

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

José Enrique Martínez Fernández

Universidad de León

Hablamos de encabalgamiento en relación con el lenguaje versificado. A pesar de las dificultades teóricas a la hora de diferenciar el verso y la prosa (*vid.* Domínguez Caparrós 1993, 27-33), existe en la práctica una dimensión visual que nos hace percibir como versos determinados discursos segmentados con una mayor libertad que el discurso en prosa. No entraré aquí en cuestiones tan complejas como el ritmo en el lenguaje versificado. Me basta con enunciar, con Domínguez Caparrós (1993, 33), que "el ritmo en el verso es dominante, y, por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas". Hablamos de ritmo "siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o en el espacio" (Brik 1987, 107), lo que quiere decir que el ritmo impone determinadas regularidades. Aunque parece claro que en el hecho rítmico intervienen factores de diverso tipo, que tienen que ver, por ejemplo, con el proceso de recepción, lo cierto es que la anterior definición contempla la existencia de unos elementos objetivos que se reiteran con regularidad. Tales elementos son en nuestra lengua el acento, el número de sílabas métricas, la rima y la pausa, verdaderos factores rítmicos del verso castellano. En relación con la pausa, precisamente, se aprecia el fenómeno estilístico del encabalgamiento.

### PAUSA

La organización lógico-sintáctica de la prosa origina pausas que podemos llamar "naturales" en el sentido de que se acomodan sin conflicto al discurrir del pensamiento; en el verso, en cambio, se establecen pausas que podríamos llamar "métricas" o "convencionales", en cuanto que obedecen a la organización rítmica, que puede producir -y produce de hecho- un conflicto con las pausas exigidas por la sintaxis. Como ha explicado Brik (1987, 111), "el verso no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también a las leyes de la sintaxis rítmica, es decir, a la sintaxis que enriquece sus leyes con exigencias rítmicas [...]. Este hecho de coexistencia de dos leyes que actúan sobre las mismas palabras es la particularidad distintiva de la lengua poética [...]. El verso es la unidad rítmica y sintáctica primordial". Se diría, pues, que el conflicto entre pausa rítmica y pausa sintáctica es esencial a la existencia del verso, de los versos; pero detengámonos, inicial y mínimamente, en el elemento rítmico que llamamos "pausa métrica". En posición final de verso distinguimos pausa versal (al final de cada

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

verso), *estrófica* (al final de estrofa) y *media* (entre partes simétricas de la estrofa). En el interior del verso la pausa puede ser ocasional, debida a la sintaxis o a la especial relevancia de una palabra portadora de acento, o bien de carácter métrico-rítmico, la que Quilis (1993, 77) llama *cesura*, Balbín (1962, 176), *medial*, y Domínguez Caparrós (1993, 102), *pausa en el interior de versos compuestos*, reservándose el nombre de cesura, conforme a la tradición métrica española, para la pausa que se hace en los versos largos después de una palabra que lleve un acento importante. De las pausas interiores es ésta, la *medial* en versos compuestos, la que nos interesa, puesto que tiene, al parecer, las mismas propiedades que la pausa final de verso, afectando, por lo tanto, al recuento de sílabas y la existencia de posibles encabalgamientos en el interior del verso.

Históricamente, a lo largo de nuestro siglo de oro, el concepto de *cesura*, entendida como breve pausa entre dos hemistiquios, fue diverso, vago y hasta confuso, y lo mismo sucedió con la *pausa*:

Ni acertaron a plantearse el problema del verso como unidad, ni supieron establecer las relaciones entre verso y verso dentro de la copla; ni, en fin, abordaron sino de una manera tímida la cuestión de los llamados *encabalgamientos*; y eso que a todas horas les salía la paso esta figura, tanto en la poesía lírica como en el teatro (Díez Echarri 1970, 165)

Nada se avanzó en la clasificación de los anteriores conceptos durante la siguiente centuria:

En el siglo XVIII no están definidos claramente los conceptos de cesura y de pausa. Y es muy frecuente, por no decir general, la confusión de pausa y cesura, reflejada en la misma terminología cuando se habla de pausa de cesura. (Domínguez Caparrós 1975, 237)

En el siglo XIX, con excepción de algún que otro atisbo, hay que esperar a los *Principios de Ortología y Métrica de la lengua castellana* (1832), de Andrés Bello, para encontrar una diferenciación precisa entre pausa y cesura y entre los distintos tipos de pausa. En el interior del verso, la pausa equivale en Bello a la *pausa medial* de Balbín, mientras que la *cesura* es una pequeña pausa natural en un determinado paraje de los versos largos; las propiedades métricas diferencian la *pausa*, que permite el hiato y no la sinalefa e iguala con la terminación llana los finales agudos y esdrújulos del primer hemistiquio, de la *cesura*, que no afecta al recuento de sílabas y permite la sinalefa. En cuanto a los tipos de pausa, Bello distinguía *menor*; a fin de verso, *media*, entre partes simétricas de la estrofa, y *mayor*; a fin de estrofa (*vid.* Domínguez Caparrós 1975, 248).

Si la influencia de Bello entre los hispanoamericanos fue apreciable, entre los españoles perdura la confusión anterior en todos estos problemas, de forma que hay que esperar a nuestro siglo y, en concreto, a la obra de Balbín Lucas para cimentar en terreno seguro la existencia y caracterización de pausa y cesura (Domínguez Caparrós 1975, 275), así como la tipología de las pausas.

### ENCABALGAMIENTO

Si hemos dedicado estas líneas de introducción a pausas y cesuras es porque el encabalgamiento es un fenómeno conexo con aquellos factores del ritmo. Hablamos de encabalgamiento cuando están en desacuerdo la pausa rítmica del verso y la pausa lógico-sintáctica:

¿Ay de cuán poco sirve al arrogante  
el edificio que, soberbio, empina  
sobre pilastras de Tinaro y fina  
de mármol piedra, y de color cambiante! (J. de Jáuregui)

La pausa versal del tercer verso disloca la íntima trabazón sintáctica entre el adjetivo *fina* y el sustantivo *piedra*, fenómeno aún más relevante en este caso por el violento hipérbaton existente.

Hoy la bibliografía sobre el encabalgamiento es ya abundante y los distintos tratadistas se han remontado siglos atrás en busca de la aparición tanto del fenómeno como de su explicación teórica. En

el primer caso, Quilis (1965) señala que el encabalgamiento puede documentarse desde el comienzo de la literatura española, si bien sólo a partir del siglo XVI es un recurso estilístico utilizado conscientemente. En cuanto atención crítica al fenómeno, es Herrera el primero que realiza en España una referencia al encabalgamiento que por su calidad parece cita imprescindible:

No dejaré de traer esta adversión, pues se ofrece lugar para ello, que cortar el verso en el Soneto, como

Quién me dijera, cuando en las pasadas  
horas...

no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo; como en el heroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de decir. Refiero esto porque se persuaden algunos, que nunca dicen mejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima. Y oso afirmar, que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestas de letras sonantes, y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando algún verso; que yendo todo entero a acabarse en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad, ni alteza, ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las otras partes. Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud y belleza del pensamiento procura desatar los versos, y muestra con este deslazamiento y partición cuanta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque lo hace levantado, compuesto y bellísimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros, mas este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la continua semejanza. Quieren algunos de los que siguen esta observación que en el primer verso de los cuartetos y de los tercetos no tenga lugar esta incisión, que la juzgan por vicio indigno de perdonar, y son ellos los que no merecen disculpa en esto, porque antes se alcanza hermosura y variedad y grandeza. Y desta suerte lo vemos en todos los que han escrito con más arte y cuidado. (Herrera 1580)

De esta larga cita conviene subrayar las virtudes que Herrera atribuye al encabalgamiento (alteza, hermosura y variedad del estilo), los términos empleados en su descripción (deslazamiento, partición, rompimiento) y la apreciación final de que el encabalgamiento continuo engendra fastidio. Resumiendo con Quilis (1964, 4):

Fernando de Herrera se levanta en su siglo frente a las opiniones de los otros preceptistas coetáneos, que segufan las doctrinas clásicas de que cada verso necesitaba una pausa.

A partir del siglo XVII las alusiones al encabalgamiento son ya frecuentes, si bien con otros términos, pues el que hoy empleamos no apareció hasta finales del siglo XIX. Cascales habla de verso "encadenado"; Jiménez Patón, de "hipermetría" "cuando una dicción se parte"; también Quevedo emplea el verbo "partir" para hablar del encabalgamiento: "partir las voces", para lo que hoy llamamos encabalgamiento léxico y "partir la razón" para los otros tipos de encabalgamiento; Caramuel, por fin, alude también a los encabalgamientos léxicos y, por primera vez, al encabalgamiento medial en el interior del verso (*vid.* Quilis 1964, 4-16). Las referencias al encabalgamiento léxico, en relación con los conocidos versos de Fray Luis de León ("Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando"; "Volved ya voluntaria- / mente, del verde pasto descuidadas"), suscitan distintas opiniones en los siglos posteriores, generalmente negativas (*vid.* Quilis 1963). Además de Antonio Quilis (1964), Domínguez Caparrós ha dedicado atención minuciosa al encabalgamiento entre los tratadistas del XVIII y del XIX; acudiendo directamente al resumen que hace este último de las aportaciones de los distintos tratadistas, diremos que:

Empieza tratándose el problema del desajuste entre metro y sintaxis a propósito del verso suelto con una postura favorable, debido a la variedad que proporciona a este tipo de versificación. El paso siguiente es la captación de la individualidad de este fenómeno cuando Salvá o Puigblanch se plantean el problema de su denominación (1975, 293).

