



LA RIMA EN LA POESÍA ÚLTIMA DE VICENTE ALEIXANDRE

MIGUEL Á. MÁRQUEZ
Universidad de Huelva



A rima en la poesía de Vicente Aleixandre ha pasado generalmente desapercibida a la crítica especializada. Así, Carlos Bousoño no le dedica ningún apartado en su completa y cuidadosa monografía, y estima que el verso libre de Aleixandre carece de rima. Pero de hecho, Aleixandre utilizó la rima, no sólo en *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*, como veremos detalladamente en este trabajo,¹ sino en toda su obra. *Sombra del Paraíso*, que es el poemario del que extrae Bousoño sus conclusiones sobre la rima, presenta rimados más de una cuarta parte de los versos de los cuatro primeros poemas (61:221) y ofrece disposiciones diversas. La variedad de las disposiciones de la rima da indicios de la importancia cuantitativa y cualitativa de este fenómeno rítmico. Entre otros se observan los siguientes esquemas: rima pareada (*pedra-sedientas*, "Destino trágico," SP), cruzada (*última-labios-luna-brillando*, "El poeta," SP), alterna (*dormido-amarillos-marino*, "Destino trágico," SP), rima interna (*orilla-mejilla*, "Destino trágico," SP), etc. Dos razones explican que los estudios sobre la poesía de Aleixandre

¹ A partir de ahora citados respectivamente *PC* y *DC*. Los dos últimos poemarios de Aleixandre constituyen, como ha señalado Gimferrer, "un grupo autónomo en la obra de su autor, que vienen a culminar. La redacción del segundo libro siguió inmediatamente a la del primero, lo que explica su complementariedad" (265).

hayan pasado por alto este importante fenómeno: la opinión extendida de que el verso libre se deshace de todas las rígidas imposiciones de la métrica tradicional y, por otra parte, la atenuación de la rima cuando aparece en la poesía versolibrista. Este trabajo, en primer lugar, pretende describir formalmente los principales esquemas de la rima en los dos últimos poemarios de Aleixandre. En segundo lugar, analiza sus funciones rítmicas, que le permiten suplir la carencia o imprecisión del patrón métrico. Por último, podremos comprobar cómo la rima es un recurso decisivo que el poeta utilizó, sobre todo en su última etapa, para expresar su visión del mundo y de la vejez.

Según sus detractores, el verso libre carecería al mismo tiempo de rima y ritmo. Esta posición teórica provoca a veces contestaciones como la de Bousoño, en la que se admite inconscientemente la ausencia de rima: "El verso libre no tiene rima, pero ritmo no le falta" (302). Sin embargo, Bachr nos advierte contra consideraciones poco rigurosas: "No hay que fijarse tanto en la ausencia de rima, como en la variedad métrica de los versos, y también en el aprecio superior en que se tiene a la asonancia frente a la consonancia" (80). Aceptar que se prefiere la asonancia a la consonancia presupone la existencia, al menos esporádica, de la rima en la poesía escrita en verso libre. Del mismo modo, López Estrada acepta la rima del verso libre y sugiere una interpretación de sus funciones expresivas: "el desbordamiento de la rima no fue total, pues en algunos casos aparece su uso en la poesía libre, con un aprovechamiento de nuevos efectos rítmicos" (74). En cualquier caso, incluso cuando se acepta la presencia de la rima en el verso libre, se estrechan estrictamente los límites de su aparición; véase en este sentido la siguiente cita de Navarro Tomás sobre el verso libre en el Modernismo:

Debe advertirse que la versificación libre no excluye de manera sistemática la presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima o la estrofa, cuando por accidente se produzcan o la ocasión las requiera. No hay en realidad composición versolibrista que no ofrezca casos de esta especie identificables con versos y estrofas regulares. La proporción de tales casos, que en la versificación semilibre actúa como tónica dominante, se reduce aquí, por el contrario, a manifestaciones escasas y aisladas. (455)

Es evidente que la rima es un elemento rítmico no abandonado totalmente en la poesía escrita en verso libre, que se desliga (como

la serie acentual o la combinación de versos) de la rígida regulación de la preceptiva tradicional y que, al no ser utilizada mecánicamente, se convierte en un recurso expresivo, cuyas funciones deben ser estudiadas pormenorizadamente. Sin embargo, es posible demostrar que no es un fenómeno marginal en toda la poesía escrita en verso libre.

