

**EL RITMO COMO CLAVE DEL VERSO
EN ANTONIO COLINAS**

Elementos rítmicos no métricos

La edición de esta obra, que obtuvo el XVI Premio “Mariano Rodríguez para Jóvenes Investigadores” en la convocatoria de 2011, ha sido financiada íntegramente por la “Fundación Carolina Rodríguez”

Clara I. Martínez Cantón

**EL RITMO COMO CLAVE DEL VERSO
EN ANTONIO COLINAS**

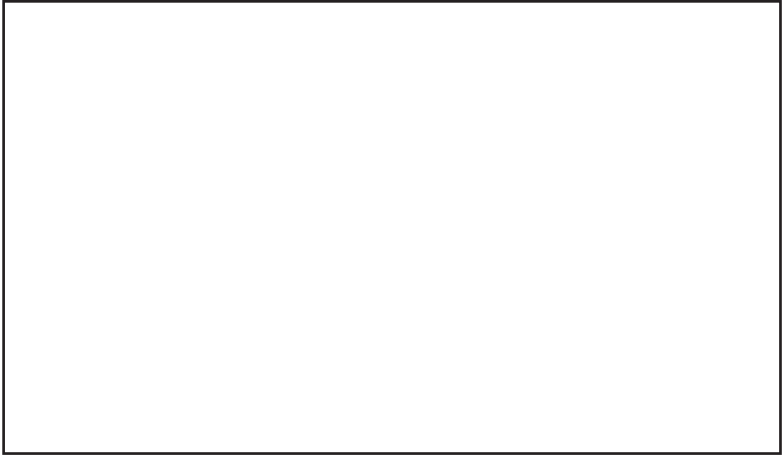
Elementos rítmicos no métricos



universidad
de león

■ Área de Publicaciones

2013



©Universidad de León
Edita: UNIVERSIDAD DE LEÓN
Área de Publicaciones

ISBN: 978-84-9773-637-4
Depósito Legal: LE-76-2013
Maquetación: M^a Luisa Nistal Valbuena
Impresión y Realización Editorial: Área de Publicaciones, Universidad de León.

ÍNDICE GENERAL

ABREVIATURAS	9
1. INTRODUCCIÓN	13
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. RECURSOS RÍTMICOS SISTEMÁTICOS Y NO SISTEMÁTICOS.	17
2.1. El estudio de los componentes métricos del verso.	18
2.2. El estudio de otros elementos rítmicos del verso.	20
3. RECURSOS DE FONÉTICA RÍTMICA.	23
3.1. Recursos de fonética rítmica en Antonio Colinas	25
4. RECURSOS DE SINTAXIS RÍTMICA	35
4.1. Recursos de sintaxis rítmica en Antonio Colinas.	40
5. RECURSOS DE SEMÁNTICA RÍTMICA.	57
5.1. Recursos de semántica rítmica en Antonio Colinas.	59
6. RECURSOS VISUALES.	67
6.1. Recursos visuales en Antonio Colinas.	70
7. TONO Y ENTONACIÓN	83
7.1. Propuesta de análisis de la entonación en el verso	90
7.2. Tono y entonación en Antonio Colinas	93
8. CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA	113

ABREVIATURAS

Los libros de poesía de Antonio Colinas aparecen abreviados de la siguiente manera:

CA = *Córdoba adolescente*

JL = *Junto al lago*

PTS = *Poemas de la tierra y la sangre*

PNT = *Preludios a una noche total*

TFT = *Truenos y flautas en un templo*

ST = *Sepulcro en Tarquinia*

A = *Astrolabio*

EO = *En lo oscuro*

LVS = *La viña salvaje*

NMN = *Noche más allá de la noche*

JO = *Jardín de Orfeo*

LSF = *Los silencios de fuego*

LM = *Libro de la mansedumbre*

TA = *Tiempo y abismo*

DL = *Desiertos de la luz*

LI = *El laberinto invisible*

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

No parece necesario presentar a Antonio Colinas, una de las figuras más relevantes de la literatura española contemporánea. Reduciendo a lo esencial podríamos decir que entre sus labores más fructíferas se encuentran la de poeta, narrador, ensayista, traductor y crítico. Como es visible su obra abarca muchos géneros, aunque si alguno le define mejor como escritor ese es la poesía. Es este el género, precisamente, en el que más destaca y al que dedicaremos el trabajo siguiente. Su obra ha sido reconocida con múltiples galardones, entre los que destacan el Premio de la Crítica en 1975, el Premio Nacional de Literatura en 1982, el premio de Las Letras de Castilla y León en 1998, el Premio Internacional Carlo Betocchi en 1999, el Premio de la Academia de Poesía de Castilla y León en 2001 y más recientemente, en 2012, el X Premio de la Crítica de Castilla y León.

El objetivo de este trabajo es penetrar en los mecanismos rítmicos del verso del poeta leonés. Sin embargo, para esta labor hemos decidido no basarnos en los elementos métricos, sino centrarnos en aquellos que, precisamente, suelen ser dejados de lado en los análisis del ritmo poemático: los componentes rítmicos no sistemáticos. Esta decisión se ha tomado por varios motivos. Por una parte el estudio de los elementos métricos y su uso por parte de Antonio Colinas es un trabajo ya realizado que se recoge en otra publicación (Martínez Cantón, 2012). Por otra parte consideramos que el estudio de estos “complementos rítmicos” (Navarro Tomás, 1991: 42) se ha ido relegando por no tratarse, precisamente, de elementos métricos de pleno derecho. Se comentan algunos de estos mecanismos rítmicos en análisis estilísticos de textos, pero raro es el estudio que les otorga entidad propia y los estudia como decisivos en el ritmo y la musicalidad del poema. Pretendemos así superar esta limitación y establecer unas claves de análisis válidas para otros textos. Además, la finalidad principal de

este estudio es llegar a entender los procedimientos con los que el poeta bañezano dota a su poesía de un ritmo y una sonoridad propias.

Aunque este trabajo se centra, como hemos ido perfilando, en el estudio de los procedimientos y mecanismos formales utilizados para conseguir el ritmo, no olvidaremos la relación profunda de los mismos con el sentido. No podemos obviar la gran expresividad de estos recursos. Ya Hernández-Vista denunciaba que el gran error de muchos de los estudios sobre el verso español era “haber olvidado que el metro y el ritmo están vinculados al sentido y subordinados a las complejas necesidades expresivas del artista, pretendiendo comprender los fenómenos rítmico-métricos al margen del sentido” (1972: 93). También Díez de Revenga aboga por una concepción del estudio del ritmo del verso ligada al sentido:

La expresividad del poema radica en la diferente contextura que, por obra de su autor, adopta una muy compleja serie de elementos, entre los que se encuentran los que al verso se refieren. Un estudio métrico debe ir, partiendo del verso, en busca del sentido y el significado que aportan a esa armónica composición los recursos rítmicos, y de este modo, llegar a la comprensión de aquellos pensamientos que el poeta trata de comunicar. (1973: 9).

Aunque la declaración de Díez de Revenga se centra específicamente en la métrica, es fácil extrapolarla al estudio de otros elementos rítmicos. Así pues, intentaremos superar en este trabajo una orientación únicamente mecanicista para adentrarnos en los valores semióticos de los recursos rítmicos del verso.

La estructura que sigue este trabajo es la siguiente. Está formado por un estado de la cuestión en el que se delimita, inicialmente, el objeto de análisis mediante la distinción entre los elementos métricos del verso y aquellos que colaboran al ritmo pero que no cuentan con la sistematicidad de los primeros, que son los que nos interesan en este trabajo. Además se establece una clasificación para el estudio de los diferentes recursos rítmicos.

Los capítulos posteriores son propiamente el desarrollo de este estudio. Cada uno de ellos se centra en un tipo de recursos rítmicos, según

los establecidos en el apartado de “Estado de la cuestión”: recursos de fonética rítmica, recursos de sintaxis rítmica, recursos de semántica rítmica, recursos visuales y, por último, tono y entonación. Estos capítulos se abren con el estudio de las más importantes aportaciones teóricas respecto a dichos elementos, así como las posibilidades y métodos de análisis existentes y por cuál nos decidimos. Además, después del estudio de cada uno de estos componentes rítmicos, daremos cuenta del tratamiento que de ellos hace el poeta leonés, los usos más típicos en su obra y los más extraños, entrando en la interpretación de algunos de los casos y la significación que aportan al poema.

Este trabajo finaliza con unas conclusiones en las que reuniremos los principales resultados a los que ha dado lugar el estudio, así como propuestas para posibles futuros desarrollos relacionados con los temas tratados en este trabajo.

Para terminar esta introducción trataremos de justificar la elección del tema de trabajo. El estudio de los recursos rítmicos no métricos del verso resultaba muy atractivo, dado que, como antes se ha dicho, es un campo de suma importancia que rara vez es abordado, ya que los estudios poéticos suelen centrarse bien en el sentido o bien en la métrica. Sin embargo, estos recursos aportan mucho a la significación del poema. De ello surge la decisión de estudiarlos aplicados a la obra de un poeta. Además parecía más adecuado elegir a un poeta actual, con el que poder intercambiar opiniones. Mis preferencias personales me hicieron escoger a Antonio Colinas, cuya obra conocía y admiraba.

Por otra parte la elección del poeta no es solo personal. Diremos que el ritmo juega un papel sumamente importante en la obra de Antonio Colinas, quien da a estos recursos una significación y una sonoridad especiales. Para el poeta la respiración es la base que une contenido y forma, en la que ambos conceptos se funden. Según sus propias palabras: “Inspiración y ritmo: he aquí las dos claves decisivas para desvelar la creación poética, dos palabras que tienen mucho que ver con la respiración” (Colinas, 1991: 71).

En Antonio Colinas la métrica juega un papel muy relevante, ya que su poesía tiende a la regularidad, y a establecer así relaciones con la tradición poética por medio del uso de un determinado metro, o estructura. Sin embargo sus composiciones tienen una especial musicalidad que se debe,

sobre todo, al uso de otros recursos rítmicos que utiliza con asiduidad y que tienen suma importancia en su forma de versificar.

La escuela estilística española, con Dámaso Alonso a la cabeza, defiende de manera especial en el ámbito poético una vinculación motivada entre el significante y el significado. En este sentido, una motivación mayor entre ambos suele responder a un producto más perfecto, más acabado, ya que en la poesía la lengua se convierte en un material capaz de crear sentido no solo con su contenido sino también con su forma. Así, hemos de considerar que los recursos rítmicos suelen tener dentro del verso una función sumamente relevante. Por ello, la labor de desentrañar la estructura rítmica de un texto nos ayudará a entenderlo en más niveles de significación y, por lo tanto, a comprenderlo mejor.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN. RECURSOS RÍTMICOS SISTEMÁTICOS Y NO SISTEMÁTICOS

El objetivo de este trabajo es estudiar la poesía del autor leonés desde el punto de vista de la consecución del ritmo. El ritmo es quizás el elemento más definitorio del verso, pero se trata, como sabemos, de un concepto amplio y de difícil definición. La primera entrada aportada en el DRAE para este concepto es “Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas” (RAE, 2001). Luque Moreno hace referencia a la definición del discípulo músico de Aristóteles Aristóxeno de Tarento del ritmo como “ordenación de los tiempos”, aseverando que “dicha concepción ha sido luego sucesivamente reelaborada, pero no radicalmente cambiada, ni siquiera por los que en época moderna se han ocupado de la cuestión desde campos diversos, como la lingüística, la música o la psicología” (Luque Moreno, 2011: 102). En general, el concepto de ritmo suele hacer referencia a la repetición periódica de algún elemento. De Groot propone una definición en este sentido bastante amplia:

Is (rhythm) frequently used for any kind of repetition or periodicity in the physical world, also for any kind of correspondence in aesthetic experience, and, generally, for practically anything connected with experience as long as it is not clearly defined. (De Groot, 1968: 541)

En el caso del lenguaje versificado la métrica es la disciplina encargada de establecer y estudiar las reglas y patrones rítmicos que rigen el verso, sus clases y combinaciones. Sin embargo, hay otra serie de elementos que producen ritmo y que debido su falta de sistematicidad no son considerados por esta disciplina.

Trataremos de delimitar en este apartado de manera clara el objeto de estudio de nuestro trabajo, definiendo el campo de estudio de la métrica y diferenciándolo del que nos ocupa aquí, el de los elementos rítmicos no contemplados dentro de esta disciplina.

2.1. El estudio de los componentes métricos del verso

Los análisis métricos aportan siempre conclusiones valiosas, puesto que la métrica juega un importante papel en la creación de sentido. Sin embargo, suelen ceñirse únicamente al estudio de los que podemos llamar *componentes principales del verso español*.

Los estudiosos de la métrica española del siglo XX son prácticamente unánimes a la hora de concretar cuáles son estos elementos rítmicos significativos del sistema de versificación castellano: acento, número de sílabas, pausa y rima¹. De hecho, el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós define ritmo de la siguiente manera: “División del tiempo en unidades simétricas que forman serie. Los elementos lingüísticos que constituyen factores rítmicos en el verso español son: el acento, el tono, el número de sílabas y el timbre”² (2007: 345).

La elección de estos elementos como esenciales para el verso español no es azarosa. Hay que comenzar diciendo que no existe un solo tipo de sistema métrico, ya que la configuración de cada lengua³, la tradición poética, y otros muchos factores, llevan a unas reglas métricas distintas.

¹ Los nombres que se le otorgan a estos elementos varían levemente de unos autores a otros. Por otra parte, estudiosos como Isabel Paraiso (2000: 27) o Bonnin Valls (1996: 7), consideran también la estrofa como uno de los constituyentes fundamentales del verso, o quizás mejor, de la versificación en español.

² En esta definición, como se puede comprobar posteriormente, el tono va ligado a las pausas y el timbre a la rima.

³ Las diferentes propiedades de cada lengua hacen que puedan aceptar ciertos tipos de versificación o no. Así, por ejemplo, el castellano no podrá adoptar un sistema cuantitativo como el existente en el latín, cuando carece de cantidad silábica. Bělič ha escrito en este campo un estudio llamado *El español como material del verso*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972. Sin embargo, el propio Bělič afirma en su *Verso español y verso europeo*, basándose en Jakobson y Mukarovsky que “la experiencia histórica enseña que hay idiomas que admiten varios sistemas versales (y no se trata de casos excepcionales). Estos sistemas pueden sucederse en el tiempo, a lo largo de la evolución histórica, o pueden coexistir en un mismo periodo. Por ejemplo, hoy coexisten en numerosos idiomas el verso libre y el verso (eventualmente varias modalidades) «regular»” (2000: 30).

Así, se suele diferenciar entre varios sistemas prosódicos que dan lugar a distintos tipos de versificación (Bělič, 2000: 22): el cuantitativo, el tónico, el silábico, el silabotónico y el libre.

En cada uno de estos sistemas versificatorios encontramos unos elementos constitutivos del metro que serán los que creen el *impulso métrico* o *rítmico*⁴, entendido como “fuerza de inercia de cualquier renglón rítmico (verso) que produce la expectativa de que su organización rítmica se va a repetir sin cambios en los renglones siguientes” (Bělič, 2000: 43, 569). Esto, por supuesto, no quiere decir que la estructura métrica del verso se repita siempre. Cuando no lo hace hay una expectativa frustrada, que aporta variedad rítmica y puede resaltar ciertos contenidos semánticos (Hernández-Vista, 1972: 104).

De hecho, es importante señalar que incluso estos elementos constitutivos del metro, que llamamos elementos sistemáticos no se repiten de una manera objetiva, ya que esa isocronía real del ritmo “ha quedado hoy descartada experimentalmente por los estudios de los fonetistas” (Luque, 2011: 104). Lo que hay es una “percepción predictiva” o “constructiva”, que impone patrones rítmicos en lo que se percibe aunque no haya una regularidad objetiva (Luque, 2011: 120).

Cuando hablamos, por lo tanto, de este tipo de elementos métricos sistemáticos tenemos que tener en cuenta el carácter convencional del ritmo artístico, lo que quiere decir que no es necesario que estos elementos se repitan en intervalos iguales ni regulares, sirve con que se aparezcan de acuerdo a unos patrones convenidos (Luque, 2011: 124).

En castellano no todos los sistemas han tenido la misma vigencia o han existido, dadas las características prosódicas de nuestra lengua, en la que unos elementos pueden jugar un papel más importante que otros, creando de manera más perceptible el impulso métrico. Por ello, en la teoría métrica española que podemos llamar tradicional o clásica, que recogen la mayoría de los estudiosos de este campo, se suele diferenciar entre dos tipos de versificación principales utilizados en castellano: la

⁴ Bělič advierte que hay quienes distinguen entre ambos términos, utilizando *impulso rítmico* con la definición que recogemos en el texto principal y reservando *impulso métrico* para “la fuerza de inercia de la norma rítmica, que constituye el factor básico del impulso rítmico” (Bělič, 2000: 43). En este trabajo usaremos ambos términos indistintamente, por ser la línea que los separa tan sutil.

versificación regular (las sílabas del verso se someten a cierta regularidad o proporcionalidad) y la irregular (no existe esa regularidad silábica). De este modo, la medida silábica es el criterio principal en métrica española para distinguir tipos de versificación. De hecho la versificación regular es, en palabras de Domínguez Caparrós, “el tipo de versificación generalmente empleado por la poesía culta castellana desde el siglo XVI al XX. Por eso es la clase de versificación que más ha sido estudiada, habiéndose llegado a confundir, a veces, versificación regular y versificación castellana” (2007: 454). La posición de los acentos desempeña también un papel clave, especialmente en los versos de arte mayor. La pausa, elemento básico y que nunca puede faltar en el verso, se constituye también como componente métrico fundamental.

Sin embargo, la consideración de la rima como uno de los elementos principales del verso español es muy discutida, ya que si bien en la métrica castellana tradicional su uso ha sido casi obligado en toda composición poética, en otros idiomas romances no ha corrido la misma suerte. Durante el siglo XX la poesía española ha reducido el uso de la rima, utilizando versos sueltos y libres, lo que sostendría las tesis de Baehr (1989: 22) y Navarro Tomás (1991: 35), para los que la rima no es un elemento constitutivo del verso español. Esteban Torre (2000) incluye la rima como elemento dentro de un grupo más amplio que denomina “iteraciones fónicas”, y que incluye asimismo la aliteración y el simbolismo fónico. En este trabajo seguiremos la tendencia mayoritaria que sí considera la rima como elemento constitutivo del verso español, por lo que no será, para nosotros, objeto de análisis.

2.2. El estudio de otros elementos rítmicos del verso

Sin embargo, la métrica deja de lado el estudio de otros elementos del verso que, aunque no sean los responsables del impulso métrico, sí juegan un papel importante en la consecución de un ritmo. Son elementos que se repiten en el verso de manera no sistemática, y por ello su análisis resulta más dificultoso⁵.

⁵ Como hemos visto, la rima se encuentra precisamente en esa difícil frontera, pues su uso es considerado por algunos tratadistas como accesorio y no fundamental en la versificación en español.

Nos encontramos en la línea que establece la distinción entre ritmo y metro, que Luque Moreno asimila a la contraposición entre género y especie o a la de serie infinita y finita (2011: 126). Entendido el ritmo de una manera amplia, podríamos verlo en cualquier proceso temporal aunque fuera discontinuo. Dice Luque Moreno: “frente al metro, el ritmo no consistiría en un retorno regular de elementos establecidos a priori. Sería éste el sentido en que se habla de poemas *de ritmo libre*; poemas que en ese caso poco se diferenciarían de la prosa rítmica” (2011: 127).

Así, existe una serie de elementos susceptibles de generar ritmo que son no constitutivos del verso, pero que pueden aparecer y contribuyen al ritmo y la musicalidad. Su consideración en la creación del ritmo es ya tenida en cuenta por los formalistas rusos, que ya proponían un enfoque de estudio del verso más allá de los límites métricos (Domínguez Caparrós, 1988: 26-28), puesto que defendían que el ritmo puede venir provocado por otros recursos. En nuestro país Navarro Tomás denomina a esta serie de elementos “complementos rítmicos” (1991: 42). Este estudioso veía este tipo de recursos como claves e incluso como sustitutorios del metro en la versificación libre: “el verso libre emplea como complementos rítmicos recursos de carácter verbal que la versificación ordinaria, asistida por los efectos del metro, de la rima y de la estrofa, utiliza con menos frecuencia” (1991: 498). Sin embargo, no es únicamente el verso libre el que utiliza este tipo de recursos, sino que siempre han estado presentes como parte rítmica fundamental del verso. Dice Utrera Torremocha:

El ritmo no se agotaría con la métrica, sino que habría que tener en cuenta también la lengua poética, las construcciones sintácticas, las figuras retóricas. El ritmo se explicaría, así, por los elementos acústicos, pero también por los no acústicos. (2010: 165)

Así, si admitimos que la métrica, aunque juega un papel clave en el verso no es la única encargada de su ritmo, y considerando el lenguaje poético como un hecho lingüístico podremos distinguir en él, tal y como propone Domínguez Caparrós (1988: 95-118), un nivel fónico, un nivel sintáctico y un nivel semántico. Todos estos niveles del lenguaje se relacionan en el verso con el ritmo.

Esta misma teoría sostiene Luque Moreno, que defiende que, una vez que se liga el ritmo no sólo a la sílaba, sino también a otras unidades del habla como palabras y frases:

Se da por esta puerta entrada en la producción del ritmo a una gama infinita de factores lingüísticos: todo tipo de elementos del lenguaje, formales y/o de contenido, pueden intervenir en esta articulación del habla a base miembros que se corresponden e interrelacionan armónicamente, rítmicamente, de muchas maneras posibles. Cualquier elemento formal o de contenido que se puede repetir u organizar en disposición de correspondencia con otros puede ser susceptible de formar parte de la organización rítmica del habla. (2011: 128)

Por ello consideramos también en nuestro estudio del ritmo el aspecto visual. La poesía en la actualidad, en la mayor parte de los casos, como en el de Antonio Colinas, se transmite principalmente por escrito, por lo que se percibe no sólo auditivamente, sino también visualmente, factor que también tiene repercusiones en el ritmo y que trataremos de estudiar.

Por último, no hemos de olvidarnos de que al ser la poesía parte del lenguaje, posee una entonación, un tono, que proporciona en muchas ocasiones un ritmo particular, que estudiaremos en último lugar. El uso de distintas modalidades entonativas sobre las que se insiste y luego se cambia es susceptible de proporcionar al verso una musicalidad y un ritmo.

El objetivo de este trabajo es, precisamente, realizar un análisis de estos fenómenos que apoyan el ritmo del verso, pero que no llegan a ser elementos métricos, dada su falta de sistematicidad.

