

EL ENCABALGAMIENTO EN LOS SONETOS DE ANCIA, POEMARIO DE BLAS DE OTERO

José L. NOGALES-BAENA
Universidad de Sevilla

Resumen: El presente trabajo es un análisis exhaustivo del encabalgamiento en los sonetos de *Ancia* (1958), poemario de Blas de Otero (1916-1979). Se analiza, pues, un fenómeno estilístico muy concreto en una forma poética de gran tradición con el fin de observar el uso específico y original que el autor hace de este y, de una forma más general, plantear una vez más qué es y cómo funciona el encabalgamiento.

Palabras claves: encabalgamiento, Blas de Otero, soneto, rima, ritmo.

Abstract: This essay offers an exhaustive analysis of the enjambment in the sonnets of *Ancia* (1958), Blas de Otero's collection. Therefore, an extremely specific stylistic phenomenon is analyzed in a poetic form from a long tradition, in order to focus on the concrete and original use that the author make of it and tackle general issues regarding enjambment, its definitions and its uses.

Keywords: enjambment, Blas de Otero, sonnet, rhyme, rhythm.

1. INTRODUCCIÓN*

Como es sabido, existen ya estudios muy especializados sobre la obra de Blas de Otero y, en especial, sobre su denominada “primera etapa” o “poesía existencialista”¹. Muchos críticos y estudiosos han comentado la fuerza expresiva de los encabalgamientos en su poesía, así como su uso innovador en las formas clásicas. El presente trabajo no aspira, por tanto, a hacer un gran

* Me es indispensable agradecer aquí la incalculable e incondicional ayuda que, con amistad y cátedra, me brindó don Rogelio Reyes Cano para preparar este primer artículo. He de añadir, además, que este trabajo es fruto de una Beca de Colaboración del Ministerio de Educación (Orden EDU/1868/2011, curso 2011-2012), gracias a la cual me inicié en la investigación.

¹ Véanse, entre otros: Alarcos 1997; y García Carcedo 1995. Una bibliografía muy completa y actualizada sobre Blas de Otero puede encontrarse en: Lanz 2008. Si en las siguientes páginas no se menciona la tesis doctoral de Sabina de la Cruz, *Contribución a la edición crítica de la obra de Blas de Otero* (1983), ni aparece en nuestra bibliografía, se debe única y exclusivamente a que no hemos podido conseguir dicho texto.

aporte interpretativo sobre el tema, sino, más bien, a compilar parte de lo ya escrito y a utilizar los sonetos oterianos como muestrario de los distintos encabalgamientos posibles y sus efectos expresivos. Se plantean a su vez, a partir de este corpus de cuarenta poemas, problemas de definición y clasificación del encabalgamiento, pues, aunque existen también estudios especializados sobre el tema, las definiciones y tipologías de este fenómeno estilístico siguen siendo en muchos casos contradictorias. Además, la polémica sobre si en el encabalgamiento ha de tenerse en cuenta el sentido o no, parece seguir abierta –tal vez no en la teoría, pero sí en la práctica–, y así se demostrará a lo largo de este artículo con diferentes ejemplos.

M^a Luz García Parra, en su libro *El ritmo en Cántico de Jorge Guillén* (1993), trató de zanjar el problema con breves pero elocuentes palabras: lo único que habría de tenerse en cuenta es la *cohesión estrecha* entre los elementos separados, y lo fundamental, aparte del metro y la sintaxis, sería la entonación (1993: 29-33). Sin embargo, estudios casi coetáneos, como el de García-Page Sánchez, seguían defendiendo que había casos en que el desajuste no era tan sólo entre la métrica y la sintaxis, sino también de “carácter semántico” (1991: 614).

El presente trabajo ha tenido en cuenta la posibilidad de que el *sentido* forme parte de las características del encabalgamiento, lo cual se ve reflejado en la tipología establecida. Se ha tomado como referencia, aun así, la clasificación que Antonio Quilis estableció en *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* (1964), obra fundamental que han seguido la mayoría de los autores, pero a la cual no han dejado de hacerse añadidos. A su vez, ha sido imprescindible para este estudio el libro de José Enrique Martínez, *La voz entrecortada de los versos* (2010), el cual hemos seguido muy de cerca.

2. TIPOLOGÍA DE LOS ENCABALGAMIENTOS

En *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, basándose en experimentos de fonética, Quilis funda la noción de sirrema, grupo inseparable de palabras que la norma de la lengua no permite separar con un descanso, tales son: 1) Sustantivo y adjetivo; 2) Sustantivo y complemento determinativo; 3) Adverbio y verbo, adjetivo o adverbio; 4) Pronombre átono, preposición, conjunción, artículo más el elemento que sigue; 5) Tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales; 6) Palabras que se construyen con preposición más el término que introducen (1964: 77-78).

Así pues, Quilis nombra tres tipos de encabalgamientos según los elementos escindidos: 1) Encabalgamiento léxico: cuando se divide una palabra, que es una unidad de sentido, de significación, rigurosamente única². 2) Encabalgamiento sirremático: la escisión de un sirrema. 3) Encabalgamiento oracional: cuando

² Este encabalgamiento es conocido por la mayoría de los autores como *tmesis*. Véase, por ejemplo, Baehr 1989:45.

se separan el antecedente y el pronombre de una oración adjetiva específica, hallándose el antecedente de la oración adjetiva en el verso encabalgante, inmediatamente antes de la pausa versal, y el relativo en el verso encabalgado, tras la pausa (1964: 87).

Pero, además, es frecuente encontrarse con las relaciones sujeto/verbo y verbo/complemento directo, que escindidas por las pausas métricas, según Quilis, no crearían una pausa anómala a la estructura interna de la lengua y serían, pues, “susceptibles de una fácil escisión” (1964: 184). Kurt Spang plantea la noción de enlace métrico para designar esta “cohesión entre partes de la oración que no lleguen a la estrecha fusión de los elementos de una palabra y de un sirrema, pero que no dejan de notarse como más vinculados que otros” (1993: 41-43); es decir, por el sentido.

El presente trabajo ha contabilizado este tipo de “enlaces métricos” como encabalgamientos, ampliando así los tipos de Quilis. Nos basamos para ello en el sentido –y no nos ceñimos, por tanto, tan solo a la fonética–, pues sin dejar de ser una ruptura sintáctica, aunque pudiese realizarse la pausa, la oración quedaría incompleta “de sentido” y el lector tendería a buscar la unidad que falta precipitándose en la lectura hacia el verso siguiente; acortando, por tanto, la teórica pausa posible.

También de Kurt Spang es la idea del encabalgamiento dilatado, espaciado o a distancia, que indicaría un “fenómeno curioso todavía no estudiado” en el que los elementos escindidos, por lo general pertenecientes a un sirrema, se hallan separados por un verso o incluso dos no directamente relacionados (a menudo, estos versos, entre paréntesis). Sin embargo, al ser la pausa difícil de percibir, añade que son encabalgamientos más visuales que auditivos (1993: 41-43).

Otro tipo de encabalgamiento que tenemos en cuenta y que tampoco se encuentra en Quilis, pero que sí añade José Enrique Martínez, al igual que el anterior, es el que Oldřich Bělič denomina oculto, encubierto o hiperbático, “cuando los elementos encabalgados de un sirrema se hallan afectados por hipérbaton, separada por hipérbaton la unidad de las palabras que forman el sirrema” (Citamos por Martínez 36).

También divide Quilis las clases de encabalgamientos según el tipo de pausa métrica a la que no se ajustan, con lo que tendríamos: 1) Encabalgamiento versal, el que coincide con la pausa final del verso; y 2) Encabalgamiento medial, el que coincide con la pausa intermedia del verso compuesto, la cesura (1964: 85-86). A los que nosotros hemos añadido uno más: 3) Encabalgamiento estrófico (el que coincide con la pausa estrófica), que no está en Quilis ni en ninguno de los manuales que hemos manejado, pero que nos parece coherente en tanto que en cualquier tratado sobre el tema se diferencia entre pausa versal y pausa estrófica, y con más razón cuando este es uno de los encabalgamientos que encontraremos en Blas de Otero con cierta frecuencia entre los cuartetos y los

tercetos de los sonetos³. De hecho, aunque Pilar García Carcedo no lo nombra en su introducción teórica, sí habla, precisamente en el análisis de “Ciegamente”, uno de los sonetos de *Ancia*, de “rupturista encabalgamiento estrófico” (137).

