



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

FUNDAMENTOS PARA UNA TEORÍA DEL RITMO POÉTICO
Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

FERNANDO CONCHA CORREA

Profesor Guía:
Luis Vaisman

Santiago de Chile, año 2015

FUNDAMENTOS PARA UNA TEORÍA DEL RITMO POÉTICO

RESUMEN

El presente trabajo constituye un intento por actualizar y aportar a la discusión sobre el concepto de ritmo poético, enfocándose en algunos de los posibles comportamientos rítmicos del poema. Sin pretensión de total exhaustividad, se revisan autores y conceptos claves, discutiendo con ellos, revalorándolos, modificando algunos de sus aportes y rellenando algunos de los vacíos que sus trabajos han dejado. Partiendo de las consideraciones previas necesarias en el marco teórico, donde se examinan las nociones de ritmo como retorno, ritmo como flujo/velocidad, impulso rítmico, oralización imaginaria y la necesidad de individualización del efecto rítmico, el trabajo se inicia con un capítulo dedicado a los conceptos básicos del ritmo en el estudio de la versificación regular. En él se revisan algunas debilidades propias de los enfoques tradicionales, y se destaca el rol individualizador de los elementos de orquestación y de ritmo de intensidad. El capítulo finaliza con una evaluación de cómo la métrica ha utilizado la relación lengua/sistema de versificación con una función naturalizante. En un segundo capítulo se aborda el problema del ritmo en el verso libre. Luego de establecer la necesidad de buscar factores positivos de este último, se pasa al análisis de las herencias de la tradición metricista reutilizadas en el poema en verso libre. En segunda instancia, se analiza el rol del nivel gramatical, específicamente a través de los recursos del paralelismo y de la progresión de la frase en relación a la realidad versal. Por último, se revisa el concepto de “ritmo de imágenes” como ritmo semántico, se establecen ciertos conceptos y precisiones con respecto a él y a algunos de sus comportamientos, y se establece la existencia (si bien poco frecuente) de efectos rítmicos semánticos no-imaginísticos. El último capítulo aborda el problema pocas veces explorado de la relación del ritmo con la propuesta estética del poema, del autor y de una corriente literaria. Enfocándose en la “ideología del ritmo poético” que relaciona a éste con el “ritmo universal” se examina cómo este sistema de creencias, concepciones y propuestas pueden resignificar el uso de los recursos rítmicos en el poema.

Índice

1	Introducción.....	1
2	Marco teórico.....	8
2.1.	Cuestiones básicas sobre el ritmo.....	8
2.1.1.	Dos conceptos generales de ritmo.....	8
2.1.2.	Factores subjetivo y objetivo del ritmo.....	9
2.1.2.1.	Necesidad de considerar factores no versológicos, tanto textuales como extratextuales.....	15
2.1.2.2.	Derivación del objetivo general de esta investigación.....	16
2.1.2.3.	Sobre la consciencia e inconsciencia de los fenómenos rítmicos.	16
2.2.	Caracterización del ritmo como fenómeno de retorno en la versología (metro y ritmo) 17	
2.2.1.	Oldric Belic: ritmo, metro e impulso métrico.....	18
2.2.2.	La posibilidad del metro como fenómeno textual concreto, y la diferencia entre verso particular y su actualización por el lector (modelo de verso y ejemplo de verso).....	19
2.2.2.1.	Modelo de ejecución y ejemplo de ejecución.....	21
2.2.2.2.	El tempo	22
2.3.	Consideraciones sobre la poética de Henri Meschonnic	23
2.3.1.	La especificidad del ritmo en Meschonnic	23
2.3.2.	Cómo proceder con Meschonnic	25
2.3.3.	Reciclar Meschonnic.....	26
2.4.	Últimas consideraciones previas.....	27
2.4.1.	Utilización operativa de la poética de Yuri Lotman.	28
3	El ritmo en el poema de versificación regular	30
3.1.	Certezas de la versología.....	30
3.1.1.	El ritmo como concepto fundamental e incierto en la métrica española.....	31
3.2.	Otros enfoques.....	33
3.2.1.	Rafael de Balbín.....	33
3.2.2.	Importancia del acento y ritmo de intensidad (Oldric Belic)	35
3.2.3.	Kurt Spang	38
3.2.3.1.	Acento secundario.....	38

3.2.3.2.	Entonación y otros elementos.	39
3.3.	Orquestación.	42
3.4.	El ritmo de signo versus el ritmo de cláusulas.	50
3.4.1.	Caracterización en Belic.	52
3.5.	Consideraciones en torno a las cláusulas.	57
3.5.1.	Ritmo binario, ternario y el carácter pedal o de cadencia en el verso español.	57
3.5.2.	Combinación de ritmo de cláusulas y de ritmo centrado en el axis.	61
3.5.3.	Cláusulas y tempo.	63
3.5.4.	Pareamientos rítmicos	64
3.5.5.	Situación de las cláusulas en el verso español.	65
3.5.6.	Sobre la versificación modernista (y afines).	66
3.6.	Métrica española: versificación, esencia e historicidad.	69
4	El ritmo en el poema versolibrista.	77
4.1.	La definición negativa del verso libre y sus consecuencias metodológicas.	78
4.2.	Metricalidad	80
4.2.1.	El verso libre frente a la tradición metricista.	80
4.2.2.	La rima.	86
4.2.3.	La medida.	87
4.2.4.	Posibilidad de escandir el verso libre según cláusulas.	90
4.3.	Relaciones gramaticales	93
4.3.1.	Introducción a los efectos rítmicos gramaticales.	94
4.3.1.1.	El paralelismo	94
4.3.1.2.	El ritmo y la progresión de la frase.	101
4.3.1.3.	Conclusiones en torno a las funciones gramaticales del ritmo poético.	110
4.4.	El ritmo en el nivel semántico	112
4.4.1.	Problemas de abordaje del ritmo en el nivel semántico.	112
4.4.2.	Precisiones con respecto al concepto de imagen poética.	114
4.4.3.	El ritmo de imágenes.	117
4.4.4.	El ritmo semántico no-imaginístico.	126
5	El ritmo poético y la propuesta estética.	130

5.1.	Poéticas autoriales y corrientes literarias	131
5.1.1.	Ideología poética del ritmo y El coloquio de los centauros.	132
5.1.2.	La ideología poética del ritmo universal en la poesía moderna.	135
5.1.2.1.	El ritmo en la poética de Octavio Paz.....	138
5.1.2.2.	El ritmo y la ideología del ritmo en Piedra de sol.....	140
5.1.3.	La ideología de la revelación rítmica.....	149
5.1.4.	El ritmo como ideología.	151
6	Conclusiones	153
	Apéndice I: Breve nota sobre los conceptos de metro y ritmo en Osip Brik y Boris Tomashevski (antecedentes de la conceptualización de Oldric Belic)	167
	Apéndice II: Breves aclaraciones para una mejor comprensión de la crítica de Meschonnic a la teoría del signo.....	170
	Apéndice III: Explicación y evaluación de de los dos “clásicos indispensables” de la versología española (Tomás Navarro Tomás y Antonio Quilis).....	173
	Apéndice IV: Sobre el valor del corte versal en el poema versolibrista en la recuperación de elementos métricos tradicionales y sobre el concepto de “verso libre de ritmo endecasílabo”	184
	Apéndice V: Excurso sobre la imagen	190
7	Bibliografía	213

1 Introducción

No es exagerado decir que el ritmo es admitido de manera casi unánime como uno de los elementos centrales de la poesía, desempeñando un rol fundamental desde los orígenes históricos de ésta. El ritmo poético fue un asunto de suma importancia para los gramáticos y retóricos de la Antigüedad Clásica, así como para los tratadistas medievales, renacentistas, barrocos, dieciochescos y decimonónicos. El siglo XX, por su parte, ha desarrollado una cantidad notable de estudios sobre el verso. Tal vez los logros más admirables obtenidos por el formalismo y el estructuralismo (checho principalmente) en torno a la lírica se dan en este ámbito. Por su parte, los mismos poetas no se han abstenido de abordar el tema, algunos realizando un estudio concienzudo al respecto - incluso escribiendo tratados o estudios sobre versificación¹-; otros, desarrollando teorías más o menos personales sobre este asunto.

Frente a dicho panorama, parecería que este tema no ofrece más discusión y por ello podría considerarse como un saber certero, por mucho que suela ser un saber olvidado. Y sin embargo, prácticamente cualquier lector familiarizado con la crítica de poesía puede dar cuenta del uso vago e impreciso del concepto, en general utilizado con fines laudatorios y remitiendo a algún aspecto indeterminado de la sonoridad del poema. Si, como parece, no existe suficiente claridad sobre el significado, la extensión y los distintos aspectos de esta noción, esto constituye un problema con repercusiones en varios niveles para el estudio de la literatura: es un problema teórico, en cuanto se carece de claridad con respecto al concepto y a la pertinencia y aplicabilidad de éste; es un problema para la historia literaria, en cuanto no se puede dar cuenta exhaustiva de momentos esenciales de la historia de la literatura (como sucede con la originalidad formal de la poesía del Modernismo hispanoamericano); es un problema para la crítica, en cuanto la utilización de dicho concepto no le permite realizar un análisis más profundo del que realizaría prescindiendo

¹ Por ejemplo Théodore de Banville con su *Pequeño tratado de poesía francesa* y, en el siglo XX, Jacques Roubaud con *La vejez de Alejandro* y tantos otros estudios que ha publicado en revistas académicas.

de él y, además, puesto que deja de prestar atención a elementos que sí pueden ser relevantes para el poema mismo. Con ello queda subrayada la importancia de este estudio y su enfoque eminentemente teórico, aunque a la vez se aprecia la necesidad de aplicación práctica en textos concretos.

Por supuesto, esto último impone la definición de un corpus, que incluirá poemas en lengua española, tanto de poetas peninsulares como hispanoamericanos, y constará casi exclusivamente de textos pertenecientes a finales del siglo XIX (Modernismo hispanoamericano) y al siglo XX. Esta delimitación se basa en dos hechos principales: primero, la mayoría de los estudios versológicos ejemplifica con poetas tradicionales, preferentemente españoles, en especial de los siglos XVI, XVII y XVIII, cuando no se recurre al romancero; segundo, creemos que es necesario enfatizar el interés actual del concepto de ritmo poético y del estudio de su práctica, puesto que gran parte del prejuicio existente hacia esta temática –y hacia otras temáticas afines- proviene de que se las considera como asuntos polvorientos que no se relacionan con la poesía actual (verso libre). La inclusión del Modernismo hispanoamericano se justifica en parte debido al inmenso interés rítmico de su experimentación poética, así como a la posibilidad de establecer un espectro relativamente amplio que permita contrastar las posibilidades que van desde el verso métrico regular hasta el verso libre. No se han descartado alusiones a la poesía clásica. En algunos casos también se han utilizado poemas en inglés, puesto que se ha estimado que su valor explicativo lo justifica.

El marco teórico del presente trabajo está dedicado a las cuestiones teóricas previas a una consideración del ritmo poético: partiendo de una revisión del concepto general de ritmo, se evaluará la validez de la oposición que se ha establecido entre la idea de ritmo como retorno de un patrón regular (desde Platón y Aristóteles hasta el estructuralismo) y de ritmo como flujo. La segunda de estas conceptualizaciones no se centra en la periodicidad, sino en el movimiento, en el fluir o en el devenir temporal del proceso (poema, pieza musical, danza, etc.). A partir de esto se advierte, sin embargo, que uno de los problemas principales con respecto a este enfoque radica precisamente en que corre el riesgo de deshacer la operatividad del concepto de ritmo, disolviéndolo en consideraciones sobre lo inefable o sobre lo irreductible de la experiencia, de forma que fácilmente podría terminar

devolviéndolo a su carácter impresionista (lo cual, según planteamos, de hecho ocurre en algunos casos). No obstante, es necesario advertir que, a partir de estas reflexiones, se abre la posibilidad de considerar el ritmo como una dimensión de las artes temporales que no es necesariamente la proyección de una matriz preestablecida.

Ambas conceptualizaciones, sin corresponder exactamente a lo mismo, pueden ser puestas en paralelo con otra oposición existente en la musicología y en la versología: la que contrasta regularidad abstracta y actualización/realización concreta, la cual es muchas veces incompleta (dando paso así a la posibilidad de variación). Lo que esta oposición logra poner de relieve en ambas disciplinas es la participación del receptor en la conformación del ritmo. Oldric Belic, Kurt Spang, Hasty, Cooper y Meyer, entre otros, coinciden en la importancia de este factor. El problema del ritmo es, desde esta perspectiva, un problema de percepción. La conclusión que podemos obtener de estos paralelos entre la musicología y la versología es que el ritmo consta necesariamente de un elemento objetivo que lo motiva y de un elemento subjetivo que lo percibe como tal. De manera que el fenómeno que estudiamos no puede considerarse un mero hecho dado.

De hecho, una de nuestras propuestas radica en que en la tradición poética se ha dado expresión a elementos fundamentales del poema que están más allá de su configuración textual-lingüística. Gran parte del fenómeno del ritmo se encuentra en este mismo proceso, y muchos de sus factores activos pertenecen a esta dimensión que es a la vez intra y extratextual. Con esto creemos demostrar tanto la fundamentación como la necesidad de una metodología que no sea puramente lingüística o versológica, sino también estético-interpretativa.

También optaremos operativamente, al momento de abordar el problema de la relación del ritmo con otros elementos del poema, considerando a la vez la amplitud del concepto de ritmo y sus límites, la teoría del texto poético de Yuri Lotman. Al permitir establecer relaciones posibles entre los distintos niveles del texto, relaciones que son de distinto orden y que, idealmente, llegan a cumplir una función estética, su propuesta nos permitirá avanzar en la definición de las funciones del ritmo poético, evitando también naturalizarlas, como, de hecho, ocurre en el caso de muchas teorías formalistas.

En el segundo capítulo nos dedicaremos a analizar las teorías versológicas del ritmo que se refieren a la versificación métrica. Se sostendrá que la falsa apariencia de claridad con respecto al concepto de ritmo en este ámbito proviene del aspecto cuantitativo y mensurable que la tradición clásica y clasicista le ha dado al estudio de la versificación, y, a la vez, al desconocimiento de algunos detalles propios de estas teorías.

Asimismo, en esta sección se contrastarán las propuestas con poemas concretos pertenecientes a tradiciones poéticas basadas en sistemas métricos, con lo cual se plantearán al menos dos problemas: cuál es la extensión de una unidad métrica y qué status tiene un sistema de versificación con respecto a su propia lengua. En este último punto se discutirá la manera cómo los partidarios de distintos sistemas de versificación (o de distintas maneras de entender un sistema de versificación particular) defienden sus esquemas, planteando que lo que ha solido ocurrir en el intento de establecer un sistema vinculado a una lengua es que se lo ha naturalizado o racionalizado al fundamentarlo en las propiedades lingüísticas del idioma. La esencia de la lengua sería, en estos casos, el argumento principal para defender una poética, de modo que el establecimiento del sistema de versificación aparece como un reflejo pasivo que no es *agenciado* sino que ya está ahí, anterior a los poemas y a quienes los escriben, pasiva e históricamente situado como reflejo de un sistema lingüístico. Esto, por supuesto, no implica negar las relaciones existentes entre una gran cantidad de sistemas de versificación y los respectivos sistemas fonológicos, o que un sistema de versificación postulado pueda contradecir la realidad fonológica de la lengua a la cual se aplica y, en consecuencia, fracasar en aspectos fundamentales.

No es posible, de hecho, explicar de otra manera el paso de la versificación métrica al versolibrismo ¿Sería acaso el verso libre el más alejado de la poeticidad o de la esencia de una lengua particular dada? El lugar de la versificación libre es central en cualquier intento por discutir contemporáneamente el concepto de ritmo poético y, sin embargo, su condición de “libre” lo hace particularmente escurridizo. Tomás Navarro Tomás, hacia el final de su libro *Los poetas en sus versos* plantea la necesidad de una ampliación de criterios para abordar el fenómeno del ritmo en el verso libre. Esto significa que la revolución formal en la versificación del siglo XX trae una serie de consecuencias cuyo impacto y extensión es necesario escrutar. Revisando las propuestas de María Victoria

Utrera Torremocha e Isabel Paraíso, se dará cuenta de que esta ampliación debe ser sopesada en varios frentes, puesto que el fenómeno del verso libre no puede considerarse homogéneo (como tal no es un “sistema de versificación”), sino que es necesario dar cuenta de las distintas realidades rítmicas que caen bajo la denominación de este macroconcepto. La tarea que se impone en este caso es la de buscar cualidades positivas que puedan servir para especificar los fenómenos versolibristas, ya que la denominación “verso libre” es, como se advierte, meramente negativa, es decir, tan sólo definida en oposición al verso regular tradicional. Es en ese punto donde toparemos con una primera gran problemática respecto de la extensión del concepto de ritmo poético ¿puede éste limitarse a los aspectos (virtualmente) sonoros del poema, o puede referirse a, por ejemplo, fenómenos sintácticos, o semánticos?

En ese sentido, la pregunta fundamental de este capítulo habría que formularla en estos términos: si el versolibrismo nos obliga a ampliar los criterios para la determinación del ritmo, ¿hasta qué punto y considerando qué factores debe realizarse esta ampliación? Evidentemente, esta reflexión se realizará contrastando con poemas pertenecientes al siglo XX. Esta aplicación se ampliará, al intentar dar cuenta, desde el análisis de poemas concretos, de que el fenómeno rítmico del verso libre puede abordarse de forma fructífera entendiendo que su práctica implica una mezcla de recursos heterogéneos, con los cuales se crean pequeños “pseudosistemas”, movimientos de distinto orden que cumplen una función estética, cuya realización muchas veces corresponde a un aspecto local del devenir total del poema. Así, el texto podría entrar en recurrencias de las cuales puede salir con facilidad. En suma, el verso libre se mostraría capaz de elaborar sus propias matrices, fijando también sus límites, y, además, de realizar movimientos que constan de un desenvolvimiento temporal de determinados recursos que entran en un tipo de relación que les permite producir un efecto estético (tensión y distensión, por ejemplo). La localización de estos efectos y su relación con otros elementos potencialmente rítmicos serían lo que permitiría llegar a un análisis del ritmo poético en poemas cuyos periodos de emisión no están normados por reglas de, por ejemplo, cantidad silábica.

Dentro de los aspectos extra-versológicos y extra-lingüísticos que habremos de encontrar al considerar la ampliación de factores incidentes en el ritmo en la poesía

versolibrista, nos encontraremos con el de la propuesta estética, ya sea considerando el poema en particular, una poética autorial y/o la inserción en una tradición más amplia. Este será el problema abordado por el último capítulo de esta investigación. En ese sentido, se planteará que una determinada poética autorial sí puede aportar elementos que sean relevantes para la conformación del ritmo de un poema. Tal caso puede abordarse fácilmente desde la poética de Octavio Paz y sus repercusiones en la conformación rítmica de algunos de sus textos poéticos. Para ello realizaremos un breve análisis de *Piedra de sol*. Así, también, la poesía simbolista y modernista presenta efectos rítmicos frecuentes que no pueden derivarse ni de la versología ni del sistema fonológico de la lengua. En este punto, por tanto, vemos que uno de los aspectos que era necesario considerar para tratar de abordar el problema del ritmo en la poesía versolibrista ilumina aspectos de la poesía de tradición métrica regular.

De este estudio se han excluido consideraciones sobre el ritmo en la poesía visual y el poema en prosa. Ello, dado que el problema planteado ya resulta bastante amplio considerando las problemáticas hasta aquí tratadas.

De manera más o menos explícita, los tres capítulos que conforman el cuerpo de este trabajo toman como referentes tres libros distintos, en los cuales se apoyan y orientan, y con los cuales también se discute. Éstos son respectivamente *Verso español y verso europeo*, de Oldric Belic; *Verso libre hispánico: orígenes y corrientes* de Isabel Paraíso; y *Rythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, de David Evans. Consideramos que ellos son los trabajos más útiles y ambiciosos con respecto a los tres ejes abordados.

Por otra parte, recorre también ciertos aspectos del estudio que aquí presentamos la intención original de hacer decantar todas estas reflexiones en una consideración del factor rítmico en la traducción de poesía. Esta meta, a la que finalmente jamás llegamos, orienta en gran medida la selección de ciertas discusiones y ejemplos, y el nivel detalle con que ellos son tratados. Creemos no obstante que el enfoque es adecuado ya que el ritmo apunta directamente a la especificidad del poema, y es ésta la que se pone en juego al momento de la traducción.

Originalmente este trabajo poseía una extensión considerablemente mayor, pero dadas las exigencias propias del programa numerosos ejemplos, detalles y discusiones han sido desterrados. En un intento desesperado por no sacrificar ni la coherencia y pretendida exhaustividad de la versión original, ni de pasar por alto ciertas afirmaciones que requieren una fundamentación más extensa que lo que el formato permitía, se han incluido una serie de apéndices, orientados al lector que desee profundizar, o perseguir una sospecha. Su lectura no es, por tanto, en ningún caso obligatoria para la comprensión de este estudio.

2 Marco teórico

Se ha visto que la determinación del concepto de ritmo poético no resulta clara e implica asumir una serie de cuestiones versológicas y extra-versológicas. Por lo tanto, si pudiéramos ofrecer *a priori* una definición del ritmo poético, esta investigación no tendría sentido. Con este trabajo esperamos establecer una determinación del concepto y de los elementos que involucra y que eventualmente inciden en él. No obstante, para ello es necesario partir desde ciertas consideraciones teóricas que es necesario explicitar.

2.1. Cuestiones básicas sobre el ritmo

2.1.1. Dos conceptos generales de ritmo.

Lo más lógico nos parece que es comenzar con una revisión del concepto general de ritmo, haciendo a partir de ello algunos acercamientos previos al ritmo poético. Tanto los musicólogos como los versólogos ofrecen tentativas al respecto. David Marín resume las posturas distinguiendo entre “dos nociones de ritmo: la que lo concibe como *reiteración* de uno o varios elementos (que privilegia el aspecto de orden y regularidad), y la que lo entiende como la forma que adopta el movimiento, que incide en la idea de *flujo*.” (31) Como veremos, esta polaridad conceptual se da también en el plano de la musicología.

La noción que se centra en la regularidad es la más tradicional y se puede retrotraer a Platón (Marín 92-93), más utilizada en ese sentido que definida estrictamente como tal; más tarde Aristóteles lo definiría como “una ordenación del tiempo.” (Chatman cit. en Spang 90) La métrica o versología tradicional ha solido partir de esta noción. Kurt Spang se refiere a este enfoque diciendo “La inmensa mayoría de las definiciones del ritmo se refiere a algo *articulado* y algo *configurado* dentro del transcurso temporal” (90), y más adelante cita como ejemplo paradigmático de esta tendencia la definición del psicólogo H. C. Warren del ritmo como “la recurrencia serial de un intervalo temporal o de un grupo de

intervalos temporales, marcado por sonidos movimientos orgánicos, etc.” (cit. en. Spang 91)

Pero, como ya sabemos, la idea de ritmo como recurrencia no es la única existente. El musicólogo Christopher Hasty da cuenta de que en el lenguaje corriente existe tanto la noción anterior como esa que “characterize[s] phenomena in which periodicity is not apparent: a fluid gesture of the hand, a still life, the course of a narrative, the ‘shape’ of a musical phrase.” Ambos sentidos pueden plantearse de la siguiente manera:

To polarize these attributes we could say that rhythm means, on the one hand, lawfulness, regularity, and measure and, on the other hand, expressive or compelling motion, gesture, or shape. Rhythm can imply regularity, or spontaneity; an objective property that can be abstracted and measured, or something ineffable that can only be experienced; an order that is generalizable and, in principle, repeatable, or an order that is particular and unrepeatable. (4)

En términos de Marín, este segundo sentido se trata de cómo el ritmo “individualiza, le da carácter personal” a la expresión (96). En la teoría musical, ambas nociones han sido conceptualizadas respectivamente en las nociones de metro y ritmo, según la cual ambos elementos están presentes.² Esta oposición ya había sido traducida al fenómeno poético por el formalismo ruso, como veremos más adelante, al tratar de manera más precisa los conceptos de metro y ritmo.

2.1.2. Factores subjetivo y objetivo del ritmo.

Por ahora concederemos al menos una validez tentativa a estos acercamientos, considerando la coincidencia existente entre la musicología y la versología. Pero lo que más

² Hasty caracteriza los conceptos contrastados de metro y ritmo en la teoría musical general de la siguiente manera:

In this opposition, regular repetition, a hallmark of rhythm in common parlance, is detached from rhythm. Such repetition, conceived as a system of periodicities, provides the “measure of time” for rhythmic activity—a temporal grid for the timing of musical events or a scaffolding for the construction of the genuinely rhythmic edifice of music. In this way, meter can be conceived as a more or less independent structure that rhythm uses for its own ends. Rhythm freely plays with or even against meter. Although meter as regularity, repetition, and equality is generalizable, mechanical, expressively neutral, and itself largely devoid of character, rhythm can use meter to create its own particularity and expressivity. From this description, the distinction between meter and rhythm might be regarded as the distinction between abstract and concrete. However, we understand meter to be something no less palpable than is rhythm, and it is generally claimed, explicitly or implicitly, that we hear both meter and rhythm and their interaction. (4)

nos interesa por el momento son las consecuencias inmediatas de esta conceptualización que contrasta regularidad y actualización/realización concreta. Oldric Belic coincide con esta distinción y la relaciona de la siguiente manera:

la integración *objetiva* del verso en la serie es una condición *sine qua non* para que el verso pueda ser percibido subjetivamente como tal. Y es gracias a la percepción subjetiva³ de ese hecho objetivo que, después de percibir una unidad (verso) que posee determinada organización rítmica, esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga; esta espera o expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia se llama *impulso métrico* (o *rítmico*).

De manera que “el impulso métrico, basado en un hecho *objetivo* (...), es el factor *subjetivo* sin el cual el ritmo versal, aun existiendo objetivamente, no existiría para nosotros.” (42-43)

En el terreno de la musicología, Cooper y Meyer han establecido que “Rhythmic grouping is a mental fact, not a physical one.” De este modo, “There are no hard and fast rules for calculating what in any particular instance the grouping is. Sensitive, well-trained musicians may differ. Indeed, it is this that makes performance an art (...).” (cit. en Berry 302) Con respecto a los dos términos de la oposición musicológica, metro y ritmo, Hasty nos dice que

the value attached to the appellation “rhythmic” in all of these cases points to a common perceptual attribute. Something in each case attracts and holds our attention. We follow the event or observe the object with interest. Rhythm in this sense implies participation and sympathy. We are drawn into the object or event in order to experience “its” rhythm. As something experienced, rhythm shares the irreducibility and the unrepeatability of experience.

Así, el ritmo puede considerarse un fenómeno no mensurable ni analizable, que no puede abstraerse ni de la totalidad del evento ni de su particularidad, aunque Hasty reconoce que es “but one of many properties” del objeto estético; y que “Our perception of its rhythm is real, not illusory- (...).” (12); más adelante agrega, en cuanto al metro, que “if we are to construct meter or to “extrapolate” metrical accents, we will need some aural cues that are not nothing.” (17)

Por tanto, el concepto de impulso métrico (en Belic), entendido como la expectativa de repetición de un patrón establecido por el texto, y la conceptualización del ritmo en la musicología, develan la naturaleza objetivo-subjetiva del ritmo: el ritmo se apoya en elementos propios del objeto que lo porta, pero no existe sino en cuanto es percibido por un

³ Debe advertirse que la noción de sujeto que maneja Belic no es la de un individuo, sino la de una comunidad lingüística.

receptor. Si el ritmo puede abstraerse de la particularidad de la experiencia es, por cierto, otro debate.

Así, la conclusión que podemos obtener de estos paralelos entre la musicología y la versología es que el ritmo consta necesariamente de un elemento objetivo que lo motiva y de un elemento subjetivo que lo percibe como tal. Resulta evidente que el fenómeno que estudiamos no puede considerarse un mero hecho dado. Se hará necesario, por tanto, reflexionar sobre la recepción del ritmo, lo que impone que previamente a ello establezcamos una postura en torno a ciertos aspectos de la recepción literaria general.

1.2.1 Ritmo y recepción.

Lo que normalmente se recomendaría en este caso es recurrir a teóricos como H. R. Jauss o W. Iser. La noción de expectativa, aparecida a propósito de la noción de impulso métrico de Belic, parecería reforzar esta iniciativa. Nosotros queremos partir desde un punto de vista que nos parece más útil para nuestros fines. A Jauss lo descartamos porque nos parece que su acercamiento, de corte más sociológico, nos llevaría a rebasar los límites de este trabajo. Con respecto a Iser, estimamos que si bien su teoría da un lugar importante al lector, estableciendo las interacciones entre el polo artístico y el polo estético, creemos que este enfoque, al ser derivado de la hermenéutica, se centra demasiado en el aspecto semántico.