Las características formales de la rima de *PC* y *DC* son comunes a toda la obra de Aleixandre y, quizá, a gran parte de la poesía española escrita en verso libre. Por ser uno de los recursos más perceptibles de la versificación tradicional, su mantenimiento sin cambios no era posible en el verso libre; pero, al mismo tiempo, no se podía prescindir de su función rítmica, y menos cuando el patrón métrico perdía regularidad y necesitaba nuevos apoyos. Esta situación explica su rasgo esencial: la atenuación, que permite a la vez el desarrollo de su papel rítmico, y la necesaria pérdida de evidencia y sonoridad. Ciertos tipos de rima “disimulan” su presencia: ausencia de consonante, asonante basada en diptongo o en la igualación de *i* y *e* postónicas, coincidencia con un encabalgamiento, rima interna. Véase, por ejemplo, “Algo cruza” (*PC*):

La juventud *engaña*
con veraces *palabras*. Después son *hechos*,
acción, el aire; un *gesto*. Sólo luna a deshoras.

Véanse igualmente “Sin fe,” “Sueño impuro,” “Cumple,” “El poeta se acuerda de su vida” (*PC*). La rima del verso libre se incorpora al poema de manera imprevista, de ningún modo mecánica como en la versificación tradicional, por lo que está capacitada para desarrollar funciones rítmicas específicas. Por otra parte, su irregularidad en el verso libre hace que sea menos manifiesta, porque no sigue un esquema estrófico preciso y no es esperada. En muchos poemas, no sólo es irregular sino también esporádica, y así logra pasar desapercibida con mayor eficacia.

Tres aspectos destacan en la rima de *PC* y *DC*: la gran cantidad de versos con rima (más de un tercio del total); las numerosas disposiciones que adopta; y las funciones rítmicas que desempeña. La descripción de las numerosas variedades tiene dos objetivos: por una parte, hacer ver la importancia cualitativa y cuantitativa de la rima en unos poemarios escritos en verso libre y, por tanto, en los que no se

espera *a priori* su aparición; por otra parte, aportar los datos suficientes para desterrar cualquier sospecha de subjetivismo.²

- 1) Rima pareada, véase "Quien fue" (PC):

Pues mineral la tierra ha *anticipado*
la materia; el hombre aquí ha *aspirado*

- 2) Rima cruzada, véase "Si alguien me hubiera dicho" (PC):

Y se explican. Inútil. Nadie escucha a los *vivos*
Pero los muertos callan con más justos *silencios*.
Si tú me hubieras *dicho*.
Te conocí y he *muerto*.

- 3) Rima abrazada, véase "Algo cruza" (PC):

restos de hombres *crispados*
o sus pocas *cenizas*.
Nada se ve: es lo mismo. Los que viven *respiran*
si él pasa, y ahí *ignorado*,

- 4) Rima continua, véase "Fondo con figura" (PC).

- 5) Rima alterna, véase "Otra verdad" (PC).

- 6) Rima con esquema a, ø, ø, a, véase "Límites y espejo" (PC):

En un pecho desnudo muere el *día*.
No son palabras las que a mí me engañan.
Sino el silencio puro que aquí nace.
En tus bordes, la silenciosa línea te *limita*.

- 7) Rima con esquema a, ø, a, véase "Límites y espejo II" (PC):

Sólo un cuerpo desnudo enseña *bordes*.
Quien se limita existe. Tú en la tierra.
Cuán diferente tierra se *descoge*
y se agrupa y reluce y, suma, *enciéndese*,
carne o resina, o cuerpo, alto, latiendo
llameando. Oh, si vivir es consumirse, ¡*muere!*

La rima interna precisa un análisis más detallado. Gimferrer se refiere brevemente a un tipo de rima interna en la que participan los

² Se cita un solo ejemplo de cada esquema de rima aunque los datos podrían multiplicarse: con respecto a las rimas continua y alterna, no se recogen los versos, porque más adelante se transcriben los poemas completos.

finales de los hemistiquios³ del mismo verso: "junto al estilo aforístico, reaparecen en *Poemas de la consumación* diversos hechos de estilo que figuraban ya en la obra precedente de Aleixandre, pero que, a mi modo de ver, serán determinantes en este libro y en el siguiente. Así, la rima interna" (10 y 25) y propone como ejemplo "y destellos los besos, muertos dieron." Sin duda, esto es un caso de rima interna, conocida como rima leonina, pero responde al tipo menos frecuente (quizá dos o tres versos en todo el libro), y llama la atención que pase desapercibido el tipo más representativo, formado por el final de verso y el final del primer hemistiquio del verso siguiente, que aparece en el mismo pasaje; véase "Amor ido" (*PC*):

Pulcra fue aquí la luz: un cuerpo *acaso*.
Amé como a unos *rayos*, y destellos los besos, muertos dieron.