Por último, existe también la clásica división de Dámaso Alonso según la longitud del verso encabalgado. 1) Encabalgamiento abrupto: cuando “el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo”, antes de la quinta o sexta sílaba en el endecasílabo; aunque para concretar nosotros hemos contado hasta la cuarta. 2) Encabalgamiento suave: cuando “el sentido prolongado, también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo” (71), o bien, más allá de las sílabas indicadas supra.

2.1 *Braquistiquio y antibraquistiquio*

Además de las pausas métricas, existen las propias de la lengua, debidas a la sintaxis o a la necesidad de destacar el sentido de alguna palabra: la *pausa interna*, que “no se debe confundir con la pausa entre hemistiquios” y “es más breve aún que la versal” (Spang 1993: 44).

Con respecto a estas pausas internas introduce Antonio Quilis las nociones de *braquistiquio* y *antibraquistiquio*, que define como “la estructuración pausal más breve del grupo melódico castellano”. Con “breve” se refiere en este contexto a la extensión: “no llega a cuatro tiempos” (1985: 86). Es, por tanto, una parte reducida del verso que queda marcada por dos pausas –no forzosamente marcadas por la puntuación–: el *braquistiquio* entre una pausa versal y otra interna, y el *antibraquistiquio* entre una interna y otra versal. Así, el braquistiquio no debe confundirse con el encabalgamiento, aunque puede producirse a un mismo tiempo y dar lugar al encabalgamiento abrupto. De hecho, su efecto expresivo es prácticamente el mismo: “es un corte, una pausa breve, que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve” (1964: 122). “Braquistiquio y antibraquistiquio vienen a llenar en el verso una función vocativa; [...] y resulta tanto más expresivo cuanto más corto sea, [...] lo que se pierde en longitud del período se gana en riqueza de tono, y por ende en vivencia, en expresividad” (*Id.* 127).

3. LOS SONETOS DE ANCIA

El soneto es forma importantísima en Blas de Otero. Vehículo continuo de expresión en su obra, lo utilizó durante toda su producción literaria, por lo que se puede afirmar, junto a Sabina de la Cruz, la gran cantidad y calidad de estos

³ El *soneto*, construcción arquitectural que aparece vinculada en su origen al esquema del razonamiento silogístico de la escolástica, se considera a lo largo de todo este trabajo como en su fórmula clásica, compuesto por cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos.

en su conjunto: “en soneto están escritos algunos de sus mejores poemas. En cuanto a cantidad, las cifras son elocuentes...” (1977: XII y ss.).

Anicia (1958) consta de un total de noventa poemas de los cuales cuarenta son sonetos. A su vez, diecisiete pertenecían originariamente a *Ángel fieramente humano*⁴ (1950), libro constituido por treinta y cuatro poemas; y otros trece a *Redoble de conciencia*⁵ (1951), que constaba a su vez de veintidós poemas en total. Tan sólo un soneto de los libros anteriores quedó excluido de *Anicia*, el titulado “Salmo por el hombre de hoy” (1950: 66), exclusión que bien pudo deberse a la falta de correspondencia entre la temática de este soneto –explícita en el propio título, pues un salmo es una alabanza a Dios– y la actitud progresivamente más escéptica del propio poeta. Estos sonetos se reorganizan en *Anicia*, mezclándose con los “nuevos” y dividiéndose por temáticas, aunque todos ellos pertenecen en realidad a su primera época y se caracterizan, en general, “por la pasión tumultuosa, a duras penas contenida en los límites del soneto” (Cruz 1977: XIV)⁶.

En cuanto a la rima, todos los cuartetos, a excepción de tres poemas, presentan la disposición ABBA. En los tercetos las dos combinaciones más comunes son CDC EDE y CDC DCD, lo que coincide a grandes rasgos con la totalidad de sus sonetos, cuyos tres modelos más frecuentes son: CDC EDE, CDE CDE y CDC DCD –véase la tabla elaborada por Gianni Spallone (1985)–. Con todo, la variedad de combinaciones es muy amplia. De hecho, Juan José Lanz afirma que “Blas de Otero es un gran experimentador de la rima dentro de los sonetos” y que “tal experimentación lo acerca a los intentos de renovación que llevaron a cabo los modernistas” (218); lo que, por otra parte, está en consonancia con la tesis doctoral de Lucía Montejo, quien ya constató las huellas de este movimiento en su obra (1998). El siguiente es un cuadro resumen de las rimas en los tercetos para todos los sonetos de cuartetos ABBA ABBA:

	Rima	Cantidad (porcentajes)	Título
1	CDC EDE	10 (25%)	Tú, que hieres
			Muerte en el mar
			Poderoso silencio
			Cara a cara
			Pido vivir
			Tierra firme

⁴ En lo sucesivo AFH.

⁵ En lo sucesivo RC.

⁶ Véase: García Carcedo 1995: 86-91, 173-174. Aportamos al final un apéndice con los índices comparados de los libros donde puede verse la nueva ordenación y el cambio de títulos de los poemas.

			Venus
			Sumida sed Ni él ni tú Y el verso se hizo hombre (primera parte)
2.	CDC DCD	9 (22'5%)	<i>Es a la inmensa mayoría</i> Estos sonetos Mar Adentro Excede Ímpetu Mudos Epitasis Ecce Homo Mira
3.	CCD EDE	6 (15%)	Soledad Postrer ruido <i>Mademoiselle Isabel</i> Brisa sumida <i>Sombras le avisaron</i> Digo vivir
4.	CDE CDE	5 (12'5%)	Aldea <i>¡Eternidad, hora ensanchada</i> Lástima Un relámpago apenas Ciegamente
5.	CCD EED	3 (7'5%)	Basta Gritando no morir Música tuya
6.	CCD CDC	1 (2'5%)	Voz de lo negro
7.	CDC CDC	2 (5%)	La Tierra Hombre
8.	CAD CAD	1 (2'5%)	No

Fuera de la tabla anterior quedan: “Vivo y mortal”, con rima ABBA CDDC EEF GGF; ...*Tántalo en fugitiva fuente de oro*, ABBA ACCA DDE FDF; e “Y el verso se hizo hombre” (segunda parte), ABBA CDDC EFE GFG.

Más adelante intentaremos comprobar qué funciones desempeñan las rimas en combinación con los encabalgamientos. De momento, merece la pena señalar también que la poesía de Otero utiliza todo tipo de recursos fónicos

expresivos: aliteraciones, reduplicaciones, rimas internas, rimas en eco, etc⁷. Por lo que existen, además, casos especiales de rimas entre los cuartetos y los tercetos. Por ejemplo, en “Gritando no morir” riman en asonante A con B y D con E respectivamente; en “No”, una de las rimas consonantes se perpetúa en los tercetos.

3.1. El encabalgamiento en los sonetos: datos estadísticos según la tipología establecida

Una vez realizado el recuento, las cifras, *grosso modo*, son las siguientes: en los 520 versos con posibilidad de ser encabalgados encontramos un total de 160 encabalgamientos (el 30´76%), 15 de ellos estróficos. La separación más común es la de *sustantivo/complemento determinativo*, con 29 casos (el 18´13% del total de encabalgamientos). A esta le siguen la de *sustantivo/adjetivo*, no necesariamente en ese orden, con 25 casos (el 15´63%); la de palabras que se construyen con preposición más el término que introducen (23, el 14´38%); la polémica separación *verbo/sujeto*, que nosotros hemos considerado encabalgamiento (23 también); y la de *verbo/complemento directo* (20, el 12´5%). A partir de aquí las cifras descienden: 17 encabalgamientos del tipo *adverbio con el elemento al que acompaña* (10´63%); 11 oracionales (6´88%); 8 encabalgamientos de pronombre átono, preposición, conjunción o artículo más el elemento que les sigue (5%); 3 en los que se han separado los tiempos verbales compuestos o las perífrasis verbales; y un único caso de encabalgamiento léxico o *tmesis*. De todos ellos, 78 son abruptos y 82, suaves.

