

## La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas: Entre la microcomposición y la macrocomposición lírica

---

MARÍA RUBIO MARTÍN

Universidad de Castilla-La Mancha

Los fríos y mecánicos análisis a los que se someten muchas veces los textos poéticos nos alejan de la verdadera naturaleza del objeto artístico, para presentarnos una realidad engañosamente cerrada, manejable y, lo que es peor, susceptible de ser dividida en compartimentos estancos a modo de piezas de mecano. Una de esas piezas, de presencia obligada en el texto poético, es la métrica, considerada como uno de los factores determinantes de la naturaleza poética del texto: cómputos silábicos, medidas del ritmo, recuentos de metros y estrofas, y al final, el poema. Pero tanto afán en el cálculo nos distancia de la verdadera causa de su naturaleza artística. Ahora que tantas voces reclaman la unidad del texto poético, sería imperdonable caer en el error de aislar los componentes naturales del mismo en la tarea crítico-analítica. Creemos aconsejable, por lo tanto, proponer el estudio de los fenómenos métricos a la luz de los recursos expresivos, ficcionales e imaginarios que se activan en el poema.

Hasta hace muy pocos años, el estudio de la métrica se abordaba en sí mismo, ya fuera desde una perspectiva analítica, ya desde una perspectiva teórica, al margen del conjunto de recursos que concurren en el texto literario<sup>1</sup>. Ahora la métrica es considerada como una forma más de expresividad y de evidenciación de unos fenómenos que, desarrollándose en la macroestructura, se representan y formalizan en la microestructura<sup>2</sup>. En este segundo caso, la métrica deja de ser

<sup>1</sup> A este aislamiento de la métrica respecto al conjunto de aspectos y tendencias estudiadas por la crítica y teoría literarias alude DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en su libro *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, UNED, 1988, p. 9.

<sup>2</sup> Seguimos en este trabajo los principios básicos y elementales de la Lingüística del texto tal como son presentados, entre otros representantes, por T. A. van Dijk, J. S. Petőfi, S. J. Schmidt y A. García Berrio. Citamos como orientación bibliográfica los trabajos siguientes: T. A. VAN DIJK, *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972; J. S. PETŐFI, *Vers une theorie partielle du texte*, Hamburg, Helmut Buske (*Papiere zur Textlinguistik*, 9), 1975; J. S. PETŐFI y A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978; S. J. SCHMIDT, *Teoría del Texto*, Madrid, Cátedra, 1977.

sólo recurso propio de la manifestación textual lineal para pasar a ser un mecanismo ordenador al servicio del plan textual que determina la estructura final del texto, de manera que el proceso de microcomposición (organización de las oraciones del texto en la estructura superficial) actúa, también en el nivel métrico, guiado por las reglas contenidas en la macroestructura. No creemos inoportuno recordar ahora opiniones como la de Riffaterre quien, desde una actitud inequívocamente lingüística, y apoyándose en el doble contexto que presenta la poesía (la forma del contenido y la forma métrica), considera a esta última como elemento previo a la constitución de la estructura estilística<sup>3</sup>.

Avanzando más, y siguiendo a García Berrio en sus últimas propuestas<sup>4</sup>, la métrica, estudiada como «práctica sistemática de la excepción lingüística», encontraría su explicación última en el marco de lo imaginario. Hay que tener en cuenta que las sensaciones, sentimientos, emociones y fantasías que transmite el poema no son únicamente objetos de la comunicación lírica, sino que son muchas veces la comunicación misma y como tal necesitan un soporte material que les dé forma literaria. Se trata entonces de ver en qué medida la métrica es, además de la forma natural y convencional del ser de la lírica, un vehículo de manifestación de actuaciones privilegiadas de la actividad imaginaria.

No podemos olvidar tampoco que, además de cierta habilidad técnica, el uso acertado de la métrica traduce una voluntad expresiva y estética vinculada estrechamente con el poder creador del poeta. Lejos de actuar como límite, la métrica conforma en el poema un espacio de sugerencias que acentúa, en el poema logrado; el efecto estético, convirtiendo de este modo el verso en iluminación.

La conexión entre métrica y texto ha sido estudiada desde diferentes perspectivas y es un tema que siempre ha preocupado a los poetas, que han visto en el verso como estructura material el molde adecuado para su expresión o, por el contrario, la forma opresora que impide la libre realización del impulso poético. Cesare Segre interpreta la métrica como el esquema de actuación del discurso verbal y por tanto éste, el discurso, se ve condicionado por la forma, pero por otra parte ve en este condicionamiento un factor positivo puesto que para el poeta es un medio de hacer más eficaz el discurso verbal. «En cierto sentido —escribe Segre— la métrica es para el poeta como un repertorio de normas para la *mise en relief* diferentes de las usuales»<sup>5</sup>.

Desde la propia experiencia creadora existen testimonios en los que se refleja el maridaje entre la métrica y el poeta. Para Rafael de Balbín Lucas «el manejo de las estructuras métricas en la construcción del poema es una de las fases más espontáneas y libres en la actividad de un poeta, aunque la entera transcendencia expresiva de esta configuración rítmica escapa con alguna frecuencia al autor»<sup>6</sup>. De

<sup>3</sup> Cf. M. RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 167-184.

<sup>4</sup> Cf. A. GARCÍA BERRIO, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Guillén*, Limoges, Trames, 1985, p. 100.

<sup>5</sup> Cf. CESARE SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 74.

<sup>6</sup> Cf. RAFAEL DE BALBÍN LUCAS, «Notas rítmicas sobre un soneto propio», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Universidad Menéndez Pelayo, 1967, pp. 15-25, p. 19.

la misma opinión es José Hierro para quien el sometimiento a la métrica por parte del autor es un acto inconsciente, y lejos de ser un obstáculo para la creación, es una ayuda<sup>7</sup>. Veamos ahora de manera más extensa hasta qué punto existe esa especie de confabulación autor-obra en su dimensión métrica-formal en la poesía de Pedro Salinas, cuyas obras son uno de los ejemplos más claros de unidad lírica a partir de un sólido esquema textual.