No es menos relevante que Gimferrer haya señalado como rasgo de estilo la rima interna y no se mencione la rima final, más frecuente en *PC* y *DC* y que ha aumentado su presencia con respecto a libros anteriores. Ahora bien, si ponemos en relación el primer ejemplo con sus aparentes predecesores de *Ámbito*, citados por Gimferrer, "contra cruces, contra luces" y "disueltos-no: resueltos," podemos observar que, más bien, son casos de homecoteleuton, puesto que parece arbitraria la división en hemistiquios de "contra luces, / contra cruces" e imposible en "disueltos / -no: resueltos." Hay que tener en cuenta que la repetición total o parcial de sonidos tras la sílaba postónica es sólo una condición necesaria pero no suficiente para la rima interna. En un poema, muchas palabras rimarían (por la alta frecuencia de muchas terminaciones), pero no lo percibimos, porque los finales que han de rimar deben anteceder a una pausa de final de verso o hemistiquio; si no es así, la reiteración fónica no constituye rima. Por último, la rima interna adopta diversos esquemas entre los que destacan los siguientes: final de verso y final de hemistiquio del verso siguiente; finales de los primeros hemistiquios de versos consecutivos; finales de los hemistiquios de un mismo verso (rima leonina); véase, por ejemplo, "Cueva de noche" (*PC*):

³ En este trabajo se utiliza la denominación hemistiquios para las partes de un verso compuesto, aunque no sean isométricas y, por tanto, tengan una denominación incorrecta etimológicamente. Sin embargo, la definición del Diccionario de la *RAE* permite este uso lato.

Desde tu ser mi *claridad* me llega toda
de ti, mi aurora *funeral* que en noche se abre.
Tú, mi *nocturnidad* que, luz, me ciegas.¹

Por otra parte, hallamos en *PC* y *DC* casos de rima idéntica. La preceptiva rechaza unánimemente su uso. Sin embargo, sus posibilidades expresivas hacen que la encontremos en todas las épocas y lenguas europeas. Micó estudia exhaustivamente su empleo en la poesía de Herrera y, al final de su trabajo, alude a su pervivencia en la poesía de la generación del 27 y cita un bello ejemplo de Borges. La presencia de rimas idénticas presupone la conciencia poética del fenómeno, puesto que no se puede achacar a descuido si se encuentra reiterada o se acompaña de otros recursos basados en la repetición. *PC* presenta, al menos, ocho casos de rima idéntica. En todos ellos la intención estilística es muy clara. Aleixandre recurre a la rima idéntica (*luces*, quizá con un matiz en la diferenciación de significado; rasgo por el que la preceptiva admite ocasionalmente este uso) en "Canción del día noche" (*PC*):

Se fue, reina en las aguas. Azor del aire. Pluma.
Se enamoró de noche. Bajo la mar. las *luces*.
Todas las hondas *luces* de luceros hondísimos.
En el abismo estrellas. Como los peces altos.
Se enamoró del cielo, donde pisaba *luces*.
Y reposó en los vientos, mientras durmió en las olas.
Mientras cayó en cascada, y sonrió, en espumas.

La rima idéntica de *luces* se establece entre el final del verso 6, el final del primer hemistiquio del verso 7 y el final del verso 9. Su función consiste en contribuir a la expresión de una imagen característica de la poesía aleixandrina: la unidad alcanzada por la equivalencia, la confusión o la identidad de dos realidades.⁵ En la noche, el poeta identifica mar y cielo; no se distinguen los astros en el cielo de su reflejo en el agua; la altura de unos es idéntica a la profundidad de los otros. La repetición rimada de *luces* es la expresión en el nivel formal de esa confusión del cielo y el mar nocturnos. Pero si el

¹ Véanse igualmente "Horas sesgas," "Si alguien me hubiera dicho" o "Como la mar, los besos" (*PC*).

⁵ Gimferrer (268) señaló que en este poema las esferas terrestre y celeste son intercambiables. Recuérdese, por otra parte, el alto valor metafórico de la conjunción *a* con valor identificativo, estudiada minuciosamente por Bousoño (368-75).

reflejo permite al poeta referirse a las "hondas luces," una audaz metáfora nos hace ver en el brillo de las estrellas "peces altos." La ambigüedad consciente de "abismo," que puede designar la profundidad del mar y del cielo, y de "alto," que remite a su significado etimológico de "profundo," es un recurso coadyuvante. Por último, en este poema, se percibe una reminiscencia de la rima *pluma-espuma*, tan frecuente en el poesía del Siglo de Oro y que ha sido estudiada por Ynduráin (1968).⁶ Encontramos el caso de la rima idéntica de *cielo* en "El cometa" (PC), que se acompaña de otras figuras de repetición como la anadiplosis y de ambigüedades ("cometa" como astro y juguete), y de la rima equívoca de *rosa* (flor y color) en "Rostro tras el cristal" (PC):

Pero ahí tras el cristal el rostro insiste.
 Junto a unas flores naturales la misma flor se muestra
 en forma de color, mejilla, *rosa*.
 Tras el cristal la *rosa* es siempre *rosa*.