Los datos pueden compararse a su vez con los de otros estudios similares. Así, el de Almela Pérez Ramos sobre toda la poesía de Pedro Salinas (1981), o los de José Enrique Martínez sobre la poesía de Elena Martín Vivaldi y los *Sonetos espirituales* y *Estío* de Juan Ramón Jiménez (2010: 42-96), si bien, como dice este último estudioso, “no pueden extraerse conclusiones precipitadas, pues las estadísticas en sí mismas no implican nada” (45). Es evidente, sin embargo, que al igual que en los tres estudios mencionados, los encabalgamientos más comunes en los sonetos son los de *sustantivo/complemento determinativo* y *sustantivo/adjetivo* –sin contar las relaciones *verbo/sujeto* o *verbo/complemento directo*, que ninguno de estos autores ha considerado–, por lo que habrá que concluir con Martínez que o bien la escisión de esos sirremas no se siente demasiado anómala o bien es la que proporciona mayores beneficios estilísticos (44-45).

Por otro lado, es necesario hacer unas precisiones en cuanto a la clasificación realizada, pues una cosa es establecer una tipología y otra, llevar a cabo una

⁷ Véase al respecto: Alonso Gutiérrez 1997: 554-562; y García Carcedo 1995. Además, y aunque no es este el lugar, un comentario más exhaustivo de las rimas de los sonetos debería analizar los casos de *rima intensa* (Baehr 1989: 69), frecuentes en Blas de Otero; *rimas ampliadas* como en “Postrer ruido” (48), donde “derrumbamiento” rima con “pensamiento”; y *rimas complejas* y *en síntesis* (Pardo 2010), que señalaremos llegado el momento (v. n. 37).

separación rigurosa en la lengua, en la poesía, de los elementos escindidos en los versos. Lo cierto es que, llevados a la práctica los planteamientos teóricos, nos encontramos con una serie de problemas que obligan o a la ampliación de la tipología o a incluir en ella otros elementos. Por ejemplo, la separación *adjetivo/complemento del adjetivo* la cuenta Enrique Martínez con la de *sustantivo/complemento determinativo* (44); nosotros, sin embargo, como palabras construidas con su preposición más el elemento que introducen, pues según la RAE en estos grupos adjetivales “la preposición que los encabeza suele estar regida por el adjetivo” (1006). Son ejemplos de lo anterior los siguientes: “...a los que luchan contra Dios, *deshechos / de un solo golpe* en su tiniebla honda”⁸, “... esta rosa redonda, *reclinada / en el espacio*, rosa *volteada / por las manos de Dios...*”⁹, “Gritaré como grita Dios: *hundido / en el silencio horrible de la vida...*”¹⁰.

En el mismo grupo –aunque la decisión puede estar sujeta a controversia– hemos incluido esa serie de “frases hechas”, “clichés” o “muletillas” con “significado en bloque” de las que hablaba Alarcos (69). Son éstas fórmulas que Otero retoca constantemente, jugando con el lenguaje, para formar lo que bien podrían llamarse “locuciones poéticas”. En los versos siguientes, por ejemplo, el “llamar a voces” pasa a ser “llamar a golpes” y por analogía y en paralelismo obtenemos “amar a besos”: “Arrebatadamente, desgarrando / mi soledad mortal, te voy llamando / a golpes de silencio... [...] / Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo / a golpes de agonía. Ven. No quieres. / Y sigo, muerto, en pie. Pero te amo // a besos de ansiedad y de agonía...”¹¹. Algo similar sucede en “Pediría vivir, si me viniesen / con cielos”¹², donde la popular expresión “venir con cuentos” ha sido transformada en “venir con cielos”.

Otro problema es el que presentan las locuciones verbales en aquellas ocasiones en que siguen a un verbo, sustantivo o adjetivo en posición encabalgada. Acogiéndonos una vez más al criterio de la RAE, que las define como “expresiones fijas, constituidas por varias palabras, que equivalen a un adverbio” (2374), se han incluido varios de estos encabalgamientos en el grupo *adverbio/verbo, adjetivo o adverbio*. Un ejemplo: “Poetas: perseguid el verso ese, / asido bien, blandidlo, y que *restalle / a ras* del hombre...”¹³

Pero en cualquier caso los problemas anteriores pueden solucionarse de alguna forma dentro de la tipología establecida. El problema es mayor –e irresoluble– cuando nos encontramos con casos que de ninguna forma cuadran dentro de ella, aunque todos los estudiosos los han considerado y analizado siempre como encabalgamientos, igual que nosotros; lo que confirma los problemas que ya

⁸ “*Es a la inmensa mayoría*”, 25. La cursiva es nuestra. Para los ejemplos damos, en todos los casos, el título del poema y el número de página de la primera edición (1958).

⁹ “La tierra”, 29. La cursiva es nuestra.

¹⁰ “*Eternidad, hora ensanchada*”, 46. La cursiva es nuestra.

¹¹ “Tú, que hieres”, 35.

¹² “Pido vivir”, 51.

¹³ “Y el verso se hizo hombre” (primera parte), 71. La cursiva es nuestra.

adelantábamos en la introducción sobre las distintas tipologías, las cuestiones teóricas y sus usos en la práctica. Nos referimos al grupo *verbo / adjetivo* y, en concreto, al cuarteto siguiente, donde aparecen dos casos de encabalgamientos en forma de verbo y predicativo: “Oh Dios. Si he de morir, quiero *tenerte / despierto*. Y, noche a noche, no sé cuándo / oirás mi voz. Oh Dios. *Estoy hablando / solo*. Arañando sombras para verte”¹⁴. Estos son dos de los encabalgamientos más comentados por la crítica y en ningún caso se ha cuestionado la categoría de ambos como tales¹⁵.

Junto al caso anterior, habría que citar también aquel en que la relación *verbo/ adjetivo* es de verbo y atributo; tal vez más cuestionable, pero aceptado también, por lo general, como encabalgamiento. Véase, entre otros, el siguiente ejemplo, donde además hay hipérbaton: “... y yo también, oh Dios, oscura llama / soy, en el árbol de tu sombra pura”¹⁶.

Otra relación compleja es aquella en que aparecen dos sustantivos en aposición, caso de otro de los sonetos más famosos de Blas de Otero, “*Mademoiselle Isabel*” (87), donde encontramos “princesa / promesa” e “Isabel / Isabel”. Si considerásemos que el segundo elemento actúa especificando al primero, podría reconducirse el par “princesa / promesa” al grupo *sustantivo/adjetivo*; aunque no lo hemos hecho y, por tanto, no consta en el recuento¹⁷. “Isabel / Isabel” es una geminación en posición de anadiplosis en la que se ha eliminado la pausa gráfica, lo cual, en principio, no implica una relación sintáctica entre los dos sustantivos –ni semántica, a no ser la del refuerzo vocativo– y, por ende, tampoco encabalgamiento.

Finalmente, hemos seguido una vez más el criterio de la RAE al introducir formas verbales de infinitivo o gerundio en el recuento de los grupos *verbo/ sujeto o verbo/complemento directo* cuando hemos considerado que funcionaban como tales¹⁸: “...arboladura mía / halando hacia la muerte a remo y vela”¹⁹, por ejemplo.

Por todo lo anterior, no estimamos que los 36 tipos de encabalgamiento que distingue Ramón Almela Pérez en su citado estudio sobre Pedro Salinas sean “fácilmente reconducibles al esquema de Quilis” (Martínez 39). Si bien es cierto que la mayoría lo son, cabría la posibilidad de ampliar aún más ese esquema, realizando quizás nuevos experimentos que replanteen otra vez la noción de encabalgamiento; pero sin llegar tampoco a una postura tan abierta como la

¹⁴ “Hombre”, 34. La cursiva es nuestra.

¹⁵ Véanse, entre otros: Alonso Gutiérrez 1997: 549; García-Page Sánchez 614-616; Gómez 1997; Lanz 286-287.

¹⁶ “Soledad”, 32.

¹⁷ Véase el capítulo de las aposiciones específicas en la *Nueva gramática de la lengua española*, 12.13 (RAE 2009: 875 y ss.). El tema es complejo.

¹⁸ Para los infinitivos véase el capítulo 26.2 de la *Nueva gramática de la lengua española*, para el gerundio, el 27.1d (RAE 2009: 1963 y ss.; 2038).

¹⁹ “Mar adentro”, 36.

de Almela, que mantuvo la mínima noción común a todas las definiciones de encabalgamiento y prescindió de todas las clasificaciones realizadas hasta entonces (156).

