

# La personalidad del ritmo: la métrica en la poesía de Claudio Rodríguez

SERGIO GARCÍA GARCÍA  
*Universidad Autónoma de Madrid*



**Resumen:** Este breve estudio sobre la métrica en la poesía de Claudio Rodríguez en todos sus ámbitos (metros, ritmo, estrofas, series versales y licencias poéticas) tiene como objetivo identificar y analizar las características propias del ritmo de la poesía claudiana, como la presencia de cierta extrarritmia versal o de endecasílabos no tradicionales, entre otras, para así reforzar la idea de Rodríguez sobre la inexistencia de la poesía sin una personalidad propia del autor.

**Palabras clave:** Claudio Rodríguez, métrica, ritmo, endecasílabo



Como toda obra de todo poeta, o de todo gran poeta, la poesía del zamorano Claudio Rodríguez es poseedora de un ritmo propio y de una técnica propia. El maridaje de la palabra poética con la realidad acostumbra a generar ciertos límites, pero «la expresión de dichos límites, entre la transparencia y la opacidad, tiene sentido a través de una técnica, por decirlo así; de las posibilidades rítmicas, sintácticas, léxicas del lenguaje, etc.» (Rodríguez, 1994: 15), y dentro de estas características lingüísticas, el ritmo de las palabras, que resuelve su forma gracias a la métrica, adquiere un sentido relevante y absolutamente necesario para la construcción de la poesía, y el poeta zamorano siempre lo tuvo presente:

Para mí el ritmo (que tanto falla en la poesía contemporánea actual) es lo más importante, el ritmo interior que implica musicalidad, armonía, concierto, desconcierto, acorde, desacorde... y que reproduce el movimiento interior del poeta. Mediante ese ritmo vas dando con la sintaxis y atrapando las imágenes, orientando el poema (Rodríguez, 2004: 321).

Así pues, uno de los pilares de la poesía claudiana, como demuestran las propias palabras del autor, es el ritmo, y a través de este ritmo, gracias a una métrica personal pero firme, Claudio Rodríguez consiguió dotar de un cuerpo a su expresión poética a lo largo de toda su obra publicada, compuesta (como bien se sabe) por cinco libros: *Don de la ebriedad* (1954; Premio Adonáis de 1953), *Conjurios* (1958), *Alianza y condena* (1965, Premio de la Crítica de 1966), *El vuelo de la celebración* (1976) y *Casi una leyenda* (1991)<sup>1</sup>.

En la biblioteca paterna fue donde, en sus años de juventud, el poeta zamorano comenzó su aventura literaria, y donde paulatinamente fue introduciéndose en el saber rítmico gracias al estudio de nuestra métrica, además de la latina y la francesa (Cañas, 1988), pero aún el *don* no había llamado a su puerta, ya que, según cuenta Rodríguez (2004: 231), estos primeros tratos con la métrica eran simples juegos, un mero entretenimiento que se podría asemejar con «ejercicios para piano». Años después, el mismo año que gana el Adonáis, ya en Madrid y cursando Filosofía y Letras, Rodríguez escribe un trabajo universitario para el profesor de métrica Alfredo Carballo Picazo que titula *Anotaciones sobre el ritmo en Rimbaud*, en el que, según Fernando Yubero, defiende y demuestra «cómo el ritmo es otro de los presupuestos poéticos clave en la reflexión teórica sobre la poesía» (Rodríguez, 2004: 22). Asimismo, en 1957 presenta la memoria de licenciatura, *El elemento mágico en las canciones infantiles de corro castellanas*, dirigida por el también profesor de métrica Rafael de Balbín Lucas, en cuya introducción Rodríguez deja constancia de su deseo de trabajar el aspecto rítmico de estas composiciones (Rodríguez, 2004). Posteriormente, el peso de la importancia métrica vuelve a aparecer en los breves escritos en prosa que el zamorano publicó en actas de congresos, prensa, etc.; de estos textos cabe destacar el discurso de ingreso en la RAE, *Poesía como participación: hacia Miguel Hernández*, que pronunció en 1992:

---

<sup>1</sup> En el presente estudio los títulos de los distintos poemarios de Rodríguez aparecen bajo las siguientes abreviaturas: DE, C, AC, VC y CL.