El ritmo, aunque puede relacionarse con la dimensión semántica de muchas maneras y en muchos casos, no puede considerarse como un aspecto predominantemente perteneciente al sentido de un poema en términos hermenéuticos. Al menos, creemos que un enfoque como ese limitaría nuestra perspectiva analítica y conceptual. Por otra parte, pensamos que, trasladadas al ámbito del ritmo, las nociones fundamentales de la teoría de Iser no pasarían de otorgarnos generalidades que no nos harían avanzar mucho. Las reflexiones que al respecto establece la misma versología, aún siendo relativamente marginales, nos parecen más detalladas. Es por eso que decidimos partir de reflexiones teóricas distintas. Para permitirnos un enfoque más amplio que el de los estudios sobre el

verso, puesto que nuestro trabajo requiere superar esta limitación, utilizaremos operativamente la propuesta de Barbara Herrnstein Smith⁴ en su libro *Poetic Closure*.

Herrnstein hace una afirmación que nos parece central para comprender mejor la percepción del proceso rítmico en el poema. El poema, tal como una partitura, no es “so much the symbolic representation of sounds as a conventionalized system of directions for making them.” (9) Pero la analogía con la música tiene sus límites: al leer un poema lírico el lector funciona “as both actor (and director or conductor, if you like) and audience”. Así, la respuesta que el lector tiene sobre el poema “is not primarily the static spatial array of marks on a page, but the very process of our own performance.” De hecho esta experiencia no tiene por qué ser, en sentido estricto, sensible.⁵

Esto tiene implicancias centrales para la percepción estructural del poema:

the reader’s experience is not only continuous over a period of time, but continuously changes in response to succeeding events. As we read, structural principles, both formal and thematic, are gradually deployed and perceived; and as these principles make themselves known, we are engaged in a steady process of readjustment and retrospective patterning. (10)

Herrnstein ejemplifica esta idea recurriendo a los test de identificación de patrones, donde se realizan hipótesis respecto a cuál es el principio que estructura la secuencia. La lectura del poema implicaría, para ella, la realización de estas hipótesis y probablemente su subsecuente readecuación. De esto deriva dos hechos: primero, que cuando leemos solemos advertir la alternancia de una serie que hasta entonces habíamos pensado como regular, con lo cual no sólo reajustamos nuestra expectativa de los elementos siguientes, sino también de los precedentes; segundo, que el proceso de percepción de la estructura o patrón no se detiene hasta que el poema ha finalizado. Por ello, tanto en la música como en el poesía “the experience of patterns and principles of generation is dynamic and continuous. Poetic structure is, in a sense, an inference which we draw from the evidence of a series of events.” (13)

⁴ Existen muchos aspectos de esta teoría –como la idea de que el poema es una enunciación [utterance] ahistórica y descontextualizada- con los que discrepamos abiertamente, pero creemos que el trabajo de Herrnstein es sólido y útil para nuestra investigación.

⁵ Dice Herrnstein en una nota: “How remote the performance is from actual physical production is beside the point, as are the neurological locus and form of the sounds heard by the “inner ear.” In any case, it must take as long to read a poem as to recite it, and the physical properties of each word must be given their appropriate value.” (nota 9, 10)

Una de las propuestas teóricamente problemáticas pero operativamente útiles que realiza Herrnstein es que el poema es un objeto ahistórico y descontextualizado. Desde una perspectiva nearistotélica, afirma que el poema es una imitación de “a *possible* utterance, what the poet might say.” (16) El poema no sería un registro de una enunciación [utterance] pasada, sino que “the poem, *as an utterance*, has no initial historical occurrence. It is, was, and will always be the script of its own performance; like a play, it “occurs” only when it is enacted.” Así, el poema es “the representation of an act of speech” que debe crear “the illusion of being a historical utterance precisely to the extent that a play must create the illusion of being a historical action”. De esta manera el poema utiliza el lenguaje “in a *characteristic* mimetic manner to suggest as vividly as possible (or necessary) that very historical context which it does not, in fact, possess.” Es decir que el poema “represents not merely the words of an utterance, but a *total* act of speech.” (17)

La propuesta de Herrnstein nos resulta de gran utilidad en la medida que sistematiza el proceso dinámico de recepción estructural (no meramente temática) del poema, y se enfoca en cómo el lector transforma el lenguaje escrito en una oralización, real o imaginaria. Si bien es bastante cuestionable su idea de que el poema no tiene origen histórico, sí creemos que su teorización al respecto señala un aspecto real del proceso de recepción del poema que tiene implicancias para la percepción del ritmo en una cultura escrita: el poema es imaginado (leído) como una realización, añadiendo elementos no-verbales y paraverbales (imaginarios o no) al texto original. En este añadido participan factores como la capacidad sugestiva del poema, la subjetividad del lector y “our own prior experience with utterances and their contexts.”(19) Es decir, que podemos hablar de una oralización imaginaria en el caso de la lectura de poesía.⁶

Creemos que la aplicación que damos a estas reflexiones está ampliamente respaldada por otras consideraciones realizadas tanto por teóricos de la poesía como por

⁶ Sobra decir que esta idea de una oralización imaginaria, a pesar de no haber sido considerada como corresponde por los teóricos del ritmo, no es del todo original. No sólo se apoya en los acercamientos de corte pragmático a la poesía, sino que también ha sido advertida por teóricos de la lectura. Ver, por ejemplo, la idea de Margit Frenk de que “la lectura no es nunca totalmente silenciosa”, junto con las numerosas afirmaciones de otros autores que ella cita (154-155). También es necesario aclarar que dicha noción no es aplicable a todas las formas de poesía. Sobre todo no es pertinente para cierta poesía experimental que desarma no sólo la estructura de la frase, sino la misma configuración de las palabras (piénsese en los poemas más experimentales de e.e. cummings, por ejemplo).

poetas mismos. La poesía lírica, tradicionalmente definida, desde sus orígenes como categoría archigenérica incuestionable en el Romanticismo, como expresión de un sujeto (real o ficticio), manifiesta esta misma subjetividad a partir del discurso. Esto ha llevado, más tarde, a caracterizar la enunciación poética como atrayendo hacia sí elementos contextuales que no están presentes en el poema (Culler 234-243). Hay, por tanto, toda una tradición – que incluye tanto a poetas como a académicos- que atribuye a la lectura de poesía la percepción de elementos que están “fuera del texto” a través de elementos textuales.⁷

Así, ya sea el clásico “temple de ánimo”, ya sea la situación de enunciación (imaginaria o real, del poema mismo o del enunciado ficcionalizado), u otro, habría algo que de alguna manera se expresa en la forma del enunciado, algo que, por decirlo así, está “fuera de él” pero que está “marcado” en el poema. En la tradición poética se ha dado (o se ha intentado dar) expresión a elementos fundamentales del poema que están más allá de su configuración textual-lingüística. El concepto de “tono”⁸ de un poema, por ejemplo, da a entender algo que no aparece explicitado, pero que es en cierta medida deducible a partir del texto. Gran parte del fenómeno del ritmo se encuentra en este mismo proceso, y muchos de sus factores activos pertenecen a esta dimensión que es a la vez intra y extratextual. Con

⁷ Janusz Slawinski lo plantea de esta manera:

Pero si no queremos sostener que tenemos acceso al sujeto hablante por una vía que no es la de las características del enunciado mismo, entonces esa inclinación debe parecernos infundada. La misma palabra que con su significado inicia el curso de los acontecimientos fabulares, desarrollado después por el significado de las palabras que aumentan en la secuencia, inicia a la vez el proceso de devenir del sujeto del enunciado. En particular la obra lírica, que es un enunciado de un solo nivel semántico, exhibe de manera sugerente esa acción del sujeto, que no es ensordecida en este caso por acciones que se efectúan en otro plano de la presentación. (7)

En esa misma línea, Félix Martínez caracteriza a la poesía lírica como predominio de la función expresiva en el enunciado literario, esto es, no como “*un hablar acerca del hablante*”, sino como la manifestación “del hablante ficticio en cuanto expresado”, es decir, como un predominio “de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado.” (175) Por otro lado, Valéry declaraba en *La idea fija*, por voz de los dos personajes que constituyen este texto reflexivo, como una “teoría de la poesía” el que “la forma de hablar dice más que lo que se dice...” (121) Ezra Pound, por su parte, al establecer los tipos de melopeia- la poesía en la cual predominan los efectos sonoros (101)-, declara que en cada uno “El arte de unir palabras (...) es diferente.” (105) T. S. Eliot también declaraba que la poesía es “un intento de comunicar algo que está más allá de lo que es posible decir acudiendo a los ritmos de la prosa (...).” (344) De manera que, tanto teóricos como poetas, tanto los partidarios del subjetivismo, como los que se alejan de él –es el caso de los poetas citados-, implican que en la poesía la forma de expresión lingüística es un medio que, haciendo uso de los recursos del lenguaje, es también manifestación de otra cosa que permanece inexplicita (no expresada o inexpressable).

⁸ Para Eagleton, el tono es “a modulation of the voice expressing a particular mood or feeling. It is one of the places where signs and emotions intersect.” (116)

esto creemos demostrar tanto la fundamentación como la necesidad de una metodología que no sea puramente lingüística o versológica, sino también estético-interpretativa.

2.1.2.1. Necesidad de considerar factores no versológicos, tanto textuales como extratextuales.

De esta forma, un abordaje únicamente versológico del fenómeno del ritmo implica un acercamiento reduccionista al mismo al limitarlo a su aspecto prosódico. Esta es, de hecho, una de las apuestas de esta investigación: el ritmo poético puede ser (mucho) más que la estructuración de medidas silábicas, acentos o pausas, tal como son descritos por la prosodia o la versología tradicional. Es por ello que el mero conocimiento (consciente o no) del sistema fonológico de una lengua -o de éste sumado a cualquier nivel de conocimiento sobre el o los sistema/s de versificación en ese idioma en particular- resulta insuficiente para captar toda la complejidad que puede alcanzar la cualidad rítmica de un poema.

Sin desechar para nada la dimensión prosódica del ritmo,⁹ creemos que limitarse a este ámbito inevitablemente resultará en una mirada sesgada sobre el tema. Siguiendo a Barbara Herrnstein, podemos decir que la experiencia de lectura de un poema está determinada no sólo por los patrones formales sino también “by our experiences with an incalculable number of verbal situations: acts and scenes, utterances and contexts.” (19) Por ello, es evidente que la lectura del poema implica una comparación con usos extraliterarios del lenguaje. Como todo esto incide en la conformación sonora del poema (tono, intensidad, velocidad, énfasis, etc.), se convierten en factores activos en el proceso rítmico.

Por otra parte, es necesario plantearse, como veremos, si el ritmo es un fenómeno únicamente fónico. Ello implica la participación de otros fenómenos textuales no recogidos por la versología tradicional. Como se verá en el capítulo dedicado al ritmo en el verso libre, hay bastantes propuestas y evidencias que sugieren que existen otros factores que inciden en el ritmo del poema; y, más adelante en este trabajo, también veremos la necesidad de considerar la propuesta estética del autor o de la obra, como un contexto más

⁹ Al contrario, la consideramos un aspecto central y básico de éste. Su utilidad nos parece indudable, y es por ello que le otorgaremos bastante espacio en la discusión.

amplio para entender la importancia de ciertos fenómenos rítmicos. La consecuencia obvia de todo esto es la necesidad de resaltar y analizar la existencia de otros factores que pueden colaborar en la conformación del ritmo.

2.1.2.2. Derivación del objetivo general de esta investigación

Como se advertirá, los factores descritos anteriormente implican siempre una relación autor-texto-lector (en cuanto a propuesta, estructura y recepción), probablemente enfatizando alguno de los tres aspectos. Por esto nuestra consideración del fenómeno del ritmo poético implicará también reflexionar sobre cómo y cuándo participa cada uno de ellos. Entonces, uno de los fines centrales de este proyecto será clarificar cuáles son algunos de los elementos versológicos y extra-versológicos más importantes que inciden o pueden incidir en la configuración del ritmo de un poema.

2.1.2.3. Sobre la consciencia e inconsciencia de los fenómenos rítmicos.

La importancia de la recepción en el fenómeno del ritmo poético, junto con la variedad de factores que conforman dicho efecto, pone de relieve el problema sobre hasta qué punto el lector puede ser consciente de ellos. Del mismo modo, puede ser que el lector se muestre escéptico frente a la cantidad de recursos a los que un poeta puede recurrir para generar ritmo en su texto.

Así, tanto desde el punto de vista de la creación como el de la recepción, es necesario argüir, como ya lo hiciera hace años Roman Jakobson, que los recursos poéticos utilizados no son necesariamente aplicados de forma consciente. Para Jakobson, si bien existen muchos casos en los que hay una utilización más consciente de lo que en primera instancia parecería, en la mayoría de los casos se trata de una actividad subconsciente (1985c 70).

Del mismo modo, el efecto rítmico no implica una toma de consciencia sobre los recursos que se utilizan. Según Jakobson, un conocimiento intuitivo de la norma métrica y su violación es algo común en tradiciones orales de versificación bastante estricta (1985c

70). Como resumiría en otra parte, “Phonology and grammar of oral poetry offer a system of complex and elaborate correspondences which come into being, take effect, and are handed down through generations without anyone's cognizance of the rules governing this intricate network.” Incluso, aclarando que

The immediate and spontaneous grasp of effects without rational elicitation of the processes by which they are produced is not confined to the oral tradition and its transmitters. Intuition may act as the main or, not seldom, even sole designer of the complicated phonological and grammatical structures in the writings of individual poets. Such structures, particularly powerful on the subliminal level, can function without any assistance of logical judgment and patent knowledge both in the poet's creative work and in its perception by the sensitive reader (...). (1985a 68)

Si tomando estas ideas vamos un poco más allá, podemos decir que un efecto rítmico puede tener mayor o menor notoriedad en la recepción. Con ello establecemos que no es necesario subsumir bajo la categoría de rítmico un pasaje para experimentarlo como tal. Esta constatación, que puede parecer banal, es necesaria no obstante para justificar el nivel de detalle de ciertos análisis, y además nos permite derivar la idea, más difícil de aceptar en principio, de que el lector puede experimentar un efecto rítmico, no sólo sin ser capaz de aislar los factores que lo disparan o las reglas que lo rigen, sino que también *sin ser consciente de él*. Todas estas reflexiones se demostrarán de suma importancia, sobre todo para el caso del ritmo en el verso libre.

2.2. Caracterización del ritmo como fenómeno de retorno en la versología (metro y ritmo)

Para los estudios de versificación el concepto de ritmo, relacionado estrechamente con el de metro, suele aparecer bastante más claro que en otros ámbitos de los estudios literarios. Esta claridad, que puede considerarse el desarrollo más acabado de la idea de ritmo como retorno, sin embargo, implica cierta limitación, que es sobre todo una limitación a la versificación regular.

Esto, en parte, porque según esta teorización el concepto de ritmo aparece necesariamente ligado al concepto de metro. Veremos más adelante que existen teorías opuestas a dicha declaración. Asimismo, según lo establecido hasta ahora, nosotros consideramos este acercamiento como reductor. Sin embargo es necesario detenerse no sólo

en la propuesta, sino en el factor efectivo señalado por ella. La distinción, y la relación, entre metro y ritmo es, además, esencial para comprender las discusiones que más adelante emprenderemos con respecto a los estudios de versificación española.

2.2.1. Oldric Belic: ritmo, metro e impulso métrico.

La teoría de los formalistas rusos en torno a los conceptos de metro y ritmo¹⁰ será profundizada por la escuela de Praga, alcanzando una serie de cristalizaciones teóricas. Aquí tratamos con uno de sus últimos grandes exponentes, dedicado, por lo demás, específicamente a la caracterización del verso español. En la teoría de Oldric Belic, para percibir un segmento discursivo “inequívocamente como verso (si no lo hemos conocido con anticipación como parte de una enunciación versificada), tiene que aparecer *en el contexto del poema*, como parte de un todo poético superior (...).” (41) Por lo tanto, la sensación del verso pasa por su “integración en una serie de unidades con estructura análoga.” (42) Sentimos el verso gracias al impulso métrico, el cual se basa en dicha integración y es definido como “el factor *subjetivo* sin el cual el ritmo versal, aun existiendo objetivamente, no existiría para nosotros.” El concepto de impulso métrico es indistinto del de impulso rítmico (43), aunque podemos decir que es una versión más elaborada del concepto de Brik.¹¹

La integración de los versos en la serie se produce por la repetición de

determinado elemento característico de la unidad precedente (no es necesariamente un solo elemento; pueden ser varios), susceptible de despertar (o mantener) en nuestra conciencia el impulso métrico. El elemento portador del impulso métrico puede variar según el sistema versal, y es hasta cierto punto convencional. (45)

Pero el impulso métrico no tiene por qué mantenerse constante en su realización: nuestra expectativa con respecto a él puede ser frustrada. Ese momento de frustración es “parte integrante del ritmo versal.” Claro que “el momento de la expectativa frustrada puede actualizar el ritmo sólo hasta cierto punto, para que en la conciencia del lector u oyente no desaparezca el impulso métrico; si éste desaparece, desaparece el verso.” (45)

¹⁰ Para mayor detalle sobre esto ver Apéndice I.

¹¹ Ver Apéndice I.

Así, el ritmo aflora en la lectura o en la recitación, pues cuando leemos, el impulso métrico “se produce gracias al hecho de que en una serie de versos aparecen, repetidos sistemáticamente, una serie de elementos fónicos. Esta organización intencional de elementos fónicos, que tiene forma de repetición, se llama *ritmo*.” (74) Pero esa misma reiteración “obedece a una norma que llamamos *metro*. El *ritmo* de un poema (de cada verso del poema) es una realización de la norma.” (93) Así, para llegar al metro de un poema es necesario analizar el ritmo de cada uno de sus versos y luego, “por vía de la abstracción, llegamos a establecer el metro como una norma ideal, un esquema, que cada uno de los versos realiza, pero no siempre y necesariamente en forma concreta, íntegra”. Por supuesto que esa no-realización produce determinados efectos estilísticos. (93)

De modo que el metro es la norma de la repetición de los elementos que generan impulso métrico (96), y la expectativa frustrada corresponde a las realizaciones incompletas de éste (97). Lo que diferencia al metro del impulso métrico es que el primero se convierte en “fórmula esquemática ideal, vaciada de todo contenido concreto” y “puede existir independiente de su realización por la palabra.” Además el metro es de carácter estático y el impulso métrico, dinámico (97). Entonces, hay dos movimientos o “vertientes”, como las llama Belic: “en una de ellas, el impulso métrico se convierte en metro; en la otra, el metro cobra vida por medio del impulso métrico.” (97)

Uno puede pensar, por tanto, en un poema que invente su propio metro, pero se ve que el concepto está pensado sobre todo para dar cuenta de los modelos de verso: “Con el concepto de *ritmo* se entiende, prácticamente por unanimidad, la realización del metro.” Es decir, diferenciaría al endecasílabo de los endecasílabos particulares (y a la relación entre ellos) en un poema dado. La relación entre metro y ritmo se considera “dinámica, tensa” y ambos se consideran “hechos contradictorios” (98).

2.2.2. La posibilidad del metro como fenómeno textual concreto, y la diferencia entre verso particular y su actualización por el lector (modelo de verso y ejemplo de verso).

Formulaciones como ésta última pueden resultar confusas, y han llevado a pensar el metro como una imposición abstracta externa al texto. Jakobson, por su parte, desarrollando en esto la línea de Tomashevski¹², propone que

Far from being an abstract, theoretical scheme, meter –or in more explicit terms, *verse design*– underlies the structure of any single line –or, in logical terminology, any single *verse instance*. Design and instance are correlative concepts. The verse designs determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variations. (1960 364)

De modo que, si uno se encarna en el otro (1960 365), de todas formas ambos están presentes y forman parte imprescindible del texto.

José Domínguez Caparrós, ha echado mano de estos conceptos de Jakobson, los cuales traduce como “modelo y ejemplo de verso”:

Un verso concreto es un ejemplo de verso, regido por un modelo de verso, que determina las invariantes y fija los límites de las variaciones. Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüísticas del texto, y sólo indirectamente (en cuanto que el receptor debe conocer o percibir, en el proceso de la lectura, el modelo de verso, para poder captar correctamente el texto versificado) se relacionan con la recepción. (1988 244)

Este descarte de la recepción, no obstante, es sólo con respecto a los conceptos antes mencionados; agarrándose de los conceptos jakobsonianos de *verse instances* y *delivery instances* (1960 365 y ss.), distingue Domínguez Caparrós entre modelo de ejecución y ejemplo de ejecución, siendo este último “la interpretación concreta hecha por un lector, un recitador de dicho verso.” Este acto de interpretar depende del modelo de ejecución, el cual “puede oscilar entre los extremos marcados por un estilo, un modelo, estrictamente rítmico (...) y un modelo más cercano a la prosa.” (1988 244)

Las distinciones de Domínguez-Jakobson son útiles en tanto demuestran una flaqueza de la clásica concepción de la pareja metro/ritmo como modelo abstracto y actualización. Esto a pesar de que sea cierto que, como decía Belic, los metros aparecen vaciados de contenido, como meros moldes (el endecasílabo, o el endecasílabo enfático) y, en ese sentido, pueden oponerse a los ejemplos de verso. Sin embargo, la confusión estriba en mezclar el verso particular y su actualización en la lectura/recitación. En ese sentido, la concepción tradicional de la pareja metro/ritmo oscila en considerar a este último como la realización que el texto lleva a cabo de determinado modelo, o como la interpretación realizada por el lector/recitador, quien finalmente le da vida y “realidad acústica”

¹² Ver Apéndice I.

(imaginaria o no) al poema. Resulta útil distinguir, entonces, entre ejemplo de verso y ejemplo de ejecución, o por lo menos, entre actualización textual de un modelo y realización interpretativa del fenómeno rítmico, para llegar a una noción más precisa de los fenómenos relativos al ritmo que ocurren en un poema, o en su lectura.

2.2.2.1. Modelo de ejecución y ejemplo de ejecución

La pareja modelo de ejecución/ejemplo de ejecución aparece como el opuesto de interpretación necesario para los conceptos de modelo de verso/ejemplo de verso; sin embargo, bien puede advertirse que tal equilibrio conceptual no es ni necesario ni útil. Esto se revela sobre todo en el concepto de modelo de ejecución que supone la posibilidad de una gradación desde una lectura más rítmica (más cercana a la escansión artificial, habría que decir con Tomashevski) y otra más prosaica. Es evidente que lo que se propone este par conceptual es lidiar con los problemas de ejecución ligados a conflictos entre estructura versal y sintaxis (o entonación oracional), típicamente, el encabalgamiento. Así, una lectura más prosaica preferiría la entonación usual (carente de pausa) y una más rítmica optaría por privilegiar la estructura versal, respetando la pausa y destruyendo la unidad entonacional prosaria.

A pesar de proponerse como una gradación entre dos polos, el concepto de modelo de ejecución es demasiado esquemático, porque supone que el factor más decisivo de la ejecución es el conflicto entre enunciación prosaica y versificada. Sin embargo los factores en juego a la hora de leer o recitar un poema son muchos más, y la manera en la cual nosotros actualizamos el texto parece revestir mayor complejidad. En la oralización imaginaria no sólo necesitamos imaginar una voz, sino una voz que puede ser neutra, “abstracta”, o de alguien, de un hombre o una mujer, con una determinada pronunciación, tal vez de tal o cual edad, con tal o cual tono. Pero esto, dirían algunos, está muy lejos de la versología (en cuyo caso sería la división disciplinar la que vendría a impedirnos llegar a una noción más rica de los fenómenos rítmicos en la ejecución). Sostenemos que tales consideraciones son relevantes, y debiesen serlo también para el estudio del verso porque

tocan aspectos demasiado importantes en su análisis. El ejemplo más claro de lo que señalo es el *tempo*.

2.2.2.2. El tempo

El *tempo* se refiere a la velocidad con que discurre el discurso poético. Corresponde, así, a otra noción popular de ritmo: a la que apelamos cuando decimos que algo transcurre con un ritmo acelerado o lento.

El *tempo* toca directamente ciertas discusiones versológicas. Por ejemplo, dice Belic que éste “no puede considerarse independiente de las propiedades prosódicas del idioma dado. Depende, especialmente, de si se reducen o no las sílabas átonas.” Así, en la poesía inglesa los anapésticos y dactílicos son más rápidos y ágiles que los ritmos binarios (368). En español “los ritmos ternarios deberían ser más lentos que los binarios”. (369) Esto, sin embargo, parece demasiado esquemático y mecanicista. Se hace necesario, además, no sólo considerar un solo *tempo* para distintos poemas, sino también posibles aceleraciones y desaceleraciones, que bien podrían provenir de una dinamicidad desde el punto de vista de la enunciación.

Para ello es necesario considerar la estructura general del poema, por ejemplo, en cuanto a momentos emotivamente significativos. Se hace obvio que el momento de clímax de un poema pueda presentar una aceleración, u ocurrir con un *tempo* más lento y cuidadoso. Es probable que estos momentos muestren un cambio sensible en la velocidad del poema. Sin embargo, esto parece muy difícil de sistematizar y puede variar de manera demasiado considerable de actualización en actualización.

El *tempo*, por supuesto, también se relaciona directamente con la oralización imaginaria. Un poema que presenta, digamos, un discurso rabioso y alterado, o con una dicción coloquial, seguramente se imaginará más rápido que un poema que enuncia alguna variante del *locus amoenus*.

2.3.Consideraciones sobre la poética de Henri Meschonnic

No obstante, el hecho de que podamos considerar una noción de ritmo *aparte* de aquella que defiende especialmente la versología, es decir la de ritmo como velocidad frente a la de ritmo como retorno, nos lleva a considerar si no existen otros factores propios del ritmo que se alejen de esta conceptualización de lo rítmico como repetición.

Sin partir ni necesaria ni explícitamente de la idea de *tempo*, tal ha sido la propuesta –de mayor éxito en ciertos sectores de la academia en las últimas décadas- de Henri Meschonnic. Tanto es así que, hoy en día, no es posible entrar en una reflexión sobre el ritmo poético sin al menos considerar su propuesta.

2.3.1. La especificidad del ritmo en Meschonnic

Para Meschonnic la poesía constituye un uso especial del lenguaje, que él caracteriza como “el lenguaje menos hecho de signos”.¹³ (2007 89) El ritmo es un elemento central – o *el* elemento central- dentro de ella. El poema es la forma de discurso en la que la interacción con el sentido “es más visible” y es también “la más específica.” (90) En él, la división entre forma y fondo no es válida, de modo que “L’unité de la poésie est le poème.” (1974 23)

Meschonnic rechaza, en conformidad con toda una tradición bien reconocible, la dualidad de forma y fondo, especialmente para la poesía. Esto queda vinculado, en su propuesta, a una teoría sobre la subjetivización en el poema: “Poem is all that, in language, realizes this refrain that is a maximal subjectivisation of discourse. Prose, verse or line.” (2011 165)

¹³ Esto quiere decir, en parte, apartado de un tratamiento del lenguaje que arrastra el pensamiento occidental desde sus orígenes en la filosofía platónico-aristotélica. Según esta ideología, se procede paralelamente a través de la segmentación o descomposición del lenguaje en unidades discretas, y de un proceso de abstracción en la clasificación de dichas unidades. De este modo, este enfoque sobre el lenguaje olvida abordar el discurso que pretende analizar en tanto discurso, es decir, en su sentido, favoreciendo aspectos que son a la vez más pequeños y más grandes que éste. Ver Apéndice II para una contextualización más amplia de la poética de Meschonnic.

