

Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas

ISSN-e 1988-2556

 EDICIONES
COMPLUTENSE

<http://dx.doi.org/10.5209/dice.87889>

Ritmos peripatéticos: el encabalgamiento en la poesía de Claudio Rodríguez y la identidad entre significado y significante

Álvaro Galán Castro¹

Recibido: 1 de abril de 2023 / Aceptado: 28 de junio de 2023.

Resumen. El verso de Claudio Rodríguez se caracteriza por poner en marcha un ritmo que, sin dejar de ser heredero de la tradición, la renueva por medio de un tratamiento personal de los metros castellanos clásicos, a través de diferentes recursos entre los que sobresale el encabalgamiento. Destaca además el hecho de ser una poesía compuesta en el camino y que, en lo temático, hace continuas referencias al motivo del paseo. Este trabajo pretende demostrar hasta qué punto la obra del zamorano es un perfecto ejemplo de la inextricable ligazón entre los niveles temático y formal, bajo los que late un idéntico impulso simbólico que se despliega tanto en los componentes anecdóticos del significado como en los factores retóricos del significante.

Palabras clave: ritmo; encabalgamiento; forma y fondo

[en] Peripatetic Rhythms: The Enjambement in Claudio Rodríguez's Poetry and the Identity between Signified and Signifier

Abstract. From the formal point of view, Claudio Rodríguez's verse is characterized by the setting in motion of a rhythm that remains part of the tradition, but also renews it through a personal treatment of the classic Castilian meters through different literary devices, among which the enjambment gains importance. It is also remarkable that we are dealing with a poetry that is composed along the way, which has as a consequence that the poet makes recurring references to walking. This paper aims to demonstrate to what extent the work of the poet from Zamora is a perfect example of the inextricable link between the thematic and formal levels. It also shows the identical symbolic impulse that becomes visible in both the anecdotal components of the signified and the rhetorical factors of the signifier.

Keywords: rhythm; enjambment; form and content

Sumario. I. Una aclaración epistemológica. II. Breve definición del encabalgamiento. III. Influencias decisivas para el ritmo claudiano. IV. Claudio Rodríguez y los ritmos peripatéticos. V. Conclusiones.

Cómo citar: Galán Castro, Á. (2023): "Ritmos peripatéticos: el encabalgamiento en la poesía de Claudio Rodríguez y la identidad entre significado y significante". *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 41, pp. 99-110.

*Viajero, tú nunca
te olvidarás si pisas estas tierras
del pino.*

Claudio Rodríguez "Pinar amanecido", *Conjuros*

I. Una aclaración epistemológica

Es obligación de la crítica, siempre que aborde el estudio de un texto desde la perspectiva de la existencia de una forma y un contenido, tomar conciencia del trayecto de doble dirección que tales conceptos describen desde una sincronía esencial, es decir, de que no hay prelación ni preterición lineal-temporal de uno sobre otro, sino que ambos se nutren recíprocamente en la construcción del texto. Esta circunstancia en ningún momento es óbice para hablar

¹ Universidad de Málaga.
Correo electrónico: agalancastro@gmail.com

en el plano teórico-abstracto, por cuestiones de comodidad epistemológica, de un nivel temático-semántico y otro retórico-argumentativo.

En la génesis de una obra artística, existe siempre un impulso de tipo simbólico universal que subyace tanto a la anécdota del contenido como a las cuestiones materiales de disposición morfosintáctica. Este impulso puede tender, según los múltiples y complejos factores que participan en la conformación de la psique creadora individual, preferentemente hacia unos u otros factores de contenido o de forma. Así, el factor rítmico puede predominar en este impulso inicial sobre el anecdótico –como es el caso de Claudio Rodríguez–, sin que ello signifique en absoluto una merma en la eficacia significativa del texto, que podrá venir avalada, por ejemplo, por la existencia de un ritmo meditativo que le dé cauce.

Las implicaciones de la forma sobre el contenido y viceversa son de todo punto insoslayables, de modo que cualquier cambio en la disposición formal repercute sobre el contenido, así como cualquier cambio semántico opera indefectiblemente un trastorno formal. En palabras de nuestro poeta, hablando lisa y llanamente: “El pensamiento en poesía no existe hasta que se expresa. El cómo llega a ser casi el qué” (Prieto de Paula, 1996: 44)².

II. Breve definición del encabalgamiento

Conviene comenzar estas consideraciones con una clara y concisa definición de la figura retórica del encabalgamiento, que será suficiente a sus propósitos, alejados –como podrá entenderse– de un estudio pormenorizado de tal recurso con implicaciones métrico-sintácticas. Me sirvo para ello del *Breve diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón:

Encabalgamiento: Es el desajuste producido en una estrofa al no coincidir la pausa morfosintáctica con la pausa métrica de un verso. Esto ocurre cuando el sentido de una frase no queda completo en el marco de dicho verso (al que se denomina encabalgante) y continúa en el verso siguiente (encabalgado), de forma que la pausa versal del primero rompe unidades sintácticas estrechamente vinculadas [...]

En español normalmente no admiten ruptura o pausa interior: sustantivo y complemento determinativo, sustantivo y adjetivo. Otras unidades que tampoco la admiten son verbo y adverbio, auxiliar y participio en los tiempos compuestos, perífrasis verbales, palabras con preposición, oraciones adjetivas especificativas, pronombres átonos, preposiciones, conjunciones, artículos y los elementos que les siguen.

Existen diversos tipos de encabalgamiento: según el lugar del verso donde se produce, la unidad morfosintáctica que se rompe o la amplitud de espacio que abarca en el verso encabalgado:

- en el primer aspecto, el encabalgamiento puede ser versal o medial, según dependa de la pausa final del verso [...] o de la cesura de un verso compuesto de dos hemistiquios [...],
- en cuanto a la ruptura de la unidad morfosintáctica, se produce un encabalgamiento léxico cuando una palabra se escinde entre el final del verso encabalgante y el comienzo del verso encabalgado [...],
- por lo que se refiere a la amplitud del espacio que el encabalgamiento ocupa en el verso encabalgado, si termina antes de la quinta sílaba de este último el encabalgamiento se denomina abrupto; si termina después de la cuarta, se denomina encabalgamiento suave [...] (Estébanez: 2004, 146-147)³.

