

**VARIANTES DE LA RIMA. LA RIMA AMPLIADA.
LA RIMA COMPLEJA. LA RIMA EN SÍNTESIS.
LA RIMA ENCABALGADA**

ARCADIO PARDO

Resumen: La guerra civil española provocó un florecimiento de romanceros. En Francia, el poeta Louis Aragon proclama (*La rime en 1940*), la rima como elemento de afirmación y de resistencia contra el enemigo. Aragon experimenta nuevas modalidades de rima: las que él denomina rima “compleja”, rima “en síntesis” y rima “encabalgada”. Estas modalidades se encuentran aplicadas en su libro *Le crève-coeur*. El presente trabajo investiga igualmente la importancia de la rima “ampliada”. Ejemplos de estos tipos de rima en Aragon y en poesía española. Salvo la rima ampliada, estas modalidades no han tenido continuadores.

Palabras clave: Louis Aragon, rima compleja, rima en síntesis, rima encabalgada.

Abstract: The Spanish Civil War originated an increase of romanceros. In France, the poet Louis Aragon declared (*La rime en 1940*) the rhyme an element of affirmation and resistance against the enemy. Aragon experiments new rhyme modalities, calling them “complex” rhyme, “synthesizing” rhyme and “overlapping” rhyme. Those modalities are applied in his book *Le crève-coeur*. This work also investigates the importance of the “amplified” rhyme. Examples of those sorts of rhymes can be

found in Aragon and in Spanish poetry. Except for the amplified rhyme, those modalities did not have any followers.

Key words: Louis Aragon, complex rhyme, synthesizing rhyme, overlapping rhyme.

«On n'en a jamais fini avec la rime. On la croit morte [...] et voilà derechef qui occupe les poéticiens, intrigue les poètes, reparait là où on ne l'attendait plus».

DANIEL MENAGRE: "La rime en France de la Pléiade à Malherbe". *Études littéraires*, vol. 20, 1987, pp. 27-42.

ESTE trabajo se propone comentar las ideas que Louis Aragon expuso sobre la rima en su escrito titulado *La rime en 1940*¹. Esas ideas pueden ser ya conocidas entre los metricistas o aficionados a la métrica, pero seguramente no es inútil exponerlas aquí, qué antecedentes se pueden encontrar en la poesía francesa, observar si la poesía posterior las ha aplicado y también tratar de indagar en poesía española si ha habido experiencias semejantes².

Parece cierto que la épocas de conflictos nacionales o internacionales, provocan, probablemente como apoyo moral en los protagonistas, una fuerte tendencia a rescatar de la tradición aquellas formas que pueden tener un significado de arraigo y por lo tanto, de legitimidad. La floración de romances durante nuestra guerra civil responde seguramente a esa "exigencia", por considerarse que el romance ha sido "la creación métrica española más genuina, más sencilla y más difundida"³ y representativa del espíritu nacional. Como los

¹ En *Œuvres poétiques complètes*. París: Gallimard, Pléiade, I, pp. 727-733.

² La rima en Aragon ha sido estudiada por TORLAY, Geneviève: *Étude de la rime dans la poésie d'Aragon*. Microforme, Lille 3: ANRT, 1987; 6 microfiches; 105 x 148 mm. Este estudio es de consulta difícil por haber sido publicado en fichas microfilmadas que sólo se pueden leer con aparatos que no están disponibles en todas las bibliotecas.

³ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p 160.

dos contrincantes —nacionalistas y republicanos— pretendían ser portadores y defensores de ese arraigo, no es de extrañar que los romanceros se multiplicasen en ambos campos⁴.

El período de guerra mundial, de 1939 a 1945 provoca igualmente esa necesidad de ir en busca de un apoyo nacional para difundir y exaltar los valores del pueblo y de la nación. En la Francia, ocupada por las tropas alemanas, se manifiesta también esa tendencia en el empleo de formas tradicionales en poesía como sustento y afirmación de la patria maltratada.

El título del escrito de Louis Aragon, *La rime en 1940*, no incluye en vano la fecha de 1940 y la mención a la rima. La fecha porque remite a una época de sometimiento nacional, y “rima” porque de todos los aspectos externos de la poesía, es ése el que se reconoce y se recuerda y es, por ser creación “nacional” en sustitución de los ritmos latinos, como un resurgimiento de los valores del pueblo.

Aragon ha podido impregnarse de la actitud de los poetas y escritores españoles de la guerra civil. Participó en movimientos intelectuales y populares en favor de la República. En la sesión de clausura del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura⁵, pronunció su *Discours de 16 de julio 1937*, publicado por la revista *Commune*⁶, en el que rompe con el individualismo (que él llama “analfabetismo social”) para volver la mirada “aux sources vives de votre nation” y reclamar que la obra no sea como una chispa de talento individual, sino “l’expression du genre humain, parce qu’elle sera empreinte de la réalité nationale”.

Pocos años antes, Aragon ya había establecido contactos con Rafael Alberti en Moscú, en casa de Lili Brik (hermana de Elsa Triolet y compañera de Maiakovski) donde Aragon leyó algunos poemas de *Les communistes ont raison*, conjunto

⁴ Pueden consultarse sobre este tema los trabajos de FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón: “Los romanceros de la guerra civil”. *Revista digital Mundo Cultural Hispánico*, 2005, 15 de octubre, y de SANTOJA, Gonzalo: *Romancero de la guerra civil*, 1984.

⁵ Valencia, Madrid, Barcelona, París, julio de 1937.

⁶ *Commune*. Agosto de 1937, n° 48. Esta revista se publicó de julio de 1933 a agosto de 1939 por la l’AEAR (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires).

nunca publicado. Alberti ha reunido sus impresiones de su estancia en Moscú en un artículo publicado en *Luz* de 22 de julio de 1933. Alberti y María Teresa de León traducen parte de ese libro y publican la traducción en *Adelanto de la revista Octubre* (1 de mayo de 1933).

En el número de *Octubre* de julio-agosto de 1933, R. Alberti publica su traducción de un poema de Aragón, hoy perdido y que sólo se conserva gracias a esa traducción: “Un organillo empieza a tocar en el patio.” En *Le crève-coeur* aparece un poema emparentado con ése, titulado “Complainte pour l’orgue de la nouvelle barbarie”⁷.