El estudio de los principales recursos métricos encontrados en los poemas de Pedro Salinas nos ha llevado a la consideración, también para la métrica, de la existencia de un plan global, relacionado con el plan textual de la macroestructura, que ordena cada uno de dichos recursos dependiendo de los distintos movimientos y fases del plan textual. En este sentido podemos hablar de *macro-métrica* siempre que los fenómenos constatados afecten al texto como globalidad y su presencia sea reflejo de una ordenación interna del texto. A pesar de esto, la métrica sigue siendo un recurso propio de la microcomposición en tanto en cuanto es vía de distribución en la superficie textual de las oraciones que integran el texto. Para Díez de Revenga, que ha llevado a cabo el estudio más completo de la métrica de los poetas del 27, la importancia de ésta radica en ser «vehículo de la expresión poética realizada como un acto de comunicación y como tal implica una emisión de información que equivale al conjunto de impulsos por parte del receptor/lector»<sup>8</sup>.

El problema de la unidad en la obra poética de Pedro Salinas es una cuestión a la que la crítica ha dedicado un especial interés. La mayoría de los trabajos que se han acercado al problema justifican esta unidad en función del contenido, por la presencia reiterada y constante de un mismo tema. Así, Emilia de Zuleta señala como «tema vital» «el afán de vivir en perfección»<sup>9</sup>. En otras ocasiones es el tema amoroso el vínculo de unión. Para Jorge Guillén la irrupción del amor es sólo un eslabón en el que están contenidas las características y la esencia del discurso poético<sup>10</sup>.

Generalmente, la determinación de unas constantes temáticas va acompañada de otras apreciaciones en las que se incluyen elementos de la realidad comunicativa extralingüística. Emilia de Zuleta, cuando analiza los libros *La voz a ti debida* y *Razón de amor*, ve que en ellos el amor es mucho más que un tema literario; la experiencia amorosa centra la experiencia total del propio yo y del mundo. Es de esta manera como el tema amoroso se sitúa en el marco global de la poesía de Salinas.

Existen, además, otros elementos que actúan como factores de cohesión. La estructura dialogística es el modelo comunicativo elegido para establecer la rela-

<sup>7</sup> Cf. JOSÉ HIERRO, «Palabras antes de un poema», en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, cit., pp. 83-94, p. 85.

<sup>8</sup> Cf. FRANCISCO DíEZ DE REVENGA, *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973, p. 413.

<sup>9</sup> Cf. EMILIA DE ZULETA, *Cinco poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>10</sup> Cf. JORGE GUILLÉN, «Prólogo» a las *Poesías Completas* de Pedro Salinas, Barcelona, Seix Barral, 1981.

ción del poeta con el otro/lo otro en un prolongado proceso de interiorización y esencialización. El estudio de la obra de Salinas es el estudio de la creación de un mundo poético que irá intensificando y matizando sus elementos en una fusión constante de la sensibilidad en la captación de la realidad circundante con el intelecto dirigido a la búsqueda de los lugares más recónditos del alma. Se configura así un nuevo mundo poético, cerrado, intenso y riquísimo en matices vivenciales; un ciclo perfecto cuya evolución, siguiendo los principios básicos de la tipologización textual, ampliamente presentados y desarrollados por García Berrio<sup>11</sup>, puede sintetizarse en un plan textual común a todos los libros de poesía de Salinas representado mediante la fórmula inicial básica  $\{\phi\}$   $\{s/p, o\}$  en la que el funtor  $\phi$  representa «buscar» y los argumentos s/p sujeto/poeta y o objeto. El primero de estos argumentos permanece inalterable, y el segundo, el objeto, evoluciona a lo largo de los diferentes libros siendo su lectura la siguiente:

1. El poeta BUSCA la esencia de las cosas (*Presagios, Seguro azar y Fábula y signo*).
2. El poeta BUSCA la esencia del amor/amada (*La voz a ti debida, Razón de amor y Largo lamento*).
3. El poeta BUSCA la esencia del mundo (*El Contemplado, Todo más claro y Confianza*).

Lo que ahora tenemos que comprobar es el papel que desempeña la métrica como factor determinante de la unidad textual que acabamos de perfilar. ¿Qué elementos métricos actúan en los poemas como elementos de cohesión?

Desde los primeros poemas, y salvo raras y escasísimas excepciones, como pueden ser los dos sonetos de *Presagios* y algunos poemas de *Todo más claro y Confianza*, Pedro Salinas se entrega a la libertad que le ofrece el verso libre. Este molde métrico resulta adecuado, según gran parte de la crítica, para ese fluir constante de pensamiento y sentimiento que es toda la obra de Salinas. La elección, inconsciente o no, de la estructura métrica es la primera decisión que el poeta ha de tomar. Pero esta elección está determinada por una serie de condicionamientos externos incluso a la misma estructura comunicativa. Lázaro Carreter contempla este mismo problema a propósito de la implantación del verso de arte mayor en la poesía castellana<sup>12</sup>. Considera en este trabajo que la elección de un molde determinado depende de factores extralingüísticos que formarían parte del *contexto literario*. En la elección hay una aceptación por parte del poeta que ve en lo elegido el vehículo apropiado para dar cauce a la expresión poética, pero una vez elegido «no puede dejar de influir sobre los materiales que a él se someten, de tal modo que éstos no obedecen sólo a la libertad creadora del

<sup>11</sup> Remitimos a la síntesis más reciente que hace GARCÍA BERRIO del sistema tipológico en su *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 306-318; así mismo podrá encontrarse en este trabajo toda la bibliografía existente sobre el tema.

<sup>12</sup> Cf. FERNANDO LÁZARO CARRETER, «La poética de Arte mayor castellano», en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 75-111.

artista, sino quizás en mayor grado a condicionamientos formales que le imponen un determinado tipo de elección<sup>13</sup>.