Por otra parte, se hace preciso recordar que el encabalgamiento ha sido considerado como uno de los procedimientos más recurrentes de la poesía moderna. Así lo destaca, por ejemplo, el formalista Osip Brik, que, en “Ritmo y sintaxis” (1927), lo valora como la manifestación más representativa del conflicto rítmico-sintáctico tan característico de la modernidad literaria:

Este conflicto se hace particularmente agudo cuando la cultura poética sufre transformaciones. En cada época prevalece uno de los dos elementos. La evolución del verso sigue la línea de oposición al tipo dominante.

La escuela de Pushkin sostenía el principio semántico contra la tendencia del sin-sentido rítmico [...].

El verso de los futuristas afirmaba la razón de ser transracional [...] (Brik, 1978, 110)⁴.

Mario Praz compara su uso al de la *linea serpentinata*, o línea sinuosa, de las artes figurativas del periodo manierista –época paradigmáticamente conflictual–, concretamente en relación a la reforma del soneto acometida por Giovanni della Casa “al reemplazar las pausas coincidentes con el final de los versos por el encabalgamiento”, lo que, en su opinión, “refleja con bastante claridad el gusto manierista dominante” (Praz, 1981: 102). Praz trae a colación,

² Para un análisis mucho más completo de estos planteamientos eclécticos aquí apenas esbozados, remito a las dos obras de Antonio García Berrio citadas en la bibliografía (García Berrio, 1994 y 1998).

³ Estébanez Calderón sigue básicamente la clasificación de Antonio Quilis en su *Métrica española* (Quilis, 2004: 81-90). Para una definición más detallada, además de este tratado, puede consultarse el *Sistema de rítmica castellana* de Rafael de Balbín (De Balbín, 1968: 202-218).

⁴ A esto añade Brik una apreciación sobre la identidad entre significado y significante en poesía que apoya mis consideraciones iniciales: “estos dos elementos [rítmicos y sintácticos] no existen de forma separada, sino que aparecen simultáneamente, creando una estructura rítmica y semántica, diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión trans-racional de sonidos” (Brik, 1978, 113).

en nota al pie, las opiniones de Patrick Cruttwell sobre la adopción que Milton hace del encabalgamiento de Della Casa, desarrollando así un efecto rítmico que Cruttwell califica de “*staccato* e irregular”. Sin embargo, como añade Praz, también puede contribuir a otorgar a la estrofa lentitud y gravedad:

No hay que olvidar que la adopción del encabalgamiento le fue sugerida a Milton por la observación de Tasso sobre el soneto de Della Casa “*Questa vita mortal*”, en el sentido de que, “como señalan todos los maestros, la fractura de los versos contribuye en mucho a la gravedad: esto se debe a que la fractura de los versos retarda el desarrollo del discurso y provoca lentitud, y la lentitud es propia de la gravedad: por eso la lentitud tanto en los movimientos como en las palabras se atribuye a los hombres magnánimos, que son muy graves” (Praz, 1981: 223).

En esta misma línea de relación entre poesía y otras artes, Claude-Gilbert Dubois apunta a la proliferación de este recurso durante el manierismo y a su similitud con ciertos procedimientos de truncamiento propios de las artes plásticas, de manera que el encabalgamiento sería una técnica análoga al escorzo en pintura y escultura:

Entre los procedimientos que, por analogía, dan la impresión de curva podemos citar en primer lugar un determinado uso del encabalgamiento, que obliga al ojo a ir de una línea a otra: la frase se repliega así sobre cada verso, que no se remata al final, sino que describe una curva en forma de voluta para continuar la frase al comienzo del verso siguiente [...]. Los encabalgamientos y los ensamblajes, además de su valor figurativo en las estrofas que mencionan el arrodillarse o el abrazo, obligan a un vaivén constante de la mirada sobre el texto, con pausas desplazadas [...]. El papel del poeta, consciente de que el efecto tiene un sentido, consistirá en dar vida a la mecánica y utilizar el efecto como un refuerzo de sentido [...]. Encorvamiento y pirueta: *la forma se hace una con el contenido* (Dubois, 1980: 130-132).

Particularmente significativa me parece la referencia al “valor figurativo” del recurso y, más concretamente, a su empleo para reforzar el significado –repárese en la mención al acto de arrodillarse y al de abrazar, asunto sobre el que volveré más adelante–, de tal modo que, subrayo, “la forma se hace una con el contenido”.

III. Influencias decisivas para el ritmo claudiano

Para entender algunos aspectos del ritmo en nuestro poeta resulta también muy revelador acudir a las relaciones de dependencia, intertextualidad y, como a él le gustaba decir, “afinidad electiva” (García Jambrina, 1999: 21) que Claudio Rodríguez mantiene con otros poetas. Para empezar, tenemos en las letras castellanas un notable ejemplo, ciertamente manierista, de encabalgamiento léxico, la más célebre muestra de *tnesis* de la literatura española, en la oda I, “*Vida retirada*”, de Fray Luis de León, que es no en vano uno de los autores clásicos españoles que más influyen en la obra de Rodríguez:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando (Fray Luis, 2001: 89).

En este caso, el verso encabalgante, como vemos, es un heptasílabo, mientras que en el caso del encabalgado se trata de un endecasílabo, metros tradicionales de la lírica castellana –insertos en la oda de Fray Luis en una silva–. Recordemos que sobre el endecasílabo se construye todo el *Don de la ebriedad* y que ambos metros serán absolutamente predominantes en toda la obra posterior del poeta zamorano.