3. RECURSOS DE FONÉTICA RÍTMICA

En relación con la fonética rítmica, el lenguaje versificado tiende a buscar fenómenos en los que entra en juego la sonoridad material de la lengua⁶. La relación entre la forma sonora de una palabra y su significado es arbitraria, pero el sonido de la lengua puede ser utilizado en algunos como elemento expresivo:

Esta capacidad sugeridora latente en los sonidos, que la lengua normal pragmática suele descuidar, es aprovechada, en cambio, por la poesía, que tiende a que todo lo que constituye el poema sea expresivo, sea espíritu formado y no materia bruta y silente. (Aларcos Llorach, 1966: 139)

La rima es el ejemplo más claro, y es un elemento que en la poesía en lengua española ha sido un elemento canonizado. Podemos encontrar, no obstante, muchos otros fenómenos de orquestación que no han sido estudiados como parte de la métrica por su carácter asistemático, pero que juegan un papel muy importante en el verso. Los más conocidos son la aliteración, la armonía vocálica, o fenómenos de repetición como la anáfora, la anadiplosis y la epanadiplosis, o la aparición de un estribillo, en los que ya entra en juego la repetición no sólo fónica sino también sintáctica y semántica. Todas estas, además de su valor estilístico, son figuras que enfatizan la estructura métrica, y de las que Antonio Colinas, al igual que la mayoría de los poetas, se servirá, aumentando así la musi-

⁶ Tradicionalmente se suele hablar de recursos de *eufonia*, aunque otros autores prefieren hablar de *orquestación*, porque, como bien señalan Welles y Warren “el término «eufonia» tampoco es del todo suficiente, ya que dentro de la «orquestación» hay que considerar la «cacofonia» en poetas como Browning o Hopkins, que se proponen crear efectos sonoros expresivos, deliberadamente ásperos” (2002: 189).

calidad de su poesía. Sin embargo, aunque estas figuras colaboren en la percepción del verso como algo artístico, la mayoría de los estudiosos de la métrica no las incluyen como elementos métricos. Las razones para ello las podemos encontrar explicadas claramente en este fragmento de Bělič:

Sin duda, la eufonía desempeña en el verso un papel muy importante, pero sólo excepcionalmente llega a formar parte del impulso métrico, ya que en general nos damos cuenta de ella sólo con posterioridad, ex post, después de haber leído u oído la unidad rítmica en que aparece. Su efecto es, pues, regresivo, y normalmente no puede despertar la expectativa de que va a seguir otra unidad con organización fónica análoga. Entre los fenómenos eufónicos, sólo posee función métrica la rima, y, a veces, la aliteración (en el antiguo verso germánico aliteraban determinadas sílabas portadoras del acento métrico). (Bělič, 2000: 204)

En la poesía hispánica la aliteración no ha sido utilizada como elemento métrico, por lo que sólo podríamos entender la rima como recurso de este tipo. La argumentación de Bělič tiene su origen ya en los formalistas rusos, y podemos encontrar palabras muy semejantes a las aquí reproducidas en Tinianov (1972: 52) o Tomachevski.

La cuestión de si los sonidos pueden ser portadores de sentido, ya sea por imitación de otros sonidos, por sugerencia fónica, etc., ha sido siempre controvertida, y encontramos referencias a ella desde el *Crátilo* de Platón. En muchas ocasiones estos fenómenos aparecen tan sólo como una insinuación o una provocación al receptor, que será el encargado de otorgarle un significado intuitivamente, y que, por tanto, puede variar respecto al de otros receptores. Esto obliga, como señala Lázaro Carreter:

A no atribuir a la aliteración, ni en sus manifestaciones onomatopéyicas, la capacidad fonosimbólica de producir sentido, si no la de poder recibirlo. Creemos que el problema se centra cuando, admitido que son las palabras los soportes exclusivos del significado del verso, se acepta igual-

mente que ese significado puede propagarse, en virtud de asociaciones lingüísticas o sinestésicas en que coinciden los hablantes de grupos culturalmente homogéneos, a determinadas combinaciones fónicas, de suyo insignificantes. Las cuales suman tal significación a la del componente léxico. (1990: 235)

La estudiosa de la obra de Colinas, Susana Agustín, destacaba que:

El plano fónico ha sido siempre cuidado con especial esmero por Colinas, ya que es el que mayor incidencia tiene sobre la musicalidad del poema y sabida es la importancia que el poeta concede a la música. Reiteraciones fónicas son aliteraciones y paronomasias. Ambas recrean la armonía que persigue el poeta mediante la contemplación.

Especialmente sensible a la repetición de fonemas idénticos, Colinas gusta de usar la aliteración por la musicalidad que entraña. Esta figura unifica en su naturaleza el significado de las palabras y la música de los fonemas. (2004: 372)

3.1. Recursos de fonética rítmica en Antonio Colinas

Veamos algunos ejemplos de recursos eufónicos en la poesía de Antonio Colinas. La aliteración, entendida como “la repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos muy afines a lo largo de un verso o de una estrofa” (Alarcos Llorach, 1966:144), es un fenómeno bastante común en poesía con el que se consiguen efectos expresivos muy ricos. Con ella se pretende crear una recurrencia fónica, que, en su uso más perfecto, se basa en el poder sugestivo de los sonidos, que concuerda con los contenidos que se manifiestan en el verso. Ya desde sus primeras composiciones encontramos un uso significativo de este recurso, como vemos en estos ejemplos de *Junto al lago*:

Si a mi lado vinieras esta noche
como el agua del lago hacia las rocas (JL, II, vv.1-2)

Permite que **me muera solamente un momento**
lejos de tu mirada, y sienta la presencia(JL, III, vv.17-18)

la línea de los álamos, las bruscas
heridas del paisaje, las tormentas (JL, XIII, vv.7-8)

Escuchas silenciosa esas notas del agua
que refrescan tu piel, que atenúan el fuego (JL, XIV,
vv.11-12)

En algunos casos, podemos ver, o más bien interpretar, la existencia de un cierto simbolismo fónico, una tensión dinámica entre sonido y sentido. En el caso de los versos del poema II que hemos reproducido, la repetición de la sílaba “la” y el fonema /l/ puede asociarse con la imagen del movimiento del agua. La aliteración de las líquidas y sonoras ha sido asociado en ocasiones a la “sensación de suavidad y delicadeza” (Martínez Fernández, 1991: 630). En el verso 11 del poema XIV vemos la recurrencia de la “s”, que crea una musicalidad que une el silencio y la levedad de las notas a las que hace referencia, tenues, pero perceptibles. Parece que además de buscar la eufonía el autor busca que los signos dejen atrás su arbitrariedad, que sean motivados y tomen algo de aquello a lo que representan. Más ejemplos podemos encontrar en otros poemarios:

Quedará todo el cielo coronado de nubes
rosadas, desgarrado como un gran raso rojo. (PTS, III,
vv.25-26)

las **raíces** de los **algarrobos** centenarios
levantando las losas de las púnicas tumbas
y los **perros** vagando bajo la gruesa lluvia,
y bajo los **relámpagos** (JO, “El desierto de lluvia”, vv.4-7)

Muere **la luz** sobre **las lomas leves.** (PNT, “Nocturno”,
v.1)

Cerrad el alto muro del jardín
y **fúndase** mi fuego con su fuego (JO, I “Muro con fuego”,
vv.1-2)

De vez en cuando **palpa** su **pecho** traspasado
y toma la honda queja para el labio sin beso (PNT, “Invo-
cación a Hölderlin”, vv.6-7)

Un **limón** es la **luna**
 en la noche serena. (CA, VI “(Última noche en Córdoba)”, vv.1-2)

La aliteración en la repetición del fonema vibrante múltiple /r/ es común y suele asociarse a violencia, roturas, etc. (Martínez Fernández, 1991: 630). Lo vemos en los dos primeros ejemplos, que parecen querer evocar el sonido de rasgar o arrancar algo, apareciendo en todos estos términos, y provocando una mayor violencia en el sentido del verso. En el siguiente caso, la “l” se repite sugiriendo con su efecto fónico ligereza y suavidad. En el tercer caso podríamos relacionar el sonido de la fricativa /f/ con el sonido del crepitar del fuego. No siempre podemos buscar un simbolismo fónico en la aliteración, a veces simplemente es un fenómeno de eufonía, como parece ser en los dos últimos ejemplos.

El valor explosivo y duro de las consonantes oclusivas se emplea en varias ocasiones -muchas más de las que aquí podemos citar- en la obra de Colinas:

El **p**echo de un león, la frente **d**ura
 del **t**opacio en los muros, las **v**idrieras
 toscas, **t**intas de sangre y oxidadas (TFT, “Canto frente a los muros de Astorga”, vv.25-28)

Un **c**ondottiero clava en **t**u **c**arne su **e**spuela
 y **b**rinca como un **c**orcel sin **b**rida (ST, “Piedras de Bér-gamo”, vv.12-13)

Boca **p**uesta en la **b**oca **c**errada **d**e **s**ecretos (NMN, XXXV, v.6)

La sonoridad del fonema fricativo /s/ se aprovecha también para sugerir sentidos, como en este caso, en el que podríamos pensar que se busca imitar el sonido para pedir silencio:

La **e**spuma **s**ella **s**us labios de **p**iedra (TFT, “Ausencia”, v.19)

Aparece en muchísimos más contextos. Susana Agustín lo relaciona en la poesía de Colinas con “la música que desvela lo misterioso, el cosmos, la muerte, el destino y la existencia, los enigmas del ser humano. Es

este el fonema que mejor evoca el silencio y el asentimiento” (2004: 373), y pone los siguientes ejemplos:

Sólo saber que no se sabe nada
y que no se desea saber nada.
(Aunque, sintiendo así, sepamos *todo*.) (JO, V “Ocaso”,
vv.1-3)

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar
tu solemne sonido que despierta a los muertos. (NMN, I,
vv.1-2)

La aliteración del fonema /s/ referido al conocimiento aparece con cierta frecuencia en la obra del poeta, ligado, como es lógico, al término “saber”:

Saben de la hermosura sus dos labios.
(Se estrellan con las olas de la playa.)
Su corazón de piedra sabe a muerte (TFT, “Comillas,
1969”, vv. 6-8)

Abajo la ignorancia secular,
la usura y el no amor, el no saber
que no se sabe,
mientras el universo
allá arriba se expande y se retira
con su secreto.
Respirar aún en paz la fugitiva música
que no oímos,
respirar aún en paz la música que huye
a los prados remotos del firmamento,
es todo cuanto el hombre deberá
saber para salvarse. (DL, “Para olvidar el odio”, vv. 28-
39)

En este último ejemplo la aliteración cesa en unos versos para recuperarse después con toda su fuerza en el último verso, de carácter sentencioso.

La aliteración de los fonemas nasales, especialmente la labial /m/, se hace notar en la etapa de la mansedumbre:

¡Cómo revela el **mar** la **mansedumbre!** (LM, “Descenso a la mansedumbre”, v.1)

En mi morada no hay días **ni** noches.

Mi morada es mi día y es **mi** noche. (DL, “Morada de la luz”, v.11)

Como se puede ir apreciando la aliteración más repetida es aquella basada en las consonantes líquidas:

Oigo como un rotundo tronar de capiteles

¿Abrirá tras las lomas el mar grutas azules?” (TFT, “Fantasía y fuga en Santillana del Mar”, v.1-2)

Al lado de los días de la isla (A, “Para Clara”, v.4)

la desolada losa de las almas. (A, “Freud en Pompeya”, v.52)

Mansa noche en los ojos, voz de luto

lábilis labios como herida leve (LVS, “Del libro de ocios y de burlas de un monje alpino”, VII, vv.1-2)

He respirado al lado del mar fuego de luz.

Respira en labio el labio el aire enamorado. (NMN, XXXV, v.2 y v.5)

La aliteración puede ser recurrente durante todo un poema, creando una isotopía fónica que estructura de alguna manera la composición. Es lo que sucede, por ejemplo, en el siguiente poema de *Noche más allá de la noche*, en el que el fonema vibrante simple /r/ o múltiple /r/, sustenta un ritmo fónico fácilmente perceptible:

Me he sentado en el centro del bosque a **respirar**.

He **respirado** al lado del mar fuego de luz.

Lento **respira** el mundo en mi **respiración**.

En la noche **respiro** la noche de la noche.

Respira en labio el labio el aire enamorado.

Boca puesta en la boca **cerrada** de secretos,

respiro con la savia de los **troncos** talados,

y como **roca** voy **respirando** el silencio,

y, como las **raíces** **negras**, **respiro** azul

arriba en los **ramajes** de verdor **rumoroso**.

Me he sentado a sentir cómo pasa en el cauce

sombrio de mis venas toda la luz del mundo.
 Y era, al fin, un gran sol de luz que respiraba.
 Pulmón el firmamento contenido en mi pecho,
 que inspira la luz y espira la sombra,
 que nos anuncia el día y desprende la noche,
 que inspira la vida y espira la muerte.
 Inspirar, espirar, respirar: la fusión
 de contrarios, el círculo de perfecta consciencia.
 Ebriedad de sentirse invadido por algo
 sin color ni sustancia, y verse derrotado
 en un mundo visible por esencia invisible.
 Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
 Me he sentado en el centro del mundo a respirar.
 Dormía sin soñar, mas soñaba profundo
 y, al despertar, mis labios musitaban despacio
 en la luz del aroma: “Aquel que lo conoce
 se ha callado y, quien habla, ya no lo ha conocido” (NMN,
 XXXV)

Lo que opera además en este poema, como se puede fácilmente comprobar, no es sólo la aliteración, sino la repetición insistente del término “respirar” y de otros términos de su mismo campo semántico como “inspirar” o “espirar”, por lo que el nivel fónico se ve apoyado por el semántico y también por el sintáctico, ya que hay asimismo varios paralelismos. Nana Tadoun, en su tesis sobre el poeta bañezano, no pasa por alto la cuidada estructura de esta composición, que describe así:

Se nos despierta la atención cuando se cierra el Canto XXXV, al son de muchas ensoñaciones, traza el provisional círculo del saber, a golpes de paralelismos y hermosísimos isostiquios, de sintonía entre anáfora y epífora, y todo ello bañado en una constelación de aliteraciones en eses que a su vez culmina, temáticamente, en un enunciado entrecomillado que enaltece las virtudes del silencio, fruto del enigma ilusorio o aparentemente descifrado. (Nana Tadoun, 2008: 231)

La existencia del entrecomillado no es baladí, ya que influye también en la entonación de una manera similar a como lo hacen los paréntesis y que veremos en su momento.

En ocasiones encontramos colocaciones que, aunque no podríamos calificarlas de aliteración, insisten sobre un fonema o un conjunto de ellos, como “crepita el trigo” (*PTS*, III “Mediodía en Sahagún de Campos”, v.5), “ojivas deshojadas” (*PTS*, VI “Visión del invierno”, v.1), “rotundo tronar” (TFT, “Fantasía y fuga en Santillana del Mar”, v.1), “amargo mar” (TFT, “Comillas, 1969”, v.3), “tronante chorro” (TFT, “Dos notas sobre Córdoba” I, v.3) que parecen guardar también algún tipo de motivación fónica con sus significado, o que por lo menos evocan de alguna manera el sonido de lo que describen.

Un fenómeno similar que encontramos también con cierta frecuencia en Colinas es la paronomasia:

la reja del arado un gran **brazo** de **bronce**, (ST, I “Castra Petavonium”, v.16)

a **razonar** desde la **sinrazón**,
a **vivir desviviéndose**. (A, “Córdoba arde eternamente sobre un río de fuego”, v. 10-11)

sangraba luz en el claustro **sagrado** (A, “Penumbra de la piedra”, v.19)

lábiles **labios** como herida leve (LVS, “Del libro de ocios y de burlas de un monje alpino”, VII, vv.1-2)

No esperaba esta lluvia de **sol** sobre la **sal** (NMN, III, v.11)

Para Susana Agustín: “La paronomasia no tiene en la poesía de Colinas el sentido irónico que encontramos en otros poetas. Busca, por el contrario, la capacidad simbólica en la reiteración de palabras con semejantes” (2004: 375). Como hemos visto la paronomasia en el poeta bañezano aparece frecuentemente vinculada a esa contraposición de términos antitéticos tan típica del autor.

Otro de los fenómenos fónicos más perceptibles en poesía es la armonía vocálica, definida en el *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós como “Complemento rítmico del verso consistente en re-

peticiones y disposiciones simétricas de las vocales del mismo, especialmente de las que están en las sílabas que reciben el apoyo rítmico” (2007: 40-41)⁷. El simbolismo fonético de las vocales ha sido muy estudiado y debatido, y reproducimos en este caso el siguiente cuadro, tomando a Grammont como punto de referencia, que recoge las interpretaciones más comunes (Baylon y Fabre, 1994: 92):

vocales	{	claras: e, e	⇒ «sonido claro»	}	nasales
		agudas: i, i	amenaza, perro, entro ⇐ ɛ		
		oscuras: o, u	⇒ «sonido agudo»		
		resplandecientes: a, o	pide, gentil, sin ⇐ ɪ		
		⇒ «sonido sordo»	adorar, puro, once, untar ⇐ ɔ, ʊ		} velares
	resplandecientes: a, o	⇒ «sonido resplandeciente»	padre, amor, mañana, mal ⇐ ɛ, ɔ		

El caso quizás más destacable de este tipo de recurso en la obra de Colinas es el que aparece en los poemas primero y último de su *Noche más allá de la noche*, en el que las vocales posteriores /o/ y /u/ muestran un claro predominio:

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar
tu solemne sonido que despierta a los muertos. (NMN, I y
“Post-scriptum”, vv.1-2)

Se ligan, como se puede observar, a términos que tienen este mismo significado y que aparecen, como “oscuro”; y a otros que no están presentes pero cuyas resonancias se notan, como “noche”. Además se podría relacionar también el sonido insistente de la /o/ con el de la música grave del oboe.

En otros casos la armonía vocálica no es tan evidente, pero puede ser significativa:

¡Qué carcajada trágica la de tu boca rota
sobre un siglo de nombres y de hechos vacíos!
¿Qué mirada hay más fiera que la de aquél que mira

⁷ La eufonía se ha relacionado incluso con la utilización más o menos proporcional de todas las vocales dentro de un verso, como hace el estudioso Luis Mario, aunque reconoce que puedan existir versos eufónicos a los que les falte una vocal: “Son interesantes estos ejemplos de versos que, a pesar de faltarles el complemento de una de las cinco vocales, mantienen su eufonía debido a la razonable distribución de las otras cuatro” (1991: 117). En la práctica no parece que la aparición de una mayor o menor variedad vocálica haga al verso más o menos eufónico.

sin ojos, con los ojos mordidos por las lluvias? (A, “La estatua mutilada”, vv.22-25)

Arden las aguas y las piedras, arden (DL, “Desiertos de la luz”, v.76)

En el primer caso, el primer hemistiquio parece reproducir con sus múltiples /a/ la abertura de la boca en el momento de la risa, mientras que las /o/ del último de sus versos remite a la oscuridad de esos “ojos mordidos”. En el segundo de los casos la /a/ se podría ligar al brillo emitido por las aguas y las piedras.

En general, hemos observado cómo ciertos fenómenos de repetición fónica, ya sea de simples fonemas, de palabras o de versos enteros, colaboran a la creación de un ritmo, a la vez que influyen en el sentido de los poemas. El género poético aprovecha al máximo la capacidad del lenguaje, una correlación entre la forma y el contenido, reforzándose uno al otro y consiguiendo una concentración expresiva única de este género. En palabras de Alarcos Llorach:

Los sonidos, como materia acústica, producen necesariamente una reacción sensorial: resultan agudos o graves, ásperos o mates, y la capacidad sinestésica permite que se asocien a otras especies de sensaciones no auditivas, sino visuales, o táctiles o a matices del estado sentimental del ánimo. Esta capacidad sugeridora latente en los sonidos, que la lengua normal pragmática suele descuidar, es aprovechada, en cambio, por la poesía, que tiende a que todo lo que constituye el poema sea expresivo, sea espíritu formado materia y no materia bruta y silente. (1966: 139)

4. RECURSOS DE SINTAXIS RÍTMICA

La lengua poética utiliza asimismo la sintaxis para crear ciertos efectos significativos, normalmente por medio de la repetición.

Los formalistas rusos ya advertían de que en el verso encontramos la coexistencia de dos leyes, la métrica y la sintáctica. El ejemplo quizás más claro de enfrentamiento o choque entre estas dos leyes es el encabalgamiento, consistente en el desajuste entre la pausa versal y la sintáctica (Domínguez Caparrós, 2000: 103). Este desajuste entre la ley sintáctica y la métrica provoca cambios significativos. Afirma Isabel Paraíso: “Mediante el encabalgamiento, el sentido se prolonga en el verso siguiente, y la materia fónica verbal sufre algunos cambios”, destacando el hecho de que “el encabalgamiento supone un efecto de suspensión en el verso: de su sentido y de su sonido” (Paraíso, 2000: 99).

El encabalgamiento, a pesar de que no puede considerarse como un elemento métrico, sino como un recurso estilístico, afecta directamente y va irremediamente unido a la pausa, y con ella se suele estudiar en los estudios de métrica. Por ello no lo trataremos en este trabajo⁸.

Pero la coexistencia de la ley métrica y la sintáctica crea otras muchas figuras y mecanismos reseñables. En este sentido se pronuncia Martínez Fernández, que destaca el hecho, ya explorado por otros estudiosos como Ricardo Senabre, de que “el encabalgamiento no es el único fenómeno de conflicto entre métrica y sintaxis” (2010: 17), haciendo referencia a otros

⁸ Navarro Tomás, sin embargo, lo sitúa dentro de sus “Complementos rítmicos” (1991: 42). Domínguez Caparrós, hace también hincapié en el carácter meramente estilístico de este recurso: “Quizá convenga insistir en que el encabalgamiento es un fenómeno puramente estilístico, ya que su aparición no está regulada por las normas de la métrica y sólo depende de la voluntad o la intención del poeta” (2007: 130).

recursos con valor expresivo como el hipérbaton, que aunque juega también con métrica y sintaxis constituye un recurso estilístico.

Esta convivencia de ambas leyes, además de tener el poder de provocar cierta tensión cuando ambas se enfrentan, crea también valiosas asociaciones:

El hecho de que el discurso no sea continuo, sino que esté dispuesto en series más o menos aisladas, crea especiales asociaciones entre las palabras de la misma serie, o entre palabras de series paralelas dispuestas de un modo simétrico. El significado y la concatenación de los significados están regidos por correspondencias rítmicas; esto no ocurre en la prosa, donde, en cambio, tales correspondencias se producen según la línea expresiva del discurso, determinada por las palabras. (Tomachevski, 1982: 107)

Así, Tomachevski sugiere que el paralelismo y otras figuras sintácticas del verso pueden crear asociaciones entre diferentes términos, produciendo hallazgos significativos, basados en las posiciones establecidas en el esquema métrico del verso. La anáfora, por ejemplo, al repetir la o las primeras palabras del verso contraponen de manera más eficaz aquellas que aparecen justo detrás de ellas. Domínguez Caparrós observa cómo Jakobson otorgaba un papel primordial al paralelismo, y cómo en el ámbito hispánico Dámaso Alonso ha hecho un amplio estudio de las correlaciones (Domínguez Caparrós, 1988: 105-107). Además, de los estudios sobre el paralelismo y equivalencias de Jakobson se deriva también la noción de Samuel R. Levin de *couplings* o *emparejamientos*. Esta da una importancia primordial a la sintaxis como principio estructurador del lenguaje poético. David Viñas lo resume de la siguiente manera: “Lo que Levin advirtió es que en el mensaje poético, con mucha frecuencia, las formas que ocupan posiciones equivalentes están relacionadas también entre ellas semántica y fonéticamente” (2007: 449)⁹.