3.2. *Efectos expresivos de los encabalgamientos*

Antes de empezar, debe evitarse pensar que todo encabalgamiento es un acto de importantes consecuencias estéticas. A veces, simplemente se aplica debido a la regularidad silábica de los versos, a la rima o a otros factores. (Martínez 62)

Estas palabras preliminares, de José Enrique Martínez, pueden tomarse en esta última sección a modo de máxima. En efecto, estamos completamente de acuerdo con este aviso inicial. Pensamos, además, que esta sentencia podría ser de doble valor si la aplicamos a aquellos “enlaces métricos” de los que hablaba Kurt Spang y que nosotros hemos incluido en nuestro estudio como encabalgamientos. Por otra parte, también es verdad que Blas de Otero fue un constante trabajador de la forma y que poco hay en sus sonetos abandonado a la mera casualidad o falta de aptitud²⁰; razón, de hecho, por la que hemos preferido contar los “enlaces métricos” y por la que tendríamos que dictar una segunda máxima o advertencia preliminar: tener en cuenta que el encabalgamiento nunca actúa sólo, sino unido siempre a una serie de recursos retóricos y expresivos que se conjugan para formar un todo. De este modo, y en concreto en el soneto por su brevedad y concentración, parece imposible analizar los efectos expresivos del encabalgamiento sin tener en consideración el ritmo endecasilábico y las rimas.

Así, las rimas que encontramos a veces entre los cuartetos y los tercetos, como ya mencionamos antes, han de ser consideradas junto a los encabalgamientos. En el soneto “Un relámpago apenas” (93), por ejemplo, es a través de la rima que se enlaza una y otra vez el efecto que causa la amada con sus besos en el poeta, efecto iniciado en los cuartetos que continua en los tercetos y es recordado por la rima asonante:

Besas como si fueses a comerme.
Besas besos de mar, a dentelladas.
Las manos en mis sienes y abismadas
nuestras miradas. Yo, sin lucha, inerme,

me declaro vencido, si vencerme
es ver en ti mis manos maniatadas.
Besas besos de Dios. A bocanadas
bebes mi vida. Sorbes, sin dolerme,

²⁰ Véase: Frau 2003.

tiras de mi raíz, subes mi muerte
a flor de labio. Y luego, mimadora,
la brizas y la rozas con tu beso.

Oh Dios, oh Dios, oh Dios, si para verte
bastara un beso, un beso que se llora
después, porque ¡oh, por qué! no basta eso.

Puede observarse que las dos rimas asonantes de los tercetos con los cuartetos (muerte y verte, vv. 9 y 12 con los vv. 1, 4, 5 y 8) son el final de un verso encabalgante y, a su vez, primer verso de un terceto. El verso noveno, por tanto, no habría rimado en principio con ninguno de los anteriores; pero el poeta, al introducir la rima asonante, remarca el ritmo endecasílabico, lo refuerza, evitando así que se pierda debido al encabalgamiento, y produciendo con ello ese efecto de lucha entre expresión y forma característico de estos poemas²¹. Las unidades significativas quedan además pertinentemente marcadas: subrayadas unas mediante la rima y la teórica pausa versal *–muerte, verte–*, y las otras mediante el encabalgamiento *–a flor de labio, bastara un beso–*, produciéndose a su vez dentro de este juego estilístico la ruptura del cliché “a flor de piel”.

Aún así, y teniendo en cuenta estas combinaciones del encabalgamiento con los otros recursos, no parece imposible tratar de determinar cuáles son sus efectos expresivos más comunes. Alarcos, que ya estudió con detenimiento los encabalgamientos en Blas de Otero, explicaba que lo que nos encontramos en esta poesía es una fuerte y reiterativa “dislocación del ritmo fluyente”²², uso que provoca, en rasgos generales: 1) “Un apresuramiento de la elocución, un atropellamiento”; 2) los “efectos contrarios [...], donde la supresión de la pausa métrica nos depara la sorpresa iluminadora del verso siguiente [...], entonces los elementos que quedan limitados entre la pausa sintáctica precedente y la pausa métrica, o bien los que quedan entre esta y la pausa sintáctica siguiente, aparecen como realzados, subrayados, aumentando su intensidad emotiva”; 3) “aceleramiento del ritmo expresivo”; 4) “retardamiento”, “marcha acezante, cortada, violenta...” (80-81).

En los tercetos del soneto anterior, “Un relámpago apenas”, se produce el efecto segundo, reforzado, como ya hemos indicado, por la rima, que sirve a su vez para mantener el ritmo endecasílabico sin que este se pierda, subrayar la

²¹ García Carcedo escribe: “En este soneto, frente al predominio de endecasílabos melódicos y heroicos, destacan los versos finales de los cuartetos, y el primero y el último de los tercetos, que son respectivamente: Enfático, sáfico, enfático, sáfico (marcando además una simetría estructural entre los cuartetos y los tercetos)” (605).

²² Varios son los recursos que cita Alarcos para la dislocación del ritmo fluyente, entre ellos el encabalgamiento y las pausas sintácticas, que son los que vamos a comentar aquí; otro sería, por ejemplo, el hipérbaton (Alarcos 77-110).

significación de esa palabra rimada y marcar aún más la ruptura causada por el encabalgamiento.

En el primer cuarteto de este mismo soneto se da, además, usando en apariencia el mismo método, otro efecto bien distinto a los anteriores. Entre el tercer y cuarto verso hay otro encabalgamiento que hace que el ritmo propio del endecasílabo se pierda a través del aceleramiento primero y de la rima consonante interna en segundo lugar: “Las manos en mis sienas y abismadas / nuestras miradas”. Todo lo cual es reforzado a su vez por la propia pausa sintáctica –el punto– detrás de la rima interna, que da fin a la elocución y quiebra el verso. Sin embargo, el ritmo perdido se va recuperando en el troqueo final de esa misma línea (“Yo, sin lucha, inerme”), se siente plenamente en la siguiente con un endecasílabo melódico, y es bordado con el encabalgamiento suave que conduce al sexto y yámbico verso: “me declaro vencido, si vencerme / es ver en ti mis manos maniatadas”. Las rupturas y recuperaciones del ritmo resultan muy expresivas y contundentes, pues la propia estructura del soneto, en principio, las rechaza, y acoge plenamente, en su molde consuetudinario, la recuperación del ritmo.

Otro soneto en el que rimas asonantes y consonantes se mezclan con los encabalgamientos para producir efectos diversos es “Gritando no morir” (50), donde, esta vez en los cuartetos, A y B riman a la vez en asonantes:

¡Quiero vivir, vivir, vivir! La llama
de mi cuerpo, furiosa y obstinada,
salte, Señor, contra tu cielo, airada
lanza de luz. En el costado, brama

la sangre, y por las venas se derrama
como un viento de mar o de enramada:
tras tu llamada se hace llamarada,
oh Dios, y el pecho, desolado, clama.

Asonancias que a su vez se refuerzan con alguna que otra rima interna y las constantes aliteraciones de la vocal *a* (*lanza, mar, tras, llamada*). Todo lo cual, junto al tono exclamativo y repetitivo del primer verso, se combina con “versos polipausados” y encabalgamientos que “aceleran vertiginosamente la cadencia, pero no en un fluir continuado, sino brusco, roto”, plasmando la “profunda ansiedad” del poema (García 698).

Los dos últimos cuartetos sirven también como ejemplo de la variedad de encabalgamientos usados por Blas de Otero, pues en tan sólo ocho versos encontramos cuatro: los dos primeros versales, sirremáticos y abruptos (vv. 1-2 y 3-4); el tercero estrófico, también abrupto y del tipo *verbo/sujeto*, bastante expresivo, pues los elementos están además en posición de hipébaton y son, respectivamente y a su vez, antibraquistiquio y braquistiquio; y por último otro

versal y sirremático, pero esta vez suave (vv. 5-6). Se va produciendo así un efecto de “alaridos” rítmicos que hacen del poema una exhortación agónica y sufriente a Dios –esa “marcha acezante, cortada, violenta...” que decía Alarcos–. Rimas y encabalgamientos se combinan una vez más para conseguir efectos diversos: mientras una produce un tono oracular y repetitivo de llamada incesante; el otro produce el tono herido, roto, ansioso y trabajoso de la voz por expresarse. Es sin duda a este tipo de tono al que se refería Dámaso Alonso en 1952 cuando escribía:

Tendría que señalarse, por lo menos, cómo en Otero la ligazón entre los versos sucesivos (en la forma especial en que en otro sitio he llamado encabalgamiento áspero), produce un entrecortamiento, un desequilibrio brutal, una angustia de la palabra que se corresponde con la desolación de la terrible noche de búsqueda tras el amor, tras Dios, que es esta poesía.²³

También Sabina de la Cruz ha señalado en muchas ocasiones el uso que Otero hace de los encabalgamientos. En su análisis del soneto “Ciegamente” (94), por ejemplo, afirma que es a través del movimiento producido por ellos como se plasma el tema del poema, que no es otro que “el sobrehumano esfuerzo del amor por *ser y perdurar* contra la muerte” (1996: 126-127).