También los ritmos “andariegos” del sevillano –y soriano de adopción– Antonio Machado ejercen una poderosa influencia en Claudio Rodríguez, tanto en lo que a cuestiones rítmicas se refiere como a las recreaciones del paisaje castellano. Se pueden traer a propósito sus conocidos versos:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!... (Machado, 1991: 99).

Con los románticos ingleses, de los que es gran conocedor –entre otras cosas, por su estancia como lector en las universidades de Nottingham y Cambridge entre los años 1958 y 1964–, comparte Claudio Rodríguez su gusto por el uso del lenguaje oral, que, según afirma en la antología preparada y prologada por él mismo, *Desde mis poemas* (Rodríguez, 1984: 17), conduce “a la cercanía de la palabra con el espíritu”. Como Machado y los románticos, establece nuestro poeta relaciones de intertextualidad con canciones populares e infantiles. De hecho, se pueden establecer sustanciales puntos en común entre este y otros comentarios a sus poemas y el *Prólogo a las Baladas Líricas* de William Wordsworth, como es esa defensa que ambos hacen de un lenguaje popular cargado de lirismo. Así, el romántico

inglés, asegura que el “language of conversation of the middle and lower classes of society is adapted to the purposes of poetic pleasure” (Wordsworth: 1999: 16), mientras que el zamorano explica a Dionisio Cañas:

Sí, yo lo aprendí [el lenguaje del campo] (digámoslo así) no a través de los libros, sino a través del lenguaje popular... Es el lenguaje de nuestra tierra de Zamora (la zona de León, Zamora, etc.). Hay que tener en cuenta una cosa: que cuando se habla del lenguaje popular parece que es sencillo. Resulta todo lo contrario. Es un tópico. La gente popular habla a través de metáforas y de la imaginación de la lengua. La lengua no está estratificada, ósea. Como sucede, por ejemplo, en los ambientes intelectuales (Cañas, 1988: 28-29).

Luis García Jambrina, aplicando las tesis de María Zambrano en su *Pensamiento y poesía en la vida española*, sitúa a Claudio Rodríguez en la genuina tradición española del realismo trascendente o, como también se le ha dado en llamar, materialismo metafísico (García Jambrina, 1999: 25). En este sentido, Rodríguez, según Dionisio Cañas, es un “místico de la inmediatez, metafísico de la materia” (Cañas, 1984: 140), lo que quiere significar que, en su poesía, el elemento trascendental queda entreverado en lo cotidiano, de manera que ambos factores de la compleja realidad humana, la materia y el espíritu, no solo no se excluyen, sino que se requieren mutuamente.

De ahí ese apego del poeta a las simples cosas, esa sacralización de los objetos, esa celebración apoteósica de la materia. Claudio Rodríguez quiere contemplar, atrapar, “la velocidad y la armonía, los talleres, el crisol y el olor de los metales, y de los pueblos, y aquellas mañanas, tan remediadoras, después de la luz, o aquel sobaco...” (Rodríguez, 1984: 17).

En cuanto a los simbolistas franceses, será sobre todo Rimbaud, con su “ritmo de afección pura” –tal y como lo define el propio Rodríguez en un ensayo universitario sobre el poeta francés⁵–, quien más cale en el poeta adolescente de *Don de la ebriedad*.

También, como veremos, es muy marcada la influencia del *flâneur* cosmopolita que es Baudelaire, si bien nuestro poeta es eminentemente rural y campestre, lo que lo aleja del dandi urbano que desprecia lo natural y celebra lo artificial. Lo deja claro en una entrevista con Dionisio Cañas:

La ciudad no me inspira, aunque casi todo lo escribo callejeando. [...] Mi poesía nació de mi contacto directo con la naturaleza, pero también la naturaleza está implícita en el hombre; no se trata simplemente del paisaje, la luz, el espacio, etc., también está implícito el vivir humano. Esto yo no lo veo claro en la ciudad, por eso la ciudad no me sirve, soy incapaz, la ciudad no me dice nada para escribir. [...] En poesía no asimilo bien la vida de una gran metrópolis. La ciudad no me inspira, aunque la vivo; no me llega al centro del alma y, para mí, la poesía es inspiración. No quiero decir con eso que en Madrid sufra como un enano, todo lo contrario, en las ciudades me divierto mucho, pero no me llaman al centro del espíritu, que es de donde nace el poema (*ap.* García Jambrina, 1999: 87).

Del referido escrito universitario sobre Rimbaud pueden extraerse numerosas consideraciones que, más allá de mostrar su temprana agudeza y su honda lectura del poeta de Charleville, son aplicables a su propia poesía. Antonio García Berrio estudia en profundidad estas analogías entre los dos *enfants terribles* –si se me permite aplicar tal epíteto al precoz poeta zamorano–. Así, se pueden rescatar las siguientes palabras de Claudio Rodríguez en torno a “Le bateau ivre”, que, en opinión de García Berrio, hablan de un ritmo que “deviene un absoluto simbolismo y no meramente un dispositivo estilístico al servicio de la referencia poética” (García Berrio, 1998: 470):

El ritmo depende únicamente del vocablo, del movimiento de las vocales y las consonantes. La obsesión de una frase continua domina de un modo patológico este poema. Y esta obsesión es la causa del rompimiento temático y rítmico... En medio del alud verbal emerge aquel “ritmo instintivo” y se prolonga ebriamente con un ímpetu asolador. La sensación de vértigo está lograda sin orden, por medio de impactos progresivos: el ritmo interjectivo invade todo este poema sin que realmente haya más que unas cuantas interjecciones formuladas de un modo gramatical. Las abundantes yuxtaposiciones contribuyen aún a dar mayor sensación de velocidad (Rodríguez 2004b: 84).