Pedro Salinas, al igual que otros poetas contemporáneos, encontró en el versolibrismo el cauce más apropiado por donde podía discurrir la renovación de las letras en España sin olvidar la formación tradicional que subyace en las mismas. Es la forma además apropiada para un espíritu que necesita como salida a su expresión una mayor amplitud de forma<sup>14</sup>. Vemos en Salinas, de esta manera, una consciente adecuación entre sus aptitudes poéticas y las posibilidades del verso libre como forma concreta de actuación métrica. Es, por lo tanto, el verso libre el primer factor métrico de cohesión textual, teniendo en cuenta, además, que entre la gran variedad de posibilidades que ofrece esta estructura métrica, Salinas se mueve únicamente en unas formas concretas y limitadas, como veremos más adelante.

Es muy llamativo en el panorama actual de los estudios sobre métrica la ausencia de trabajos dedicados al verso libre, si exceptuamos el pormenorizado estudio de la profesora Paraíso, *El verso libre hispánico*, en donde, tras una consideración de la situación bibliográfica sobre el tema, indaga sobre el origen y características de esta forma de versificación en diferentes poetas americanos y españoles. Sitúa en este trabajo su autora la poesía de Pedro Salinas dentro de lo que ha denominado «versificación libre de base tradicional» que se caracteriza por la fluctuación o irregularidad métrica, una tendencia a la asonancia, y la combinación con algún esquema de la tradición métrica<sup>15</sup>. Hay en ella, como algo ya frecuente en la trayectoria artística del 27, una huida de la regularidad métrica, pero también una tendencia a la continuación de fuentes de nuestra tradición. Precisamente va a ser este enlace de tendencias antitéticas de tradición y novedad uno de los motivos de su acogida mayoritaria por parte de la Generación del 27, y Pedro Salinas, junto a Lorca y Alberti, será uno de los principales cultivadores, por otra parte, frente a la línea cancioneril y popular de estos dos, ofrecerá una veta más reflexiva, de autoanálisis<sup>16</sup>. Veamos entonces en qué medida afecta a la poesía de Pedro Salinas la siempre cuestionada libertad métrica del verso libre.

Como sucede en casi todos los fenómenos estudiados, los libros de *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento* concentran en sus versos las formas más destacadas de excepcionalidad lingüística. Se puede decir que en ellos logra Salinas las formas plenas de versolibrismo que de manera incipiente y progresiva aparecen en los libros anteriores, en donde encontramos ya lo que serán los elementos principales del verso libre de Salinas.

<sup>13</sup> Cf. *ibidem*, p. 78.

<sup>14</sup> Así se manifestaba Salinas en los años veinte cuando daba sus primeros pasos en la creación literaria. Cf. PEDRO SALINAS, *Cartas de amor a Margarita*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 128 y 134.

<sup>15</sup> Cf. ISABEL PARAÍSO, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 225-240. La ausencia de trabajos sobre el verso libre puede comprobarse en el repertorio bibliográfico elaborado por J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución de la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, Madrid, C.S.I.C., 1988.

<sup>16</sup> Cf. I. PARAÍSO, *op. cit.*, p. 240.

En *Seguro azar* se inicia ya de forma clara la tendencia a la fragmentación poemática. Mientras que en el libro anterior, *Presagios*, sólo tres de los cincuenta poemas presentaban fragmentados sus versos, ahora ya son veinte los que eligen esta forma. Y en *Fábula y signo*, aunque con un número menor de poemas de este tipo, el porcentaje aumenta hasta un 45% frente al 40% de *Seguro azar* y al 6% de *Presagios*. Como es de esperar, esta tendencia aumenta y se consolida ya como recurso en los libros del Ciclo amoroso que presentan el 51% de poemas con esta forma, hasta que en los últimos libros predomina una clara estructuración en estrofas, como podremos comprobar más adelante, registrándose en ellos el número más elevado de poemas fragmentados (un 80% del total).

Se mantiene también en los primeros libros una tendencia a la rima asonante que irá desapareciendo progresivamente hasta llegar a *La voz a ti debida*, para surgir de nuevo en las formas de *El Contemplado*, *Todo más claro* y *Confianza*. En estos tres libros últimos aparece como nunca hasta entonces la ordenación estrófica y, con ello, un debilitamiento de las capacidades expresivas del verso libre, así como aumentan a la vez los poemas que se alejan cada vez más de la estructura métrica libre.

Vemos entonces cómo, a excepción de los libros centrales, Pedro Salinas nunca se entregó totalmente a la completa irregularidad métrica, sino que utilizó del verso libre antes que las infinitas posibilidades expresivas que contiene en potencia su estructura, su adaptabilidad como instrumento a los distintos momentos del fluir poético, siendo la estrofa, como indica Navarro Tomás, uno de los elementos donde mejor puede apreciarse el tratamiento y aportaciones personales<sup>17</sup>. Esto nos lleva a la afirmación, para los poemas de Salinas, de la forma semilibre, tal como es definida por la profesora Paraíso<sup>18</sup>, para el conjunto total, mientras que el verdadero versolibrismo sólo se encuentra de manera plena en los libros de la trilogía amorosa.

¿Qué mantiene Salinas de la estrofa tradicional y qué es lo que modifica? Antonio Quilis define la estrofa como la unidad superior al verso necesaria para que éste pueda ser considerado como tal<sup>19</sup>. Las condiciones requeridas para que un conjunto de versos sea unidad hace referencia a la existencia de un axis rítmico, un determinado número de rimas, una estructura sintáctica y un sistema estructurado de versos. Aunque estas condiciones no se cumplen con regularidad en la poesía de Salinas, sí es frecuente la presencia alternativa de alguna de ellas. La unidad que aquí identificamos como estrofa constituye una estructura sintáctica determinada, es decir, como indica Quilis, la pausa estrófica viene a coincidir con un enunciado completo. Por el contrario, el ser un sistema estruc-

<sup>17</sup> Cf. T. NAVARRO TOMÁS, «La inscripción de "El Contemplado" de Pedro Salinas», en *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982.