El poema es dueño y servidumbre, como sonido incluso, como ritmo que no es solamente «fermosa cobertura» o melodía sintáctica, efecto meramente plástico y sonoro de la fonética, ambos, sin embargo, tan importantes, sino esencia, conocimiento con el cual se completa la experiencia. Si no hay ritmo personal no hay poesía, por lo tanto (Rodríguez, 2004: 135).

Y he aquí una de las claves rítmicas que siempre defendió Claudio Rodríguez: la personalidad.

Volviendo a los primeros años, a la época zamorana, después de adquirir una sólida base métrica con intencionalidad lúdica en su origen, Rodríguez descubre lo que él denomina el *don*: la poesía en sí misma que a su vez se identifica con la *ebriedad*. Gracias a ello el ritmo del poeta empieza a adquirir unos matices propios: Rodríguez encuentra su ritmo característico; su personalidad, caminando por los campos zamoranos y contemplando la realidad al ritmo de sus pasos<sup>2</sup> (Rodríguez, 2004). Y así escribió el poeta *DE*: el conocimiento rítmico fue asumiendo y nutriéndose de otras realidades más tangibles pero a su vez más abstractas, necesarias para el poema, y así surgió una respiración que se presentaba como nueva y propia, y, una vez publicado el poemario, «desde el comienzo llamó la atención de los lectores la respiración endecasilábica, sometida a los hálitos espiratorios de un caminante» (Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2013: 34). El hecho de caminar, supeditado a la contemplación de la vida, la relación con ella y la experiencia que empapa la existencia del hombre dota al ritmo de un nuevo sentido, de una *música* determinada: «hay que tener en cuenta, en primer lugar, que el ritmo del lenguaje oral, del cual yo partí, y no tan solo de el del lenguaje escrito, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu: a la “música vital”» (Rodríguez, 1994: 16).

La construcción del ritmo, pues, con base en la práctica de la métrica, es el comienzo de un proceso que, con ayuda de esa «música vital», desemboca en la creación de una personalidad rítmica, sin la cual, en palabras de Rodríguez, no sería posible la expresión poética. A continuación, a partir de un breve análisis general de la métrica empleada por el poeta zamorano en todos sus ámbitos (metros, ritmos, estrofas, series versales y licencias poéti-

---

<sup>2</sup> «[...] estos poemas[ los de *Don de la ebriedad*,] brotaron del contacto directo, recorrido, con la realidad de mi tierra, con la geografía, con el pulso de la gente castellana, zamorana, etc.» (Rodríguez, 2003: 13).



cas)<sup>3</sup>, intentaré localizar y determinar cuáles son las características que construyen la personalidad rítmica de la poesía de Claudio Rodríguez.

Los poemarios de Rodríguez, exceptuando *DE*, donde predomina el isosilabismo endecasílabo, poseen una gran variedad en la forma de los versos, ya que en ellos el poeta empleó todos los metros conocidos de nuestra tradición, desde el bisílabo hasta el octodecasílabo, salvo el heptadecasílabo, y, de manera dubitativa, el decasílabo. La aparición de todos estos metros en la poesía claudiana no es en absoluto equitativa, pues el heptasílabo, el alejandrino y, sobre todo, el endecasílabo inundan casi todos los poemas.

Rodríguez incorpora los metros menores al endecasílabo, con la clara excepción del heptasílabo, por primera vez en su segundo poemario y los seguirá empleando hasta las últimas páginas de *CL*, sobre todo en las silvas impares. Aunque la presencia de estos metros abarque la mayor parte de la obra de Rodríguez, los ejemplos que se pueden hallar en los poemas no son muy abundantes. La aparición del bisílabo y del trisílabo en la poesía claudiana es bastante escasa; por razones obvias ambos metros son portadores de un ritmo invariable (acento siempre en 1ª en los bisílabos y en 2ª en los trisílabos). El caso del tetrasílabo es parecido al de los dos metros anteriores, salvo por el hecho de que su ritmo muestra algunas variaciones, pues aparecen tanto versos con un único acento en 3ª y con acentos en 1ª y en 3ª, como versos con acentos extrarrítmicos. Uno de los rasgos propios de la métrica de Rodríguez es este fenómeno: la extrarritmia versal. Todos los metros que forman la obra poética claudiana poseen al menos un acento extrarrítmico, aunque las variedades rítmicas tradicionales sean las que predominen en todos los poemas.