Estas afirmaciones, aunque referidas a otros recursos de fragmentación sintáctica (interjecciones y yuxtaposiciones), pueden contrastar con la “gravedad” y “lentitud” que Tasso atribuye al encabalgamiento como principal efecto sobre el discurso. Lo que realmente hacen es ilustrarnos, al cotejarlas, sobre la doble posibilidad que el encabalgamiento y los demás recursos entrañan, es decir, que, por un lado, puede lograrse con su uso una sensación de aceleración y, por otro, la impresión contraria.

Por último, en el capítulo de influencias, se puede mencionar al bardo galés Dylan Thomas, muy admirado por Rodríguez, cuyos versos, que se valen abundantemente de recursos de repetición como la anáfora y el paralelismo –y el estribillo–, están escritos con la vocación de ser recitados. Este uso de la reiteración entronca con la tradición oral tan cara al poeta zamorano y con los epítetos épicos que sirven al rapsoda de apoyo mnemotécnico –y es sabido que

⁵ Este trabajo universitario de 1953, “Anotaciones sobre el ritmo en Rimbaud”, fue íntegramente publicado por García Jambrina en la *Revista de Occidente* (n.º 242, junio de 2001) y puede leerse también en *La otra palabra. Escritos en prosa* (Rodríguez, 2004b: 77-92).

Rodríguez recitaba sus poemas de memoria, lo que producía interesantes variantes—. Véase, por ejemplo, el vigoroso poema: “Do not go gentle into that good night...” (Thomas, 2004: 392).

IV. Claudio Rodríguez y los ritmos peripatéticos

El ritmo es para Claudio Rodríguez el principal factor de arranque poemático, por delante de los contenidos conceptuales. Hay siempre en el origen de sus textos, en las profundidades de su universo mítico, un movimiento de tipo musical que condiciona estructuralmente sus composiciones. Un ritmo desde el que su poesía eminentemente meditativa es dicha, un ritmo que actúa de cauce por el que el pensamiento discurre. Así lo ha reconocido él mismo en numerosas ocasiones: “Mediante ese ritmo vas dando con la sintaxis y atrapando las imágenes, orientando el poema... Hay una respiración en el poema, que es ese poso de dominio formal, pero está también la otra respiración, que es tuya, pero que se va, se entrega” (Suñén, 1961: 10).

Siendo el propósito de este artículo el de subrayar las relaciones de dependencia que existen entre el significado y el significante de todo producto estético a través de la figura retórica del encabalgamiento en Claudio Rodríguez, he decidido seleccionar, de entre los inúmeros ejemplos que su obra nos ofrece, una pequeña serie de ellos que puede articularse sin grandes complicaciones sobre la base de una temática común a todos: la del caminar. Así, desde *Don de la ebriedad* (1953) hasta *Casi una leyenda* (1991), la nómina de poemas relacionados con el hecho de caminar es abundantísima, pudiendo afirmarse que, de los motivos explotados por nuestro poeta, es este el más recurrente.

Por lo que se refiere a *Don de la ebriedad*, pero siendo en gran parte aplicable a la obra poética completa de Claudio Rodríguez, García Berrio señala lo siguiente:

Al hablar del conjunto de estilemas terminales de la forma de *Don de la ebriedad* que se integran y sustancian en el total del ritmo poemático, la condición fundamental de poesía compuesta y memorizada al paso; mejor aún al paso vivo y hasta a la carrera. Una celeridad que determina la índole concreta y la importancia decisiva del ritmo entusiasta, de la subyugante orquestación himnica de la voz, que sobresale y domina cualquier nivel de forma interior subyacente del significado poético en la forma externa, poemática, de *Don de la ebriedad* (García Berrio 1998: 477).

En todo caso, como es por otra parte obvio, el encabalgamiento, siendo una de las características principales del ritmo en Claudio Rodríguez, no es el único recurso del que nuestro poeta se sirve para lograr esa constante fragmentación sintáctico-rítmica distintiva, sino que participa de un entramado de procedimientos de suspensión y discontinuidad, entre los que se pueden destacar las yuxtaposiciones, la alternancia de construcciones exclamativas e interrogativas, la bimembración y la trimembración, procedimientos que, en los sentidos en que los estamos abordando, guardan estrecha relación con el encabalgamiento y al que en la mayoría de las ocasiones se suman:

Todo ello modificado peculiarmente por la escansión frástica siempre en conflicto con el impulso de la autonomía versal; pues más que formas de encabalgamiento suave o abrupto, la frecuente distribución entre hemistiquios versales de las unidades de aseveración gramatical señala la pauta de modernización rítmico-enunciativa más frecuentada por Claudio a lo largo de toda su obra (García Berrio, 1998: 516).

La poesía de Claudio Rodríguez se caracteriza por ser una poesía compuesta en el camino, callejeando, circunstancia que le conecta con poetas como Paul Valéry —“Il est impossible de ne pas créer en marchant” (Valéry, 1960: 668)—. También por su calidad de paseante solitario puede hablarse de sus claros vínculos con Charles Baudelaire, aunque, como ya se ha señalado, el marco urbano e industrial en que se desarrollan los poemas de este se enfrenta temáticamente a los aires agrarios que respiran los versos del zamorano. No obstante, el marco urbano, ausente en *Don de la ebriedad*, aparece en poemas de libros posteriores como “Porque no poseemos, vemos”, “Voz sin pérdida”, “Elegía desde Simancas” o “El robo”.

Un testimonio de las influencias de Baudelaire sobre el poeta del Duero es el que se refiere a su poema “Eugenio de Luelmo”, del que Rodríguez dice lo siguiente:

Construir un monumento diario y eterno, irrepetible, de su vejez, de su manera de andar por las calles, de cómo la posesión de su ternura, de su olor a cal, a arena, a vino, a sebo, iban sin despedida, porque él era retorno. Cómo fue querido por toda la ciudad. Y bien, en el fondo, ¿qué intentaba? Me pongo ahora de mal humor pensando en el poema de Baudelaire “Les petites vieilles”, porque en él acontece lo que intento decir y porque es uno de los poemas que desearía haber escrito en aquellas circunstancias (Rodríguez, 1984: 20).