Bello situará definitivamente el problema del encabalgamiento dentro de las pausas, sin que ni él ni los demás autores americanos se planteen el problema de la denominación, si bien es uno de ellos,

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

Felipe Tejera, quien en su *Manual de literatura* (1891) acuñó el término de *encabalgamiento* que ha prevaletido; sigo citando a Domínguez Caparrós (1975, 293):

En España también empieza a tratarse el encabalgamiento como un problema de pausación, poco después de Bello. En general, no se comprende el encabalgamiento léxico, y solamente se nota el encabalgamiento del sirrema formado por sustantivo y adjetivo. Al mismo tiempo, se señala como valor estilístico constante la variedad, y la aceptación de su uso es cada vez mayor. Aunque no falte un autor como Benot totalmente contrario al uso de este procedimiento.

Como veremos, en nuestro siglo los trabajos de Balbín y, sobre su base, los de Quilis, sistematizarán el estudio del fenómeno de manera definitiva.

En los intentos históricos de descripción y explicación del fenómeno dominan, a mi parecer, varias líneas diferentes: por un lado están los que perciben el fenómeno desde la sintaxis y, por otro, quienes lo explican en relación con el ritmo poético. Los primeros usan verbos como "eslabonar" (Camus), "encadenar" (Masdeu), "enlazar" (Masdeu) o los correspondientes participios y sustantivos: "eslabonado" y "eslabonamiento", "entrelazado" (Salvá) y "encadenamiento" (Camus), además de otros como "trabazón" (Camus); Los segundos perciben lo que el fenómeno tiene de ruptura, de violencia, de choque entre ritmo versal y ritmo sintáctico, o mejor, entre pausa métrica y pausa de sentido. Herrera fue aquí un genial precursor al referirse al hecho como "deslazamiento", "partición" y "rompimiento"; tras el "partir la razón" de Quevedo, habrá que llegar a Tejera, según creo, a fines del XIX, para encontrar de nuevo este sentido de violencia del encabalgamiento; y aún así, cuando alguno como Benot, en esos años finales del pasado siglo, percibe el conflicto que genera el encabalgamiento y emplea palabras como "contrariar" y "destruir", lo hace con un sentido peyorativo que no estaba presente en Herrera ni lo está en los tratadistas de nuestro tiempo, más cercanos a un tercer grupo que percibía el conflicto entre ritmo y sintaxis, el grupo que hablaba de "montar", "calbargar" (Blair, Jovellanos, Salvá) o "engambar" (Puigblanch) un verso sobre otro, con los sustantivos correspondientes: "engambamiento" (Puigblanch), "enjambamiento" (De la Barra) y, de manera fija para el futuro, "encabalgamiento".

No hace falta más que espigar algunas de las definiciones más socorridas de nuestro tiempo para entender que se hace hincapié en lo que de dislocamiento, de violencia, de ruptura, tiene el encabalgamiento: "El encabalgamiento es el *desajuste* que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica" (Quilis 1964, 84); "El ritmo poético es fluyente cuando existe, en general, adecuación de las secuencias sintáctica y métrica... En los demás casos se produce una *dislocación* del ritmo, al no coincidir el verso con una unidad de sentido. Es lo que se ha llamado *encabalgamiento*" (Alarcos 1966, 103); "Consiste fundamentalmente en el *desajuste* entre pausa rítmica y pausa sintáctica" (Balbín 1962, 202); "Se denomina 'encabalgamiento' al *rompimiento* de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso" (Bousoño 1970, 363); "*Desequilibrio* entre verso y sintaxis" (Navarro Tomás 1974, 42); "*Transgresión* de la correspondencia entre las unidades rítmica y sintáctica" (Lotman 1978, 233).

A la hora de la verdad el concepto de encabalgamiento propicia toda una gama de casos en los que puede percibirse o no la existencia del fenómeno, según el grado de cohesión entre los diferentes grupos de palabras; por eso parece conveniente aceptar, en principio, los resultados experimentales de Antonio Quilis (1964), según el cual sólo hablaríamos de encabalgamiento cuando se trata de la escisión de palabras o de *sirremas*, es decir, de partes de la oración que constituyen una unidad gramatical tal que nunca las separamos en el habla o en la lectura, y que serían: 1. Sustantivo y adjetivo: "noche / oscura"; 2. Sustantivo y complemento determinativo: "noche / de Todos los Santos"; 3. Verbo y adverbio: "regresa / torpemente"; 4. Pronombre átono, preposición, conjunción, artículo y el elemento que introducen: "las horas de / hastío"; 5. Tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales: "has / cortado las flores", "rompió / a llorar"; 6. Palabras con preposición: "confiar / en Dios"; 7. Las oraciones especificativas: "perro / que ladra no muerde".

Podemos estar de acuerdo en la estrecha fusión de estos grupos de palabras; pero en la práctica (en la ejecución) existen otras partes del discurso con algún grado, aunque menor, de cohesión; es lo que ha llevado a Kurt Spang (1993, 43) a hablar de "*enlace métrico* para designar la cohesión entre partes

de la oración que no llegan a la estrecha fusión de los elementos de una palabra y de un sirrema, pero que no dejen de notarse como más vinculados que otros"; se refiere Spang a grupos oracionales o sintagmáticos del tipo sujeto y verbo o verbo y complemento directo, como los casos siguientes:

A un paso de la abierta sepultura,  
había rosas de podridos pétalos,  
entre geranios de áspera fragancia  
y roja flor. El cielo  
puro y azul. *Corría*  
*un aire fuerte y seco.* (A. Machado)

Una tarde parda y fría  
de invierno. *Los colegiales*  
*estudian.* Monotonía  
de lluvia tras los cristales. (A. Machado)

Suena la soledad de Dios. *Sentimos*  
*la soledad de dos.* Y una cadena  
que no suena, ancla en Dios almas y limos. (B. de Otero)

El mismo Spang juzga que estos *enlaces métricos* no presentan tan estrecha cohesión como los sirremas y que probablemente hay una pausa, por breve que sea; en último término el enlace es "un fenómeno de lectura y de interpretación, pero por eso no menos exigente" (1993, 42). Entre los estudiosos no es raro el caso de análisis como encabalgamientos de este tipo de enlaces; el mismo Domínguez Caparrós, al explicar en su *Métrica española* (1993, 110) cómo se organizan los encabalgamientos en el soneto "A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo", de Garcilaso de la Vega, toma como encabalgamientos varias secuencias de verbo y complemento directo, lo que indica probablemente que la recepción es fundamental en este fenómeno de carácter básicamente estilístico.

Los teóricos del ritmo, tras señalar lo que el encabalgamiento tiene de ruptura o dislocación del ritmo fluyente, ha trazado distintas tipologías:

1. Por el tipo y lugar del verso en que se realiza, el encabalgamiento puede ser *versal* o *medial*, también llamado *interno*: el primero afecta a la pausa versal (final de verso), mientras que el segundo afecta a la pausa medial en el interior del verso compuesto. Como ejemplo del encabalgamiento versal, valga cualquiera de los transcritos; ejemplifiquemos el encabalgamiento medial:

Cisne, tendré tus *alas / blancas* por un instante,  
y el *corazón de rosa / que hay* en tu dulce pecho  
palpará en el mío con su sangre constante. (R. Darío)

¿Ha nacido el *apo / calíptico* Anticristo?  
se han sabido presagios y prodigios se han visto  
y parece inminente el retorno de Cristo. (R. Darío)

Si teóricamente la existencia de los dos tipos de encabalgamiento es inobjetable, cabe pensar, sin embargo —y a pesar de que los distintos tratadistas no se refieren al asunto—, que el encabalgamiento medial no tiene la percepción auditiva y visual que el versal, con la consiguiente merma de efectos expresivos. De ahí que en adelante me refiera únicamente al encabalgamiento versal.

2. Según la unidad que escinda, el encabalgamiento será, siguiendo a Quilis (1964, 87):

a) *Léxico*, por escisión de una palabra:

Se cuelga el espacio, limpio,  
de nardos que tejes rayos  
de sol con hilos de brisa, *en-*  
*trece*lo puro y salado (J. R. Jiménez)

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

Porque escribir es viento fugitivo,  
y publicar, columna arrinconada.  
Digo vivir, vivir a pulso, *airada-*  
*mente* morir, citar desde el estribo. (B. de Otero)

b) *Sirremático*, por escisión de un sirrema cualquiera de los antes enumerados; la escisión más frecuente quizá sea la de adjetivo / sustantivo o viceversa:

Bajo tu blanca mano fría, *el negro lomo*  
*tibio*, curvo y sedoso, lento ronroneaba (M. de Unamuno)

Entre los encabalgamientos sirremáticos quizá ninguno tan violento y contrario a los usos métricos españoles como el que divide el sirrema de pronombre átono, preposición, conjunción o artículo y el elemento que introducen:

Y el espanto seguro de estar mañana muerto,  
y sufrir por la vida, y por la sombra, y por  
*lo que no conocemos* y apenas sospechamos (R. Darío)

Goza de la melancolía  
de no saber, de no creer, *de*  
*soñar* un poco. Ama y olvida (M. Machado)

Sobre este tipo de encabalgamiento trataremos más adelante.

c) *Oracional*, por escisión de una oración adjetiva especificativa:

[...] y quedos  
los suspiros, y pobres los remedos  
de *aquella idea pura*  
*que al fondo de sus ojos viste*, y era  
una ráfaga oscura  
de hielo y primavera. (A. Carvajal)

Al encabalgamiento que se da de forma inmediata y sucesiva le llama Balbín (1975, 213) *encadenado*:

[...] ¡*Apetito*  
*de tierra sola*, de tierra  
*desterrada*, de caminos  
*que nunca* llegan a Roma!  
La carretera es un *río*  
*enjuto* que no se acaba  
y que no tiene principio (V. Crémer)

Cuando "entre el verso encabalgante y el verso encabalgado se intercala uno o dos versos no directamente relacionados con ellos", Spang habla de encabalgamiento *dilatado*:

Ciudades  
que ví, viví, rondando calle y plazas,  
cimientos y *ramo alegre*  
-Madrid Bilbao París o Barcelona-  
*del edificio de mi fe*  
vívida [...] (B. de Otero)

Puesto que en estos casos es difícil percibir la falta de pausa, es decir, el encabalgamiento, Spang supone que "estos encabalgamientos son más bien visuales y no auditivos" (1993, 41).