Después del estudio descriptivo de los aspectos formales de la rima en la última etapa de Aleixandre, es necesario adentrarse en la funciones que desempeña en su sistema de verso libre. Como señala Domínguez Caparrós (1), la rima es, al mismo tiempo, un fenómeno eufónico y rítmico. Se diferencia de otros hechos eufónicos por su función rítmica y es evidente que ayuda a percibir la segmentación poética. El verso libre, en el que el patrón métrico falta o está establecido menos rigurosamente que en la versificación tradicional, utiliza frecuentemente la rima como un elemento rítmico necesario, mediante el que se compensan algunas irregularidades métricas. Pero además la rima interna, como la final, provoca una repetición en el curso de la frase; el sonido que se repite nos devuelve, por un instante, como si fuera un eco, la palabra del verso anterior. Al margen de otras funciones expresivas estudiadas por Senabre (266ss.), la rima interna de la poesía en verso libre facilita la percepción de la pausa del final del hemistiquio. El recurso se hace tan general que se emplea incluso con los alejandrinos no necesitados de

⁶ Entre *pluma* y *espuma*, en el poema de Aleixandre, se intercalan cinco versos. Aunque el debate sobre el número máximo de versos que se toleran entre dos que riman no se ha cerrado todavía, suele fijarse en cuatro, véase Domínguez Caparrós (4), a propósito del endecasílabo con rima consonante, y Rodríguez Bravo (518), a propósito de la rima en Cernuda.

ese apoyo (Véase la rima de *esferas-materias* en los versos 12-13 de "Horas sesgas" [PC]). Mediante la rima interna se percibe más fácilmente la segmentación en hemistiquios de los versos compuestos y se puede seleccionar la medida correcta, descartando otras posibilidades permitidas por la secuencia acentual y el cómputo silábico. En "Rostro final" (PC), las medidas aceptables del verso 9 son 9+11 y 7+7+7, por la rima interna debe seleccionarse 7+7+7, lo que se ve confirmado por el entorno métrico de heptasílabos y alejandrinos:

sin dignidad. Desorden: no es un rostro el que *remos*.
Por eso, cuando el *viejo* exhibe su hilarante visión se ve entre rejas

La misma función se observa en la rima *acaso-rayos* en "Amor ido" (PC). La segunda estrofa de "Como la mar los besos", (PC) proporciona una interesante combinación de rima interna y rima final. La rima interna se establece firmemente con la consonancia de *duradera* en el final del primer hemistiquio del verso 7, que debe medirse como 5+7, y *asiera* en el final del primer hemistiquio del verso 8, que debe medirse como 7+7. La asonancia de tipo leonino en el verso 8, *asiera-existencia*, refuerza la doble rima interna. Tres versos más abajo, como un eco de lo que había sido la rima de los versos 7 y 8 vuelve a sonar *aleja*. Véase la estrofa a la que nos referimos:

Eras más consistente,
más *duradera*, no porque te besase,
ni porque en ti *asiera* firme a la *existencia*.
Sino porque como la mar
después que arena invade temerosa se ahonda.
En verdes o en espumas la mar, feliz, se *aleja*.
Como ella fue y volvió tú nunca vuelves.

En cuanto a la rima de *aleja*, estaríamos tentados a explicarla por una adecuación de la forma de la expresión poética con el contenido: como si el eco de la rima aumentara la lejanía del mar. Finalmente, la rima, enlazando el último verso de una estrofa y el primero de la siguiente, impide que la necesaria continuidad rítmica del poema se vea perturbada por la pausa mayor del final de estrofa, que, tal vez y al mismo tiempo, traduce un imprevisto cambio en el tono emocional o en el enfoque temático del poema; véase, por ejemplo, "Los viejos y los jóvenes" (PC):

Delgado el sol les toca y ellos toman
 su templanza: es un bien—¡quedan tan pocos!—,
 y pasan despaciosos por esa senda *clara*.

