

PRIMERA APROXIMACION A UN USO DARIANO

(NOTAS PARA UNA TEORIA DEL ENCABALGAMIENTO)

*Con el recuerdo siempre para el maestro y
amigo Antonio Oliver Belmás.*

Teóricamente, el lenguaje del poema presenta una distribución sintáctica en la cual cada estrofa es una frase y cada verso una oración. Cuando Espronceda escribe, al comenzar el poema «La cautiva»:

*Ya el sol esconde sus rayos,
el mundo en sombras se vela,
el ave a su nido vuela,
busca asilo el trovador.*

nos encontramos con la descripción de un crepúsculo vespertino mediante cuatro oraciones, perfectamente construidas, con sus sujetos, sus verbos y sus complementos. A cada pausa sintáctica corresponde una pausa versal. Adecuación tan perfecta de sintaxis y medida da un valor independiente a cada uno de los versos que, en casos extremos, pueden mostrarse insolidarios de sus compañeros de estrofa, hasta el punto de no variar el sentido del poema aunque sea leído en orden inverso. Véase, como ejemplo, la décima

*Ya para siempre desnuda
piadosa yerba segada,
estática madrugada,
siesta deleitosa y muda.
Tu lenta piel sin ayuda,
sólo penumbra y arena,
esbelta gracia serena,
abril de carne temprana,
tendida en risa liviana
tan dulcemente morena.*

del libro *Abril*, de Luis Rosales, la cual fue compuesta empezando por el final —según transcribimos— en el número 1 de la revista *Garcilaso* (Madrid, mayo 1943), precisamente como demostración humorística de esta organización independiente de los versos. El procedimiento, por otra parte, ya fue empleado en las bromas retóricas de los poetas del Barroco.

Ahora bien, en las obras poéticas ocurre con frecuencia que la cláusula excede del período rítmico y el sentido del verso se ve continuado en el siguiente, y aun en los siguientes. La estilística ha llamado a este fenómeno *encabalgamiento*, definido por el profesor Rafael de Balbín¹ como «el desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica». Para Balbín, el encabalgamiento es un recurso de relevación expresiva y se apoya en diversos ejemplos, como:

*Las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño por escuchar un llanto triste.*

(GARCILASO)

En efecto, en el mejor encabalgamiento la expresión gana fuerza, pero hay veces en que el desajuste no encierra una específica función y es sólo atribuible a la necesidad de mantener la medida del verso, de no quebrar su ritmo. Si Espronceda, en la composición antes citada, dice:

*La arrogante erguida palma
que en el desierto florece,
.....
y, aunque sola, allí es querida
del árabe errante y fiero,*

poco valor estilístico gana, de no ser cierto matiz (harto dudoso) de desprecio hacia la planta sólo estimada por el nómada.

Hay ocasiones en que el encabalgamiento encuentra su gozne o bisagra en fonemas carentes de significación propia, aquellos que sólo cobran valor unidos a otras palabras, bien porque su misión es acompañarlas, bien porque se trata de nexos o relacionantes. Tal acontece con el artículo, la conjunción y la preposición. Ya Rafael Lapesa,

¹ *Sistema de rítmica castellana*; Ed. Gredos: Madrid, 1962.

en su *Introducción a los estudios literarios*², dice: «Suele evitarse que el artículo, el posesivo, adjetivo, ciertos pronombres, las preposiciones y ciertas conjunciones, queden en verso distinto de aquel donde van las palabras a que están ligadas sintácticamente, por eso no es frecuente que aparezcan en final de verso. Sin embargo, hay excepciones:

*Cazaba águilas al vuelo,
lobos, y³
en la guerra iba a la guerra
contra mil».*

Este es el ejemplo que cita el profesor Lapesa. Son versos de Rubén Darío. En efecto, Rubén Darío utilizó con frecuencia el recurso, y es lo que me propongo ver en estas páginas, si bien me limito a los casos en que la coda entre dos versos es una conjunción, una preposición o un artículo⁴, que son los términos realmente vacíos de significado propio.