3. Por la longitud del verso encabalgado: *suave* y *abrupto*. "En el abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo [...]. En el suave, el sentido prolongado,

también de un verso a otro, sigue fluyendo en el segundo hasta la terminación del endecasílabo" (Alonso 1950, 71). Según Quilis (1964, 117-18), en el *abrupto* la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado; en el *suave* la fluidez prosigue después de la quinta sílaba del verso encabalgado:

a) *Abruptos*:

Púrpura ilustró menos *indiano*  
*marfil*; invidiosa, sobre nieve  
 claveles deshojó la Aurora en vano (Góngora)

Llegó muy animoso, y en llegando  
 halló dentro del blando acogimiento  
 un duro, grave, honesto *fundamento*  
*que me acobarda*, y vuelvo atrás temblando. (F. de Figueroa)

b) *Suaves*:

Tiempo vi yo que Amor puso *un deseo*  
*honesto en un honesto corazón*;  
 tiempo vi yo, que ahora no lo veo,  
 que era gloria y no pena mi pasión (D. Hurtado de Mendoza)

Y entre el estruendo de tambores y clarines,  
 solloza un llanto vago y músico,  
 fagot adolescente y anegado, *en la noche*  
*tibia y romántica de julio*. (J. R. Jiménez)

Como indica Domínguez Caparrós (1975, 281), un siglo antes que Dámaso Alonso, percibió Andrés Bello la diferencia entre uno y otro encabalgamiento, así como los distintos efectos estilísticos: "Esta desunión es más grata —escribió refiriéndose al encabalgamiento— cuando la segunda parte del grupo ocupa todo el verso siguiente [...] o por lo menos cuando termina junto con uno de los miembros métricos del verso".

Tras esta detenida tipología parece lógico que nos preguntemos por las funciones del encabalgamiento en general y de cada tipo en particular. Es indudable que al perturbar el ritmo fluyente de los versos, el encabalgamiento origina determinados efectos expresivos. Para Balbín Lucas (1975, 207) el encabalgamiento produce una "relevación intensiva" del primer elemento del sirrema y una "relevación tonal" del segundo elemento del sirrema encabalgado. Si espigamos en los trabajos de Quilis y de Domínguez Caparrós sobre preceptivas y teorías métricas de siglos anteriores, veríamos que los efectos del encabalgamiento se reducirían a: a) variedad de estilo, movimiento y viveza, frente a la monotonía de la esticomitía, aunque desde el mismo Herrera los distintos tratadistas se oponen al uso continuado del encabalgamiento; b) el acompasamiento de los versos con el correr de la pasión o del sentimiento, como decía Munárriz, traductor de Hugo Blair; c) acercamiento del lenguaje poético a la lengua familiar, coloquial o dialogada, aspecto este que llega a Rudolf Bachr (1970, 32).

A cada uno de los tipos de encabalgamiento se le atribuyen determinadas virtudes estilísticas. Sólo haría falta recorrer las páginas del estudio de Quilis (1964) para demostrarlo. Así el encabalgamiento léxico de Fray Luis de León ("y mientras *miserable- / mente* se están los otros abrasando") "posee el encanto de romper la monotonía, la uniformidad de la lira" (90); y si es medial, "tiene la virtud de romper la monotonía del verso compuesto, infiriéndole una mayor agilidad" (95); con sucesivos ejemplos, patentiza Quilis el valor expresivo de los restantes tipos de encabalgamiento sirremático y oracional. En cuanto a los encabalgamientos abrupto y suave, ya Dámaso Alonso (1950) se encargó de señalar que aquél destaca, violenta o recorta la parte encabalgada, frente al endecasílabo suave, que prolonga "dulcemente un movimiento, una fluencia, ya material, ya espiritual".

Algunos poetas han aludido también al valor estilístico del encabalgamiento; tal es el caso, por ejemplo, de Hierro y de Cernuda. Para el primero, el encabalgamiento "opone a un ritmo mental, con-

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

ceptual, un ritmo sentimental" (Hierro, 1967, 91); el caso de Luis Cernuda es, si cabe, más interesante; el poeta se dio cuenta de que el encabalgamiento desfiguraba el sentido marcado del ritmo tradicional, regularizado sobre unos elementos fónicos esperados que cubrían las expectativas lectoras; en el conflicto entre lo que él llama "ritmo del verso" y el "ritmo de la frase", se decide por éste, lográndolo a través del encabalgamiento; la minoración del ritmo del verso en favor del ritmo de la frase se une en él a toda otra serie de fenómenos como su "escasa simpatía por la rima" y por el "lenguaje suculto e inusitado", todo lo cual concuerda, según el parecer del poeta, con su tendencia al "lenguaje hablado y el tono coloquial"; merece la pena leer las palabras del poeta sevillano:

A partir de la lectura de Hölderlin había empezado a usar en mis composiciones, de manera cada vez más evidente, el *enjambement*, o sea el deslizarse la frase de unos versos a otros, que en castellano creo que se llama encabalgamiento. Eso me condujo poco a poco a un ritmo doble, a manera de contrapunto: el del verso y el de la frase. A veces ambos pueden coincidir, pero otras diferir, siendo en ocasiones más evidente el ritmo del verso y otras el de la frase. Este último, el ritmo de la frase, se iba imponiendo en algunas composiciones de manera que, para oídos inexpertos podía prestar a aquellas aire anómalo. En ciertos poemas míos que constituyen un monólogo dramático, entre los cuales se encuentran algunas de mis composiciones preferidas, el verso queda como ensordecido bajo el dominio del ritmo de la frase. Desde temprano me agradó poco el ritmo demasiado acusado, con su monotonía inevitable, y nunca quise usar, por ejemplo, el ritmo trocaico ni tampoco, uniforme en una composición, el verso dodecasílabo. Si en el verso hay música, mi preferencia se orientó hacia la 'música callada' del mismo (Cernuda 1971, 205)

Ahora bien, si al dotar de variedad al ritmo, acordar con el verso el fluir de la pasión, acercar el lenguaje poético a la lengua coloquial, relevar el elemento encabalgante o el encabalgado, etc., pueden ser efectos expresivos del encabalgamiento en general, lo cierto es que, como dice Senabre (1982, 41), "la función y el valor de los encabalgamientos son siempre contextuales, y sólo una peligrosa simplificación podría atribuirles un significado único y permanente"; de ahí que, desde este punto de vista, el valor expresivo del encabalgamiento se haya visto en composiciones y autores concretos; ya Dámaso Alonso (1950, 71-74) lo estudió modélicamente en Garcilaso, poniendo en relación signifiante y significado; por esa senda, Alarcos Llorach (1966, 102-110) valoró los encabalgamientos en la poesía de Blas de Otero en unas páginas que nos parecen de obligada referencia; según los casos estudiados por Alarcos, el encabalgamiento puede acelerar o retardar el ritmo expresivo, realzar algunos elementos, acomodar el ritmo del poema al ritmo real de lo expresado, etc. Ricardo Senabre (1982) estudió el uso expresivo del encabalgamiento por parte de Fray Luis de León, al que le puede ayudar a subrayar una distancia espacial o temporal, a marcar una distancia entre dos nociones, a destacar el término del verso encabalgante que en otras circunstancias quedaría casi borrado por el mayor peso semántico del otro término, como ocurre en el encabalgamiento de adjetivo y sustantivo, que invierte la jerarquía entre sustantivo y adjetivo y es éste el que queda destacado; el encabalgamiento le sirve a Fray Luis también para suscitar un significado equívoco e intencionado que sólo se deshace al proseguir la lectura en el verso siguiente, pero que deja flotando la huella de su primitiva interpretación. En la poesía de Gil de Biedma el encabalgamiento es un elemento de énfasis al lado de la repetición y la circunlocución (Rovira 1986, 127). Recientemente, Leopoldo Sánchez Torre (1995) ha publicado un importante estudio sobre el uso del encabalgamiento por parte del poeta asturiano Víctor Botas, que trata de acercar con ese y otros recursos su lenguaje poético al de la prosa; además, produce: relevación del primer término en el sirrema adjetivo / sustantivo, doble sentido y ambigüedad semántica, juegos de sentido, etc. Yo mismo (1991) me detuve en algunas de las funciones del encabalgamiento en la poesía de Victoriano Crémer, señalando hasta siete valores diferentes; entre ellos, el realce de determinados signos lingüísticos:

Frías sangres de plomo y sobresalto  
ahogaban catedrales, como *estrellas*  
*sumergidas*; palacios  
*de resonantes ecos*; hospitales  
*indiferentes*; Bancos  
*alegres* como jaulas, y presidios  
como pozos...

(*Caminos de mi sangre*, 1947)

## JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

En este fragmento, el encabalgamiento sirremático deja en final de verso únicamente sustantivos, quedando así enfatizados incluso gráficamente, como si de una enumeración vertical se tratara: palacios, hospitales, bancos, presidios...

Caminando en el barro y la tristeza  
con frías zapatillas; con *dolidas*  
*plantas*, casi con alma; con *silencio*  
nocturno entre los huesos de alba y miedo (Furia y paloma, 1956)

Los encabalgamientos entorpecen la marcha normal del ritmo sintáctico, puesto que a las pausas versales se unen las indicadas por los signos gráficos; se produce así una sensación de avance trémulo, de jadeo, realzando el propio significado conceptual expresado por los versos.