La subjetivización está presente en su definición misma de ritmo. Para Meschonnic, la formulación más simple de su definición sería que el ritmo constituye “la organización del movimiento de la palabra en el lenguaje.” (2007 34) Formulada de forma más compleja,

Es una organización (disposición, configuración) de un conjunto. Si el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, es una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido.” (69)

La relación con la noción de sujeto surge a partir de la idea de que el sentido y su organización no existe sino “por y para sujetos”, lo cual implica que “el sentido está en el discurso, no en la lengua.” (71)

Ahora, siendo el sentido actividad del sujeto y el ritmo una forma de organizar el sentido, “el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso.” Así, “lo más subjetivo [del lenguaje] es el ritmo.” (71) Es importante la aparición del concepto de discurso, pues permite distinguir la idea de sujeto de la idea de individuo,¹⁴ situando al sujeto en el lado de la enunciación, es decir, de cómo el sujeto se inscribe en el discurso: el ritmo “sólo es posible cuando un sujeto se inscribe al máximo en su discurso, inscribe al máximo su situación en un discurso, que se convierte en su sistema (...).” (74) Al mismo tiempo, esto se ve reforzado por un énfasis en la especificidad del poema: “en la poesía no hay más que individuos, que son los poemas, o las obras. (...) Por eso es un trabajo de individuación, la puesta en descubierto, la invención de una relación entre las historias diferentes de un lenguaje y un sujeto.” (156)

El poema, por tanto, significa a través de su totalidad, en su carácter de discurso y no de lengua. El ritmo no puede surgir de una segmentación sino de esa misma totalidad, que es el continuo que le otorga sentido. Esa capacidad de significar a través de la totalidad

¹⁴ El sujeto

Como el origen [del lenguaje], se produce en todas las bocas y los oídos constantemente. Es el funcionamiento mismo del lenguaje, el yo de la enunciación intercambiable. Pasando del plano lingüístico a la literatura, se extiende del empleo de los operadores de enunciación a la organización en sistema de todo un discurso. El sujeto de la enunciación es una relación. Una dialéctica de lo único y lo social. Noción lingüística, literaria, antropológica, no se debe confundir con la de individuo, que es cultural, histórica, del dominio de las historias de la individuación. El sujeto es un universal lingüístico ahistórico: siempre hubo sujeto, en todas partes donde hubo lenguaje. (72)

Meschonnic la llama “significancia”. Desde la perspectiva de la significancia, el lenguaje muestra “el movimiento y la fuerza, que ya no son divisibles en unidades discretas. La unidad de la obra, es la obra. Cualquier otra unidad es una unidad de la lengua (...).” (49)

Vemos, por tanto, que la perspectiva de Meschonnic se dirige a subrayar la especificidad del poema.¹⁵ Así comprendemos por qué le molesta tanto el actuar de la métrica, que se parece a la retórica en que su unidad –la figura, el verso- es “a la vez más pequeña que el texto y más grande que él.” (193) Es decir, que no puede dar cuenta ni de la totalidad ni de la especificidad del poema. No puede dar cuenta, por tanto, de la significancia.

2.3.2. Cómo proceder con Meschonnic

Lo primero que se advierte en las exposiciones teóricas de Meschonnic es la dificultad de sistematización de los elementos que conforman el ritmo. No es admisible, según esta propuesta, generar abstracciones que excedan la unidad de la obra, ni segmentar la obra para encontrar elementos específicos que motiven el ritmo. Hay, entonces, un vacío importante que salvar desde la teoría a la aplicación de la propuesta de Meschonnic. Contra lo esperado, Meschonnic sí analiza recurrencias y describe de modo bastante detallado algunos fenómenos que él encuentra. El punto está, como lo plantea Gabriela Bedetti, en “How does a person know that what Meschonnic observes is the kind of thing that others might observe (...)?” (447) Bedetti sugiere que según la teoría de Meschonnic varias lecturas son posibles indefinidamente y que la significancia, como la teoría, son infinitas. Bedetti plantea que para Meschonnic “rhythm (...) does contain everything (...)” (448) y que “the primacy of rhythm contributes to situating meaning in nontotality, in nontruth, in nonunity.” (447)

De este modo, la teoría de Meschonnic sí provee de un instrumental detallado, pero que parece ser un instrumental *para Meschonnic*. Más aún, cada uno, y al parecer según

¹⁵ Lo que Meschonnic destaca en definitiva es “el pensamiento del continuo de historicidad entre el lenguaje y el sujeto –cuerpo, gesto, voz, y todo el ritmo y la prosodia que, en lo escrito, son la física y la especificidad de un discurso.” (125)

cada obra, debería desarrollar un instrumental específico. La teoría del ritmo se vuelve, en este punto, una teoría ya no sólo de la especificidad del poema, sino de la especificidad de la experiencia del poema, sobre la comunicabilidad de la cual permanecen dudas. Si es cierto que la teoría de Meschonnic puede reducirse a esto, entonces, es cierto también que su teoría no puede hacer más que subrayar este estado de la cuestión. Además de, por supuesto, mostrar que ella misma, como tantas otras, no es tan innovadora como se postula: participa de representaciones tan arraigadas en el pensamiento moderno como lo son la irreductibilidad de la obra de arte y su experiencia, así como la intangibilidad artística.

Por otro lado, a pesar de que Meschonnic negaría firmemente este punto, sus afirmaciones parecen un trampolín ideal para el impresionismo crítico. Y tal es lo que se puede confirmar en lo que nosotros llamaríamos el meschoniquismo, fenómeno no mayor en la academia, pero ciertamente existente.¹⁶

2.3.3. Reciclar Meschonnic

La noción de *tempo* nos abrió la posibilidad de que el ritmo no fuera pura recurrencia y de que el concepto de ritmo como retorno fuera insuficiente. Esto exigió de nuestra parte una consideración de lo propuesto por Meschonnic. Pero hemos encontrado, a la vez, una serie de reparos a sus afirmaciones. Sin embargo, hay elementos que quisiéramos rescatar como parte de nuestro acercamiento al fenómeno del ritmo.

Por un lado creemos justa y adecuada la necesidad defendida por la poética de Meschonnic de intentar individualizar al máximo los fenómenos que se dan en cada poema particular, como parte de un comportamiento propio de la poesía (no de una naturaleza de la poesía sino de una tradición estética y discursiva). La métrica, así lo veremos más adelante, no ha avanzado mucho en este aspecto y se ha visto renuente, sobre todo en el

¹⁶ Así, por ejemplo, David Marín concluye sus consideraciones sobre el ritmo poético y su traducción, gracias al auspicio de Meschonnic, con la siguiente reflexión, que vuelve inútil, como se advertirá, toda la parte dedicada al concepto de ritmo de su marco teórico: “Aunque las formas culturales preestablecidas (...) también forman parte de esa totalidad, ni son los únicos elementos ni tiene por qué estar presentes siempre. Será el traductor el que decida cuáles son las unidades significativas que ha de mantener en su versión.” (106) Es obvio que no se puede culpar a Cristo del cristianismo, ni a Marx del marxismo, pero, como se ve, hay casos donde el padre sí establece las condiciones del juego que jugarán sus descendientes.

caso de la versología española, a intentar buscar un instrumental de análisis más específico, o a destacar la importancia de ciertos elementos.

Esto a la vez implica la necesidad de “afinar” el oído, pero también el ojo, la imaginación, el intelecto, etc., para ver qué elementos pueden participar de la velocidad y la recurrencia. Hay, por tanto, una necesidad de dividir en partes y de integrarlas dentro de un todo mayor, para dar cuenta del efecto rítmico. En esto nos distanciamos de Meschonnic, pero también nos sumamos a su idea de no considerar sólo los elementos métricamente descriptibles como posibles portadores de ritmo. Prácticamente cualquier elemento del poema poseerá de manera potencial la cualidad de producir ritmo.¹⁷

Ello nos lleva a la necesidad del establecimiento de tipos abstractos de elementos portadores de ritmo. Abstractos no en el sentido de intentar, a partir de ellos, dar cuenta de una esencia del ritmo, sino como un modo de categorizar lo ya dado de acuerdo a sus comportamientos. Así, toda categorización puede continuar abierta y no pretenderá agotar el campo de lo posible.

Por otra parte, no creemos que el ritmo sea todo el poema. Si el ritmo es todo, aunque sea en obras particulares, o éstas son del todo distintas a sus congéneres no portadoras de ritmo (cuestión obviamente problemática), o todo es ritmo y por tanto la noción destaca por su insignificancia.

Es necesario destacar la fuerte ambigüedad de la propuesta de Meschonnic al hablar de ritmo como organización de los elementos en el discurso (cada organización ocurre en torno a uno o más criterios).

2.4. Últimas consideraciones previas.

El hecho de que el ritmo pueda moverse en distintos niveles de abstracción demuestra la necesidad de enfocarlo desde el punto de vista del efecto. Así, resulta útil la conceptualización ársico-tética del ritmo que propuso Luis Advis, como una sucesión de tensiones y distensiones, o de “impulsos hacia” y resoluciones (18 y ss.) en la medida que

¹⁷ Por supuesto que esto complica seriamente el asunto. Nosotros no pretenderemos agotar las posibilidades del ritmo poético, sólo dar cuenta de algunos de sus funcionamientos básicos.

sus elementos pueden ser variables en cuanto a naturaleza en tanto produzcan dicho efecto. Advirtamos, sin embargo, a modo de conclusión de lo argumentado en esta última parte, que si bien el ritmo como recurrencia es el fenómeno más frecuente, el ritmo como velocidad, o como evocación realizada por el poema son otros puntos a considerar en una reflexión sobre el ritmo poético. Si bien ninguno de estos elementos son compartidos por Advis, que adhiere de lleno a una teoría del ritmo como retorno, pueden ponerse en paralelo en tanto se basan plenamente en el efecto y por tanto no delimitan necesariamente el tipo de recurso que se puede utilizar para dispararlos.

Ahora bien, en este estudio optaremos por mantener hasta cierto punto un concepto mínimo de ritmo como retorno, con el objetivo de analizar la realidad del verso, abriéndonos hacia el final de nuestras consideraciones sobre el verso libre y sobre la relación del ritmo con una propuesta estética, hacia los sentidos anteriormente señalados. En esta línea, si bien las reflexiones de Meschonnic nos han aportado algunos matices, debemos oponernos flagrantemente a su descarte del retorno como elemento rítmico. Si bien Meschonnic tiene razón al acusar a la métrica de estudiar un objeto abstracto y de imponer limitaciones al ritmo poético, su rechazo del retorno es igualmente sesgado y no se justifica de ninguna manera.

2.4.1. Utilización operativa de la poética de Yuri Lotman.

Dados los niveles de abstracción en que el ritmo puede moverse, así como la heterogeneidad de recursos del poema a los cuales se puede echar mano para generar un efecto rítmico, nos parece que en esta ocasión será útil recurrir operativamente a la teoría de Yuri Lotman sobre el texto poético. Específicamente a su propuesta con respecto a los niveles del poema.

Esta propuesta delimita distintos niveles lingüísticos en los cuales se organiza el texto poético, los cuales interactúan entre sí para dar espacio a la totalidad que es el poema. En palabras de Barthon Johnson, el texto “is the highest level of the immanent analysis of a poem. It is the sum of the poem's constituent levels, i.e., the graphic, the phonemic, that of grammatical categories, the lexical level, the line, and the stanza. It is the poem itself.”

(XXV) Al respecto dice el mismo Lotman que en la poesía “elements which in a general language text appear to be unconnected, belonging to different structures or even to different levels of structures, turn out to be compared or contrasted in the poetic context.”

(33) Como lo explica Eagleton,

We can speak of the poem’s phonic, semantic, lexical, graphic, metrical, morphological systems and so on. These systems exist in dynamic interaction with each other, an interaction which includes collisions and disparities between them. And this, in effect, is in Lotman’s view what constitutes the poem as a whole. (52)

La ventaja de esta conceptualización es que considera los distintos niveles como “semi-autonomous systems” que, sin embargo, están en “constant interference” (53), de manera que permite mantener un concepto delimitado de ritmo, pero sin dejar de relacionarlo con otros aspectos del poema (nivel semántico o léxico, nivel gráfico, por ejemplo), y, a la vez, la posibilidad inversa: la de considerar que el ritmo puede estar contenido en distintos niveles. Es, además, una teoría que permite al menos dar cuenta de un modo de lectura y de un modo de creación propio de la tradición que ha constituido la poesía (¿moderna?): aquel en el cual hasta el detalle más mínimo puede tener relevancia estética. De este modo, a pesar de que Lotman sea un personaje de lleno centrado en la semiótica, y con ello posicionado en la orilla opuesta a Meschonnic, podemos decir que sí satisfacemos, no tanto la exigencia, pero sí al menos el impulso de dar cuenta de la especificidad rítmica del poema.

3 El ritmo en el poema de versificación regular

A pesar de que hemos aclarado que no nos limitaremos a un acercamiento lingüístico-versológico, sí creemos necesario tomar en consideración esta dimensión del ritmo, puesto que los retornos sí son y han sido parte integrante de éste. Este capítulo está destinado a tratar los asuntos que usualmente se identifican con la métrica,¹⁸ no sólo por parecernos fundamentales, sino porque estimamos que son un paso previo indispensable para “ir más allá” en el estudio del ritmo poético.

3.1. Certezas de la versología.

La supuesta condición de certeza que a veces se atribuye al elemento rítmico probablemente proviene de su vinculación con la métrica o versología, disciplina en la cual algunos aspectos se encuentran bastante bien delimitados y definidos. Dicha preconcepción constituye, sin embargo, un prejuicio establecido tanto por la tradición clásica y clasicista, o, para ser más precisos, italianizante, que ha fijado para el verso español una serie de reglas que establecen ciertas condiciones para la regularidad en la composición de los versos, como por el desconocimiento de la historia y de los detalles de esta tradición iniciada en el Renacimiento, y que cuenta con antecedentes en la Edad Media -en el *Libro de Alexandre*, en Gonzalo de Berceo y, en general, en la tradición del Mester de Clerecía y de la Cuaderna Vía.¹⁹

No se trata sólo de que, como dice José Domínguez Caparrós, “en la métrica hay mucho trabajo por realizar aún, en contra de la falsa impresión que parece dar por acabado y perfectamente aclarado el estudio del verso” (1992 259), sino también de que hay aspectos fundamentales que hasta el día de hoy no están claros. No creemos que la situación a la que apuntaban Wellek y Warren en la métrica inglesa haya cambiado demasiado durante el transcurso del siglo XX, y pensamos, además, que es la misma

¹⁸ Aquí se prefiere la denominación “versología” para referirse a todo tipo de estudios sobre el verso y la versificación, ya que éstos no se refieren necesariamente a la *medida*.

¹⁹ Más adelante volveremos sobre la relevancia de todo este punto.

situación que afecta a la versología española: “Actually, the very foundations and main criteria of metrics are still uncertain; and there is an astonishing amount of loose thinking and confused or shifting terminology even in standard treatises.” (167).²⁰

La conceptualización del ritmo en las teorías versológicas tal vez sea el mejor ejemplo para lo que venimos describiendo. De hecho, los dos tratados que actualmente constituyen los “clásicos indispensables” de la métrica española presentan serios problemas a la hora de abordar el asunto que nos convoca. Se trata, por supuesto, del *Métrica española* de Antonio Quilis y el libro homónimo de Tomás Navarro Tomás,²¹ ambos utilizados ampliamente como apoyo a la formación de estudiantes de literatura.²² Además de que las dos teorías presentan problemas de fundamentación, consistencia y aplicabilidad, representan dos acercamientos radicalmente opuestos a los fenómenos del verso español y el ritmo poético: el primero enfocado de manera casi exclusiva desde la medida silábica, el segundo desde una teoría de cláusulas que supone sólo dos ritmos distintos para el verso español.²³

3.1.1. El ritmo como concepto fundamental e incierto en la métrica española.

Si es cierto que, como sostenemos, los dos “clásicos indispensables” de la métrica española no dan cuenta satisfactoriamente del fenómeno del ritmo *desde una perspectiva métrica*, avanzamos en probar que la disciplina no es lo que suele considerarse. De hecho,

²⁰ De manera similar, suele verse obviado el hecho de que en muchos casos la descripción métrica implica también factores de interpretación (guiados o no por algún principio o metodología). En esas circunstancias, no es raro que se actúe como si los resultados de tal descripción métrica, que ha implicado una serie de decisiones no basadas en aspectos teóricos concretos o claramente definidos, fueran un fenómeno de suyo establecido dentro del sistema de los metros. En ese sentido parece más humilde la actitud del Kurt Spang: “aparte de los fenómenos objetivamente medibles «afortunadamente los hay en la métrica» [sic] permanecen una serie de detalles cuya naturaleza es subjetiva y por tanto opinable, porque depende de la descodificación personal de cada lector.” (25)

²¹ Desde ahora, abreviado como TNT.

²² Es cierto que el libro de Quilis es de uso más general, sin embargo la teoría de Navarro aún goza de prestigio y es reproducida y explicada como parte de la formación básica de sus alumnos. Como ejemplo podemos citar la *Introducción a la práctica y comentario de textos líricos* del profesor Dieter Oelker (Universidad de Concepción, Concepción, 2002), quien se basa en la teoría de TNT para introducir el factor del ritmo poético en el comentario de textos líricos (16-23).

²³ Para una revisión crítica detallada de las teorías de Quilis y Navarro Tomás, ver Apéndice III.

la definición misma de verso aclara su carácter fundamental para el ritmo poético; más aún, la definición del concepto de verso muchas veces se basa en la del de ritmo. No es sólo Belic quien es de esta opinión (116), Pedro Henríquez Ureña, en su fundamental estudio *En busca del verso puro*, se preguntaba por la pertinencia de “la familiar definición de verso como *unidad rítmica*” y respondía positivamente al afirmar que

la definición es justa siempre que se encierre dentro del círculo exacto de definición mínima, siempre que se recoja estrechamente dentro de la noción limpia y elemental de *ritmo*, apartando así cualquier enredo con la idea de acento o de tono o de cantidad, cualquier exigencia de igualdades o siquiera de relaciones matemáticas. (255)

TNT, para señalar otro caso, dice que, independiente de la gran variedad histórica de los tipos de versificación, al verso “Basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico.” (1974 34-35) De la misma manera, Esteban Torre nos dice “Hemos de considerar el verso como *unidad rítmica fundamental* del conjunto poemático.” (102) y “El llamado *periodo rítmico* del verso no es algo distinto del *verso* mismo (...).” (104)²⁴ Esa (por lo demás ¿cuál?) relación fundamental entre uno y otro fenómeno parece fuertemente establecida.

Así, podemos darnos cuenta de que la noción de ritmo está en la base de todo el edificio de la versología tradicional. Y sin embargo el concepto de ritmo, aspecto fundamental de la noción de verso, parece ser un asunto espinoso. El edificio de la métrica no es tan sólido como podría pensarse. Es, además, bastante caricaturesco que los dos máximos referentes de la métrica española ocupen posiciones tan radicalmente distintas. Dejando de lado las preguntas suscitadas por esta oposición, lo que más sorprende es lo tiesas que se muestran ambas teorías. Es difícil llegar a la descripción de un poema en particular sin caer en generalidades, sea esto dicho sin adherir a una supuesta infabilidad de la experiencia literaria: se trata tan sólo de que las posibilidades que otorgan son muy pocas.²⁵

²⁴ Véase además Spang (17 y ss.)

²⁵ La teoría de Quilis carece de capacidad individualizadora, implicando, por ejemplo, un mismo ritmo para todos los sonetos. La teoría de Navarro, como hemos dicho, estipula dos tipos posibles de ritmo para el verso español. Para un detalle de esto ver Apéndice III.

3.2. Otros enfoques.

3.2.1. Rafael de Balbín.

La escueta propuesta de Quilis toma como referente más o menos directo la teoría rítmica de Rafael de Balbín. No obstante esta última presenta una mayor consistencia²⁶ y, además, nos permite avanzar en algunos elementos relativos al ritmo de intensidad.

Esencialmente, esta propuesta es la misma que la de Quilis: el ritmo de intensidad “se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos.” (95) Balbín, sin embargo, aporta una observación más. Para él, las estrofas mayores (las de versos de más de ocho sílabas) exigen otro acento del mismo signo que el del axis²⁷, el cual se denomina *acento estrófico secundario*. Su posición dentro de cada verso de la estrofa es variable, siempre que mantenga la relación con el axis. En el caso de los versos en que existe una pausa en su interior, éste se sitúa con anterioridad a ella. En cambio, en los versos mayores impausados, el acento secundario corresponde al acento de signo análogo al axis que ocupe una posición final en un sirrema, o en el miembro de oración que se encuentre más alejado del axis (129-131). El ejemplo que propone Balbín (131) es el verso “el ancho **campo** me parece **estrecho**” (Garcilaso). Destacamos este aporte porque permite a la teoría ampliar su capacidad para especificar los fenómenos rítmicos en el interior del verso y a lo largo de la estrofa.

Además, en contraste con Quilis, nos parece que Balbín le otorga mucho mayor relieve a la función de todos los acentos interiores. Esto se ve en su intento de integrar sus consideraciones sobre el ritmo de intensidad en los tres principios que establece, donde le otorga a la disposición de los acentos interiores el carácter de subsistema:

- 1) El *centro del movimiento rítmico*, es siempre el axis estrófico
- 2) La distribución de los acentos prosódicos, guarda como *única ley constante*, la disposición alternada de acentuación/desacentuación [obviamente, en cualquiera de los dos órdenes posibles].
- 3) Junto al sistema rítmico principal, y de mayor rigor impresivo, común a toda la estrofa, coexiste normalmente un *sistema rítmico secundario* y limitado al ámbito del verso. (122-123)

²⁶ Ver Apéndice III.

²⁷ Recuérdese que el axis equivale a la última sílaba acentuada en la serie de versos regulares. Otorgaría, por ello, sello rítmico al poema, y depende lógicamente de la medida del verso (el axis siempre equivaldrá a la penúltima sílaba métrica). Ver Apéndice III.

Si recordamos bien a Quilis, recordaremos su rechazo del ritmo de cláusulas.²⁸ Esta era su principal diferencia con TNT. El ritmo de cláusulas más ampliamente aceptado divide los pies en pies binarios y ternarios. Es precisamente con respecto a esto que a Belic le resulta conflictivo a la hora de evaluar la teoría de Balbín (452). La crítica del versólogo checo es bastante transparente, pero no hace hincapié en que el error de Balbín se relaciona directamente con su manera de conceptualizar el ritmo como regularidad. Dice este último que el ritmo de intensidad puede ser “monorrítmico”, cuando los acentos prosódicos recaen todos en sílabas de un mismo signo, o plurirrítmico cuando ocurre lo contrario (129). Esto implica que la regularidad de los acentos prosódicos se siente sólo con respecto al signo – par o impar- del axis.

Teniendo lo que hemos dicho en mente, confrontemos estas implicancias con el fenómeno rítmico que ocurre en este famoso poema de Darío:

2 5
6 ¡Ya **vi**ene el cortejo!

2 5 8 11 14
15 ¡Ya **vi**ene el cortejo! Ya se **oy**en los **clar**os clarines,

2 5 8 11
12 la **esp**ada se **an**uncia con **vi**vo **ref**lejo;

En este caso, se siente claramente una regularidad, proveniente del retorno de un patrón. Este patrón, para no identificarlo necesariamente con una cláusula, puede formularse como constando de una sílaba acentuada rodeada de una sílaba inacentuada por cada lado. Como cláusula habría que formularla como anfibráquica (oóo). Este ritmo, innegablemente *ternario*, produce la sensación de retorno prescindiendo de la regularidad silábica en la medida de los versos (6, 15 y 12, respectivamente en este caso) y de la distribución acentual de mismo signo (distribución en sílabas pares o impares). Es una regularidad de otro tipo, y este fenómeno que, si no nos equivocamos, *es perceptible para cualquier hablante*, no puede ser cubierto por lo que postulaban Quilis y Balbín. Esta teoría, de acuerdo a Belic “funciona bien para los ritmo binarios.” (452) Sin embargo, la carencia señalada es bastante llamativa. Aquí tocamos un conflicto mayor dentro de la

²⁸ Ver Apéndice III.

métrica tradicional: la disputa entre la teoría del ritmo de cláusulas versus el ritmo de signo. Más adelante volveremos sobre ella para manifestar nuestra postura.²⁹

3.2.2. Importancia del acento y ritmo de intensidad (Oldric Belic)

Sin embargo, como se advierte, la propuesta de Balbín sigue presentando problemas para la caracterización del ritmo en el verso español de medida regular. Oldric Belic, en su caracterización del verso hispano, se hace cargo de algunos de estos puntos problemáticos. Hasta ahora nos hemos ido centrando poco a poco en lo que Quilis y Balbín llaman “ritmo de intensidad” (en el caso de TNT su teoría ya está de por sí centrada en este aspecto), lo cual ha sido motivado por el hecho de que, dentro de estos primeros dos autores, este elemento es el único, entre los que ellos destacan, que se acerca a dar cuenta del ritmo particular de un poema.³⁰ Ello implica que no se confunde con una cuestión tan sólo perteneciente al ámbito de los metros.³¹ Este es un aspecto valioso que la revisión de estas teorías permite captar, y ello nos acerca al posicionamiento que Belic establece al declarar que en el verso español: “El factor capital es el ritmo de intensidad, basado en los acentos.” (334) Es más, según esta misma caracterización, los acentos secundarios en el verso hispano “no son meros acompañantes, sino que, gracias a su valor fonológico, constituyen las cimas prosódicas y los soportes semánticos del verso.” (335)

²⁹ Sin embargo es necesario aclarar que existe una ventaja central de la propuesta de Balbín por sobre la de Quilis, la cual es la razón principal por la que planteamos que la segunda es una reducción un tanto grosera de la primera, y es que el autor del *Sistema de rítmica castellana* no cierra su puerta a otros posibles sistemas de versificación. Belic dice que esto también diferencia a Balbín de TNT: la teoría de Balbín “a diferencia de la de T. Navarro, no es exclusivista, cerrada: su creador deja abierta –largamente abierta- la puerta que permite salirse del ámbito del silabotomismo (...)” (478) Es por eso que Balbín incorpora en sus “Tipos estróficos fundamentales”-recordemos también que para él la unidad rítmica principal es la estrofa- la estrofa ternaria que es de “mucho menor frecuencia que la estrofa binaria” (258), pero en la cual reconoce “la existencia de un sistema rítmico definido.” (259-260) No queda más que pensar que las afirmaciones generales de Balbín con respecto al ritmo de intensidad se deben a una especie de “conservadurismo métrico”, o al tipo de tradición poética que él tiene en mente y que prefiere privilegiar.

³⁰ Ver Apéndice III.

³¹ Esto es un punto serio para las teorías que confían demasiado en la pura medida como factor generador de impulso métrico: ¿con qué relevancia estilística podría diferenciarse en estos casos el metro de su actualización? Es claro que este es un problema para la teoría, pues sería injusto acusar a las tradiciones poéticas basadas en sistemas de versificación silábicos de una monotonía rítmica que seguramente no es tal.

¿Cómo teoriza Belic esta relación, propia del ritmo de intensidad, entre el acento del axis y los acentos interiores? El autor checo, nos parece, presenta un enfoque más sólido al integrarlo dentro de una discusión sobre cómo algunos aspectos prosódicos del acento funcionan dentro de la versificación española (lo cual también está, por supuesto, facilitado por su acercamiento comparativo). Según Belic, el acento español tiene un “factor prosódico decisivo” para la versificación.³²

Las propiedades del acento español hacen que éste parezca “casi predestinado a ser el elemento generador y portador del ritmo versal, basándolo en la fonología de la palabra.” (130) Esta afirmación nos introduce en otro aspecto relevante para la caracterización del ritmo de intensidad según Belic. Se trata de la tensión que éste ve en el verso español entre la fonología de la palabra y la fonología de la oración. Con respecto a la segunda, el autor checo destaca como factores relevantes la entonación y la pausa (declarando que ambas funcionan conjuntamente) (131). El punto es, sin embargo, cuál es la situación del acento en la fonología oracional. Siguiendo a TNT, aclara que, aunque en español cada palabra conserva su acento léxico, por lo general en cada frase hay un acento principal, que se refuerza por circunstancias lógicas y emocionales (132).³³ Pero este fenómeno sufre en el verso una transformación fundamental: “El *acento oracional*, estilizado rítmicamente, aparece en el verso como acento final y desempeña el papel de acento principal.” (133)³⁴ Esto se aplica a la versificación de medida silábica fija, predominante en español, como hemos dicho, desde el Renacimiento (133). Para este autor, la segmentación en versos es jerárquicamente superior a la segmentación sintáctica (195).

³² Para la fundamentación lingüística de esto ver (Belic 127 y ss.)

