organon» que es el poema todos los elementos están dinamizados y deformados merced al ritmo y en *La Espada Encendida* el ritmo es contrapuntístico. Interesa potenciar los movimientos amorosos e impetuosos que protagonizan Rhodo y Rosía, así como la violencia de un volcán destructor cuyas armas son «sulfato», «feldespato» y «sienita»; tendremos ritmos rápidos, vitales o de lucha, frente a preguntas de tono reflexivo o afirmaciones contundentes. Y, por fin, una serie de significados fluctuantes de ciertas palabras que comportan altas connotaciones bíblicas y dan un matiz profético al poemario. Nada más revelador al respecto que el final de *La Espada Encendida* en que la «piedra» a la que se refiere Rosía nos trae a la memoria la frase neotestamentaria: «*Sobre esta piedra construiré mi iglesia*». Ahora Rosía esperará a Rhodo para encender el fuego y recomenzar una vida sin Dios en «esta piedra», sintagma evidenciado por su posición final de verso:

«Dice Rosía: Sobre esta piedra
esperaré para encender el fuego»

El hombre, que ha vencido en la lucha con la Naturaleza, es ahora capaz de asignarle funciones a los elementos de aquélla y de disponer de ellos a su antojo. La «Espada Encendida» ha sido aniquilada.

M.^a del CARMEN FERNÁNDEZ
U.N.E.D. Madrid (España)