Otro testimonio del contacto de Aragón con España es su Prólogo a “*L’Espagne au coeur*” que recoge poemas de Pablo Neruda. También se puede señalar como testimonio de su engarce con España el poema “La Santa espina” (II de “*Deux poèmes d’outre-tombe*”), en el que celebra el cantar popular español del mismo nombre⁸.

El conocimiento de la realidad española y el militantismo a favor de la República han podido ser elementos determinantes, o al menos coadyuvantes, en el interés que Aragón concede al arraigo popular de su poesía de ese momento.

Esas circunstancias, y la propia evolución del poeta respecto a su obra, van a provocar una actitud nueva en él. La realidad social de los años que preceden a las guerras le determinan a alejarse del surrealismo, tanto en lo que se refiere a la creación poética como a la práctica del verso; las circunstancias ofrecen ahora otros caminos y el poeta va a considerar que inaugura una época de “liberación de la voz”. Vuelve la mirada a las formas de la canción y baladas antiguas, rescata el verso de medida fija y lleva su poesía al canto en exaltación de la tradición. Su conjunto *Le crève-coeur* (y en menor intensidad *Les Yeux d’Elsa*) plasma ese nuevo concepto de poesía que enraiza en el patrimonio cultural nacional. La rima va a ser uno de los elementos principales de su renovación. Unas palabras de Michel Murat resumen perfectamente el significado de este nuevo concepto de la rima en Aragón: “la

⁷ En *Œuvres poétiques complètes*, I, pp. 695-725. La *Complainte* en pp. 717-719.

⁸ *Ibid.*, pp. 707-709, cuyo primer verso es: “Som i serem gent catalna”.

conjonction entre poésie, nation e histoire”⁹.

“J’ai pris et démolí la bastille des rimes”¹⁰, había proclamado con ufanía Victor Hugo. Pero el estudio de la rima utilizada en su obra revela que esa práctica iconoclasta ha sido quizás de alcance no tan destructor, y que el empleo que hace de ella encaja en los usos que se venían haciendo desde siglos antes, aunque con mayor amplitud. Las rimas que utiliza Victor Hugo entran con alguna frecuencia en la categoría que los críticos consideran como rimas “ricas” (con identidad de consonante de apoyo: *jactance / potence; rumeurs / rameurs; toile / étoile*. Se reconoce incluso que la rima constituía su preocupación mayor en el momento de crear el poema¹¹. E incluso que en su obra la rima determina la forma y sentido del verso. Los críticos de su época, suelen considerar el valor creador de la rima, en oposición a quienes desde siglos vienen afirmando que la rima puede desviar y falsear el sentido que el poeta se proponía expresar¹². La crítica admite actualmente como postulado aceptado que la rima condiciona todo el poema.

Aragón inicia una ruptura con los movimientos de su tiempo. El abandono de la rima por parte de los surrealistas ha provocado el abandono de la misma en los poetas contemporáneos que han negado su valor poético y la han condenado por considerarla elemento perturbador en la creación¹³. Muy

⁹ MURAT, Michel: “Aragon, la rime et la nation”, *The Romanic Review*, January, 2001, pp. 185-199.

¹⁰ *Les contemplations*, Réponse à un acte d’accusation.

¹¹ SÉCHÉ, Léon: *Le Cénacle de Joseph Delorme*. Paris: Mercure de France, 1912: «dans la facture du vers il laisse voir que son principal effort a toujours porté sur la richesse de la rime» (p. 112). Véase igualmente el ensayo de HOVASSE, Jean-Marc: «Victor Hugo créateur de la rime». CNRS, UMR 6563.

¹² Era también la opinión de Juan Ramón JIMÉNEZ: “En el verso libre todo es de uno, nada viene traído de la palabra aconsonantada ni de la asonantada”. (Carta a Angela Figuera), *Crítica paralela*. Madrid: Narcea, 1975, p. 187. Tomo esta cita de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “La rima entre el ritmo y la eufonía”, en *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999, p. 152.

¹³ La idea de que la rima es como una prisión para el poeta viene de lejos. En el siglo XVI, DÚ BELLAY evoca esta hipótesis en la *Deffence*, II, 7, que la recoge de SPERONI, *Dialogue des langues*, fº 117 rº. Datos procedentes de MÉNAGER, Daniel: «La rime en France de la Pléiade à Malherbe». *Etudes littéraires*, 1987, vol. 20, p. 30 y nota 24. Se difundía de este modo la idea de verso francés libre, sin rima (*Id.* p. 30). Y aunque esta tendencia no provocó un interés notable,

al contrario, la rima significa ahora para él la recuperación de la libertad perdida por ser estimulante del trabajo de la invención.

Por otra parte, el poeta vive en su tiempo y es testigo de las mutaciones. Uno de los aspectos de la modernidad es la irrupción en la lengua de términos correspondientes a las nuevas técnicas de la física, de la mecánica, de la química, de las comunicaciones, etc. Y la utilización de ese vocabulario reciente, lejos de ser una traba a la libertad, enlaza con el mundo real, hace que el poema comunique con la realidad, establece relación entre el canto y las cosas y las cosas entran en la canción: “A cette heure où la déraisonnable rime redevient la seule raison. Reconciliée avec le sens. Et pleine de sens comme un fruit mûr de son vin”. Nunca ha sido tan urgente como ahora hacer que las cosas canten.

Lo mismo que el verso medido, y como el engarce con las formas tradicionales, la rima es, pues, un elemento de afirmación y de contundencia en los momentos de derrota y desaliento. Pero ampliándola, ensanchando su dominio, abriéndole otras posibilidades de sonoridad y de significado, con lo cual Aragón se hace también innovador, indagador en la lengua. El concepto de la rima en este escrito de Aragón supera los límites de la rima tradicional, de tal modo que la rima (consonante) no se atiene ya sólo (o sólo siempre) al núcleo vocálico tónico y los elementos que siguen, sino que admite otros anteriores en diversas posiciones hasta alcanzar o incorporar sonidos en situación de encabalgamiento. Tan importante es este nuevo concepto de la rima que *La rime en 1940* es considerado por Michel Murat como “una especie de manifiesto”¹⁴.

hubo ciertos ensayos como el soneto CXIV de *l'Olive*, la oda “Sur la naissance de François de Valois”, de RONSARD. El desdén de la rima implicaba el de lo vulgar y popular y la convicción de que la poesía libre alcanza la belleza más alta. También la crítica española clásica provoca la polémica en torno a la validez o necesidad de la rima: NEBRIJA, Juan del ENZINA, ARGOTE DE MOLINA y otros exponen razones diversas en torno a este problema. La pretensión a prescindir de la rima no tuvo eco en los tratadistas posteriores. A este respecto, véase DIEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del siglo de oro*. Madrid: *Revista de Filología española*, anejo XLVII, pp. 118-125.