Y es que, como ya se ha advertido antes:

El encabalgamiento es recurso preferido de Otero, que llegó a utilizar conscientemente, en los poemas de factura clásica, entre estrofas. El de tipo versal es en prácticamente todos los casos expresivo, como en *Llambria y cantil de soledad. Quebranto / del ansia, ciega luz. Quiero tenerte...* En donde la ruptura sintáctica coincide con el quebranto. (Jauralde 2007: 15)

Así, encontramos encabalgamientos versales en todos los sonetos de *Anicia* y, estróficos en más de una cuarta parte. Estos últimos son muy relevantes, pues dentro de la deconstrucción constante del soneto que lleva a cabo Blas de Otero –la cual además implica una alta y nueva técnica de experimentación métrica y rítmica²⁴– es significativo que hasta los tradicionales cuartetos y tercetos se vayan desdibujando entre sí. Un ejemplo de ello es “No” (39), en el que, desde el segundo cuarteto, se van sucediendo una serie de encabalgamientos encadenados que terminan por deshacer las estrofas. Aunque las construcciones sintácticas se ven escindidas por la rima y el final de verso, parecen constituir un ritmo interno diferente, aunque afín al endecasílabo. Podría dividirse, por ejemplo, en heptasílabos y enesílabos: *Pero mortal, mortal, / rayo partido yo soy,*

²³ De *Poetas españoles contemporáneos*, citamos por Otero 1958: 17, en n. a pie de página.

²⁴ En este sentido, nos parecen de gran valor las apreciaciones de García Carcedo sobre “la acentuación concurrente” y el papel que esta tiene en la poesía de Blas de Otero, así como la creación y uso del término “endecasílabo antirrítmico” (245-257).

/ me siento, me compruebo. / Dura lo que el rayo mi luz. / Mi sed, mi hondura rasgo. / Señor: la vida es ese ruido / del rayo al crepitar. / Así, repite el corazón, / furioso su chasquido, / se revuelve en tu sombra, / te flagela tu silencio inmortal; / quiere que grite a plena noche... / y luego, consumido, / no queda ni el desastre de su estela. Se produce, por tanto, lo que José Hierro entendió como una “forma de ironía”, una especie de “conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento” (citamos por Martínez 2010: 49) que contribuyen, decididamente, al tema de este soneto: “la rebeldía del hombre ante el silencio de Dios” (García 1995: 626)²⁵.

La dislocación del ritmo fluyente se consigue en muchos casos fraccionando las unidades métricas con pausas sintácticas, como puede comprobarse en los ya citados versos de “Gritando no morir” o en el cuarteto siguiente:

Lenguas de Dios, preguntas son de fuego
que nadie supo responder. Vacío
silencio. Yerto mar. Soneto mío,
que así acompaña mi palpar de ciego.

El poeta, voluntariamente, ha añadido pausas internas para dificultar la lectura fluida. El fraccionamiento llega a ser tan intenso en el tercer verso que se fuerza la pausa versal con una pausa sintáctica impuesta donde la lengua natural no la haría, impidiendo en esta ocasión el encabalgamiento suave: “... Soneto mío, / que así acompaña mi palpar de ciego”. El efecto conseguido es sin duda cortante, de violencia y retardamiento del ritmo.

En este sentido, el soneto paradigmático de la fusión *encabalgamiento-pausas internas* sería el citado por el propio Alarcos, “Lástima” (47), donde él cuenta hasta diez encabalgamientos “y trece [versos] presentan rota su unidad métrica con una y a veces dos pausas sintácticas de consideración” (82). Aunque nosotros, por nuestra parte, hemos contado tan sólo siete encabalgamientos, y valorado el efecto expresivo de los vv. 3-4 por el antibraquístiquio (“Para abismo, *con el mío / tengo bastante*”) y el de los vv. 6-7 por el braquístiquio que, recuérdese, ambos crean un efecto de ruptura similar al de los encabalgamientos (“No me sirve. Me da frío / *y miedo*”). Sin embargo, también García Carcedo cuenta diez versos encabalgantes en este soneto –con lo que, en nuestra opinión, es este un caso más en el que los presupuestos teóricos no se cumplen en la práctica–, y comenta: “la fragmentación versal es una tendencia muy extendida en la poesía de Otero, quien rompe así los moldes clásicos del soneto, pero en este poema la técnica rupturista se lleva al extremo” (162-163). Palabras que gustosamente

²⁵ García Carcedo comenta que la función de los encabalgamientos en este soneto es, además, la de acelerar el ritmo –en correspondencia con la rebeldía expresada–, y destaca especialmente el que se produce entre los cuartetos y los tercetos: “... Señor: la vida es ese ruido // del rayo al crepitar...” (626-627).

haríamos nuestras, pues, se cuente como se cuente, lo que realmente importa aquí es ese fraccionamiento voluntario de los versos que llega a producir verdaderas dificultades en la lectura y que es efecto, sin duda, buscado por el poeta que habla de una generación desarraigada y persigue a Dios desesperadamente, a manotazos y gritos (“... Pero mis brazos / me alzan, vivo, hacia Dios. Y si no entiende / mi voz, tendrá que oír mis manotazos”²⁶).

Volviendo sobre los efectos concretos de algunos encabalgamientos, encontramos que otro de los usos más corrientes en Blas de Otero, y seguramente de los más originales, es el que Alarcos nombraba como “sorpresa iluminadora”. García-Page Sánchez lo ha descrito con mucha precisión:

Quando el receptor inicia la lectura del texto, descodifica primero el sentido (A) correspondiente a la parte de la secuencia supuestamente autónoma que ha sido dispuesta en el verso encabalgante (a). Pero este primer sentido (A) [...] queda instantáneamente bloqueado, suspendido, tan pronto como el lector prosigue la lectura del verso siguiente (verso encabalgado) y descubre otros signos (z) [...] que son igualmente parte constitutiva de (b); signos que, al funcionar como complemento sintáctico de (a), reclaman ser encabalgados. El nuevo enunciado (b) –compuesto íntegramente por los constituyentes (a) y (z) [...]– adquiere así otro sentido (B) [...], que requiere ser contrastado con el sentido provisional (A) que el receptor había previamente apprehendido. (596)

En su artículo aparecen numerosos ejemplos de la poesía de Blas de Otero y, entre ellos, una vez más, los tan citados y comentados versos “Oh Dios. Si he de morir quiero tenerte / despierto. Y, noche a noche, no sé cuándo / oirás mi voz. Oh Dios...” (v. supra n. 15), que explica así:

El constituyente (z) viene representado por un Sintagma Adjetivo en función de Complemento Predicativo objetivo. El desajuste semántico se establece entre el significado inferible de la secuencia *quiero tenerte*# (=‘poseerte’, ‘que estés conmigo’) y el nuevo significado que obtiene con la inclusión del Complemento Predicativo, según la secuencia *quiero tenerte despierto*. (616)

“En este sentido”, concluye García-Page, “además del tan proclamado desajuste entre la métrica y la sintaxis, lo que provoca el encabalgamiento en estos casos es fundamentalmente un desajuste de carácter semántico” (614). Todo lo cual, a nuestro entender, hace necesario cuestionarse una vez más la definición del encabalgamiento como una mera cuestión de desajuste *sintaxis/métrica* o *sintaxis/métrica/entonación*.