Rodríguez da mayor uso al pentasílabo y al eneasílabo que a los tres metros anteriores, dada su naturaleza de versos impares, por lo que encajan perfectamente en el ritmo par que predomina en la mayoría de los poemas del

---

<sup>3</sup> En primer lugar, para el estudio de la métrica de Claudio Rodríguez he empleado como texto base su poesía completa editada por Tusquets Editores (2009), obra que recoge todas las ediciones de sus poemarios que el poeta consideró como definitivas en vida, según las palabras de Clara Miranda, viuda de Rodríguez. En segundo lugar, para el análisis métrico he seguido el método propuesto por Elena Valera Merino, Pablo Moño Sánchez y Pablo Jauralde Pou en su obra *Manual de Métrica Española* (2005). Asimismo, he empleado la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás (1974) y, para algunos casos concretos, el *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós (1992) y el manual *La métrica española en su contexto románico* de Isabel Paraíso (2000).



zamorano. En menor medida el poeta emplea el hexasílabo y el octosílabo que, en oposición a los metros anteriores, poseen una cantidad silábica par que, inevitablemente, hace que acentúen siempre la 5ª sílaba el hexasílabo y la 7ª sílaba el octosílabo, por lo que su presencia en las silvas impares no es muy abundante. En toda la obra claudiana solo un poema está formado a partir de octosílabos: «Tiempo mezquino» (AC), pues se trata de un romance tradicional.

Fuera de este conjunto de metros, aunque sea un metro menor y también aparezca por primera vez en C, está el heptasílabo, el segundo metro que más utiliza Rodríguez en su escritura. La abundancia del verso heptasilábico se debe a que el metro de siete sílabas constituye junto con el endecasílabo la base de la silva impar claudiana. Aun así, de manera excepcional, en AC el autor incluye un romancillo heptasilábico, «Gorrión», y otra composición del mismo tipo aunque con desajustes en la rima, «Nieve en la noche». Es preciso también recordar que otro de los metros predominantes en la poesía claudiana es el alejandrino o tetradecasílabo, metro que se compone por lo general de dos hemistiquios heptasilábicos. La gran presencia del heptasílabo equivale a una gran presencia de variantes extrarrítmicas –he localizado hasta una veintena variantes en toda la obra de Rodríguez–. En este aspecto, el caso de los endecasílabos y los alejandrinos dista mucho de la cuestión heptasilábica, ya que la cantidad ingente de acentos extrarrítmicos en estos metros podría abarcar un estudio dedicado exclusivamente a ese tema.

Antes de analizar los endecasílabos, es preciso detener el análisis en los decasílabos, ya que es difícil determinar si Rodríguez empleó este tipo de verso en sus poemas. En primer lugar, el decasílabo es un verso par que no encaja con el ritmo par que los endecasílabos establecen en la mayor parte de los poemas de Rodríguez, sobre todo por la presencia de un acento en 9ª. En segundo lugar, he localizado en DE algunos versos, considerados endecasílabos como todos los versos del poemario, que bien podrían ser decasilábicos si su estructura silábica no hubiese sido alterada por la aplicación de alguna licencia poética, como la dialefa o la diéresis implícita, recursos empleados con bastante frecuencia por el poeta. Véanse los siguientes ejemplos, pertenecientes a DE, AC, VC y CL, para entender a qué me refiero:

10	<i>qué confianza de rediles. Mientras</i>	1.3.7.9
11	<i>qué confianza de rediles. Mientras</i>	1.4.8.10