<sup>18</sup> Nos referimos a su definición de la versificación semilibre como «conjunto de formas verbales que, sobre una base métrica tradicional, recibe modificaciones personales del poeta, las cuales desfiguran en mayor o menor medida el esquema originario». Cf. *El comentario de textos poéticos*, Gijón-Valladolid, Júcar-Aceña, 1988.

<sup>19</sup> Cf. ANTONIO QUILIS, *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1978, p. 87.

turado de versos es una condición que difícilmente puede cumplirse, a excepción de algunos de los poemas de los últimos libros, generalmente sobre pareados (*Variaciones II, IV, VIII, IX, X y XII* de *El Contemplado*), al no existir para las formas estróficas un número fijo de versos. En *Largo lamento* puede observarse en este sentido una marcada y clara tendencia a la regularidad, como se pone de manifiesto en poemas como «*Se puede vivir en nidos*» y «*No, yo no creo en ti como se cree*», donde además la división estrófica se refuerza por la repetición en los primeros versos de algunos sintagmas oracionales. Ya en *La voz a ti debida* y en *Razón de amor* aparecen algunos ejemplos muy significativos, como es el caso de los poemas «*Yo no puedo darte más*» (VOZ 23), «*Qué cuerpos leves, sutiles*» (VOZ 68) o «*Cuando te digo: "alta"*» (RAZ 24). En este último ejemplo las tres estrofas que componen el poema están formadas por la combinación de heptasílabos, endecasílabos y un eneasílabo en cada una de ellas. Esta regularidad en cuanto al metro, pero no en cuanto al número de versos, se mantiene y sólo se rompe en la última estrofa que termina con un bisílabo. La repetición en este caso se apoya en el adjetivo calificativo con un mismo referente, la mujer amada, que figura en los versos primeros de cada estrofa («*alta*», «*hermosa*», «*única*»). Esta misma ordenación, pero con la repetición completa de la estructura oracional del primer verso, se dará más adelante en el poema «*Ahora te veo más clara*» (LAR 30).

El tú de «*Yo no puedo darte más*» (VOZ 23) es el TÚ esencial que representa a la otra amada en la que se formaliza el objeto de la búsqueda más allá del mundo de las cifras, proporciones y medidas. La primera vez que se representa esta doble realidad de la amada en la búsqueda del poeta es en «*Sí, por detrás de las gentes*» (VOZ 3), y también en esta ocasión puede hablarse de una tendencia a la regularidad estrófica acentuada por la reiteración de elementos léxicos y semánticos que corresponden a los dos circunstancias en los que se localiza la búsqueda por el poeta de la mujer amada: el mundo real y la transrealidad.

Pero es en *Largo lamento* donde comienza a consolidarse la división poemática en formas más próximas a la estrofa. La regularidad estrófica incipiente de este libro refleja una regularidad que afecta a todo el poema, y que viene determinada por el carácter y tono del libro. La perspectiva desde la que se contemplan ahora las cosas está condicionada por la separación y ausencia de la mujer amada. Esta nueva perspectiva produce un inevitable distanciamiento que se traduce en una mayor contención emotiva y en un equilibrio rítmico. De aquí que los poemas de estructura más regular predominen en *Largo lamento*. El tiempo que ha transcurrido desde los momentos iniciales de *La voz a ti debida* ha convertido a la mujer amada, antes sólo proyecto durante la espera, en una nueva realidad, pero esta vez vista a través del dolor y la ausencia.

Indudablemente es la contención emotiva en la expresión del sentimiento la que provoca una mayor regularidad estrófica, casi siempre reforzada por reiteraciones e incluso estribillos, como en el poema inicial de *Largo lamento* en el que cada una de las unidades estróficas se inicia con los versos «*Nunca agradeceremos/bastante a tu belleza*» cuya continuación es el objeto de agradecimiento. Ca-

sos semejantes ofrecen los poemas «*Muerte de un sueño*» (LAR 8), «*Amor, mundo en peligro*» (LAR 10), «*Qué olvidadas están ya las sortijas*» (LAR 12), «*El aire ya es apenas respirable*» (LAR 19), «*No me sueltes*» (LAR 21), «*Se puede vivir en nidos*» (LAR 39) y «*No, no creo en ti como se cree*» (LAR 44). La estrofa en estos poemas, aunque tenga una función muy importante en la distribución del discurso poético, nunca es el factor determinante de su estructura, sino que por encima de ella y de toda manifestación lingüística en el poema, dominándolo, hay un juego de tensiones y sentimientos que se organiza en lo que García Berrio denominó *sin-taxis imaginaria*<sup>20</sup>. Cada uno de los recursos vinculados a la métrica como estructura implica una forma de canalización y distribución en el texto de las imágenes que determinan la unidad imaginaria textual.

Tenemos por lo tanto una clara separación estrófica entre los versos del poema; y aunque otros grupos no se someten a las normas que la métrica tradicional dicta para estas unidades, y teniendo en cuenta que el verso libre se caracteriza por una disminución de la periodicidad de sus elementos<sup>21</sup>, podemos pensar en la estrofa como conjunto de versos con unidad de sentido pero sin el principio de regularidad, o lo que es lo mismo, en la *paraestrofa* de Quilis y Balbín<sup>22</sup>. Hablamos por tanto, para los poemas de Pedro Salinas, de *paraestrofa* siguiendo la terminología de Balbín y Quilis o de estrofas si admitimos para todas las unidades del verso libre una relajación de la regularidad y periodicidad. En este último sentido consideramos acertada la propuesta de Kurt Spang, para quien «la libertad que postula la nueva métrica se extiende no solamente al verso, sino también a la estrofa, el poeta puede darle el número de versos que quiera, puede hacer rimarlos o dejar de hacerlo y es libre hasta de dar una configuración idéntica a todas las estrofas del poema. Es aquí donde se revela inoperante la concepción tradicional de la estrofa que por lo menos en gran parte de las configuraciones estróficas es capaz de establecer una lista de distintos tipos según la naturaleza de los versos y/o rima que la caracteriza. No hay, por tanto, más posibilidad de definir la estrofa en el poema libre que la de destacarla como subdivisión de la composición poética»<sup>23</sup>.