El sol era tan grande y poderoso,  
las estrellas tan limpias y *tan súbitas*  
las flores y el vuelo de las aves tan alto y florecido (Última instancia, 1984)

Aquí el encabalgamiento produce una especie de pista falsa: leído el primer verso con su bimembración adjetival, tendemos a pensar, por pura inercia lectora, que el sustantivo *estrellas* lleva también una doble adjetivación: *tan limpias* y *tan súbitas*; pero al pasar al tercer verso, el lector percibe su error inicial y ha de reconstruir el sentido del verso anterior, puesto que las *súbitas* son las *flores*, no las *estrellas*. Si seguimos la explicación de Alarcos Llorach (1966, 109) para un caso semejante, *súbitas*, anticipando a las *flores* del verso siguiente, reúne éstas a las *estrellas* como aspectos simultáneos del mismo contenido que quiere expresar el poeta. Este uso del encabalgamiento es muy frecuente en la poesía de Victoriano Crémer. Véanse dos casos más como muestra:

...Así Judas  
se acerca al Galileo y a su sombra  
se aprieta y le defiende (Caminos de mi sangre, 1947)

...Donde los soles son viejos  
barcos sucios, aburridos  
de sus últimos reflejos (Las horas perdidas, 1949)

Me atrevía incluso a dar un valor general al encabalgamiento en la poesía de Crémer: es indudable –escribía yo entonces– que ese uso del encabalgamiento quita empaque y rotundidad a la expresión poética; creo, además, que a partir de *Nuevos cantos de vida y esperanza* (1952) el encabalgamiento sirve para eliminar retoricismo (al tiempo que empiezan a aparecer términos que conceptualmente inciden en lo mismo: "humildemente", "sencillamente", "costumbre", "cosas habituales", etc.). Coincide con el sentido reflexivo, de meditación serena, que busca matices, que indaga en sus ideas hasta, por repetición frecuentemente, manifestarlas intensificadas, pero sin la rotundidad de que hizo gala en libros anteriores, singularmente en *Caminos de mi sangre* (1947).

Domínguez Caparrós (1988, 253-56) indica que si bien los efectos estilísticos del encabalgamiento son comúnmente aceptados, en cambio, parece menos clara la cuestión de si hay que hacer pausa o no entre el verso encabalgante y el encabalgado. Repasa distintas opiniones para aplicar después algo que me parece de gran rendimiento, los llamados "modelo de ejecución" y "ejemplo de ejecución", conceptos introducidos por Jakobson y que implican la presencia del receptor en la teoría métrica: los que defienden la pausa versal aún en el caso del encabalgamiento, están pensando en un modelo de ejecución rítmica; los que niegan la pausa versal en caso de encabalgamiento piensan, en cambio, en un modelo de ejecución conforme a la sintaxis de la prosa. La pausa existe siempre en el modelo de verso y el ejemplo de verso, pero existe o no en el modelo de ejecución y en el ejemplo de ejecución. Al situar pragmáticamente el encabalgamiento, en la relación del ejecutante (del lector) con el poema, la cuestión se incardina perfectamente con el desarrollo de lo que vengo exponiendo; pero hay otra cuestión de interés: todos los ejemplos de versos encabalgados que en su artículo cita Domínguez Caparrós son casos de versos regulares; pero el encabalgamiento afecta también al verso libre, a pesar de que su fun-

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

damento radique en "el afán de hacer coincidir las pausas métricas con las pausas sintácticas y del contenido" (Alarcos 1969, 66); por esta razón, si dentro del versolibrismo se produce el encabalgamiento es porque cumple funciones muy especiales, tal como en casos concretos se han encargado de demostrar los críticos (*vid.* Alarcos 1966 y 1969; y Bousoño 1970).

Lo que está claro es que la poesía versolibrista ha hecho uso de todo tipo de encabalgamiento:

### a) *Léxico:*

Largo es el puente Carlos, como la noche.  
En Praga  
está sonando *lenta-*  
*mente*  
el lento piano de las aguas (J. J. Cuadros)  
Sangre candente en el espejo  
sangre candente  
en el espejo  
un pez come días *pre-*  
*sentes* sin rostro. (L. M<sup>a</sup> Panero)

### b) *Sirremático:*

Por eso el amante sabe  
que su amada le ama  
una hora, mientras otras horas sus *ojos*  
*leves* discurren  
en la nube falaz que pasa y se aleja. (V. Aleixandre).  
Esto duró algún tiempo, hasta que, *poco*  
*a poco*, las reservas se fueron agotando. (J. A. Goytisolo)

### c) *Oracional:*

La palabra responde, por el mundo. Hay *mañanas*  
*en que oímos* el mar, la tierra en ellas. (V. Aleixandre)

Hay quien piensa (Spang 1993, 69) que en el verso libre el encabalgamiento produce los mismos efectos estilísticos que en el verso regular. A mi parecer, en el verso libre el encabalgamiento es un fenómeno fundamentalmente gráfico, visual, posible en cuanto que la poesía, primitivamente oral, se ha convertido en un consumo privado y silencioso. El aspecto visual es patente en casos de verso diseminados, escalonados o dispuestos con caracteres tipográficos especiales:

### INTERMITENCIAS DEL OESTE (3) (MÉXICO: OLIMPIADA DE 1968)

#### LA LIMPIDEZ

(quizá valga la pena  
escribirlo sobre la limpieza  
de esta hoja)  
no es límpida:  
es una rabia  
(amarilla y negra  
acumulación de bilis en español)  
extendida sobre la página.  
¿Por qué?  
*La vergüenza es ira*  
*vuelta contra uno mismo:*

*si*  
*una nación entera se avergüenza*  
*es león que se agazapa*  
*para saltar.*  
(Los empleados  
municipales lavan la sangre  
en la Plaza de los Sacrificios.)  
Mira ahora,  
manchada  
antes de haber dicho algo  
que valga la pena,  
la limpidez. (O. Paz)

Este poema lo escribió Octavio Paz en conmemoración de la matanza de Tlatelolco o Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968. Pues bien, en el poema, respondiendo al sentido de rabia e ira que expresa, los versos se descoyuntan y, a causa de los paréntesis, avanzan quebradamente, a lo que contribuyen la abundancia de encabalgamientos de todo tipo: sirremáticos, oracionales y dilatados. Lo que me interesa subrayar es que lo visual (paréntesis, cursiva, versos escalonados) cobra probablemente mayor relieve que el mero uso del encabalgamiento: los versos partidos en escalones consiguen "un efecto igualmente desautomatizador de la pausa versal, al incorporar pausas internas que aparecen estimarse de duración semejante a las finales, entre las que también es posible el encabalgamiento, con lo que se acentúa el debilitamiento de las pausas y las tensiones por él generadas" (Sánchez Torre 1995, 66). Ni que decir tiene que aquí la ejecución, es decir, el papel del receptor, cobra absoluta relevancia.

A mi parecer, el valor expresivo del encabalgamiento es mayor cuanto mayor es la anomalía que provoca. De hecho, los tratadistas de siglos anteriores admitían sin dificultad el encabalgamiento en los versos sueltos para evitar su monotonía; no parecía que el encabalgamiento introdujese conflicto mayor en una pausa versal débil en cuanto que no venía marcada por la rima; allí, sólo la regularidad silábica y acentual proporcionaban la sensación auditiva y/o visual de una sucesión de pausas versales; el encabalgamiento venía a romper una monotonía que en los versos rimados no se apreciaba tanto, puesto que la sucesión de rimas diferentes era ya índice de variedad. De ahí que en los versos rimados se viera con reticencias el uso del encabalgamiento, que parecía romper una unidad métrico-versal aceptada y marcada por la rima, que dejaba siempre su huella a fin de verso. Cuando tal unidad parece quebrarse con el encabalgamiento, la sensación de "rompimiento", como señalaba Herrera, era más explícita y, por lo tanto, de mayor relieve expresivo o, como dirían los formalistas rusos, en los versos regulares rimados, el encabalgamiento tenía un efecto desautomatizador sobre el ritmo superior al que podía lograr en los versos blancos y en los versos libres. Los poetas contemporáneos han explotado la violencia introducida por el encabalgamiento en el estrofismo tradicional para una función peculiar: su desarticulación, sometiendo un metro clásico a un encabalgamiento continuado, encadenado o en serie. Para los tratadistas de siglos anteriores el uso del encabalgamiento encadenado provocaba efectos negativos; ya Herrera (1580, 309) decía que "este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la perpetua semejanza"; la idea tiene general aceptación en los siglos siguientes; nos basta aquí con el testimonio de Felipe Tejera en su *Manual de Literatura* de 1891: "el uso constante de esta figura —dice— sería ya un defecto, pues haría amanerado el estilo" (Quilis 1964, 32); pero en la poesía de nuestro tiempo el uso del encabalgamiento continuado forma parte de una serie de recursos que han tendido a la desmembración del estrofismo clásico, fenómeno que acompañó a la crisis de la oralidad y al nacimiento y cultivo del verso libre. Esta función del encabalgamiento no había pasado enteramente desapercibida: Balbín (1975, 213) señaló que el encabalgamiento encadenado le había servido a Zorrilla, en un caso concreto, "para sacudir la estructura rítmica de un paradigma tan consolidado y estable como es la *octava real*"; Domínguez Caparrós (1993, 109), por su parte, alude a "cierto desdibujamiento del metro cuando se abusa del encabalgamiento dentro del esquema de una forma tradicional"; yo mismo estudié con brevedad el fenómeno en la poesía de Victoriano Crémer (Martínez 1991, 627); pero probablemente necesita todavía una interpretación coherente en el marco de la evolución de la poesía de nuestro siglo.