¹⁴ MURAT, Michel: “Aragón, la rime et la nation”, *cit*.

Con anterioridad a su experiencia, otros poetas han realizado otras posibilidades de rima, liberándola de las reglas rígidas del clasicismo. Rimbaud no respetó siempre las normas tradicionales. Apollinaire, dice Aragon, ha sido uno de ellos, quizás el más importante, renovando y modificando los conceptos de rima masculina y rima femenina: son rimas masculinas, según Apollinaire, las que terminan en vocal pronunciada o en vocal nasal, y femeninas las que terminan en consonante pronunciada, lleven o no una e muda final, y propone como ejemplo la estrofa de este poeta en la que aparece en fin de verso “malhabile” rimando con “exil”:

Maraudeur étranger malheureux malhabile
 Voleur voleur que ne demandes-tu ces fruits
 Mais puisque tu as faim que tu es en exil
 Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui.
 (APOLLINAIRE, *Alcools*, Le larron,
Œuvres poétiques, Pléiade, p. 91.)

Michel Murat prefiere denominar a estos dos tipos rima *vocalica* y rima *consonántica*¹⁵.

Los versos que siguen presentan los dos tipos de rima. Los versos 1, 5 y 9 tienen rima femenina en –OR; los otros, masculina en –U.

Même tout seul l’oiseau au fort
 Du massacre ne s’est pas tu
 Nous aurons chanté combattu
 Ma belle amour mais où es-tu
 Porteurs d’animaux et d’amphores
 Voici venir doux et têtus
 Les champs de Mai pleins de laitues
 Comme à l’église les statues
 Des saints pèlerins zoophores
 Peintes de toutes les vertus
 (ARAGON, “Le poème interrompu”, *Œuvres*, I, p. 713.)

Ejemplo de rimas masculinas en vocales nasales:

¹⁵ MURAT, Michel: «Il ne reste donc que deux types de rimes, que j’appellerai par commodité *vocalique* et *consonantique*», *ibid.*, p. 188.

Qu''était-ce qui faisait soudain
 Un sanglot lourd dans le jardin
 (Zone libre, I, *Œuvres*, I, p. 720.)

En realidad esta práctica consiste en sustituir el respeto a la homografía por el de la homofonía, de modo que los sonidos finales de pronunciación semejante constituyen rima aunque la grafía sea distinta¹⁶. El propio Aragon lleva esa práctica al extremo:

Les femmes que nous intriguons
 Cherchent à lire nos em-**blèmes**
 Les sphinx ça connaît les dragons
 Et d'idéales D-**LM**
 Se battent contre leurs pro-**blèmes**
 ("Romance du temps qu'il fait",
Le crève-cœur, *Œuvres*, I, p. 712.)

y en el mismo poema aparecen estos versos:

Car me plaît de dire Moi **je** [...]
 Je garde le secret du **jeu**
 Il est aussi fou sinon **pire**
 Qu'il était aux jours de Shakespeare

Otros ejemplos en su obra:

Comme un rire de loup dans la **neige**
 Sept ans peut-être Et **J'**
 Attends toujours que soit renversé le temps
 («Le papier quadrillé», *Les Chambres*, *Œuvres*, II,
 p. 1093.)

Ils ne vont pas venir je vous le dis ils **ne v'**
 Ont pas venir ce soir avec des lèvres **neuves**
 (XII. "Le rendez-vous", *Le Fou d'Elsa*, *Œuvres*, II
 p. 839.)

Este ejemplo último presenta además la particularidad de

¹⁶ MURAT, Michel, considera que en fin de cuentas la rima francesa se resuelve en dos tipos: «Il ne reste donc que deux types de rimes, que j'appellerai par commodité vocalique et consonantique». *Ibid.*

separar elementos no separables de un mismo vocablo, en este caso, una de las personas del verbo venir: “vont”, que aparece escindida en **v’** (radical, con apóstrofe añadido) al final de un verso y **Ont** (desinencia) al principio del siguiente. Nótese que la mayúscula de la desinencia refuerza la voluntad de separación, aun teniendo en cuenta el uso general de utilizar mayúsculas en palabra inicial de verso.

En los ejemplos que siguen no sólo no se respeta la homografía sino tampoco la homofonía: **lèvres** / **lève** en el primero y **courges** / **coeur j’** en el segundo:

Mon amour il ne reste plus
 Que les mots notre rouge-à-**lèvres**
 Que les mots gelés on s’englue
 Le jour qui sans espoir se l-ève
 Rêve traîne meurt et renaît
 Aux douves du château de **Gesvres**
 (“Les amants séparés”, *Œuvres*, I, p. 705.)

Des hommes sous leurs toits fanés de **courges**
 Se cachent mais au-dessus s’étend pour moi
 Le royaume provisoire de ton **coeur j’**
 Écoute j’écoute battre Tôt ou tard
 (VIII, *Les Chambres*, *Œuvres*, II, p. 1116.)

En estos otros, la consonante de la rima difiere (d / t), pero pertenecen a una misma categoría de consonantes dentales sonora la una, sorda la otra:

Tu n’as pas fait offrande à l’Etna de toi-même
 Hölderlin
 Heureux à son amour celui
 Qui n’a survécu **d’**
 Une **minute**
 Le corps démâté démembré disjoint
 (HÖLDERLIN, *Œuvres*, II, p. 1141.)

Je parle à l’autre au-dessus du Neckar pour la **seconde**
 Moitié de ma vie
 Et nul ne sait si l’**on t’**
 Avait laissé pour les relire pour
 Après jour

les lettres de Diotima
(HÖLDERLIN, *Œuvres*, II, p. 1141.)

Esta exploración de Aragon acerca de las posibilidades que pueden ofrecer las palabras en situación de rima, le lleva a veces, como se ve, a una experimentación que probablemente no será duradera. Es posible también que la lectura visual y la lectura oral tengan efectos distintos en el lector y que éste tenga una percepción diferente en un caso o en el otro.