Pero la variedad de recursos que ofrece la estrofa en la poesía de Pedro Salinas no se detiene en la simple afirmación de su presencia, sino en las modali-

<sup>20</sup> Aunque existen propuestas anteriores de este término, es a GARCÍA BERRIO a quien se debe la formulación más completa como manifestación esquemática, vinculada a los esquemas o diseños de espacialización fantástica, del conjunto de símbolos del poema. Remitimos a sus obras anteriormente citadas *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, y *Teoría de la literatura*.

<sup>21</sup> Véase la opinión de Navarro Tomás resumida en estas líneas: «En suma, aún en los casos en que el verso libre aparece más alejado de toda relación métrica, se le ve ligado en el fondo al mismo principio esencial del metro ordinario. Actúa de manera más suelta que ésta 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», cf. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, 5ª ed., pp. 489-490.

<sup>22</sup> Cf. ISABEL PARAÍSO, *El comentario de textos poéticos*, cit., p. 148.

<sup>23</sup> Cf. KURT SPANG, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983, p. 84.



dades que va ofreciendo a lo largo de los libros. Como se demostrará en este trabajo, se hace cada vez más difícil aceptar, al menos sin reservas, la afirmación de Vivanco cuando dice: «Nada más irreductible a estrofas que el fluir poético de Pedro Salinas»<sup>24</sup>. La estrofa en Salinas, lejos de suponer una limitación, actúa como caja de resonancia de los impulsos del fluir poético al que se refiere Vivanco en la medida en que la palabra encuentra en ella un marco apropiado y único para la evidenciación de sus potencialidades expresivas.

Como dato objetivo y constatable hay a lo largo de todos los libros de poesía de Pedro Salinas una tendencia progresiva a la fragmentación del poema que va del predominio en *Presagios* del poema sin división, a un predominio absoluto de la estrofa en *Todo más claro* y *Confianza* que se puede concretar en estas variantes:

- a) Poemas sin división estrófica.
- b) Poemas en series.
- c) Poemas con distribución estrófica.

#### a) POEMAS SIN DIVISIÓN ESTRÓFICA

Este tipo de composiciones domina en *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, y a partir de ellos se hace más frecuente la fragmentación. El poema como una sola serie de versos es preferido en aquellas composiciones con predominio de lo narrativo y expositivo sobre lo dialógico, como sucede en «*El agua que está en la alberca*» (FRE 25), «*Acuarela*» (SEG 32), «*Font-Romeu noche de baile*» (FAB 15), «*Mañana: la palabra*» (VOZ 7), «*Ya está la ventana abierta*» (RAZ 1), y el «*Tema*» de *El Contemplado*. Suele ser también la forma preferida para aquellos poemas de mayor efusión afectiva, bien sea positiva, como en los poemas de plenitud amorosa (VOZ 13, 15; 16, 17, 18, 19, 20, 21), bien sea negativa, como en los poemas de separación o ausencia (VOZ 44, 47, 49, 63). En general, todos ellos constituyen el desarrollo de un tópico textual explícito o implícito bajo dos modalidades: todo el poema como desarrollo del tópico textual, o el poema como desarrollo de una serie de subtópicos del tópico textual.

Dentro del primer grupo es muy frecuente que el tópico figure en los versos iniciales y el resto de los versos sean su desarrollo, como sucede en «*¡Qué gran vispera el mundo!*» (VOZ 13). Se trata de un poema donde se presenta el escenario donde tendrá lugar la aventura amorosa. Desde la realidad de la experiencia amorosa la vida es contemplada y referida toda ella al momento del encuentro. Un esquema inverso lo tenemos en «*¡Qué entera cae la piedra!*» (VOZ 38) donde el tópico aparece al final «*Amor total, quererse como masas*». Hasta este último verso hemos asistido a la enumeración de objetos que remiten a la idea de soli-

<sup>24</sup> Cf. LUIS FELIPE VIVANCO, «Pedro Salinas, fluyendo intemporal en su poesía», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 103-139.

dez, estabilidad y completez como «piedra», «suelo», «centro», hasta llegar a «masas»; «quererse como masas» es alcanzar la plenitud del amor, su gran unidad que es el «amor total».

Son muy frecuentes los casos en los que el tópicus textual está implícito y no llega a manifestarse. En estos casos se alude a una faceta del amor o de la amada, como vemos en «*Horizontal, sí, te quiero*» (VOZ 30) y «*No quiero que te vayas*» (VOZ 63).

Lo más característico de Salinas, y donde se alcanza una mayor fuerza expresiva, es el esquema progresivo que casi siempre acompaña a los poemas sin fragmentación. Coincide generalmente con momentos de euforia en los que la fuerza de una experiencia muy intensa provoca la ruptura con los moldes que el mundo convencionalizado presenta. Es lógico, pues, que sea en *La voz a ti debida* donde se constate más claramente este esquema. En «*Amor, amor, catástrofe*» (VOZ 17) surge el amor como una auténtica conmoción que altera toda la realidad que se hace eco del desbordamiento afectivo. La esfera de agitación amorosa en la que se desenvuelve el poema se refleja en lo que puede ser la mayor concentración de contrarios que se resuelve en identidad: ascenso y descenso, amor como catástrofe, el techo pierde sus límites, lo temporal es intemporal...