Se ha pensado que Rubén Darío siguió en esta particularidad, como en otros aspectos de su obra, la influencia francesa, y concretamente la de Verlaine. Efectivamente, en Verlaine, en su poema «La vie humble», encontramos:

*N'entendre, n'écouter, aux bruits des grandes villes
Que l'appel, ô mon Dieu, des cloches dans la tour,*

² Ediciones Anaya, S. A.: Madrid, Salamanca, Barcelona, 1964.

³ El subrayado es mío.

⁴ El artículo podría ofrecer dudas. Amado Alonso demuestra («Estilística y gramática del artículo en español», en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*. Ed. Gredos: Madrid, 1951, págs. 151-194) que no existen en castellano más artículos que los llamados «determinados». En cuanto a éstos, Andrés Bello los considera adjetivos. «El adjetivo *el, la, los, las*, que se junta con sustantivos, y el sustantivo *lo*, que se junta con adjetivos, se llaman ARTÍCULOS DEFINIDOS» (*Opúsculos gramaticales*. Madrid, 1891); Samuel Gili y Gaya dice: «El artículo es histórica y funcionalmente un adjetivo demostrativo de significación debilitada» (*Curso superior de sintaxis española*; Spes, S. A.: Barcelona, 1961, pág. 241). Lenz (*La oración y sus partes*) y Alarcos Llorach (*Gramática estructural —Según la Escuela de Copenhague y con especial atención a la lengua española*; Ed. Gredos: Madrid, 1951) consideran el artículo como un simple morfema. Un resumen de la situación de la gramática en torno al artículo puede encontrarse en los apuntes de *Español, sintaxis*, del profesor Antonio Roldán, para el II Curso Hispano-Filipino para Profesores de Español, Madrid, 1964. En estos momentos resulta imprescindible consultar también el libro de Francisco Marcos Marín, *Aproximación a la gramática española*; Ed. Cíncel: Madrid, 1974 (2.^a), especialmente el capítulo 12.

*Et faire un de ces bruits soi-même, cela pour
L'accomplissement vil des tâches puériles.*

Pero esto no es exclusivo del simbolismo, también lo encontramos en un poeta romántico: Victor Hugo:

*Plus d'infants; neuf étaient tombés; un avait fui,
C'était Ruy le Subtil; mais la bande sans lui
Avait continué, car rien n'irrite comme
La honte et la fureur de combattre un seul homme.*

Bien. Ya tenemos a Rubén Darío «con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo». Pero erraríamos si estimásemos esta forma estilística como privativa de la lírica francesa. Los realistas españoles nos brindan también ejemplos:

*Sé que en su corazón, nido de sierpes,
no hay una fibra que al amor responda,
es una estatua inanimada..., pero
¡es tan hermosa!*

exclama Bécquer, resaltando con el encabalgamiento el epifonema⁵.

Podemos encontrar más ejemplos en Zorrilla, Calderón, Lope de Vega, el duque de Rivas, etc. No quiero aquí más que indicar que en la poesía castellana (poesía que conocía tan bien Rubén Darío, como prueba su poema homónimo) existen algunos casos anteriores a los del poeta de Nicaragua. Ya pueden verse en la poesía medieval, aunque probablemente no atribuibles a efecto estilístico, sino a la escasa destreza del versificador o a su despreocupación por conseguir construcciones finales plenas de sentido. Es curioso que se presente un caso en las primeras manifestaciones líricas españolas. Así, la jarra núm. 22, dada por Stern, termina así⁶:

*ireime tib:
garme a ob
le guarte.*

⁵ Creo que es más exacto adjetivar a Gustavo Adolfo Bécquer como realista que como romántico. Véase mi artículo «Bécquer, ¿poeta materialista?», en el *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LIII, cuaderno CXCIX, mayo-agosto de 1973.

⁶ *Les chansons mozarabes. Les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les muwashshahs arabes et hébreux*. Edición, introducción, notas y glosario por S. M. Stern; Università de Palermo, 1963.