⁹ Levin señala dos tipos de emparejamientos básicos: 1. *Posicionales*: son los referidos a la sintaxis, y dentro de ellos podemos distinguir entre *emparejamientos en posiciones comparables* (palabras que desempeñan la misma función gramatical respecto a un mismo

Como ya hemos visto, el paralelismo se erige como una de las principales figuras de sintaxis rítmica, pero podríamos nombrar muchas otras también muy frecuentes como la enumeración, el hipérbaton, el quiasmo, etc. La anáfora, la epífora, la concatenación, y otros recursos similares podrían ser considerados también dentro del apartado de semántica rítmica o incluso de fonética rítmica, ya que se basan en la repetición de todos los elementos, no sólo de los sintácticos. Los incluiremos, sin embargo, dentro de este epígrafe, por la relación tan estrecha que presentan con el paralelismo.

La importancia de estos recursos es tal que existen ciertos tipos de versificaciones que se apoyan en ellos. El caso más famoso es quizás el de la poesía hebrea y los Salmos, que, como sucedía con la aliteración en el verso antiguo germánico, convierte el paralelismo en un elemento métrico: “Para los hebreos el paralelismo es procedimiento versal; para nosotros es procedimiento retórico, ya que nuestra métrica ha operado normativamente sólo, hasta finales del siglo XIX, con elementos fónicos” (Paraíso, 1985: 58). Isabel Paraíso defiende que cierto tipo de versolibrismo, que algunos autores, como Amado Alonso, han calificado como basado en el *ritmo de pensamiento*, se basa igualmente en recursos de carácter sintáctico e incluso semántico:

Si bien hay muchos poemas que se anclan en elementos fónicos, hay otros muchos que no lo hacen, o en los cuales la textura fónica no es tan relevante. [...] El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, antapódosis, etc.), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás fi-

término) y *emparejamientos en posiciones paralelas* (palabras que desempeñan la misma función en cláusulas u oraciones distintas) y 2. *Naturales*: dentro de los que encontramos *emparejamientos por equivalencia semántica* (miembros que forman un paradigma por aislar un trozo de realidad semejante u opuesto) y *emparejamientos por equivalencia fonética* (entre miembros que tienen rasgos fonéticos similares). (Viñas, 2007: 450).

guras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. (1985: 57-58)

Además, este tipo de versificación se suele ligar también a la poesía de Walt Withman y sus seguidores, que se caracteriza principalmente por su “*ritmo paralelístico de pensamiento*, y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus *anáforas* y *enumeraciones*” (Paraíso, 1985: 245).

Otro de los recursos que consideraremos dentro de este epígrafe es la ausencia de puntuación que afecta a algunas composiciones. Este hecho afecta no sólo a la sintaxis, sino también a la entonación y constituye además un elemento visual. No obstante, lo incluiremos en este apartado, ya que esa ausencia de puntuación supone no respetar en la escritura la segmentación sintáctica del discurso. Bělič liga este hecho a la intención de generar una contraposición entre la entonación y la sintaxis: “dado que en los versos citados faltan señales gráficas (la puntuación) de la segmentación sintáctica, para nuestra percepción es decisiva la segmentación –y la entonación- versal”, es decir, al suprimir la puntuación “la entonación versal se pone «al desnudo» de un modo muy llamativo, y a la vez se recalca su función estructural” (2000: 556). Para Bělič, aunque siempre existe una tensión entre la entonación versal y la sintáctica, esta tensión es diferente en los versos en los que se omite la puntuación u otras señales gráficas como las mayúsculas: “cuando la puntuación falta, es sólo a posteriori que nos damos cuenta de la entonación sintáctica (sintiendo al mismo tiempo que nuestro modo de entonar es sólo uno de los posibles, que pueden ser varios)” (2000: 556). Así, cabe la posibilidad de que realizando la supresión de la puntuación se encubra, posiblemente intencionalmente, la entonación sintáctica, dejándonos varias posibilidades entonativas y quizás semánticas.

La supresión de la puntuación en poesía se suele ligar al versolibrismo, a un intento por destacar el verso como unidad, con independencia de la sintaxis, como ya apuntaba Gili Gaya: “Hasta tal punto el verso libre desborda la sintaxis, que con frecuencia los autores prescinden de la puntuación ortográfica, como indicándonos que en su versículo las unidades de sentido son otras” (1993: 94), o como señala Bělič:

Este tipo de verso (el verso libre), producto de la segmentación rítmico-melódica, es una entidad autónoma con respecto a las estructuras oracionales prosarias, en particular a la sintaxis «normal» y sus moldes. Este hecho se manifiesta, a veces, en la supresión de la puntuación y las mayúsculas. (2000: 554)

La supresión de la puntuación puede tener consecuencias semánticas. Así, en el caso concreto que analiza, este mismo autor resalta: “los versos con puntuación suprimida se sienten más intensamente como unidades semánticas que los versos donde no hay tal supresión” (Bělič, 2000: 555).

También Martínez Fernández ve claras repercusiones semánticas en la supresión de la puntuación y la relaciona con la “posibilidad de diferentes lecturas –y aun de diferentes ritmos de lectura” (1996: 74). Es decir, se produce un enriquecimiento en el campo de la significación. En la misma línea se pronuncia Domínguez Caparrós:

[La supresión de la puntuación] tiene grandes repercusiones en la delimitación de las frases. En tanto en cuanto borra las fronteras entre frase y frase, la libertad de entonación e interpretación del texto es mayor, lo que exige un esfuerzo de lectura acrecentado. Todo esto supone el centrar la atención en el mensaje, en las posibles lecturas y significados de la palabra, y, en este sentido, la diferencia respecto a la escritura convencional es evidente. (2008: 94)

Además, este hecho se liga a cierta estructuración sintáctica característica: “La ausencia de puntuación suele llevar aparejada la eliminación de nexos sintácticos y la sustitución de la organización temporal del discurso por la yuxtaposición nominal” (Martínez Fernández, 1996: 74). Pero además de señalar estas consecuencias semánticas y sintácticas, no olvida señalar también las rítmicas: “la ausencia de puntuación tiene efectos rítmicos, al impulsar la aceleración del tempo de lectura”; y algunas consecuencias más concretas, como son “favorecer un movimiento rítmico más rápido, subrayar la imagen del poema como totalidad sin

rupturas y la mayor iniciativa del lector en la ejecución oral del poema y en la construcción del sentido” (Martínez Fernández, 1996: 75), aunque precisando que la ejecución suele tratarse de una lectura privada. En las ocasiones en que este recurso se utilice en la poesía de Antonio Colinas tendremos oportunidad de comprobar estos efectos.

4.1. Recursos de sintaxis rítmica en Antonio Colinas

El primero de los recursos que analizaremos será el de la anáfora, que tiene una gran incidencia en la obra del poeta. Los recursos basados en la reiteración poseen gran importancia en su obra, como ya ha señalado Susana Agustín: “El ritmo expositivo determina una composición de los poemas que organizan la argumentación mediante constantes reiteraciones. La musicalidad a la que hacíamos referencia más arriba es obtenida mediante las figuras de repetición” (Agustín, 2004: 371). Aquí nos ocuparemos únicamente de aquellas en relación con la sintaxis.

Desde sus primeros versos observamos el uso de esta figura:

Un limón es la luna
 en la noche serena.
 ¿**Un limón** o un cuchillo
 de pena?
Un limón encendido
 encima de la sierra.
 Los cuerpos están solos.
 Aroma a flores muertas.
 Vaho de templo cerrado
 llega de entre las rejas.
 ¿**Un limón** o un cuchillo
 de pena? (CA, VI “ (Última noche en Córdoba)”)

En este caso observamos además que los versos 3-4 y 11-12 actúan como una especie de estribillo, otro recurso que más adelante veremos. Pero volviendo a la anáfora, en cada uno de los poemarios podemos encontrar ejemplos de este recurso:

Ámame en estos valles solitarios,
ámame en esta tierra de desvelos. (JL, XI, vv.1-2)

Que siempre dure el tiempo bajo estos muros fríos.

Que el pasado resuene en estas tumbas toscas.

Que siempre esté la muerte presente en nuestros labios
(PTS, II “En San Isidoro beso la piedra de los siglos,
vv.22-24)

Quemaba tu hermosura, tu frente, tus pestañas.

Quemaba el aire suave, el vino de los cántaros. (PNT, “El
tiempo de los frutos”, vv.5-6)

Sobre el relincho, **sobre** las hogueras,

sobre todas las lágrimas del hombre

va el orbe acumulando sus riquezas,

está instalado el trono del silencio,

el techo tembloroso de la sangre.

Sobre lomas de arenas, **sobre** sotos

musicales cargados de perfumes,

sobre trigales, **sobre** el mar inmenso, (PNT, “Trono del
silencio”, vv.1-8)

Hoy el otoño sube muy lento **por** las rocas,

por las enredaderas, **por las** raíces dulces,

por los espinos rojos, a este lugar secreto. (TFT, “Truenos
y flautas en un templo”, vv.15-17)

En los dos últimos ejemplos hemos destacado la repetición no sólo a principio de verso, sino también en el interior del verso o entre hemistiquios. Como vemos, la anáfora suele aparecer unida al paralelismo¹⁰, y no se presenta siempre en versos consecutivos. La recurrencia de estas palabras imprime un ritmo más intenso al poema, resaltando también el sentido. Así, por ejemplo, en los dos primeros casos, en los que se repite un imperativo “ámame” y una oración desiderativa “que siempre”, la repetición hace que ese mandato o ese deseo sean más fuertes. Además, como ya habíamos advertido en el apartado teórico, la anáfora hace resaltar las correlaciones entre los términos que aparecen detrás de las palabras repetidas. En el primero de los ejemplos el emparejamiento en posiciones paralelas de “valles solitarios” y “tierra de desvelos” es expresivo, pero más llamativo resulta el segundo caso, en el que se asocian por el mismo

¹⁰ De hecho Domínguez Caparrós la considera una forma de paralelismo (2008: 101).

procedimiento los términos “tiempo” y “muerte”, así como “muros fríos” y “nuestros labios”.

La anáfora es una forma de recurrencia que, por una parte, ayuda a realzar el valor expresivo y la importancia de una expresión dentro de un poema. Podemos encontrar ejemplos en casi todas las composiciones de Colinas, aunque reproduciremos aquí solamente algunos de los más significativos:

La luz de las manzanas salpicadas de lluvia.

La luz que hay en las puertas con picaportes de oro.

La luz que hay en los párpados de las águilas muertas. (TFT, “Cita entre el Sena y los Campos Elíseos”, vv.4-6)

El amor se pudrió como un fruto golpeado.

El amor fue trenzando pesadumbres con odios.

El amor hizo estragos en la firmeza humana. (TFT, “Trueños y flautas en un templo”, vv.12-14)

Música enfebrecida de cada estatua rota.

Música por el musgo de las escalinatas.

Música por la noche aún de las violetas. (TFT, “Cementerio del Père Lachaise”, vv.5-7)

Por otra parte, la anáfora, como hemos ido viendo, a veces cumple la función de poner de manifiesto la asociación entre vocablos en posiciones equivalentes, ya que el término (o términos) repetido al comenzar el verso no es tan importante:

tienes un ángel verde que te suena la música,

tienes mínimos huertos para el pájaro antiguo,

tienes bronces y muros para cerrar la aurora

y eres mística y tierna como tus hornacinas. (ST, “Piedras de Bérnago”, vv.3-6)

Ya suba el alba como un ángel frío,

ya se inflame la tarde en las veletas,

ya se bese la noche con el agua,

aquí, en la catedral,

el tiempo dormirá en el astrolabio.) (ST, “Mysterium fascinans”, vv.45-49)


Nadie mira hacia el cielo.

Nadie lee en la tierra.

Nadie escucha la agonía. (LSF, “Meditación en el simposio”, vv.10-12)

Este tipo de emparejamiento puede acercar dos ideas, o a la inversa, es decir, contraponerlas, creando sugerentes asociaciones, a veces de carácter irracionalista:

tú me entregabas lo desconocido,
a qué bosques, **a qué** palacios altos
 me llevabas cuando nos encontrábamos,
a qué ácido estanque, **a qué** palmeras,
a qué tardes de espinos enlunados,
a qué nave sin rumbo en la negrura,
a qué jardín desconsolado y hondo,
a qué terrazas... (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv. 363-370)

En realidad en este poema la anáfora se configura como uno de los recursos más eficaces y utilizados. El fenómeno opuesto a la anáfora, es decir, la repetición de una o más palabras al final de varios versos, que provocaría asimismo una rima idéntica no sistemática, es un recurso también muy utilizado por Antonio Colinas, especialmente en esta composición, “Sepulcro en Tarquinia” (Martínez Cantón,  2: 99-107).

En ocasiones encontramos también uno o más versos que se repiten dentro del mismo poema, normalmente una sola vez, pero que podríamos decir que funcionan como una especie de estribillo. Alarcos Llorach lo describía de la siguiente forma: “reiteración diseminada dentro del poema; entonces, igual que los estribillos, igual que los *leit-motiven*, lo reiterado es como el hilo conductor, como el gozne en torno al cual gira la composición matizándola totalmente” (1966: 112). Ya vimos el poema VI de *Córdoba adolescente*, que repetía los versos “¿Un limón o un cuchillo/ de pena?”. En otros poemas también se repiten versos pero no encajaría exactamente con el llamado estribillo dentro de la estructura de un poema, ya que una de las características definitorias es la de repetirse total o parcialmente después de cada estrofa (Domínguez Caparrós, 2007: 165-166; RAE, 2001). En la obra primera de Colinas se repiten ciertos versos de

manera que se pone un especial énfasis sobre ellos, se los destaca sobre el resto, sin existir la regularidad que conlleva un verdadero estribillo.

En *Junto al lago* este fenómeno es bastante abundante. El verso repetido es siempre el primero y otro más allá del verso 10. Muchas veces este verso repetido encierra una idea o sentimiento clave para el poema, es decir, sería como el motivo de una pieza musical, un tema o frase principal al que se vuelve para hacer distintos desarrollos. Así aparece, por ejemplo, en el poema X de *Junto al lago*: “Bien sé que aunque estás lejos no me olvidas”, repetido en el verso 1 y 13; o el XI del mismo libro: “Ámame en estos valles solitarios”, versos 1-11; o el XII: “No sé qué voy a hacer sin tu sonrisa”, versos 1 y 17.

En *Poemas de la tierra y la sangre* sólo hay un poema, el IV, “Riberas del Órbigo”, en el que se produzca este fenómeno. En este caso la repetición abarca un verso alejandrino y cinco sílabas del siguiente: “Aquí en estas riberas donde atisbé la luz/ por vez primera”, y se repite tres veces en los versos 1-21 y 26. Parece que estas palabras definen el sentimiento de nostalgia, de vuelta a la infancia del poeta leonés ante su tierra; de hecho se repetirán mínimamente transformadas en *Preludios a una noche total* en el poema “El poeta visita la casa donde nació”, verso 3: “donde un día atisbé la luz por vez primera”. Así, este poema remite al anterior, y ambos tratan el mismo tema, la tierra donde nació el poeta y su infancia. Se crea también un guiño al lector, y una cohesión entre los dos poemarios.

Por otra parte, en *Preludios* encontramos menos esta construcción con versos repetidos a modo de motivo; sólo en “Pozo oscuro de los sueños” se nos presenta, repitiendo dos versos: “Amable duendecillo de los bosques/ remoto brujo, pájaro agorero” en 1 y 2 y más adelante en los versos 13 y 14.

Aunque parece que en los poemarios posteriores este recurso es menos frecuente, no faltan ejemplos. En “Homenaje a Valle-Inclán” (TFT) la referencia a su tierra se repite en el verso “Noche adivinadora de presagios” (vv.12 y 24) con el que comienzan las dos últimas estrofas de la composición. En “De la consolación por la poesía” (TFT) los versos “También Séneca se habría emocionado // de no estar hecho de bronce” actúan como motivo principal y aparecen tres veces en el poema. En *Sepulcro en Tarquinia* la presencia de este recurso es visible en el primero

de sus poemas “Simonetta Vespucci”, en el que el nombre de la mujer (que forma un heptasilabo) se repite, además de en el título, en los versos 6, 14 y 20, estructurando de alguna manera el poema en cuatro partes. En el conocido poema central “Sepulcro en Tarquinia” la aparición de estos versos recurrentes a modo de motivo es de gran relevancia. Martínez Fernández, en su estudio de la composición, afirma que el poema avanza de manera discontinua; “Y siempre con esos versos obsesivamente recurrentes que permiten unir determinadas secciones y facilitar la interpretación de un poema complejo” (2004: 82). Algunos de estos versos tienen además relación de anáfora entre ellos, como es el caso de “si llorabas”, “si me vieras”, “si supieras”, que organizan además parte de la composición:

Pero es indudable que esa especie de estribillo de frecuencia irregular -«si llorabas»- marca los tiempos de esta parte del poema [...] «Si llorabas» es la fórmula para proceder a la suma acumulativa de elementos aparentemente inconexos que han permitido hablar de un cierto irracionalismo en el largo poema coliniano. (Martínez Fernández, 2004: 82-83)

Pero además hay otros versos reiterados que aparecen como motivo en este poema, como “Hay tanta nieve fuera y sin embargo...” (vv. 160, 179 y 232).

En *Astrolabio* los versos a modo de motivo o estribillo son infrecuentes. Encontramos únicamente en “I Tras la lectura de unos versos” que la serie de nombres que constituyen el primer verso “Mirra, Fedra, Pasifae, Canace, Scylla” actúan de esta forma (vv.1, 10 y 20), dividiendo el poema en tres estrofas de casi igual número de versos.

En *La viña salvaje* encontramos un caso llamativo de este recurso. El poema “En el bosque perdido” consta de catorce breves composiciones o subpoemas. De ellos tres seguidos comienzan de la siguiente manera: “No sé tu nombre” (III, IV y V). Con ello se insiste en realidad en el significado y en la contrariedad entre ese “no conocer” a la persona y sin embargo, amarla. Actúa, además, como elemento de unión entre los subpoemas.

En *Noche más allá de la noche* este recurso se convierte, sin embargo, en un componente básico del libro, en el que el caso más famoso es el

de los dos primeros versos que se repiten también en el último poema, creándose así un motivo que cohesiona no solamente una composición sino todo un libro:

Oscuro oboe de bruma, cómo sepulta el mar
tu solemne sonido que despierta a los muertos. (NMN, I y
“Post-scriptum, vv.1-2)

Otros poemas de este libro presentan también un verso o hemistiquio a manera de estribillo, como el VI “¿Recordáis aún los muertos” (vv.1, 13 y 25), o el XXV “¿Pero es que ya no va a volver aquel tiempo” (vv 1 y 19) o el más conocido poema XXV en el que uno de los elementos clave es la reiteración del verso “Me he sentado en el centro del bosque a respirar” (vv.1, 23 y 24).

En *Jardín de Orfeo* la recurrencia de versos es también extraña, y sólo en “Otoñal” se repite el verso “En el fondo del bosque, el canto de la lechuza” (vv. 1 y 14). En el poema “A Venecia” encontramos lo que podríamos considerar como una variante de este procedimiento, ya que los términos “Apartadme” y “Apartad” aparecen también recurrentemente en el poema estructurándolo, pero no se repite un verso entero, sino simplemente estos imperativos. Esto mismo sucede de manera más visible en el poema “Cosmogonía”, en el que encontramos cinco estrofas de seis versos cada una que comienzan por la expresión “En Micenas”. En otros libros posteriores este recurso también es visible (“La llama que canta”, LM o “Estos campos...”, DL o “En el anochecer morado”, DL).

En la última etapa el recurso del verso reiterado a modo de estribillo se recupera en composiciones como “Aunque es de noche” (“En medio de la noche me despierto”, vv.1 y 11), “La visita del mal” (“Hoy hemos recibido la visita del mal”, vv.1 y 33), “Si a vuestra vida un día llegase el huracán” (“Me pedís que os diga cómo sois”, vv.1, 6 y 12), o el conocido “Zamira ama los lobos” que repite estas palabras tres veces en el poema. Además estos versos en forma de estribillo no desaparecen en su último libro, sino que son más frecuentes. Además de estribillos de un verso como los vistos hasta ahora, y como algunos de este poemario (“Quédate aquí, no partas en la noche”), en él encontramos poemas como “En Ávila, unas pocas palabras”, que contienen un estribillo de tres versos, o “¿Conocéis el lugar?” de dos versos.

Hay recursos de sintaxis rítmica que se aproximan también a este *estribillo* o motivo recurrente, por medio de pequeñas variaciones. Uno de ellos es el que podemos apreciar en “A la figura de un Cristo hallada entre el estiércol de un establo”, en el que los primeros versos de cada estrofa comenzaban de la siguiente manera: “No estabas”, “No te pude encontrar”, “No estabas”, “No estabas” y por fin “Tú estabas”. Vemos el paralelismo que sirve primero de identidad y después de contraposición. También en “En el camino sin camino” encontramos los siguientes versos “Nunca me iré de aquí, aunque me vaya” (vv.8 y 25) y “Aunque me vaya y aunque no regrese” (v.14) y “Sé que jamás me iré de este jardín” (v.32), con el que comienza la última estrofa, dando así sensación de avance narrativo. Este tipo de recurso es visible también en su poema “La noche transfigurada”. En estos casos el paralelismo ocupa prácticamente todo el ámbito del poema, y sirve también como elemento organizativo.

En realidad, todos estos ejemplos nos sirven para percatarnos de la importancia que tienen en los poemas colinianos los recursos de sintaxis rítmica para estructurar las diferentes estrofas. En un gran número de poemas se observa que los primeros versos de cada estrofa guardan entre sí una estrecha relación, bien sea por paralelismo, por anáfora, reiteración de un mismo verso, etc. Por ello estos recursos se convierten en un elemento organizativo de primer orden. Se puede incluso hablar de que el paralelismo actúa como base rítmica (acompañado, normalmente, de otros elementos como número de sílabas o posición de los acentos) en algunos subpoemas:

Voy hacia la soledad absoluta del campo.
 Vas hacia la absoluta turbulencia de la ciudad.
 Mi soledad se animará con tu confusión.
 Tu confusión se disolverá con mi soledad. (LVS, “La viña salvaje” II)

Estatua de carne.
 Estatua de estrella.
 Estatua de ceniza. (LVS, “La viña salvaje” XIV)

En el segundo de estos poemas vemos que el paralelismo se halla además reforzado por la anáfora. Por otra parte es apreciable que este tipo

de recurso se utilice sólo como base en poemas cortos en los que la base sintáctica de la versificación se capta fácilmente.