³³ La importancia de este aspecto también está subrayada por la RAE: “El ritmo es el elemento suprasegmental que combina el acento de palabra con el acento de frase (...).” (445)

³⁴ El acento oracional y, con ello, lo que Belic llama grupo de intensidad, no aparece definido propiamente por Belic. Nos parece que la RAE es mucho más clara en este sentido:

La unidad acentual mínima superior a la palabra es el grupo acentual (...), que está integrado por una palabra acentuada y por una o varias palabras no acentuadas, como en *el coche* o en *de mi madre*. Varios grupos acentuales se combinan para constituir una unidad de mayor rango, el grupo fónico, como en *el coche de mi madre*. Finalmente, varios grupos fónicos pueden formar una unidad melódica, como en *El coche de mi madre es descapotable*. Tanto en el grupo fónico como en la unidad melódica, los acentos léxicos de las palabras tónicas que los componen presentan grados de prominencia diferentes. Los elementos que poseen mayor prominencia constituyen los ACENTOS SINTÁCTICOS o ACENTOS MÁXIMOS. (421-423)

Este acento suele aparecer, en español, “al final de las unidades demarcativas, y permite al interlocutor establecer perfectamente los límites de las unidades prosódicas.” (423)

De hecho, por su posición fija y por su preponderancia sobre el resto de los acentos es “el factor estructural básico del ritmo en el verso español.” (138) Las palabras en el verso se subordinan a este acento, pero no pierden “enteramente su autonomía acentual” (138-139). Hay acá una clara coincidencia con las propuestas de Quilis y Balbín, pero lo que nos interesa es la manera en que Belic analiza la relación entre el acento del axis y los acentos interiores, lo cual implica, en su enfoque, un análisis de la relación entre la fonología de la palabra y la oracional-versificada. Su propuesta implica la hipótesis de que el verso español sea “una síntesis (o, tal vez, varias síntesis, según el tipo de verso) de las dos.” (138) Esto forma parte de la idea más amplia de que “en el verso español hay toda una serie de tensiones” (336).

Así, por ejemplo, la tensión entre la fonología oracional y la de la palabra, se manifiesta en otra tensión, que enfrenta la capacidad del acento español de formar pies con la debilidad de los límites que separan las palabras en nuestra lengua (134). De acuerdo a esto último, las palabras y los grupos de intensidad “a veces tienden a desaparecer como unidades acústicas (...).” De manera que “el verso español se presenta, o tiende a presentarse, como una serie ininterrumpida de sonidos (...).” (136) Para Belic, junto con “el grado de intensidad del acento léxico (...) y con los factores de la fonología oracional, estos elementos (oracionales) no fonológicos inclinan en el verso español la balanza por el lado de la fonología oracional.” Pero la fonología de la palabra, en especial el acento, siguen cumpliendo un rol capital (137).

Esta tensión fundamental entre fonología oracional y de la palabra, actúa sobre los acentos, principalmente a través del fenómeno que Belic llama “disimilación”, el cual se ubica dentro de las tensiones propias de la fonología oracional y de la palabra, y de la fonología versal y prosaria.³⁵ Estas tensiones son vistas como rivalidades “entre los distintos acentos interiores (...)” y entre la que se da “entre el acento final y los interiores: cada uno de éstos puede competir con él para igualársele, o incluso arrebatárle el papel de principal.” (336)

Es esta serie de tensiones conformantes del verso español, que Belic nos muestra, la que nos permite otorgar un carácter notablemente más dinámico a este último, e

³⁵ Sobre esto ver Belic (139 y ss.)

individualizar de modo más flexible los fenómenos específicos del ritmo de intensidad. Así, por ejemplo, que el acento de mayor peso sea el último del verso es un hecho tratado en esta propuesta como *lo más frecuente*, pero no se encuentra ni exigido como regla de versificación, ni como fenómeno necesario fundamentado en algún aspecto de la prosodia castellana: existen, por tanto, casos en que esto no pueda darse, principalmente, se deduce del análisis de Belic, por efectos semánticos o provenientes de la fonología oracional (336).³⁶ Sin duda este aspecto tiene un efecto bastante dinamizador, frente a la acentuación robótica que uno termina por esperar luego de adoptar las proposiciones de Quilis y Balbín.

3.2.3. Kurt Spang

Si se nos permite cometer una leve indiscreción y dejar para más adelante unos cuantos detalles de la caracterización que Belic hace del verso español, podremos pasar a revisar algunos aspectos de la propuesta de Kurt Spang que nos parecen relevantes. Lo primero que llama la atención es su énfasis en la incidencia del sentido: conscientemente declara que en su esquema repercuten “los elementos que produce la significación en el nivel de los significantes rítmicos.” Es decir que “por ejemplo, tal o cual palabra de un verso adquiere más relieve y, por tanto, más intensidad por ser palabra clave, tal o cual pausa es más extensa por exigencias del significado, etc.” (1993 103) Spang no es el único en destacar esta importancia de la significación, pero, como veremos más adelante, se diferencia en que con ello se refiere explícitamente a un aspecto temático y semántico. Ello implica que, entre otras cosas, dependiendo de la lectura y la interpretación, la asignación de los acentos y de su fuerza puede variar notablemente.

3.2.3.1. Acento secundario.

³⁶ Según puede desprenderse de la nota anterior, Belic no mantiene una distinción adecuada entre acentuación oracional prosaria y acentuación oracional versificada, lo cual resulta confuso y obstaculizador con respecto a una de las posibilidades de tensiones dinámicas existentes en el ritmo de intensidad español. El llamado conflicto entre sintaxis y estructura versal, que tanto ha complicado a los versólogos y a otros estudiosos de la poesía, ocurre como parte de este fenómeno tensional, y debe ser abordado, considerando esta propuesta, como un fenómeno de individualización.

Nos parece que esta forma de modificación de los acentos señala un aspecto real de los fenómenos de acentuación, a pesar de que los criterios para debilitar un acento u otro no sean siempre claros. Nótese que Belic desestima la noción de acento secundario basándose en este mismo hecho: al no tener realidad gramatical y no ser claro siempre dónde y cuándo situarlos, los descarta (131). Sin embargo, vale la pena extenderse un poco en esto. Por un lado la RAE reconoce la existencia del acento secundario, el cual es caracterizado en referencia al acento primario como “el resto de las prominencias más débiles, tanto en la palabra como en dominios superiores (...).” (364)

Torre realiza un recuento útil sobre este asunto. Éste considera al acento un valor relativo y agrega que “La sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno.” Ello implica posibles modificaciones de acuerdo a éste último (32). Esto ha llevado, en el ámbito anglosajón, a un intento por dar cuenta de una gradación de los acentos. Dentro de estos esfuerzos, la postura que acarrea menos problemas es la que distingue entre tres posibilidades de acentuación: acento principal, acento secundario y sílaba inacentuada (34). En el caso del español, se han distinguido dos patrones acentuales al interior de la palabra: “Los acentos secundarios pueden aparecer: (a) en la sílaba inicial, o (b) en las sílabas impares, contando a partir del acento principal hacia la izquierda.” (36)

Nos parece que la idea de Torre de limitar la gradación acentual a tres niveles es prudente, por otra parte creemos que el aspecto señalado por Spang al discutir el acento secundario es central: sin duda puede variar según la lectura, arrastrando con ello distintas interpretaciones sobre el texto. Creemos que Belic al desestimarlo pierde una herramienta que puede resultar valiosa y que sus motivos para hacerlo no son válidos. Sí creemos que la distinción que derivamos de Belic entre entonación versal y entonación oracional, resulta útil para realizar otra: la de modificación del carácter del acento basada en si el entorno que la produce es versal (es acción de la versificación) o si corresponde al comportamiento prosario de la lengua.

3.2.3.2. Entonación y otros elementos.

Volvamos a Spang. En cuanto a la pausa, admite que sus criterios de colocación deben poder “admitir diversas interpretaciones.” (1993 109) El valor de las pausas es

principalmente que “delimitan unidades rítmicas, creando a su vez tensiones y distensiones y ofreciendo la posibilidad de alteraciones de las curvas de entonación.” (111) La rima, además de su obvia función demarcadora, añade el elemento de tensión/distensión o de expectativa/frustración.” (112) Los encabalgamientos y enlaces producen un “«desorden» inesperado.” (114) Éste “repercute naturalmente en la cadencia rítmica del poema que en el caso de los dos versos total o parcialmente unidos adquiere una extensión inacostumbrada.” Ello, apunta Spang con sagacidad, produce en el lector “la sensación de estar fuera de compás.” (114)

Por otra parte, los elementos de la entonación, según Spang, pueden aplicarse al análisis de textos versificados, incluso en los casos en que hay desacuerdo entre la entonación versal y la prosaria (122-123). Esto vendría a confirmar la tensión que establecíamos entre entonación versal y oracional: esta tensión puede, según muestra el autor, darse según si una pausa versal interrumpe la continuidad de una curva y/o si hay “discrepancia entre la acentuación intensiva del verso y la entonación (...)”; tal conflicto presupondría, dice Spang, “que los acentos intensivos de los versos son todos iguales y que además se deben producir en un orden regular casi matemático (...)”, frente a lo cual se nos recuerda la “notable flexibilidad de las intenciones acentuales.” (123) Pero nada dice Spang en este momento, sobre el carácter obligatorio de la acentuación intensiva en la posición del axis. Aquí rellenamos con nuestra humilde opinión: es claro que es necesario considerar casos donde el contexto métrico puede llegar a acentuar de manera muy fuerte un segmento entonacionalmente débil, como en

Intenso licor,
 perfume y color
 me hicieron sentir
 su boca de flor;
 dile el alma por
 tan dulce elixir. (Darío, *Lay*)

Por supuesto que una determinada lectura puede intentar reducir la acentuación de “por”, pero parece muy difícil eliminarla del todo. Pero también hay casos donde el contexto no influye de manera tan potente. Citamos por completo este otro poema de Darío (*Dice mía*), también perteneciente a *Prosas profanas*, para mostrar cómo el contexto hace posible una lectura que no acentúe el artículo indeterminado

-Mi pobre alma pálida
era una crisálida.
Luego, mariposa
de color de rosa.

Un céfiro inquieto
dijo mi secreto...
-¿Has sabido tu secreto un día?

¡Oh Mía!
Tu secreto es una
melodía de un rayo de luna...
-¿Una melodía?

En este caso son por lo menos tres los factores métricos que inciden conjuntamente en que el conflicto entre entonación oracional y versal no se resuelva de forma tan decidida por el lado de esta última: la polimetría de la composición permite no situar la rima tras una sucesión de una determinada cantidad de sílabas; la disposición irregular de las rimas en las tres estrofas (que tampoco son todas equivalentes en cuanto a cantidad de versos) – partiendo con rimas pareadas, para, al final crear una rima abrazada con dos versos de distancia (con una rima interna en el tercer verso de esa misma estrofa); y, por último, la posición del artículo femenino indeterminado en un lugar antecedente a la realización de la rima en *-una*.

Por lo tanto, es claro que el contexto métrico puede incidir de manera clave en la correlación de fuerzas existente entre el choque los factores entonacionales de la oración y del verso. Queda, no obstante, la otra posibilidad: la de que sea la entonación oracional la que determine la resolución del conflicto. Esto, por supuesto, ocurrirá en casos de extrema violencia al esquema de la entonación en los cuales la rigidez del esquema métrico insista tercamente (que es lo que *no* sucede en el poema anterior) en su realización. Tal parece que es el caso del famoso encabalgamiento de la *Oda a la vida retirada*, composición de estructura estrófica fija: “Y mientras miserable-/ mente se están los otros abrazando”³⁷

Hay, también, para este tipo de fenómenos, otro posible que quisiéramos destacar brevemente, que podríamos llamar contagio de intensidad a partir del axis. Considérese esta secuencia del famoso poema de José Asunción Silva:

³⁷ Para complementar esta afirmación con respecto a la *Oda*, creo que éste y otros “puntos problemáticos” de ésta se resuelven mejor con una “recitación” muy lenta, la cual, por lo demás, es acorde a la temática del poema y al tono que uno puede presuponer en él.

¡Y eran una!
 ¡y eran una!
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡y eran una sola sombra larga!

La acentuación de los tres últimos versos, creemos, debe marcarse así: y èran úna sóla sómbra lárga. Esto ocurre principalmente debido al contagio del peso especial en la acentuación del artículo, que ocurre por la disposición de los versos anteriores. En la debilidad del primer acento puede también estar influyendo la sinalefa. Y, por supuesto, la naturalidad con que se suceden los versos citados, se debe al cambio de función sintáctica de “una” en cada una de las oraciones.

3.3.Orquestación.

La teoría de Spang, con sus variadas distinciones, nos permite caracterizar de manera más compleja el fenómeno de la acentuación y de la entonación, así como poder comprender algunos posibles funcionamientos particulares de la pausa y la rima. Sin embargo, estas últimas consideraciones abren la pregunta por el grado de estructuración que deberían tener los elementos para ser capaces de generar impulso métrico y, así, producir expectativa de continuidad.

Si la realización de un patrón es un fenómeno rítmico ¿cualquier tipo de reiteración ocupa un papel activo en la elaboración del ritmo desde una perspectiva métrica? Es probable que no, y esto ya desde un hecho sencillo. Es muy fácil pensar en repeticiones que no tengan un carácter marcado en el seno de lenguas con, por ejemplo, limitado número de sonidos vocálicos. Esto afecta ya el carácter de las figuras de repetición fonológica. En la poesía inglesa el fenómeno de la asonancia posee un relieve que para los hispanohablantes puede resultar extraño. Consecuentemente, en el estudio de las figuras, la tradición anglófona suele distinguir entre asonancia y aliteración, discriminación que no se encuentra arraigada de igual manera en las escuelas hispanas. Es claro que la mayor riqueza vocálica, junto con una amplia tendencia a los diptongos y triptongos, preparan a la lengua inglesa para este tipo de juegos eufónicos. La limitación del español a cinco sonidos vocálicos permite, sí, experimentar fructíferamente con la asonancia, pero dentro de márgenes

bastante más estrechos. La figura ha devenido, en consecuencia, menos relevante para nuestra tradición poética. Si extremamos aún más este punto y lo llevamos al caso de otra lengua, resultaría lógico plantear que en el aimara –el cual consta sólo de tres sonidos vocálicos- no podría existir esta figura, y sin embargo la repetición de vocales seguiría siendo constante.

Pero no se trata sólo del carácter decididamente marcado o no marcado de la repetición. Permanece, junto al problema de qué grado y qué forma de repetición estructural es necesaria para generar impulso métrico, la duda sobre si existe algún tipo de gradación entre los elementos que pueden sentirse como generadores de ritmo y los que no. Del mismo modo, hasta ahora no parece haber claridad con respecto a si existen elementos no pertenecientes a la codificación de los metros, pero de realidad fonética o fonológica efectiva, que pudieran potenciar el ritmo desde una perspectiva versológica.

TNT llama “complementos rítmicos” a “varias figuras relativas al orden y disposición de las palabras.” Se diferencian de cuestiones como la medida versal, la rima y la disposición acentual, en que no implican “condiciones aplicadas de manera sistemática y sostenida, sino de combinaciones que se producen en circunstancias especiales.” (1975 32) No nos interesan en este punto, todas las que TNT clasifica³⁸, sino la idea de que puede haber elementos rítmicos que actúen como complemento y suplemento, o sea, conjuntamente con el tipo de fenómenos métricos sistemáticos que hemos venido revisando. La “armonía vocálica”, equilibrio de vocales que ocupan los apoyos rítmicos del verso –y que puede llegar a convertirse en rima interior- (32-33), es un buen ejemplo. Como bien señala Rudolf Baehr, en el verso español estos elementos “no son esenciales para su constitución.” Pero esto quiere decir que no son relevantes para el verso español en general, es decir, para el orden de los metros. En ese sentido, parece más difícil estar de acuerdo con Baehr cuando éste declara que dichos elementos “tienen sólo función secundaria”. (22)

³⁸ Además de la que mencionamos más adelante, TNT ubica en su listado –incompleto, según declara- otras cuatro. El efecto evocativo: poder evocativo de los vocablos con respecto a los “giros del ritmo” (33) Correlación, que es una forma de paralelismo gramatical al interior del verso. (33) Repercusión, una especie de quiasmo entre dos versos. Y, por último, encabalgamiento. (34)

Este tipo de fenómenos corresponde a lo que normalmente se llama “orquestación”. Según Belic “puede contribuir a la configuración del ritmo también la reiteración, organizada de un modo especial, de fonemas y grupos de fonemas, que algunos versólogos llaman instrumentación u orquestación fónica del verso.” (201) Dentro de ello, ubica la eufonía y la cacofonía³⁹(201-202), la primera de las cuales “sólo excepcionalmente llega a formar parte del impulso métrico, ya que en general nos damos cuenta de ella sólo con posterioridad (...), después de haber leído u oído la unidad rítmica en que aparece.” (204) Así, “un no sé qué que quedan balbuciendo” o “el ala aleve del leve abanico”, no producen expectación dentro del conjunto de las composiciones en que se enmarcan.

Pero, para complementar los casos anteriores, Belic dice “Con frecuencia, la instrumentación fónica no se limita a un solo verso.” (205) Él y TNT ven en la siguiente estrofa de la *Égloga tercera* de Garcilaso un buen ejemplo de instrumentación fónica.

Los rayos ya del sol se trastornaban,
 escondiendo su luz al mundo cara
 tras altos montes, y a la luna daban
 lugar para mostrar su blanca cara;
 los peces a menudo ya saltaban,
 con la cola azotando el agua clara,
 cuando las Ninfas, la labor dejando,
 hacia el agua se fueron paseando.

¿En qué medida esta predominancia de la “a” en los acentos del verso tiene una función rítmica? Resulta evidente que no es una recurrencia demasiado marcada. Según Geoffrey Leech “alliteration, assonance, consonance, and other sound echoes” no requieren estar “in the forefront of attention to be successful: indeed, they are often most successful when least obtrusive.” (93) El ejemplo de orquestación que nos da Leech (el comienzo de *Kubla Kahn*, de Coleridge) es un poco distinto:

In Xanadu did Kubla Khan
 A stately pleasure-dome decree:
 Where Alph, the sacred river, ran
 Through caverns measureless to man
 Down to a sunless sea.

La estrofa de Garcilaso muestra una regularidad que no es sistemática en los apoyos, pero que en ciertos puntos amenaza con serlo: así, el primer apoyo rítmico en segunda

³⁹ Según Belic, “se produce la eufonía cuando la enunciación lingüística corresponde, potenciándolas, a las tendencias básicas de ese modelo fónico ideal [combinaciones fonéticas típicas de una lengua]; cuando se aleja demasiado de ellas o incluso las contradice, se produce cacofonía.” (202)

sílaba en *a* en los versos primero, tercero y cuarto (de hecho entre los primeros dos hay en la segunda y tercera sílaba una sucesión e-o, realizada por iniciarse, como ya se ve, en el apoyo primero). Habría que anotar también la rima interna en *-ar* del cuarto verso. También la sucesión de cuatro sílabas a final de verso, entre el cuarto, quinto y sexto, donde claramente predomina la *a*. Por supuesto, el factor estructural básico es la elección de una rima consonante que permite que en el cruce de los versos se produzca también rima asonante en a-a, cuestión que viene repitiéndose desde la estrofa anterior, pero ahora alternando con sonidos consonánticos ligeros. Y, por supuesto, la leve variación de la vocal átona de la rima final. Podría también pensarse en un juego entre la *u* y la *a* hacia el final de algunos versos (“luz al mundo cara”, “y a la luna daban”, “su blanca cara”, “el agua clara”). Este último ejemplo nos hace ver hasta qué punto esta estrofa pasa del recurso más claro –la elección de la rima– y se difumina en correspondencias tal vez azarosas. Habría que hablar de una complementación rítmica que matiza la estrofa hacia un “fácil fluir” o decir, como dice Belic de la eufonía, sin poder evitar comillas: “la enunciación «fluye deliciosamente»” (202).

De lo que comenta Leech del pasaje de Coleridge, nos interesa, además de la aliteración en *n* hacia el final de éste, su observación de que “the rhyming word of every line is linked by alliteration (of syllables or measures) to one of the words closely preceeding it (...).” (93) Lo más notable para nuestra discusión, nos parece, es la seguidilla de consonantes repetidas. Uno comienza leyendo este poema y el final del primer verso, con su aliteración *Kubla Khan*, no sólo llama la atención por corresponder al título, y al tema central de la composición,⁴⁰ sino también por su exotismo, que puede sentirse como exotismo también sonoro (y en ese sentido viene precedido por el *Xanadu*). Hay que pensar, además, que la versificación inglesa tiene como uno de sus antepasados la versificación aliterativa.

La continuación regular de este esquema durante los dos versos siguientes hace que vaya adquiriendo un contorno ya definido como patrón. Es entonces que viene la ligera variación: “measureless to man” aleja la aliteración, no sólo por interponer una preposición,

⁴⁰ Hay que pensar, también, en la estrategia retórica de su particular prefacio, que bien supo advertir Eliot, al explicar las (reales o no) circunstancias de producción. No hay que descartar un reforzamiento paratextual.

sino también, curiosamente, por la *medida* de “measureless”, una palabra larga en comparación con los bisílabos y monosílabos que venían alternando los finales en aliteración. El verso final de la muestra presenta una variación en la medida y en el tipo de acentuación (no discutiremos el detalle de esto), pero vuelve a la alternancia de bisílabo y monosílabo continuos y en aliteración: es decir, restablece el patrón luego de esa ligera variación.

Claro que en esta parte ya venimos escuchando la aliteración en *n* que parte en *ran* (última sílaba del tercer verso) y termina en *sun-*; apuntemos a la vez un aproximativo juego vocálico *ran-man-Down-sun-* y dejémonos caer en la tentación de considerar la repetición del sufijo *-less*. Pero ¿cuál es el punto? Que aquí la aliteración que vuelve en rescate del patrón, debe competir con una serie de juegos sonoros y, por lo tanto, tiende a difuminarse. Y así, el poema puede continuar, manteniendo asonancias y aliteraciones, esta vez de carácter mucho más aleatorio, sin otorgar la sensación de haber abandonado una estructura central:

So twice five miles of fertile ground
 With walls and towers were girdled round;
 And there were gardens bright with sinuous rills,
 Where blossomed many an incense-bearing tree;
 And here were forests ancient as the hills,
 Enfolding sunny spots of greenery.

He aquí la relevancia de este ejemplo. Bien pareciera que la estructura aliterativa regular al comienzo del poema puede ganar para sí, con todo derecho, un lugar en el impulso métrico. Y sin embargo, su sutil difuminación y final desaparición de la estructura del poema (que, desde el principio se plantea como un poema incompleto, tanto por el prefacio como por su subtitulación: *Kubla Khan: or A Vision in a Dream. A Fragment*) le otorgan un lugar extraño: el de un patrón pasajero. En ese sentido, hay que tomarse en serio la afirmación de José Domínguez Caparrós de que “la concepción amplia del ritmo incluye todos los hechos fónicos del verso” (1992 250).

El ejemplo de *Kubla Kahn* nos lleva a notar dos cosas interrelacionadas: cuán poco sutil es el concepto de impulso métrico a la hora de evaluar el proceso de lectura del poema y cuán tieso resulta el esquema asociado de satisfacción-frustración de una expectativa, que es una expectativa de continuación. No creemos que haya que echar por la borda el

concepto de impulso métrico, pero tampoco creemos que haya ningún tipo de *frustración* en el abandono del patrón señalado, sino que, como he dicho, Coleridge se las ingenia para *pasar a otra cosa*, de manera apenas perceptible. Y en eso reside su arte. Y por eso no podemos llegar a dar cuenta de la habilidad de Coleridge a través de este modelo. Porque, claro, es bastante raro pensar que uno como lector, y que incluso los lectores del pasado, comienzan a esperar siempre la repetición de un patrón sonoro apenas lo captan (independiente del mayor o menor nivel de consciencia con respecto a esta captación).

Mudémonos, pues, de los vapores palaciegos de Xanadu, y vamos hacia tierras más prosaicas:

Puto es el hombre que de putas fia,
y puto el que sus gustos apetece;
puto es el estipendio que se ofrece
en pago de su puta compañía.

Puto es el gusto, y puta la alegría
que el rato putaril nos encarece;
y yo diré que es puto a quien parece
que no sois puta vos, señora mía.

Mas llámenme a mí puto enamorado,
sí al cabo para puta no os dejare;
y como puto muera yo quemado,
si de otras tales putas me pagare;
porque las putas graves son costosas,
y las putillas viles, afrentosas.

Para no captar en este soneto de Quevedo algún elemento rítmico más allá del que posee el clásico soneto, hay que tener una sordera más que metafórica. Además de ciertas regularidades acentuales, que aquí no nos importan demasiado, sorprende rápidamente la insistencia sobre la pareja puto/puta y la aliteración en *p*. Nótese, primero, que, con las variaciones *putaril* y *putillas*, el lexema aparece en todos los versos. También, que la aliteración es continua a lo largo del poema, pero no demasiado exagerada (el cuarto verso es el único que tiene tres sonidos, los versos sexto, octavo, noveno, décimo, undécimo y catorceavo sólo presentan una oclusiva bilabial sorda). La importancia de la palabra y del fonema aliterado queda subrayada con el comienzo del poema, con su repetición en anáfora perfecta en el tercer verso y con el paralelo del segundo y el cuarto, al ubicar ambos en segunda sílaba (acentuada) el fonema en cuestión. La primera estrofa, además, presenta la

mayor cantidad de repeticiones por verso, culminando con el verso más sobrecargado, como se ha dicho. Se encarga, por tanto, de poner presto tal retorno en primer plano.

El poema continúa con la repetición rastreada, situando, como corresponde a la palabra, el fonema en sílabas acentuadas, salvo en los versos donde se utilizan sus variantes (*putaril* y *putillas*). En general el poema alterna oclusivas en sílaba acentuada e inacentuada. Pero, más allá de eso, la posición de las palabras y sonidos con relación a los acentos es curiosa. Así, parte el poema repitiendo una ubicación que prefiere el comienzo de verso; al final de la primera estrofa, si bien “pago” cumple su función de establecer el paralelo con el segundo verso, “puta” aparece iniciando en sexta sílaba. Esto se repetirá en la estrofa siguiente, cayendo “puta” y “puto” en esa misma posición en los versos quinto y séptimo (el verso sexto, utilizando “putaril”, también acentúa en sexta). Luego, en el verso octavo, en una sustitución significativa, “puta” pasa a ocupar el cuarto acento (que en versos precedentes era ocupado por palabras menos relevantes: “gusto” y “diré”) y es el “vos” el que cae en sexta. En los tercetos, el juego entre sexta y cuarta, preparado de antemano, se concreta: noveno y décimo hacen caer “puto” y “puta” en sexta, careciendo de acentuación en cuarta; el undécimo lleva el “puto” a cuarta, para pasar al doceavo que vuelve a la acentuación de los versos precedentes. Los últimos dos versos, que constituyen la sentencia final del poema, tienen igual acentuación, cayendo primero “putas”, luego “putillas” en cuarta. La ubicación de la palabra en los tercetos es, por tanto, sexta-sexta-cuarta, sexta-cuarta-cuarta; con la variación final de “putas” por “putillas”, que desplaza a la oclusiva bilabial sorda de su lugar privilegiado en la sílaba acentuada: hacia el final, al parecer, el poema se suaviza de manera extraña (el desplazamiento referido, el diminutivo, y el paso de la calificación “viles” a ese otro adjetivo, que ya no es un mero insulto, sino que deja entrever la posibilidad de algún riesgo).

Acá, entonces, no es sólo el ritmo de intensidad, sino también la repetición de estos elementos extramétricos (pues no basta con hablar de tal o cual tipo de endecasílabo según acentuación) lo que va generando un ritmo, un impulso métrico y, también, una curva. Estos portadores de ritmo, sin embargo, pasan a primer plano de manera notable, si los comparamos con los ejemplos de Coleridge y Garcilaso. Esta gama de ejemplos nos revela que los elementos complementarios pueden estar marcados de manera fuerte, grave e

incluso “difuminativa” o volátil tanto en la progresión (Coleridge) como a la hora de ir estableciendo las correspondencias fónicas (Garcilaso). Todo esto nos indica que estos elementos no permanecen necesariamente en primer plano, como nos indicaba Leech, y que no son necesariamente captados de manera consciente. De hecho, pueden funcionar bastante bien, si se nos permite la metáfora, como “música de fondo”.

En otras palabras, estos casos nos confirman nuestra sospecha inicial de que el impulso métrico no es necesariamente constante a lo largo de una composición y que, además, éste puede “escalonarse” de acuerdo a una jerarquía versológica.⁴¹ Estirando una metáfora arriesgada podría decirse que incluso pueden ocupar “líneas melódicas distintas”, como creemos percibir en el soneto de Quevedo; claro que en el caso de la poesía la simultaneidad es un efecto subjetivo y no una realidad física, como lo es en el caso de la música. En el caso del citado soneto, el efecto de simultaneidad se conseguiría porque al sistema acostumbrado, propio del género, se le añade uno o más “subsistemas” o “pseudosistemas” muy marcados, lo cual produce que la percepción de las unidades rítmicas las identifique a éstas como más complejas de lo usual.