Es el verdor primero de la estación *temprana*.
 Un río juvenil, más bien niñez de un manantial cercano

Sin embargo, como apunta Domínguez Caparrós (14), la rima en el verso libre ha reforzado su función eufónica por un desdibujamiento de su tradicional función rítmica. En este sentido, la asonancia *u-a* desempeña un papel importante en *PC*. Resuena en “Cercano a la muerte,” “Amor ido” y, especialmente, en “No lo conoce,” pero es la rima única de tipo alternante en “Otra verdad” (*PC*):

La volubilidad
 del viento *anuncia*
 otra
 verdad. Escucho aún, y *nunca*,
 ese silbo inaudito
 en la *penumbra*.
 Oh, calla:
escucha.
 Pero el labio está quieto
 y no *modula*
 ese sonido misterioso que oigo
 en el nivel del beso. *Luzca*,
 luzca tu labio su tibieza o rayos
 del sol que al labio mudo *asustan*,
 como otra boca ciega.
 Ah, sed *impura*
 de luz, sed viva o muerta, en boca
última

A lo largo de la obra tiene una evocación oscura que la asimila al contenido de sabiduría oracular que se desprende en el ocaso de la vida y ante la inminencia de la muerte. La asociación de la secuencia vocálica *u-a* con contenidos lúgubres y con la representación de la oscuridad tiene un precedente en el *Polifemo* de Góngora, como señaló Alonso (328), quien cita el famoso verso “infame *turba* de *nocturnas* aves” como ejemplo de la adecuación de la forma con el contenido monstruoso, oscuro y tétrico de la cueva de Polifemo. Por su parte, López, en su estudio de la rima en el “Nocturno” de José Asunción Silva, analiza la función de las vocales /i/ y /u/, que expresan la situación extrema inicial de dolor y concluye que la rima

en *a-a* de los versos pares sirve para expresar la serenidad que se alcanza mediante la escritura (91–92). En este mismo sentido, dentro del poema de Aleixandre, el ambiente oscuro está propiciado por el contenido lógico de *penumbra*, pero se refuerza sin duda con la rima en *u-a*. Junto a la posible interpretación estilística, no nos debe pasar desapercibido que en este poema la rima también colabora en la fijación del ritmo, que podría quedar desdibujado por el predominio de versos muy cortos, algunos con un solo acento rítmico.

Además el claro efecto musical se acompaña de unas asociaciones semánticas que deben ser tenidas en cuenta. Rodríguez Bravo ha estudiado con detalle la rima en *Las Nubes* de Cernuda y se refiere cuidadosamente a estos aspectos. Rozas en su trabajo sobre la rima en *-ento* demostró hasta qué punto el estudio de una rima puede ser un método productivo para indagar las claves esenciales de un sistema poético como el petrarquismo:

Una palabra sin compañía de rimas en un campo semántico próximo, y a su nivel cultural y lingüístico, no será muy usada porque las voces importantes y sonoras no se resignan a ir siempre en medio del verso. Hace falta un mínimo de unas cuantas voces de igual nivel poético y que rimen. Luego, el campo se amplía de acuerdo con las vivencias del poeta. La rima produce hallazgos; la rima consolida estos hallazgos; la rima hace tópicos esos hallazgos. Y la rima es uno de los elementos que más hacen tradicional el pensamiento poético. (76)

La rima es un medio muy adecuado para interpretar correctamente la poesía última de Aleixandre, para profundizar en el entendimiento de sus aspectos más relevantes. La crítica sobre *PC* y *DC* ha indagado suficientemente en sus temas principales. Para Puccini sería un discurso, esencial y obstinado, sobre la ciencia del vivir y del morir (263). Es igualmente asumible la afirmación de Gimferrer de que en la última etapa del poeta el motivo predominante es una consideración de la vida desde la vejez y la cercanía de la muerte. Ambas perspectivas ponen de manifiesto la importancia que adquiere en la poesía última de Aleixandre la antítesis vejez / juventud, acompañada de otros opuestos como silencio / palabras, claridad / oscuridad, etc. Como ha señalado Puccini las metáforas principales de esos dos poemarios se basan en unas pocas palabras clave. La rima puede ser un indicador decisivo de que nos hallamos ante uno de los motivos recurrentes puesto que, como señala Rozas (76), una palabra clave aparece con frecuencia en la posición relevante de final

de verso. En este sentido, habría que recordar las advertencias de Jacobson (56) de que es una simplificación errónea tratar la rima sólo desde el punto de vista del sonido, puesto que es necesario tener en cuenta la relación semántica que hay entre las unidades que riman; sus palabras pueden resultar esclarecedoras: "En resumen, la equivalencia de sonido, proyectada dentro de la secuencia como su principio constitutivo, envuelve de un modo inevitable una equivalencia semántica" (58).