Hay otros fenómenos de repetición menos frecuentes, como la anadiplosis o la epanadiplosis, de los que podemos poner ejemplos muy escasos:

Esto sucede ahora que es invierno y la noche
no sabe de una historia escrita **por la sangre,**
por la sangre que hoy arde de ansiedad en tus venas.
(PNT, “Triste lugar”, vv.22-24)

nuevos secretos en tu vida, **nuevos**
horizontes de amor, nuevas verdades. (JL, VIII, vv.21-22)

El recurso quizás más conocido y productivo de sintaxis rítmica es el paralelismo, del que huelga poner más ejemplos habiendo comentado ya aquellos en los que se da junto con la anáfora. Cabe destacar, sin embargo, que una forma de este paralelismo, muy usual en la poesía de Antonio Colinas, es la de crear versos compuestos con hemistiquios paralelos o versos simples que también se dividen en dos partes que guardan simetría sintáctica, es decir el organizar el verso según una estructura bimembre simétrica:

Escuchas silenciosa esas notas del agua
que refrescan tu piel, que atenúan el fuego (JL, XIV,
vv.11-12)

Y, entre tanta hermosura, rebosa el río, corre,
relumbra entre los troncos, abre su cuerpo al sol,
sus brazos cristalinos, sus gargantas sonoras.
Aquí, en estas riberas, donde atisbé la luz
por vez primera, miro arder todas las tardes
las copas de los álamos, el perfil de los montes (PTS,
IV “Riberas del Órbigo”, vv.18-23)

En aquel corazón, en aquel nido
cálido por la paja y el adobe (PNT, “Bosque de los sue-
ños”, vv.9-10)

por enebro salvaje, ni el zumo de la higuera
que las olas me llevan, que las olas me traen: (NMN,
 III, vv.13-14)

Siempre hubo e él dos personas contrarias
 [...]

Una inspira calmada, la otra espira rendida. (LSF,
 “Tántalo contra Sísifo”vv. 1 y 15)

Este tipo de paralelismo contribuye a realzar el ritmo del poema, y, como vemos en el último ejemplo, refuerza la dicotomía, idea básica en la poesía del poeta leonés. Cuando la composición está formada por versos alejandrinos se marca la pausa medial de una manera más clara; cuando, por el contrario, es un poema en endecasílabos, el ritmo se hace más entrecortado, pero de una manera armoniosa, no abrupta. Además, al encontrarse dentro de un mismo verso tal paralelismo, parece que éste, aunque separado por pausas, cobre unidad gracias a la simetría sintáctica.

Otro recurso sintáctico de gran importancia para la lengua poética es la enumeración. Navarro Tomás destaca la cadencia natural que se percibe en este recurso: “Acaso el más usado entre tales recursos es el que aprovecha el natural fondo rítmico que la enumeración lleva consigo” (1991: 498). Cuando una serie de elementos se va acumulando por yuxtaposición, se produce una pausa después de cada elemento, provocando así un ritmo más entrecortado, pero a la vez natural, lento e insistente. Cuantos más elementos compongan la enumeración, mayor es el efecto obtenido. Veamos algunos ejemplos:

**Chumberas, adelfas,
 zarzas, el espliego
 y un rumor de agua**
 entre los jilgueros. (CA, II, vv.9-12)

En los poemas de *Córdoba adolescente*, de versos breves, la enumeración da un ritmo más cortado y rápido, y en este fragmento contrasta con los versos 11 y 12 (los dos últimos del ejemplo) que no tienen cesura, relajando y enlenteciendo la cadencia.

En estos versos de *Preludios* vemos la función intensificadora que también tiene la enumeración:

Detrás de los **cristales luna fría,**
praderíos, mimbrales, azoteas... (PNT, “Fría belleza
 virgen”, vv.1-2)

En este caso siguiente de *Junto al lago* vemos también una intensificación, creada por una serie de verbos, los cuatro primeros de mayor longitud (bien porque tengan algún complemento o bien porque sean reflexivos) y los últimos, sin embargo, más breves, creando una tensión rítmica acorde con el sentido de los versos:

hoy deja entre mis labios.
 Muy turbado se encuentra
 de amor todo mi cuerpo.
Se yergue, aspira hondo,
resiste la hermosura, se acalla, escucha, tiembla. (*Junto
 al lago*, II, vv.14-16)

La enumeración se convierte en un recurso muy utilizado en algunos de los poemarios, especialmente en aquellos que se han ligado más al irracionalismo, como *Truenos y flautas en un templo* y *Sepulcro en Tarquinia*, ya que por medio de ella se unen conceptos a veces muy dispares:

Noche adivinadora de presagios...
Fétidos parques, verjas corroídas
 por la humedad ocultan negros perros,
el frío de los pinos, campanarios.
Densa fiebre, hermosura, noche, aljaba
 para portar el sueño de los hombres. (TFT, “Homenaje a
 Valle Inclán”, vv.12-17)

Lentz, Scarlatti, Telemann, Vivaldi,
techos llenos de frescos, los sagrarios,
las ancianas maderas aromadas,
carcomidas, lustrosas, de los coros,
el retablo, las losas, las trompetas,
el tropel de los ángeles, a veces
un son de mandolino, aquella virgen
de Botticelli con tu rostro, violas
temblando en nuestras venas y un gran coro

tronando enfurecido con el órgano,
con el corazón (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv.67-77)

La sintaxis rítmica puede llegar a crear asociaciones no sólo por medio del paralelismo, la enumeración, etc. Ciertos emparejamientos pueden darse por la posición de la palabra en el verso. Veamos el siguiente ejemplo:

EL NÁUFRAGO

¿En esta costa se renueva el **mito**?
Este invierno, flotando entre las **olas**,
sonámbulo, amarrado a unos **maderos**,
ha llegado un cadáver a la **playa**.

Su rostro es como un mapa de alga y **musgo**.
Los peces devoraron labios, **ojos**,
y están negruzcos muslos y **muñecas**
allí donde la sogá ató **carne**.

Acaso é era un náufrago vencido
por el oscuro y furibundo **ponto**.
Quizá, como un osado, iba cruzando
la extensión infinita de las **aguas**;
luchaba contra cielos, contra **abismos**,
como un dios, y le vino la **condena**.

Sólo un detalle nos llenó de **dudas**
y convirtió en tragedia el bello **mito**.
Otra lectura hicimos del **cadáver**
al ver en su costado la **hendidura**
roja y violácea de una **cuchillada**.

El hecho de que prácticamente todas las palabras con las que finaliza este poema sean sustantivos, las pone en relación, aún a falta de la rima. En este poema, el hecho de que se trate de versos isosilábicos endecasílabos lo hace más visible.

Es preciso también destacar uno de los recursos más llamativos de sintaxis en el verso: el quiasmo. No es una figura muy frecuente en la poesía

de nuestro autor, pero llama poderosamente la atención en los casos en los que se produce: es la muerte que discurre por el río de la sabiduría,

es la sabiduría que discurre por el río de la muerte. (JO, “Otoñal”)

y toda la piedra de la ciudad se tornaba en carne
y toda la carne de nuestros cuerpos se tornaba en piedra
(JO, III “Elegía en Toledo, vv.38-39)

Queda, por último, repasar los casos de supresión de la puntuación ortográfica. Es éste un recurso cuyo uso en Antonio Colinas se ciñe al poemario de *Sepulcro en Tarquinia*. En él la gran mayoría de los poemas –sólo seis poemas de la primera parte del libro escapan a esta regla¹¹– siguen unas pautas de supresión de la puntuación comunes: existen las comas (y otros signos de puntuación como dos puntos, puntos suspensivos, etc.), y las mayúsculas en los nombres propios, pero no aparecen nunca los puntos ni las mayúsculas al comenzar una oración o estrofa. Veamos, como ejemplo, el poema “Vamos, vamos a Europa”:

y dijimos: vamos, vamos a Europa,
alta Ginebra de cristal muy grueso,
cafetines de piedra con luz roja, oh Calvino,
y cuánto lago y catedral, Friburgo, Salisburgo,
Nietzsche pasea loco por los bosques de Sils,
yo creo que está un poco desgastado
el disco de París, pero sus oros...
y dijimos: más lejos, aunque arda
la piel, caía la lluvia en Boulogne,
entre dos anarquistas la irlandesa
cantaba, los aviones sobre los chorreantes
prados de Welwyns Gardens, un cielo de cerveza,
Siena, Siena, tus rizos de doncella
y el labio suave como oliva,
se levanta la noche con magnolias

¹¹ Los poemas a los que nos referimos, que sí utilizan puntuación son “Simonetta Vespucci”, “Piedras de Bérghamo”, “Lago de Trasimeno”, “Giacomo Casanova...”, “Fiésóle” y “Novalis”. En su primera edición (1975) también el poema “Lago de Trasimeno” aparece sin mayúsculas ni signos de puntuación.

sobre los lupanares de Pompeia,
deprisa, llegaremos aún a tiempo
de tocarle los pechos a la noche griega.

Esta composición es tomada también como ejemplo por Miguel d'Ors, que señala que: "En la mayor parte de las composiciones, Colinas acata las reglas sintácticas, pero en algunas las infringe, utilizando un estilo sumamente sincopado que recuerda el de Manuel Vázquez Montalbán y el de algunos otros poetas jóvenes" (1998: 91). Esta afirmación nos centra en dos aspectos de la supresión de la puntuación en nuestro autor. Por una parte se liga el uso de este recurso con una *moda* poética generacional, lo cual es algo a tener en cuenta, dada la desaparición posterior de este recurso en la poesía del autor bañezano¹². Por otra parte se da una pista de sus efectos, ya que el estilo sincopado que percibe d'Ors viene otorgado por la yuxtaposición y la eliminación de nexos entre oraciones que ya advertía Martínez Fernández (1996: 74). Acompañados estos de la falta de pausa sintáctica significativa, provocan una sensación de velocidad en el ritmo de lectura. Además, el hecho de que esta ausencia de puntuación ortográfica aparezca precisamente en este poemario se corresponde con el carácter surrealista del mismo. En un poema extenso como "Sepulcro en Tarquinia" la no aparición de ninguna pausa sintáctica significativa marcada en la escritura responde a un deseo de que esta composición se perciba como un todo, como un continuum, o, como a veces se lo ha definido, como un *poema-río* (Jiménez, 1998: 184). Es decir, la ausencia de puntos y mayúsculas en el comienzo de oraciones hace que la expresión se vuelva más vivaz, más ligados unos fragmentos del discurso con otros que en una secuencia lógica necesitarían una gran pausa:

¹² Para Carmen Ruiz, sin embargo, esta ausencia de puntuación no responde a la moda, sino a una intencionalidad clara:

Poemas éstos sin mayúsculas iniciales, artificio que más que concesión a la moda responde intrínsecamente a la intención del poeta. Observamos que en la primera parte este uso es menos frecuente que en las siguientes, casi generalizado. Con él pretende a veces incidir en lo metafísico - como en el poema titulado "Sepulcro en Tarquinia", que constituye la segunda parte-, o indicar otras veces la pervivencia de las cosas y de los seres a través del tiempo, como en "Piedras de Bérghamo", en la primera parte. Pero donde este procedimiento alcanza su plenitud será en la última parte, "Castrá Petavonium", donde el ser de cada cosa no se resalta en el fluir del tiempo, la monotonía y el cansancio se abaten sobre este mundo aislado y abandonado. Un buen ejemplo es el poema VI "Trasmontes" con total ausencia de puntuación y mayúsculas. (1976)

se abrieron las cancelas a la noche,
 salieron los caballos a la noche,
 se agitaron las zarzas del recuerdo,
 pasó un desierto (el mar) por mi recuerdo,
 lloraba aquella niña en el camino
 lleno de cruces

si me vieras junto a esta mesa oscura
 con la manta y los vidrios de colores,
 con el fuego apagado, sin más fuego
 que éste de aquí del pecho, de aquel otro
 de tus días pasando apresurada
 hacia el lago y la noche y los jardines,
 si me vieras,
 si supieras:
 ataron los leones con cadenas,
 les metieron argollas por las bocas, (ST, “Sepulcro en Tarquinia”, vv.30-45)

La organización de esta composición, en la que juega un papel muy importante esta supresión de puntos y mayúsculas, es un factor decisivo en el sentido del poema, como apuntaba Prieto de Paula:

El poema en cuestión consta de varios centenares de versos [...], endecasílabos blancos en su mayor parte, y se dispone en tiradas de relativa independencia cada una, que se inician con minúscula y concluyen sin punto, para proporcionar una ordenación abierta de las series. La marca de separación entre estas series es un doble espaciado. Este carácter formalmente inconexo tiene que ver con una desconexión también semántica: las historias no guardan una sucesividad lógica (1996: 214)

Así, para Prieto de Paula este tipo de recurso fomenta una interpretación semántica de inconexión y de surrealismo. Podemos pensar, por otra parte, que también sirve para unir pensamientos muy alejados entre sí, potenciando asimismo esa sensación de irrealismo. Para Barella Vigal el

uso de este recurso en Antonio Colinas se explica por la intención de dar una sensación de monotonía:

Entre otras cosas cabe señalar el artificio intencionado del poeta que elude signos de puntuación y mayúsculas en algunas composiciones –sobre todo y con mayor frecuencia en las últimas-. Así incide en lo metafísico o manifiesta la monotonía y sucesión en que se superponen los elementos de ese mundo contemplado. (1981: 134-135)

No nos adentraremos más en los recursos de sintaxis rítmica, ya que el campo tocado nos introduce de lleno en el campo de la estilística, que aunque guarda, como hemos ido viendo, gran relación con el ritmo, no es el objetivo primordial de este trabajo.

5. RECURSOS DE SEMÁNTICA RÍTMICA

Como ya indicaba Alarcos Llorach: “La poesía no es sólo materia fónica o funciones gramaticales, sino además contenido psíquico. Los sucesivos matices de éste –los significados de las palabras soldados a su expresión- también se desarrollan en secuencia no arbitraria, por tanto, ritmada” (1966: 101).

Los fenómenos ligados a la semántica nos incumben, dentro del campo del ritmo, siempre que haya una relación entre la significación de las palabras y la estructuración rítmica del lenguaje. Este apartado guarda irremisiblemente gran relación con el anterior, puesto que muchas de las asociaciones entre términos o expresiones se forman por la sintaxis:

Los problemas de sintaxis rítmica están estrechamente relacionados con los de la semántica rítmica. En efecto, la semántica rítmica trataría de ver cómo la significación de las palabras se ve afectada o condicionada por la especial estructuración del lenguaje que es la forma métrica. Sabido es también que todos los hechos de emparejamientos o diversas clases de paralelismos y construcciones artificiosas relacionadas con el lenguaje versificado son analizados en su faceta de creadores de significados especiales. (Domínguez Caparrós, 1988: 112-113)

Uno de los recursos que mezcla la sintaxis y la semántica rítmica sería la correlación, entendida como “disposición ordenada de las palabras en el verso, de acuerdo con su carácter gramatical o semántico” (Domínguez Caparrós, 2007: 91). Parece claro entonces que, si el ordenamiento es gramatical o sintáctico sería un recurso de sintaxis rítmica, si es semánti-

co, de semántica rítmica. Sin embargo, en las correlaciones suelen darse ambos fenómenos al mismo tiempo, creando así un paralelismo sintáctico apoyado en un paralelismo o contraste de significados. Veamos estos versos de *Preludios*:

No sé si esta figura maltrecha, al caminar,
escapa de un castigo o busca un paraíso. (PNT, “Invo-
 cación a Hölderlin”, vv.4-5)

El verso presenta un paralelismo, entre el primer y el segundo hemistiquio, haciendo uso de uno de esos versos bimembres, que, como ya comentábamos, utiliza tanto Colinas en sus poemas. Pero en este caso, además, el paralelismo es la forma que realza el significado, una igualdad entre contenidos opuestos: “escapar-buscar”, “castigo-paraíso”; de modo que los aparentes sentidos contrarios se concilien en un sentido profundo.

La existencia de recursos semánticos como forma para marcar un ritmo poemático ha sido algo aceptado por casi todos los críticos:

No es indispensable que la recurrencia lingüística se produzca siempre por medios fonéticos. En su más amplia acepción, ritmo es la repetición en el tiempo de ciertos φαινόμενα, fenómenos o apariciones. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético de carácter recurrente. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, evocados por el lenguaje, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, los acentos regulares o las agrupaciones silábicas. Ya Cicerón supo darse cuenta de que existe un balanceo entre las significaciones de palabras análogas o contrapuestas: antítesis, clímax, anticlímax y paralelismo, son para él factores rítmicos independientes de las cualidades sonoras de los vocablos. Hace poco, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño han estudiado las correlaciones y la distribución bimembre

o plurimembre en la poesía contemporánea, considerándolas como barra de hierro que sujeta la unidad del poema cuando los factores del ritmo acústico han desaparecido. (Gili Gaya, 1993: 152-153).

El autor liga este ritmo no puramente fonético a “la poesía hebraica, basada en el paralelismo de conceptos e imágenes contrapuestos, sinónimos o complementarios, dentro de cada versículo” (1993: 64). Ya habíamos aludido a que este tipo de versificación se basaba, de forma más visible, en la sintaxis rítmica, cuya relación con la semántica rítmica es evidente. Sin embargo, una forma más pura de este tipo de ritmos semánticos sería el que apunta Isabel Paraíso, y que denomina “verso libre de imágenes”, practicado por los autores vanguardistas. Sin entrar en si la versificación de estos autores está realmente fundamentado en la sucesión de imágenes poéticas, son destacables las palabras de la estudiosa: “Pero lo novedoso, lo escandalizante de las vanguardias, es que usaron el ritmo de imágenes como base de sus poemas, trastornando así la concepción habitual del verso” (1985: 284). Así, se afirma que efectivamente la imagen poética, la metáfora, puede servir también para marcar un ritmo dentro del poema.

5.1. Recursos de semántica rítmica en Antonio Colinas

En la obra de Antonio Colinas encontramos gran cantidad de figuras retóricas semánticas -como metáforas, sinestesias o antítesis- de gran valor significativo pero que no producen propiamente un ritmo, sino que aparecen de manera aislada.

Habría que esperar a poemarios como *Truenos y flautas en un templo* o *Sepulcro en Tarquinia* para observar este tipo de ritmo más claramente. En el segundo poema de “Los cantos de Ónice” se destacan los colores como hilo rítmico que cohesionan toda la composición:

Siempre mi historia empieza en el ocaso.
 El primer día vi pianos **malvas** tras una celosía de un convento.
 Toledo era una cátedra de notas y yo estaba beodo frente al río.
 Oh Septiembre, Septiembre, todo ruinas.
 Tienen las piedras venas de amatista
 y se derrumban las enredaderas sobre los patios de cristal **azul**.

Yo vi el segundo día a Dios rotundo y ciego.
 Le cortaba al hijo de Jacob la cabeza.
 Había rizos **rubios** entre las zarzas **cárdenas**
 y matorrales **tintos** por la **púrpura**.
 Perfumes de azufre y ébano en Sodoma.
 Cuentas de vidrio entre los pechos flácidos.
 El tercer día el mar trezaba muslos **verdosos** al ocaso.
 Invierno en el mar **verde**, desdichadas higueras de hojas **negras**,
 hachas bajo las hojas de los bosques
 y tú Wendy, princesa de cabellos **castaños** en la barca.
 En tu cuerpo la nieve era un estruendo
 y las gaviotas altas saludaban tu cuerpo de sirena entristecida.
 (TFT, II, “Los cantos de Ónice”)

Como vemos, hay una evolución en la aparición de los colores. Al principio aparecen colores fríos y aparecen bastante distanciados los unos de los otros, sugiriendo así la tranquilidad de un primer día. A partir de que se habla del comienzo del segundo día los colores se suceden cada vez más rápidamente y sus tonos son además más cálidos. Con el comienzo del tercer día, los colores aparecen también más separados entre ellos y sus colores son menos llamativos. Además de los colores encontramos muchos otros términos que nos conducen al campo semántico de los sentidos. El más claro es el del perfume (v.11), pero encontramos también quizá el del tacto, insinuado con el frío en muchos términos: piedras, amatista, cristal, vidrio, invierno, nieve. El oído se deja ver con la aparición de la música en el verso tres.

No será la única vez que Colinas ligue todo un poema a los colores. Estos tendrán especial importancia en las composiciones dedicadas a cuadros o con relación a algunos pintores. En una entrevista a raíz de la publicación de *Tiempo y abismo* el propio autor reconoce la importancia de este campo semántico en esta obra, además de otros elementos sensibles, como aromas, perfumes, etc. (Delgado, 2002). Un ejemplo de ello sea quizás este poema, del que reproduzco los fragmentos clave:

Al fin se han ido todos
 y decides hacer un último dibujo para ti.
 Habías visto esta tarde
 estallar el otoño por los montes

de Jaizubía (**plata** de los tilos,
oros del abedul, los **bermellones**
de los helechos en **umbrías** húmedas),
pero de noche, en este bar vacío
de una ciudad con las calles sin alma,
nada te queda ya sino ese poso
de **negrura** en la punta de tu lápiz
para esbozar un último dibujo
[...]
En el orujo **claro** de tu vaso
vas mojando un dedo
y lo pasas despacio por las líneas
para difuminar
más su **negrura**;
quieres sacar del **negro** lo más **blanco**,
pero la **luz** (el alba) se resiste:
no llegará detrás del **aguacero**. (TA, “El último dibujo de
la noche”, vv.1-12 y 28-34)

La tarde se describe como una conjunción de colores en la naturaleza, mientras que la noche queda definida únicamente en dos colores: negro y blanco, con todo el simbolismo que ello conlleva, y que podemos ver de manera más manifiesta en su poema “Blanco/Negro” (LSF). La importancia de los tonos cromáticos se aprecia también en la gran cantidad de poemas que presentan un color en su título: “Los páramos negros” (TA), “La noche blanca” (LSF), “La dama blanca” (LM), “El muro blanco” (LM), entre otros.

Todo esto nos lleva también a señalar otro recurso semántico muy característico de la obra poética de Colinas. Es la repetición insistente de ciertas palabras, que llegan a actuar como símbolos y motivos principales de los poemas. Estas palabras se relacionan a su vez con otras de su mismo campo semántico, que nos refieren de nuevo al mismo ámbito simbólico de significación. En *Junto al lago* destacan especialmente “noche” (que aparece en 23 ocasiones) y “agua” (en 16 ocasiones). Dentro de estos dos grandes campos aparecen, como decíamos, otros términos: “luna”, “astros” o “cielo” (para noche) y “lago”, “lluvia” (para agua). Por medio de estas imágenes plásticas el poeta leonés trata de hacernos sentir

lo inasible, lo inmenso, lo misterioso. Además, su reiteración a través de todos los poemas sí contribuye a crear una especie de ritmo basado en la recurrencia fónica, pero también mental, que producen.