Pero también queda el caso de que las realizaciones de un metro a lo largo de un poema porten una cualidad métricamente indiferente que, en el ámbito del ritmo, sea especialmente relevante. Por ejemplo, el que los finales de verso sean oxítonos, paroxítonos o proparoxítonos es indiferente en el campo del metro, pero en el poema mismo puede adquirir fines no sólo expresivos, sino superponer una regularidad a las ya codificadas por el género. Es el caso de los finales oxítonos en la mayor parte de los sonetos de *Azul...*, ubicados en versos pares en los cuartetos y en los tercetos apareciendo preferentemente a final de estrofa. En *Caupolicán*, la oposición entre final oxítono y paroxítono ayuda a dar un ritmo firme, con finales abruptos y marcados:

Es algo formidable que vio la vieja raza:
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

⁴¹ En esta noción seguimos de cerca a Belic. Para él, hay jerarquía entre los elementos que generan o pueden generar impulso métrico. El que predomina constituye “la *dominante* de la entidad dada.” Pero este elemento no participa siempre del impulso métrico, ni es tampoco siempre el más llamativo. (194)

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
 pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
 lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
 desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
 le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
 y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.

«¡El Toqui, el Toqui!» clama la conmovida casta.
 Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «Basta»,
 e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

3.4. El ritmo de signo versus el ritmo de cláusulas.

Aún hoy, la opinión más divulgada es que la versificación española corresponde a una versificación silábica. Esto significa que la cualidad más importante para determinar los efectos rítmicos de la versificación española sería el número de sílabas de los versos. No desestima esto, según hemos podido ver en las propuestas de Quilis y Balbín, el factor de intensidad, pero sí disminuye sus posibilidades. De hecho, el factor de intensidad en estas teorías puede fácilmente asimilarse al de otros tipos de versificación que han sido considerados como silábicos, como ocurre en el caso del francés.⁴²

En el otro extremo se ubica la teoría de TNT que, al igual que la teoría de Andrés Bello, está influida por la tradición anglófona, otorgándole preeminencia al acento y a la cláusula en el ritmo del verso español. Este es, a nuestro juicio, uno de los aspectos debatibles más fundamentales para nuestro propósito: ¿es el verso español un verso de cláusulas o se rige por un sistema rítmico de signo par/impar?⁴³ Ya hemos establecido la

⁴² Según Evans (49), la consideración tradicional del alejandrino francés le otorga a éste las siguientes posibilidades de acentuación:

* I I I * II * I I I * III
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Siendo * una posición imposible de acentuar, II el acento de final de primer hemistiquio, III el de final de verso y I los acentos móviles interiores, de modo que estas serían las posibilidades del alejandrino francés desde el punto de vista del ritmo de intensidad, si consideramos además, la exigencia de no colocar seguidas sílabas acentuadas e inacentuadas. Por supuesto que la intensidad del acento va en ascenso de I a III. Es, por tanto, bastante similar a la teoría de Quilis-Balbín.

⁴³ Es decir, un sistema rítmico basado en la posición del axis, según caiga éste en sílaba par o impar. Ver Apéndice III.

importancia del acento para nuestro estudio del ritmo, ahora se trata de averiguar de qué manera específica actúa. Ya revisamos teorías pertenecientes a ambos bandos, y en todas encontramos problemas fundamentales.

Comparemos estos versos:

ostenta su gloria de triunfos mundanos (Darío, *Era un aire suave*)
 oro bruñido al sol relumbra en vano (Góngora, *Mientras por competir*)
 Un poco de cielo y un poco de lago (Lugones, *A ti, la única*)
 El dulce lamentar de dos pastores (Garcilaso, *Égloga primera*)
 Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda (Darío, *Salutación del optimista*)
 huyo de aqueste mar tempestuoso (Fray Luis, *Oda a la vida retirada*)
 suelta una lluvia de flores. (Salvador Rueda, *Coplas*)
 bella ilusión por quien alegre muero (Sor Juana, *Detente sombra*)

En todos ellos puede apreciarse una diferencia, directamente relacionada con la posición de los acentos. Si se observa bien, hemos alternado versos modernistas (o afines) con versos correspondientes a poesía renacentista, manierista y barroca.

Del Modernismo se ha dicho que su revolución rítmica se basa en otorgarle una nueva prominencia al acento (Paz 2006 79), devaluando el seguimiento de las medidas versales clásicas, y nos parece claro que en muchas obras modernistas (Darío, Lugones, Silva, Agustini, etc.) el acento pasa a un nivel de primer plano que no puede encontrarse de forma tan frecuente en, digamos, Góngora, Quevedo, Garcilaso, Boscán, etc. Curiosamente, los versos decimonónicos aquí mostrados se prestan mucho más que los otros para un análisis de cláusulas. Pero también es necesario considerar un hecho que ya puso de relieve Baehr: “(...) raras veces un verso o una serie de ellos está compuesto de manera sistemática por pies claramente identificables (...)” (27) En el sentido contrario ocurre algo similar. Por un lado, el ritmo de signo permite explicar muy bien fenómenos de intensidad en muchos poemas de los siglos de oro, pero, como ya vimos, no puede explicar poemas como *Marcha triunfal* de Darío, el cual sí puede ser bien caracterizado de acuerdo a un ritmo de cláusulas ternarias.

De modo que el conflicto se acentúa. Si los acentos en el verso español se ordenan con respecto a grupos al interior del verso que giran en torno a una sílaba acentuada (cláusulas), o si éstos se realizan en atención al axis de la estrofa, no es un asunto vano que haya complicado a algunos versólogos, sino que se encuentra en el seno mismo de la práctica poética hispana. Esto es algo que a muchos versólogos les ha costado reconocer.

3.4.1. Caracterización en Belic.

Particularmente interesantes resultan las reflexiones de Belic en torno a este asunto. Pasaremos a revisarlas y, así, completaremos nuestro recuento de los aspectos fundamentales de su teoría sobre el verso español. En términos generales, es decir, sin considerar su realización en lenguas particulares, los pies pueden formar parte del metro (105). Éstos no tienen que realizarse de forma cabal a lo largo del verso, de hecho “En ciertas posiciones –en las cláusulas (los finales) de los versos, y en combinación con los pies completos- aparecen, a veces, *pies incompletos*” (111) o catalécticos. En los casos donde “sobran” elementos que no caben dentro de las cláusulas que se han dado al interior del verso, se habla de pies hipercatalécticos (112).

Esto resulta interesante como elemento individualizador, y puede complementarse. Hay pies incompletos, por ejemplo, si en un verso de ritmo dactílico termina en óo, o si en uno de ritmo trocaico termina en sílaba acentuada. Dada la preponderancia de palabras graves en español, puede esperarse que el final óo se perciba como normal. Esto significa que si un ritmo dactílico termina en óo, como en “crea el granero del orbe” (óoo óoo óo) (Darío, *Canto a la Argentina*) o si en un verso de ritmo anapesto sobra una sílaba final, como en “Del salón en el ángulo oscuro” (ooó ooó ooó o)⁴⁴ (Bécquer), estos fenómenos de final de verso no afectan la unidad rítmica del verso, pero sí lo diferencian de ritmos donde no ocurren fenómenos de hipercatalecsis. Por su parte, los pies catalécticos que terminan en acentuada, pueden considerarse, en los casos en que ocurren en contextos de ritmo ternario, como generadores de efectos estilísticos específicos, como un corte de verso abrupto. En casos de ritmos binarios, el efecto es menos fuerte, puesto que se percibirían como parte de una alternancia (acentuado/inacentuado, o viceversa). Sin embargo, no creo que debieran equipararse sin más a la realización completa del pie final.

Continuemos. Belic dice que en idiomas con acento léxico fijo, sucede que los pies tienden a coincidir con las palabras o grupos de intensidad. Pero, “en los idiomas de acento

⁴⁴ Nótese que lo que ocurre en este último caso es lo que pasaba en los ejemplos de Bello que veíamos al discutir el concepto de anacrusis (Apéndice III): sílabas átonas que quedan fuera de la cláusula final.

léxico libre, la tendencia a materializar los pies en esta forma es mucho más débil, el pie no es, normalmente, realidad lingüística, sino mera abstracción métrica.” (348) Pero, sin embargo, esa abstracción puede tener un valor en tanto coincide o no con las palabras o los grupos de intensidad:

Cuando los pies coinciden con las palabras / los grupos de intensidad, siendo realidades lingüísticas, el ritmo silabotónico es, en pleno sentido, «semántico». Y las posibles actualizaciones no le quitan esta calidad. Cuando, por el contrario, los pies se desligan del idioma, dejan de ser realidades lingüísticas y se convierten *sistemáticamente* en elementos convencionales que figuran sólo en los esquemas rítmicos abstractos, superpuestos al idioma, difícilmente puede hablarse de ritmo semántico. (349)

Por supuesto, la realización del pie no siempre lo hará coincidir con estas “realidades lingüísticas”, lo cual tiene un valor estilístico, al alejar el ritmo de la monotonía. Claro que, “para que el desacuerdo entre pies y palabras / grupos de intensidad pueda sentirse como actualización del ritmo, tiene que percibirse sobre el trasfondo de «carácter pedal». Si no es así, el desacuerdo no produce el mismo efecto.” (349) De hecho, la monotonía es uno de los grandes riesgos del ritmo silabotónico. La matización de la que habla Belic es, a la vez, otro factor individualizador interesante.

Otras formas de matización son la graduación o jerarquización de los acentos, es decir, otorgarle un valor preponderante (por ejemplo a través del significado, del énfasis) a un acento; también se encuentra el juego con la realización de los tiempos marcados:

Como sabemos, la norma rítmica del verso silabotónico no exige que todos los tiempos marcados se realicen por acentos léxicos. Por otra parte, admite la presencia de acentos léxicos en tiempos no marcados. La norma rítmica del verso silabotónico es, pues, relativamente elástica, lo que da a este tipo de verso amplias posibilidades de actualización rítmica. (350-351)

En cuanto al debate sobre los tipos de cláusulas, Belic acepta sin reparos las binarias y ternarias. Sobre las cuaternarias, más adelante dirá que “Si los supuestos pies tetrasílabos tienen correlación en el idioma, es difícil (o no hay por qué) negar su existencia.” (363) Las quinarias las termina calificando “experimentos o ejercicios de virtuosidad [sic].” (454)

Los ritmos binarios tienen como cualidad especial que en ellos el metro no suele ni debe realizarse íntegramente, pues sería monótono. La realización incompleta tiene, de nuevo, las opciones de omitir un acento métrico (355) o de “colocar acentos léxicos en tiempos no marcados”, lo cual es “menos frecuente que la omisión de acentos métricos.” (357) Los acentos restantes deben ser suficientes como para producir el impulso métrico que corresponde (357). En cuanto a los pies ternarios, “se usan considerablemente menos

que los binarios. Pero la realización del metro es, en los ritmos ternarios, mucho más consecuente; de otro modo, no serían suficientemente perceptibles.” Pero la realización a cabalidad implicaría monotonía, por lo cual se dispone de maneras de evitar esta actualización total del metro. Aun así, la realización de los tiempos marcados es casi siempre obligatoria (360).⁴⁵ Se pueden alternar versos binarios y ternarios. “Si su alternación no obedece a ningún orden, hablamos sencillamente de *ritmos mixtos*. Si se trata de una alternación sistemática, suele hablarse de ritmos *logoaédicos*.” (361)

Una distinción que nos parece muy acertada y útil es la que realiza Belic basándose en la relación entre cláusula y la realidad lingüística de las palabras o los grupos de intensidad. Estos dos factores interactúan de manera similar a como lo hacen la fonología de la palabra y la oracional en el verso, es decir, colaborando, interactuando o mostrando tensión entre sí (109-110). Esta distinción es entre ritmo pedal y ritmo de cadencia. En el primero: “El «carácter pedal» pone de relieve las palabras / los grupos de intensidad en el verso (haciendo más claros sus contornos) y con ello potencia su significado. El ritmo pedal es, pues, un ritmo «semántico».” (370) Es decir, en ellos hay coincidencia con palabras y grupos de intensidad, como en el ejemplo */ostenta/ /su gloria/ /de triunfos/ /mundanos/*. Pero, al parecer, son mucho más frecuentes los ritmos que no son pedales, lo que hace a los pies “unidades rítmicas abstractas, convencionales, «superpuestas» (a veces (...) arbitrariamente) a la expresión lingüística.” (370) A estos los llama “ritmo de cadencia” Obviamente, son asemánticos (371). En ellos “no tiene sentido hablar de pies: hay sólo cadencia.” (372) Esto es lo que ocurre en */Ínclitas/ /razas u/ /bérrimas/, /sangre de/ /Hispania fe/ /cunda/*. Es claro que a Belic esto le resulta un poco molesto.

El ritmo pedal, típico de sistemas de versificación silabotónicos, como el inglés moderno, es posible también en los versos francés y español. Pero para Belic, al parecer, éste no se siente como tal “por lo menos, los versólogos franceses e hispánicos no lo

⁴⁵ La ausencia de acento se admite sólo en la primera sílaba de verso dactílico. Aunque es más frecuente “la acentuación extramétrica de sílabas átonas.” Típica sería la acentuación de la primera sílaba del verso anapéstico. También pueden haber acentos extramétricos en el interior de los versos. Y, por supuesto, las variaciones con respecto a la relación con los límites de las palabras y grupos de intensidad. (360-361)

mencionan.” (406- 407) En los idiomas románicos aludidos “el carácter *pedal* es (hablando en general) un hecho estilístico, no métrico (...).” (407)

Más adelante, Belic comentará la amplia tendencia a la no realización de todos los acentos en los metros binarios; con respecto a los ternarios, habría que relacionarlo con su menor frecuencia (ya que la realización es requerida por ellos). De ello, deriva el versólogo checo la siguiente conclusión: “En la conciencia rítmica hispana hay, pues, una especie de aversión a la regularidad de los ritmos silabotónicos.” (449) Los hablantes de español no tendríamos grabado en nuestra conciencia el ritmo *pedal* (461) y, en consecuencia, su realización en la poesía hispana necesitaría de “una escansión exagerada” (463), la cual “es imaginable sólo en algunos casos especiales (...).” (464) Con lo cual, agregamos, habría que considerarla un hecho estilístico.

Pero en general el verso español “no admite escansión exagerada” (464). Esto, debido a que la cohesión interna de la “cadena fónica española” no favorece la división en pies (465). Así, por ejemplo, la sinalefa borra la distinción fónica entre las palabras. Sin embargo, agrega Belic de manera algo confusa:

La coincidencia entre pies y grupos de intensidad se siente, pues, como particularmente armoniosa. Y gracias a su armoniosidad puede adquirir, en casos concretos, una función estructural y un significado estético específico para la conciencia rítmica hispana. (466)

En este punto ya podemos advertir que Belic oscila entre otorgarle un lugar importante a las cláusulas o no. Su dubitación viene del hecho de reconocer que éstas pueden existir, pero le parece que nosotros no las percibimos. Por ello, tiende a otorgarle un carácter de cierta artificialidad: la existencia del ritmo *pedal* y el de *cadencia* está fuera de cualquier duda en el verso español, aunque en el ritmo de *cadencia*, los pies no “se sienten como tales”, se puede decir que sólo los sienten “los que saben que el ritmo de un poema determinado fue estructurado de acuerdo con este principio” (467). Lo que demuestra la duda de Belic es que dice dejar abierto el debate (466).

Sobre todo le parece problemático el ritmo de *cadencia*, al cual hace depender de manera un poco burda de la aparición anterior de un fragmento de ritmo *pedal*: para que se genere el primero, tal vez, debería haber una “coincidencia de algunos pies con palabras o grupos de intensidad.” (472) De hecho dice Belic: “Entre los apoyos mínimos hay un punto privilegiado: el comienzo del verso, que permite aplicar determinado esquema sin arreglos

arbitrarios.” Eso es lo que ocurre en *Del salón/ /en el án/ /gulo os/ /curo*. También en el primer verso de *Salutación del optimista* el adjetivo “Íclitas” actúa de manera idéntica. Se entiende que Belic admita esto porque así podría haber en principio una suerte de impulso métrico que coincidiría con una realidad lingüística (472).

El carácter de artificialidad que Belic atribuye al ritmo de cláusulas se reafirma luego, cuando dice “si el poeta no tiene conciencia de las cláusulas, no es posible esperar que vaya a estructurar con ellas sus ritmos.” (497) Esta afirmación está apoyada en el artículo *Cláusula rítmica* del *Diccionario de métrica española* de Domínguez Caparrós, donde éste estipula:

Se pone en entredicho la legitimidad de someter a toda clase de versificación a un análisis rítmico de este tipo. Las razones son: primero, que la formación de grupos regulares no está sometida siempre a reglas métricas conscientes –el poeta frecuentemente no tiene conciencia de las cláusulas rítmicas-; y segundo, que este tipo de análisis toma en cuenta solamente el verso y no la estrofa. Con todo, hay un tipo de versificación que se somete conscientemente a este tipo de regularidad acentual. (2004 76)

Recuérdese que, como vimos en el marco teórico, Jakobson ya otorgaba antecedentes interesantes para postular que en algunas culturas no existe conciencia de los principios que gobiernan todo un sistema de versificación; por lo tanto, la conciencia o no del poeta con respecto a las cláusulas no es un argumento a favor o en contra de ellas. Así, podemos ver que en Belic el debate realmente no ha quedado suspendido:

Se impone una conclusión ineludible: en el verso español no hay mucho espacio para los ritmos silabotónicos. A la repartición regular de los acentos que exigen los esquemas silabotónicos, la conciencia rítmica española prefiere decididamente la repartición *variable*, que rebasa ampliamente el plano de las actualizaciones y señala que se trata de un tipo o sistema rítmico distinto. (500)

Aunque “en el idioma español es posible realizar *todo el repertorio* de los ritmos (pies) silabotónicos”, éstos “*no se perciben siempre claramente como tales* (como series de determinados pies).” Ello, debido a la “*fuerte cohesión interna* de la cadena fónica española” (501-502)

En este punto, vuelve Belic a una de las primeras proposiciones que veíamos, en Quilis primero, luego en Balbín, con respecto al ritmo de intensidad: por su posición fija, “el último acento constituye (...) el factor estructural básico del ritmo en el verso español.” Y no sólo por su intensidad, sino también por su papel en la disimilación regresiva (502). Entonces, “El rasgo distintivo del verso común [hispano] consiste, pues, en el número y

repartición variable de sus acentos interiores.”⁴⁶ Es un “*verso con acentuación variable*.” (515) Por eso, “*está situado (...) entre los sistemas silábico y silabotónico*.” (543) Y se constituye como “el más *frecuente* de los versos españoles.” (551) Lo único que queda claro es que hay un acento a final del verso, y que este acento manda. ¡¡Qué frustración, después de tantas vueltas, volver a lo mismo *en la página 551!!*

3.5. Consideraciones en torno a las cláusulas.

Pero Belic ahora comienza a oscilar entre dos aspectos que hasta el momento habían permanecido relativamente ocultos: la historicidad del sistema de versificación y su esencia. Así, en un momento formula su conclusión de esta manera: “En *España* se formó y se impuso como dominante el sistema *variable*, que convive con el silabotónico.” (549) Luego, hacia el final de su obra, dice que hasta hoy ha habido cuatro sistemas en la historia del verso español: el cantable, el silabotónico medieval, el de acentuación variable y el libre (603-604). Así, parece que Belic se abre a la variación histórica de la versificación española, pero esta posibilidad queda frustrada al postular que el verso de acentuación variable es el denominador común que reduce todos estos tipos (611). La tensión, sin embargo, no se resuelve, puesto que esta síntesis, que caracterizaría al verso español en todos sus estadios (a pesar de que, casualmente, se corresponda *tan bien* con el verso español clasicista), oscila entre ser una recolección de todas las posibilidades *hasta el día de hoy* del verso español y ser, como lo denomina Belic a veces el verso español “típico.” De hecho, es tan extraña esta cuestión que llega a reunir tanto historicidad como esencia en una sola afirmación: “Es el verso español *típico, genuino, auténtico*.” (609) Uno no puede sino preguntarse qué es lo que eso podría significar. Volveremos sobre este punto más adelante.

3.5.1. Ritmo binario, ternario y el carácter pedal o de cadencia en el verso español.

⁴⁶ Existe, lógicamente, una “modalidad” regular y otra irregular. (608)

En muchos casos, y como vimos revisando a Balbín, este conflicto se plantea como la pregunta por si existen los pies ternarios o no. Como ya vimos, los pies ternarios son más exigentes en la realización de los acentos, cuestión que es mucho más relativa para los ritmos binarios. De este modo, el ritmo binario se adapta mucho mejor a la conceptualización del verso español como “verso de acentuación variable”. La RAE, por ejemplo, considera sólo la existencia de pies trocaicos y yámbicos en el habla prosaria (359) y, siguiendo la opinión dominante, considera que el ritmo básico del español es el troqueo. (361) Sin embargo, es necesario considerar el pie, tal como Belic considera el verso, como una forma de “estilización específica”⁴⁷, o sea, que los pies ternarios podrían darse en el verso español, *si se ordenan los acentos de acuerdo a ese principio*. Claro que, si recordamos a Belic y a Domínguez Caparrós, permanece el problema de si tal ordenación es perceptible por el hablante de español o por la “conciencia rítmica hispana”. Esto, como vimos, equipara infundadamente percepción del ritmo y conciencia sobre los principios que lo sustentan, lo cual no sería tan grave si fuera una mera falencia en el plano teórico puro. Sin embargo, recordemos que también, al preguntarnos por los “complementos rítmicos” de orquestación, llegamos a la conclusión de que estos pueden portar impulso métrico, creando un “subsistema” o, si quisiéramos, un “efecto rítmico local”, y que pueden lograrse resultados muy interesantes precisamente a través del carácter poco notorio de sus elementos portadores. De modo que si el ritmo de cláusulas, por ejemplo, ternario fuera poco marcado para la conciencia hispana, esto no es motivo para restarle importancia. Por lo demás, la particular insistencia de los ritmos ternarios los hace, de hecho, bastante notorios, como pudimos apreciar con el comienzo de *Marcha triunfal* de Darío.

Queda, por último, el asunto que marcaba Belic al postular que para generar impulso métrico en español, los pies debiesen coincidir, preferentemente en el primer verso, con las palabras o grupos de intensidad. Consideramos esta afirmación muy valiosa en términos estilísticos, y su efecto está claramente probado por los comienzos de los

⁴⁷ Para él, el verso es “una *estilización específica*, que aprovecha, para la estructuración del verso en el plano fónico, el inventario de recursos y elementos que posee el idioma respectivo.” (33)

respectivos poemas de Bécquer y Darío. ¿Qué pasaría, entonces, en los casos en que no es así?

Consideremos

Era un aire suave, de pausados giros;
El hada Harmonía ritmaba sus vuelos
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.

Esta, la primera estrofa del poema de Darío, presenta algunos problemas para la noción que venimos revisando. El poema se inicia con conflicto, respecto a los grupos de intensidad, a lo que se agrega un pie inacentuado: /Eraun/ /aire/ /suave,/ /de pau/ /sados/ /giros/. ¿Puede generar esto, en consecuencia, impulso métrico? Si así fuese, su carácter problemático se vería acentuado por el cambio, en el segundo verso, a cláusulas anfibráquicas: /El hadaHar/ /monía/ /ritmaba/ /sus vuelos/. El primer hemistiquio del tercer verso es perfectamente trocaico y pedal, pero se cambia a anfibráquico pedal en el segundo. El último verso, vuelve al troqueo, otra vez de forma problemática /entre/ /los so/ /llozos/ /de los/ /violon/ /celos/. El esquema trocaico “superpuesto” a una palabra monosilábica con función gramatical (preposición, conjunción, artículo, por ejemplo) seguida de una palabra trisílaba grave, o la “absorción” de una de estas partículas por sinalefa con una palabra que la precede, junto con la división en dos pies de palabras tetrasilábicas graves, son fenómenos que se repiten a lo largo del poema, alcanzando éste, no obstante, momentos de más plena realización pedal para el troqueo. Para esto último, el poema prefiere la unidad del hemistiquio (por ejemplo, el hemistiquio “leitmotiv” /ríe/ /ríe/ /ríe/).

Pero lo más interesante, a nuestro parecer, está precisamente en las variaciones que el poema establece en el ámbito de los pies. Bien puede decirse que el “tema” de esta composición es la alternancia entre el troqueo y el anfibraco, con variaciones hacia otros ritmos ternarios en este último caso. La transición puede ocurrir de un verso a otro, de una estrofa a otra, o de un hemistiquio a otro. Hay realización pedal plena de ambos pies, aunque predomina la del anfibraco. Pero también hay momentos de agudo conflicto entre la estructural clausular y los grupos de intensidad, como ocurre en la sinalefa algo forzada de “la divina Eulalia”, expresión que se repite varias veces, para formar /la di/ /vinaEu/ /lalia/.

Ante todo esto uno diría “hay un punto” (¿cuál?!) en el que el impulso métrico se conforma y nos hace esperar una alternancia de troqueos y anfibracos, pero dicha alternancia no es sistemática y parece más bien obedecer a las fluctuaciones de la fiesta. El comienzo de este poema, de hecho, parece que genera un efecto muy particular, que precisamente viene del conflicto entre pies y “realidad lingüística”, como diría Belic. El primer verso es revelador: las consonantes, de sonidos breves o blandos, pierden predominancia frente al vocalismo, que adquiere relieve gracias a los cuatro diptongos del verso. El primero de ellos es, no obstante, una realidad pedal permitida por sinalefa: “Eraun”. El cuarto diptongo, ubicado, como el anterior, a comienzo de hemistiquio, ocurre al igual que el primero, en tiempo no marcado, violando la acentuación normal del grupo de intensidad, apareciendo, además, en un pie cuyo acento no está realizado (preposición *de*)⁴⁸, pero –y esto es lo más relevante– que repite el esquema vocálico del primer pie trocaico: E-au. Este juego vocálico, permitido por la “imposición” del esquema clausular, adquiere, si lo miramos ahora desde la orilla opuesta, un carácter mucho más vago precisamente debido a que existe conflicto entre la “realidad lingüística” y el esquema, y esto ya en el primer verso y en el primer grupo de intensidad del poema. Pero, si tres de los seis troqueos chocan con la dicción normal, tres de ellos son también perfectamente pedales: aire, suave, giros. Debido a este conflicto aquí el esquema trocaico hace una aparición vaga que, sumada al predominio de los diptongos, le otorga a este verso un efecto de languidez.

¿Hay, entonces, ritmo trocaico? Sí, pero no es ese ritmo martillante y enérgico que tendremos a la altura de “ríe, ríe, ríe”. Darío se las ha ingeniado, sorprendentemente, para modular la energía de los acentos, y esto no sólo a partir de una cuestión temática, sino de un juego formal. ¿Podemos notar esta evolución del troqueo en *Era un aire suave* a partir del esquema de Belic? No, y esto por una sola razón: el concepto de impulso métrico muestra nuevamente su esquematismo exagerado. Belic, al preferir una realización fuerte

⁴⁸ No obstante es preciso advertir que pareciera como si la primera sílaba de un verso o hemistiquio pudiera contarse con mayor facilidad como acentuada, en caso de que sea palabra monosílaba o de acento en tercera, en un contexto trocaico. Otra manera de plantearlo sería decir que su omisión es menos sentida. Creemos que es probable que esto se aplique a otras cláusulas que en contexto de repetición pudieran hacer caer un acento a principio de verso y hemistiquio (principalmente el dáctilo).

del pie al comienzo del poema, está descartando la valiosísima posibilidad de una gradación ascendente.

En general, de este poema puede decirse que su juego de tensiones viene a reforzar ese efecto de millares de pequeños caprichos que parecen componer la fiesta galante. Su ritmo anfibráquico sostenido, sus variaciones hacia el anapesto, su juego con los troqueos y su alternancia irregular entre los dos pies dominantes, junto con el retorno múltiple de palabras esdrújulas a final del primer hemistiquio –lo cual dificulta la realización cualquiera de estos dos pies–, son algunas de las estratagemas rítmicas de Darío para poblar sus versos de detalles. Podemos complementar, por tanto, la idea de Daniel Vives del predominio del vocalismo en *Prosas...* (61), afirmando que la fuga del detalle, es decir, el contraste entre la composición general y un punto que reclama la atención, es no sólo temática sino también rítmicamente, un factor central de la escritura preciosista de Darío y de toda la gestualidad y el recargamiento rococó del que hace gala en algunos poemas de *Prosas profanas*.