Lo primero que salta a la vista –y al oído, si se respetan las pausas versales– de esta variante del romance heroico⁸ es que está atravesado prácticamente en toda su extensión por una serie de recursos formales que podemos agrupar bajo el membrete de “figuras de truncamiento”. Dentro de ellas, destaca sin duda en este poema la proliferación de encabalgamientos, visible y audible a lo largo de sus veintidós versos. A propósito de esta acumulación, podríamos hablar, con Rafael de Balbín, de “encabalgamientos encadenados”, aunque él ejemplifica este fenómeno con una estrofa de Zorrilla en que la repetición es “inmediata y sucesiva” (De Balbín, 1968: 213), lo que no es el caso, pues nuestro poema alterna versos encabalgados con otros que no lo son.

Además, la conjunción y es repetida en once ocasiones. Aunque los tratados de retórica imputan al polisíndeton un efecto de lentitud y, “en algunos casos, solemne gravedad”, creo que en este caso, sumado a los encabalgamientos, refuerza la “intensidad de la expresión” (Estébanez, 2004: 415) y le añade patetismo y monotonía.

Destaca también a mi entender la aliteración de la oclusiva sorda *k* y especialmente de los conjuntos *ka* y *ko*, como puede comprobarse en los vv. 3-4: “corto y duro del *cuerpo*, su *cascada / canción*” y v. 19: “¿cómo podemos *conocer* o *cómo*” –en el que además se repite nueve veces la vocal *o*–. De cualquier modo, sean conscientes o inconscientes todos estos recursos fónicos –en el caso de Rodríguez, me inclino por lo primero–, lo cierto es que están ahí, produciendo un peculiar ritmo *martellato* que contribuye a enfatizar el significado del texto⁹.

Es tal el grado de identificación entre el ritmo poemático y el paseo que el poeta reconoce, en sus maltrechos y dipsomaniacos andares, la “cascada / canción” de su organismo. Como es obvio, la división del sirrema mediante el encabalgamiento acentúa la idea de rompimiento, o cascadura, del canto. Nótese además que, aunque aquí se trate de ‘cascada’ como adjetivo –cosa que no sabemos hasta que leemos el sustantivo ‘canción’ al que acompaña en el verso siguiente–, el sustantivo ‘cascada’ significa etimológicamente ‘caída’¹⁰, que es lo que efectivamente se produce entre ambos versos, con un efecto de suspensión muy marcado. Algo bastante similar sucede hacia el final (vv. 20-21: “Día largo y aún más larga / la noche”), donde la doble reiteración del adjetivo ‘largo’, con el que arrancaba el poema, se suma al encabalgamiento para agudizar esta sensación de dilatación espacio-temporal.

Vemos aquí claramente realizada la identidad entre significado y significante, la trabazón, la sincronía, la interdependencia que existe entre forma y contenido. La plasmación fonológica de la fragmentación por el encabalgamiento responde a la temática, paralela y sincrónicamente fragmentada, del paseo, de la cojera y de la ebriedad, que, además, se semantiza en un léxico musical (“tañido corto y duro”, “cascada canción”) que refuerza desde el plano del contenido las implicaciones rítmicas y –tanto monta– viceversa.

No es casual que Roger Caillois, al especular acerca del valor estético de la disimetría, hable literalmente de “verso cojo” y, aunque no se refiera explícitamente al encabalgamiento como uno de los mecanismos para producir tal efecto, entiendo que las siguientes palabras le son perfectamente aplicables, pues las cesuras desplazadas a las que sí hace referencia son también encabalgamientos –internos o mediales– y tienen unas repercusiones sobre el ritmo idénticas a las que estamos viendo en “Ajeno”:

La métrica y la prosa emplean estas rupturas de ritmo, que juegan el mismo papel. Una sílaba muda al final de un verso, la cual es siempre necesario pronunciar, o al menos no eludir por completo, prolonga un alejandrino de forma fraudulenta. Una cesura colocada de forma deliberada en el lugar prohibido deja al verso cojo, pero lo hace para dar sensación de sacudida y de inestabilidad (Caillois, 2022: 80).

De modo que la cojera aludida semánticamente en el v. 11 del poema (“y cojea enseguida porque anda”) se manifiesta también en el plano formal, rítmicamente, a través del encabalgamiento, poniendo en evidencia un maridaje entre el qué y el cómo característico de los géneros poéticos.

Volvamos ahora al párrafo de Dubois citado más arriba, en el que nos explicaba cómo los poetas manieristas se servían del elemento formal del *enjambement* en dos momentos cruciales del contenido: al arrodillarse y al abrazar. Pues bien, casualmente –o no–, ambos actos comparecen en el romance heroico que comentamos, y lo hacen precisamente concurriendo con sendos encabalgamientos: “sale y, por un momento, sus rodillas / se le van hacia el suelo” (vv. 6-7) y “abrazo / su propia soledad” (vv. 14-15). El protagonista del poema, evidente trasunto del poeta, cae de hinojos nada más salir de casa. Después se dedica a pasear sin rumbo cierto, casi vencido, dando tumbos o, para más inri, claudicando¹¹.

⁸ Recordemos que la composición conocida como romance heroico está formada por versos endecasílabos con rima asonante en los versos pares. En este sentido, la especificidad de “Ajeno” estriba por tanto en que la rima se da en principio en los impares, hasta que del 11 salta al 14 –y a partir de ahí rima en los pares–, además de que en los versos 3 y 5 es consonante.