El estrofismo clásico hacía de la composición poética una suma de estrofas perfectamente cerradas, lo que permitía memorizar unidades estróficas sueltas de una determinada composición. Con el verso libre, la unidad de composición pasa enteramente al poema. El estrofismo clásico no desapareció; el poeta podrá optar por el versolibrismo o por el verso regular agrupado en estrofas; pero puede también violentar las estructuras estróficas tradicionales: a) por medio de distintas disposiciones tipográficas o visuales; b) desde dentro mismo, habitando entre los barrotes estróficos para ofrecerles resistencia desde el interior y destruirlos, quedando únicamente "huellas", señales, índices (pragmáticos) de la estrofa primitiva, tal como hizo, por ejemplo, César Vallejo (Martínez García, 1976: 116-124); y c) sometiendo el estrofismo canónico a un encabalgamiento continuado que rompe el sentido del ritmo consabido, esperado y asimilado de los metros tradicionales en favor de nuevas opciones de lectura. De esta forma, el encabalgamiento continuado recibe explicación no aisladamente, sino dentro del conjun-

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

to de fenómenos que dan carta de naturaleza a buena parte de la poesía contemporánea, fenómenos cuyo nexo de unión reside, según creo entender, en la evolución desde el primitivo carácter oral de la poesía a su destino actual, la lectura privada y silenciosa.

Me centraré, por lo tanto, en el encabalgamiento y, propiamente, en una de sus funciones: la dislocación de los metros tradicionales. Trataré de explicar esta nueva función del encabalgamiento desde dos de los supuestos que en la teoría de Lotman afectan al texto artístico: 1) el doble mecanismo automatización / desautomatización o, en otras palabras, ordenación y variedad, regularidad e infracción (Lotman, 1978: 98); y 2) la oposición entonación rítmica / entonación lógico-semántica (Lotman, 1978: 231).

Se usa, por ejemplo, una fórmula abierta, como es el caso del romance, pero el encabalgamiento va rompiendo oportunamente la cadena rítmica tradicional, asunto en el que suele colaborar también la disposición gráfica, ni seguida ni distribuida en cuartetos, según es frecuente en el romance lírico (Balbín, 1968: 340-342). En su forma tradicional, el romance tendía a evitar el encabalgamiento y a marcar un ritmo auditivo característico; en el romance encabalgado de manera continuada el ritmo oral se combina con un ritmo visual; de los dos ritmos ha hablado Octavio Paz (1990: 29). No resulta difícil adivinar en el desarrollo diacrónico de la poesía momentos más cercanos a lo que fue el ritmo marcado de la poesía oral en contraste con un ritmo más tenue –más para los ojos– propio, sin duda, de la escritura; cuando algún conflicto convierte la poesía en un artefacto público de lucha –caso de nuestra última guerra civil– el poema, el romance, destinado a la declamación, acentúa rasgos propios de la oralidad, de la escucha, más que de la lectura. Frente a eso, el encabalgamiento continuado desarticula la marcha normal (de recitado) del romance, le quita empaque, lo desfigura visualmente tal vez, lo convierte en poema de lectura, tal como aquí vengo defendiendo; si, además, el modelo de ejecución seguido está cercano a la sintaxis de la prosa, el esquema rítmico del romance queda también desfigurado; la propia rima, más que subrayar la equivalencia entre versos, viene a ser –como la rima interna– un artificio más eufónico que rítmico.

Véase el comienzo de "La muerte del soldado", de Juan José Cuadros:

Bajo el jubón, los versos últimos,  
la abierta herida, húmeda rosa  
de donde el labio copia el rojo  
motivo del amor.

La sombra

empaña ya sus sienes; blancas  
sábanas son su campo; doblan  
tambores y campanas; lucen  
armas y hogueras.

Las remotas

ciudades, páramos, oteros  
que a prieta voz cantó; las lomas,  
los encinares y las piedras  
de los castillos, cómo lloran  
recio; los ríos que se van  
al mar -que es el morir-, ahora  
pasan dolientes; la noticia  
reparten a las playas y olas  
y algas sabrán que, con su amiga  
la muerte, va.

Su hundida cota  
de mallas, el airón del yelmo, [...] (*El asedio*, 1936)

## JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

En la obra poética de J. Hierro pueden hallarse también composiciones en las que queda patente la nueva función del encabalgamiento. Véase el comienzo del poema "Una tarde cualquiera":

Desde esta cárcel podría  
verse el mar, seguirse el giro  
de las gaviotas, pulsar  
el latir del tiempo vivo.  
Esta cárcel es como una  
playa: todo está dormido  
en ella. Las olas rompen  
casi a sus pies. El estío,  
la primavera, el invierno,  
el otoño, son caminos  
exteriores que otros andan:  
cosas sin vigencia, símbolos  
mudables del tiempo. (El tiempo  
aquí no tiene sentido).

Esta cárcel fue primero  
cementerio. Yo era un niño  
y algunas veces pasé  
por este lugar. Sombríos  
cipreses, mármoles rotos.  
Pero ya el tiempo podrido  
contaminaba la tierra.  
La yerba ya no era el grito  
de la vida. [...] (*Quinta del 42*, 1953).

La obra poética de Claudio Rodríguez abre un amplio abanico de muestras de desleimiento del ritmo tradicional del estrofismo clásico; en ella, romances de diverso tipo (endecasilábicos, principalmente) y silvas arromanzadas, sobre todo, alcanzan un ritmo "coloquial" gracias al uso magistral del encabalgamiento en cadena; he aquí un fragmento de "Nieve en la noche", una endecha:

Yo quiero ver qué arrugas  
oculta esta doncella  
máscara. Qué ruin tiña,  
qué feroz epidemia  
cela el rostro inocente  
de cada copo. Escenas  
sin vanidad, se cubren  
con andamiajes, trémulas  
escayolas, molduras  
de un instante. Es la feria  
de la mentira: ahora  
es mediodía en plena  
noche, y se cicatriza  
la eterna herida abierta  
de la tierra, y las casas[...]  
(*Alianza y condena*, 1965)

Los romances endecasílabos de Claudio Rodríguez alcanzan un sentido o ritmo "coloquial" gracias al uso magistral del endecasílabo continuado; véase el inicio de "Un bien":

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

A veces, mal vestido un bien nos viene;  
casi sin ropa, sin acento, como  
de una raza bastarda. Y cuando llega  
tras tantas horas deslucidas, pronto  
a dar su gracia, no sabemos nunca  
qué hacer, ni cómo saludar, ni cómo  
distinguir su hacendoso laboreo  
de nuestra poca maña. ¿Estamos sordos  
a su canción tan susurrada, pobre  
de notas? Quiero ver, pedirte ese oro...

(C. Rodríguez, *Alianza y condena*, 1965)

Un romance octosilábico, con encabalgamientos en serie también, es "Piazza del popolo", de Gil de Biedma:

Fue una noche como ésta.  
Estaba el balcón abierto  
igual que hoy está, de par  
en par. Me llegaba el denso  
olor del río cercano  
en la oscuridad. Silencio.  
Silencio de multitud,  
impresionante silencio  
alrededor de una voz  
que hablaba: presentimiento  
religioso era el futuro. [...]  
(*Compañeros de viaje*, 1959)

Antonio Carvajal, abusando de los versos encabalgados desfigura la forma y manera de algunas de nuestras estrofas más prestigiosas, como es el caso de la lira; la rima es ordinariamente marca de fin de verso y de fin de estrofa, pero el encabalgamiento en serie –sin respetar ni siquiera la pausa estrófica o mayor– así como la consonancia de monosílabos de poca entidad fónica (artículos, preposiciones, etc.) y la disposición gráfica del poema como un todo, sin blancos de separación entre estrofas, motiva un ritmo de lectura diferente a la de la estrofa canónica, que queda así no sólo desvaída, sino en buena parte destruida:

OTOÑO ANTE EL ESPEJO  
Amo los días de  
noviembre: vino nuevo y crisantemos.  
Días para la fe  
perdida, cuando hemos  
de estar luchando por lo que queremos  
y contra lo que no  
queremos.  
Desde aquí veo lejanas  
sierras de gris o do  
menor; graves besanas,  
las cosechas tardías, las tempranas  
siembras; árboles, pocos;  
melancolía, mucha; pero alguna  
ironía de locos  
pájaros, vaga luna,  
frutas maduras que caen, bien una  
a una, o que recoge

## JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

el hortelano con extraños mimos  
y depone en el troje  
o solas o en racimos.  
Veo también los pobres que vivimos,  
este no ser más que  
fracaso y voluntad de ser dichoso.  
Ah, pero yo ¿qué sé?  
El día es tan hermoso,  
el aire tan gozoso,  
y tengo, todavía, un no sé qué de fe.

(*Serenata y navaja*, 1973)

Lo mismo diríamos con respecto al soneto en su forma clásica y la desfiguración que encabalgamiento y tipografía provocan en este de José Luis Jover:

1967: *Figura*

Ascender a esta imagen: criatura  
de borroso contorno. Malamente  
reconocerse en ella si prudente  
la memoria se muestra o es oscura  
su intención. No puede su bravura,  
sin embargo, volverse de repente  
a un espacio de nadie -inocente  
e imposible argumento-: la locura.  
Ni lejana ni vaga. Cuando quiere  
eleva ante ti plantas, edificios.  
Ni tu odio perpetuo tanto hiera,  
ni podrás con tus huesos maleficios  
ocultar la impotencia. Ni difiere  
su presencia indecente de tus vicios.

(De Martín Pardo, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada, 1990, 1990*)

Si acudiéramos a otras fórmulas métricas multiplicaríamos los casos de encabalgamiento continuo y desfigurador: sonetos de Blas de Otero, décimas de Guillén, etc., etc.