En realidad algunos de estos conceptos-símbolos continúan a través de toda la obra de Antonio Colinas, ampliándose, tomando distintas connotaciones. En *Poemas de la tierra y la sangre* la palabra “noche” aparece 10 veces en sus seis poemas y es un término clave, así como en *Preludios*, que cuenta con 33 apariciones del término. No repasaremos la incidencia de este término en cada uno de los poemarios, pero en todos ellos es significativa. Solamente en el poema “Sepulcro en Tarquinia” la palabra *noche* se repite 24 veces, aunque su mayor incidencia recae en el libro *Noche más allá de la noche*, en el que se repite en 59 ocasiones. Lo más destacable de este recurso es que no actúa únicamente como sostenedor del ritmo, sino que se convierte en un punto de unión y cohesión de toda la obra poética del autor, que muestra cómo, aunque haya sufrido una profunda evolución formal e incluso temática, continúa interesada por los mismos símbolos y motivos fundamentales.

La naturaleza, siempre rodeada en la obra coliniana de un halo de misterio, aparece también muy frecuentemente en sus poemas imprimiendo un ritmo. Un ejemplo sería *Preludios a una noche total*, poemario en el que tienen mucha importancia también las estaciones, y comparte con el poemario anterior los abundantes términos referidos al frío. En sus últimos libros la naturaleza aparece unida a un sentimiento ecologista. La presencia de la naturaleza en sentido amplio se percibe en ciertos conceptos que actúan como motivos en algunos poemas: la nieve, el bosque, la piedra, la luz, etc. Algunos se relacionan además dentro de un mismo campo semántico clave más pequeño (agua: río, mar, lago, fuente). Lo quizás más relevante de esta simbología es que todos los términos que la integran parecen formar parte de una misma unidad, aunque no sean parte tan clara de lo que podríamos calificar como elementos del medio (pensemos, por ejemplo, en la respiración, o en las ruinas). Sin embargo, todos ellos se engloban en la poesía del autor, dentro de lo que podríamos denominar como Naturaleza. Afirma López Andrada:

Antonio Colinas utiliza de un modo sabio y fascinante los elementos de la Naturaleza: los árboles, las flores, los animales, no aparecen en el poema

como adornos, sino como unidades llenas de sentido, como símbolos o palabras necesarias para captar la luz del poema en su totalidad. (1997: 178)

Estos términos, utilizados a lo largo de toda su obra no sólo poética, sino también en otros géneros, se configuran como imágenes obsesivas del autor, que nos revelan las claves de su pensamiento. Dice Susana Agustín:

Los símbolos se organizan en series que se conducen hacia la trascendencia y lo infinito, por lo que adquieren valor absoluto. Ello corrobora que el símbolo pertenece al dominio de la semántica pues aunque posee un sentido artificialmente dado, disfruta de un poder especial por el que adquiere un significado nuevo. Surge por tanto la necesidad de estudiar la imagen poética en su dinamismo dentro de la actividad creativa de la imaginación. (2004: 16)

Estas palabras densas se cargan de matices semánticos a lo largo de la obra del autor, y a veces incluso en relación con otros poetas o autores que también las han utilizado. Es el caso de términos como *jardín*, *bosque*, *nada* o *respiración*, enriquecidos por el pensamiento de María Zambrano (Agustín, 2004: 21).

Un uso característico del símbolo en Colinas es el apuntado en el trabajo de Nana Tadoun sobre el autor: “El poeta recurre constantemente a una simbología de carácter fundamentalmente oximórico y metonímico” (2008: 14). Este hecho se concreta en múltiples ocasiones en planteamientos dualistas de los que Tadoun señala “al menos siete binomios: blanco-negro, Tántalo-Sísifo, muerte-vida, nada-plenitud, tiempo-abismo, interior-exterior, abstracto-concreto” (2008: 186), refiriéndose a la trilogía de la mansedumbre, aunque podríamos encontrar muchos más: luz-oscuridad, silencio-música, etc. También Susana Agustín señala la importancia de los términos antitéticos en la obra coliniana, relacionándolos con otros recursos que crean tensión poética:

Dicha tensión es fruto del ansia de superación del autor, de la búsqueda de la armonía y de la lucha dialéctica que da paso a la contemplación. Lo que en el plano semántico se hace evidente mediante el empleo de antítesis e interrogaciones retóricas, en el terreno métrico se recurre al encabalgamiento. (Agustín, 2004: 365)

No todos los términos que crean una semántica rítmica abarcan la completitud de la obra del autor. Hay algunos que se ciñen especialmente a un poemario (véase el símbolo del jardín y su campo semántico en *Jardín de Orfeo*) o incluso a un número reducido de poemas. Es el caso de *silencio*, concepto de vital importancia que se manifiesta especialmente en poemas como “Con el dios escondido” o “III Cinco canciones con los ojos cerrados”:

Me queda este **silencio**
para olvidar **silencios**.
Me salva este **silencio**
de **silencios** más turbios.
De **silencio** es la sangre
que envenena el **silencio**.

Respiraba **silencios**,
pero no respiraba.
Mas hoy es el **silencio**
el que a mí me respira.
Y si tanto **silencio**
no acallase a la muerte,
aquí llega el aroma,
el murmullo del agua,
la nieve de tu nieve (TA, III “Cinco canciones con los ojos
cerrados”, vv.1-15)

Isabel Paraíso da a estos casos el nombre de *palabra-clave*, entendida como aquella que “se repite en el texto poético, con un contenido significativo cada vez más profundo y polisémico” (1988: 26). Veamos, por ejemplo, las connotaciones que va adquiriendo en este subpoema el campo semántico de “jugar”:

Yo he **jugado** con tu cuerpo.
Tú has **jugado** con mi alma.
Desde arriba alguien **juega**
mortal **juego** invisible
con los dos. (LVS, “La viña salvaje”, XI)

Las recurrencias semánticas son una de las bases fundamentales en la poesía de nuestro poeta, trazando un continuum a lo largo de toda su obra, cargándose así cada vez de un contenido expresivo y emocional mayor. Al producirse este tipo de repeticiones se crea claramente lo que podríamos llamar un ritmo de imágenes. Los símbolos trazados a partir de estas recurrencias llegan a ser una de sus características principales, como testifica Susana Agustín: “Precisamente es la importancia que va adquiriendo el símbolo lo que caracteriza el quinto y por ahora, último momento poético en la trayectoria de Antonio Colinas” (2004: 141).

6. RECURSOS VISUALES

La poesía como género literario puede tener dos formas de transmisión: la oral y la escrita. Esto le otorga a su vez dos dimensiones perceptivas: una auditiva y una visual. En nuestros días la poesía se circunscribe normalmente a un ámbito culto y se difunde -salvo excepciones como recitales poéticos, grabaciones o performance- por escrito. Ello ha llevado a cambios en cada una de sus dos dimensiones: a una mayor libertad rítmica en el plano auditivo (las irregularidades de cada uno de los elementos de la métrica se subsanan en la escritura) y a introducir innovaciones gráficas con repercusiones en el ritmo en el plano visual.

Martínez Fernández nombra como principal característica de la poesía contemporánea el hecho de que está “fabricada y preparada para la lectura en soledad” (1996: 51), lo que da cuenta de la importancia que los recursos visuales tienen actualmente.

Algunos estudiosos ven incluso nocivo el hecho de que la poesía esté cada vez menos ligada a la oralidad. Veamos, por ejemplo, la opinión de Núñez Ramos:

La naturaleza sensorial de la poesía, el hecho de que se manifieste en la sonoridad de los signos lingüísticos, entra en conflicto con la recepción visual que impone la tecnología de la imprenta. La poesía, tanto la creación como la recepción, desde el momento en que tiene como soporte el libro y da prioridad al sentido de la vista sobre el del oído, corre el riesgo de reforzar su aspecto intelectual y reflexivo y perder su oralidad y musicalidad constitutiva. (2001: 334)

Nuestro autor tampoco es ajeno a esta problemática, y su pensamiento poético tiende a poner en relación el ritmo de la respiración y el ritmo del poema cuando se recita, cuando se dice en voz alta. Utiliza incluso la expresión “respirar el ritmo del verso” (Colinas, 2008: 33). El hecho de que cada vez la poesía pertenezca más al ámbito de lo escrito hace que esos dos ritmos se separen más.

En nuestra opinión parece claro que el aspecto sonoro se difumina más en un texto escrito, aunque posteriormente pueda ser recitado, que en un texto oral. No obstante, ha sido ya un largo camino el que se ha recorrido desde la invención de la imprenta y no se puede dejar de lado el carácter visual que las composiciones poéticas tienen en la actualidad. Así, el hecho de que en el poema se combinen efectos visuales y sonoros normalmente es fuente de enriquecimiento significativo.

Si bien, como decíamos, la imprenta juega un papel importantísimo en la recepción de la poesía, no es hasta el siglo XIX cuando se comienza a innovar gráficamente en la escritura del poema. Podemos poner como inicio de estas novedades gráficas el simbolismo francés y más tarde el vanguardismo. Es importante señalar que las innovaciones en este ámbito comenzaron primero únicamente en el verso libre, pasando posteriormente a utilizarse en todo tipo de versificación (Martínez Fernández, 1996: 53). De hecho, algunos autores señalan como factor clave del moderno verso libre estas libertades en la tipografía¹³, mientras que otros consideran que estas novedades son un acompañamiento más al ritmo del poema, pero sin otorgarles tanta importancia. Utrera Torremocha, en su análisis de composiciones que utilizan juegos tipográficos, llega a la conclusión de que muchos de estos poemas “juegan con la tipografía para lograr una mayor expresividad, pero que no desdeñan ciertas pautas rítmicas” (2004: 269), ya que en ellos vemos frecuentemente un predominio de versos tradicionales, muchas veces de ritmo endecasilábico. De hecho la autora nos advierte de que debemos ser cuidadosos a la hora de distinguir entre recursos visuales que aparecen en un poema métrico tradicional (incluimos

¹³ Jauralde Pou es de esta opinión: “frente al abigarramiento retórico y al rigor métrico, por ejemplo, el poeta actual coquetea mucho más con los aspectos gráficos o espaciales del poema” (1999: 111), y también otros autores, como Molina García: “En el verso libre, por ejemplo, los elementos cualitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica y el énfasis se ha trasladado en cierta medida, de los elementos sonoros a los visuales, dando prioridad a la imagen sobre la medida externa” (2004: 175).

verso libre) y aquellos en los que el elemento principal es el componente visual, como los caligramas. Estos últimos, según Utrera Torremocha, “han de quedar fuera del estudio métrico, pues en nada se relacionan con la noción de verso tradicional” (2004: 261).

Pablo Jauralde distingue entre tres formas de concebir los recursos gráficos dentro del poema:

Se debe tener en cuenta que en proporción creciente la poesía moderna explota la forma gráfica de tres maneras distintas: como absolutamente esencial para su comprensión, como sustancia misma del poema; como una forma híbrida de depositar el poema (que se recibe oral y visualmente); como partitura necesaria para la realización oral del poema que, si no se tiene en cuenta, se deforma. (1999: 115)

El autor considera que la evolución del verso actual tiene mucho que ver con estos recursos visuales:

En su evolución hacia la modernidad, por otro lado, el poema confunde su naturaleza con todo tipo de realizaciones gráficas (los «grafemas») hasta alcanzar el dibujo y la figuración visual; pero tampoco es dibujo ni arte visual de ningún tipo.

Esa doble posibilidad de deslizamiento hacia zonas fronterizas opera distintamente según épocas y ámbitos culturales. La poesía actual se ha sentido mucho más atraída hacia las fronteras visuales que hacia las sonoras, quizá para contrapesar la suprema importancia de estas últimas tanto en sus orígenes como en su desarrollo, quizá por el hechizo del mundo de las imágenes en la cultura moderna. (Jauralde, 1999: 115)

6.1. Recursos visuales en Antonio Colinas

En el caso de Antonio Colinas sólo encontramos en su obra poética uno de estos recursos, que son los llamados “versos escalonados” o “línea poética escalonada” (López Estrada, 1969: 141). En el manual de Varela, Moíño y Jauralde (2005: 59-63) también se trata de este tipo de versos, que optan por denominar “verso partido”¹⁴, denominación que destaca el hecho de que estos versos se conciben siempre como una única línea versal¹⁵. Para Kurt Spang este tipo de verso va asociado al versolibrismo¹⁶ y lo denomina “verso libre diseminado” (1993: 65). La abundancia de nombres distintos dados a este fenómeno nos hace ver que no es un recurso extraño en la poesía actual. En este trabajo nos inclinaremos por la denominación de *escalonamiento* o *versos escalonados*.

El manual de métrica de Varela, Moíño y Jauralde señala que cuando hay dos versos breves que unidos formarían un verso tradicional reconocible se produce la siguiente paradoja:

Se produce una curiosa contradicción, pues desde la tipografía se está pidiendo el final de verso (curva de intensidad, tonema final, etc.), mientras que desde la métrica por el contrario se prefiere soldar ambas líneas en un solo verso. (2005: 60).

En realidad, este argumento es también válido para los versos escalonados, en los que, aunque no encontramos una pausa tan fuerte como

¹⁴ Este término no es nuevo, pues como señala Martínez Fernández (1991: 640) ya había sido utilizado por Ignacio Prat con anterioridad.

¹⁵ La más clara exposición de la norma general en estos casos para diferenciar entre un verso partido o escalonado y dos versos distintos la da Kurt Spang:

La numeración de los versos libres presenta, como vimos más arriba, algunas dificultades; pueden surgir dudas en el caso de los versos que rebasen el límite del renglón tipográfico. Como queda establecido, se consideran verso único, tanto en la numeración como en los demás aspectos siempre cuando el poeta señale la continuación del verso con un sangrado de algunos espacios. Como norma general se debe recordar que un verso nuevo sólo se da, o bien, si empieza en el extremo izquierdo de la página, o centrado con espacios blancos iguales mayores de ambos lados. (1993: 72-73)

¹⁶ Aunque se suelen relacionar este tipo de novedades tipográficas con el verso libre, Utrera Torremocha advierte: “este recurso no pertenece sólo al siglo XX, no es exclusivo del verso libre y ni siquiera la mayor parte del versolibrismo se sirve de él” (2010: 159).

En *Tiempo y abismo* este recurso afecta a seis de sus treinta y nueve poemas. El caso de *Desiertos de la luz* es el más destacable y lo comentaremos posteriormente.

El poema reproducido unas líneas arriba nos sirve de modelo para hacer algunas observaciones sobre el escalonamiento en la obra del poeta leonés, ya que tiene unas características comunes a prácticamente todos sus poemas. Como vemos, el escalonamiento aparece siempre después de una cesura fuerte, que, además, tanto en este poema como en todos los demás, es siempre un punto (en *Tiempo y abismo*, encontramos algún caso excepcional en el que es de dos puntos, lo que indica también una gran cesura). Además, el escalonamiento es siempre de sólo dos partes, el más sencillo y quizás el menos violento.

A efectos estilísticos Martínez Fernández señala que este tipo de escalonamiento “al aislar determinados elementos sintácticos, los realza, los subraya visualmente (a veces, como en los últimos versos transcritos, parece introducir una segunda voz matizadora)” (1991: 641). La introducción de esta segunda voz por medio del escalonamiento es visible en algunos poemas de Antonio Colinas:

nos diga unas palabras que nos sajan
la conciencia:

«Señor, señor, sólo una
misericordia que pueda sacarme
de este infierno» (TA, “Crepúsculo en Medellín”, vv.61-64)

Me dirijo hacia el fondo del abismo
que ya no sé si es del cielo o del infierno,
pues parece que se ha precipitado
sobre él el firmamento.

(Relumbran cordilleras
como fogones de fraguas, (TA, “Crepúsculo en Medellín”,
vv.75-81)

En realidad, se podría emparentar el escalonamiento con el encabalgamiento, señalando que a veces se produce una pausa que rompe la naturalidad sintáctica o léxica. No es así en el verso de Colinas, en el que el corte brusco y la pausa interior o cesura que provoca este signo de puntuación

se ven incrementados por el efecto gráfico del escalonamiento. Este fenómeno parece más bien buscar la separación de dos partes de discurso distintas, dos razonamientos diferentes a los que une la percepción sonora de ambos en un solo verso, y a los que aleja la disposición gráfica. Por otra parte, con esto se consigue resaltar las palabras en escalera, que parecen tener un sentido y una importancia mayor, como si encerraran ciertas claves del poema.

Parece así más bien que el verso escalonado en este caso sirve simplemente para garantizar “de un modo inequívoco determinada articulación entonacional de sus versos” (Bělič, 2000: 557). El versólogo checo ve dos posibles funciones del verso escalonado, la primera es la que pretende precisamente una realización fónica, que es la que podemos aplicar al poema que hemos reproducido. Otro posible valor sería cuando la organización en escalera no es una indicación para la recitación, sino únicamente “un recurso gráfico, óptico” (2000: 559). En nuestra opinión, la escritura de los versos propone una clave de lectura, por lo que el escalonamiento siempre tiene un efecto en la lectura, sea esta recitada o no, que puede ser un efecto más brusco o menos según los casos. Un ejemplo de esta ruptura versal en escalera llevada al máximo es éste de Jorge Guillén, donde el escalonamiento rompe de una manera violenta, no solo ya el verso, sino las palabras:

A través del vocablo segregaba tal odio
 Que una gotita nada más hería
 Con vigor destructor: ¡Oh cianuro!
 Era,
 no os asustéis,
 pa
 la
 bre
 ría

En Antonio Colinas no encontramos el escalonamiento como interrupción de unidades conjuntas, léxica o sintácticamente. No hay, podemos decir, una separación entre elementos cohesionados equivalentes a los que causarían encabalgamiento entre los versos que se presentan en escalera. Simplemente se realza la pausa, se le otorga más importancia.

En este punto cabría preguntarse si se realiza la sinalefa entre la última palabra antes del escalonamiento del verso y la primera después de este. Kurt Spang ya abordaba este problema teórico:

Podrían surgir dudas acerca de si se produce o no sinalefa entre las partes de versos diseminados o fragmentados en los casos en que la última palabra de la primera parte termina y la siguiente empieza por vocal. Es de suponer que al poeta le interesa más la pausa, que no es comparable con una simple pausa interna, que el mantenimiento de la sinalefa. (1993: 73)

Sin embargo, y en contra de la opinión de Spang, la sinalefa ha sido común en los versos escalonados, como ya lo muestran las sinalefas que se producen entre los diálogos de dos personajes distintos en el teatro. Esto es lo que también encontramos en la poesía del escritor leonés. En la mayoría de los casos de escalonamiento en la obra de Antonio Colinas se produce, cuando es posible, una sinalefa:

La lluvia fría de los astros puros
acaricia mi frente.

Amor, si ahora

vinieses a mi lado, cuánto gozo (JL, II, vv.15-17)

a soñar los países y la gloria
que no te dio la vida.

Una gran rosa

de fuego (la demencia del guiado (A, IV “Vino, caballos,
rosas”, vv.16-18)

me vena el mundo al fin en esa luz
que restalla.

Y su fuego (TA, “Letania del ciego que ve”,

vv.43-44)

No obstante, esta no es una regla fija, y, como en el resto de sus versos, el poeta utiliza la dialefa cuando le es útil para el ritmo. Así, por ejemplo,

en este poema regular endecasilábico, encontramos un escalonamiento con sinalefa y otro con dialefa:

de las ruinas que es nuestra muerte.
Y son
nuestras preguntas y nuestras respuestas
las mismas que ya Empédocles se hiciera:
sólo existe el porqué, el cómo, el cuándo.
Un suevo siglo nace de esta mar
y otro habrá de expirar en él.

No hay
más verdad que dormirse en esta luz
cual telamón de piedra derribado,
y no despertar nunca./

O, quizá,
dormir profundamente en el abismo (TA, II “Dormición
en Agrigento”, vv.24-33)

Los ejemplos de dialefa entre las dos partes del verso tampoco escasean:

Sí, quizá fuese Bach el que me respondió
con la estridente música del siglo en que vivimos,
quien me dijo:/
adiós y buena suerte (LM, “La tumba negra”, vv.314-316)
una luz muy morada.
Sentirse suspendido //
en aire verdinegro (DL, “Allá en el
noroeste, por la senda interior”, vv.60-61)

Lo que nos indica este hecho es que este escalonamiento no es una marca de pausa para la oralidad, que haya de ser considerada como el indicio de una cesura, ya que se permite la sinalefa. Se incide por tanto el valor gráfico de este recurso, que subraya este tipo de versos, los destaca dentro del poema.

Habíamos postergado el uso de este recurso en *Desiertos de la luz* porque en este poemario, además de hacerse mucho más frecuente el es-

esas eternas piedras muertas
 que están vivas. (DL, “En una
 azotea de Jerusalén”, vv.110-112)

Así, hay casos en los que la ruptura es más brusca dependiendo del tipo de sintagmas que se separan y podríamos incluso hablar de escalonamiento abrupto (como en los dos primeros casos) o suave (el último ejemplo), recordando también algunas clasificaciones de encabalgamientos¹⁸.

Otra de las novedades en el verso escalonado que encontramos en *Desiertos de la luz* es el escalonamiento en más de dos partes del verso, es decir, en tres y hasta en cuatro segmentos:

Ha caído para besar la piedra,
 y luego roza casi con sus labios
 esa llama
 pequeña,
 temblorosa (DL, “La ofrenda silencio-
 sa”, vv.31-33)

Como vemos en estos casos el escalonamiento suele tener un valor estilístico, como en estos versos en los que podemos interpretar la debilidad de la vela, por la debilidad del verso partido.

Vemos así cómo el escalonamiento y otros recursos gráficos son portadores de contenidos estilísticos y expresivos. Como apunta Utrera Torremocha: “la representación gráfica contribuye en ocasiones al ejercicio mimético y expresivo. En general, ideas, acciones o sentimientos como el vacío, el movimiento, la soledad, etc., quedarían potenciados por la tipografía” (2010: 158).

El caso en el que más motivación podemos encontrar es quizás el de “La cripta”, poema en el que se describe la penetración en una cripta con un sepulcro del sujeto poético. En ella cada vez que se utiliza el verbo

¹⁸ Diversos tratadistas y estudiosos de la métrica hablan de una tipología del encabalgamiento basada en la longitud de las unidades escindidas. Se distingue entre encabalgamiento suave, -en el que el encabalgamiento se prolonga en el verso encabalgado hasta el final del verso (Domínguez Caparrós, 2000:105), o al menos hasta después de la quinta o sexta sílaba (Quilis, 1964:118)- y encabalgamiento abrupto, en el que la unidad sintáctica del verso encabalgante se prolonga en el segundo pero finaliza antes de la quinta sílaba (Dámaso Alonso, 1987: 69).

descender encontramos escalonamientos, así como en otras partes relacionadas con entrar en la cripta:

Desciendo al antro.
 Antes
 he visto en la puerta a una mujer
 [...]

Debo penetrar
 más adentro,
 más hondo,
 pues veo ahí la puerta diminuta
 [...]