⁹ Tal y como sucede con el último verso del Canto V del *Inferno* de Dante: “e caddi come corpo morto cade”, que Alberto Casadei ha calificado como “uno dei versi più martellati della sua opera, praticamente tutto di bisilabi allitteranti” (Dante, 2021: 34), o en el celeberrimo verso de un autor bien conocido por nuestro poeta, el místico castellano Juan de la Cruz: “un no sé qué que quedan balbuciendo” (De la Cruz, 2002: 250). Además, tanto por la profusión de encabalgamientos como por las numerosas aliteraciones, pueden establecerse paralelismos entre “Ajeno” y el breve poema “A se stesso” de Giacomo Leopardi, que se cierra con un verso también concluyentemente *martellato*: “E l’infinita vanità del tutto” (Leopardi, 2020: 420). Por cierto, que, de entre la escasa obra en prosa que nos dejó Rodríguez, destaca un artículo sobre el de Recanatì en el que se evoca, además de otros textos, “A se stesso” (Rodríguez, 2004b: 170-173).

¹⁰ También el verso del Dante recién recordado nos habla de una caída.

¹¹ Téngase en cuenta la enjambiosa etimología de su nombre de pila, que deriva del verbo *claudicare*, ‘cojear’. Todo coopera de forma simultánea en la significación del poema.

Todo ello, esta perfecta aleación de forma y fondo –o incluso la prelación temporal de la primera sobre el segundo–, remite a su vez a una profunda simbología de lo fragmentario, de lo dual doliente, de lo otro, de lo no propio, de lo ajeno y, en fin, de lo discontinuo. Aunque el poema “Ajeno” pertenece a una etapa bien diferenciada de la entusiasta de *Don de la ebriedad*, son interesantes, en este sentido, las siguientes palabras de Claudio Rodríguez en su escrito sobre el ritmo en Rimbaud:

De tal manera que es la palabra la creadora del poema intrínsecamente; tenga o no un periodo de posibilidad lógica, es indudable que tiene posibilidad rítmica. Y el ritmo, la palabra como sonido, es lo que nos hace inteligible la idea, lo que le da relieve. La palabra “significa” en la medida que “suena”. El Discontinuum es fruto de la búsqueda del absoluto Continuum (Rodríguez, 2004b, 1998: 91).

Esta alienación, del mundo, de los demás y de uno mismo, consigue ser expresada mediante el desdoblamiento, por la enunciación del yo lírico en tercera persona, de manera que este, a un tiempo fiscal y reo, parece querer acusarse ante un hipotético auditorio. El último verso (“Entrará. Y nunca habitará su casa”) viene a confirmar los sentimientos de orfandad y desamparo constantes en el poeta.

Otro ejemplo de correspondencia entre el plano formal y el del contenido, entre el camino argumental, el ritmo caminante y las implicaciones simbólicas de la forma interior –tanto rítmicas como temáticas–, lo hallamos en un poema anterior en que también se hace referencia a la particular inclinación del poeta, a su legendaria cojera, imaginada una y otra vez en la obra poética, a la ondulación del deambulador saciado “de vino peleón, doncel o albillo, / tinto de Toro” (“Con media azumbre de vino”, *Conjuros*):

¡Calle mayor de mi esperanza, suenen
en ti los pasos de mi vida, abre
tu palomar y salgan, [...]
¡Alcalde óigame, alcalde,
que no la asfalten nunca, que no dejen
pisar por ella más que a los de tierra
de bien sentado pan y vino moro! [...]
... Qué multa
me pondrían ahora, a mí el primero,
si me vieran lo cojo,
lo maleante que ando desde entonces. [...]
Ya volveré yo cuando
se me acompañe el corazón con estos
pasos a los que invoco,
a los que estoy oyendo hoy por la tarde
sonar en esta acera,
en este callejón que da a la vida.
[“Dando una vuelta por mi calle”, *Conjuros*, 1958]

El poeta hace de nuevo pertinaz mención al sonido de los pasos en la acera, que son los que marcan el ritmo descompasado de su caminar por la vida. Cada pausa versal no respetada es un certero traspies de los oídos. El corazón, con sus arritmias, también falla. No se ajusta a los pasos deseados. Hay una fractura entre los pies y el corazón hechos de carne y el vuelo espiritual de unos pasos que quieren darse como palomas saliendo de sus jaulas. Dualidad otra vez y, sin embargo, a través de la insistencia unitiva, polisémica, del camino, se logra el efecto contrario, es decir, se llega a lo que María Zambrano denomina “materialismo trascendental”. No se desdeña la materia en pro de la trascendencia, sino que se busca de manera obstinada el acceso a las realidades metafísicas a través de lo sensual, a través de los sentidos, que, como en algunas corrientes teosóficas, de Jakob Böhme a William Blake, son considerados las cinco puertas abiertas del espíritu¹². De ahí el concepto claudiano de “contemplación viva”, mirada activa, que participa, en un constante acercamiento y alejamiento del misterio, un acoso, una lucha continua por alcanzar lo inasequible:

... Pasa
esta mujer, y se me encara, y yo tengo el secreto,
no el placer, de su vida,
a través de la más
arriesgada y entera
aventura: la contemplación viva.
[“La contemplación viva”. *El vuelo de la celebración*, 1976]¹³

¹² “El hombre no posee un cuerpo diferente a su alma, pues el llamado cuerpo constituye una parte del alma percibida por los cinco sentidos, principales aperturas al alma en esta era” (ap. Gimeno, 2008: 307).

¹³ Es clara la relación de este poema con el soneto “À une passante” de Baudelaire. Para una comparación entre ambos textos, véase García Jambrina

La mirada, en ese perpetuo vaivén esperanzado, también camina, también besa las cosas. Se desvive por reconciliar a Heráclito y Parménides, quiere ver en el accidente fenoménico de la apariencia algo propio de la esencia, su fluidez esencial, la no accidentalidad del accidente en cuanto que es tendencia al ser:

... Pero miro,
 cojo fervor, y la mirada se hace
 beso, ya no sé si de amor o traicionero.
 Quiere acuñar las cosas,
 detener su hosca prisa
 de adiós, vestir, cubrir
 su feroz desnudez de despedida
 con lo que sea: [...]
 Qué mirada
 oscura viendo cosas
 tan claras. [...]
 Mira, mira:
 ve cómo ya, aun con muescas y clavijas,
 con ceños y asperezas,
 van fluyendo las cosas. [...]
 [“Porque no poseemos”, *Conjurios*]

Al igual que el poeta, que anda a pasos truncados, que ve a pasos truncados, las cosas fluyen al cabo con “hosca prisa”. Y es “cojo fervor” el que no acepta la fluidez, el que se niega a ver que es de su esencia el flujo de las cosas. La equivalencia entre el ver y el caminar es absoluta.