Antes de entrar en el examen de los casos que ofrece el fenómeno dentro de la obra de Rubén Darío, recogeré uno peculiar en un poeta contemporáneo, porque ya no es simplemente el empleo de una palabra sin valor, sino el uso de dos fonemas vacíos que, juntos, forman la rima; se trata de un soneto de José Luis Tejada:

*Recuerden: Para que esta nave siga
bogando hasta el final, no sobra un ala.*

*Embarcados en ella, vamos a la
misma frontera todos. Nos obliga...⁷.*

Rubén Darío reiteró el empleo de este recurso, hemos dicho. Y es natural, porque sabido es que la obra del gran nicaragüense es pródiga en toda suerte de ritmos y de rimas. «Los modernistas —dice Oliver Belmás— alternaron, dentro de la rima de mayor dificultad, las consonancias en esdrújulos y en agudos; emplearon con singular acierto al aliteración; dieron al verso rimas internas, como los renacentistas; usaron una simbología sutil en estrofas de gran musicalidad; multiplicaron las cesuras, sensibilizaron el eneasílabo y el alejandrino y, en general, todos los versos de nuestra métrica; emplearon la versificación por grupos prosódicos; señalaron la importancia de los acentos secundarios; se aproximaron en lo posible a la cantidad silábica; estudiaron profundamente la intensidad acentual; produjeron chispas de luz diamantina al unir en un mismo poema metros que jamás se habían juntado; aligeraron el verso con el desplazamiento calificativo, o sea, con la sinestesia; arrojaron por la borda del poema todo el lastre de los tópicos y de los prosaísmos, y, sobre todo, subrayaron claramente la onda rítmica»⁸. Lógico resulta encontrar, entre tan ricos recursos, el encabalgamiento, y en él la particularidad que hoy nos ocupa.

En esta primera exploración⁹ por la vasta obra rubendariana he obtenido 54 casos de rima con palabras vacías. Poco importa que ese

⁷ *Razón de ser*; Ed. Cultura Hispánica: Madrid, 1967.

⁸ *Este otro Rubén Darío*; Ed. Aedos: Barcelona, 1960.

⁹ El acopio de datos para este trabajo se hizo consultando la edición de las *Obras completas* de Aguilar, Madrid, 1961.

El tipo de encabalgamiento al que se refieren estas páginas no ha sido estudiado nunca con calma. En el importante libro de Antonio Quilis, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (C. S. I. C.: Madrid, 1964), no se encontrar ninguna referencia.

número no sea el total, que Rubén haya utilizado más veces tal procedimiento. Lo fundamental es que se demuestra una vez más la grandeza poética de Darío, capaz de vencer todos los peligros. No sólo sus poemas no decaen con estas rimas, sino que, como en «Lo fatal», adquieren mayor significación.

De los 54 casos que he recogido, 22 corresponden a preposiciones, 21 a artículos y 13 a conjunciones. Entre estas últimas, la curiosidad de una en francés. De las 22 preposiciones se emplean: cinco veces *por* y *de*, cuatro veces *en* y *con*, tres veces *sin* y en una ocasión *entre*. De los artículos, el más empleado es *los* (seis veces), seguido de *el* y *una*; *la* se emplea tres veces, y una vez *las*, *un* y *unas*. Otro empleo de *un* es al final del poema, con puntos suspensivos, por lo que no se da el encabalgamiento. La conjunción *que* es repetida tres veces, la *y* se emplea cuatro veces, tres veces *pero* y una vez *pues*. La conjunción francesa es *Or*.

Conforme veremos en la transcripción de ejemplos, algunos casos presentan clara fuerza expresiva. Otros son expresiones forzadas, obligadas por el oficio del versificador.