Las relaciones de contenido de las palabras que riman tienden a reforzar las líneas antitéticas que vertebran el pensamiento de Aleixandre en su última etapa. En "Los viejos y los jóvenes" (*PC*), la rima es el recurso formal para establecer una asociación metafórica entre vejez y conocimiento. Los viejos se ligan a la luz del sol *poniente*, y eso mismo los hace *conscientes* de la realidad:

Como esos viejos
 más lentos van uncidos
 a ese rayo final del sol *poniente*.
 Estos sí son *conscientes* de la tibieza de la tarde fina.

Frente a la vejez y el silencio, la juventud es fulgor y brilla pero, al mismo tiempo, sus palabras son engañosas. En "Algo cruza" (*PC*), la asonancia *engaña-palabra* se aplica a la juventud:

La juventud *engaña*
 con veraces *palabras*. Después son *hechos*,
 acción, el aire; un *gesto*. Sólo la luna a deshoras.

Como en otros poemarios anteriores, también ahora aparecen entidades cuyas facetas opuestas se describen mediante contrarios. Así la muerte puede ser, en palabras de Gimferrer (269), oscuridad y relámpago; el mar, luz y tinieblas. En *PC* el mar cobra un sentido ambiguo que se refleja en la rima. El mar, como recuerdo del pasado, es imagen positiva; véase "Felicidad no engañas" (*PC*):

Felicidad, no engañas.
 Una palabra fue o sería, y dulce
 quedó en el labio. Algo
 como un sabor
 a miel, *quizás*
 aún más a *sal*
 marina. A agua de *mar*, o a verde fresco

Pero el mar, visto desde la vejez, se muestra como una inmensa tumba. Puccini ha señalado oportunamente la importancia del mar

lleno de espinas como imagen surrealista, presente en "Unas pocas palabras" (267). Sin embargo, le ha pasado desapercibido que *espinas* aparece rimando con *ceniza*, lo que vincula el mar con la muerte, con todo lo consumido; véase "Unas pocas palabras" (PC):

han visto árboles grandes, murmullos silenciosos,
hogueras apagadas, ascuas, venas, *ceniza*,
y el mar, el mar al fondo, con sus lentas *espinas*,
restos de cuerpos bellos, que las playas devuelven.

No sería una aportación novedosa señalar la importancia del tema de la muerte en los dos últimos poemarios de Aleixandre. Sin embargo, a mi entender no se ha señalado su presencia en el primer y último verso de ambos libros: "Después de las palabras muertas" y "Con dignidad murió. Su sombra cruza" (PC); "Aquí llegué. Aquí me quedo. Es triste" y "y lo que ofrezco es oro o es un puñal, o un muerto" (DC). Tampoco se ha analizado el hecho de que en torno al concepto de "muerte" se genera un riquísimo sistema de rima, que ilumina las complejas relaciones de pensamiento en su poesía última. Una de las palabras rimadas más frecuentes en PC y DC es *muerto*. El fenómeno resulta más llamativo si se comparan esos dos libros con los anteriores. En la tabla siguiente se recogen los usos de *muerto* a final del verso, distinguiendo su aparición en contextos con y sin rima:

	con rima	sin rima
<i>Ámbito</i>	0	0
<i>Espadas como labios</i>	0	0
<i>La destrucción o el amor</i>	1	1
<i>Sombra del Paraíso</i>	0	0
<i>Nacimiento último</i>	2	2
<i>Historia del corazón</i>	3	0
<i>En un vasto dominio</i>	2	0
<i>Retratos con nombre</i>	0	1
<i>Poemas de la consumación</i>	9	2
<i>Diálogos del conocimiento</i>	12	4

Esta importancia cuantitativa se completa con otros rasgos de carácter cualitativo: hallamos dos casos de rima idéntica ("Si alguien me hubiera dicho," PC; "Los amantes viejos," DC) y no faltan casos de anadiplosis, como en "Diálogo de los enajenados" (DC). En la poesía última de Aleixandre, *muerto* se convierte en una palabra clave y por eso aumenta su frecuencia de aparición en la posición relevante de final de verso. Las asociaciones de la muerte con el

silencio, la oscuridad y la pura actividad mental separada de la corriente de la vida, frente a la serie juventud-palabra-luz, emergen en las rimas de *muerto* con *silencio* ("Si alguien me hubiera dicho" *PC*), *ciego* ("Fondo con figura" *PC*; "La maja y la vieja" *DC*), *sueño* y *ensueño* ("Quien fue," "Fondo con figura" *PC*; "Sonido de la guerra" *DC*) y *pensamiento* ("Fondo con figura," *PC*; "Sonido de la guerra," *DC*). Otras asonancias no merecen un comentario especial (*hueso*, *cuerpo*, *cielo*, *suelo*), pero la rima *muerto-viento* nos evoca la imagen del alma disolviéndose. Las rimas más frecuentes del sistema aparecen recogidas, casi como si se tratara de un catálogo, en "Fondo con figura" (*PC*):