Desciendo
 agachado
 por el túnel
 de roca,
 y me parece que mis pies resbalan
 [...]

Desciendo
 hasta que veo
 en la sombra
 el alma de la sombra, (DL, “La cripta”)

Así, en estos poemas el escalonamiento no afecta sólo a la lectura, sino que tiene también un simbolismo visual, es también, como proponía Bělič, un recurso óptico (2000: 55). Otro ejemplo claro sería el que proponemos a continuación, en el que la escalinata del poema tiene un reflejo en la grafía del mismo:

el musgo
 de las escalinatas
 de los embarcaderos (DL,
 “Allá en el noroeste, por la senda interior”, v.17)

Repasando ya el uso general en la obra poética de Antonio Colinas de este elemento, podemos destacar que siempre va unido a unos determinados valores estilísticos y de significación:

En realidad, hoy nadie sabe lo que es la noche.
Las hojas putrefactas del camino no saben.
Los cristales agudos, verdosos, de la tapia
no saben.

Ni tú, amor, ni yo, como dos piedras
o estatuas fulminadas en el salón vacío,
polvoriento, sabemos por qué cruje de miedo (PNT, “Ele-
gía”, vv.14-19)

En este caso vemos que la función del escalonamiento es resaltar justamente no la parte del verso en escalera, sino más bien la primera parte, el segmento “no saben”. Se insiste en la idea de ese “no saber” reiterándolo durante cuatro veces en estos pocos versos, y parece que esta primera fracción del verso 17 responde justamente a eso, a una mayor tensión. Después de declarar que nadie sabe lo que es la noche, el autor enumera, da ejemplos de ese desconocimiento, que parece angustiarse, hasta el punto de separar gráfica y sonoramente entre dos pausas ese “no saben”. A continuación el tono se vuelve más lánguido, más calmado, para expresar lo que realmente importa: que los dos amados tampoco lo saben. Tanto el aislamiento y la brevedad del fragmento, como su recurrencia semántica y fónica suponen una intensificación significativa.

Esta disposición gráfica del verso responde, por tanto, a varias posibles funciones, de las que podemos destacar la que hemos visto en el ejemplo anterior, de realce visual e intensificación significativa de los fragmentos del verso escalonado. En los versos de las líneas superiores vimos cómo se podía resaltar la primera parte, pero lo más normal es que quede destacada la segunda:

El agua que esperó mi sed, la fuente
que canta por tus venas, hoy la agoto
en la aventura de ensoñar.

Abrazo

lo que ayer fue ilusión.

Hoy ya soy otro. (JL, III, vv.11-14)

También encontramos composiciones en las que el escalonamiento de un verso compuesto subraya los hemistiquios del mismo, dándoles con

ello más individualidad gráfica, y si el escalonamiento alarga la pausa, también rítmica:

Venus sobre las aguas.

Noche de plenitud.

Amor, llegó la hora de las palabras muertas (JL, III, vv.1-2)

En el uso que hace Colinas de este recurso es destacable que, después de su cambio en *Desiertos de la luz*, en el que le da una mayor relevancia tanto en frecuencia como en expresividad, en *El laberinto invisible* el escalonamiento se utiliza sólo dos veces, y de manera muy clásica:

sobre el espejo frágil de este lago,
sobre el frágil espejo de su hielo,
un hombre avanza.

¿Hacia dónde avanza? (LI, “En invierno retorno al palacio de verano”, IV, vv.6-8)

Cruza el patio, verás luego otra puerta.
ábrela.

Ya dentro, en la penumbra,
verás un muro (LI, “El laberinto invisible”, vv.11-13)

En general podemos decir que la principal función de los versos escalonados en la poesía de Colinas es la de separar contenidos, especialmente en los casos en los que no hay ruptura de sentido, sino que el escalonamiento corresponde a una pausa sintáctica y la de crear una concentración expresiva gracias a la brevedad de las partes del verso. En el caso en el que además el escalonamiento separa unidades de un mismo grupo de sentido donde no cabría esperar una pausa sintáctica, los valores estilísticos son semejantes a los del encabalgamiento.

Como dijimos al comienzo de este apartado, el recurso visual más llamativo y casi único en la poesía de Antonio Colinas es el escalonamiento, sin embargo, podríamos buscar algún caso de simbolismo gráfico. Se ha relacionado, por ejemplo, el verso de arte menor de “Simonetta Vespucci” con el tema del poema: “la delicadeza, fragilidad, finura e inocencia de la joven Fiorentina [...], quedan icónicamente reflejadas en el poema en versos cortos que, estirados sobre la página, sugieren la figura de la doncella alta y frágil” (Martínez Fernández, 2004: 75).

En conjunto podemos decir que estos procedimientos gráficos responden al hecho de que el poema es visto antes que leído, pero además, ofrece determinadas pautas rítmicas y de lectura. Las pautas de lectura van se relacionan directamente con el elemento que veremos a continuación, la entonación. En todo caso, podemos afirmar que los recursos gráficos, dispuestos adecuadamente, colaboran apreciablemente en el realce de la intensidad significativa del poema.

7. TONO Y ENTONACIÓN

Es difícil tratar el tema del tono y su repercusión en el ritmo, ya que la entonación es un elemento inherente a toda secuencia hablada; así, lo interesante es saber qué papel juega en la articulación del verso. Hemos de decir que no nos adentraremos en el asunto todo lo que el tema podría dar de sí, ya que esto exigiría un estudio mucho más profundo y extenso al ser esta un área en la que la investigación está todavía en un estadio primitivo, dada la gran cantidad de aspectos que involucra. Como ejemplo podemos pensar sólo en la cantidad de esquemas entonativos que podemos encontrar en una oración y los diferentes matices que aportan. Así, dentro del verso, con la manipulación estética a la que se somete la entonación por medios como el encabalgamiento, la pausa, la rima etc., encontramos aún más posibilidades que en el habla normal, y más dificultad a la hora de su estudio, ya que la entonación es un elemento muy flexible dentro del ritmo versal, en el que caben muchas posibilidades interpretativas. La gran cuestión todavía no resuelta en este tema es la que plantean al respecto Varela, Moíño y Jauralde: “Mucho se ha discutido –y se discute todavía- sobre si entonación y acentuación pueden separarse para su análisis teórico, o si realmente la entonación utiliza como sustancia aspectos fonéticos diversos” (2005: 26).

La pregunta que nos surge inmediatamente sería la siguiente: ¿es posible entonces considerar la entonación como un elemento rítmico? Algunos autores lo consideran así: “El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discursos en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz” (Rafael Lapesa, 1965: 61). Sin embargo, la entonación es todavía un componente difícil de sistematizar para la lingüística debido en parte a su carácter suprasegmental. La entonación reúne valores expresivos (afectivos, etc.), hábitos lingüísticos (acento re-

gional), y también funciones (interrogativa, exclamativa, dubitativa, etc.). Así, las posibilidades de realización melódica de una frase determinada son numerosísimas, por lo que en su estudio “se suele acudir a patrones melódicos básicos, de cuya variación y combinación podrían deducirse infinitas variantes de realización” (Varela, Moíño y Jauralde, 2005: 26).

En este apartado se pretende hacer constar la gran importancia de la entonación en el verso, bien como elemento único imprescindible para su existencia (Bělič, 2000: 62), bien como rasgo capaz de transmitir eficazmente matices expresivos, como componente estético, etc.

Enlazando con lo expuesto en el apartado de “Estado de la cuestión” hemos de recordar que los estudiosos de la métrica española del siglo XX son prácticamente unánimes a la hora de concretar los elementos rítmicos significativos del sistema de versificación castellano, que serían acento, número de sílabas, pausa y rima. Sin embargo es interesante, en este punto, la opinión de un versólogo checo como Bělič sobre el verso hispánico. A diferencia del resto de estudiosos, Bělič (2000: 126-141) diferencia entre elementos del verso pertenecientes al nivel fonológico oracional, fundamentales para la realización del verso, y elementos de la fonología de la palabra. Los elementos esenciales para el verso hispánico pertenecientes a la fonología oracional son, según este estudioso, tres: entonación, pausa y acento oracional (que recae siempre en la penúltima sílaba del verso). Resulta de gran interés reproducir sus palabras:

Los tres elementos de la fonología oracional participan, pues de un modo primordial en la estructuración del ritmo versal español. [...] En este tipo de verso, los grupos de entonación (las unidades melódicas) tienen (en series de versos isosilábicos) la misma extensión. Las pausas que separan los versos aparecen, por tanto, a distancias iguales. Y el acento principal, o sea, la cumbre de intensidad, que, según Balbín, coincide con la cumbre tonal y muchas veces va acompañada de la rima recae siempre en la penúltima sílaba del verso, es decir, aparece también a distancias iguales.

El verso con medida silábica fija somete, pues, los tres factores de la fonología oracional a una norma particularmente clara. En los versos sin medida silábica fija (con medida silábica fluctuante), la norma consiste en la presencia de la pausa que separa entre sí las unidades versales, en la repetición de determinado esquema entonacional y en la colocación del acento principal en la penúltima sílaba rítmica del verso. (Bělič, 2000: 133-134)

El estudioso checo considera que, aunque el acento léxico juega un papel importante dentro del sistema versificatorio español, el verso hispánico se funda en la fonología oracional, en concreto en los tres elementos antes nombrados.

En este trabajo, sin embargo, hemos considerado la entonación como un elemento rítmico que acompaña siempre al verso, pero no como un elemento métrico dotado de sistematicidad. En el libro de Amado Alonso *Materia y forma en la poesía* encontramos un estudio muy esclarecedor sobre el ritmo del verso y de la prosa (1986: 275-286). Tenemos allí la justificación a que en gran parte de los tratados de métrica se deje a un lado la entonación:

Lo característico del verso es que las figuras melódicas son independientes de las rítmicas o, aprovechando términos de Sievers, que el impulso común (unitario y constructivo) de voluntad con que el poeta convierte una sucesión de sílabas en una figura rítmica, es independiente del impulso unitario de voluntad con que construye con ellos las figuras melódicas. (1986: 280)

Así, concluye entonces Amado Alonso, el verso cuenta con los recursos inagotables que le otorgan dos impulsos dinámicos (ritmo y entonación), que el poeta puede utilizar de la manera que mejor le parezca:

Cómo los puede enlazar o superponer, cómo puede poner uno al servicio del otro, haciendo, por ejemplo, que el final de una figura melódica

[...] coincide con un acento fuerte del verso, con lo cual queda más agudo el sentimiento rítmico; cómo mantiene en vilo la tensión espiritual gracias al desencuentro y trenzado de las dos figuras, o bien cómo resuelve y satisface esa tensión anhelosa haciendo a los dos impulsos actuar al unísono. (1986: 280)

En nuestra opinión la entonación podría considerarse un impulso no absolutamente diferente al rítmico. Su regularidad en ciertos contextos podría hacer ritmo de la entonación, como sucede con la simple sucesión de versos. Sin embargo, no lo hemos considerado como elemento fundamental del verso porque, aparte de repetirse uniformemente una unidad entonativa en cada verso, no encontramos factores que nos hagan pensar que el verso se organice, en la mayor parte de los casos, conforme a unos patrones entonativos regulares. Así, como ya decíamos, nos vemos inclinados a considerar la entonación como un componente expresivo e incluso rítmico más del verso, teniendo en cuenta su importancia y su presencia en cada verso, pero no como elemento métrico¹⁹.

No obstante, no cabe duda de que la entonación juega un papel clave en la lectura de un verso. Recojamos, como palabras que pueden ilustrarnos en este tema, la opinión de Bělič, que, después de preguntarse qué elementos del verso son esenciales y aparecen en todos los tipos de versos, llega a la siguiente conclusión:

En todos los tipos de versos (incluso en los versos más libres) aparece como elemento fónico fundamental, portador del impulso métrico, una melodía o cadencia especial; es decir, en todos los tipos de versos funcionan como elemento estructurador las diferencias en la altura de la voz, o sea, la ento-

¹⁹ Jauralde Pou señala que al igual que la entonación es un elemento del verso normalmente tenido en cuenta existen otros que también podrían ser objeto de estudio:

Aún podríamos añadir unidades suprasegmentales, eventualmente además discontinuas, que se crecen en la realización de un poema: entonación, velocidad, arranque... Aunque no van a ser objeto de consideración ulterior, la métrica de la poesía actual tendrá que contar con ellas, como tales elementos, y como responsables de la calidad de los restantes, por ejemplo del ritmo y las pausas. (1999: 122)

nación. [...] La entonación, repitámoslo, funciona como elemento generador y portador del impulso métrico en todos los tipos de versos. Es, por lo tanto, el factor rítmico esencial y básico. (2000: 61-62)

Bělič aborda además lo que por entonación entienden muchos teóricos del verso. Así, Tomachevski y el propio Bělič engloban dentro del fenómeno de la entonación no sólo la melodía, es decir, las variaciones en la altura tonal, sino también el tempo, las pausas, y a veces se puede también incluir el acento, la intensidad del discurso, su articulación y el timbre de la voz. De las palabras de Bělič, en las que destaca el papel de la entonación como base para el impulso métrico, deducimos que es esencial el señalar que cada verso constituye, en cierto modo, una unidad melódica, por lo que en un poema se crea una perspectiva de encontrar después de un verso otro, produciéndose así una repetición rítmica y una expectativa o impulso rítmico. Consideramos de gran interés reproducir en este sentido las palabras de Balbín que también encontramos en Bělič:

El esencial carácter de parte reiterada, que tiene siempre la unidad tonal dentro del período rítmico, justifica la denominación de verso, con que se designa al grupo melódico al integrarse en la cadena rítmica, como eslabón o miembro cíclico, dentro de la unidad superior y compleja de la estrofa. (Balbín, 1968: 36)

Esta concepción amplia del fenómeno de la entonación lo relaciona directamente con el verso libre, siendo así el único elemento fijo que aparece en todos los versos. En el versolibrismo encontramos segmentación del discurso en líneas versales, unidas irrevocablemente a su esquema entonacional, y es éste precisamente el elemento creador del ritmo (Bělič, 2000: 68)²⁰.

²⁰ Para Varela, Moíño y Jauralde, esta apelación a la entonación como único recurso del verso libre puede ser engañosamente utilizada por poetas y críticos:

En poesía contemporánea, cuando el versificador desdeña ritmo, rima, isosilabismo, etc., se acoge como a sagrado al refugio final de la melodía y entona cuidadosamente los versos, para mostrar que, aun sin aquellas muletas tradicionales, «suena bien». Es verdad que cualquier frase bien construida y cuidadosamente tratada, al

Siguiendo con la obra de Rafael de Balbín (1968) es importante señalar que éste establece cuatro elementos básicos para la métrica: ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de tono y rima. Este ritmo de tono lo define como “la disposición ordenada y sistemática de los eslabones o grupos melódicos” (1968: 157). Este ritmo de tono lo relaciona con otros dos elementos, el acento (o ritmo de intensidad) y las pausas. El acento constituye el máximo de altura tonal, coincidiendo con el máximo de intensidad articulatoria, y las pausas delimitan los grupos melódicos. No olvida Balbín tampoco señalar (1968: 159) que el tono se relaciona también con la intención comunicativa, y apela a una pausación fonológica de tres tipos: apelativa, expresiva y significativa, según las funciones del lenguaje de Bühler. Es en esta dimensión del tono en la que nos centraremos, es decir, en los distintos tipos de curvas melódicas que crea cada modalidad, ya que la pausa y el acento deberían ser estudiados como elementos métricos fundamentales²¹.

Sin embargo, no podemos olvidar la relación evidente que une entonación y otros elementos, como pausa versal o acento. El ejemplo más claro es el desajuste entre pausa versal y sintáctica, el encabalgamiento, en el que no podemos eludir que se produce asimismo un desajuste entre la entonación oracional y la versal. Así, en el encabalgamiento, encontramos repercusiones para la entonación, el acento y la pausa. En palabras de Varela, Moñío y Jauralde:

Es particularmente llamativo cómo el verso puede
atacar directamente a la entonación, por el efecto

leerla en voz alta, suena bien: esa es la naturaleza de la lengua, es probable que esa característica se subraye y se sublime en el caso del verso. (2005: 26)

A este respecto todavía insisten más, y señalan que la forma de declamar el verso lenta y paladeadamente “es absolutamente necesaria para dotar de melodía a muchos poemas actuales, en los que falta cualquier otro apoyo fonético que no sea ese declamado. La métrica contemporánea habla de impulso métrico en estos casos” (2005: 30). Lo mismo afirmaban ya muchos años antes Welck y Warren: “Puede ser la «melodía», es decir, la secuencia de tonos, que en cierto verso libre acaso sea la única característica que lo distingue de la prosa” (2002: 202).

²¹ Podríamos encontrar otras vertientes para el estudio de la entonación en la poesía. Por ejemplo, Bělič (2000: 64-66) apunta la posibilidad de estudio de una entonación unimembre, bímembre, trimembre, etc., en los versos en general o en los versos de algún poeta en particular.

que provoca un final de verso que no coincide con la rama distensiva de la entonación, en decir, con un núcleo o fonema: por ejemplo, cuando la última sílaba acentuada del verso, la más importante funcionalmente (seguida, por tanto, de pausa), no es, sin embargo, el núcleo tonal de la melodía, aquel en el que se apoya la rama distensiva de un enunciado; o aquel en el que se apoya la rama ascendente de una pregunta; etc. (2005: 31)

El motivo de que esto suceda es que la estructura métrica se superpone a la estructuración sintáctica y melódica, forzando una entonación diferente de la que sería esperable.

Pero es que además, aunque no exista dicho encabalgamiento, la segmentación del discurso en unidades versales produce siempre una tensión entre los dos tipos de entonaciones, oracional o sintáctica y versal. En palabras de Bělič: “Las dos entonaciones, la versal y la sintáctica, se entrecruzan constantemente, chocan entre sí, se acercan y se alejan; siempre hay entre ellas tensión. Según Mukařovský esta tensión no desaparece ni siquiera en los casos en que el verso coincide con la unidad sintáctica” (Bělič: 2000: 64). Analicemos brevemente, como ejemplo, estos versos de *Noche más allá de la noche*:

¿Qué idioma es el que graban en las piedras gastadas
 las ya muertas lunas de los siglos ya muertos?
 ¿Y ese ebrio extravió de las horas que pasan
 como el vuelo de un ave por un cielo sin nubes?
 ¿De qué tiempo nos llegan todos esos latidos
 luminosos y oscuros de tus sienes sombreadas
 por lanzas, por cipreses? ¿Por qué esta sed de ti
 cuando aún están cayendo, en el reseco pozo
 de mis manos, limones que enamoran estrellas,
 la carne de los dioses en el bronce oxidado,
 las enlutadas rosas de sonámbulos huertos? (NMN, VII,
 vv. 8-18)

Hemos escogido intencionalmente unos versos con entonación interrogativa, en los que pensamos que se puede percibir más claramente el

desajuste que tratamos de destacar. Entre el verso primero y el segundo de este fragmento no existe propiamente un encabalgamiento, ya que las unidades sintácticas separadas son un complemento del verbo del sujeto; sin embargo, vemos que al existir interrogación el último sintagma queda como en una suspensión entonativa, en espera de la continuación oracional. Lo mismo sucede entre los versos tercero y cuarto. Sin embargo, el desajuste entonativo de los versos quinto y sexto es mucho más llamativo porque va acompañado de un encabalgamiento sirremático de “sustantivo + adjetivo”. En el verso séptimo del fragmento vemos asimismo una discordancia entre entonación versal y oracional, ya que termina la oración interrogativa a mitad de verso y comienza otra que queda en suspensión a final de verso. De estas observaciones sacamos en claro varios asuntos. Por una parte, que la entonación versal no es en ningún caso igual a la entonación oracional de la lengua hablada, ya que se encuentra delimitada por la línea versal, por la pausa que se realiza al final de cada verso, que produce interrupciones en el discurso, y que produce un impulso o expectativa rítmica. Por otra parte también vemos la fuerte ligazón entre pausa y entonación, inseparables, por lo que se puede considerar, según la opinión de algunos estudiosos²².

7.1. Propuesta de análisis de la entonación en el verso

Una vez vista la complejidad de la entonación, y la multiplicidad de elementos que en ella intervienen es claramente visible la dificultad que su análisis entraña. Por ello hay que tomar unos criterios limitados y claros que son los que aquí expondremos.

Hidalgo Navarro denomina entonación a “variaciones que cumplen una función lingüística estricta” (2006: 15), y dependen de estos componentes del habla: tono (altura musical de un sonido), tonema (inflexión melódica que sigue la curva entonativa a partir de la última sílaba tónica del grupo fónico), acento oracional (acento principal fonéticamente muy fuerte) y ritmo (entendido como duración o tempo del habla). Por ello, lo que aquí haremos será partir de las modalidades enunciativas más generales, enumerar sus características y ver cómo Antonio Colinas se sirve de ellas para crear su ritmo de tono.

²² Hemos nombrado antes ya a Bělič y Tomachevski.

Simplificando bastante, para poner límites así a los criterios para nuestro análisis, podríamos decir que hay que distinguir entre las siguientes funciones que distingue la entonación:

- Entonación enunciativa: es la más neutra, y se utiliza en las oraciones afirmativas, para expresar hechos, juicios, etc. Sus características son: ascenso tonal al principio de la oración, y, sobre todo, descenso tonal después el último acento intensivo. Si el tonema no desciende apenas, sino que se mantiene, estaríamos ante una enunciación dubitativa.

- Entonación volitiva o apelativa: se utiliza para expresar orden o mandato. El tonema final desciende, al igual que en las enunciativas. La entonación de mandato suele ir ligada a un mayor esfuerzo articulatorio, y suele haber una elevación del tono en la sílaba tónica de la palabra resaltada.

- Entonación interrogativa: si se trata de una interrogación total el tonema final asciende, mientras que si se trata de una que lleve partícula interrogativa, lo que Alonso-Cortés (1999: 63) llama “interrogativas cu-”, el tonema final desciende, pero ese pronombre interrogativo que suele ser la primera palabra tónica tiene un tono más elevado y una intensidad acentual mayor. En general, en la interrogación, la primera sílaba acentuada es más aguda (elevación del tono) que la enunciación normal (Hidalgo Navarro, 2006: 25).

- Entonación exclamativa: expresión de grado elevado, que implica la involucración del emisor en el enunciado. Podemos encontrar con exclamación descendente, que suele implicar compasión, decepción, disgusto, etc.; y también exclamación ascendente que se utiliza para expresar extrañeza o sorpresa. La intensidad fónica del grupo melódico evoca la intensidad del sentimiento expresado. Si se expresa en un registro agudo se asocia con timidez, ligereza, mientras que un registro más grave se asocia a tristeza y gravedad. La oración exclamativa presenta con frecuencia pronombres o adverbios exclamativos en su comienzo, que se articulan con un fuerte acento de intensidad.