10	<i>como la gaviota, a flor de labio</i>	5.7.9
11	<i>como la gaviota, a flor de labio</i>	6.8.10
10	<i>ciñéndome, habitándome astuta</i>	2.6.9
11	<i>ciñéndome, habitándome / astuta</i>	2.6.10
10	<i>color de ala de aquella paloma</i>	2.3.6.9 v.e.
11	<i>color de / ala de aquella paloma</i>	2.4.7.10

El caso del decasílabo recuerda al del tridecasílabo: este último metro formado por dos hemistiquios, normalmente 7+6, puede dar lugar a un alejandrino mediante la aplicación de la diéresis no marcada. Valera, Moíño y Jauralde consideran que algunas secuencias rítmicas del verso tridecasilábico, como 7+6, «se pueden acomodar rítmicamente a la secuencia 7+7» (2005: 219) del alejandrino, por lo tanto los pocos tridecasílabos que aparecen en la poesía de Rodríguez pueden adaptarse al ritmo del alejandrino, aunque conserven las trece sílabas.

El endecasílabo es el metro más empleado por Rodríguez en toda su poesía (recuérdese su primera obra, *DE*). Asimismo, es el ritmo de este metro el que marca el ritmo global de la poesía claudiana, ritmo por su parte bastante variopinto: aunque las variedades rítmicas como la heroica, la melódica y la sáfica sean las abundantes, el número de versos extrarrítmicos es muy alto; pero no se debe obviar la presencia de algunos endecasílabos no tradicionales, que son aquellos que poseen «ritmos que dejan muchas posiciones sin acento esencial (entre 2<sup>a</sup> y 7<sup>a</sup>; entre 3<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup>; etc.), o que llevan un acento rítmico en 5<sup>a</sup>» (Valera, Moíño y Jauralde, 2005: 196). Bien se podría emplear en esta cuestión la palabra *libertad*, término que, según establece el propio Rodríguez, va supeditado a un estilo, que asimismo va ligado a una determinada personalidad, que es la del propio autor: «Un endecasílabo no es el mismo si lo escribe Quevedo o X, o un octosílabo no actúa lo mismo en un romance infantil, o tradicional, o de ciego, o de Lorca, que en X, etc. El estilo, pues, consiste en la personalidad» (Rodríguez, 1994: 16). Pero no hay que olvidar que Rodríguez puede optar a la libertad rítmica gracias a las numerosas lecturas y al gran conocimiento poético y rítmico obtenido a lo largo de su juventud. La libertad en el ritmo, pues, no equivale a la ignorancia, sino a la elección personal de todo lo aprendido. Por tanto, Rodríguez no emplea un endecasílabo distinto al de Quevedo, sino que se sirve del mismo aunque



modificándolo, adaptándolo, jugando con él, haciéndolo de ese modo suyo. Regresando a lo mencionado unas líneas más arriba, uno de los rasgos más característicos de Rodríguez es, sin duda alguna, el empleo, no muy abundante, de endecasílabos no tradicionales, como los siguientes versos:

<i>somos ahora de lo que resucita.</i>	1.3.10
<i>muy a medida de las manos que ahora</i>	1.3.7.10
<i>el ritmo de las mareas de las calles,</i>	2.7.10
<i>su nueva significación, su nuevo</i>	2.8.10
<i>los peldaños de la desconfianza,</i>	3.10
<i>en el tute, más en el mus, jugaba</i>	3.5.8.10
<i>con sigilo sorprendente ahora</i>	3.7.10
<i>pasajera, tu visitarme hermoso,</i>	3.8.10

En un verso alejandrino de extraña composición (11 + 3), el primer hemistiquio posee una disposición acentual que también podría clasificarse junto con estos endecasílabos:

<i>todas las estrellas que no se ven, / aquellas</i>	1.5.8.10 + 2
--	--------------

También, el segundo hemistiquio de un octodecasílabo (7 + 11) resulta ser uno de estos endecasílabos no tradicionales, ya que acentúa las sílabas 3<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>:

<i>o la del corazón / cuando late sin tiranía, cuando</i>	6 + 3.8.10
---	------------

Considero, pues, que estos endecasílabos representan una de las características más notables de la métrica de Rodríguez, sobre todos aquellos con los acentos en 3<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, y en 3<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> y 10<sup>a</sup>, dada su gran presencia en la poesía claudiana.