Comencemos viendo el uso de las conjunciones. Ya en los *Poemas de adolescencia* figura un caso. En el poema «Ingratitud», en sus últimos cuatro versos, dice:

*Melancólico y sombrío
allá va. ¿Sabéis quien es?
..... Oíd, si lo ignoráis, pues:
El vate Rubén Darío.*

Son versos que nos sirven de presentación. La conjunción *que* la encontramos en poemas rimados:

*Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!*

Con este ejemplo de la tercera parte de «Epístola», o este otro encontrado en los poemas que siguen a «Cantos de vida y esperanza», en *Ofrenda*:

*Ten al laurel cariño,
hoy cuando aspiro a que
vaya a ornar tu corpiño
mi rimado «bouquet».*

Como vemos, la rima se hace con una palabra francesa, igual ocurrirá en «Dream» con la proposición *de*:

*Nerval suspira a la luna
Laforgue suspira de
males de genio y fortuna.
Va en silencio Mallarmé*

aunque se trate de un nombre propio.

En la «Salutación a Leonardo», la formación de un verso con sólo la conjunción *pero* logra suspender eficazmente el discurso:

*Los leones de Asuero
junto al trono para recibirte,
mientras sonrío el divino monarca,
pero
hallarás la sirte,
la sirte para tu Parca.*

En el mismo poema habíamos encontrado ya una consonancia que, reforzada con una asonancia interior, intensifica la sensación de suavidad que pretende transmitir el poeta en la contemplación de la Gioconda:

*El verso su ala y el ritmo su onda
hermana en una
dulzura de luna
que suave resbala.*

La conjunción *pero* aparece en «Fidelidad»:

*Del ausente poeta, caballero,
las nobles armas envidio al juglar,
llevo una espada a la cintura, pero
al tirar de ella se enrolló el acero.*

y también formando parte de una construcción en eco («Ritmos íntimos»):

*Y ten la dicha que espero
pero
dentro de tu corazón.*

Construcción que utilizó con cierta frecuencia Rubén. En su poema «Eco y yo» nos da el siguiente ejemplo, con la preposición *en*:

*Mas no se portó tan bien
en
esquivarme los risueños.*

Es de notar que esta preposición siempre rima con *bien* o con *también*. Así, «Poema de otoño» dice:

*Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza.*

y «La rosa niña»:

*Baltasar medita mirando a la estrella
que guía en la altura. Gaspar sueña en
la visión sagrada. Melchor ve en aquella
visión la llegada de un mágico bien.*

mientras que «La canción de los pinos» ofrece:

*Sombríos, sin oro del sol, taciturnos,
en medio de brumas glaciales y en
montañas de ensueños, oh pinos nocturnos
¡oh, pinos del Norte, sois bellos también!*

La conjunción *y* nos proporciona ejemplos más numerosos, pero no difiere el uso entre los diversos poemas. Ya hemos transcrito los versos que incluye el profesor Lapesa, pertenecientes al poema «Hondas». Citemos ahora únicamente el caso que se encuentra en la sexta parte de «Elegía»:

*El temporal no deja que entren los vapores. Y
un yate de lujo busca refugio en Porto-Pi,*

indicando que en «Momotombo» se registra la rima *vi/y*, mientras que en «Lira alerta» es *allí/y*.

En el poema «Francia-Amérique», escrito en francés, se da un caso:

*Vient jusqu'ici! La France écoute, grave. Or
Ce sont les voix éplorées, la douleur terrible
Des Hécubes en pleurs des Amériques d'or.*

Pasando a las preposiciones, encontramos el uso de *entre* («Los cuatro días de Elciis»):

*Preferiría entre
las paredes de piedra de su gruta
del monte la maleza,
acostarme en su vientre...*

«Versos de año nuevo» nos ofrece dos palabras vacías como únicos componentes de un verso:

*pero sin
vacilar vino a mí el ave
querubín*

Sin vuelve a encontrarse en «Danza elefantina», rimando con *latín*, y en «Los regalos de Puck», rimando con *Arlequín*.