1. LA RIMA AMPLIADA

La identidad de sonidos que exige la rima consonante a partir, y sólomente a partir, de la última vocal tónica ha sido durante siglos la norma generalmente aplicada. En el siglo XIX algunos poetas utilizan libremente la llamada consonante de apoyo que precede al núcleo vocálico tónico, sin que ello suponga una obligación normativa. Hubo sin embargo partidarios de que la rima tuviese una extensión más amplia hacia la izquierda utilizando no sólo la consonante de apoyo, sino otros elementos anteriores. La polémica debió de tener actualidad pues Alfred de Musset en una de sus *Lettres de Dupuis et Cotonet*¹⁷ titulada “Les Exagérés” protestaba contra quienes pretendían mermar la libertad del poeta con imposiciones de ese tipo.

Que los componentes de la rima pueden o deben comprender más elementos que los reconocidos según la norma, es idea antigua, lo cual parece desmentir la opinión de Andrés Bello que afirmaba que “la consonancia misma gusta menos cuando se extiende a más sonidos elementales que los indispensables”¹⁸. Se pensaba en Francia que el abandono de los ritmos latinos debía ser compensado con un mejoramiento o embellecimiento de la rima integrando en ella “les deux, les trois ou les quatre syllabes d’une seule diction assises en la

¹⁷ *La Revue Des Deux Mondes* de 15 de mayo de 1837.

¹⁸ Citado por DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. Paris: Cahiers de Linguistique hispanique médiévale, vol. 10, Université de Paris XIII, 1995, entrada “rica”, p. 152.

fin d'un vers" como afirmaba Thomas Sebillet¹⁹. Es evidente que esta incitación no se podía cumplir siempre. Sí, en cambio, la extensión de la rima a uno o más elementos anteriores. Las palabras esdrújulas permiten en español el alargamiento de la rima, lo cual también ha dado motivo de polémica entre los tratadistas de los siglos pasados²⁰.

Aragon no dedica a este aspecto de ampliación la rima una reflexión innovadora, limitándose a recordar que frente al desdén de la rima en la poesía reciente, el poeta Robert Desnos consiguió escribir dos versos que son rima en toda su integridad, extendiéndola a la totalidad de los componentes de cada verso. Son los tan conocidos:

Gal, amant de la Reine, alla (tour magnanime),
Galamment de l'arène à la Tour Magne à Nîmes,

que es también el caso de estos otros versos, más recientes, de Ángel González:

dore mi sol así las olas y la [...]

do re mi sol la si la sol la si la.

(ÁNGEL GONZÁLEZ, "Calambur", *Palabra sobre palabra*.
Barcelona: Seix Barral, 1992, p. 298.)

Son versos, en ambos casos, en los que todo es rima y que se pudieran designar como versos de "rima integral".

Este vaivén entre desdén de la rima y su extensión a la totalidad del verso, justifica la indagación en la poesía sobre las posibilidades de integración en la rima de elementos fónicos que la preceden.

La ampliación más sencilla consiste en integrar la consonante de apoyo, que se ha empleado en realidad desde mucho antes, con o sin intención de hacerlo. He aquí algunos ejemplos de épocas sucesivas, fácilmente detectados:

¹⁹ SEBILLET, Thomas: *Art poétique françoys (1548)*. Édition critique, avec une introduction et des notes, thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, par GAIFFE, Félix, 1910.

²⁰ Sobre la rima esdrújula puede verse PARDO, Arcadio: "El caso del endecasílabo esdrújulo". *Rhythmica*, 2005-2006, V-VI, N° 5-6, pp. 175-211.

1) Extensión a la consonante de apoyo:

C'est d'umaine beaulté l'**yssue!**
 Les bras cours et les mains **contraites**,
 Les espaulles toutes **bossues**;
 Mamelles, quoy ! toutes **retraites**;
 Telles les hanches que les tetes.

(FRANÇOIS VILLON, *Testament*, vv. 517-511.)

Par Castor et Pollus, vos deux frères **jumeaux**,
 Par la vigne enlacée à l'entour des **ormeaux**,

Par le nouveau Printemps, fils aîné de **Nature**,
 Que seule vous serez ma dernière **aventure**

(RONSARD, *Premier livre des sonnets pour Hélène*, I.
Œuvres poétiques, Pléiade I, vv 2-3, 5 y 8.)

Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés,
 Et laver dans le sang vos bras ensanglantés.

(RACINE, *Britannicus*, acte IV, scène III.)

Cuatro casos en una misma estrofa:

Pendant les guerres de l'**empire**,
 Goethe, au bruit du canon **brutal**,
 Fit *le Divan occidental*,
 Fraîche oasis où l'art **respire**.

(TH. GAUTIER, *Émaux et camées*, Préface. Garnier, 1954, p. 3.)

Douleur qui doubles les **destins**
 La licorne et le capricorne
 Mon âme et mon corps **incertain**
 Te fuient ô bûcher qu'ornent

(APOLLINAIRE, "Poèmes à Lou", VIII,
Œuvres poétiques, p. 385.)

y en la obra del propio Aragon:

Refond les gestes d'autrefois dans leur **cachot**
 Et semble-t-il ça leur fait ni froid ni **chaud**

(ARAGON, "Vingt ans après", *Œuvres*, I, p. 697.)

Pueden multiplicarse los ejemplos *ad infinitum*.

2) Extensión al grupo consonántico anterior:

Il règne sur la ville une nuit **négatrice**
L'Arlequin blanc et noir noir et blanc devenu
N'y voit rien de changé sinon que les **actrices**
(ARAGON, "La nuit en plein midi", *Œuvres*, I, p. 765.)

3) Extensión a la sílaba anterior en otro poema del mismo:

Que les heures **tuées**
Guerre à Crouy-sur-Orcq
Meurent mal Et **tu es**
Mon âme et mon vautour
Camion de **buées**
(“J’attends sa lettre au crépuscule”, *Œuvres* I, p. 699.)

El último de estos versos presenta una modificación en la consonante.

4) Extensión a la consonante de apoyo precedida de vocal perteneciente a la sílaba anterior:

Partez: mon ennemi ne vous peut **échapper**,
Ou plutôt il ne faut que les laisser **frapper**
(RACINE, *Andromaque*, Acte IV, scène III.)

Le temps a retrouvé son charroi **monotone**
Et rattelé ses bœufs lents et roux c'est l'**automne**
(ARAGON, "Vingt ans après", *Le crève-cœur*, *Œuvres* I, p. 697.)