De los metros mayores al endecasílabo, aquellos con una estructura hemistiquial, es el alejandrino el más empleado por Rodríguez y de todo el conjunto versal es el tercero más utilizado en su escritura. La inmensa ma-

yoría de los alejandrinos claudianos se componen de dos hemistiquios heptasilábicos, de los cuales, en la mayor parte de los casos, al menos uno posee un acento extrarrítmico, por lo que las variedades rítmicas regulares no son muy comunes. Asimismo, el zamorano, aunque en menor medida, construye versos de catorce sílabas con una combinación hemistiquial distinta a la heptasilábica: así, en la poesía claudiana se pueden encontrar alejandrinos con las siguientes estructuras:

<i>todas las estrellas que no se ven, / aquellas</i>	1.5.8.10 + 2
<i>amistad, peatón celeste, / tú, que en el invierno</i>	3.5.7 + 1.5
<i>en el cielo mohoso / y estrellado de la boca.</i>	3.6 + 3.7
<i>de mi inocencia, / y la germinación del cuerpo</i>	4 + 6.8
<i>y temerosa y misteriosa, / y nueva, siempre</i>	4.8 + 2.4

Estas combinaciones hemistiquiales alejadas de 7 + 7 son otro de los rasgos propios de la métrica claudiana. Pero si a alguno de estos metros se les aplica un encabalgamiento léxico, es decir, realizar la cesura en medio de una palabra, dividiéndola en dos, pueden dar lugar a una división hemistiquial heptasilábica; a este tipo de verso se le ha denominado alejandrino *dislocado* o *a la francesa*. Dentro de los alejandrinos claudianos con la estructura 7 + 7 y con una disposición acentual regular, existe un caso de alejandrino *a la francesa*:

<i>audaz de la semilla, su germinación</i>	2.6 + 6
--	---------

El resto de metros mayores (el dodecasílabo, el pentadecasílabo, el hexadecasílabo y el octodecasílabo) apenas tiene lugar en la creación poética de Rodríguez, y si el poeta los emplea es sencillamente por la disposición acentual de sus hemistiquios.

Una última característica que poseen los versos de Rodríguez es la presencia de una partícula átona al final del verso, por lo cual «el poeta impone estructuras métricas (en este caso versos) a estructuras tonales y gramaticales» (Valera, Moíño y Jauralde, 2005: 31). Este fenómeno aparece en versos hexasilábicos, heptasilábicos, endecasilábicos y alejandrinos. Algunos ejemplos son los siguientes:



<i>su salvación en</i>	4.5 v.e.
<i>de seguridad y</i>	5.6 v.e.
<i>voraz respiración del día, en la</i>	2.6.8.10
<i>¿Venderé mis palabras / hoy que carezco de</i>	3.6 + 1.4.6

Los dos tipos de composición que determinan la personalidad formal de la métrica claudiana son el romance heroico, que la crítica ha considerado siempre como la composición por excelencia del zamorano, y la silva impar, no tan valorada por los estudiosos de Rodríguez, a pesar de ser el tipo de composición que más poemas acoge en toda su obra. Sobre el romance heroico, que Domínguez Caparrós define como «romance en versos endecasílabos» (1992: 146), hay que matizar previamente algunos detalles: si esta composición está dotada de tanta relevancia es por su gran presencia en *DE*, aunque este hecho no sea del todo cierto: muchos de los poemas del primer poemario de Rodríguez comienzan manteniendo la disposición de la rima asonante en los versos pares, pero esta continuidad se ve alterada por la ausencia de la rima en algún verso o por su presencia en dos versos contiguos, por lo que la rima tiende a ocupar las posiciones impares. Así, de los diecisiete poemas que componen el Libro Primero y el Libro Tercero de *DE* (el Libro Segundo está formado por dos series de endecasílabos blancos: «Canto del despertar» y «Canto del caminar»), solo ocho son auténticos romances heroicos<sup>4</sup>; el resto de composiciones, debido a los desajustes en la asonancia, creo conveniente considerarlos como series endecasilábicas con rima, o series endecasilábicas asonantadas (Rodríguez, 1994: 16); este tipo de composición se puede encontrar también en *C* y *AC*. Asimismo, algunos poemas de *AC* y *CL* presentan la misma forma que los dos poemas ya referidos del Libro Segundo de *DE*, pues se componen exclusivamente de endecasílabos blancos. El romance heroico, por su parte, tendrá también cierta presencia en *C* y *AC5*.