La adopción de un metro clásico tiende a automatizar la marcha rítmica del poema, pero el encabalgamiento continuo rompe dicha automatización. Luchan así dos mecanismos opuestos que Lotman ve funcionando simultáneamente en la estructura del texto artístico en relación con el fenómeno de la comunicación (Lotman, 1978: 98). El papel desautomatizador del encabalgamiento se produce sobre el reconocimiento de un metro canónico sometido a violencia, pero no destruido. La nueva función del encabalgamiento sólo es artísticamente activa o fecunda sobre el fondo de una cultura poética en la que los lectores se reconocen. "El texto artístico -escribe Lotman (1978: 126)- no pertenece nunca a un solo sistema, a una única tendencia: la regularidad y su infracción, la formalización, en definitiva, la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí. Cada una de estas tendencias entra en conflicto con su antípoda estructural, pero existe únicamente en relación con ésta". El esquema abstracto del verso, de la estrofa o de la serie prevé pausas versales y estróficas que en la práctica pueden verse negadas, por más que la disposición gráfica y la rima las reafirmen como "huella".

De igual manera, la nueva entonación promovida por el recurso que vengo estudiando opera artísticamente sobre el fondo de la entonación tradicional del verso. Lotman define el verso como "la unidad de segmentación rítmico-sintáctica y entonacional del texto poético" (Lotman, 1978: 225). El verso es, por lo tanto, una unidad melódica a la que, como tal, Lotman presta especial atención. En su estudio diacrónico de la entonación del verso ruso, distingue (1978: 231-233) la "entonación rítmica" del

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

verso –entendido como una constante rítmica que, aisladamente, puede desgajarse del significado– de la "entonación lógico-semántica", que corresponde a la lectura expresiva, significativa. La relevancia de la entonación rítmica puede oscurecer –no anular– la entonación semántica hasta convertirla en "un elemento no realizado", en un "no-procedimiento" estructuralmente perceptible, puesto que "el lector que percibe el significado del verso percibe también determinadas –posibles, pero no realizadas– entonaciones semánticas". A diferencia de lo que sucede en el habla habitual, "donde existe –dice Lotman– una sola entonación posible, la semántica, que no comparte alternativas", en el verso "se puede sustituir siempre la entonación semántica por la rítmica –con la que constituye un par correlativo– y destacarla de este modo con mayor nitidez [...]. Sobre el fondo de la entonación rítmica, la entonación semántica aparece como una transgresión de la expectación, y a la inversa. Ambos tipos de entonación forman una oposición correlativa" (Lotman, 1978: 231). Hacia 1930 asegura Lotman que se produjo un cambio brusco en el sistema entonacional del verso ruso debido a su "prosaización" y, por lo tanto, a una serie de "renuncias" a elementos del verso tradicional. Eijenbaum definió esta nueva organización entonacional como "coloquial" (Lotman, 1978: 232). Tal entonación coloquial viene a ser una "modificación de la entonación melódica como resultado de la legitimación del *enjambement*" (1978: 233). Dentro del concepto de estructura mantenido por Lotman, esta entonación nueva no es algo aislado, sino que surge sobre el fondo de entonación "melódica" en contraste y correlación con ella.

En el romance tradicional, entonación lógica y entonación rítmica formaban un par coincidente con los límites del verso o con partes proporcionales de la serie; en los versos encabalgados, la entonación rítmica versal difiere –contrasta– con la entonación semántica, que se ajusta a la disposición sintáctica. De esta manera, los posibles efectos expresivos surgirán del contraste-oposición entre la entonación rítmica del verso y la entonación lógico-semántica. En mi interpretación, este contraste se produce por la evolución progresiva de la poesía de la oralidad a la escritura, de la escucha colectiva a la lectura "coloquial", individual, íntima, privada, algo propio de la poesía actual, en la que el ritmo entonacional se acomoda mentalmente –no declamatoriamente– a la fuerza de la sintaxis, al encabalgamiento continuado.

Según Gili Gaya (1993: 52), la entonación no es propiamente un elemento rítmico en el verso, pero se adhiere al ritmo acentual y lo subraya, es decir, colabora con el ritmo del verso. Los versos encabalgados a los que vengo aludiendo se acercan al "ritmo de frase" que Gili Gaya cree propio del versículo o verso libre, pero no prescinden, ni métrica ni visualmente, del ritmo acentual propio del verso tradicional, que es una unidad rítmica construida como tal. Es en esa violencia entre uno y otro ritmo en el que este tipo de versos vive, alimentándose de esa oposición simultánea. En el verso libre parece que el ritmo nace en "el balanceo tensivo distensivo de la entonación" y en "el corte de las pausas, con olvido del cómputo silábico y del acompasamiento acentual" (Gili Gaya, 1993: 156). Esto quiere decir que la entonación es fundamental en el ritmo del verso libre; es, justamente, porque es un ritmo de frase. De nuevo diremos que los versos encabalgados continuamente son activos artísticamente por la tensión creada entre el ritmo entonacional, de frase, y el ritmo acentual, propio del verso tradicional. Son tendencias rítmicas contrapuestas de las que también habla Lotman cuando alude a una tendencia a la colisión, al conflicto, a la lucha de diversos principios constructivos en la organización del verso, y a que "las entonaciones sintácticas entran en conflicto con las rítmicas" (Lotman, 1978: 240). Es un fenómeno más de desautomatización: "la tensión recíproca de diversas subestructuras del texto, en primer lugar, aumenta la posibilidad de elección, el número de alternativas estructurales en el texto y, en segundo lugar, elimina el automatismo, obligando a las diversas regularidades a realizarse mediante abundantes transgresiones" (Lotman, 1978: 240). Todo ello, dice Lotman (1978: 241), aumenta las posibilidades informacionales del texto artístico respecto al no artístico y nos hace ver, además, que cualquier fenómeno de la estructura del texto artístico es un fenómeno de significación.

En cualquier caso, volviendo a mi interpretación inicial, el sometimiento de un metro clásico a un encabalgamiento continuado no es un mecanismo aislado, sino que forma parte de un conjunto de fenómenos que tienden a la desarticulación de los metros clásicos desde dentro.

Quisiera ahora, y en relación con los distintos mecanismos de ruptura y fragmentación que ilustran la manera de ser de una parte de la poesía contemporánea, referirme a un tipo de encabalgamiento cuya función en la actualidad es otra forma más de desarticulación, de desfiguración, de desleimiento de metros clásicos, tradicionales, canónicos. Me refiero al encabalgamiento sirremático de pronombre átono o preposición o conjunción o artículo más el elemento que introducen, encabalgamiento que calificué anteriormente como uno de los más contrarios a los usos métricos españoles. No se ha hecho, que yo sepa, un estudio diacrónico y estadístico del uso de cada tipo de encabalgamiento. Tampoco en este caso pretendo algo que necesitaría tiempo, espacio y paciencia. En 1964 escribía Quilis:

No es muy corriente encontrar en nuestra poesía la escansión de un sirrema que esté construido por un elemento de relación, generalmente átono, y el término que introduzca. La marcada tonicidad que se siente en una palabra desprovista de valor analítico evita su colocación en posición final de verso encabalgante" (1964, 99).

Aún así, ponía algunos ejemplos de Villamediana (*quando / Cerdofa*), Francisco de la Torre (*donde / queda muerto*), Darío (*y en / las montañas*), Sor Juana Inés de la Cruz (*se / revocará*) y Calderón (*le / pierden*). Quilis (1964, 100-101) transcribía el siguiente comentario de Robles Dégano que me permito transcribir:

Ahora bien, ¿habremos de decir que esas palabras no son átonas? ¿Deberemos admitir que el acento final no es esencial al ritmo del verso? Creo que no: y aunque sea ciertamente duro ir contra tantos, y algunos tan buenos poetas, mi opinión es que todos esos versos son malos y antirrítmicos. La lectura de tales versos siempre resulta mala: porque, o se acentúa el monosílabo átono, poniendo sobre él y el vocablo siguiente una cadencia que repugna al oído y al sentido de la frase, o se lee sin tal cadencia, y entonces los versos se convierten en verdadera prosa. Véase cómo Iriarte (Tomás) se burla de esta fea versificación:

Muchos dicen que porque al  
verso siguiente va con  
las palabras de otro, don  
Fulano pasa por mal  
versista; pero aun con tal  
error, cumple como buen  
poeta, pues poniendo en  
sus versos cabales las  
sílabas, deja a otro más  
hábil colocarlas bien.

Robles Dégano admite, sin embargo, el final de verso en monosílabo tónico que no exija especial unión con la palabra siguiente. En nuestro caso nos referimos a los unidades de relación, de carácter átono. Pues bien, en nuestros días no podríamos escribir como en 1964 que no es muy corriente encontrar en nuestra poesía tal tipo de encabalgamiento sirremático. Dejando a un lado ejemplos ocasionales anteriores, me parece que es a partir de 1970, con los novísimos y afines, cuando el encabalgamiento de una unidad de relación y la palabra que sigue empieza a tener una presencia abundante en la poesía. Se trata de artículos, pronombres o incrementos personales átonos, conjunciones, preposiciones y algunos formas de relativo ("que", por ejemplo) que nos interesa incluir aquí también. Se trata en estos casos de unidades átonas y dependientes, carentes de autonomía, que forman con la palabra que introducen una sola entidad fónica (*vid.* Alarcos Llorach 1994, 198, 214, etc.), por lo que su ruptura es, probablemente, de mayor calidad que el resto de los encabalgamientos, puesto que a la violencia rítmica añaden la violencia de la ruptura fónica. Tal vez se deba a este hecho el incremento

1.- En Rubén Darío no es infrecuente el encabalgamiento sirremático con una unidad átona a final de verso más el elemento que introduce en el verso siguiente o encabalgado; así, en la "Epístola" que dirige "A al señora de Leopoldo Lugones" encontramos estos casos: "y de los delegados panamericanos que / hicieron lo posible...", "con / el sport", "dicen que / no conozco...", "y / un yacht de lujo...", "el / dejar su babilonia...".