Por otra parte, los ejemplos de este efecto expresivo pueden multiplicarse: “Oh, cállate, Señor, calla tu boca / cerrada, no me digas tu palabra / de

²⁶ “Mudos”, 45.

silencio...”²⁷; “Pero viene un mal viento, un golpe frío / de las manos de Dios”²⁸; “Sé que hay estrella, luminosos mares / de fuego”²⁹; “Y sigo, muerto, en pie. Pero te llamo / a golpes de agonía”³⁰; “Morir, soñar...un desvanecimiento / verdadero desvae el alma”³¹; etc. Casos todos de giros inesperados del sentido o sorprendidos que conducen al lector, en última instancia, a una relectura y reinterpretación del texto.

El encabalgamiento, además, parece compartir algunas características expresivas con el hipérbaton. Ambos se basan en la *desautomatización* del lenguaje, tratan de producir extrañamiento a través de la sintaxis, y focalizan o retardan la aparición de los elementos en el poema, creando con ello un cierto tipo de tensión, de espera, en el lector. Así, algunas veces el efecto producido por el hipérbaton puede ser el mismo que el del encabalgamiento. En ocasiones, los dos recursos actúan también conjuntamente, dando lugar al *encabalgamiento hiperbático*³², como sucede en los conocidos versos “Estos sonetos son las que yo entrego / plumas de luz al aire en desvarío”³³. El procedimiento no es nuevo, y podrían encontrarse con facilidad varios ejemplos similares en la poesía del barroco –de donde es probable, de hecho, que lo aprendiera Blas de Otero–, si bien la novedad consiste aquí en haber desplazado el hipérbaton, escindiendo la unidad *artículo/sustantivo* (*las plumas*), en lugar de *sustantivo/demostrativo* como se había hecho tradicionalmente. Véanse, entre otros, los archiconocidos versos de Rodrigo Caro: “Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora / campos de soledad”.

Encabalgamientos menos frecuentes serían aquellos que Kurt Spang denominaba “dilatados”, de los que hemos contado hasta cinco casos, aunque no parecen tener un efecto expresivo tan marcado como los hasta ahora señalados, si no es más o menos el de, parecido de nuevo al hipérbaton, retardar por medio de algunas unidades la aparición de otras: “que nadie –el sordo mar, los vientos vanos– / descifra”³⁴; “... un desvanecimiento / verdadero desvae el alma: acoso / –no sé, acaso– de un Ser tan misterioso”³⁵; “un verso en pie –ahí está el detalle– / que hasta diese la mano y escupiese”³⁶.

Otro tipo de encabalgamiento es aquel en que se separa una partícula átona del elemento al que acompaña. Enrique Martínez ha escrito al respecto:

²⁷ “Poderoso silencio”, 42.

²⁸ “La tierra”, 29.

²⁹ “Vivo y mortal”, 30.

³⁰ “Tú, que hieres”, 35.

³¹ “Postrer ruido”, 48.

³² Véase el punto 2 del presente estudio: “Tipología de los encabalgamientos”.

³³ “Estos sonetos”, 31.

³⁴ “Mudos”, 45.

³⁵ “Postrer ruido”, 48.

³⁶ “Y el verso se hizo hombre 1”, 123. Los otros dos ejemplos de encabalgamientos dilatados en “Mudos”, 45.

El encabalgamiento más violento es el originado por la presencia a fin de versos de términos átonos, de muy escaso cuerpo fónico y textual (*las, por, y, que, etc.*) que producen sorprendentes parejas de rima, con la peculiaridad de convertir convencionalmente en tónicas las partículas átonas. (135)

Encontramos en los sonetos de Blas de Otero este tipo de encabalgamientos, pero con el acierto, en nuestra opinión, de que esa partícula nunca se ha hecho tónica, sino que se ha adherido a la tónica anterior para formar la rima. Se crea, por tanto, el efecto desmembrador en el lenguaje, pero no el anómalo y antifónico de convertir en tónica una partícula átona por naturaleza. Los ejemplos son, a su vez, casos de las poco frecuentes rimas complejas y rimas en síntesis³⁷:

me arrojé en tu silencio, a tuestas ando...Me
apartas, pegas con tu brazo fuerte
contra mi fe. No finjas defenderte:
¿No ves que tanta fiebre está enfermándome?³⁸

... Es más que en cielos, es en
la tierra, aquí, con cal y huesos, iba
diciendo, y permitid que hasta lo escriba,
donde –vuelvo a decir: Si me viniesen...³⁹

No sin temblor, sí con vaivén de vela
alada, insignemente sollozante:
brial latido de tirante tela.

Línea movida, elipse vacilante.
Íntimo sismo, mirabel que ve la
alta delicia de marfil silbante.⁴⁰

Por último, debe observarse cómo algunos de los usos que Blas de Otero hace de los encabalgamientos pueden haber derivado de la lectura de sus poetas predilectos⁴¹. Entre ellos se cuentan Fray Luis de León o Juan Ramón Jiménez, de quienes se han hecho, además, dos estudios sobre el tema: el de Ricardo

³⁷ La rima compleja consiste en “descomponer en varias palabras los sonidos de una rima anterior”, la rima en síntesis se produce “cuando una palabra reúne sonidos separados en verso anterior” (Pardo 2010: 162-166).

³⁸ “Cara a cara”, 44. La cursiva es nuestra.

³⁹ “Pido vivir”, 51. La cursiva es nuestra.

⁴⁰ “Mira”, 88. La cursiva es nuestra.

⁴¹ Según Juan Frau, en la poesía de Blas de Otero “puede hablarse incluso de una intertextualidad métrica en la que el ritmo tiene calidad de cita y constituye la presencia efectiva del poema de otros textos ajenos y anteriores” (122). Ángel González, por su parte, escribió: “Sólo su actividad de lector fervoroso puede explicar la masiva apropiación, sin expolio ni plagio, de sintagmas y fórmulas expresivas pertenecientes al mundo de otros poetas. Y digo sin expolio ni plagio porque lo que de otros hay en su obra no procede –como hoy es tan frecuente– de los libros, sino de la

Senabre, “El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León” (1998: 119-134), y el de José Enrique Martínez sobre *Sonetos espirituales* y *Estío* (2010: 57-83). Ambos poetas influyeron bastante en su poesía y de los dos tomó rasgos, usos y citas (Montejo 1988: 384-392, 507-528).

El único encabalgamiento léxico que encontramos en los sonetos –“Digo vivir, vivir a pulso; airada- / mente morir, citar desde el estribo”⁴² – puede ser entendido, en este sentido, como un tributo o recuerdo consciente de los tan citados y polémicos versos de la *Vida retirada* de Fray Luis⁴³:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
en sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

El encabalgamiento “sorpresa” del que hablamos antes, tiene también precedentes en Fray Luis, según Senabre, que cita los versos siguientes de la oda “¡Oh ya seguro puerto...!”: “Techo pajizo, adonde / jamás hizo morada el enemigo / cuidado...”. Y comenta: “aunque el *rejet* descubre que el término *enemigo* es un atributo de *cuidado*, lo cierto es que la interrupción del verso ha sugerido al lector que la palabra es aquí un sustantivo...” (129). Este uso se encuentra también en Juan Ramón, así como el que consiste en otorgar un mayor énfasis al adjetivo colocándolo al final de un verso encabalgado en una posición *adjetivo/sustantivo*, que se da también en ambos autores y lo encontramos de nuevo en Otero: “¿Qué tiene del pasado / tiempo sino dolor?” (Oda “De la Magdalena”, Fray Luis); “... despide el ruiseñor las amorosas / noches” (“Esperanza”, J.J. Jiménez); “Alto cielo tallado: luminoso / cristal donde la rosa se quebranta” (“Aldea”, 33).

De igual modo, los encabalgamientos con unidades átonas a final de verso de los que hablamos antes fueron muy propagados por los modernistas, quienes, en general, también dejaron huella en su poesía. Enrique Martínez ha escrito:

En una breve cala en una antología de poesía modernista [...], se hallan, por un lado, casos de fin de verso en una partícula tónica de relación; así, en distintos poetas (Lugones, Herrera y Reissig, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez) se reitera la rima *una / luna*, producto de un encabalgamiento sirremático ciertamente forzado. (135)

lectura. No es en el momento de la escritura cuando Blas de Otero se apodera de lo que incorpora; en realidad, ya lo había hecho suyo mucho antes” (73).

⁴² “Digo vivir”, 157.

⁴³ La polémica histórica sobre los admiradores y detractores de estos versos puede leerse en Quilis 1968: 1-52.