<sup>4</sup> Estos poemas son, del Libro Primero, «I», «II», «III», «IV», «V» y «VII», y del Libro Tercero, «III» y «IV».

<sup>5</sup> Son pocos los estudiosos de la poesía claudiana que diferencian el romance heroico de las series endecasilábicas asonantadas, sobre todo en lo que respecta a los poemas de *DE* (cfr. García Jambrina, 1999: 74 y 75). Otros cometen el descuido de afirmar que los poemas del Libro Primero y del Libro Tercero son romances heroicos, como es el caso de Antonio Carvajal, quien establece la estructura de *DE* de la siguiente manera: «romance, verso blanco, romance» (2010: 132).

La silva impar, como ya mencioné, es la composición que más presencia tiene dentro de la poesía claudiana. Valera, Moíño y Jauralde definen este tipo de silva como «una serie de versos iguales o de fácil acomodo rítmico [...] sobre la base del endecasílabo» (2005: 380), y a la base endecasilábica Rodríguez añade, por lo general, versos heptasílabos y/o alejandrinos, así como el resto de versos analizados anteriormente. En la obra claudiana se pueden distinguir a su vez tres tipos distintos de silvas impares: silvas impares estróficas y silvas impares no estróficas, con rima y sin ella. Las del primer tipo se encuentran únicamente en *C*, donde aparece por primera vez este tipo de composición debido a la introducción del heptasílabo. El valor estrófico de este tipo de silvas recae en la numerosa presencia de cuartetos mixtos con rima consonante, así como de otras estrofas (pareados, tercetos y quintetos). Vicente Aleixandre, quien ejerció sobre Rodríguez un importante magisterio, valoró con creces este paso de la asonancia a la consonancia en una carta dirigida al zamorano en 1953 (Cañas, 1988). La silva no estrófica con rima carece también de una presencia notable; solo cinco composiciones, pertenecientes a *C* y *AC*, están escritas bajo este patrón variable. En cambio, es la silva no estrófica sin rima el tipo de composición más empleado por Rodríguez en toda su obra: he localizado un total de sesenta y tres variedades diferentes de silvas impares no estróficas sin rima desde *C* hasta *CL*, todas ellas con la presencia del heptasílabo y del endecasílabo<sup>6</sup>.

Aunque Rodríguez prefiera para sus poemas la forma que le ofrecen las composiciones anteriormente analizadas, en su poesía se pueden encontrar algunos poemas que, formalmente, se alejan de estos patrones: *AC* contiene un romance octosilábico, «Tiempo mezuquino»; un romancillo heptasílabo, «Gorrión», y una serie de heptasílabos asonantados próxima al romancillo, «Nieve en la noche», así como dos madrigales, «Amanecida» y «Girasol»; en *CL* Rodríguez también introduce un madrigal: «Sin epitafio». El poema «Siempre será mi amigo» (*C*) está formado por dos cuartetos de alejandrinos con rima consonante. Asimismo, los poemas «Noche abierta» (*AC*) y «Con los cinco pinares» (*CL*) poseen en su mayoría versos de catorce sílabas, ya que solo aparece un pentadecasílabo en el v. 6 del primer poema y un hexa-

---

<sup>6</sup> La silva impar, debido a la libertad que proporciona al creador, en algunas ocasiones se ha confundido con el verso libre (Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2013: 49). Creo conveniente recordar aquí unas palabras del propio Rodríguez sobre el versolibrismo: «Gran parte de la poesía contemporánea –y no tan sólo la española– queda coja, inválida [...] por la absurda denominación de “verso libre”» (1994: 16).



decasílabo en el v. 3 del segundo; esta última composición recuerda formalmente al soneto inglés o shakesperiano (Paraíso, 2000). El poema con el que finaliza *CL*, «*Secreta*», está compuesto por endecasílabos y pentasílabos, cuya combinación estrófica se aproxima a la de la estrofa sáfica<sup>7</sup>.