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

del uso de este encabalgamiento, en consonancia con el carácter rupturista de parte de la poesía contemporánea.

He aquí algunos ejemplos iniciales:

Vivías  
en la perdida rosa  
del recuerdo-, *tan* triste, *tan* gozosa  
de abnegaciones, *que*  
*los ojos* y sus lágrimas, los labios  
y la memoria *de*  
*los besos*, de tan sabios  
no sabían. (A. Carvajal)

Brillantes son las avenidas de la noche,  
las vacías autopistas que solitario  
atraviesas en la cabina de un coche,  
como si una soledad acristalada  
permitiese la vida de los sueños, *de las*  
*niñas que mueren de amor ante los*  
*cines*, fuera del mundo, al borde de la noche (L. A. de Villena).

Y errarás por sus salas  
vacías  
buscando algo, *que*  
*sólo*  
tuviste en el principio  
y verás al final (J. M<sup>o</sup> Álvarez).

En el caso de los versos regulares y rimados, como los de Antonio Carvajal, este tipo de encabalgamiento contribuye a diluir el efecto de la rima, debido al menor cuerpo fónico del monosílabo átono, con lo que la marca final de verso que desfigura el encabalgamiento queda apenas subrayada por una rima débil. Pero este mecanismo que en el caso de Antonio Carvajal es un medio más de desarticulación de la lira, a lo que aludíamos anteriormente, se da también, como hemos visto, en el verso libre. No es fácil apreciar los posibles valores expresivos en esos casos. Para mí es una manera más de diluir el contorno del verso, que únicamente se sostiene desde la marca gráfica, visual; es, por lo tanto, una forma más de desfiguración o desarticulación y, en este caso, incluso del afán que parece que presidió el nacimiento del verso libre, el de hacer coincidir pausas métricas, sintácticas y de contenido. El acercamiento a los usos prosísticos parece manifestarse con mayor plenitud; dicho de otra forma, los límites entre prosa y verso disminuyen, se aminoran voluntariamente: ¿será el aspecto visual la diferencia única entre prosa y verso?

El papel de ruptura que subrayo para este tipo de encabalgamiento sirremático se me hace patente cuando examino la obra del poeta malagueño Rafael Ballesteros, una de las más arriesgadas aventuras rupturistas de la poesía de nuestro tiempo. En 1995 vio publicadas sus poesías casi completas con el título de *Poesía (1969-1989)*<sup>2</sup>, que únicamente deja fuera los dos libros iniciales del poeta malagueño, *Desde dentro y desde fuera* (1966) y *Esta mano que alargo* (1967), y los últimos, *Testamento* (1992) y *Jacinto (Primera versión de la 2ª parte)* (1997); dicho volumen comprende *Las contracifras* (1969), fiel testimonio de la poética inicial del malagueño, *Turpa* (1972), *Jacinto* (1983), *La cava* (1984), *Séptimas de Ammán* (1985) y *Numeraria* (1988), libros a los que se añaden la epístola *De Crisides a Jacinto* (1987) y el poema *El pie* (1988). Desde el punto de vista que adopto —el proceso de ruptura formal con las marcas tradicionales de la poesía—, *Las contracifras* cerraría la etapa primera del

2.- 1.a edición corrió a cargo de J. M<sup>o</sup> Balcells y fue publicada por el Ayuntamiento de Málaga en la colección "Ciudad del Paraíso" que dirige Pablo García Baena.

poeta, caracterizada por una ruptura desde dentro, es decir, adoptando una fórmula tradicional (métrica, sintáctica, rítmica, etc.) para violentarla desde su interior; a partir de *Turpa* la ruptura es más explícita, se dibuja en buena parte sobre la página y no es preciso descubrirla —se ve—, sino analizarla e interpretarla.

Es llamativo que *Las contracifras* sea un libro compuesto por veintiocho sonetos aparentemente canónicos, una composición métrica de máximo prestigio desde sus ignorados orígenes (se considera al poeta siciliano del XIII, Giacomo da Lentini, su primer inventor) hasta el presente; pero Ballesteros fuerza de continuo los catorce barros, variando el número de sílabas de algunos versos o del soneto completo, mezclando endecasílabos convencionales con otros de caprichosa disposición acentual, añadiendo algún verso menor a los catorce preceptivos, eliminando la rima o sustituyéndola por asonancias, etc., etc.

Así, tres de los sonetos acaban en anómalo estrambote de un único verso de cuatro o cinco sílabas; dos de ellos terminan respectivamente en versos de trece y de nueve sílabas; y todo un soneto está compuesto en dodecasílabos, en explícito homenaje a Rubén Darío; pero no son raras las rupturas acentuales, con la introducción de endecasílabos de muy personal acentuación ("que me dices nada que no te digo", 109)<sup>3</sup>, lo que crea arritmias claramente perceptibles por el oído acostumbrado a metros tradicionales, pero fácilmente asumibles —como cualquier otro experimento formal— por el lector individual y silencioso.

Los factores más llamativos, sin embargo, son los que afectan a la rima a través o en unión del encabalgamiento. Quizá lo de menos sea el hecho de que se prescindiera de ella en unas diez composiciones y que en otras ocho se use la rima asonante con diversas combinaciones; al fin y al cabo hay ejemplos luminosos en nuestro siglo de sonetos sin rima y en verso libre. El nombre de Neruda nos viene enseguida a la memoria. Me interesan más los diez sonetos restantes, aquellos que aceptan la rima consonante canónica para efectuar rupturas violentas, desarticulación de palabras y frases hechas, y emplean en la rima palabras despreciadas para tales usos por la preceptiva, como preposiciones o conjunciones. Uno de los riesgos mayores se origina con la ruptura violenta de las palabras a final de verso, las rimas de cabo roto, es decir, con encabalgamiento sirremático, como sucede al rimar "corona-"(do), con "Pamplona" (99); pero aún es mayor la osadía cuando en la rima se utilizan las dos palabras finales de verso, la última de las cuales puede o no estar rota, creando así extremas asociaciones fónicas y léxicas solamente aceptables por un lector que, antes que nada, ve dibujada la ruptura y hasta la rima sobre la página: "con a-"(tención) / "corona" (99); "¿ha do-"(blado) / "pasado" (100); "entro-"(pel) / "centro" (103); ¡Ma) "má, no" / "plano" (103); "y les" / "frailes" (98); "que la" / "vela" (98); "me lo" / "camelo" (101); "dolor as-"(pirador) / "doras" (95), etc. El atrevimiento mayor se da cuando "sanitariamente" se rompe en "nitaria (mente-sa)" para rimar con "funeraria" o cuando forma parte de la rima un artículo, un posesivo, etc., desgajados de su núcleo sintagmático, caso de "que la" / "vela", antes citado. Es un mecanismo este de forzados encabalgamientos sirremáticos con descoyuntamiento de los signos léxicos, que disminuye el sentido eufónico de la rima, su carácter de marca de final de verso, de pausa versal, al tiempo que obliga a violentos encabalgamientos desfiguradores del verso. Añadamos a ello el uso en la rima, con el encabalgamiento consiguiente, de preposiciones como "hasta", de conjunciones como "porque", la utilización de rimas unívocas en las que una palabra como "milla" (95) rima consigo misma, el frecuente y voluntario recurso a la rima pobre: "eso" (96), "callarte, darte" (96), "contigo" / "sinmigo" (97), etc.

Estos mecanismos, además de desfigurar el verso fónica y léxicamente, contribuyen a dar a la composición un sentido conversacional de tono menor, propio de quien nos habla no a voces, sino al oído (y a los ojos), con frases que, como veremos, son breves y entrecortadas, evitando la tendencia al marchamo declamatorio de la frase que tan frecuentemente lastra algunas de las piezas más sabidas de nuestra poesía.

3.- La cifra que sigue a las citas alude a la página de la edición indicada en la nota anterior.

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

El encabalgamiento forma parte del conjunto de los factores de ruptura que dan carta de naturaleza a buena parte de la poesía de nuestro siglo, factores cuyo nexo de unión reside, según hemos expuesto antes, en la evolución de la poesía desde su primitivo carácter oral a su destino actual, la lectura privada y silenciosa. Los sonetos de *Las contracifras* pueden ilustrar todos los posibles casos de encabalgamientos suaves y abruptos, según la terminología de Dámaso Alonso, así como de violentos encabalgamientos léxicos y sirremáticos, si seguimos la denominación de Quilis. Rafael Ballesteros es, probablemente, un caso límite en el uso del encabalgamiento. Lo de menos es que lo emplee para romper frases hechas, a la manera de uno de sus maestros, Blas de Otero ("poco / a poco", "medio / a medio", etc.); más allá, en el límite posible de la fuerza sobre la lengua, está la abundancia inusual de encabalgamientos léxicos de todo tipo: "traí- / dora" (117), "se cató- / lizaba" (128), etc. y de encabalgamientos sirremáticos de extrema violencia entre unidades átonas y dependientes y el término que introducen: "y adornar la / boca" (117), "que se / pone" (117), "y en / ayuno" (122), etc. El fácil, pero novedoso por inusual, recurso a la terminación del verso en palabras rotas, en preposiciones, conjunciones, artículos y pronombres personales átonos ("pero", "porque", "por", "o", "la", "se", "te", etc.) origina, inapelablemente, ásperos encabalgamientos que anulan la marca final de verso- fenómeno al que se unen las extrañas rimas creadas, como ya indiqué-, la desfiguran y acaban desarticulando el metro clásico merced a la continuidad del mecanismo. No creo que haga falta insistir sobre lo que éste supone dentro del proceso de ruptura controlada que el poeta efectúa en el uso del soneto; no son estos los únicos mecanismos de ruptura; podemos añadir la violencia de los encabalgamientos continuos y la frase breve y entrecortada, que rompe la desembocadura sintáctica ajustada a un contenido de mayor amplitud; nos hallamos así ante un ritmo quebrado, no fluido, que obliga a una lectura intermitente, con insistentes pausas en el interior del verso que contrastan con la anulación de las pausas versales y estróficas a causa de los encabalgamientos en serie ya comentados. A este ritmo quebrado hay que atribuir, sin duda, la sensación de desasosiego que causa la lectura de estos sonetos de Ballesteros, sin que olvidemos la vertiente lúdica, que remite al interés del poeta por el postismo y, más concretamente, por la poesía de Carrido; yo añadiría el ejemplo de Vallejo, del Vallejo de *Trilce* y de *Poemas humanos*, a quien Ballesteros tributa un homenaje en el soneto 22; el propio poeta peruano efectuó, como ya dijimos anteriormente, su particular ruptura del estrofismo clásico, del soneto precisamente, en composiciones de *Trilce* en las que aparecen huellas, índices pragmáticos de la estrofa canónica sometida a un corrosivo proceso de deterioro; es lo que ocurre con los poemas XV y LXIII del citado poemario *Trilce* (Martínez García 1976, 116-124). Al igual que el poeta peruano, Ballesteros origina quiebras rítmico-sintácticos, genera cierta dosis de agramaticalismo y efectúa desde dentro un proceso de corrosión de las bases métricas tradicionales. Sólo desde la lectura, con su posibilidad de vuelta a atrás, de relectura, podemos captar y aceptar todos estos ingredientes que minan los cimientos mismos de un cierto entendimiento de la poesía.