5) Incorporación de la consonante de apoyo y parte de la sílaba anterior:

Dois-je croire qu'au rang où Titus la **destine**
Elle m'écoute mieux que dans la **Palestine**
(RACINE, *Bérénice*, Acte I, scène II.)

6) Incorporación de la sílaba anterior a la consonante de apoyo:

Aux puantes prisons où les saints **zélateurs**

Quand nous les consolons nous sont **consolateurs**.
 (AGRIPPA D'AUBIGNÉ, "La Chambre dorée",
Œuvres, Pléiade, pp. 107- 110.)

Je puis faire les rois, je puis les **déposer**;
 Cependant de mon cœur je ne puis **disposer**
 (RACINE, *Bérénice*, Acte III, scène I.)

Elle ravale ainsi l'écume de sa haine,
 Et, ne comprenant pas les desseins **éternels**,
 Elle-même prépare au fond de la Géhenne
 Les bûchers consacrés aux crimes **maternels**.
 (BAUDELAIRE, "Bénédiction", *Les fleurs du mal*.)

Amour abandonons aux ténèbres **mentales**
 Leur carnaval imaginaire Il me suffit
 Du monde tel qu'il est sur les cartes postales
 La gesticulation d'ombres **monumentales**
 (ARAGON, "La nuit en plein midi", *Œuvres* I, pp. 766-767.)

7) Incorporación de más de una sílaba:

C'est là que nous avons notre **gouvernement**,
 Et notre temps perdu dans le **lanternement**
 (CH. PÉGUY, "Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres",
Œuvres poétiques complètes, Pléiade, p. 899.)

Es evidente que la incorporación de todos esos elementos sonoros que aquí se anotan como variaciones métricas, tienen o pueden tener un valor de significantes que el poeta ha utilizado por puro instinto y que la crítica debe poner de relieve. Las palabras siguientes de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas parecen perfectamente adecuadas, a pesar de las reservas que han expresado en las líneas que preceden: "es indudable que en muchos casos el significante, como vehículo de la rima pero también en función autónoma, alcanza y revela elementos inconscientes"²¹. Especialísimo interés merece a este respecto, como es sabido, el libro *Poesía española*, de Dámaso Alonso, cuyas referencias es inútil precisar aquí, por ser obra muy conocida.

²¹ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 351.

Distingue Aragon otros aspectos renovadores de la rima que él denomina “Compleja”, “En síntesis” y “Encabalgada”. Pero antes de exponer estas otras modalidades, conviene explorar en poesía española si ha habido o hay casos semejantes a los que se han expuesto en poesía francesa.

J. Domínguez Caparrós, ha señalado que en el libro *Acordes disonantes y otros poemas seguidos de la tercera edición de la Teoría general de la Rima* (1951) de Daniel Castañeda, se encuentra toda una gama de variantes de rima registrando quince posibilidades, de las cuales solamente los tipos 1 (**praderas / maderas**), y el 2 (**fuga / oruga**) corresponden con el uso preceptivo de la rima consonante²². Los trece tipos restantes presentan modalidades que, por sus combinaciones nada familiares, tampoco han tenido seguidores. Varios tipos de rimas “extrasistemáticas” pueden verse en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, ya citado, en el apartado RIMA, 1. Clases de rima²³.

También se encuentran fácilmente ejemplos en poesía española de rima con consonante de apoyo. Para mayor claridad me limito a los casos en que la consonante de apoyo es idéntica, apartando aquellos otros en que aparecen en las rimas consonantes de apoyo fonéticamente emparentadas, como son por ejemplo las dentales: **candado / costado**, en un soneto de Carlos Murciano²⁴. Los ejemplos que siguen representan épocas diversas:

²² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Sobre rimas extrasistemáticas”, en *Estudios de métrica, cit.*, pp. 171-179.

²³ MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, cit.*, p. 352.

²⁴ Dice la voz: «Abre la puerta»; Digo “Soy yo la puerta y cierro con **candado**”.
 “¡Llaves, aquí! –dice la voz–, al lado de este muro sin hueco no postigo”.
 Rueda en lluvia la noche. Digo: “Amigo, ni hueco ni postigo mi **costado** tiene, pero la puerta la he cerrado a piedra y lodo y no abriré”. Te sigo
 (Soneto “La puerta”, en *Como un agua escondida*. Córdoba: Caja Sur, 2008, p. 14.)

Cruz cruzada pan**adera**

tomé por entend**adera**

(*Libro de buen amor*, est. 116)

probó tener la muela como avía **usado** [...]

dis: ‘¡Ay molino resio! Aun te vea **casado**

(*Libro de buen amor*, est. 195.)

Y pues os he ganado por la **mano** [...]

que cuando vos habléis como hombre **humano**

(FRANCISCO DE ALDANA, “Canción a Cristo
crucificado”, vv. 67 y 70.)

con que mi pena atre**vida**

hoy me tiene suspendido

entre su muerte y su **vida**

(CALDERÓN, “No hay cosa como callar”, Jornada I.)

Largas horas de espera... Etern**idades**

que llenan de ansiedad mis soled**ades**...

(FRANCISCO VILLAESPEA, “La canción del recuerdo”, I,
El libro del amor y de la muerte.)

Regente de esta hermos**ura**.

Pinta bien: se me apres**ura**

(J. GUILLÉN, “Amiga pintura”, *Cántico*.)

Lúbrica polinesia de lunares

es la pulida mar de tu cad**era**.

Trópico del tabaco y la mad**era**

mecido por las olas de tus mares.

(ÁNGEL GONZÁLEZ, Geografía humana.
“Calambur”, *Palabra sobre palabra*.)

La incorporación de elementos anteriores a la consonante de apoyo es poco frecuente en poesía española y siempre involuntaria e inconsciente. Los ejemplos que se recogen a continuación demuestran que en este caso la poesía española ha empleado las mismas posibilidades que se han visto en poesía francesa, y que ese empleo se puede fácilmente codificar como se ha hecho más arriba. Se escogen los ejemplos que siguen por presentar incorporación de elementos múltiples.

1) Consonante de apoyo precedida de vocal:

ya causa elemental de las **primeras**,
tuyo es mi canto; si escuadrón volante,
que en arrullos y quejas **lastimeras**

(GABRIEL DE HENAO, *Rimas*, “Al palomar del Conde de Monterrey”, Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997, p. 117.)