Unos dicen que el *viento*.
 Otros alzan papel. La orden. *Silencio*.
 Pero el mar en la costa sí es *perpetuo*.
 La montaña es ceniza. Vedla *ardiendo*.
 Sufre la vida. Callan más los *muertos*.
 Desborda de la copa el *pensamiento*.
 Todo es silencio en la llanura. ¿Hay *sueño*,
 o *ensueño*? Alerta el mineral; el *cielo*, *suelo*.
 Despacio, pasa el *muerto*.

Este poema bastaría para tomar conciencia de la importancia de la rima en la poesía de Aleixandre. Curiosamente en ningún poema de *PC* *muerto* y *viejo* riman, a pesar de que la vejez es un elemento esencial del libro; parece que voluntariamente el poeta ha evitado esa asociación demasiado obvia. En el siguiente poemario (*DC*) se varía significativamente el sistema con la introducción de otro elemento fundamental. Si consideramos los casos en los que *espejo* ocupa la posición final de verso o hemistiquio (la proporción de casos con rima y sin rima es de 7:2.), observamos que su asonante más frecuente es *muerto*. La reiteración de esta rima en "El inquisidor, ante el espejo" (*DC*) hace que se establezcan una asociación entre espejo y muerte, cuyo análisis ayuda a comprender mejor el valor polisémico de este motivo en *DC*. No se trata sólo de un símbolo ligado al narcisismo, como apunta Puccini (271); ni es sólo cifra de la verdadera esencia del mundo, como apunta Gimferrer (271), quien llega a decir que "la maja existe sólo porque se refleja en los ojos ajenos." La relación de espejo y muerte es manifiesta en ese poemario. Sin embargo, es necesario precisar que no sólo el espejo sino otras formas de cristal adquieren ese valor simbólico. En los diálogos en los que uno de los personajes representa la vejez, la

muerte y el acabamiento, se repite la imagen del cristal que separa de la juventud y la vida. Esta función desempeñan el monóculo del dandy o de Swan ("Diálogo de los enajenados" y "Aquel camino de Swan"), el espejo del inquisidor y de la vieja ("El inquisidor, ante el espejo" y "La maja y la vieja") o cualquier forma de cristal o de "luces minerales" del brujo ("Sonido de la guerra"), del mendigo ("El lazarillo y el mendigo"), del viejo ("Después de la guerra") o del padre ("La sombra"). El motivo, que se sugiere en "Límites y espejo" y, sobre todo, "Rostro tras el cristal (mirada del viejo)," puede proceder de "Los años" (*PC*), donde un fanal separa al viejo de la verdadera vida:

Pero los años echan
algo como una turbia claridad redonda,
y él marcha en el fanal odiado.

Pero el motivo toma cuerpo en *DC*, donde el espejo llega a ser imagen inequívoca de la muerte y, en cierta medida, ese valor procede de la transferencia semántica que genera su rima con *muerto*. En "El inquisidor, ante el espejo" (*DC*) el personaje es sólo un pálido reflejo y su misma pertenencia al ámbito de la muerte asegura su inalterabilidad,⁷ frente a la vida cambiante simbolizada por el acólito (en rojo); véanse los siguientes pasajes de ese poema:

Superficie de agua,
cristal que no transcurre,
como un ojo que ha *muerto*
mas devuelve una imagen.
Rostro vítreo, sin meta,
una copia de engaños,
alma, *espejo* o mi nombre.
Te veo en el *espejo*
mirándote, y oh obscena
contemplación de un *muerto*,
quien puede. Y debo
mirar a Dios: *espejo*
de unas aguas que ahí yacen.

⁷ Según Carnero, para el Aleixandre de la última época "sólo cabe esperar inmortalidad, permanencia inalterada en el tiempo, a lo que es negación de la vida: son las cosas muertas las que permanecen en su estado, y ese estado es el único invulnerable al tiempo" (276).