La otra variante de la forma no estrófica es la que presenta una estructuración en partes que guarda muchas semejanzas, en cuanto a su organización, con los poemas con división estrófica. Las formas más frecuentes de organización de estos poemas son las siguientes:

1. Estructura paralelística basada en la reiteración de algún elemento o función (PRE 45, FAB 23, RAZ, 13).
2. Estructura dialógica. Las partes se organizan a partir de la intervención de cada personaje (PRE 2, PRE 29, VOZ 7, VOZ 62).
3. Estructura interrogativa. La interrogación fragmenta el poema con la dinámica de pregunta y respuesta (VOZ 66, VOZ 67, VOZ 70).
4. Estructura cerrada con principio y final coincidentes (PRE 1, PRE 14, PRE 43, VOZ 12, VOZ 24).
5. División en presentación y desarrollo (VOZ 16, VOZ 28, LAR 3).
6. Presentación y proceso de distanciamiento producido generalmente por el recuerdo (VOZ 21, VOZ 65).
7. Estructura conceptista<sup>25</sup>. Generalmente aparece en poemas con predominio total o parcial de un mundo posible (VOZ 48, VOZ 49).
8. Desarrollo de una anécdota (VOZ 47, LAR 34).
9. Presentación de escenario y acción (VOZ 35).

<sup>25</sup> Leo Spitzer, comentando el poema «*La noche es la gran duda*» (VOZ 48) explica los versos como un sistema de «paralelismo conceptista». Haciendo uso del mismo término aquí lo empleamos en un sentido más amplio, al superar el fenómeno del paralelismo para incluir en la denominada «estructura conceptista» un complejo entramado de construcciones paralelísticas, redes isotópicas, juegos de oposiciones, etc. (Cf. LEO SPITZER, «El conceptismo interior de Pedro Salinas», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 188-246).

## b) POEMAS EN SERIES

Se trata de poemas con una división en series, las cuales por su extensión e irregularidad no pueden considerarse estrofas. Generalmente el espacio en blanco indica en estas composiciones un cambio u oposición más acusada que afecta globalmente a la estructura del poema. Los casos más frecuentes en una estructura bipartita son:

1. Separación marcada por conjunciones, locuciones y otras marcas gramaticales (FAB 14, FAB 19, VOZ 6, VOZ 37, VOZ 42, VOZ 61, RAZ 37, RAZ 39, LAR 31).
2. Pregunta-respuesta (RAZ 10, LAR 24).
3. Oposiciones semánticas (VOZ 36, VOZ 69, RAZ 30).
4. Estructuras paralelas (VOZ 60, VOZ 69).
5. Cambio de referente (VOZ 2, VOZ 6, VOZ 11, VOZ 42, RAZ 5, RAZ 14, RAZ 43, RAZ 47, LAR 7).
6. Series con verso intermedio (FAB 21).

## c) POEMAS CON DISTRIBUCIÓN ESTRÓFICA

Desde *Seguro azar*, donde se puede apreciar una clara tendencia a la fragmentación de versos en grupos, hasta las agrupaciones de *Confianza*, asistimos paulatinamente a un proceso de consolidación y confirmación de la estrofa como uno de los elementos estructuradores del poema. Antes de producirse esta fragmentación, iban apareciendo en el poema algunos recursos que más tarde van a ser determinantes. Nos referimos por ejemplo al verso de pie quebrado o a la repetición de alguna parte del verso a lo largo del poema. El caso más claro lo encontramos en «*Lágrima*» (PRE 45). Sin que aparezcan los espacios en blanco que determinan los límites de las partes, hay otras marcas que cumplen esa misma función. Indican el comienzo de un nuevo grupo tres sustantivos («*lágrima*», «*alegría*», «*libro*») en función de objeto directo y los tres en verso de pie quebrado; van reforzados además por la repetición del resto de la oración a la que pertenecen («*no te quiero*»). En *Seguro azar* va aumentando el número de poemas con estrofas, y el número de estrofas por poema. En *Largo lamento* aumentará considerablemente el número de versos por estrofa, siendo preferible en ese caso hablar de series. Generalmente este aumento es progresivo dentro del mismo poema. Así, por ejemplo, en «*Pareja, espectro*» (LAR 1) las series son de 16, 38, 20, 22, 34 y 50 versos.

Pero va a ser en *El Contemplado* donde nos encontramos por primera vez con un uso más convencional de la estrofa y concretamente de las series de pareados polimétricos: endecasílabos y heptasílabos, octosílabos y hexasílabos, con rima sólo en los pares. «Pareados de pie quebrado» llama Alma de Zubizarreta a esta forma que coincide con los momentos de admiración y éxtasis ante las

formas marinas; también reciben el nombre de «pareado heterométrico» como apunta Isabel Paraíso<sup>26</sup>. En *Todo más claro* se amplían las variantes a series de endecasílabos y pentasílabos, cuartetos y quintillas octosílabas, cuartetos de endecasílabos y heptasílabos, y cuartetos heterométricos. Alterna esta forma a lo largo de los últimos libros con otras formas como la silva, la silva libre impar con rima y sin rima, y las series de endecasílabos.

Como hemos podido apreciar, el pie quebrado tiene una destacada presencia en los poemas de Pedro Salinas. Mediante este recurso se potencia la relación entre el tema y la forma, a la vez que se mantiene la función enfática y aumenta la deíctica, sobre todo cuando la palabra, evidenciada por medio del pie quebrado, es una forma de deixis gramatical como sucede en: «*Y súbita, de pronto*» (VOZ 8), «*Tú no las puedes ver*» (VOZ 60), «*Las oyes como piden realidades*» (VOZ 70). En el poema «*Tú no las puedes ver*», dividido en dos partes, la evidenciación del pronombre sólo se produce en la segunda parte, mientras que en la primera un sólo verso contiene las mismas palabras que aparecerán separadas posteriormente, lo que potencia aún más la fuerza del pie quebrado. Esta disposición métrica y sintáctica la volvemos a encontrar en «*El Poema*» (TOD IV):

*En esta luz del poema,  
todo,  
desde el más nocturno beso  
al cenital esplendor,  
todo está mucho más claro.*

En «*Qué alegría, vivir*» (VOZ 21) el pie quebrado marca un cambio brusco en el metro e impone al ritmo mayor lentitud; en «*Serás, amor*» (RAZ 2) la prolongación del amor en el adiós que nunca se acaba es anunciada en el verso de pie quebrado con una cierta nota de sorpresa: «*¿Serás, amor;/un largo adiós que no se acaba?*».