3.5.2. Combinación de ritmo de cláusulas y de ritmo centrado en el axis.

Otro tipo de progresiones pueden darse como fenómenos rítmicos de cláusulas, esta vez no como en el caso de *Era un aire suave*, en el cual ésta se trata de la realización más adecuada o no de el o los pies. Lo que se ha conocido como el segundo período de la obra de Darío muestra una mayor libertad con respecto a los modelos métricos, un acercamiento hacia el verso libre (que sin embargo, ya aparecía en el poema *Heraldos* de las *Prosas...*) y, como ha calificado Vives, un predominio de la consonantismo frente al vocalismo eufónico de la etapa anterior (61 y ss.). A esto añadimos una variación aún más radical con respecto al tipo de pies utilizados en una sola composición, incluso avanzando desde versos de organización clausular muy definida hasta otros que no pueden someterse a este tipo de regularidad (como la *Epístola a la señora de Lugones*). *Canto a la Argentina* aún sigue moviéndose, en general, decididamente dentro de un ritmo de pies. La variedad de estos tiene usos estéticos bastante definidos. La siguiente estrofa nos parece particularmente interesante desde este punto de vista:

Tráfgos, fuerzas urbanas,

trajín de hierro y fragores,
 veloz, acerado hipogrifo,
 rosales eléctricos, flores
 miliunanochescas, pompas
 babilónicas, timbres, trompas,
 paso de ruedas y yuntas,
 voz de domésticos pianos,
 hondos rumores humanos,
 clamor de voces conjuntas,
 pregón, llamada, todo vibra,
 sensación de un foco vital,
 como el latir del corazón
 o como la respiración
 del pecho de la capital.

Esta estrofa puede dividirse en dos partes. La primera va desde el primer verso al sexto, y abre recurriendo a una secuencia anapéstica (que aparece repetidas veces en el poema), en este caso como un verso anapéstico hipercataléctico con final grave. Siguen variaciones de anfibracos, troqueos, etc. que van retardando desordenadamente la realización del primer acento interior y, así, reduciendo la cantidad de acentos en el verso, siendo el caso más extremo “miliunano**ch**escas, **p**ompas”. En la segunda parte, desde el séptimo verso hasta el final, observamos que este fenómeno se regulariza. La situación de los acentos interiores es la siguiente:

óoo óoo óo
 óoo óoo óo
 óoo óoo óo
 oó oóo oóo
 oó oóo òo óo
 ooó oóo oó
 oooó oooó
 oooooooó
 oóo oooooó

Existe una clara progresión que va retardando cada vez más el primer apoyo hacia el final del verso, hasta reducirlo al acento del axis en el penúltimo verso, momento de mayor tensión de la estrofa. No hay que dejar de lado el hecho de que nos encontramos frente a una enumeración que intenta representar la aglomeración urbana, un efecto de aceleración se sigue del retardamiento del acento y de la reducción de su número. El verso final resuelve la tensión, volviendo al apoyo y complementando la frase sintácticamente.

Lo curioso es que no sólo el concepto de impulso métrico no nos permitiría captar esta progresión (¿puede una variación progresiva y constante generar impulso métrico?), sino que para analizar adecuadamente este fenómeno es necesario considerar *a la vez* la

posibilidad de un pie de cláusulas y de un pie sin cláusulas. ¿Qué tipo de sordo hay que ser para no oír el dácilo de “paso de ruedas y yuntas, / voz de domésticos pianos, / hondos rumores humanos”? Pero ¿qué tipo de pie hay en el penúltimo verso “o como la respiración” (véase cómo hemos tenido que representarlo más arriba)? Este fenómeno, que es claramente un fenómeno rítmico ligado a los acentos interiores, no puede ser descrito adecuadamente por ninguna de las teorías revisadas. Ya podemos ver que es necesario un enfoque más amplio.

3.5.3. Cláusulas y tempo.

Es evidente que muchos de los versos que van desde el séptimo hasta el penúltimo son difícilmente catalogables en tal o cual repartición de cláusulas, y que hasta cierto punto la elección que determinemos en este sentido puede ser cuestionable. Este fenómeno se comprende bien en el contexto en que lo hemos situado: el de un paso gradual de la versificación de cláusulas a una centrada únicamente en el axis. Pero hay otros contextos donde la asignación de cláusulas puede ser difícil. Tal creemos que puede resultar el caso de este poema de Lugones, *Piano* (en la secuencia *A ti, la única*), cuyo ritmo casi sostenidamente anfibráquico puede arrastrar ciertas variaciones. Éstas, nos parece ocurren, como una transición hacia el ritmo trocaico, en el segundo hemistiquio del cuarto verso, segundo del quinto y en todo el último verso.

Un poco de cielo y un poco de lago
donde pesca estrellas el grácil bambú,
y al fondo del parque, como íntimo halago,
la noche que mira como miras tú.

Florece en los lirios de tu poesía
la cándida luna que sale del mar,
y en flébil de azul melodía,
te infunde una vaga congoja de amar.

Los dulces suspiros que tu alma perfuman
te dan, como a ella, celeste ascensión,
la noche..., tus ojos..., un poco de Schuman...
y mis manos llenas de tu corazón.

Se hace necesario en este caso resaltar la cesura o la pausa y acelerar debidamente el *tempo*, como se advierte en “la noche que mira / como miras tú”. Darle relieve a esas pausas

mediales o versales es, nos parece, más relevante que las suspensiones indicadas por los tres puntos en el penúltimo verso. Es así como un fenómeno de cláusulas puede ayudar a acomodar la lectura, o sea, la oralización real o imaginaria de un texto. Difícilmente uno podría descartar la relevancia perceptual de las cláusulas en un caso como éste, como lo hacen Belic y Domínguez Caparrós.

3.5.4. Pareamientos rítmicos

De mucha importancia nos parece que es el fenómeno que podríamos llamar *pareamiento rítmico*. Se trata, simplemente, de la analogía rítmica que ocurre entre dos o más versos en contraste con otros versos, cercanos en la secuencia, que carecen de una ordenación de cláusulas similar.⁴⁹ Esto es lo que ocurre con los pies dactílicos, según marcamos, en *Violonchelo* (perteneciente a la misma secuencia de Lugones):

Divina calma del mar
donde la luna dilata
largo reguero de plata
 que induce a peregrinar.

En la pureza infinita
 en que se ha abismado el cielo,
un ilusorio pañuelo
 tus adioses solicita.

Y ante la excelsa quietud,
cuando en mis brazos te estrecho
 es tu alma, sobre mi pecho,
 melancólico laúd.

Por supuesto que pueden también pueden existir pareamientos cruzados, como en estos versos de *Canto a la Argentina*, en que se alternan versos anfibracos hipercatalécticos terminados en esdrújula, con versos compuestos de dos cláusulas tetrasilábicas acentuadas en tercera y en cuarta respectivamente

¡Deméter, tu magia prolífica
 del esfuerzo por la bondad
 envíe la hostia pacífica

oóo oóo oóo o
 ooóo ooóo
 oóo oóo oóo o

⁴⁹ Este fenómeno nos permite superar el lugar que Balbín le otorgaba a los acentos interiores. Si bien, como se recordará, les daba importancia al asignarles un carácter de subsistema, éste se limitaba al ámbito del verso. El pareamiento muestra que los acentos interiores pueden funcionar sistémicamente en el ámbito de la estrofa, o en el caso de los poemas carentes de estrofa, como efectos rítmicos locales.

a la boca de la ciudad!

ooóo ooóo

Por último, parece necesario destacar que los acentos interiores en los versos con ritmo de cláusulas no tienen que recibir necesariamente la misma intensidad. Esto se hace mucho más evidente en el caso de los ritmos binarios. Recordemos, como ejemplo, los versos de Silva que repiten la frase “y eran una sola sombra larga”, de ritmo trocaico (/yèran/ /úna/ /sóla/ /sómbra/ /lárga/).

3.5.5. Situación de las cláusulas en el verso español.

Ya en este punto nos parece evidente la importancia de las cláusulas para el ritmo de algunas composiciones en lengua española. Cabe preguntarse entonces qué jerarquía, qué lugar, o qué rol otorgarles dentro de los elementos generadores de ritmo. Al respecto dice Esteban Torre

El concepto de *pie métrico*, como elemento intermedio entre la sílaba y la línea de verso, puede ser de utilidad en el análisis de la estructura rítmica (...). Pero también puede conducir a un abierto relativismo en lo que concierne al cómputo silábico, de tal manera que, considerándose superfluo el número “exacto” de sílabas, se llega a negar toda entidad al verso como *unidad rítmica*. (24)

La medida del verso es, pues, de mayor importancia. Sin embargo uno puede preguntarse si esto es siempre así. A nosotros nos parece que la interacción entre cláusula y medida versal es un fenómeno de primer orden en la versificación en pies, pero la variedad de medidas a las que ha dado lugar el mal llamado “verso libre de cláusulas”, el cual sin embargo cumple a cabalidad las exigencias métricas del pie, tiende a relajar la importancia de la cantidad de sílabas de un verso en particular. Sobre todo si pensamos en casos donde los versos llegan a ser extremadamente largos. Su unidad, entonces, se complica, frente a la regularidad insistente de los pies. Sólo recordemos el ya citado *Marcha triunfal* de Darío. Como añadidura, obsérvese lo que ocurre en el tercer *Nocturno* de José Asunción Silva, cuando los versos largos se disparan en una serie de cláusulas tetrasilábicas. Con esto no decimos que la medida versal no tenga relevancia, sino que su primacía como factor rítmico puede ser disputada. En este caso en particular, me parece que la medida orienta la sintaxis recargada y las modulaciones de la voz:

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,

una noche
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 a mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda,
 muda y pálida
 como si un presentimiento de amarguras infinitas
 hasta el más secreto fondo de tus fibras se agitara,
 por la senda que atraviesa la llanura florecida
 caminabas,
 y la luna llena
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca.
 y tu sombra
 fina y lánguida,
 y mi sombra
 por los rayos de la luna proyectadas
 sobre las arenas tristes
 de la senda se juntaban

La concepción de Torre supone que el verso es universalmente la unidad rítmica mínima principal. Esto es algo similar a lo que ocurre con los defensores acérrimos del axis métrico, y es especialmente grave cuando nos acercamos a periodos de experimentación métrica y rítmica como el Modernismo. Los experimentos del Modernismo cimentarán el camino hacia el verso libre hispánico (Paraíso 102 y ss.), y con ello, hacia la caída de la regularidad métrica. Ello implica necesariamente que otros elementos del poema comienzan a adquirir una jerarquía rítmica mayor. Detengámonos un poco en este punto.

3.5.6. Sobre la versificación modernista (y afines).

Dentro de los poetas que asistieron y formaron parte de la revolución rítmica nacida en el Modernismo hispanoamericano, podría esperarse una mayor cantidad de reflexiones críticas especialmente dedicadas al asunto del ritmo (el mismo Darío no entraba demasiado en detalles técnicos, más bien parece haberse propuesto ser un tanto ambiguo y superficial al referirse al tema en sus diversos prólogos). Dentro de las que existen, tiene un lugar especial, curiosamente, la del español Salvador Rueda. En su intercambio epistolar con D. J. Ixart, el cual se inicia motivado por el problema de la revolución rítmica modernista, insistía Rueda en la diferencia entre la nueva versificación y la tradicional:

(...) nuestros menguados y ramplonísimos poetas de todo lo que va de siglo (hechas las excepciones consiguientes, pocas, en verdad), (...) en vez de interpretar esa vasta armonía, además de lo humano, en vez de auscultar, de sentir, de meditar, de percibir, ¿qué han hecho? Pues medir; ¡durante *más* de lo que va de siglo! Retórica, con un par de metros, el octosílabo y el endecasílabo, sin pensar más que en

llenar de palabras esos dos moldes rítmicos, vaciando en ellos las mismas voces, los mismos temas, los mismos giros, los mismos *afectados* sentimientos, la misma basura cerebral, para acabar pronto. (12)

Para Rueda, el oído estaba reclamando “ritmos nuevos, estrofas que no sean el terceto, el soneto, la octava real, la silva, la quintilla y la cuarteta (...)”, agregando que en todo el siglo “todo cuanto *se ha cantado* ha sido con el mismo son.” (15)

Frente a esto Rueda no defiende sólo la variedad versal y estrófica, sino también la curiosa tesis de que “*todo lo que nuestros ojos leen y todo lo que nuestros labios hablan es metro y ritmo*” (43), lo cual procede a demostrar componiendo poemas a partir de frases encontradas en artículos periodísticos. Al examinar estos ensayos de demostración, uno nota que lo que calca Rueda no es sólo la medida de la frase seleccionada, sino también su distribución acentual. No es coincidencia, pues, encontrarse unas cartas más adelante con la afirmación de que “el ritmo no está en el número de sílabas, como creen muchos *retóricos*, sino en el acento.” (55) Como declarará más adelante: “*El acento es el ritmo*”. (59) Con respecto a los versos hispanos, los poetas españoles tradicionales han creído que “los compases de esos metros, su andar característico, era uno, invariable en sus *acentos rítmicos* (ó sea los que soportan el peso de la dicción)”. (57) Rueda llega incluso a acusar a los siglos de oro de “indigencia rítmica” (58).

En el contexto de las reflexiones que hemos realizado sobre la métrica española vemos claramente que lo que Rueda hace, teniendo como trasfondo y referente la revolución modernista, es reivindicar el valor de los acentos interiores. Es decir, de la variedad de ritmos posibles dentro de un verso dado. El mismo Domínguez Caparrós caracteriza esta época como “(...) un ambiente que, tanto desde el punto de vista teórico como desde la práctica de los poetas, se estaba exigiendo la exploración de nuevas vías para el verso por el camino de la sistematización del acento interior.” (1999 99) Es precisamente esta relevancia dada a la acentuación interna *frente a la del axis* (que, como hemos dicho anteriormente, es simplemente la otra cara de la medida versal⁵⁰) uno de los elementos más notorios que distingue rítmicamente a gran parte de la versificación modernista de la tradición hispana (y esto es lo que quisimos mostrar “auditivamente” al lector cuando

⁵⁰ Incluso, podemos complementar ahora, desde ciertas perspectivas versológicas habría que decir que es *lo mismo*: “La explicación de la equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos ha de ser buscada más bien en (...) el efecto de la pausa y el hecho de que el verso termina realmente en la última sílaba acentuada.” (Torre 61)

citamos esa serie de versos correspondientes a distintos periodos de la poesía en lengua española).

Es cierto, la innovación y la práctica modernista no pueden reducirse a esto, pero nos parece que no se suele hacer el hincapié necesario sobre dicho punto. De hecho, pareciera que los modernistas son más dados al verso largo y compuesto (el dodecasílabo y el alejandrino, frente al octosílabo y endecasílabo que denunciaba Rueda) en gran medida, aunque no exclusivamente, porque este tipo de verso es más idóneo para el realce de los acentos interiores: su longitud permite fijar con mayor precisión *unidades rítmicas menores*. Y en ese mismo sentido es que también los modernistas hacen un uso mucho más frecuente de los ritmos ternarios (recuérdese que la acentuación ternaria exige de manera mucho más potente que la binaria la realización del tiempo marcado, siendo pues mucho más enfática); y, desde ahí, el juego de alternancia, preferentemente entre ternarios y binarios, como hemos visto en Darío y Lugones. Nótese también que la plena realización de ritmos ternarios prefiere, como es obvio, versos cuya medida sea múltiplo de tres, otra razón para utilizar el dodecasílabo. Este último punto nos puede ayudar a entender la importancia de esta opción por el verso de doce sílabas. Porque uno, lector de una época sorda, no logra en un principio entender muy bien qué tanto importa una sílaba más o una sílaba menos, qué tanta diferencia hay entre el dodecasílabo y el endecasílabo. Considerar la versificación clausular modernista nos lo ayuda a comprender: el primero puede soportar con toda tranquilidad ritmos binarios, ternarios, y sus combinaciones; el segundo, en cambio, se quedaría siempre cojo.

Curioso, el ritmo de intensidad de Quilis, Balbín, la insistencia en la primacía acentual del axis, funcionan a la perfección con la versificación culta más prestigiosa de los siglos de oro. Nada pueden hacer, en cambio, a la hora de enfrentarse a Darío, a Silva y a Lugones. ¿Estaba Garcilaso más cerca de la esencia del verso español? Es aquí donde comienzan a verse las implicaciones ideológicas, y los favoritismos, de la tradición métrica española. Y es esto lo que nos permite tomarle todo su peso a las declaraciones de Salvador Rueda.

Dice Domínguez Caparrós que

El poema en cláusulas rítmicas es una forma no muy cultivada en la versificación castellana después del modernismo. Las razones para esta inactividad se ven en la monotonía que puede llegar a producir una acentuación en lugares muy fijos del verso, y que la componente de libertad —es decir, la distinta extensión de los versos— hoy está cubierta de sobra con las formas del verso libre. (1999 100)

La monotonía rítmica tal vez sea el sello con el cual mucho de los lectores contemporáneos identifiquen a la poesía modernista, como parte del llamado “sonsonete”. Esto es un argumento potente a favor de eso que Belic y Domínguez Caparrós cuestionaban: la capacidad de que los hablantes de español podamos percibir el ritmo de cláusulas “sin ser advertidos” o “iniciados” en su práctica. Las vanguardias, e incluso la antipoesía, pueden ser vistas como una reacción frente al “sonsonete”. Tal vez la tradición de la poesía hispanoamericana esté, así, en mejores condiciones de sopesar la importancia y la legitimidad de la versificación española de cláusulas. ¿Qué ocurre entonces con todo lo que hemos visto respecto a aportes tan fundamentales a la versología española? Esta dilucidación requiere del último de los problemas que tocamos concerniente a la versología tradicional: la relación entre lengua y sistema de versificación.

3.6. Métrica española: versificación, esencia e historicidad.

Debe ser importante para los estudios de poesía hispanoamericana que la teoría versológica no se encuentre adecuadamente preparada para dar cuenta de la versificación modernista, uno de los principales aportes hispanoamericanos a la práctica del verso. ¿Por qué ocurre esto? Dicho en breve, por la siguiente razón: la métrica siempre se ha querido natural. O sea, siempre ha visto a los sistemas de versificación como el resultado natural e inmediato del sistema lingüístico, de las características de una lengua dada. El verso esencial es el verso que realiza la esencia sonora de la lengua.

Recordemos los elocuentes adjetivos que Belic le daba a su buscado verso español: típico, genuino, auténtico (podemos agregar ahora también un cuarto: “castizo” (31)). Y este tipo de verso es, en Belic, en Spang, en Quilis y en Balbín, el verso culto que parte de los siglos de oro, el verso que desciende de la influencia italianizante. Nuestro argumento es que, teniendo en mente, por diversas razones, un tipo determinado de verso, la versología lo naturaliza transformándolo en un resultado mecánico y pasivo de las características de la

lengua. Estas teorías no dejan ni a los poetas, ni al público, ni a las instituciones, un lugar en la conformación de los sistemas de versificación predominantes. La única que puede otorgar el toque de gracia es la lengua, y es la relación entre ésta y el sistema de versificación la que es explicada de manera más conveniente para un determinado tipo de poesía. De ahí que sea tan mentiroso ese “verso español auténtico”. No es en pro de tal o cual cínico pluralismo académico que hacemos esta afirmación, es simplemente que creer que existe *un* verso español, y que lo es por ser *más* español que el resto, resulta tan anacrónico, tan absurdo, que quisiéramos ahorrarnos los calificativos.

El factor más obvio a tomar en cuenta es la evolución histórica. Según Carlos Piera la sinalefa y el conteo silábico de acuerdo a finales oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos son fenómenos que se aplican en la poesía española de forma sistemática sólo a partir de Renacimiento. (97) Por otro lado, el mismo Esteban Torre, siguiendo a Pedro Henríquez Ureña dice que “la versificación regular (...) habría tenido un imperio de poco más de un siglo: desde mediados del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX.” (17) La regularización de la versificación fluctuante de origen medieval, sin embargo, comenzará a darse a partir de 1650. (16)⁵¹

Claro que Belic nos diría que su teoría sí considera un factor convencional de los sistemas de versificación. Tal vez nos diría que, precisamente, éstos son el producto de una interacción entre la convención y la lengua. Sin embargo, su énfasis está claramente de parte del reflejo pasivo de la lengua en el sistema de versificación. Dejemos a Belic hablar por sí mismo: “en el verso no hay nada que no esté dado por las propiedades prosódicas del idioma” (29);

En efecto la experiencia histórica enseña que hay idiomas que admiten varios sistemas versales (y no se trata de casos excepcionales). Estos sistemas pueden sucederse en el tiempo, a lo largo de la evolución histórica, o pueden coexistir en un mismo período (...). Sin embargo, para cada idioma es característico un tipo determinado de estructura versal. (30)

⁵¹ Claro que no existe acuerdo con respecto a esto. Rudolf Baehr dice que la eliminación del anisosilabismo “de la poesía artística aconteció sólo durante los siglos XV y XVI. Y además, perdura hasta hoy en la poesía popular, y en la poesía artística que se inspira en las formas y temas de ella.” (30) Establecer la exactitud histórica de estos fenómenos no es parte del objetivo que aquí nos planteamos. Esto sólo nos sirve para dar cuenta de la variedad de fenómenos existentes en la versificación española, y de lo que ya Pedro Henríquez Ureña advirtió: que la identificación absoluta del verso métrico regular con la poesía premoderna es una ilusión producto de la versificación clasicista.

Para él, de hecho, el verso es “una *estilización específica*, que aprovecha, para la estructuración del verso en el plano fónico, el inventario de recursos y elementos que posee el idioma respectivo.” (33) Por otro lado, del hecho de que el verso debe ser considerado como integrante de un sistema de sentido, deriva que “Lo que se impone, pues, no sólo en el estudio científico del idioma sino también en el del verso, es el enfoque fonológico como el único que respeta el verso como portador de sentido.” (120) De acuerdo a éste, su razonamiento con respecto a la relación lengua/sistema de versificación opera de la siguiente forma:

Ahora bien (...) tenemos que preguntar: ¿cuáles son las cualidades de la lengua que pueden participar en la estructuración rítmica del verso? Son, en primer lugar, el *acento léxico* y la *cantidad o duración de las sílabas*. Pero estos dos factores no tienen igual importancia en un idioma dado. De acuerdo con ello hay sistemas rítmicos (prosódicos) basados en el acento, y otros fundados en la cantidad; más exactamente, en la *oposición fonológica* entre las sílabas acentuadas y las átonas, o entre las largas y las breves. (120)

Se ve que Belic oscila, pero finalmente confiere una primacía absoluta a la lengua por sobre la convención. Y esto se ve, evidentemente, en la práctica: recordemos su descarte del acento secundario por falta de realidad gramatical (lo cual se deriva de su enfoque exclusivamente fonológico), y su uso un tanto despectivo del adjetivo “convencional” para referirse a la versificación de cláusulas en español. Ahora entendemos que cuando Belic decía que éstas no podían ser percibidas por lo que él llama la conciencia rítmica hispana, es porque ellas carecen de fundamentación fonológica, y no porque no sean de alguna manera perceptibles (como nosotros hemos sostenido que lo pueden ser). Ya lo vemos: Belic resta importancia a aspectos que pueden ser fundamentales para la historia de la versificación española con argumentos lingüísticos. Pero, está claro, sus declaraciones no son un mero delirio de fetichismo lingüístico mecanicista, sino que estiran *demasiado* las consecuencias de un aspecto que es obvio: el sistema de versificación aprovecha elementos (fonológicos muchas veces) que yacen en la lengua y ésta le impone limitaciones (en español no puede existir una versificación basada en la alternancia de sílabas largas y breves). Es diáfana la diferencia. La lengua es esencial, pero no todo depende ni resulta de ella.

La RAE lo dice así: “El funcionamiento del acento en la lengua constituye, así, la base sobre la que se elaboran los ritmos de la versificación.” Y agregan que “Desde el

punto de vista acústico, el parámetro determinante en la percepción del ritmo del verso es la duración.” (429) A igual cantidad de sílabas, igual duración acústica. Torre, en cambio, sugiere que la isosilabia acústica debería ser descartada: “En estudios posteriores sobre el español, se rechazó esa tendencia hacia la isocronía silábica. Para Pointon (...), no existe similitud temporal entre las sílabas ni entre las distancias temporales o pies acentuales.” (28-29) Dice la RAE

Las estructuras rítmicas son percibidas en función del número de acentos y de la duración de las sílabas acentuadas e inacentuadas. Según las características de sus unidades rítmicas, las lenguas se clasifican en LENGUAS SILÁBICAS (o lenguas de isocronía silábica) y LENGUAS ACENTUALES (o lenguas de isocronía acentual). Las lenguas silábicas producen la sensación perceptiva de que la unidad rítmica es la sílaba, mientras que las lenguas acentuales producen la sensación perceptiva de que la unidad rítmica es el grupo acentual (...). (356-357)

Y, luego, tras dar cuenta de que los investigadores discuten “si el español es una lengua de carácter silábico o acentual”, sostienen que “el hecho de que las vocales en posición átona no se reduzcan y mantengan una duración propia contribuye a la sensación perceptiva de isocronía silábica; así pues, el español es una lengua de carácter silábico.” (357)

En Belic subyace el mismo razonamiento. Para él en español todas las sílabas se consideran de igual duración. (128) Se apoya en quien origina la distinción a la que antes ha acudido la RAE, Kenneth Lee Pike, distinguiendo “dos tipos de enunciación rítmica de la enunciación”: *stress-timed rhythm*, en el que es “el grupo acentual (grupo de sílabas de número fluctuante dominadas por un solo acento) el que funciona como medida del tiempo”; y *syllable-timed rhythm*, en el que es, en cambio, la sílaba la que cumple este rol. (128) Lee Pike ubica al español en esta última categoría, donde “todas las sílabas, acentuadas o átonas, se sienten como iguales en cuanto a su duración (...).” (Belic 129) Para Torre “la clasificación de las lenguas en dos grandes grupos, con características métricas bien definidas, dista mucho de constituir un cuerpo de doctrina sólidamente fundado.” Y esta “división dicotómica de las lenguas” no puede ser la base para “una separación tajante entre la métrica silábica y la métrica acentual.” (30)

Puede resultar curiosa la defensa no matizada de la isocronía silábica que hace la RAE, siendo que ellos mismos estipulan que “el acento prosódico se manifiesta acústicamente gracias a la combinación de las variaciones de los valores de tres parámetros en la articulación de la vocal: el TONO, la DURACIÓN y la INTENSIDAD.” (365) Torre

realiza una afirmación similar al decir que “El *acento rítmico* está en función (...) no sólo de la intensidad acústica, sino también de la frecuencia fundamental o tono de cada una de las sílabas. La cuantificación temporal, en fracciones de segundo, carece de relevancia.” (45) La respuesta a esta cuestión está en que la RAE no enfoca la isocronía silábica desde un punto de vista meramente fonético-acústico, sino perceptual (“Las lenguas silábicas produce la *sensación perceptiva...*”). Pike parece hacer lo mismo, al menos por cómo lo reseña Belic. Éste último en cambio está mucho más cerca de tratar la isosilabia como un fenómeno acústico; a veces parece como si Belic creyera que hablamos cacareando.

Torre a este respecto dice

Al no haberse podido comprobar isocronía silábica o acentual en la *producción* del habla, se defiende en su lugar (...) una cierta isocronía en la *percepción*, como una tendencia del oyente a igualar perceptivamente las sílabas, o los pies acentuales, aunque éstos difieran considerablemente. (29)

Y luego abandona la cuestión sin resolverla. Por su concepto de percepción del verso, no obstante, puede uno desprender, además de su adhesión a la tradición clásica de la métrica española, que suscribe a la isocronía de la percepción.⁵² Pero nuestro punto es otro: según lo que hemos visto hasta aquí ya podemos afirmar que la lengua no basta para explicar el sistema de versificación. El mismo Torre nos declara: “Es evidente que los meros criterios fonéticos y fonológicos no nos proporcionan un instrumento de análisis que pueda ser aplicable, sin más, al estudio de la métrica.” (38)

Dentro de los autores consultados, el que más se ocupa de este asunto que venimos tratando es el mismísimo José Domínguez Caparrós. Según él, el verso “no agota (...) en las propiedades lingüísticas sus características.” Y agrega

Sabido es que la dosis de convencionalidad en la elección de sus rasgos no es despreciable, y de esta manera el verso es un hecho histórico, casi institucional, que lo asimila a realidades tan importantes de la poética como pueden ser los géneros. El verso, pues, es un hecho de lenguaje, pero de lenguaje convencional (literario). (1992 252)

Tal como veníamos sugiriendo, “aunque hay datos que llevan a pensar en una dependencia de la métrica respecto del sistema lingüístico, no faltan tampoco grandes márgenes de indeterminación: la lengua no explica todas las elecciones métricas.” Una prueba suficiente para esto está en que “Es evidente que las técnicas poéticas –y entre ellas la métrica- se

⁵² En contradicción con algunas de sus propias afirmaciones, Torre afirma que “En la percepción del verso, como tal verso, es fundamental el carácter iterativo que representa la igualdad exacta en el número de sílabas.” (25)

pueden importar de una literatura a otra.”(252) Claro está, por supuesto, que con limitaciones que impone la propia lengua. (258-259)

En este punto, el versólogo se apoya en una afirmación de Jean-Louis Backès. Nos permitimos citarla porque pensamos que en cierto sentido formula esta idea de manera un poco más cercana a nuestra postura y porque su formulación también nos permite hacer una salvedad:

On ne saurait assez y insister: l'ensemble de ce que l'on appelle les phénomènes formels ne dépend de manière immédiate et nécessaire ni de la structure des langues, ni des courants d'idées. Toute relation entre phénomènes de ces différents niveaux doit faire l'objet d'une interprétation. Si on la considère comme naturelle, on s'interdit de penser le mouvement historique en littérature. (cit. en 1992 252)

Es necesario, pues, establecer las mediaciones históricas que funcionan en la relación entre los sistemas de versificación y los sistemas lingüísticos (está demás decir que no estamos en condiciones, ni es este el lugar para realizar dicha labor).