Pues bien, exactamente un caso similar podemos encontrar en uno de los sonetos del autor bilbaíno y, precisamente, en uno de los de mayor corte modernista, “Venus” (89): “Así, disimulante en istmo y luna / iluminada, casi de oro y nieve; / entredormida y desmayando, leve, / los dedos bellos entre otra y una // columna unidas, sin asir ninguna...” (la cursiva es nuestra).

CONCLUSIONES

En cuanto al plano teórico se refiere, parece que el encabalgamiento seguirá necesitando aún de mayor reflexión. Es evidente que, si bien la tipología de Antonio Quilis parecía ser definitiva hace ya más de cincuenta años, diferentes estudiosos han seguido añadiéndole terminología hasta nuestros días y sigue teniendo aún hoy, y en la práctica, huecos por cubrir: como los sustantivos en aposición o las formas *verbo/adjetivo* que hemos analizado. Además de esto, habría que poner en cuestión el encabalgamiento como mero desajuste de la sintaxis y el metro, pues como se ha visto, en ese desajuste cuenta, en ocasiones, plenamente la semántica, y es utilizado así mismo como figura expresiva y duplicidad de lecturas. Es en esta última cuestión –en la del encabalgamiento como desajuste no meramente sintáctico, sino también semántico–, en la que tendría cabida el aceptar también, definitivamente, las escisiones *sujeto/verbo* y *verbo/complemento directo* como encabalgamientos más allá de los efectos expresivos, nulos o mínimos, que puedan conseguir según se usen; bien sea este uso intencionado o no, se entiende.

En cuanto al uso que Blas Otero hace del encabalgamiento en sus sonetos, el análisis estadístico demuestra que es un hecho el que lo utilice de forma constante y sistemática; mientras que el estudio de sus efectos expresivos parece demostrar que no es aleatorio o casual, sino buscado y trabajado en combinación constante junto a la rima y el ritmo, las rupturas sintácticas y otros muchos procedimientos poéticos, como método formal de expresión en su poesía. Este recurso es, por tanto, uno de los rasgos más originales de sus sonetos junto a las rimas. El autor lo usa en un molde cerrado de larga tradición clásica, el soneto, y consigue *resquebrajar* la estructura desde dentro, sin romperla, deconstruyéndola.

Por todo ello, el uso del encabalgamiento se convierte en una marca de identidad en la poesía de Blas de Otero desde sus inicios, y sigue siéndolo en su producción posterior. Lo cual da idea, a su vez, de la concepción que tuvo sobre la creación artística desde sus primeros libros, concebida como un todo, como una lucha entre la adecuación *verba/res* que ha de solucionarse a cada instante de la manera más cuidada y completa posible. Este quehacer con la forma, con el soneto, será una constante en toda su obra. Poemas posteriores como “Alberto Sánchez”, “Crónica de una juventud” o “Hagamos que el soneto se extienda” (Otero 1977: 76, 79, 133) dan plena muestra de ello y de la intensidad con que pervive el encabalgamiento como fenómeno expresivo. No es arriesgado

afirmar que piezas ulteriores como esas, que acabarán en ocasiones por deshacer completamente el endecasílabo, nazcan del uso temprano, exclusivo y diferente, de este recurso en los sonetos analizados.

No obstante, y como ya es sabido, el encabalgamiento, en cuanto a método expresivo, ha sido usado desde antiguo, y hemos podido comprobar también cómo fue utilizado por dos de los poetas predilectos del autor bilbaíno: Fray Luis de León y Juan Ramón Jiménez. El que Blas de Otero utilice formas similares de encabalgamientos a las de estos autores, consciente o inconscientemente, vendría a demostrarnos en cualquier caso, una vez más, hasta que punto fue heredero de unas tradiciones poéticas anteriores, clasicismo y modernismo, que estaban obsesivamente preocupadas por la forma.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E., *Blas de Otero*, Oviedo, Nobel, 1997.
- ALMELA PÉREZ, R., “Formas del encabalgamiento en Pedro Salinas”, *Revista de literatura*, 85 (1981) 155-165.
- ALONSO, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilístico*. Madrid, Gredos, 1950.
- ALONSO GUTIÉRREZ, L. M., “La poesía de Blas de Otero: *Ancia*, poemario de la angustia”, *Revista de literatura*, 118 (1997) 533-578.
- BAEHR, R., *Manual de Versificación Española*. Madrid, Gredos, 1989.
- DE LA CRUZ, S., “Los sonetos de Blas de Otero”, en B. de Otero, *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1977, pp. XXI-XXIII.
- , “Introducción”, en B. de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 9-48.
- , “Análisis del discurso poético en un soneto de Ángel fieramente humano”, en B. de Otero, *Verso y prosa*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 121-134.
- FRAU, J., “Blas de Otero: métrica y poética”, *Rhythmica*, 1 (2003) 87-124.
- GARCÍA CARCEDO, P., *El ritmo en la poesía de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M., “En torno al *encabalgamiento*. Pausa virtual y duplicidad de lecturas”, *Revista de literatura*, 106 (1991) 595-618.
- GARCÍA PARRA, M. L., *El ritmo en Cántico de Jorge Guillén*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.
- GÓMEZ TORREGO, L., “Comentario de un soneto de Blas de Otero”, en J. L. García Barrientos y E. Torre (coords.), *Comentarios de textos literarios hispánico: homenaje a Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 235-245.
- GONZÁLEZ, A., “La intertextualidad en la obra de Blas de Otero”, en J. A. Ascunce (ed.), *Al amor de Blas de Otero: actas de las II jornadas internacionales de literatura*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1986, pp. 63-75.
- JAURALDE POU, P., “Introducción”, en B. de Otero, en B. de Otero, *Antología Poética*, Madrid, Castalia, 2007, pp. 7-55.
- LANZ, J. J., *Alas de cadenas, estudios sobre Blas de Otero*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- MARTÍNEZ, J. E., *La voz entrecortada de los versos. Nuevos estudios sobre el encabalgamiento*, Barcelona, Davinci, 2010.

- MONTEJO, L., *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- OTERO, B. de, *Ángel fieramente humano* [AFH], Madrid, Ínsula, 1950.
- , *Redoble de conciencia* [RC], Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos, 1951.
- , *Anicia; Ángel fieramente humano; Redoble de conciencia (2ª edición con 48 poemas inéditos)*, Barcelona, Alberto Puig (ed.), 1958.
- , *Todos mis sonetos*, Madrid, Turner, 1977.
- PARDO, A., “Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada”, *Rhythmica*, 8 (2010) 143-169.
- QUILIS, A., *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, Patronato M. Menéndez Pelayo, 1964.
- , *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1985.
- SPALLONE, G., “Para un inventario rítmico de los sonetos de Blas de Otero”, en J. A. Ascunce (ed.), *Al amor de Blas de Otero: actas de las II jornadas internacionales de literatura*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1986, pp. 205-215.
- [RAE] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2009.
- SENABRE, R., *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
- SPANG, K., *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa, 1993.

APÉNDICE: índices comparados de AFH, RC y Anicia

A la derecha se encuentra el número de página correspondiente a la primera edición y, entre paréntesis, una segunda cifra que enumera los poemas, ausente, por supuesto, en el original. Se añade además, en el índice de *Anicia*, otro número en negritas para recuento de los sonetos, a la izquierda y entre paréntesis.

Ángel Fieramente Humano (AFH)

(Ínsula, Madrid,1950)

Lo eterno _____	13 (01)
1. DESAMOR	
Desamor _____	17 (02)
<i>Mademoiselle</i> Isabelle _____	19 (03)
Música Tuya _____	20 (04)
... <i>Tántalo en fugitiva fuente de oro</i> _____	21 (05)
Un relámpago apenas _____	22 (06)
Ciegamente _____	23 (07)
Luego _____	24 (08)
En un charco _____	25 (09)
2. HOMBRE	
Entonces y además _____	31 (10)
Igual que vosotros _____	33 (11)
Vértigo _____	35 (12)
Hombre _____	37 (13)
Vivo y mortal _____	38 (14)
Los muertos _____	39 (15)
No puede _____	40 (16)
Mortal _____	41 (17)
Ímpetu _____	42 (18)
Hombre en desgracia _____	43 (19)
Mientras tanto _____	45 (20)
Canto primero _____	49 (21)
A Eugenio de Nora _____	51 (22)
<i>Puertas cerradas</i> _____	53 (23)
Canción _____	55 (24)
Crecida _____	56 (25)

3. PODEROSO SILENCIO

<i>Estos sonetos</i> _____	61 (26)
Poderoso silencio _____	62 (27)
Tú, que hieres _____	63 (28)
Mortales _____	64 (29)
La Tierra _____	65 (30)
Salmo por el hombre de hoy _____	66 (31)
<i>Serena verdad</i> _____	67 (32)

FINAL

Final _____	73 (33)
El ser _____	75 (34)

Redoble de Conciencia (RC)

(Instituto de estudios hispanoamericanos, Barcelona, 1951)

ESTOS POEMAS [1947-1950]

<i>Es a la inmensa mayoría</i> _____	13 (01)
--------------------------------------	---------

1

I.