Quizás es el tonema el elemento entonativo más relevante en poesía, pues además de diferenciar distintas modalidades de discurso, aparece

siempre al final de cada verso, fortaleciendo la impresión rítmica, como ya apreció Gili Gaya: “la regularidad con que aparecen las inflexiones finales de verso o de hemistiquio constituye un nuevo factor rítmico colaborador de las pausas y de la rima” (1993: 50).

Por otra parte Quilis (1993: 78) también señala, además de la modalidad discursiva, otros dos factores que podemos tener en cuenta a la hora de analizar el tono: la longitud del grupo fónico (cuanto más largo, más bajo el tono y viceversa) y el tipo de pausa y su duración (cuanto más dure, más bajo es el tono y viceversa).

En nuestro análisis tendremos también en cuenta la importancia del tono en un elemento que nuestro poeta utiliza con bastante frecuencia, el paréntesis. Veamos lo que sobre ello dice Martínez Fernández: “Una segunda voz en el poema parece introducir en numerosas ocasiones el paréntesis, cuyo uso ha sido abundantísimo en la poesía de nuestra época”. Liga este procedimiento a un tipo de recepción visual propio de la poesía contemporánea; “la lectura silenciosa, matizada, es su ámbito natural, sobre todo porque el paréntesis supone una interrupción del fluir sintáctico y rítmico, aunque, a la vez, un enriquecimiento semántico del discurso” (1996: 70). Así, vemos cómo las implicaciones de este elemento no son solo tonales, sino también visuales, sintácticas y semánticas. Las posibilidades significativas de este recurso son muy variadas y podemos entrever sus usos generales: “ruptura en la enunciación de lo que se está diciendo, algo que se percibe en el cambio de entonación; tal ruptura sirve para introducir un nuevo sujeto, un cambio de tiempo verbal, una segunda voz o un nuevo argumento” (1996: 72). Pero la utilización del paréntesis es diferente en cada autor, y por supuesto en cada caso concreto, y puede cobrar tal importancia que Martínez Fernández recoge asimismo estudios del mecanismo parentético en poetas como Dámaso Alonso, José Hierro, Ángel González, Carlos Barral y Victoriano Crémer.

A pesar de la dificultad para sistematizar todos los elementos entonativos, hemos podido ver que éste tiene una gran importancia, y que aunque depende en gran medida de la intención del hablante, sí hay algunos elementos que se repiten y no son opción personal, sino del lenguaje.

7.2. Tono y entonación en Antonio Colinas

Para comentar la entonación en un contexto determinado como el de las composiciones poéticas, y aquí más concretamente, en la poesía de Antonio Colinas, hemos de tener en cuenta que se trata de lenguaje escrito, por lo que es susceptible de variadas lecturas y entonaciones. Por ello, sólo comentaremos aquellos casos en los que de una manera objetiva la entonación juegue un papel significativo. Tomaremos como normales los grupos melódicos de modalidad enunciativa, y señalaremos la frecuencia de oraciones interrogativas o exclamativas. En este tipo de oraciones contamos con la ventaja de que al tener una marca gráfica de su modalidad, son contabilizables de manera objetiva. Las oraciones volitivas o apelativas, al asemejarse mucho en el tono a las enunciativas, sólo las señalaremos en los momentos en los que tengan una fuerza o una desviación tonal especial, pero no las contabilizaremos. Las frases entre paréntesis serán también comentadas posteriormente.

Analizando cada uno de los distintos poemarios del autor²³ nos encontramos estas cifras, referentes al número de interrogativas y exclamativas:

	Interrogativas	Exclamativas
“Poemas de la sierra”	4	0
<i>Junto al lago</i>	2	2
<i>Poemas de la tierra y la sangre</i>	0	4
<i>Preludios a una noche total</i>	5	6
<i>Truenos y flautas en un templo</i>	11	0
<i>Sepulcro en Tarquinia</i>	12	6
<i>Astrolabio</i>	40	27
<i>En lo oscuro</i>	9	1
<i>La viña salvaje</i>	9	4
<i>Noche más allá de la noche</i>	35	1
<i>Jardín de Orfeo</i>	14	18
<i>La muerte de armonía</i>	26	7
<i>Los silencios de fuego</i>	41	13
<i>Libro de la mansedumbre</i>	62	11
<i>Tiempo y abismo</i>	85	17
<i>Desiertos de la luz</i>	90	16
<i>El laberinto invisible</i>	19	6
TOTAL	464	139

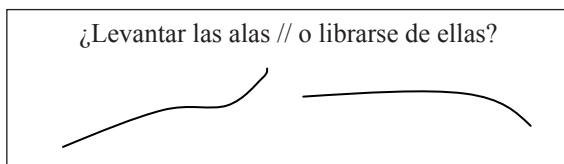
²³ Para este análisis se ha tomado la edición de *El río de sombra* (2004), excepto para los poemarios de *La viña salvaje* y *El laberinto invisible*, para los que hemos tomado la *Obra poética completa* (2011), ya que estos dos poemarios no aparecían en la obra de 2004.

Como vemos las cifras experimentan una clara evolución. En su obra primera y casi hasta *Noche más allá de la noche* (las cifras de *Astrolabio* se explican por la amplitud del poemario) no encontramos mucha utilización de interrogaciones ni exclamaciones. Sin embargo, a partir de este libro, y sobre todo en la última etapa, que comienza con *Los silencios de fuego*, hay un crecimiento claro del uso de interrogaciones, que aumenta con cada uno de los libros. Las exclamaciones, aunque también siguen esta tendencia no aumentan tanto, y se mantienen en niveles bajos. En su último poemario, *El laberinto invisible*, vuelve a reducirse el número de interrogativas y exclamativas, lo que es en parte explicable porque es mucho menos extenso que los libros anteriores, ya que la pregunta retórica sigue siendo un elemento básico de organización para Colinas en estas últimas composiciones.

Empecemos el análisis con estos versos de *Córdoba adolescente*:

¿Levantar las alas
o librarse de ellas? (CA, I, vv.25-26)

El esquema típico de entonación de una interrogativa disyuntiva es un comienzo grave y una ascensión (anticadencia) en el tonema de la primera parte de la disyuntiva, y un comienzo normal y un descenso o cadencia en el tonema de la segunda parte, Antonio Hidalgo (2006: 26) lo dibuja más o menos de esta manera:



Esta disyuntiva plantea además un paralelismo y una correlación semántica. El ritmo sintáctico y semántico se ve reforzado a su vez por la entonación que también enfrenta dos curvas melódicas opuestas entre ellas. Así, la entonación de la interrogativa contribuye e intensifica esa dualidad, las dos opciones que se nos presentan en estos versos. Otro caso parecido lo encontramos en el poema VI de esta misma serie:

¿Un limón o un cuchillo
de pena? (CA, VI, vv. 3-4 y 9-12)

En este caso la disyuntiva se plantea en un mismo verso, también con un evidente paralelismo, y proponiendo dos metáforas (luna como limón o como cuchillo). La metáfora del cuchillo continúa, sin embargo, en el siguiente verso, matizada por su complemento “de pena”, que después de la caída de la entonación en “cuchillo” tendería a entonarse con un tono que volviera a descender, dándole así mayor gravedad, y resaltando este verso breve y su sentido aún más.

Pasemos a ver también algunos casos de entonación exclamativa:

Te has ido y la mirada se ha quedado
herida, ¡y tan herido cuanto toco!
Ven hasta aquí, retorna hasta este espacio
del que huyeron los pájaros del gozo. (JL, IX, vv.11-14)

La exclamación, de contenido conmovedor y trágico, indica un tono grave y un tonema final descendente, además de un acento más intenso en el adverbio “tan”. Esta intensificación no viene dada únicamente por el elemento tono, sino que podemos ver recursividad fónica, con una tendencia a la aliteración del fonema “t”, y semántica, sobre el término “herido”. En el verso siguiente a la exclamación, el verso 13, vemos además una oración apelativa, en la que los acentos de los verbos serían más intensos de lo normal. Así, vemos en este breve fragmento de poema una concentración de elementos de tipo fónico y de tono que refuerzan el contenido dándole un matiz de emoción, de sentimentalidad que las palabras por sí solas quizás no pudieran alcanzar.

En *Poemas de la tierra y la sangre* hemos referido que sólo hay cuatro casos de exclamativas y ninguno de interrogativas. Pero lo más llamativo es que esas cuatro exclamativas aparecen todas ellas en el mismo poema, el sexto y último del libro, “Visión de invierno”. Son estas:

¡Sonrosadas mejillas las de este amanecer!
¡El Bernesga se quiebra de frío entre los álamos!
Están puros los montes. Renquea por la cuesta
del callejón la vieja. Otra vez la campana
deja el tañido limpio, su cristal en mis labios.
¡Campanario aterido, pecho duro del alba!
Dentro del templo un lloro, una lágrima viva.

En las vidrieras arde toda la luz de invierno.
 Deja, León, que ponga muy dentro de tu entraña
 de piedra oscura un beso. (¡Cómo quema tu piel,
 cómo da fuego el aire de la acacia desnuda!)
 En la última llaga de tu ser, en la escarcha
 de cada teja quiero dejar mi corazón. (PTS, VI, “Visión
 del invierno”, vv.5-17)

Reproduzco casi la totalidad del poema porque creo que es interesante ver los mecanismos del autor para intensificar el tono. Las dos primeras exclamativas podrían no existir, es decir, no van reforzadas por ningún pronombre tónico o adverbio típico de las exclamaciones. La elección de Antonio Colinas de ponerlas entre signos exclamativos refleja la búsqueda de una recepción de esos versos con una mayor fuerza emotiva. El estado anímico del yo poético en esta composición transmite una exaltación de los sentidos. Así, la “visión”, la descripción del invierno en León que realiza el poeta se llena de sentimentalidad. La entonación apelativa del verso 13 (“deja, León, que ponga...”) parece requerir esa mayor articulación de los sonidos, esa mayor fuerza intensiva. La última exclamación del poema está reforzada por el pronombre tónico “cómo”, que lleva un fuerte acento y que se repite dos veces, creando una intensidad en todo el enunciado que resalta los valores emotivos del texto. De nuevo observamos que además esa intensidad viene reforzada por otros recursos, como el paralelismo. Interesante es también el final, en el que después de tanta tensión encontramos una oración enunciativa, muy intimista, que relaja toda la exaltación acumulada anteriormente creando casi una confesión como colofón final. Así, en un poemario como *Poemas de la tierra y la sangre*, en el que la descripción del paisaje juega un papel clave, Colinas decide cerrar el libro con un poema de gran fuerza emotiva, donde la sentimentalidad se ve expresada también por la entonación exclamativa de varias de sus oraciones.

Hemos tocado, además uno de los temas claves, que es la aparición de múltiples oraciones seguidas en los poemas de la misma modalidad interrogativa o exclamativa. Es este un hecho generalizado en la poesía del autor, y que en algunos de sus poemas es fácilmente perceptible:

En lo oscuro,
 regresando del sur, dijiste las palabras:
 Aún siento el mar.
 Mas, cuando el tiempo pase,
 ¿qué será de esa luz verdosa de los montes?
 ¿qué es lo que va a quedarnos de esta noche en los ojos?
 ¿dónde estará ese aire que mueve las palmeras?
 ¿dónde este frágil techo en que sangran los astros?
 Y esa presencia enorme del mar a nuestro lado,
 ese fuego de frío, esa hoguera de música,
 ¿desde dónde nos trae,
 hacia dónde nos lleva?
 ¿Olvidar, o acaso recordar
 que allá, sobre esa playa,
 fuimos cuerpos o restos de un naufragio de sueños,
 dos manos que arañaban
 en la sombra
 la sombra? (EO, VI)

Para Gili Gaya este hecho es algo normal, atribuible al estado de ánimo del emisor, y generador de ritmo:

Cualquier trozo hablado o escrito que tenga alguna extensión se divide por sus tonemas terminales en oraciones de duración desigual; pero los tonemas terminales sucesivos tienen un intervalo y una estructura parecidos, dentro del mismo temple de ánimo por parte del hablante y del texto, con lo cual tenemos un primer elemento de recurrencia o repetición rítmica que delimita las unidades mayores de la elocución. Si hay cambio en el ánimo del hablante o en la naturaleza y carácter de lo que dice, pasando, por ejemplo, de la enunciación a la pregunta o al apóstrofe, los tonemas terminales serán otros, y se repetirán en forma recurrente hasta que varíe otra vez la intención expresiva. Nótese que esta recurrencia es de tonemas semejantes, y no iguales, porque el interva-

lo y la estructura varían dentro de ciertos límites para matizar la expresión. (Gili Gaya, 1993: 81)

En *Preludios* encontramos un uso de la entonación interrogativa y exclamativa parecido, veamos estos versos:

¡Desconsolado viento, cómo roza tu pecho
con su perfume, cómo lo llena y lo sofoca!
Pero, ¿qué importa el viento, su sollozo en las hojas?
¿qué importa el astro puro, el sueño de la noche?
Si llegara el invierno enjaezado de oro
no serviría, amor, para calmar mis ansias.
Sólo tu voz podrá remansarme la sangre.
Tu voz, el más sutil de los vientos, el fruto
más maduro y gustoso de este otoño encendido. (PNT,
“Madrigal para suplicar tu voz”, vv.13-21)

Vemos, de nuevo, un fragmento final de un poema en el que se concentra gran carga expresiva. Primero la emotividad de la exclamación, en la que destacan los acentos de intensidad de “cómo”, y a esto le siguen dos interrogativas, en las que se eleva el tono también en el pronombre “qué” y en la última sílaba tónica de la oración, es decir, sobre las palabras “hojas” y “noche”. Además del tono especial de este tipo de oraciones, encontramos un paralelismo sintáctico y un comienzo anafórico de las dos interrogaciones. Podríamos asimismo considerar estas interrogaciones como “preguntas exclamativas” o retóricas, ya que no hay en realidad una falta de certeza sobre el hecho, sino más bien se trata de la expresión de una emoción. En este tipo de interrogaciones los intervalos entre los tonos graves o agudos se incrementan, y “se refuerza la tensión articulatoria de los sonidos, retardando en ocasiones la pronunciación para expresar una emoción honda y refrenada” (Hidalgo Navarro, 2006: 30). Este tipo de interrogaciones es muy frecuente en el género poético y en la obra de Antonio Colinas. He incluido el final del poema para que se pueda comprobar cómo a la tensión y variación en la entonación de estos versos, le sigue una calma entonativa de oraciones enunciativas. Como es de esperar, a la tensión y la calma en la entonación corresponde también el contenido del poema. Así, después de la exaltación y de esas ansias de

las que habla el poeta, se piensa en esa voz, se la describe, y esa voz es el único medio para la calma.

Así, vamos viendo, los poemas en los que se incluyen interrogaciones y exclamaciones suelen tener una gran concentración expresiva, ya que este tipo de oraciones suelen venir resaltadas por otros recursos rítmicos. Los siguientes versos son del poema “Envío”, que comienza y acaba con interrogaciones:

¿Recuerdas todavía el débil canto
del ruiseñor perdido en la enramada? (PNT, “Envío”,
vv.1-2)

¿Recuerdas nuestras manos en el agua?
¿Recuerdas el silencio sobre el campo
y, como un dios sangrante, el nuevo día
incendiando las torres, las palomas? (PNT, “Envío”,
vv.9-12)

En este caso Antonio Colinas se vale de la anáfora para resaltar estos versos. La evocación de un momento de la historia de amor se vuelve más vívida gracias a esa complicidad que otorga la pregunta, que, más que buscar una respuesta, muestra cuán intensamente quedó en la memoria ese instante para el yo poético. Es difícil dilucidar qué papel juega el tono en el poema. Podríamos pensar en un factor enfático, que produce también la anáfora de “recuerdas” y el discurso en segunda persona. También parece que contribuye a la variedad de estilo. Lo cierto es que no tenemos unos criterios estables sobre los que analizar el elemento del “tono”, aunque puede ser interesante fijarse en él en poemas como éste, en el que se mezclan distintas modalidades de oraciones.

Estos versos se ligan a otros muy posteriores de *Noche más allá de la noche*:

¿Recordáis aún los muertos? ¿Recuerdas la ascensión
lenta hasta la caverna perdida de la diosa?

¿Recordáis aún los muertos? ¿Y cuál es la escritura
absoluta del hombre cuando se va a morir?

¿Y cuál es el lenguaje que se inscribe en la dura
realidad por la sangre con su cerrado fluir?

Obstinación del ser, que de ascender no cesa,
 mientras ve cómo huye el agua de la fuente
 con su secreto, y nada, con sed, el labio apresa,
 y es tan sólo un espejo de condena la frente.
 Refleja ésta en las noches inmenso firmamento,
 y, de día, la mar que devoró los besos.
 ¿Recordáis, siendo barro, el perfumado viento
 de la inmortalidad soplando en vuestros huesos?
 ¿Recordáis aún los muertos? ¿Recuerdas aún la ruta
 de la luz al vacío? ¿Pero es que acaso osa
 retroceder el agua, monte arriba, a su gruta
 profunda, donde entreabre rosa boca la diosa? (NMN, VI,
 1-2 y 13-28)

De nuevo la anáfora y la repetición intensifican aún más el tono interrogativo en este poema. Este tipo de composiciones, además de su posible regularidad métrica (como en este caso), hacen que se sienta un ritmo marcado también por estas tonalidades interrogativas.

En este poemario (*Noche más allá de la noche*) hay muchísimas interrogaciones muy expresivas, que se realzan por el encabalgamiento, que produce, además del desajuste pausal, como hemos dicho, un desajuste entonativo mayor al encontrarse dentro de una oración interrogativa.

Comentemos por último estos versos de *Tiempo y abismo*:

De manos de la muerte hemos llegado,
 un siglo y otro siglo, hasta esta luz,
 y, por encima de ella, no hay verdad
 (¿Y, por encima de ella, no hay verdad?) (TA, “Dormición” II, vv.13-16)

Es un claro uso de la entonación como elemento de contraposición semántica (como podríamos encontrar en una antítesis o paradoja). La repetición del mismo verso en tonalidad interrogativa y entre paréntesis (paréntesis interrogativo del que hablaremos un poco más adelante) como si existiera una segunda voz poética, pone de relieve la entonación como recurso estilístico.

Podríamos poner más ejemplos del uso de este tipo de oraciones con entonación diferente a la más usual, la enunciativa, pero hemos recogido los casos que nos han parecido más significativos, para ver su funcionamiento rítmico. Según las cifras obtenidas el poeta no utiliza demasiado el tono interrogativo y exclamativo en la mayoría de los poemas, pero como hemos ido viendo, en las composiciones en las que sí hay exclamativas o interrogativas estas funcionan muchas veces como recurso rítmico.

Antes de terminar debemos hacer alusión a aquellas expresiones que, aunque no lleven el signo exclamativo, podríamos incluirlas dentro de esta categoría por su forma, su sentido, y también por su entonación. Son oraciones como ésta:

Qué fresca placidez, qué lenta luz suave
 pasa entonces al ojo, qué dulzura decanta
 el oro de la tarde en el cuerpo cansado. (JL, IV “Riberas
 del Órbigo”, vv.13-15)

El “qué” es en estas oraciones un pronombre exclamativo y por lo tanto en la entonación recibiría un acento intensivo fuerte. Vemos además cómo la estructura de “qué + grupo nominal” se repite, creando un paralelismo entre hemistiquios. Cabe preguntarse por qué Colinas decidió incluir en algunas de estas oraciones el signo exclamativo y en otras no; quizás decidió resaltar algunas de ellas con más expresividad, destacándolas más que las demás.

Por último, queda por comentar los versos en que el poeta leonés incluye los signos de paréntesis, que en la recepción implican también una entonación especial, en tono más grave, para indicar el aparte incidental:

(Ahora que no estás, dime qué hacía el pecho
 con tanto corazón, qué secretos posaba
 la noche de noviembre en nuestros labios fríos.) (PNT,
 “Laberinto de lluvia y de tristeza”, vv.10-12)

Ese tono más bajo puede ser indicador de confidencialidad, como parece en estos versos, o simplemente introducir un matiz:

no seremos los mismos.

Esta historia

(¿de amor?) quizá la habrá borrado el eco
de otra campana oscura.

Será el fondo (JL, IV, vv.19-21)

En este caso vemos el llamado (Hidalgo Navarro, 2006: 30-31) “paréntesis interrogativo”, una pregunta dentro de una oración enunciativa. En él el tono no es más grave sino más agudo de lo normal, estando la línea musical por encima de la de la enunciación a la que acompaña. Encontramos también casos de paréntesis exclamativo:

En ella suena música que arrastra hacia el sin fin,
marea en la que voy
y vengo (¡mas tan quieto!) (DL, “Morada de la luz”, vv.
23-25)

Parece que este tipo de paréntesis, al contrario que el interrogativo, sí utiliza un tono más grave y sirve para expresar sorpresa o contradicción. De hecho la separación en dos versos diferentes de “voy y vengo” podría asociarse con el movimiento del que hablan, mientras que el tono grave del paréntesis indicaría quietud.

La incidencia del paréntesis en la obra de Colinas es bastante significativa. Analizando algunos de los poemarios podemos percibir que también en este caso el uso de este artificio va en aumento según la evolución poética del autor. En *Preludios a una noche total*, de su primera etapa, no encontramos ningún periodo parentético, mientras que en *Sepulcro en Tarquinia* el paréntesis aparece unas 25 veces, en el *Libro de la mansedumbre* 36 y en uno de sus últimos libros, *Desiertos de la luz* en 43 ocasiones. Siempre hay excepciones, que se pueden deber al tono del libro, como *Noche más allá de la noche*, en el que solamente vemos tres paréntesis en todo el libro.

La longitud del periodo parentético puede ser muy variada, y encontramos desde paréntesis que abarcan una sola palabra, hasta aquellos que influyen en toda una estrofa de un poema largo:

¿se encontraba cercado (Buchenwald)
por un nocturno anillo de púas y latón? (LM, “la tumba
negra”, vv.90-91)

(mil ramas tronchó el viento en la espesura,
ramas de pinos, de manzanos, de álamos,
mórbidos frutos, mazos de rosales,
tronchó estatuas dejando cada fuente
repleta de agua verde y azufrosa,
arrancó campanillas y parterres,
el viento abrió ventanas en lo negro
y un torbellino de perfumes agrios,
un huracán de flores machacadas,
un resplandor de rayos violetas
invadió las estancias de la villa,
mil ramas tronchó el viento en la espesura
y después de la lluvia violenta,
del ozono mordiendo los cristales,
después de los caballos alocados
brincando por los prados como llamas,
goteó el bosque lleno de lujuria,
se llenaron de estrellas los tejados,
tembló la fría luna en cada charca,
un violín amordazó la noche,
en Bérgamo, después de la tormenta,
un cisne flota en música de Liszt,
hunde su pico rojo en agua oscura
bajo los pinos ebrios de perfume,
como un blanco relámpago se mueve,
agita los laureles con sus alas,
grita alocado por estrellas húmedas,
Bérgamo crece en yedras, crece en ruinas,
la están ahogando bosques de castaños,
faroles amarillos y cerezos,
cisne: bulbo de nieve y lluvia y música,
con la cabeza derrotada y flácida,
con la cabeza rota sobre el mármol,

su cuello es una flor mórbida, exótica,
 cisne mío, mi juventud dichosa
 expirando a los pies de Donizetti) (ST, “Sepulcro en
 Tarquinia”, vv.122-158)

En este último ejemplo es claro que el paréntesis introduce no una segunda voz sino un argumento secundario, que se aparta del sentimiento o trama general del poema. En este caso el paréntesis no parece muy relevante para la entonación.