Ahora bien, nos gustaría precisar que no nos parece correcto que la relación entre los sistemas de versificación, la estructura de las lenguas y las corrientes de pensamiento sean fruto de “una interpretación”. Eso implicaría pensar los poemas y la poesía como un objeto, reificarlos; es decir, no pensarlos como productos culturales que adquieren su sentido y su valor en el seno de una cultura, de la cual dependen precisamente para ser pensados y experimentados como poemas y en cuanto poemas. Por lo tanto, nuestra propuesta es que la relación entre esos “niveles” habría que situarla cultural e históricamente. Domínguez Caparrós sostiene, de manera comparable, que “en cuanto convención literaria, la forma versificada tiene relaciones con lo social, lo exterior.” (1992 252)⁵³ Así, podemos entender que incluso un formalista acérrimo como Jacques Roubaud diga “Hay metros al margen de la lengua”, y que de hecho son “Muchos otros. Es metro

⁵³ Comparable, decimos, porque nos consta que este autor no estaría de acuerdo con nosotros. Por un lado, interpreta las relaciones entre forma métrica y sociedad como siendo la primera una metáfora de la segunda (1992 253), lo que, para nosotros, implica esencializar y reducir el modo en que esa relación ocurre. Su afirmación de que “Podría enunciarse la tesis general de que toda gran poesía es grande también en su forma métrica” (254), supone que la importancia de esta última es siempre la misma para todos los períodos y formas de poesía, lo cual, de nuevo, es un movimiento reductor y esencializador. Más adelante, Domínguez Caparrós habla de “la conjunción del aspecto lingüístico y del histórico-convencional llevada a cabo por la semiótica” (255). Pareciera como si el versólogo siguiera pensando, según comenzaron a hacerlo los estructuralistas y, después, de forma más subrepticia algunos de sus sucesores en la academia, la noción de sistema (de preferencia, lingüístico) como ahistórica.

todo acto de fragmentar la lengua de forma reglamentada”, sugiriendo finalmente que “El metro es arbitrario, pero no inmotivado.” (160)

Son estos aspectos de la versología –la naturalización de un tipo de verso para una lengua con argumentos lingüísticos, la esencialización de la relación lengua / sistema de versificación- las que nos hacen estar de acuerdo con la afirmación de Meschonnic de que “[l]es questions que pose la métrique définissent un objet abstrait.” (1974 11) Esta cualidad de la versología tradicional no sólo se ve en actitudes teóricas deformantes como la de TNT, sino que falsean la historia de la literatura. Garcilaso no está más cerca de la esencia del verso español que José Asunción Silva y Lugones. Tampoco puede analizarse su poesía según el mismo modelo que el necesario para comprender el de éstos.

La métrica no ha sido muy distinta en esto de la teoría literaria. Ambas esencializan, naturalizan en nombre de la literatura, de la poesía y del lenguaje (a veces también en nombre de la subjetividad o de su ausencia, de la representación, la epistemología y la política) una forma de arte verbal. Buscan fundamentos para privilegiar determinadas obras, utilizando argumentos de distinto orden para las bondades de tales o cuales características temáticas o formales. Es decir, justifican una poética, en oposición a otras. No fue por la esencia del español que el endecasílabo de Garcilaso y Boscán desplazó “all the other learned meters in the language” y que “Garcilaso’s metrical practice” se haya convertido en “the established metrical standard, in spite of the relatively small size of the corpus of his work.” (Piera 99)

Los modernistas, por su parte, realizaron una labor bastante activa para promover su propia praxis escritural, y la o las poéticas implícitas en ella. Obviamente, esto incluía una forma particular de versificación, que en gran medida puede identificarse con una revalorización de los acentos interiores a partir del empleo de cláusulas.

Es en este sentido que el objeto abstracto de la métrica –*el* verso español- debe someterse a crítica. Lo mismo ocurre con el concepto de jerarquías métricas. Así, no podemos responder, ni que las cláusulas no existen en el verso español (actitud típicamente versológica), ni, con una inútil mistificación de la poesía, que el lugar de éstas con respecto a la cantidad versal “depende del poema” (actitud típicamente teórica).

Ambas opciones nos parecen erróneas. Con la justificación de un sistema naturalizado, la métrica siempre tendrá excusas para encontrar un elemento poética o rítmicamente relevante, cuando su relevancia puede o bien cuestionarse o bien, sobre todo, deberse a otros motivos. Y esto, porque el ritmo, o se estudia como un puro factor sonoro, o como la mera actualización de un metro.

Lo que muestran nuestras conclusiones es que, aparte de una situación histórica específica y centrándose en la constitución misma del poema, la caracterización del ritmo poético debe estar ligada a otros niveles y aspectos de éste. Belic menciona la relación con el sentido, pero su concepto de sentido es ambiguo y poco sistemático, y en muchos casos fundamenta un acercamiento exclusivamente fonológico que resulta reductor. Domínguez Caparrós es, por su parte, capaz de advertir esta insuficiencia y plantearse en un plano más amplio. Echando mano de la teoría de los niveles de Lotman, afirma “el análisis de todas las repeticiones, en los distintos planos, lleva a preguntarse por el significado artístico de las mismas, es decir, por su función expresiva en el contexto general de la obra.” (2004 2) Esto será de suma relevancia para los capítulos siguientes.

4 El ritmo en el poema versolibrista.

Habiendo realizado las consideraciones necesarias con respecto a la versificación regular, se impone la labor de acercarnos al fenómeno versal más frecuente de nuestra era. Enfrentar contemporáneamente el problema del ritmo poético equivale, hoy, necesariamente a hacerse cargo y reconocer la centralidad del versolibrismo. El tema resulta complejo, y es preciso advertir desde el principio que, si la teorización con respecto a la versificación regular presenta inestabilidades y problemas de índole tan fundamental como los revisados anteriormente, la reflexión en torno a la versificación libre es, en comparación, más imprecisa, dispersa, y sus resultados suelen ser bastante más insatisfactorios.

No sólo se trata de una cuestión de tradición, y de la particular resistencia que ha mostrado la versología (española, especialmente, en comparación con la rusa o la inglesa, por ejemplo) con respecto al abordaje de este tema. El problema se deriva, por decirlo así, de la naturaleza misma del fenómeno. Si el verso libre es libre ¿cómo estudiarlo? Se advierte, además, que si éste se distingue por su irregularidad se impone la obvia pregunta de cómo es posible que posea ritmo. Si estamos dispuestos a conceder un valor rítmico al versolibrismo (nótese que no tenemos por qué hacerlo, sin riesgo de minusvalorar la poesía contemporánea) ¿nos vemos obligados a replantearnos el concepto mismo de ritmo como retorno? Por otra parte, el verso, según hemos visto, es considerado la unidad rítmica fundamental de la poesía. Por lo mismo, no puede dejar de parecer acertada la caracterización del verso libre como “a contradiction-in-terms”, (Westling 425) al menos en un primer acercamiento.

Cuando decimos que las dificultades en el estudio del verso libre se derivan de la naturaleza misma del fenómeno, en realidad nos referimos al comportamiento que han seguido los poetas versolibristas a lo largo de su historia. El concepto mismo de verso libre nace, o más bien, se instala y canoniza en medio de las polémicas del modernismo

anglosajón y de las vanguardias continentales.⁵⁴ Si bien aquí no nos interesará la historia de las raíces y del nacimiento de la poesía versolibrada –si no que nos atendremos de manera estricta al problema del ritmo en el verso libre, lo que ya es demasiado complejo–, es muy útil considerar que la noción de versificación libre gana su espacio en el campo literario en medio de una polémica por la innovación poética y, por ello, es necesario considerar también que “The term itself is a manifesto (...)” (Westling 425), o, como decía Eliot –carente del entusiasmo que el sentido común le otorgaría a esta expresión– “it is a battle-cry of freedom (...)” (Reflections) Como tal, entonces, el concepto gana prestigio por su utilidad en la polémica entre poéticas vanguardistas y poéticas tradicionalistas. Es decir que funcionó como instrumento para abrirse paso a una nueva forma de escribir poesía.

4.1. La definición negativa del verso libre y sus consecuencias metodológicas.

La definición tradicional de verso libre puede encontrarse en varios lugares, y responde bastante bien a nuestro sentido común. Bastará con un ejemplo; “Free verse is poetry devoid of any apparent constraint in its prosody (...), thus reducing the importance of meter, rhyme and stanza.” (Lemardeley 306) Esta “definición” estandarizada se deriva directamente del carácter polémico y de oposición (con respecto a la tradición metricista) que marca los inicios de la práctica generalizada del verso libre a principios del siglo XX. Y esto es relevante precisamente porque dicha definición no es más que una oposición. Ya Tomashevski fue capaz de ver que el concepto de verso libre se basa en una mera *definición negativa*, y que, por tanto, es inútil para la caracterización del fenómeno que designa: “El término “libre” es útil sólo por su característica negativa: indica la ausencia de una

⁵⁴ Decimos que *el concepto se instala y se canoniza* porque la práctica del verso libre puede considerarse anterior. En el ámbito francófono, encontró uno de sus primeros teorizadores en Gustave Kahn, y además de ser practicado por éste, también otros muchos echaron mano a este procedimiento: Jules Laforgue se jactaba (infundadamente) de haberlo inventado, dos poemas de las *Iluminaciones* –*Marina* y *Movimiento*– es lo que nos ha quedado de la escritura de Rimbaud, una composición de Baudelaire, que, incompleta, jamás llegaría a publicarse en vida, puede considerarse su aporte en esta línea; el verso de Whitman es otra vertiente que podríamos plantear como libre; incluso el concepto puede extenderse hacia los libros proféticos de William Blake; lo mismo con respecto a algunos de los experimentos métricos modernistas, dentro de los que destaca, en *Prosas profanas*, el poema *Heraldos*.

tradición métrica rígida y no limita entonces de manera precisa el número de variaciones posibles.” (125)

Por estas razones, nos parece acertada la evaluación del estado de la cuestión que realiza María Victoria Utrera:

Fruto de la diversidad terminológica y del devenir histórico, las definiciones que poetas y estudiosos han dado a lo largo del tiempo del verso libre suelen presentar problemas por su ambigüedad, por la imposibilidad de ser aplicadas a distintas manifestaciones del verso libre y, muy especialmente, porque son en buena medida definiciones negativas, es decir, definiciones que no vienen a explicar el verso libre por sus valores y elementos distintivos respecto al verso regular, sino que sólo niegan la existencia de determinados elementos de éste en aquél. Definir el verso libre por negación del concepto de verso es implícitamente definir la prosa. Ante este hecho evidente, poetas y estudiosos afirman repetidamente que, fuera de las convenciones métricas tradicionales, a las que el verso libre escaparía, aún queda en él el *ritmo*. Pero, de nuevo, las formas de entender el ritmo se multiplican, ya alejándose de cualquier referencia métrica, ya acercándose a ella. (2010 29)

Isabel Paraíso también destaca que la presencia del ritmo en el poema versolibrista es defendida “unánimemente por todos los defensores de este movimiento”, pero “Muchas vaguedades se han dicho sobre este tema, especialmente por parte de los defensores.” (56) La noción negativa del verso libre llevó a Eliot a declarar que éste no existía: “If *verse libre* is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of meter.” (Reflections) Lo que se impone, pues, al momento de intentar superar estas dificultades, es buscar las características positivas del verso libre. Y esto, en nuestro caso, quiere decir buscar los factores rítmicos positivos en el versolibrismo.

Tomashevski ya había notado que “Por su característica negativa, el término “verso libre” unifica numerosas y diversas formas particulares.” (125) Esto quiere decir que, además de buscar elementos positivos, es necesario considerar que estos elementos sólo iluminarán un sector parcial de la producción versolibrista. La tarea radica, por lo tanto, en buscar comportamientos rítmicos que unifiquen obras poéticas contemporáneas, es decir, en el establecimiento de una tipología. Tipología que, dadas las características del fenómeno que estudiamos, debe entenderse como un intento de destacar recursos rítmicos (y su utilización) a los que tienden obras versolibristas de importancia, pudiéndose dar mezclas entre los distintos tipos y vacíos en la caracterización de obras, autores y periodos. En esta línea, es referencia obligada en el ámbito hispano el libro de Isabel Paraíso *Verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, puesto que constituye el primer intento serio de establecer

una tipología versolibrista para la poesía en lengua española, propuesta que iremos considerando a lo largo de este capítulo.

4.2. Metricalidad

4.2.1. El verso libre frente a la tradición metricista.

Dos cuestiones de importancia se desprenden de la definición negativa del verso libre. Primero, que éste se define a sí mismo como ruptura con la tradición métrica. Muchos autores –y el sentido común puede predisponerse a pensar lo mismo- proponen que el verso libre *es* una ruptura -o, al menos en sus comentarios se desliza tal noción. Ejemplar es la idea de Tomashevski de que “el verso libre reposa sobre la violación de la tradición (...)” (125) Es normal seguir escuchando y leyendo distintas versiones de esta idea, pero, frente a ella, es necesario afirmar que el verso libre *fue* una forma de ruptura con la tradición.

Hoy nadie crece componiendo en versos regulares porque “es lo normal” y después se rebela contra esa “presión institucional”. Si bien sigue existiendo una amplia y variada práctica de la versificación regular, es evidente que hace ya bastantes décadas una indiscutible mayoría de la poesía publicada está compuesta en verso libre. La versificación libre es una tradición por sí misma, una tradición que, si somos *muy* generosos con la postura opuesta, tendrá alrededor de unos cien años de vida adulta. La situación es tal, que en los años ochenta, los *New Formalists* norteamericanos proclamaron la caducidad del versolibrismo, y plantearon el retorno a la versificación regular como una *novedad*.⁵⁵

Pero –y esto es lo segundo- el versolibrismo sin duda fue, en un principio, una revolución, y el estudio del ritmo en las obras que formaron parte de este fenómeno debe saber situarse históricamente y considerar dicho factor. Es necesario tomar en cuenta, en ese sentido, el “horizonte de expectativas” con el cual estos poemas jugaban. Esta nueva

⁵⁵ Por supuesto que dicha empresa no tuvo el mismo éxito que tuvieron los versolibristas a principios del siglo XX. En nuestra opinión, es ingenuo pensar que ello podría llegar a suceder en las condiciones actuales. Por otra parte, resulta difícil ver cuáles serían los beneficios de semejante reposicionamiento de las convenciones literarias, cuando la composición métrica regular siempre ha permanecido como opción para quien quiera tomarla. El éxito institucional y mercantil menor que han tenido estas “recuperaciones” es asunto aparte.

práctica, entonces, podía echar mano a elementos rítmicos sorprendidos, es decir, podía utilizar recursos rítmicos nuevos,⁵⁶ que ya no referían a la métrica tradicional. De estos recursos nos ocuparemos más adelante.

Hay, sin embargo, una cara inversa de la cuestión: estas obras fueron leídas sobre el trasfondo de una tradición métrica, de la cual podían percibirse vestigios. Se ha destacado la llamada “frustración de la expectativa” que produciría el verso libre. Para Tinianov

el verso libre constituye una consecuente utilización del principio de la “irresolución de la anticipación dinámica”, realizada sobre las unidades métricas. Las otras formas de organización métrica utilizan el principio de la “irresolución” de modo parcial (...) (31)

Por supuesto que este momento debe considerarse breve y no inherente al verso libre. Con el tiempo la expectativa frustrada (la que espera la repetición regular) en la lectura del verso libre, terminó por desaparecer.⁵⁷ O sea que “el verso libre ya no se siente como réplica o antítesis del regular sino como forma versal específica y autónoma.” (Belic 568)

Si pensamos sobre todo en la poesía hispanoamericana, nuestros primeros versolibristas “decididos” (es decir, los que llegaron a utilizar el verso libre como el verso definitivo) pertenecieron también al llamado “postmodernismo” o comulgaron de una u otra manera con esta poética: Huidobro, Vallejo, Neruda, crecieron y se criaron en un ambiente donde la versificación regular se ejercitaba y estaba aún, por así decir, a flor de piel: “el recuerdo del verso regular aparece una y otra vez en los poemas en verso libre, puesto que está en la memoria y la competencia métricas del poeta.” (Utrera 2010 188) TNT lo plantea de esta manera: “Los metros regulares que impensadamente se introducen entre los versos libres proceden sin duda del fondo rítmico adquirido por el poeta en su cultura literaria y lingüística.” (1973 384-385) Entonces, no se trata sólo de que el público

⁵⁶ En realidad, por lo general se trata de destacar elementos rítmicos que antes estaban en segundo o tercer plano. La novedad consistiría en eso. Volveremos sobre este punto.

⁵⁷ Además, es necesario advertir lo mecanicista que pueden resultar enfoques de este tipo. Es algo bastante similar a lo que ocurría con el impulso métrico. ¿Qué tan difícil era para el lector comprender que en este tipo textual (el versolibrista) ya no había que esperar retornos de la misma especie a los que estaba acostumbrado? De hecho, se podría decir que bastaba con mirar el texto para no frustrarse demasiado (y, en ese sentido, a estas teorías parece hacerles falta considerar más seriamente la visualidad del poema). Por lo demás ¿qué tan difícil era comprender la *ausencia de un principio*, que es lo que promovía la nueva versificación (se aprobara o no se aprobara ésta)? Sin embargo está claro, y las mismas teorías que van intentando asir el fenómeno versolibrista dan cuenta de ello, que efectivamente se leía teniendo en la cabeza una tradición métrica, la cual constituía una costumbre muy enraizada culturalmente. Y a esa costumbre tal vez le haya resultado particularmente molestas las combinaciones de los poemas en verso libre.

podiese proyectar algo o destacar una segmentación particular del poema, sino que los poetas mismos tenían la fórmula adquirida al momento de intentar romper con ella. Y por eso romper con ella a veces implicaba, conscientemente o no, reutilizarla.

2.2 Lugar de la metricalidad en el verso libre.

Muchos autores destacan el fenómeno de la metricalidad en el versolibrismo (aunque no siempre la sitúan históricamente), entre ellos Spang (1993 63), Amado Alonso (85 y ss.) y Bousoño⁵⁸ (304 y 307). Hasta donde sabemos, una de los primeros desarrollos teóricos de esta noción se encuentre en las reflexiones de Eliot:

the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the “freest” verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation. (Reflections)

Una de las posturas más decididas sobre este punto la representa María Victoria Utrera, quien, basándose en ciertos elementos del análisis rítmico de Amado Alonso en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, habla de la “presencia generalizada de un canon métrico” en Neruda (2010 147), pero también en muchos otros (2003 321). En torno a este asunto, su planteamiento principal sería que “El ritmo del verso libre se realizaría, como cualquier otra manifestación rítmica versal, de acuerdo a un patrón métrico latente, aunque en su caso la realización del modelo implica una subversión del mismo, una deformación expresiva.” (2010 192) Al examinar su teoría se ve que no desecha otros aspectos del ritmo en el verso libre, pero la preeminencia otorgada al factor métrico resulta evidente. Esto puede explicarse, en parte, por su intento de definir el verso libre sin caer en el dominio de la prosa y, consecuentemente, por su intento de resguardar el concepto de verso. De hecho la presencia latente del modelo métrico “es lo que convierte al ritmo versolibrista en ritmo de verso, ya que no existe ritmo versal sin un modelo métrico, silábico o acentual previo.” (2010 192)

Esta postura no sólo supone que la historia literaria, y las denominaciones con que ordinariamente nos referimos a sus fenómenos y procesos, se comportan con un notable resguardo conceptual (que volvería inútiles, por supuesto, trabajos como los que ella misma

⁵⁸ Con respecto a los aporte de Bousoño es necesario advertir que éstos se dan en el contexto de su estudio de la poesía de Aleixandre. Según él mismo declara, sus afirmaciones son “válidas *en lo sustancial*” para el verso libre en general (302), ambigüedad que obliga a ser cuidadoso con sus afirmaciones.

realiza), sino que además le añade, junto con su cuota de purismo respecto de la noción de verso, un razonamiento abiertamente circular: “si bien el verso libre es *libre* (...) también es *verso*, y por tanto contiene unos *principios ordenadores*, un «ritmo»”, dice Isabel Paraíso (55), en este punto su compañera de confusiones. Bastante ingenuo resulta creer que aquello que designamos como poemas versolibristas tienen *per sé*, es decir, en virtud de su propia condición, unos principios ordenadores distintos a los de textos no-versales. Esto es historia conocida: que el intento de establecer y mantener una distinción teórica desvíe la investigación de los fenómenos en la práctica, se traduce en este caso en la irrelevante idea de que en el verso libre hay ritmos más versales que otros, entendiéndose por *versal*, más cercanos al verso tradicional, y deslizando una implícita valoración en nombre, tal vez, de la Poesía.

En parte hay que entender esta actitud de la versología hacia el verso libre a partir de la carencia de instrumentos para dar cuenta de él de manera positiva. Así, ha optado por destacar aquello que más se acerca a su objeto de estudio tradicional. Con ello ha logrado, por un lado, señalar su propio conservadurismo, pero a la vez –sería poco inteligente negarlo- descubrir y describir fenómenos reales. Por tanto, es necesario hablar de la “herencia métrica” del versolibrismo. Ello implica discutir sobre qué tipos de elementos métricos resultan relevantes a la hora de abordar algunos poemas en verso libre.

2.3 Dominante y tendencia.

En muchos poemas versolibristas podemos ver una tendencia o una dominante métrica. Con ello, siguiendo a TNT (1973 386), señalamos la necesidad de dar cuenta, en estos poemas, de los grados de ametría: una dominante implicará, pues, un mayor apego a factor métrico de referencia, mientras que una tendencia puede desfigurarse, incluso desvanecerse a ratos, y luego resurgir. Eliot, comentando la “presencia latente” de la métrica en poemas versolibristas decía que el encanto de esos versos dependía de “the constant suggestion and the skilful evasion of iambic pentameter.” (Reflections) Esta manera de plantear la cuestión nos parece sumamente iluminadora, puesto que permite ver que la metricalidad del poema libre puede adquirir la forma de una nueva relación entre metro y ritmo, según la oposición tradicional ya comentada en el marco teórico.

Por otra parte, puede discutirse hasta qué punto un verso con una dominante métrica marcada es libre⁵⁹, pero es necesario plantearse ciertas posibilidades, aunque sean teóricas. Por ejemplo, un verso que use una constante o dominante métrica que no pertenezca a la tradición métrica de la lengua vernácula. También podemos pensar en constantes o dominantes “mínimas” (la posición de un fonema en un lugar específico, o versos que siempre aliteren, pero cuyas aliteraciones vayan variando entre unos y otros, y en número y posición). Más aún, como decía Belic, si nos acostumbramos al verso libre, incluso pueden llegar a sentirse como libres versos regulares, “ya que se habrá dejado de percibir los elementos que determinan su regularidad, como parte obligatoria de la norma rítmica.” (568)

Veamos un caso límite, en que poseemos tantas dominantes, e incluso constantes métricas. El poema *El espejo de agua* de Huidobro:

10 Mi espejo, corriente por las noches, (A)
11 se hace arroyo y se aleja de mi cuarto. (B)

10 Mi espejo, más profundo que el orbe (A)
11 donde todos los cisnes se ahogaron. (B)

11 Es un estanque verde en la muralla (C)
12 y en medio duerme tu desnudez anclada. (C)

12 Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos, (D)
11 mis ensueños se alejan como barcos. (D)

13 De pie en la popa siempre me veréis cantando. (D)
13 Una rosa secreta se hincha en mi pecho (E)
12 y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo. (E)

La disposición estrófica es evidente. La medida de los versos, en cambio, muestra una cierta soltura que sin embargo se mueve dentro de límites estrictos. Incluso puede verse una cierta tendencia del poema a “aumentarse”. Desde el punto de vista de la medida, el poema parece tener una dominante, algún punto medio entre el endecasílabo y el dodecasílabo. La rima es constante, aunque aparece atenuada por su condición de asonante (especialmente aguda en el caso de la cuarta estrofa) y porque su posición varía a lo largo del poema: primero, rima cruzada entre dos estrofas, luego versos pareados en las dos

⁵⁹ No nos interesa el problema de los límites del verso libre. Lo que nos interesa es el fenómeno del ritmo en los poemas versolibristas. Nos permitimos, por tanto, una cierta imprecisión.

siguientes, extendiendo no obstante la rima al primer verso de la última estrofa y, finalmente, dos versos pareados pero pertenecientes a una estrofa de tres versos. Si quisiéramos analizar el sistema acentual, podríamos intentar una especie de agrupación en cláusulas que nos resultaría útil para captar ciertas simetrías:

oóo oóo ooóo

óo óo oóo ooóo

oóo óo óo oóo

ooóo oóo ooóo

ooóo óo ooóo

oóo óo ooóo oóo

ooóo ooóo oóo

ooóo oóo ooóo

oó oóo óo ooó oóo

ooóo oóo oóo oóo / ooó ooó ooó ooó o

ooóo óo ooóo ooóo

Destacamos, sobre todo la tendencia a relacionar versos a partir de finales y arranques similares, así como las relaciones de los grupos de intensidad que ocurren en las dos primeras estrofas, que constituyen, en este sentido, una fuerte unidad. Podríamos también referirnos a la particularidad de la sintaxis y a su relación con los periodos versológicos, pero éste es asunto que deberá ser considerado más adelante.

La disposición acentual es tal vez el carácter métrico más disimulado en el poema de Huidobro, aunque también, según lo visto, podemos decir con respecto a la medida y a la rima, que hay una sugerencia constante y una hábil evasión, funcionando a la vez. Claro que existen formas más extremas del disimulo. Belic nos provee un ejemplo maravilloso, proveniente de la obra del propio Eliot. Se trata del comienzo de la primera estrofa del *Ash Wednesday*:

Where shall the word be found, where will the word
Resound? Not here, there is not enough silence

Not on the sea or on the islands, not
On the mainland, in the desert or the rain land,

Dice Belic que si transcribimos este pasaje “de acuerdo con la articulación sintáctica vemos que se trata de versos rimados con medida silábica fija” (572). Repliquemos el ejercicio, para mayor claridad:

Where shall the word be found,
where will the word Resound?
Not here, there is not enough silence
Not on the sea or on the islands,

Hasta aquí Belic reordena la estrofa de Eliot (573), lo cual es significativo puesto que ésta sigue desarrollando un juego de rimas en que se pierde esta estructuración “desfigurada”. Sin embargo, la utilidad del ejemplo sigue siendo válida. Poemas como éstos constituyen el extremo desde el cual puede partirse para considerar el fenómeno de la herencia métrica. Así podemos ver claramente que una de las tantas libertades del versolibrismo es la de desfigurar su propia tradición.

4.2.2. La rima.

En el caso hispanoamericano, la obra de Huidobro es particularmente apta para captar esta superposición de innovación y pervivencia de la tradición. No sólo en su libro *El espejo de agua* vemos la presencia de un canon métrico, en poemas como el anteriormente citado o en *El hombre triste*, sino también en *Ecuatorial*. La presencia de la rima parece ser consciente en Huidobro. (ver Paraíso 286) Hay otros poetas en que la rima parece cumplir funciones menos insistentes. Es el caso del comienzo de *Esclerosis* de Manuel Silva Acevedo:

Éste soy yo, el antropoide
Ésta es la multitud de mis semejantes
un follaje agitado por la brisa radioactiva
Éstos son mis hermanos animales
mis apacibles hermanos del reino animal,
el león y el gorgojo
el reptil y el ciervo volante
atravesados por el dardo letal
que arrojan cerbatanas tierra/aire
Éstos son mis hermanastros minerales
extasiados en sus convulsiones silenciosas

Éstos son mis parientes más cercanos
 no hacen más que comer
 no hacen más que comerse
 no hacen más que dormir y fornicar

La rima, aquí, en parte aligerada por su relativa irregularidad y por su condición asonante (incluso creando una falsa rima con la palabra *aire*), termina por desaparecer para dejar espacio a otros recursos rítmicos (de carácter sintáctico), de modo que el abandono de la rima implica una transición similar a la que veíamos en el *Kubla Kahn* de Coleridge.