La palabra *por*, que rima con *amor* en «En el álbum de Margarita Lacayo» y en «Al recibir una carta de Buenos Aires», careciendo también de mayor interés cuando lo hace con *color* en «Ofrenda», cobra una gran intención patética en el prodigioso poema «Lo fatal»:

*Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos.*

La preposición *con* aparece ajena a la rima, inexistente, en el poema «Raza»:

*De beatos e hijos
de encomenderos con
los que tienen el signo.*

o rimando con *imaginación* («Introducción» de *Epístolas y poemas*) o *meditación* («Pájaros de las islas»). En un poema titulado «Epístola» tenemos:

*Con las alondras y con Garcilaso y con
El sport, ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y la nación?*

mientras que poco antes ha utilizado la preposición *de*

*a pesar de Nabuco, embajador, y de
los delegados panamericanos que
hicieron lo posible por hacer cosas buenas.*

Este poema es muy rico en ejemplos. Un artículo figura en el séptimo verso de su tercera parte:

*¡Ah, señora, si fuese posible a algunos el
dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel!*

Esa preposición *de* rima también con *qué*, esta vez interrogativo al decir:

*vosotros no sabéis por qué
abre Pegaso las alas
y hay misterio en la lumbre de
los ojos de búho de Palas.*

Unos «ojos de búho» que fueron más conocidos que mil mujeres de España porque

*la Niña Boba en Castilla
más afamada no fue,
ni la desventura de
Doña Estrella de Sevilla.*

(en «Despedida»)

Rimaré con *fe* en el «Canto a la Argentina».

El artículo *una* rima con *cuna* en el tercer soneto de «Trébol», pero normalmente lo hace con *luna* («Canción de Carnaval»), como puede verse en estos versos de «Visión»:

*...colosales
 águilas con las alas extendidas
 se contemplan en el centro de una
 atmósfera de luces y de vidas.
 Y en una palidez de oro de luna...*

mientras que *unas* rimará con *aceitunas* en «Valldemosa». Otra repetición frecuente en *los/adiós* («Retorno») o *los/Dios*, como en «Oda a Mitre» o este ejemplo de «Canto»:

*paz a los poetas de Dios
 paz a los activos y a los
 hombres de buena voluntad.*

Pero en «Peregrinaciones» rima con *peregrinación* y en la quinta parte de «La cegua» aparece al final de un verso impar del romance en a-a:

*—¡Ay!... —replicó—, que no oyeron
 ustedes las carcajadas,
 y los silbidos, y los...?*

El artículo *un* rima con *aún* en la dedicatoria del «Poema del otoño», mientras que el 27 de «Abrojos» dice:

*Lugar común;
 pero que siempre empleamos
 si vemos un...*

¡Ay, el diccionario de los lugares comunes, de Flaubert! Pero tal vez uno de los ejemplos más importantes de este uso en la poesía dariana sea el que ofrece el poema «Nocturno». Toda la duda existencial queda prendida de un *la*:

*De ir a tientas, en intermitentes espantos,
 hacia lo inevitable, desconocido, y la
 pesadilla brutal de este dormir de llantos
 ¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!*

y se produce un efecto tan hermoso, que lamentamos el simple juego de «Canción»:

*Mas con el alba naciente
que en tierna frente está,
eres Angélica la
Bella del Bosque durmiente.*

Otro ejemplo de la figura «En el álbum de Raquel Catalá», mientras que «Danzas gimnesyanas» nos ofrecerá un ejemplo de *el* rimando con *papel*. Sin embargo, podemos observar que Darío utiliza el efecto más como facilidad o divertimento que como elemento estético. Los ejemplos como éste son los normales:

*de Britania será esa piel
cual de la pulpa del lis
y que sonora en el
rostro angélico de la miss.*

Termino ya este acercamiento a un peculiar uso dariano. La obra del poeta nicaragüense, tan fecunda en toda suerte de procedimientos estilísticos, es un campo espléndido para los estudiosos de la métrica. Espero poder dar, algún día, un estudio completo del empleo del encabalgamiento con palabras vacías en Rubén Darío. Espero también que ese estudio no sea un simple acopio de datos, como en esta ocasión fue. Acabemos, por ahora, con cuatro versos de su poema «Pax», donde también aparece el procedimiento:

*Haced la evocación de Homero, Vinci, Dante,
para que vean el
espectáculo cruel
desde el principio hasta el fin.*

JORGE URRUTIA
Universidad Laboral de Cáceres (España)