He aquí uno de los sonetos de *Las contracifras*:

La piedra es justa y buena y necesaria  
como una flor, dicen los buenos frailes.  
Y afirman las monjitas: en los bailes  
el límite entre dos: la pituitaria.

El perdón-don se llama funeraria:  
el máximo perdón. Si les das y les  
quitas después, chillan. Dicen. Con trailes  
de esta vida se conforman. Nitaria-

mente-sa, es mejor la cicatriz que la  
vacuna. Más mejor es la cadena  
del sufrimiento que la risa. Vela  
mejor que lámpara. Y mejor martillo  
que crema de naranja. Y la serena  
mansedumbre a los filos del cuchillo.

## JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

A partir del siguiente libro, *Turpa* (1972), la ruptura con las marcas tradicionales de la poesía es ya explícita, dibujada para los ojos, de forma que la disposición gráfica es tal vez la principal garantía de poeticidad de algunos textos de Ballesteros; quiero decir que los leemos como poesía porque visualmente aparecen como una sucesión de versos y no como prosa; tales textos se escriben y disponen sabiendo que van a ser vistos y leídos, no declamados; piden, por encima de todo, la colaboración del lector, que en el verso libre ve continuamente quebradas sus expectativas rítmicas; en cambio, la disposición gráfica acentúa una determinada forma de lectura que da relieve a unas palabras frente a otras que quedan en sombra y pretende marcar a veces no sólo los signos lingüísticos, sino también los silencios. A esta relevancia de determinadas palabras, que exigirán así un especial modo de lectura, colabora el encabalgamiento, presente también en el verso libre: como única ilustración, cito unos versos en los que la negación, al colocarse al final de verso y subrayarse con mayúscula queda gráficamente resaltada, apoyando visualmente el reiterado mecanismo de la negación:

Del S-2 surgió la punta que acelera  
el proceso rompiendo lo previsto. No  
tiene carne el huevo, sino pasta. No  
llega a tener forma, sino espacio. No  
soporta el tiempo, sino el aire.

Ballesteros no es un poeta que abuse de manierismos tipográficos, por así decir; pero en sus versos podemos hallar buena parte de los recursos gráficos que quedaron asumidos tras los experimentos vanguardistas de principios de siglo: versos sangrados, escalonados, fragmentados, etc., etc. Como la mayoría de los poetas actuales, ha aprovechado sobre la página la libertad que permite la poesía moderna.

Esta moderación tipográfica es acorde con el sometimiento al ritmo endecasilábico, que suele aceptar el poeta de *Turpa*, libro en el que por debajo de la libertad gráfica actúa una cierta sujeción a la norma, de forma que esos versos libres ocultan una posible distribución diferente que aclararía ese ritmo de versos acentuados en sexta sílaba (o en cuarta y octava), marcando una cierta regularidad rítmica que no impide frecuentes arritmias. Obsérvese (y discúlpese) la nueva disposición de los versos anteriormente citados, en los que se confirma el mencionado ritmo endecasilábico:

Del S-2 surgió la punta que acelera  
el proceso rompiendo lo previsto.  
No tiene carne el huevo, sino pasta.  
o llega a tener forma, sino espacio.  
No lo soporta el tiempo, sino el aire.

En el caso de *Jacinto*, la aparente irregularidad silábica de los versos no es más que la libre disposición de series heptasilábicas, con pocas excepciones. Léanse estos versos:

¿Lo que puso la llama por encima  
del fuego y empujó al corazón a los  
besos más densos de amadores del  
mundo, con la daga que pide permiso  
y como una valancha  
parsimoniosa y lenta en los labios  
sitúa la total perdición, la frialdad  
del fondo? (262-263)

Véase ahora la nueva disposición heptasilábica:

¿Lo que puso la llama  
por encima del fuego  
y empujó al corazón  
a los besos más densos  
de amadores del mundo,

## SOBRE EL ENCABALGAMIENTO

con la daga que pide  
permiso a las arterias  
y como una valancha  
parsimoniosa y lenta  
en los labios sitúa  
la total perdicción,  
la frialdad del fondo?

La voluntaria desfiguración de un metro efectuada por el poeta contrasta con una regularidad que tiende a serlo también gráficamente en las cinco últimas secciones.

Con esta disposición que nos hemos permitido queremos dar cuenta del hecho de que el poeta sigue adoptando metros canónicos (heptasílabos blancos, por ejemplo), pero disfrazados de un versolibrismo en el que el encabalgamiento con verso encabalgante terminado en artículos, pronombres átonos, preposiciones, conjunciones y algunas formas de relativo es una "manía" estilística, con una concienzuda y tenaz deformación del sistema métrico tradicional, que se acompaña de otro tipo de deformaciones léxicas y morfosintácticas que no es preciso traer a cuento aquí.

Lo que intento señalar es que el encabalgamiento no es un procedimiento aislado, sino que, en serie, o por proliferación de encabalgamientos léxicos y sirremáticos del tipo que vengo analizando, a base de partir el sirrena o sintagma por una de sus unidades de relación, forma parte del conjunto de mecanismos de ruptura que dan carta de naturaleza a una parte al menos de la poesía de nuestro tiempo. Todos estos fenómenos se agrupan en el conjunto mayor de los distintos fragmentarismos que afectan a la poesía contemporánea y que deben verse como una consecuencia más de la crisis de la oralidad y la consiguiente conversión de la poesía en un objeto destinado a la lectura privada y personal.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALARCOS LLORACH, E. 1966. *La poesía de Blas de Otero*. Salamanca: Anaya.  
-1969. *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*. Oviedo: Universidad.  
-1994. *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.  
ALONSO, D. 1950. *Poesía española*. Madrid, Gredos (5ª ed., reimpr., 1971).  
BAEHR, R. 1970. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.  
BALBÍN, R. de. 1962. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos (3ª ed.).  
BOUSOÑO, C. 1970 *Teoría de la expresión poética. Hacia una expresión del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos.  
BRIK, O. "Sobre el ritmo", en Todorov, 1987.  
CERNUDA, L. 1971. "Historial de un libro", en *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral.  
DÍEZ ECHARRI, J. 1970. *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*. Madrid: CSIC (reimp.).  
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. 1975. *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC.  
-(1988). "Conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución". *Epos*, IV, 241-258.  
-1993. *Métrica española*. Madrid: Síntesis.  
HERRERA, F. de. 1580. *Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de...*, en Gallego Morell, A. (Ed.) (1972). *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos, 305-594.  
GILI GAYA, S. 1993. *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Itsmo  
HIERRO, J. 1967. "Palabras ante un poema", en VV.AA. *Elementos formales de la lírica actual*. Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 83-94.  
LÓPEZ ESTRADA, F. 1969. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos.  
LOTMAN, Y.M. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.  
MARTÍNEZ, J. E. 1991. *Victoriano Crémer, el hombre y el escritor*. León: Ayuntamiento.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

- MARTÍNEZ GARCÍA, F. 1976. *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*. León: Colegio Universitario.
- NAVARRO TOMÁS, T. 1974. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. (4ª ed.; 1ª ed., 1956).
- PAZ, O. 1990. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- QUILIS, A. 1963. "Los encabalgamientos en *-mente* de fray Luis de León y sus comentaristas". *Hispanic Review*, 31, 22-39.
- 1964. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: CSIC.
- 1965. "El encabalgamiento desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI", *Actes du X Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Strasbourg, 1962, París, Klincksieck, 791-813.
- 1993. *Métrica española*. Barcelona: Ariel (7ª ed.).
- ROVIRA, P. 1986. *La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Barcelona: Edicions del Mall.
- SÁNCHEZ TORRE, L. 1995. "Artificio y naturalidad en la poesía de Víctor Botas: el uso del encabalgamiento", en VV. AA. *La obra literaria de Víctor Botas*, Gijón: Libros del Peixe, 59-74.
- SENBRE, R. 1982. "El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León". *Revista de Filología Española*, LXII, 39-49.
- SPANG, K. 1993. *Análisis métrico*. Pamplona: EUNSA.
- TODOROV, Tz. (comp.). 1987. *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo XXI (5ª ed.).