Antes de finalizar el análisis métrico, es preciso mencionar, aunque brevemente, las licencias o recursos poéticos que Rodríguez emplea en sus versos para alcanzar una mayor libertad compositiva. Gracias a estos recursos de tipo fónico (sinalefas, dialefas, diéresis, sinéresis y azeuxis), así como al encabalgamiento sintáctico, el poeta alcanza, en palabras de Prieto de Paula y Bagué Quílez haciendo alusión a *VC*, «un manierismo métrico que se exhibe de forma magistral» (2013: 56).

El encabalgamiento sintáctico es un recurso que el poeta zamorano repite en sus cinco poemarios<sup>8</sup>, por lo que forma parte del elenco de rasgos propios de la métrica claudiana.; así lo expresa Antonio García Berrio en su grueso estudio sobre la poesía de Rodríguez: «la tendencia a la fragmentación rítmico-sintáctica y al encabalgamiento han de constituirse duraderamente en la constante principal en el arte del ritmo ejercitado por Claudio Rodríguez a lo largo de toda su obra» (1998: 457). Siguiendo las palabras de García Berrio, la presencia del encabalgamiento no solo modifica la disposición acentual –«el encabalgamiento [...] “saca” las cláusulas musicales de sus cajones endecasílabos», dicen Prieto de Paula y Bagué Quílez (2013: 14)–, sino que en algunos versos adquiere un carácter léxico, no dividiendo así una estructura sintáctica, sino una palabra, como bien se muestra en el ejemplo citado del alejandrino *a la francesa*. Volviendo al encabalgamiento sintáctico, otro de sus efectos es difuminar la marca de la rima (Prieto de Paula y Bagué Quílez, 2013), como se aprecia perfectamente en *DE* y en las silvas impares estróficas

---

<sup>7</sup> Aunque formalmente sí recuerdan los cuartetos a la estrofa sáfica, ya que el poema de Rodríguez se compone de seis estrofas compuestas a su vez de tres endecasílabos y un pentasílabo cada una con alguna rima irregular, rítmicamente la mitad de los endecasílabos y los pentasílabos no se corresponden con el patrón sáfico y dactílico tradicional, característica fundamental de este tipo de estrofa. Aun así, Navarro Tomás (1968: 43 y 44) encuentra un ejemplo de estrofa sáfica realizada por Miguel de Unamuno, cuyos endecasílabos poseen una acentuación libre, por lo que, teniendo en cuenta la ruptura, o la actualización, de las reglas tradicionales que suele acompañar a los poetas contemporáneos, sí que se podría considerar el poema «*Secreta*» como una composición formada a partir de estrofas sáficas. Por su parte, Prieto de Paula y Bagué Quílez (2013: 56) no relacionan este poema con la estrofa sáfica, sino con la conocida copla de pie quebrado empleada por Jorge Manrique.

<sup>8</sup> Véase el análisis que realiza García Jambrina (1999) sobre los encabalgamientos en los cinco libros de Rodríguez.

de C. Recuerdo aquí unas palabras del poeta: «Cuando uso la rima asonante, por ejemplo, sé que apenas se percibe por el lector, se disuelve en el sentido; y en el encabalgamiento no creas que elijo la métrica, eso es natural, es producto de la espontaneidad, aunque el poso de la pericia, de algún modo, la guíe» (Rodríguez, 2004: 231).