Voz de lo negro _____	19 (02)
Basta _____	20 (03)
Mar adentro _____	21 (04)
Muerte en el mar _____	22 (05)
Tierra _____	23 (06)
Lástima _____	24 (07)
Mudos _____	25 (08)
Postrer Ruido _____	26 (09)
Gritando no morir _____	27 (10)

II.

A punto de caer _____	31 (11)
El claustro de las sombras _____	32 (12)

2

I.

Cuerpo tuyo _____	37 (13)
Es inútil _____	38 (14)
Ni él ni tú _____	39 (15)

II.	
Tabla rasa _____	43 (16)
3	
I.	
Que cada uno aporte lo que sepa _____	49 (17)
Plañid así _____	51 (18)
Mundo _____	52 (19)
II.	
Hijos de la tierra _____	57 (20)
Aren en paz _____	59 (21)
FINAL	
Digo vivir _____	65 (22)

<i>Ancia</i>	Libro, página, número y título anterior.	
(A.P. Editor, Barcelona, 1958)		
(01) <i>Es a la inmensa mayoría</i> _____	25 (01)	RC _____ 13 (01)
1		
(02) La Tierra _____	29 (02)	AFH _____ 65 (30)
(03) Vivo y mortal _____	30 (03)	AFH _____ 38 (14)
(04) Estos sonetos _____	31 (04)	AFH _____ 61 (26)
(05) Soledad _____	32 (05)	AFH _____ 64 (29) Mortales
(06) Aldea _____	33 (06)	AFH _____ 39 (15) Los muertos
(07) Hombre _____	34 (07)	AFH _____ 37 (13)
(08) Tú, que hieres _____	35 (08)	AFH _____ 63 (28)
(09) Mar adentro _____	36 (09)	RC _____ 21 (04)
(10) Muerte en el mar _____	37 (10)	RC _____ 22 (05)
(11) Basta _____	38 (11)	RC _____ 20 (03)
(12) No _____	39 (12)	AFH _____ 41 (17) Mortal
(13) Excede _____	40 (13)	AFH _____ 40 (16) No puede
(14) Ímpetu _____	41 (14)	AFH _____ 42 (18)
(15) Poderoso silencio _____	42 (15)	AFH _____ 62 (27)
(16) Voz de lo negro _____	43 (16)	RC _____ 19 (02)
(17) Cara a cara _____	44 (17)	
(18) Mudos _____	45 (18)	RC _____ 25(08)
(19) <i>¡Eternidad, hora ensanchada</i> _____	46 (19)	

(20) Lástima _____	47 (20)	RC _____	24(07)
(21) Postrer ruido _____	48 (21)	RC _____	26(09)
(22) Epitasis _____	49 (22)		
(23) Gritando no morir _____	50 (23)	RC _____	27(10)
(24) Pido vivir _____	51 (24)		
(25) Ecce homo _____	52 (25)		
(26) Tierra firme _____	53 (26)		

<i>La tierra</i> _____	54 (27)	AFH _____	13 (1) _____	Lo eterno
Igual que vosotros _____	56 (28)	AFH _____		33(11)
Mientras tanto _____	58 (29)	AFH _____		45(20)
Entonces y además _____	59 (30)	AFH _____		31(10)
Vértigo _____	61 (31)	AFH _____		35(12)
Serena verdad _____	63 (32)	AFH _____		67(32)
A punto de caer _____	66 (33)	RC _____		31(11)
Encuesta _____	67 (34)			
Cap. 10 Lib., II _____	69 (35)			
El claustro de las sombras _____	71 (36)	RC _____		32(12)
Cantil _____	72 (37)			
Hombre en desgracia _____	73 (38)	AFH _____		43(19)
Tierra _____	75 (39)	RC _____		23(06)
<i>Hoja nueva</i> _____	76 (40)			
Seguro _____	77 (41)			
<i>¿Termina? Nace</i> _____	78 (42)	AFH _____	73 (33) _____	Final
Cita al margen _____	80 (43)			
Relato _____	81 (44)			
<i>El ser</i> _____	83 (45)	AFH _____		75(34)

2

(27) <i>Mademoiselle</i> Isabel _____	87 (46)	AFH _____		19(03)
(28) Mira _____	88 (47)			
(29) Venus _____	89 (48)			
(30) Brisa sumida _____	90 (49)	RC _____	37 (13) _____	Cuerpo tuyo
(31) Música tuya _____	91 (50)	AFH _____		20(04)
(32) ... <i>Tántalo en fugitiva fuente de oro</i> _	92 (51)	AFH _____		21(05)
(33) Un relámpago apenas _____	93 (52)	AFH _____		22(06)
(34) Ciegamente _____	94 (53)	AFH _____		23(07)

- (35) Sumida sed _____ 95 (54) AFH _____ 24 (8) _____ Luego
 (36) *Sombras le avisaron* _____ 96 (55) RC _____ 38 (14) _____ Es inútil
 (37) Ni él ni tú _____ 97 (56) RC _____ 39 (15)

Otra historia de niños para hombres _ 98 (57)

La Monse _____ 100 (58)

Láminas _____ 101 (59)

Venid a ver las rocas sin cadena, etc __ 103 (60)

En un charco _____ 104 (61) AFH _____ 25 (9)

(Un momento estoy contigo) _____ 105 (62)

Tu reino es de este mundo _____ 107 (63)

Dije _____ 108 (64)

Tarde es, amor _____ 109 (65)

3

Parábolas y Dezires _____ 113 (66)

Ya es tarde _____ 117 (67)

Ese susurro rápido _____ 119 (68)

Atestado _____ 120 (69)

Lo feo _____ 121 (70)

(38,39) Y el Verso se hizo Hombre __ 123 (71,72)

4

Prefacio _____ 127 (73)

Canto primero _____ 128 (74) AFH _____ 49 (21)

Que cada uno aporte lo que sepa _ 130 (75) RC _____ 49 (17)

Crecida _____ 132 (76) AFH _____ 56 (25)

Hijos de la Tierra _____ 134 (77) RC _____ 57 (20)

Mundo _____ 136 (78) RC _____ 52 (19)

Plañid así _____ 139 (79) RC _____ 51 (18)

A Eugenio de Nora _____ 140 (80) AFH _____ 51 (22)

Puertas cerradas _____ 142 (81) AFH _____ 53 (23)

Aquel _____ 144 (82)

15 de diciembre de 1950 _____ 145 (83)

Tabla rasa _____ 147 (84) RC _____ 43 (16)

Canción _____	149 (85)	AFH _____	55 (24)
Paso a paso _____	150 (86)		
Aren en paz _____	152 (87)	RC _____	59 (21)
Virante _____	154 (88)		

CONMIGO VA

(40) Digo vivir _____	157 (89)	RC _____	65 (22)
<i>Connmigo va</i> _____	158 (90)		

Cuadro resumen:

Poemas de AFH en <i>Anicia</i> _____	32	Poemas totales de AFH _____	34
Faltan: <i>Desamor</i> , pág.17 (2); y <i>Salmo por el hombre de hoy</i> , pág.66 (31)			
Poemas de RC en <i>Anicia</i> _____	22(todos)	Poemas totales de RC _____	22
“Nue vos” poemas de <i>Anicia</i> _____	48		
Poemas totales en <i>Anicia</i> _____	90		

Nombre del autor: José Luis Nogales Baena
Dirección-e: joseluisnogales@gmail.com
Dirección postal: Ronda de Capuchinos 4, portal 6, 5º 3. C. P. 41003, Sevilla
Fecha de recepción: 26/02/2013
Fecha de aceptación: 30/11/2013