Como muestra, las dos siguientes construcciones sintácticas, que despliegan un dualismo sucesivo en antítesis, nos dan idea del alcance de tal compromiso: “mirada / oscura viendo cosas / tan claras” y “está muy clara / su calle y la pasea con pie oscuro” (“Ajeno”). Hay por tanto lucha y agonía por ver las cosas como son y se presentan, en “su feroz desnudez de despedida”. Las “muescas y clavijas”, los “ceños y asperezas”, ¿no son acaso a las cosas lo mismo que el encabalgamiento y los demás efectos sintácticos y fono-acústicos de truncamiento al poema? Y hay también lucha por verse a sí mismo fugaz y pasajero, como un surco del campo entre otros surcos:

Nunca había sabido que mi paso
 era distinto sobre tierra roja,
 que sonaba más puramente seco
 lo mismo que si no llevase un hombre,
 de pie, en su dimensión. Por ese ruido
 quizá algunos linderos me recuerden. [...]
 ... y es porque
 tiene que ser así: yo soy un surco
 más, no un camino que desabre el tiempo. [...]
 ... a mi locura
 de recordar, de aumentar miedos, a esta
 locura de llevar mi canto a cuevas [...].
 [“Canto del caminar”, “Libro segundo”, *Don de la ebriedad*]

El precoz pero maduro poeta adolescente de *Don de la ebriedad*, ya ducho en los ardidés de la métrica, es desde entonces el *promeneur solitaire* que será durante toda su vida. El manejo que hace del tradicional y acostumbrado verso endecasílabo, la renovación que acomete en sus ritmos, lo colocan, desde la temprana edad de diecinueve años, en la cima del Parnaso español:

Una propensión que debuta con su extraordinaria y precoz inteligencia sobre los ritmos, unida a un peculiar poder selectivo y fragmentador en su experiencia antologizadora de imágenes. De esa manera, la atrevida selección –atrevida precisamente por no nueva– del verso familiar endecasílabo y de las sugerentes rimas asonantadas del romance establecen la medida perfecta de la amplitud enfática y de la recurrencia tímbrica que confieren al ritmo de *Don de la ebriedad* su poderoso, arrebatador y solemne énfasis himnico (García Berrio, 1998: 478).

Pese a la afirmación, no cuantificada, de García Jambrina (1987) de que el encabalgamiento es relativamente escaso en este primer libro, es ya el recurso principal del que se sirve Claudio Rodríguez para lograr los efectos de

(1999: 88-90).

fragmentación que su discurso persigue. Es cierto que su utilización se incrementa en los libros posteriores, en los que la persecución de lo epifánico se vuelve ardua labor, mientras que en *Don de la ebriedad* es más una gracia recibida sin merecimiento, pero sin resistencia. De ahí que la discontinuidad cobre a partir de *Conjuros* los tintes trágicos, agónicos, del discurso racional en su acoso al misterio de lo irracional. Frente a los ritmos enfáticos y entusiastas ante el don aceptado, se hace precisa ahora la *incantatio* del conjuro, la invocación. Pero el énfasis, la exclamación, no faltan, sino que se convierten en imprecación, en grito o en tanteo a ciegas:

¡Dejad de respirar y que os respire
la tierra, que os incendie en sus pulmones
maravillosos! Mire
quien mire, ¿no verá en las estaciones
un rastro como de aire que se alienta? [...]
Por eso la mañana aún es un vuelo
creciente y alto sobre
los montes, y un impulso a ras del suelo
que antes de que se enfunda y de que cobre
forma ya es surco para el nuevo grano [...].
... como el de la meseta, y mi conjuro
es el del aire, tenso
por la respiración del campo henchida
muy cerca de mi alma en el momento
en que pongo la vida
al voraz paso de cualquier aliento.
[“A la respiración en la llanura”, *Conjuros*]

En este poema, la equiparación es entre el paseo y la respiración humanos y, a su vez, de manera anhelante, entre estos y la respiración de una humanizada llanura. La respiración es el aéreo caminar de la llanura, al que aspira el hombre. La prosopopeya es habitual en las imágenes naturales de Claudio Rodríguez, que cobran un carácter moral desde la “contemplación activa”, comprometida y comprometedora, del poeta, que proyecta sobre el mundo natural sus miedos y esperanzas. Hay otra vez la pretensión de fluir como las cosas. Y resistencia. De ahí la exclamación inicial, el ruego de olvidarse de uno mismo, de la propia gravedad, para así ser respirado, ser andado, ser alzado al vuelo.

Toda la obra de Claudio Rodríguez se construye desde esta dialéctica, desde el intento de superación de tal polémica. En ciertos poemas el autor parece haber alcanzado su propósito de unión; en otros, habla del esfuerzo por lograrlo, y, en otros, se lamenta ante la imposibilidad de una alianza efectiva y duradera. El encabalgamiento aparece siempre, unas veces para expresar el vértigo de la reintegración, otras para dar fe del trabajoso camino hacia ella.