De la montaña sueña celestiales **rutinas** [...]
De grillo de las candidas églogas **matutinas**

(JULIO HERRERA Y REISSIG, “El Despertar”,
Los éxtasis de la montaña. Poesía completa y prosas.
Buenos Aires, Col. Archivos, 1998, p. 17.)

mas tenían sus ojos tal expresión **amante** [...]
Los surtidores vierten lágrimas de **diamante**...

(FRANCISCO VILLAESPESA, “Veladas sentimentales”, II,
El libro del amor y de la muerte.)

Ya escucho, a solas, el derrumbamiento [...]
el claustro ensimismal del **pensamiento**

(BLAS DE OTERO, “Postrer ruido”, *Ancia*, p. 50.)

2) Consonante de apoyo precedida de elementos de la sílaba anterior:

¿Qué es el placer, la vida y la **fortuna** [...]
Una carrera larga e **importuna**

(JOSÉ ZORRILLA, “Gloria y orgullo”.)

3) Consonante de apoyo precedida de la sílaba anterior:

Éste, pues, sólo pudo alto **ardimiento**
ceder a nuestro propio **entendimiento**

(SOR J. INÉS DE LA CRUZ, “Neptuno alegórico”, vv. 255-256.)

El más profundo problema, –el de la **inmortalidad** [...]
Que si el cangrejo se muere –todo en su **totalidad**

(MIGUEL DE UNAMUNO, *Cancionero*.
Madrid: Akal, 1984, p. 70.)

Fatiga del domingo... Extra**ordinario** [...] de este modesto ensueño consuetud**inario**!
(MANUEL MACHADO, *Caprichos*. Madrid, 1905.)

que Dios, el solo vivo, no **existiera**,
o que, existiendo, sólo **consistiera**
(BLAS DE OTERO, “Soneto Basta”, *Ancia*, p. 40.)

o de parte de la sílaba anterior:

Tras la cortina de mi alcoba **espera** [...] Alguien que me conoce **desespera**
(C. MURCIANO, Madrid, *Sonetos de la otra casa*. Endymion, p. 15.)

La integración de elementos precedentes a los de la rima propiamente dicha puede producirse fácilmente cuando la rima utiliza palabras derivadas. He aquí algunos casos:

En cielo impírio, trono más **conforme** [...] adonde la **uniforme** y **omniforme** [...] porque el ángel en él su paso **informe**
(FRANCISCO DE ALDANA, “Parto de la Virgen”, vv. 401-408, p. 318.)

No viste siempre en firme lazo **atadas** [...] son con frecuencia ejemplo **desatadas**.
(FRANCISCO DE RIOJA, Soneto XXXVIII, *Poesía*. Madrid: Cátedra, p. 197.)

que aunque no pueda yo dalle **consuelo**
compañía será mi **desconsuelo**
(FRANCISCO DE ALDANA, “Canción a Cristo Crucificado”, vv. 90 y 93, p. 288.)

lo que la quiero, ingrata, **corresponde**;
si digo que es mi vida, me **responde**
(LOPE DE VEGA, “Desdenes de Juana y quejas del poeta”, *Rimas humanas y divinas*.)

Por puntos sobre la puerta un resplandor **trasciende**;
Y el misterioso suspiro que hacía la noche **asciende**
(JULIO HERRERA Y REISSIG, “Le sommeil de Canope”. Traducción del poema de Albert Samain
Le sommeil de Canope, *Poesía completa y prosas*, p. 402.)

2. RIMA COMPLEJA

Consiste este tipo de rima en descomponer en varias palabras los sonidos de una rima anterior. Aragon explica: «Je veux parler de la rime complexe, faite de plusieurs mots décomposant entre eux le son rimé». No parece tan evidente como suele decirse que esta rima «compleja» corresponda a la rima «équivoque» de los retóricos del siglos xv, pues la rima “équivoque” se refiere a la repetición de palabras de la misma pronunciación pero con sentidos distintos (point = punto y point = negación; je suis = verbo être y je suis = verbo suivre). Más adecuado sería decir que esta rima compleja puede mostrar algún parentesco con la rima “équivoque”, si se considera la identidad de sonidos que en la grafía aparecen separados y que constituyen rima con palabra rima anterior. Es el caso de los ejemplos que sigue: “ivresse-vivre est-ce”, etc. Las palabras rima rebasan los límites de la rima normativa:

Préfèrent à leur vie un seul moment d'**ivresse**
 Un moment de folie un moment de bonheur
 Que savent-ils du monde et peut-être **vivre est-ce**
 Tout simplement Maman mourir de très bonne heure
 (“La valse des vingt ans”, *Le crève-cœur*, *Œuvres* I, p. 706.)

Que les heures **tuées**
 Guerre à Crouy-sur-Orcq
 Meurent mal Et **tu es**
 Mon âme et mon vautour
 (“J’attends sa lettre au crépuscule”, *Le crève-cœur*,
Œuvres I, p. 699.)

Aunque este caso no presenta en su obra una frecuencia extremada, pueden encontrarse en ella algunos otros ejemplos:

Sillonné de vents et d’années
 Taché talé de tant de **siècles**
 Ô déchirures du drapeau
 Avec toutes les tares de l’humanité sur la terre **avec l’**
 Histoire écrite aux rides de ma peau,
 (XXIV, *Le Fou d’Elsa*, *Œuvres*, II, p. 877.)

rimando **siècle / avec I'** con separación del artículo y del sustantivo que pasa a cabeza del verso siguiente y, en el ejemplo que sigue, separando el pronombre sujeto del verbo que pasa igualmente a ser cabeza del verso siguiente:

Parler d'amour c'est parler d'elle et parler d'**elle**
C'est toute la musique et ce sont les jardins
Interdits où Renaud s'est épris d'Armide **et I'**
Aime

(“Petite suite sans fil”, *Le crève-cœur*, II, *Œuvres*, I, p. 702.)

J'écoutais les longs cris des chalants sur l'**Escaut**
Et la nuit s'éveillait comme une fille chaude
La radio chantait Elle ne blesse **qu'au**
Cœur ceux qu'atteint cet air banal où l'amour rôde
(“Le printemps”, *id*, I, p. 709.)