Del resto de licencias poéticas, recursos fónicos en este caso, destaca el empleo de la sinalefa y, especialmente, el de la dialefa y la diéresis no marcada, es decir, la ruptura de un diptongo pero sin marcar gráficamente la diéresis. Otro recurso empleado frecuentemente por Rodríguez es la sinéresis, como muestran los siguientes ejemplos, pertenecientes a C y a AC:

*ahora y me quedaría sin sentido* 1.6.10

*pulsación de sofoco, sin oleaje* 3.6.10

Por último, aunque su empleo sea más reducido, está la azeuxis. Para ejemplificar este recurso, me voy a servir de un ejemplo propuesto por Antonio Carvajal (2010) y extraído del poema «A mi ropa tendida» (C), en el cual aparece dos veces repetido el adverbio *ahí*: en el primer caso equivale a dos sílabas (azeuxis)<sup>9</sup> y en el segundo, a una (sinéresis):

*pero a | hí la veis todos, ahí, tendida* 3.5.6.8.10 v.e.

Continúa Carvajal estableciendo que, al final de todo el proceso de análisis, es el lector quien debe determinar si el poeta aplicó o no la azeuxis, palabras que se pueden trasladar al uso del resto de licencias poéticas comentadas en los últimos párrafos, ya que no hay ninguna constancia gráfica de que Rodríguez decidiera emplear, o no, dichos recursos, pero a través de la búsqueda del ritmo general de cada uno de los poemas sí considero que se puede afirmar que el zamorano escribió sus versos empleando los recursos anteriormente analizados.

El ritmo, por tanto, según la concepción de Claudio Rodríguez, recoge las necesidades, la sensibilidad y las características del escritor, y así pasa de ser un ritmo tradicional, con un gran elenco de autores y textos a sus espaldas, a

<sup>9</sup> El ejemplo que propone Carvajal no se corresponde exactamente con la definición de azeuxis que recoge Domínguez Caparrós en su *Diccionario*: «contigüidad de dos vocales que naturalmente no se unen para formar una sílaba dentro de la palabra» (1992: 23).

un ritmo personal. Este ritmo (asumido y cultivado, pero libre e individual) va más allá del poema y se siente, y así lo siente Rodríguez, como una respiración dual: «Hay una respiración en el poema, que es ese poso de dominio formal, pero está también la otra respiración, que es tuya, pero que se va, se entrega. Es mi vida y se va. Es el alma que uno se va dejando y que se renueva» (Rodríguez, 2004: 231). El ritmo entonces equivale a la respiración que el poeta entrega al poema, una respiración que bien podría definirse como *dual* ya que, por un lado, se compone de la tradición métrica aprendida por el escritor y, por otro, de la gestación de un ritmo personal, de un ritmo, en este caso, claudiano. El ritmo, pues, es la base que, como la vida, está sujeta a un cambio constante; es la respiración que se otorga a aquello que Claudio Rodríguez define en uno de sus versos como «tanto secreto que es renacimiento».

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAÑAS, Dionisio (1988), *Claudio Rodríguez*, Madrid, Júcar.
- CARVAJAL, Antonio, (2010), «Una oda y dos silvas de Claudio Rodríguez», en *Rumoroso cauce. Nuevas lecturas sobre Claudio Rodríguez*, Philip W. Silver (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, págs. 129-146.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1992), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo (2ª ed.).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1998), *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- GARCÍA JAMBRINA, Luis (1999), *De la ebriedad a la leyenda. La trayectoria poética de Claudio Rodríguez*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1968), *Repertorio de estrofas españolas*, Nueva York, Las Americas Publishing Company.
- (1974), *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, Guadarrama (4ª ed.).



PARAÍSO, Isabel (2000), *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. y BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2013), «Introducción» en *Antología poética*, Claudio Rodríguez, ed. Ángel L. Prieto de Paula y Luis Bagué Quílez, Madrid, Ediciones Rialp, págs. 6-57.

RODRÍGUEZ, Claudio (1994), *Desde mis poemas*, ed. del autor, Madrid, Cátedra (5ª ed.).

– (2003), *La voz de Claudio Rodríguez*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Contiene CD.

– (2004), *La otra palabra. Escritos en prosa*, ed. Fernando Yubero, Barcelona, Tusquets Editores.

– (2009), *Poesía completa (1953-1991)*, Barcelona, Tusquets Editores (2ª ed.).

VARELA MERINO, Elena; MOÍÑO SANCHEZ, Pablo, y JAURALDE POU, Pablo (2005), *Manual de Métrica Española*, Madrid, Castalia.