Cierro este epígrafe con dos últimos ejemplos de *Conjuros* que vuelven a ilustrar las propuestas aquí defendidas, tanto en torno a la identidad entre significado y significante, como al *leitmotiv* del camino y al mito personal de la nostalgia de unión con y por la naturaleza, en ese viaje, que, en palabras de Jules de Gaultier, va desde “la vibración emotiva a la vibración sonora” (*ap.* García Berrio, 1998: 466):

Voy a esperar un poco
a que se ponga el sol, aunque estos pasos
se me vayan allí, hacia el baile mío,
hacia la vida mía. [...]
... Voy. Y entro
tan seguro, tan llano
como el que barbechó en enero y sabe
que la tierra no falla, y un buen día
se va tranquilo a recoger su grano.
[“A las puertas de la ciudad”. *Conjuros*]

Fondo y forma de nuevo entreverados, por ejemplo, en el fragmento “aunque estos pasos / se me vayan allí”, donde el *enjambement* vuelve a cooperar en la construcción del significado poético. Téngase en cuenta que el término francés para designar el encabalgamiento tiene, entre otras acepciones, las siguientes –que traduzco del *Trésor de la Langue Française*–: “pasar por encima de un obstáculo extendiendo la pierna”, “dar grandes pasos al caminar” o “pasar rápidamente, sin transición, de un tema a otro, cruzar de un salto”, acepciones que dan buena cuenta de este rasgo particular de la poética de Claudio Rodríguez, basada tanto en una temática como en un ritmo peripatéticos:

Y como yo veía
que era tan popular entre las calles
pasé el puente y, adiós, dejé atrás todo.

Pero hasta aquí me llega, quitádmelo, estoy siempre
oyendo el ruido aquel y subo y subo,
ando de pueblo en pueblo, pongo el oído
al vuelo del pardal, al sol, al aire,
yo qué sé, al cielo, al pecho de las mozas
y siempre el mismo son, igual mudanza.
[“Al ruido del Duero”. *Conjuros*]

V. Conclusiones

En conclusión y recapitulando, puede afirmarse por tanto que, por medio del encabalgamiento –y de otros recursos fónicos y sintácticos–, se produce en la poesía de Claudio Rodríguez una constante tensión entre la sujeción a las pautas métricas tradicionales y lo que Boris Tomashevski llama el “impulso rítmico”:

[Hay un] impulso rítmico concreto que rige la elección tipológica de las formas particulares en las obras de un poeta o de un estilo poético. El impulso rítmico es diferente del metro [...]. Al obedecer al impulso rítmico, lo que hace un poeta no es tanto respetar las reglas tradicionales, sino más bien organizar el discurso siguiendo las leyes del ritmo del habla, leyes que son mucho más interesantes para el observador que el análisis de normas métricas definitivamente establecidas y fijadas (Tomashevski, 1978: 124).

Y esta tensión contribuye a traducir al plano literario –de manera brillante– el conflicto personal del poeta con la realidad, en un perpetuo tira y afloja entre la gracia de la unión con la naturaleza –y con sus congéneres– y un desesperado sentimiento de desconexión y aislamiento. Por ello, para terminar, podemos volver al trabajo académico de Claudio Rodríguez sobre el ritmo en Rimbaud y aplicarle, casi a pies juntillas, lo que él observó en el poeta francés:

Rimbaud vive un contraste trágico: el de la armonía de la Naturaleza frente a la cruel existencia de aquí abajo [...]. Y en estos primeros poemas de metro largo esta lucha esencial se manifiesta rítmicamente de una manera muy especial. Tras de un ritmo descriptivo [...], llegamos a la resolución, al truncamiento total e inesperado del ritmo [...]. Esta ruptura rítmica es una característica esencial de la poesía de Rimbaud [...]. De ahora en adelante el alejandrino, en los poemas más representativos, perderá todo su ser métrico tradicional (Rodríguez, 2004b: 79).

Obras citadas

- Bachelard, Gaston (2004). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles (2004). *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*. París: Gallimard.
- Brik, Osip (1978). “Ritmo y sintaxis”, en Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D. F.: Siglo XXI, pp. 107-114.
- Cañas, Dioniso (1984). *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*. Madrid: Hiperión.
- (1988). *Claudio Rodríguez*. Madrid: Júcar.
- Caillois, Roger (2022). *La disimetría*. Girona: Wunderkammer.
- Dante (2021). *Paolo e Francesca. Inferno, canto V (a cura di Alberto Casadei)*. Milán: Garzanti.
- De Balbín, Rafael (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos.
- De la Cruz, Juan (2002). *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- De León, fray Luis (2001). *Poesías completas*. Madrid: Castalia.
- Dubois, Claude-Gilbert (1980). *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2004). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra.
- (1998). *Forma interior. La creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Aire Nuestro (Ayuntamiento de Málaga).
- García Jambriña, Luis (1987). “La trayectoria poética de Claudio Rodríguez (1953-1976): Análisis del ritmo”. *Studia Zamorensia Philologica*, n.º VIII, pp. 97-118.
- (1999). *Claudio Rodríguez y la tradición literaria*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Gimeno Suances, Francisco (2008). *Imaginación, deseo y libertad en William Blake [tesis doctoral]*. Madrid: Uned.
- Leopardi, Giacomo (2020). *Cantos*. Madrid: Cátedra.
- Machado, Antonio (1991). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Cátedra.
- Praz, Mario (1981). *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996). *Claudio Rodríguez. Visión y contemplación*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
- Quilis, Antonio (2004). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez, Claudio (1984). *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.

— (2004a). *Poesía completa*. Barcelona: Círculo de lectores (por cortesía de Tusquets).

— (2004b). *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets.

Suñén, Juan Carlos (1961). “El hombre no puede ser libre” (entrevista a Claudio Rodríguez), *El Urogallo*, n.º 62-63, p. 10.

Thomas, Dylan (2004). *Poesía completa*. Madrid: Visor.

Tomashevski, Boris (1978). “Sobre el verso”, en Tzvetan Todorov (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D. F.: Siglo XXI, pp. 115-126.

Valéry, Paul (1960). *Œuvres*, II. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

Wordsworth, William (1999). *Prólogo a las Baladas Líricas*. Madrid: Hiperión.