Les champs bruns pleins de coqs chanteurs et de **fétus**
De paille ont pris ce matin l'air de chiens battus
Capitaine de jour soleil blanc que **fais-tu**
Comme un qui traîne dans sa chambre
(“Petite suite sans fil”, III, *Œuvres* I, p. 703.)

Es de notar que casos de separación de determinante y sustantivo se encuentran en poesía española sin dificultad o bien de otros elementos que en la frase son átonos y que por su situación en posición de rima cobran intensidad tónica²⁵:

Esta modalidad de rima compleja ha sido bastante utilizada por los poetas del XIX. En cambio se encuentran muy pocos ejemplos en poesía española y, si los hay, los tratadistas no suelen considerarla como modalidad que difiera de la rima consonante normativa.

Cabe citar a este respecto unos versos de Carlos Murciano

²⁵ He aquí dos ejemplos:
Y que cuando los he hecho
Ha sido en el corto espacio
Que ferian al ocio **las**
Precisiones de mi estado.

(SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obra selecta*. Barcelona: Planeta, p. 4.

con aquella brisa **de**
su palabra y con la fe
que en su palabra ponía.

(JOSÉ MARÍA PEMÁN, Elegía de Jacinto Ilusión.)

en los que aparece un caso que se puede admitir como de rima compleja, por encontrarse en el verso 7 de un soneto, con tres anteriores que riman en **-ola**:

y busco en él una palabra **sola**.
Y no la encuentro **-niña, niña-** **no la**
encuentro

(CARLOS MURCIANO, *Sonetos de la otra casa*.
Madrid: Endymion, p. 18);

o este otro ejemplo semejante: el verso 7 de un soneto presenta como rima dos palabras separadas:

donde se miran sin quitarse **velos**
gesticulando a semejanza de **los**
peleles

(CARLOS E. DE ORY, “Sobre los vivos y los muertos”,
Soneto vivo. Barcelona: Anthropos, p. 71.)

y también estos otros, versos 10 y 12 de otro soneto del mismo poeta:

confundiré la noche con tu **pelo** [...]
será mi sombra por tu alcoba y **te lo**
juro

(CARLOS E. DE ORY, “Cuando haya muerto todo”,
Soneto vivo, p. 121.)

Y en obra más reciente :

espumosa y floral, desnuda y **sola**
niegas tu cuerpo al mar, ola tras **ola**,

(ÁNGEL GONZÁLEZ, “Calambur”, *Palabra sobre palabra*, p.
298);

con rimas semejantes a las de Carlos Murciano citadas, aunque en este caso se trata más bien de la consonante de apoyo que de la rima en sí.

Conviene señalar igualmente el caso especial y poco frecuente en que todas las palabras de un verso tienen eco en las del verso siguiente, como en este ejemplo de “rima integral”

citado más arriba:

dore mi sol así las olas **y la** [...]

do re mi sol la si la sol la si la.

(ÁNGEL GONZÁLEZ, “Calambur”, p. 298.)

Puede ser que con mayor atención y tiempo que dedicar a la búsqueda, puedan encontrarse en poesía española otros casos de rima compleja de los que ahora no dispongo.

3. RIMA EN SÍNTESIS

Se produce rima en síntesis, según Aragón, cuando una palabra reúne sonidos separados en verso anterior. Se trata de una modalidad que invierte el orden de la rima compleja. También en esta modalidad puede ocurrir que las palabras sobrepasen la extensión de la rima propiamente dicha, como en todos los ejemplos que siguen:

L’Ode Açoka cadre avec **la**
Strophe en fenêtré de lorette;
Et de lords papillons d’**éclat**
Fiantent sur la Pâquerette.

(RIMBAUD, “Ce qu’on dit au poète à propos des fleurs”,
en *Œuvres*. Paris: Mercure de France, 1947, p. 74.)

Nous ne comprenons rien à ce que nos **fil** **aiment**
Aux fleurs que la jeunesse ainsi qu’un **défi sème**
Les roses de jadis vont à nos **emphysèmes**

(ÁRAGON, “Chant de la zone des étapes”,
Le crève-cœur; Œuvres I, p. 704);

ejemplo en el que la palabra *emphysème* reúne la diversidad anterior.

También de Aragón son los siguientes:

Vingt ans L’espace à peine d’une enfance **et n’est-ce**
Par sa pénitence atroce pour notre **âinesse**

(“Vingt ans après”, *Le crève-cœur; Œuvres I*, p. 697.)

La France sous nos pieds comme une étoffe **usée**

S'est petit à petit à nos pas **refusée**
 ("La nuit de Dunkerque", *Les yeux d'Elsa*,
Œuvres I, p. 762.)

Je crierai je crierai Mes yeux que j'aime **où êtes**
 Vous Où es-tu mon alouette ma **mouette**
 ("La nuit de Dunkerque", *Œuvres I*, p. 763.)

On jurerait dit-il que c'est **Paris si on**
 Ne refusait de croire aux **apparitions**
 ("La nuit d'exil", *Œuvres I*, p. 764.)

Amour n'auras-tu pas pitié de mon **grand âge**
 Amour assez longtemps ne m'as-tu point hai
 Amour dans le cercueil aime-ton d'**avantage**
 ("Plainte pour la mort de Madame Vittoria Colonna
 Maruise de Pescara", *Œuvres I*, p. 777.)

Un **bal où**
 Ni toi ni moi n'étais va s'ouvrir. Il commence
 Les violons rendraient les poète **jaloux**
 ("Petite suite sans fil", *Le crève-cœur*,
 II, *Œuvres I*, p. 702.)

Son raros los ejemplos en poesía española. Los versos que se citan de C. E. de Ory tienen identidad de consonante de apoyo:

tanto en mis pies como en mis manos y
 despeño la cabeza como **si**
 en tus plumas
 ("Bajos fondos", *Soneto vivo*, p. 72);

y este ejemplo final de esta modalidad:

me arrojó en tu silencio, a tías **ando... Me**
 apartas, pegas con tu brazo fuerte
 contra mi fe. No finjas defenderte:
 ¿no ves que tanta fiebre está enfermándome?
 (BLAS DE OTERO, "Cara a cara", *Ancia*, p. 46.)

4. RIMA ENCABALGADA

La denominación de «rima encabalgada» no tiene sentido

entre nosotros. Por ser la rima límite del verso y anuncio de pausa versal, la rima no puede de ninguna manera desplazar parte de sus componentes al principio del verso siguiente. Y efectivamente, no existen casos de esta modalidad en poesía española. La separación de una palabra en dos fragmentos (la tmesis) no entra en esta modalidad. Ni tampoco los casos en que un verso recoge sonidos vocálicos o consonánticos de la rima del verso anterior.