Encontramos, como con la interrogación y la exclamación, poemas en los que la abundancia de paréntesis es notoria, como en el poema “Ruinas de Volúbilis” (DL), consiete paréntesis:

Secreto y profundo es el misterio
 de ser (¿o el de no poder ser
 por siempre?)

Volúbilis: quedarse
 aquí, frente a ese muro grueso y blanco,
 debajo de la fresca sombra verde
 de una parra anciana
 y ensoñar lo que asoma más arriba:
 cipreses negros que arden
 ante el cobre luciente del ocaso
 (cipreses imposibles).

Volúbilis: ¿tan sólo es importante en este mundo
 lo bello verdadero?

Los humanos sabemos qué es lo bello
 (ahora yo lo siento al respirar:
 es algo que está entrando por mis ojos
 y que luego va ardiendo por mis venas) (DL, “Ruinas de
 Volúbilis”, vv.55-71)

En poemas como éste el paréntesis tiene gran importancia, pues detiene el discurso, lo matiza, e introduce una nueva entonación, que en esta composición parece además contraponerse con la entonación interrogativa, y, por supuesto, la enunciativa.

Con todo esto vemos cómo la entonación es un elemento muy rico en matices, que depende en buena parte de la lectura que demos a los textos, pero con ciertos puntos comunes para todo receptor, que pueden utilizarse en la poesía para resaltar determinados contenidos o darles una connotación concreta. Antonio Colinas decide en su obra utilizar la tonalidad más expresiva de la exclamación y la interrogación, o incluso del paréntesis, en los momentos de más tensión emotiva, repitiendo esa tonalidad varias veces en el poema y en muchas ocasiones sucediéndole después versos en los que se vuelve a una gran calma por medio de la modalidad enunciativa.

8. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo ha sido el estudio de aquellos recursos con incidencia en el ritmo poemático, pero sin carácter sistemático, es decir, sin función métrica. Como ya adelantábamos en la introducción, este tipo de elementos, relegados en muchas ocasiones en los estudios poemáticos, son de gran importancia, puesto que con mucha frecuencia crean una especial musicalidad y caracterizan los versos de un autor concreto. Repasaremos aquí los resultados que hemos encontrado después del análisis de estos recursos rítmicos en la obra poética de Antonio Colinas.

En el plano de los recursos fonéticos podemos decir que Antonio Colinas realiza una utilización altamente significativa de los mismos, intentando crear una tensión entre sonido y sentido. Se trata en cierto modo de conseguir que los signos sean, en la medida de lo posible, motivados, es decir, que tengan una relación con su significado.

En el caso de la aliteración el poeta leonés utilizará en múltiples ocasiones los fonemas vibrantes /r/ y /r/, ligados muchas veces al concepto de la respiración. Lo mismo sucede entre el fonema /s/, que se alitera en algunas composiciones para resaltar el campo semántico del saber, y relacionado también con el silencio. Por último, cabe destacar asimismo la utilización de las consonantes oclusivas resaltando la dureza o el dolor de lo contado en el poema.

La paronomasia no es tan frecuente, pero se vincula en su obra a la oposición de contrarios tan típica de su poesía, con términos como razón-sinrazón, o vivir-desvivirse.

La armonía vocálica no es fácilmente perceptible, aunque se pone de relieve en poemarios como *Noche más allá de la noche*, en los que las vocales posteriores /o/ y /u/, tradicionalmente asociadas al campo de la oscuridad y la noche, son claramente predominantes.

En el plano de los recursos sintácticos cabe destacar la anáfora, que aparece casi siempre en la obra del poeta bañezano unida al paralelismo y que sirve, entre otras funciones, para resaltar las correlaciones entre los términos paralelos que aparecen detrás de las palabras repetidas. Así, normalmente la anáfora utilizada por Colinas no destaca las palabras repetidas, sino el paralelismo entre los versos, acercando dos ideas o contraponiéndolas, o incluso creando asociaciones muy sugerentes de carácter irracionalista.

Un recurso entre la sintaxis rítmica y la semántica rítmica serían los *leit-motiven* o *estribillos* en el sentido más amplio de la palabra, es decir, entendidos como versos o expresiones que se repiten a lo largo de todo un poema, actuando como hilo central del mismo. En la obra de Antonio Colinas estos versos clave serán fundamentales a lo largo de toda su trayectoria. Los versos clave suelen aparecer en su obra separados por un número considerable de versos, y se retoman a modo de motivo fundamental, introduciendo variaciones y desarrollos diversos, como si se tratara de una pieza musical. Encontramos ejemplos en los que un mismo verso clave (o ese mismo verso con una ligera variación) vertebró dos poemas distintos a veces incluso de distintos libros, creando con ello gran cohesión entre los diferentes poemarios. En *La viña salvaje* una de estas expresiones clave o *leit-motiv*, “No sé tu nombre”, se repite en tres de sus poemas, insistiendo así en el significado y la paradoja entre el no conocer ni siquiera el nombre de la persona y el amarla, y trabando los poemas entre sí. También en *Noche más allá de la noche* dos versos clave se repiten en el primer y último poema del libro, dándole así un sentido circular.

El paralelismo es, sin duda, el recurso sintáctico con mayor fuerza rítmica. En muchos casos llega a funcionar como elemento organizativo principal del poema e incluso actúa como base rítmica. El tipo de paralelismo que mejor caracteriza la obra de Antonio Colinas tal vez sea el de las estructuras bimembres simétricas que dividen el verso en dos partes y refuerzan normalmente una dicotomía, idea básica en la poesía del autor.

Por otra parte, podríamos también hablar de la enumeración como recurso sintáctico fundamental en algunos de los poemas del autor, como “Sepulcro en Tarquinia”, en el que la enumeración une conceptos muy distantes entre sí, dándole un toque de irracionalismo.

Dentro del apartado de sintaxis rítmica hemos analizado también los casos de supresión de la puntuación ortográfica, que en el caso de Antonio Colinas solamente afectan a su poemario *Sepulcro en Tarquinia*, y de una manera particular, dado que se suprimen los puntos y las mayúsculas que los suceden, pero no otros signos ortográficos como las comas, los dos puntos, los puntos suspensivos o las mayúsculas de los nombres propios. Los efectos más destacados de este tipo de puntuación son la creación de un estilo entrecortado otorgado en parte, como ya decíamos, por la enumeración, y, sobre todo, la consecución de una sensación de velocidad en el ritmo de lectura. También se puede relacionar la supresión de estos recursos de puntuación con la intención de que ciertos poemas largos, como “Sepulcro en Tarquinia”, sean percibidos como un continuum sin cortes, además de como unión de elementos inconexos, que da así la sensación de irracionalidad que ya hemos comentado.

En el plano semántico los resultados obtenidos nos indican que son las palabras-símbolo y los campos semánticos simbólicos los actúan en el autor con este carácter de ritmo. Se da, como decimos, en la obra de Colinas la repetición de ciertos términos que llegan a actuar como símbolos o motivos principales de los poemas. Los más habituales a lo largo de toda su obra son los referidos a la Naturaleza en sentido amplio: agua, bosque, piedra, etc., aunque, sin duda, uno de los símbolos más relevantes para el autor es el de la noche, que aparece a lo largo de toda su trayectoria poética, revelándonos las claves de su pensamiento. En el nivel del poema cabe poner de relieve composiciones en las que ciertos campos semánticos actúan como vértebra del mismo. Es el caso de los colores en poemas como el segundo de “Los cantos de ónice” o “Último dibujo de la noche”. Por último, queda decir que en muchas ocasiones el poeta no utiliza como símbolo un solo término sino un binomio, una contraposición de elementos, cuyos tipos más comunes son: blanco-negro, luz-oscuridad, silencio-música, etc. Este tipo de imágenes antitéticas caracterizan la poesía del autor, pues en ellas suele buscar una tensión que lleve al equilibrio.

Dado que el poema se suele transmitir de manera escrita, en la actualidad los recursos virtuales se nos ofrecen como posibles portadores de ritmo. No es Antonio Colinas un autor vanguardista en este aspecto, pero su uso del escalonamiento de versos, aunque limitado, es destacable a lo largo de su trayectoria. En sus obras primeras es muy extraño (excepto

en *Junto al lago*, publicado años más tarde de ser escrito), pero a partir de su *Libro de la mansedumbre* se recupera este recurso y se utiliza de forma mucho más frecuente. Los versos escalonados utilizados en el autor siguen todos (a excepción de los de *Desiertos de la luz*) unas mismas pautas: el escalonamiento aparece siempre después de una cesura fuerte que suele corresponder a un punto o, en menos ocasiones, a dos puntos. Además el escalonamiento es siempre de tan sólo dos partes, el más sencillo y menos violento. Sus efectos más perceptibles son los de separar visiblemente el discurso en dos partes distintas, es decir, marcar la distancia entre dos razonamientos diferentes que aparecen en un mismo verso. Además se consigue también resaltar las palabras en escalera, sobre todo las que quedan más aisladas (si aparece una sola en un escalón, etc.). Un dato relevante de este escalonamiento en nuestro autor es que permite la sinalefa, por lo que no es una marca obligada de cesura para la recitación, en consonancia con la norma general que se aplica en la poesía española.

El uso del escalonamiento en su libro *Desiertos de la luz* se aparta, sin embargo, de estos rasgos que hemos reseñado. Su frecuencia aumenta considerablemente y cambian sus características: el escalonamiento aparece ya no sólo después de una pausa sintáctica, sino también entre palabras pertenecientes a un mismo sintagma. Con ello se consigue crear efectos similares a los del encabalgamiento. Además el escalonamiento divide el verso en muchas ocasiones en tres y hasta cuatro segmentos. En este libro el escalonamiento está motivado semánticamente en muchas ocasiones (aparece cuando se habla de descensos, escalinatas, etc.).

Otro recurso capaz de crear ritmo, pero que no entra dentro de los estudios tradicionales de métrica, es la entonación, elemento suprasegmental y por ello de complicado análisis, dada la cantidad de componentes que lo forman y su difícil sistematización. En este trabajo nos hemos centrado únicamente en la existencia de distintas modalidades entonativas en los poemas y sus propiedades rítmico-estilísticas. Los resultados extraídos de la búsqueda de interrogativas y exclamativas en su obra poética indican claramente que su utilización es poco frecuente hasta la etapa de la mansedumbre, en la que su uso va creciendo notablemente. Además, hay un dato que se repite en todos sus libros: la aparición de la modalidad interrogativa o exclamativa en un poema suele conllevar varias oraciones en esta modalidad, creando, por lo tanto, un tipo de ritmo que se rompe al cam-

biar este modo de enunciación. La aparición de estas modalidades suele ir acompañada de otro tipo de recursos, como la anáfora, la repetición, etc., lo que le otorgan una gran concentración expresiva. Encontramos también un número significativo de las llamadas “preguntas retóricas”, típicas del género lírico en su conjunto, y que resaltan la tensión articuladora de los sonidos. La entonación también se utiliza para contraponer semánticamente dos ideas, que pueden incluso ser la misma pero enunciadas en distinta modalidad.

Los paréntesis configuran un tipo de recurso no sólo entonacional, sino también visual y semántico. Su uso es muy frecuente en la poesía de Colinas, y actúan en ocasiones como indicador de confidencialidad, como introducción de una segunda voz, o incluso, como en el caso de ciertos periodos parentéticos muy largos, como introducción de un segundo argumento. El tono grave que los caracteriza los enfrenta al resto del discurso.

Como hemos tenido ocasión de ver, el estudio de estos elementos rítmicos no métricos nos deja ver varios resultados. Por una parte nos da idea de la importancia que el autor otorga a la musicalidad y el ritmo en el poema. Por otra parte nos deja ver cómo y con qué procedimientos consigue el autor esta musicalidad, en qué se basa de manera más insistente, qué elementos prueba y abandona, etc.

Lo cierto es que un estudio de este tipo se vería complementado y mejorado al relacionar el uso de estos recursos rítmicos con el estudio de la métrica del autor. Sería interesante investigar hasta qué punto este tipo de recursos rítmicos aumentan cuando nos encontramos ante un verso libre, o si disminuyen realmente por el hecho de que el poema se apoye en el verso regular.

En el caso de Antonio Colinas, podemos decir, en líneas generales, que su obra comienza haciendo uso de una versificación regular muy clara y estricta (ceñida al uso de endecasílabos y alejandrinos), para posteriormente centrarse casi únicamente en el versolibrismo de base endecasílábica (a excepción de *Noche más allá de la noche*, escrito íntegramente en alejandrinos). Contrastando esto con la utilización de recursos rítmicos parece que, al menos en el caso de algunos elementos rítmicos, sí hay un mayor apoyo en estos elementos cuando hay verso libre. Es el caso de la entonación, ya que aparecen muchos más casos de interrogativas, paréntesis, etc. en su última etapa. Quizás también de los escalonamientos,

especialmente en *Desiertos de la luz*. Sin embargo, muchos otros elementos como la aliteración, el paralelismo, los símbolos, etc., aparecen a lo largo de toda su obra, sin importar si los poemas están escritos en verso regular o libre.

Por último queda añadir que en Antonio Colinas es muy notable cómo todos estos recursos se refuerzan los unos a los otros, no aparecen por separado, sino que se apoyan, creando así versos de gran intensidad rítmica y expresiva. Es destacable la importancia primordial otorgada al ritmo, que como hemos ido viendo se consigue de muchas y variadas maneras, y que en el pensamiento de Colinas se encuentra ligado a la respiración, y con ella a algo más trascendental. En palabras suyas: “En definitiva, respirando con el ritmo del verso –del poema- existimos en el más alto grado de consciencia, sanamos y buscamos la liberación” (2008: 33).

En todo caso, y como colofón final a este trabajo, queremos defender que el estudio de estos recursos no sistemáticos, y por lo tanto pertenecientes más bien al ámbito de la estilística resulta muy útil para el análisis del ritmo, y que en muchos casos son la clave para desentrañar la musicalidad propia de un autor.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN FERNÁNDEZ, Susana (2004): *Poesía y pensamiento en Antonio Colinas (1967-1988)*. Tesis Doctoral. Disponible en <http://eprints.ucm.es/9489/> (consultado el 25 de enero de 2013).
- ALARCOS LLORACH, Emilio (1966): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya.
- ALONSO, Amado (1986): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1955).
- ALONSO, Dámaso (1987): *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1950).
- ALONSO-CORTÉS, Ángel (1999): *La exclamación en español: estudio sintáctico y pragmático*, Madrid, Minerva.
- BAEHR, Rudolf (1989): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1970).
- BALBÍN, Rafael de (1968): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1962).
- BARELLA VIGAL, Julia (1981): “El bello enigma de la quietud: la poesía de Antonio Colinas”, *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, 42, pp.127-136.
- BAYLON, Christian; FABRE, Paul (1994): *La semántica: (con ejercicios prácticos y sus soluciones)*, traducción de Mª Teresa Valbuena, Barcelona, Paidós Ibérica.
- BĚLIČ, Oldrich (2000): *Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- BONNÍN VALLS, Ignacio (1996): *La versificación española. Manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro.

- BRİK, Osip (2002): “Ritmo y sintaxis”, en TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI. (1ª ed. en francés, 1965).
- COLINAS, Antonio (1969): *Poemas de la tierra y la sangre*, León, Diputación Provincial.
- (1969a): *Preludios a una noche total*, Madrid, Rialp.
 - (1970): “Breves notas para una poética”, en MARTÍN PARDO, Enrique (ed.), *Nueva poesía española*, Madrid, Scorpio, 1970; Hiperión, 1990, 2ª ed. (consolidada).
 - (1972): *Truenos y flautas en un templo*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.
 - (1976): *Sepulcro en Tarquinia*, Barcelona, Lumen
 - (1979): *Astrolabio*, Madrid, Visor.
 - (1981): “Razones para una poética de nuestro tiempo”, *Cuervo. Cuadernos de cultura*, monografía n.2, pp.33-44)
 - (1981): *En lo oscuro*, Rota, Cuadernos de Cera.
 - (1982): *Poesía: 1967-1980*, Madrid, Visor.
 - (1982a): *Noche más allá de la noche*, Madrid, Visor.
 - (1985): *La viña salvaje*, Córdoba, Antorcha de Paja.
 - (1986): “Poética”, en *Los Cuadernos del Norte*, 3, monográfico: «El estado de las poesías», Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias.
 - (1988): *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor.
 - (1989): “Contra el dogmatismo de los géneros”, *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp.236-240.
 - (1989a): “Poética”, *Poesía en el campus revista oral de poesía: 1987-88 y 1988-89*, n. 1 al 7, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp.59-60.
 - (1990): “El arte de escribir: mi experiencia personal (Autopercepción intelectual de un proceso histórico)”, *Anthropos*, n.105, pp.20-38, Barcelona.
 - (1991): *Tratado de armonía*, Barcelona, Tusquets.
 - (1992): *Los silencios de fuego*, Barcelona, Tusquets.

- (1997): *Córdoba adolescente*, Córdoba, Los cuadernos de Sandua.
 - (1997a): *Libro de la mansedumbre*, Barcelona, Tusquets.
 - (2001): *Junto al lago*, Salamanca, Cuadernos para Lisa.
 - (2001a): *Del pensamiento inspirado*, vol. I y II, Salamanca, Junta de Castilla y León.
 - (2002): *La hora interior. Antología poética 1967-2001*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
 - (2002a): “Verdad y misterio en la palabra”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, pp.137-145.
 - (2002c): *Tiempo y abismo*, Barcelona, Tusquets.
 - (2004): *El río de sombra*, Madrid, Visor.
 - (2004a): *En la luz respirada*, ed. de José Enrique Martínez Fernández, Madrid, Cátedra.
 - (2004b): *Noche más allá de la noche*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
 - (2004c): *Poética y poesía*, ed. de Antonio Gallego, Madrid, Fundación Juan March.
 - (2005): *Sepulcro en Tarquinia [Grabación sonora]*, Madrid, Visor.
 - (2006): *Leyendo en las piedras*, Madrid, Siruela.
 - (2008): *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela.
 - (2008a): *Desiertos de la luz*, Barcelona, Tusquets.
 - (2011): *Obra poética completa*, Madrid, Siruela.
- DE GROOT, A. W., (1968): “Phonetics in its Relation to Aesthetics”, en MALMBERG, B. (ed.), *Manual of Phonetics*. Amsterdam: North Holland Publ. Co., 1968, Chap. 18, pp. 533-549.
- DELGADO BATISTA, Yolanda (2002): “Antonio Colinas o el poeta tranquilo. Entrevista a Antonio Colinas”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n. 20.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1973): *La métrica de los poetas del 27*, Murcia, Universidad de Murcia.

- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988): *Métrica y poética, bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (2000): *Métrica española*, Madrid, Síntesis. (1ª ed., 1993).
 - (2007): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza. (1ª ed., 1985).
 - (2008): *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GILI GAYA, Samuel (1993): *Estudios sobre el ritmo*, ed. de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo.
- HERNÁNDEZ-VISTA, V. Eugenio (1972): “Ritmo, metro y sentido”, *Prohemio*, III, 1, pp. 93-107.
- HIDALGO NAVARRO, Antonio (2006): *Aspectos de la entonación española: viejos y nuevos enfoques*, Madrid, Arco Libros.
- JAURALDE, Pablo (1999): “Poesía española actual. La cuestión métrica”, *Voz y letra: Revista de literatura*, X, n.1, pp. 111-132.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998): *Poetas contemporáneos de España y América: (ensayos críticos)*, Madrid, Verbum.
- LAPESA, Rafael (1965): *Introducción a los estudios literarios*, Salamanca, Anaya.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990): *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ ANDRADA, Alejandro (1997): “El roce mágico de la naturaleza. (Preludios a una noche total)”, *El viaje hacia el centro (La poesía de Antonio Colinas)*, Madrid, Calambur, pp. 175-178.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1969): *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- LUQUE MORENO, Jesús (2011): “El ritmo del lenguaje: conceptos y términos”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, IX, pp. 99-144.
- MARIO, Luis (1991): *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal.

- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2011): *Métrica y poética de Antonio Colinas*, Anejo IV de *Rhythmica*. *Revista Española de Métrica Comparada*, Sevilla, Padilla Libros.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1991): *Victoriano Crémer, el hombre y el escritor*, León, Ayuntamiento de León.
- (1996): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
 - (2004): “Introducción a *En la luz respirada*”, en COLINAS, Antonio: *En la luz respirada*, Madrid, Cátedra, pp. 11-134.
 - (2010): *La voz entrecortada de los versos*, Barcelona, Davinci Continental.
- MOLINA GARCÍA (2004): “Los conceptos de tono, ritmo y metro en la poética de Luis Rosales”, *Rhythmica*. *Revista española de métrica comparada*, II, pp.159-180.
- NANA TADOUN, Guy Merlin (2008): *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*, Tesis doctoral dirigida por Luis García Jambriña, Universidad de Salamanca.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1991): *Métrica española*, Barcelona, Labor. (1ªed., 1956).
- (2004): *Arte del verso*, Madrid, Visor. (1ªed., 1959).
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2001): “Métrica, música y lectura del poema”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 10, pp. 313-338.
- ORS, Miguel d’ (1998): *La aventura del orden: (poetas españoles del Fin de Siglo)*, Sevilla, Renacimiento.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- (1988): *El comentario de textos poéticos*, Valladolid, Aceña.
 - (2000): *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco Libros.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1996): *Musa del 68*, Madrid, Hiperión.
- QUILIS, Antonio (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- (1993): *Métrica española*, Barcelona, Ariel. (1ªed., 1973).
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA (2001): Diccionario de la lengua española, en <http://buscon.rae.es/draeI/html/cabecera.htm>.
- RUIZ, Carmen (1976): “Sepulcro en Tarquinia, de Antonio Colinas”, *Álamo: revista de poesía*, Salamanca, Delegación Nacional de Cultura (Salamanca), reseña de *Sepulcro en Tarquinia*.
- SPANG, Kurt (1983): *Ritmo y versificación*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1993): *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa.
- TINIANOV, Iuri (1972): *El problema de la lengua poética*, traducción de Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la literatura*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter; traducción de Marcial Suárez, Madrid, Akal.
- TORRE, Esteban (2000): *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2004): “Tipografía y verso libre”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp. 251-273.
- (2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VARELA, Elena; MOÍÑO, Pablo; JAURALDE POU, Pablo (2005): *Métrica española*, Madrid, Castalia.
- VIÑAS, David (2007): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (2002): *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso; versión española de José Mª Gimeno, Madrid, Gredos. (1ª ed., 1953).