Aunque los metros más utilizados por Salinas sean el heptasílabo, octosílabo y endecasílabo, en su poesía hay una gran variedad de metros que van desde el bisílabo en pie quebrado hasta el hexadecasílabo. Los casos límite de heterometría aparecen sobre todo en el primer libro, *Presagios*, y más que atribuirlos a una forma determinada de expresividad, es preferible pensar, para estos poemas iniciales, en un deseo juvenil por experimentar formas nuevas y atrevidas. Sólo así nos explicamos la serena inquietud del poeta ante un paisaje para él desconocido en «*Estos dulces vocablos que me están hablando*» (PRE 20), un poema que cambia la contención de la isometría por la variedad métrica no controlada que va del pentasílabo al hexadecasílabo. A lo largo de este primer libro podemos encontrar los casos más atrevidos de polimetría. Es el mismo juego que ofrecen los poemas del mismo libro «*Suelo. Nada más*», «*Agua en la noche, serpiente indecisa*», «*Este hijo mío siempre ha sido díscolo*». A partir de *Seguro azar* los casos de polimetría se reservan para combinaciones menos llamativas, y po-

<sup>26</sup> Cf. ISABEL PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, cit., p. 238.

co a poco se irá convirtiendo en recurso de gran expresividad lo que antes parecía un simple divertimento. En «*Perdóname si tardo algunos años*» (LAR 17) el poeta no ha encontrado aún la forma de olvidar a la mujer amada y recorre todos los rincones de la tierra, los mares, las playas, las cuevas, hasta retornar de nuevo a sí mismo,

*Unas manos conozco  
donde podrías descansar a gusto,  
si no fueran las mías. ¡Sí, qué sueño  
entregarte a mis manos,  
como si fueran otras, y otro yo!*

La búsqueda resulta infructuosa y el perdón con el que comenzaba el poema se torna al final en la tristeza de la despedida:

*Por eso  
perdóname si tardo  
todavía en dejarte y si te miro  
hasta el séptimo cielo de los ojos,  
atentamente, sin llorar, sereno,  
en busca de una estrella o de un quizá,  
donde estuvieras bien. Y mientras tanto  
aún seguiremos juntos,  
unos minutos más, hasta las siete.*

La isometría, más frecuente, también aparece en *Presagios* y, salvo casos excepcionales, como la serie de pentasílabos y algún eneasílabo de «*Canción de la vida total*» (LAR 32), se prefiere el heptasílabo, octosílabo o endecasílabo para estas composiciones.

El heptasílabo es uno de los metros a los que Salinas ha sabido dar un mayor rendimiento expresivo. Para Díez de Revenga este metro es el que mejor se acomoda al fluir poético de Salinas<sup>27</sup>. Pierre Darmangeat también se ha detenido en el estudio de este metro y su adecuación perfecta al contenido en los poemas de *La voz a ti debida*<sup>28</sup>. En series isométricas, o alternando con otros metros, el heptasílabo, a pesar de su brevedad, consigue unos claros efectos expresivos y espaciales. Es en este último caso donde se evidencia de manera más clara su riqueza. Precisamente a partir de la alternancia es más fácil vincularlo a ritmos y constantes imaginarias. Feal Deibe relaciona la sustitución del heptasílabo, como metro dominante, por el endecasílabo, con los momentos en que el discurso se focaliza en la ausencia de la amada. Las formas del pensamiento y el recuerdo ocupan el espacio que antes presidía la mujer amada. Es el tono meditativo de estas ocasiones el que provoca un cambio de metro<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Cf. *op. cit.*, p. 39.

<sup>28</sup> Cf. PIERRE DARMANGEAT; *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*, Madrid, Insula, 1969, pp. 124-132.

<sup>29</sup> Cf. C. FEAL DEIBE, *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 1971, p. 119.

¿Cómo escapar a la tentación de recordar una vez más el poema *«Qué alegría, vivir»* (VOZ 21). Irrumpe aquí por primera vez el endecasílabo. Hasta entonces el heptasílabo y el octosílabo se habían mantenido como formas dominantes en las series heterométricas. El poema comienza con los versos de júbilo que remiten a un fuerte e intenso estado emocional del poeta, que encaja perfectamente en la brevedad del heptasílabo:

*Qué alegría, vivir  
sintiéndose vivido.*

La efusión inicial da pronto paso a una actitud más reflexiva, y para el cambio acude Salinas a uno de los recursos más frecuentes en estos casos: el pie quebrado. Con la disminución brusca del número de sílabas se consigue llamar la atención del lector a la vez que crea sorprendentes recursos expresivos y estilísticos:

*Rendirse  
a la gran certidumbre, oscuramente,  
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,  
me está viviendo.*

El trisílabo y el pentasílabo abren y cierran esta primera prolongación del tema inicial; en medio, como explicación, el endecasílabo. Se inicia a continuación una serie de versos agrupados en estructuras paralelas. Toma el endecasílabo como soporte y reserva el heptasílabo para las referencias al poeta o a la amada.

El paralelismo que ocupa la parte central del poema suple los efectos de la compartimentación estrófica, que en esta ocasión se hacía casi imposible. El ascenso progresivo llega al clímax en los versos:

*Y todo enajenado podrá el cuerpo  
descansar, quieto, muerto ya. Morirse  
en la alta confianza  
de que este vivir mío no era sólo  
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive  
otro ser por detrás de la no muerte.*

A partir de ahora el endecasílabo será utilizado como metro extenso para los momentos más creativos del recuerdo como forma de pervivencia de la amada en el poeta. Va a ser el metro más adecuado para la expresión de cualquiera de las formas de distancia de los amantes: el recuerdo, el sueño y la ausencia. Invita a una mejor contención expresiva, por lo que su presencia será mayor en *Razón de amor* y *Largo lamento*. En estos libros es difícil encontrar el endecasílabo y el heptasílabo en la silva libre.