Aragon inventa este tipo de rima (al que algunos llaman “rima de Aragon”²⁶) que, según él, inaugura lo que llama “encabalgamiento moderno” que no consiste en desplazar al principio del verso siguiente una parte de un sintagma o componentes de la frase, como lo hacen los encabalgamientos suaves o abruptos, sino encabargar sonidos prolongando de esta manera los efectos propios de la sonoridad de la rima, y por lo tanto, enriqueciendo, con esa fonación dilatada, su significado. Pudiendo la parte encabalgada de la rima reducirse, como lo muestran algunos ejemplos que se citan aquí, a una sola consonante o grupo consonántico (**Trop, Doute, La**). La rima no será, pues, marca de fin de verso, sino etapa transitoria en la sonoridad general del poema. En palabras suyas: “Je préconiserai ici l’enjambement moderne [...] où ce n’est pas le sens seul qui enjambe, mais le son, la rime qui se décompose à cheval sur la fin du vers et le début du suivant”:

Ne parlez plus d’amour. J’écoute mon cœur **battre**
 Il couvre les refrains sans fil qui l’ont grisé
 Ne parlez plus d’amour. Que fait-elle là-**bas**
Trop proche et trop lointaine ô temps martyrisé.
 (I, “Petite suite sans fil”, II, *Œuvres*, I, p. 702.)

Ah parlez-moi d’amour ondes petites **ondes**
 Le cœur dans l’ombre encore a ses chants et ses cris
 Ah parlez-moi d’amour voici le jour où l’**on**
D-oute où l’on redoute où l’on est seul on s’écrit
 Ah parlez-moi d’amour Les lettres que c’est **long**
De ce bled à venir et retour de Paris

²⁶ «Dirais-je que pour avoir démonté aux yeux de tous la rime enjambée à qui certains ont depuis donné mon nom, je ne me sens ni deshonoré, ni détrossé par moi-même.» (*Arma virumque cano, Œuvres*, I, pp. 745-746.)

(I, 702 y “Petite suite sans fil”, II, *Œuvres*, I, p. 702.)

Les malédictions des échelles franchies
 Devrait-elle toujours peser sur nos **épaules**
 Nos vignes nos enfants nos rêves nos **troupeaux**
 La colère du ciel peut-elle être fléchie
 (“Ombres”, *Œuvres*, I, p. 721.)

Ou le charme d’un soir dans les port de **Toulon**
Bref comme st le bonheur qui survit mal a l’**ombre**
 (“Elsa je t’aime”, *Œuvres*, I, 724.)

Ce quatrain qui t’a plu pour sa musique **triste**
 Quand je ne l’ai donné comme un trèfle **flétri**
Stérilement dormait au fond de ma mémoire
 (“Elsa je t’aime”, *ib.*, p. 725.)

Esta modalidad nueva supone para Aragon una ampliación de la sonoridad de un verso hacia el siguiente, lo cual precipita el movimiento entre los versos y que Aragon justifica como necesidad “que le sens supérieur du poème vient dicter”. Conviene señalar que la parte encabalgada no queda suelta, aislada como si fuera un fragmento de palabra desplazado, sino que esa parte inaugura, al mismo tiempo, otra palabra distinta; de modo que la parte encabalgada participa a la vez del sentido de la rima y del nuevo de la palabra situada en cabeza de verso, y no modifica el orden sintáctico de la frase.

De las tres modalidades (compleja, en síntesis y encabalgada) sólo la encabalgada constituye una verdadera innovación en poesía francesa, sin antecedentes en épocas anteriores.

Las experiencias, que también son propuestas, de Aragon en sus modalidades de rima “compleja”, rima “en síntesis” y rima “encabalgada”, no han tenido, salvo error por parte mía, otras manifestaciones en su obra posterior. Todo sucede como si la “urgencia” que la guerra ha exigido en él de proclamar el uso de la rima como un acto de resistencia y de arraigo, desaparece una vez el conflicto bélico terminado. Aragon abandona esas experiencias que son de difícil continuación, para venir de nuevo a los usos precedentes, si bien es verdad que la rima ha sacudido las trabas que imponían las normas clásicas y que

su obra emplea la rima con gran libertad.

Ni en su obra posterior ni en los otros poetas se encuentra el ejercicio de los tipos de rima propuestos, de tal modo que se pueden considerar como un islote en la historia de la rima. Pues además de la exigencia del momento histórico, que ya ha perdido actualidad, el empleo de esos tipos de rima exige un virtuosismo nada frecuente y un sentido y maestría del lenguaje que Aragon posee como pocos poetas.

Es posible que otras experiencias aparezcan en la poesía futura, pues como dice Daniel Menagre con palabras suyas citadas en el encabezamiento de este trabajo, «On n'en a jamais fini avec la rime. On la croit morte [...] et voilà derechef qui occupe les poéticiens, intrigue les poètes, reparaît là où on ne l'attendait plus».

Buceando en la poesía española he podido dar con algunos ejemplos que pueden considerarse como de rima compleja y de rima en síntesis. Ninguno, en cambio, de rima encabalgada que parece no se aviene con la índole misma del lenguaje; teniendo en cuenta también que el ejemplo de Aragon no ha tenido difusión en España, y por lo tanto no ha incitado a nadie a ensayar nuevos aspectos de rima.

Quienes leen atentamente poesía española pueden detectar casos de rima de uso esporádico. Las propuestas de Daniel Castañeda no han tenido fortuna, como tampoco las de Luis Ángel Casal de “rima potencial o en potencia”. Algunos investigadores han podido captar casos aislados de rimas no frecuentes, como la “rima en caída” señalada por Antonio Carvajal.²⁷ Pero estas tentativas, voluntarias en los unos, intuitivas en otros, aparecen ahora como experiencias aisladas que en nada modifican el concepto de rima tradicional.

Más fortuna ha tenido y tiene la rima ampliada hacia la izquierda que los poetas utilizan ya con frecuencia espontáneamente, y que supone un ensanchamiento de gran riqueza.

²⁷ El estudio de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, ya citado, «Sobre rimas extrasistemáticas», expone con claridad todos estos casos.