Pero este vidrio inmóvil . .
 ¡Pureza! Hueso, alfil.
 Sólo tu voz respóndame.
 Él se mira: está *muerto*

En conclusión, el análisis de la rima es un medio muy productivo para comprender la cosmovisión de Aleixandre en su poesía última. La rima ayuda a aislar las palabras clave de un poemario, porque con frecuencia aparecen en la posición relevante de final de verso. Además, esas palabras clave se asocian entre sí semánticamente y establecen un sistema de pensamiento característico. En *PC* y *DC* la oposición vejez / juventud y la vinculación de cada uno de esos términos con sus respectivos conceptos solidarios (conciencia-silencio-muerte, sentidos-palabra-vida) se expresa mediante las rimas; es el caso de *poniente-conscientes* referidos a los viejos. Junto a esos casos aislados, el hallazgo del sistema de rima en torno a *muerto* nos ha llevado a computar las veces que aparece en final de verso, con y sin rima. El resultado obtenido es sorprendente por su bajísima frecuencia en dicha posición en poemarios anteriores a *PC* y *DC*, incluso en aquellos en los que la muerte es un tema importante, como *La destrucción o el amor* y *Nacimiento último*. La conclusión es que *muerto* es palabra clave sólo en la poesía última de Aleixandre. La asociación de *muerto* y *espejo* en el sistema de rima de *DC* nos ha llevado a precisar su valor simbólico como imagen de la muerte, más allá de su relación con el narcisismo o la naturaleza ontológica y gnoseológica del mundo.

Para llegar a estas conclusiones sobre el pensamiento de Aleixandre, antes se ha tenido que señalar el uso extenso que el poeta hace de la rima en el verso libre, que en principio no acepta sistemáticamente ese recurso rítmico. Resulta igualmente llamativo el gran número de variedades de rima que aparecen en la obra poética de Aleixandre (pareada, cruzada, alterna, continua, etc.), con especial cuidado en los casos de la rima interna y la idéntica. Su atenuación ha hecho que haya pasado generalmente desapercibida a la crítica de Aleixandre. Por último, como cabría esperar por su carácter, la rima desempeña dos funciones rítmicas en *PC* y *DC*: una general, pues coadyuva a establecer el ritmo en aquellos poemas cuyos versos son demasiado cortos (algunos con un solo acento rítmico); y otra específica, pues en los versos compuestos cuyo cómputo silábico y serie acentual permiten varias segmentaciones en

hemistiquios, la rima interna selecciona la correcta. Junto a ella, la rima desempeña una función, al mismo tiempo, eufónica y simbólica. En este sentido, la asonancia en *u-a* se asocia a la oscuridad y misterio que acompaña a la sabiduría oracular de *PC* y *DC*, de acuerdo con la fuerte tendencia a vincular la vocal *u* con los contenidos oscuros, lúgubres y fatídicos, observada en diversas manifestaciones de la poesía española, desde el *Polifemo* de Góngora a la obra de otros poetas de la Generación del 27.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1977.
- Alonso, Dámaso. *Poesía española*. Madrid: Gredos, 1966.
- Baehr, Rudolph. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1977.
- Carnero, Guillermo. "«Conocer» y «Saber» en *Poemas de la consumación y Diálogos del conocimiento*." En José Luis Cano, *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, 265-73.
- Domínguez Caparrós, José. "La rima: entre el ritmo y la eufonía." *Eutopías. Documentos de trabajo* 175 (1997) 1-20.
- Gimferrer, Pere. "La poesía última de Vicente Aleixandre." En José Luis Cano, *Vicente Aleixandre. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1977, 265-73.
- Jacobson, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Jiménez, José Olivio. *Vicente Aleixandre. Una aventura hacia el conocimiento*. Sevilla: Renacimiento, 1998.
- López, Ignacio Javier. "Una descripción de la rima irregular en el "Nocturno" de José Asunción Silva y de sus implicaciones estructurales." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 15 (1986) 81-93.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo xx*. Madrid: Gredos, 1974.
- Micó, José María. "Norma y creatividad en la rima idéntica (a propósito de Herrera)." *Bulletin Hispanique* 86 (1984) 257-308.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Labor, 1983.
- Puccini, Darío. *La palabra poética de Vicente Aleixandre*. Barcelona: Ariel, 1979.

- Rodríguez Bravo, Juan Luis. "La rima: clave formal para el estudio de *Las Nubes* de Luis Cernuda." *Revista de Literatura* 102 (1989): 517-31.
- Rozas, Juan Manuel. "Petrarquismo y rima en -ento." *Filología y crítica hispánica. Homenaje al profesor F. Sánchez Escribano*. Madrid: Alcalá, 1969, 67-85.
- Senabre Sempere, Ricardo. "Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis: voces y ecos." En *Academia Literaria Renacentista 1. Fray Luis de León (1979)*. Salamanca: U de Salamanca, 1981. 249-69.
- Ynduráin, Francisco. "La rima como figura poética." *Litterae Hispanae et Lusitanae. Homenaje al cincuentenario del Insituto Iberoamericano de Hamburgo*. Munich: Max Hueber, 1968. 501-11.