Generalmente se reservan los metros cortos para los momentos de presencia y de afirmación, bien sea de la amada o del amor, bien sea en *«El Contemplado»* (sólo las variaciones VII y XIV muestra una clara diferencia por el endecasílabo), o bien de la realidad total de *Confianza*. El tono, muchas veces más amargo, de

los poemas de *Todo más claro* requiere las posibilidades expresivas de metros mayores.

Pero además de contar con la estrofa y el metro, se incorporan en los poemas otras formas que refuerzan los valores expresivos de la métrica. Feal Deibe ya destacó la importancia de la rima como medio de «arquitecturar» el verso<sup>30</sup>. Generalmente acompaña a la rima, casi siempre asonante, la idea de perdurabilidad. En «*Ayer te besé en los labios*» (VOZ 36) la rima refuerza esta intención de retener el beso como si en él retuviera también todo el amor:

*Ayer te besé en los labios.  
Te besé en los labios. Densos,  
rojos. Fue un beso tan corto  
que duró mas que un relámpago,  
que un milagro, más.  
El tiempo después de dártelo  
no lo quise para nada  
ya, para nada  
lo había querido antes.*

Ejemplos muy semejantes encontramos en «*Cigarra que estás cantando*» (PRE 13). En los poemas «*Deja ya de mirar la arquitectura*» (PRE 23), «*Cerrado te quedaste, libro mío*» (PRE 25) y «*¿Adónde ir? Envuelta toda entera*» (PRE 25) se dan unos de los casos extraños de rima consonante. En *El Contemplado*, libro más propicio a la rima que los inmediatamente anteriores, se vuelve de nuevo a la asonancia con el valor y constancia que antes apuntábamos.

En la segunda parte de «*Todo más claro*» la contención que hasta ahora había acompañado a la rima se ve turbada por el ímpetu de la rima aguda, algo por otra parte novedoso en Salinas:

*¡Tinieblas, más tinieblas!  
Sólo claro el afán.  
No hay más luz  
que se quiere, el final.  
Nubes y nubes llegan  
creciendo oscuridad.*

La efectividad que consigue la acentuación en estos versos es un rasgo que se corrobora en toda la poesía de Pedro Salinas. Recordemos los primeros versos, tantas veces comentados, de *La voz a ti debida* donde la acentuación sobre la vocal *u* refuerza la presencia de la amada a través del pronombre que la designa todavía como posible:

*Tú vives siempre en tus actos.  
Con la punta de tus dedos  
pulsas el mundo, le arrancas*

<sup>30</sup> Cf. *ibidem*, p. 110.

*auroras, triunfos, colores,  
alegrías: es tu música.  
La vida es lo que tú tocas [...].*

Los efectos se multiplican en el caso de «*Amor, amor, catástrofe*» (VOZ 17) donde a la rima aguda y esdrújula se suman los efectos de la aliteración:

*Amor, amor, catástrofe.  
¡Qué hundimiento del mundo!  
Un gran horror a techos  
quiebra columnas, tiempos; [...].*

Otra manera muy frecuente de violentar el verso consiste en la presencia reiterada de braquistiquios. Los silencios que se crean refuerzan la carga semántica del signo:

*Miedo de ti. Quererte  
es el más alto riesgo.  
Múltiples, tú y tu vida.  
Te tengo, a la de hoy;  
ya la conozco, entro  
por laberintos, fáciles  
gracias a ti, a tu mano.  
Y míos ahora, sí.  
(VOZ 6).*

La violencia de estos cortes bruscos en el verso consolida por un nuevo procedimiento la unidad del verso. Ofrece este ejemplo uno de los casos más llamativos de ruptura en la relación entre la sintaxis lógica y la rítmica. El temor y el miedo ante la naturaleza cambiante de la amada impiden el equilibrio; de ahí el ritmo entrecortado de los versos iniciales y el encabalgamiento.

El fenómeno del encabalgamiento hay que tratarlo en relación con otros fenómenos ya estudiados como los ritmos acentuales con función fática y simbólica, evidenciación léxico-semántica, pausas internas, rimas, etc. Almela Pérez ha sistematizado los casos de encabalgamiento en la poesía de Salinas y establece 36 tipos diferentes que reflejan, a pesar de la violencia de este fenómeno, el equilibrio y la mesura de la poesía de Pedro Salinas que más que frialdad en sus versos, lo que transmite es serenidad y contenida emoción<sup>31</sup>. Siguiendo al profesor García Berrio en su estudio sobre *Cántico de Jorge Guillén*<sup>32</sup>, hemos de tener en cuenta que el encabalgamiento, además de los efectos de distanciamiento y demora, permite, como los otros recursos analizados, privilegiar textualmente determinadas piezas léxicas en el poema a la vez que es un recurso de intervención del poeta.

<sup>31</sup> Cf. R. ALMELA PÉREZ, «Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas», en *Revista de Literatura*, 85, 1981, pp. 155-165.

<sup>32</sup> Cf. A. GARCÍA BERRIO, *La construcción imaginaria...*, cit., pp. 90-93.



Para terminar no creemos equivocarnos si afirmamos que la métrica en Pedro Salinas responde a una forma única y especial de vivir la poesía y de sentir el verso. No hay capricho en su actuación ni convención en la elección. Hay impulsos que traducen en metros y ritmos las actuaciones del poeta. Se justifica así nuestra propuesta inicial de vincular los efectos expresivos del poema a una actividad superior relacionada con los niveles ficticio-imaginarios. Va a ser precisamente la constitución de los mundos poéticos salinianos uno de los factores que determinen de manera más precisa la actuación métrica. Si el referente actúa como factor de cohesión, la distancia entre éste y el poeta y, lo más importante, las diversas actitudes de conducta y de conocimiento ante el mismo, van a incidir directamente en la conducta métrica reforzando los vínculos de unión que solidariamente actúan en todos los niveles poéticos.