La rima puede aparecer, de hecho, de modo mucho más sutil y oculto. Westling cita el siguiente ejemplo del *Canto VII* de Pound:

O Alessandro, chief and thrice warned,
 Watcher,
 Eternal watcher of things,
 Of things, of men, of passions.
 Eyes floating in dry, dark air
 E biondo, with grass-grey iris, with an
 Even side-fall of hair
 The stiff, still features.

Con él ejemplifica su afirmación de que “rhyme is one resource of f[ree] v[erse]- used in unpredictable places (e. g. middles of words and lines) and is used as instance rather than as a part of overall design” (426)⁶⁰, lo cual nos parece altamente relevante.

4.2.3. La medida.

Acercamientos similares establecidos por la versología⁶¹ pueden verse también en términos de dominante y tendencia. Amado Alonso destacaba la “fuerte tendencia al alejandrino” en Neruda, aclarando, además, que ésta “es muy general en los versolibristas españoles y franceses.” Con respecto al autor de las *Residencias*, además, dice que hay “abundancia de alejandrinos con hemistiquios y sin rima, mezclados con versos libres (...)” (85). Si bien Alonso ejemplifica algunos de los fenómenos métricos que menciona, no lo hace en el caso de los versos de catorce sílabas, que él mismo destaca como los más

⁶⁰ Sobre el pasaje en específico Westling comenta:

Here line-end rhyme occurs, but only once, while rhyme-like repetition makes a profusion of like sounds which contribute to the noble tone of praise. The accentual cadence, which gives the unique Poundian movement, seems regular but is not; with such variety of stress from line to line, it is pointless to speak of spondee or trochee. (426)

⁶¹ Como Spang (1993 67), TNT (1874 48) y Belic (566).

prominentes. Echemos un vistazo, en consecuencia, a un poema en el cual la presencia de un ritmo, estimamos, podría proclamarse por la mayoría de los lectores atentos, o sea, al

Walking around:

11 Sucede que me canso de ser hombre.
 14 Sucede que entro en las sastrerías / y en los cines
 14 marchito, impenetrable, / como un cisne de fieltro
 14 navegando en un agua / de origen y ceniza.

17 El olor de las peluquerías / me hace llorar a gritos.
 14 Sólo quiero un descanso / de piedras o de lana,
 *17 sólo quiero no ver / establecimientos ni jardines,
 13 ni mercaderías, / ni anteojos, / ni ascensores.

15 Sucede que me canso / de mis pies y mis uñas
 7 y mi pelo y mi sombra.
 11 Sucede que me canso de ser hombre.

11 Sin embargo sería delicioso
 14 asustar a un notario / con un lirio cortado
 14 o dar muerte a una monja / con un golpe de oreja.
 5 Sería bello
 13 ir por las calles / con un cuchillo verde
 13 y dando gritos / hasta morir de frío.

14 No quiero seguir siendo / raíz en las tinieblas,
 14 vacilante, extendido, / tiritando de sueño,
 14 hacia abajo, en las tripas / mojadas de la tierra,
 14 absorbiendo y pensando, / comiendo cada día.

11 No quiero para mí tantas desgracias.
 *14 No quiero continuar / de raíz y de tumba,
 14 de subterráneo solo, / de bodega con muertos
 1 lateridos, muriéndome de pena.

14 Por eso el día lunes / arde como el petróleo
 *14 cuando me ve llegar / con mi cara de cárcel,
 14 y aúlla en su transcurso / como una rueda herida,
 14 y da pasos de sangre / caliente hacia la noche.

16 Y me empuja a ciertos rincones, / a ciertas casas húmedas,
 16 a hospitales donde los huesos / salen por la ventana,
 15 a ciertas zapaterías / con olor a vinagre,
 11 a calles espantosas como grietas.

16 Hay pájaros de color de azufre / y horribles intestinos
 14 colgando de las puertas / de las casas que odio,
 16 hay dentaduras olvidadas / en una cafetera,
 4 hay espejos
 *16 que debieran haber llorado / de vergüenza y espanto,
 16 hay paraguas en todas partes, / y venenos, y ombligos.

14Yo paseo con calma, / con ojos, con zapatos,
 7con furia, con olvido,
 14paso, cruzo oficinas / y tiendas de ortopedia,
 14y patios donde hay ropas / colgadas de un alambre:
 14calzoncillos, toallas / y camisas que lloran
 7lentas lágrimas sucias.

De nuestra escansión⁶² se obtiene la presencia de veintiún alejandrinos, dos versos de diecisiete sílabas, seis endecasílabos, dos versos de quince, tres heptasílabos, tres de trece y seis de dieciséis, entre otros versos que nos interesan menos. Lo interesante es que todos los alejandrinos, menos el primero, dividen el verso en hemistiquios iguales: son alejandrinos clásicos en estricto rigor. Son, además, perfectamente combinables con los heptasílabos. Con los demás versos compuestos ocurre otro fenómeno curioso: uno de sus hemistiquios posee siete sílabas métricas y éste tiende a ubicarse a final de verso. Algo similar ocurre de acuerdo al principio que explicaba Balbín y que nosotros reseñamos en el capítulo anterior, según el cual en los versos mayores no compuestos, el acento secundario corresponde al acento de signo análogo al axis que ocupa una posición final de un sirrema, o el miembro de oración que se encuentre más alejado del axis. Comportándose de esta manera, los endecasílabos, por su parte, presentan una división de 7+4 o de 4+7: “Sucede que me **canso** de ser **hombre**.” (7+4); “Sin **embargo** sería **delicioso**” (4+7); “**ateridos**, muriéndome de **pena**.” (4+7); “a calles espantosas como **grietas**.” (7+4). La única excepción la constituye “No quiero para **mí** tantas **desgracias**” (6+5), que sin embargo ubica los acentos más prominentes en los mismos lugares que los otros.

Por supuesto que este tipo de procedimientos puede desperar (y ha despertado) ciertas sospechas. Nosotros preferimos utilizarlo para reflejar fenómenos rítmicos que creemos pueden ser captados tanto en la oralización real como imaginaria. Por tanto,

⁶² Sugerimos una escansión que a algunas personas podría parecer cuestionable en ciertos puntos, o, por lo menos, cuya objetividad no puede establecerse al cien por ciento. Esto, sobre todo porque, ya en la tradición métrica, los hemistiquios son móviles, es decir, no tienen que producirse la cesura necesariamente en la mitad del verso, produciendo dos hemistiquios iguales (isostiquios). Nosotros consideramos, con criterios entonacionales y/o sintácticos, hemistiquios en primera posición que terminan en palabra aguda, debiéndose añadir una sílaba métrica. Existe también un caso -el verso “que debieran haber llorado de vergüenza y espanto”- en que no consideramos que se produzca la sinalefa abrupta que reuniría “ver-güen-zayes-pan-to”. Creemos que sinalefas tan abruptas son posibles en contextos métricos más rigurosos, en los cuales se impone la regularidad. Además, en la aceleración necesaria para pronunciar la hipotética sinalefa, creemos que es casi inevitable la consonantización de la vocal cerrada intermedia, lo cual terminaría por imponer la necesidad de distinguir dos sílabas en vez de una. De todas formas hemos marcado esos casos con un asterisco (*). De no estar de acuerdo con la escansión propuesta, en cada caso sería necesario restar una sílaba.

creemos que en algunos casos es posible y correcto para dichos fines buscar los portadores de los efectos rítmicos estableciendo unidades menores o mayores al verso tal como es presentado en el poema. Son justificadas las dudas sobre si, en casos como éstos, los versos tal como son presentados por el poema versolibrista serían idénticos a su referente métrico en su presentación tradicional. Lo mismo con respecto preguntar por qué ordenaría el poeta así los versos, siendo que su realidad rítmica corresponde a otra disposición tipográfica. Creemos que no es posible dar respuestas que se apliquen a todos los casos y que, por tanto, es necesario contextualizar la pregunta dirigiéndola hacia textos concretos. Sí creemos probable una tendencia de gran parte del versolibrismo a resolver los conflictos entre entonación versal y prosaria a favor de esta última. Por otro lado, creemos que no siempre será posible encontrar motivos para el establecimiento de cortes versales en poemas versolibristas, lo cual no compromete para nada la calidad de éstos: muchas veces el corte se puede deber a la convención genérica, a razones de visualidad o de búsqueda de efectos de sentido. También es posible que la constitución de uno, o de unos cuantos, buenos versos (un buen arranque, un buen final y/o un buen clímax) pueda justificar para el poeta la versificación del texto completo. A la vez, queda la posibilidad de que el fenómeno rítmico sea realizado de forma inconsciente por el autor, de modo que difícilmente se le pueda exigir que lo represente con exactitud a nivel tipográfico; o bien, sigue estando en pie la posibilidad, ya vista para el poema de Eliot, de que se busque desfigurar el elemento métrico tradicional para hacerlo, por ejemplo, menos evidente y más sutil.⁶³

4.2.4. Posibilidad de escandir el verso libre según cláusulas.

Por último, quisiéramos discutir un asunto en el que ya nos hemos atrevido a adelantarnos. Se trata de pensar en la posibilidad de considerar cláusulas en la versificación libre. No nos referimos, por supuesto, a obras como las de José Asunción Silva o Darío, discutidas en el capítulo anterior, las cuales poseen irregularidad silábica pero una estricta repetición de la misma cláusula rítmica.

⁶³ Para una discusión más afondo de lo apuntado en este último párrafo y para una mayor fundamentación de lo que en él se afirma, ver Apéndice IV.

Carlos Bousoño, en su estudio sobre Vicente Aleixandre, encontraba cláusulas en algunos de sus versos. Así, en los versos “penetro, una gota caliente / brotará en su tersura, y mi sangre agolpada en mi boca,” Bousoño nota la siguiente sucesión: oóo oóo oóo / ooó ooó ooó ooó o; es decir, primero: /penetrou-/ /naboca/ /caliente/; y luego: /brotaráen/ /sutersu-/ /raymisan-/ /greagolpa-/ /daenmibo-/ /ca/. (305) La simetría de las disposiciones acentuales puede apreciarse. Discutamos la estrofa en su totalidad, perteneciente al poema *Sierpe de amor*. Si intentáramos graficar la ordenación de sus acentos podríamos realizar una escansión como la propuesta a continuación:

Si pico aquí, si hiendo mi deseo, si en tus labios	oó oó oóo ooóo ooóo
penetro, una gota caliente	oóo oóo oóo
brotará en su tersura, y mi sangre agolpada en mi boca,	ooó ooó ooó ooó ooó o
querrá beber, brillar de rubí duro,	oó oó oó ooó óo
bañada en ti, sangre hermosísima, sangre de flor turgente,	oó oó ooó ooó ooó ooó ooó
fuego que me consume centelleante y me aplaca	ooó ooó ooó ooó ooó
la dura sed de tus brillos gloriosos.	oó oó ooóo oóo

Sin duda, hay varios versos que podría escandirse de manera distinta; por ejemplo, el sintagma “sangre de flor turgente” puede ser óoo óo óo (como propusimos) o bien, óo oó oó o, o quizá considerar el final del verso como un anfibraco. Puede pensarse también el establecimiento de una cláusula monosilábica en el primer verso. Sin embargo, la escansión nos permite ver ciertas relaciones, similares a las que en el capítulo anterior llamamos “pareamiento rítmico”: así, se destaca la relación del comienzo del primer verso con el del quinto (“Si pico aquí”, “bañada en ti”); o la sucesión yámbica de “querrá beber, brillar (...)”, además de los puntos ya indicados por Bousoño.

El autor además señala, con sagacidad, como parte de las innovaciones que el versolibrismo hispano realiza con los materiales de la versificación tradicional, la sustitución de un pie por otro. (314) A esto añade la idea de que, cuando ello ocurre, se produce un ajuste por aceleración o desaceleración, lo cual nos parece dudoso como regla general. Esto aparece muy bien graficado en el primer verso del *Walking around*, en que se “reemplaza” un peón tercero por un anfibraco (“Sucede”). Veamos también lo que ocurre en el resto de la estrofa:

Sucede que me canso de ser hombre.	oóo ooóo ooóo
Sucede que entro en las sastrerías y en los cines	oóo óo ooóo ooóo
marchito, impenetrable, como un cisne de fieltro	oóo ooóo ooóo oóo
navegando en un agua de origen y ceniza	ooóo oóo oóo ooóo

Lo que más adelante ocurre, de manera más notable en los versos tercero y cuarto, es más difícil de calificar de “reemplazo”, más bien pareciera un juego entre las cláusulas antes mencionadas.

De modo que, expandiendo y sobrepasando la idea de Bousoño, pueden admitirse juegos relativamente regulares entre grupos acentuales en el versolibrismo. Veamos otro ejemplo. El comienzo del poema *Escrito en acadio* de Andrés Morales, dice: “Es sólo la grafía, / el recto, agudo, zurdo y diestro peso / del pincel o de la pluma o de la mano”- El primer verso muestra la combinación que ya hemos visto (oóo oóóo), mientras que el segundo combina un pie anfibraco con una seguidilla de troqueos (oóo óo óo óo óo), lo cual podría entenderse en el marco de las ideas de Bousoño; es necesario notar además que la terminación del anfibraco lo hace especialmente inclinado a combinarse efectivamente con una serie trocaica. El tercer verso ofrece, por lo menos, estas tres posibilidades de escansión: oóóo oóóo oóóo/ oóo oóóo oóóo/ oóo oóóo oóóo o. Lo importante es que todas ellas señalan, de una u otra manera, una regularidad al interior del verso. El poema continúa realizando juegos de este tipo. Así, en la última estrofa advertimos:

Es la línea horizontal, el solo trazo	oóóo oóo oóóóo
que dejó en Babel el escribano.	oóo oó oóóóo
La alquimia del secreto, del poema	oóo oóóo oóóo
que abre al fin sus puertas al herido,	óo óo óo oóóo
al niño que comprende en el silencio	oóo oóóo oóóo
el gesto curvo del maestro,	oóo óo oóóo
el aire que ya fue y permanece.	oóo oóo oóóóo

Al lector no le parecerá extraño encontrar estos elementos presentes en la obra de Andrés Morales: un poeta especialista en literatura española, que fue alumno de Miguel Arteche y que posee un amplio conocimiento sobre asuntos de versificación, no sorprenderá que recurra a estas estratagemas. Nuestra convicción es, sin embargo, que estos recursos pueden ser ocupados tanto de manera consciente como inconsciente por parte del poeta. Y es una convicción puesto que lo hemos observado en poetas que –conociéndolos personalmente- no tienen ninguna noción sobre versificación, ni suelen leer poesía escrita en métrica regular. Sin embargo la oreja capta, y el ritmo, a pesar del poeta, aparece.

Pero refirámonos a otro caso, el de un poeta cuya obra haya sido reconocida pero que no aparezca tan automáticamente identificado con asuntos de versificación regular. Pongamos, Yanko González, y su poema *Prótesis del dolor*. Aquí ofrecemos el poema y su

escansión. Ya que, como hemos dicho, el conflicto entre entonación versal y oracional suele resolverse en el verso libre de parte de la primera, y como ello parece natural en la lectura de este poema, en los casos de serio conflicto entre fonología versal y oracional hemos integrado algunas sílabas en los versos siguientes, las cuales aparecen marcadas entre paréntesis en la escansión. Con este último ejercicio esperamos probar la importancia que puede adquirir la identificación de grupos acentuales a la hora de analizar el ritmo de un poema versolibrista, provenga de quien provenga, sea tan “contemporáneo” como sea:

Me asfixiaron varias caras con un cable. La anaconda que me invita a pasar	ooóo ooóo ooóo ooóo ooóo oó
no excluye a mi arribo un tazón de aire.	ooó ooó ooó ooó
Me viciaron otras caras con un sable. La	ooóo ooóo ooóo
bicha que me habita excusa su razón de dar	(o)oo ooóo ooó ooó ooó
excusa y se tiende	ooó ooó
a lamer con bisturí el dolor de vena cava.	ooóo ooó ooó ooó ooó
Y la pone.	ooóo
He llegado para hacer de ti un Crudo	ooóo ooó ooó
Amante dice mientras corta	(ooó) ooó ooó ooó ooó / (ooó) ooó ooó ooó ooó
cantando "juegas o no juegas con mi pezón rosado".	ooó - ooó ooóo ooóo ooó / ooóo ooó ooóo ooó
Al interior veo mi clava. Le digo sí. Para abrir en mi tráquea La	ooóo ooó ooó -ooó ooó- ooó ooóo
Porción de Sangre.	(o)ooó ooó

4.3.Relaciones gramaticales

Habiendo visto la función que cumplen elementos propiamente métricos en poemas versolibristas, urge pasar a un segundo nivel de conformación rítmica que posee sus propias problemáticas específicas. Con el pasaje al nivel sintáctico ya entramos en un terreno absolutamente distinto al abordado hasta ahora, el cual dice relación con lo que tradicionalmente se ha llamado “ritmo de pensamiento”. Esto implica dar un paso en la noción de ritmo poético en el cual “El ritmo se explicaría (...) por los elementos acústicos, pero también por los no acústicos.” (Utrera 2010 165) A pesar de que la participación de elementos no acústicos se encuentra normalmente aceptada dentro de la versología tradicional -vid. (Navarro 1973 387) y (Belic 192), por ejemplo-⁶⁴ es necesario plantearse seriamente la pertinencia de esta cuestión.

⁶⁴ Por supuesto que también existen detractores. Sin ir más lejos, Pedro Provencio señala, con respecto al concepto de ritmo de pensamiento, que

4.3.1. Introducción a los efectos rítmicos gramaticales.

Uno de los primeros autores en iniciar las consideraciones del papel de la sintaxis vinculado al versolibrismo fue Amado Alonso en su estudio sobre *Residencia...* Allí decía “Los versolibristas han devuelto el verso a sujeciones prosísticas (sintácticas) (...)” (87). Fiel a su concepción estilística, Alonso declara que, en oposición al ritmo de la prosa, que “consiste en los pasos en que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional”, el ritmo poético del poema versolibrista “consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento.” (87-88) A continuación introduce el concepto (indefinido) de “unidades intuitivas”: cada verso destaca una de estas unidades, y se encadena con el anterior y el siguiente, de modo que “tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior, en cadena.” Mientras que la versificación tradicional “depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (...) dentro de sus propios límites”, en la versificación libre “el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica por la serie de versos desde punto final hasta punto final.” (88)

Lo primero que llama la atención de las reflexiones de Alonso es que en ellas se advierte la necesidad de sobrepasar la unidad del verso. Alonso sugiere la necesidad de concebir el ritmo como un movimiento de la frase que trasciende la segmentación versal. Lo que se pone en juego aquí es, entre otras cosas, la relación entre versificación y estructura sintáctica de la frase.

4.3.1.1. El paralelismo

Si convenimos que el ritmo es un elemento externo basado en unidades discontinuas, no comprendo cómo puede apreciarse en un continuo como el pensamiento, roturado por esquemas lógicos si se quiere, pero sin una configuración de marcas sucesivas o conectadas expresamente de una forma identificable. (82)

Evidentemente la confusión estriba en que Provencio toma de manera demasiado literal el (por lo demás confuso) término de “pensamiento”, y parece, por un momento, olvidarse de que hablamos de poemas –en concreto de elementos gramaticales y semánticos dispuestos de manera particular en el poema- y no del desarrollo “vivo” del pensamiento de una persona. De todas maneras, vale la pena anotar la postura de Provencio como uno de los posicionamientos actuales en torno al ritmo exclusivamente enfocado desde el punto de vista fónico: “En mi opinión, si no hay reiteración fónica no podemos hablar de ritmo (...)” (83)

Los mejores desarrollos alcanzados en este ámbito se relacionan con el llamado paralelismo. En esa línea, dentro de los aspectos no fónicos del ritmo del verso libre, Isabel Paraíso ubica la llamada “versificación paralelística”. El paralelismo es, sin embargo, un concepto muy utilizado y muy pocas veces definido. Una de las definiciones más útiles que hemos hallado es la que da Kurt Spang en su *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*. Dice allí Spang que el concepto de paralelismo se refiere a

Varias unidades sintácticas, siempre compuestas de varios elementos, [que] se coordinan dentro de un contexto. Estas partes coordinadas pueden ser oraciones enteras o partes de la oración. Existe como repetición literal, parcial o completa o como coordinación de elementos con función sintáctica idéntica. No es preciso que los elementos coordinados vayan inmediatamente seguidos en el contexto (...). (1991 145)

El verso libre paralelístico es típicamente asociado al verso whitmaniano (Paraíso 241 y ss.). No nos hará mal, en ese sentido, recurrir al comienzo del famoso poema XI de *Song of Myself*:

Twenty-eight young men bathe by the shore,
 Twenty-eight young men and all so friendly;
 Twenty-eight years of womanly life and all so lonesome.

She owns the fine house by the rise of the bank,
 She hides handsome and richly drest aft the blinds of the window.

Which of the young men does she like the best?
 Ah the homeliest of them is beautiful to her.

Where are you off to, lady? for I see you,
 You splash in the water there, yet stay stock still in your room

Particularmente sorprendente es la primera estrofa. Los dos primeros versos repiten literalmente el segmento “Twenty-eight young men”, el cual en el tercer verso se transforma en “Twenty-eight years of womanly life”. La correlación sintáctica es clara: tenemos una repetición de un mismo número que califica objetos diferentes. De más está decir que aquí el efecto rítmico se potencia por la similitud fónica establecida entre “young men” y “years of womanly life”. Pero, además, los dos últimos versos de la estrofa presentan otro tipo de correlación sintáctica, la que califica valorativamente tanto a los jóvenes como a los años de vida de la mujer que observa: “Twenty-eight young men and all so friendly; / Twenty-eight years of womanly life and all so lonesome.” Aquí el lector atento no puede dejar de sentir el paralelo de las construcciones sintácticas, que realza el contraste afectivo entre el espacio emocional de los hombres y el de la mujer que los

observa. En esta primera estrofa, las correlaciones sintácticas vistas buscan precisamente establecer esa comparación y ese contraste: el espacio de los hombres como un espacio de belleza, juventud, compañía, y el de la mujer como el de juventud desperdiciada y soledad. Este efecto retórico no tiene de por sí nada rítmico, pero su presentación en la estrofa se realiza por medio de una serie de repeticiones que el lector debe captar como tales para llegar a ese sentido.

En la segunda estrofa, los versos se estructuran a partir de un paralelismo *She* + verbo + complemento. Lo que resulta curioso es la presentación, primero de la casa, y luego la imagen de ella escondiéndose bien vestida, revelando así otra forma de contraste: la del espacio abierto frente a la del espacio cerrado, la semidesnudez y el vestirse conservadoramente. El paralelo que se establece entre los dos verbos (*own* y *hide*) es, en ese sentido, revelador, porque sugiere en ella un deseo de libertad y la restricción de ese deseo atada a su posición social. Vamos viendo, así, que el paralelismo implica una repetición a un nivel abstracto, gracias a lo cual es posible desarrollar variaciones y asociaciones que son desplegadas por las correlaciones que el mismo recurso establece.

En las dos estrofas anteriores hemos visto casos típicos de paralelismo entre versos. En las que siguen vemos un paralelismo establecido entre estrofas a partir del comienzo con una pregunta. La primera podemos compararla con el recurso narrativo del estilo indirecto libre: en voz del hablante se realiza una pregunta que ella se hace a sí misma, ocurriendo exactamente lo mismo con la respuesta que procede del segundo verso. La pregunta de la segunda estrofa establece el paralelo con la primera, pero también un contraste: la voz del hablante ya no se identifica de forma cercana con la consciencia de la mujer, sino que se dirige a ella. El contraste aumenta, puesto que el verso no culmina, como el anterior, donde acaba la pregunta, sino que a continuación el hablante marca su presencia: “for I see you”. La “respuesta” que cierra la estrofa es más una explicación de la pregunta anterior y pone en funcionamiento el contraste ya visto, condensado en una sola unidad versal: primero la frase “You splash in the water there” y luego “yet stay stock still in your room”. Nuevamente la sintaxis nos sugiere contrastar: los verbos “splash” y “stay”, y los complementos circunstanciales de lugar que cierran cada frase.

Comparando el comportamiento del paralelismo en el comienzo de este poema, entonces, vemos que se inicia de manera muy marcada y evidente, y poco a poco comienza a complejizarse: de repeticiones evidentes en la primera estrofa, se pasa a otras más medidas en la segunda, para dar paso a relaciones que ya no son de verso a verso en las estrofas restantes, sino más amplias (de estrofa a estrofa) o más localizadas (dentro de un mismo verso). De este modo el mismo poema se las arregla para no automatizar ni volver demasiado insistentes los recursos de repetición sintáctica, de manera que el lector puede estar atento, sin distraerse con una estructuración rígida y cargante, al sutil juego de contrastes que el paralelismo va sugiriendo.

Habiendo revisado este ejemplo estamos en condiciones de comprender bien a lo que se refiere Isabel Paraíso en su caracterización de la versificación paralelística: “Este tipo versolibrista implica un retorno ideológico, bien en forma positiva (paralelismo sinonímico), bien en forma negativa (paralelismo antitético).” (399) Las correlaciones de las que hablaba Spang pueden ser, entonces, tanto de complementariedad como de oposición.

El poema de Whitman también nos permite ver otra cosa, a saber, que la forma del verso es importante para el paralelismo en la poesía en verso libre. Por ejemplo, si la repetición ocurre a comienzo del verso, como sucede en la primera estrofa, es probable que ello implique la toma de un nuevo impulso, una especie de “volver a empezar” de la enunciación que subraya la unidad de los versos. Así, el paralelismo en el poema versolibrista debe confrontarse con la organización de las frases en segmentos versales. Por ello puede decirse que los recursos rítmicos de la sintaxis sí adquieren su especificidad en el seno de la versificación libre y no son solamente un añadido desde el ámbito de la prosa (sea lo que sea que esto represente en la mente de algunos versólogos). Por tanto, el hecho de que el paralelismo “igualmente pued[a] encontrarse como recurso rítmico de la prosa” difícilmente justifica la conclusión de que “en sí mismo no es (...) un procedimiento que justifique el verso como tal (...)” (Utrera 2003 330) Ello ocurre de manera evidente cuando las relaciones entre unidades versales y/o estróficas adquieren dinamismo y significaciones variadas dentro del poema, tal cual ocurre en el caso que hemos revisado.

Por lo tanto, el problema del paralelismo debe relacionarse con el de la disposición tipográfica (posea esta una función tradicional o no), sobre todo atendiendo a las variaciones posibles en la relación entre los elementos repetidos y su ubicación o segmentación por parte de la versificación. Esto, aunque no aparece directamente tratado, ya se encontraba de algún modo considerado en la teoría poética de Jakobson, ya que ésta considera todas las repeticiones como significativas en el enunciado poético. Su concepto mismo de función poética, con su conocida proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático, nos habla de eso.⁶⁵ Lo que nos parece central es que Jakobson hace hincapié, basándose en Edward Sapir, en que el paralelismo puede ocurrir sin tener consciencia de él: “any sensitive reader, as Sapir would say, feels instinctively the poetic effect and the semantic load of these grammatical appliances, «without the slightest attempt at conscious analysis», and in many cases the poet himself in this respect is similar to such a reader.” (1985a 42) Lo mismo, creemos, ocurre en el verso libre con respecto a la relación anteriormente aludida.

La importancia del paralelismo para el verso libre no fue, sin embargo, advertida por Jakobson, sino por Fernando Lázaro Carreter. Éste se extrañaba de que Alonso definiera las repeticiones sintácticas como un rasgo estilístico de Neruda, “cuando son absolutamente consustanciales con el verso libre.” Añadiendo que “la *repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo.*” (1979 60) Que esto para Carreter sea lo que garantiza que el verso libre sea poesía y no prosa (60) nos parece irrelevante, sin embargo su razonamiento con respecto a la importancia que adquieren la formulación de la frase en el poema nos parece iluminador: “En el uso común del lenguaje, una vez se ha realizado la «selección» dentro de un paradigma, se da normalmente por definitiva, y se pasa a la siguiente (...)”, en cambio “el escritor no se olvida de las «selecciones» que ha realizado ni de los paradigmas de voces (...) en que ha efectuado su selección.” (56)

Esta manera de plantear la cuestión, creemos, nos acerca mucho más a comprender la importancia de las recurrencias sintácticas, pues pone de relieve cómo la sintaxis actúa

⁶⁵ De modo más actual, este acercamiento a la poesía ha intentado ser revivido por Anna Christina Ribeiro. (189-190)

confirmando o negando, complementando o contraponiendo, los contenidos que se van presentando en el devenir del poema. De este modo, el paralelismo se vuelve importante también por las relaciones que van adquiriendo entre sí las palabras que aparecen en lugares sintácticamente comparables. Por ello, podemos confirmar lo que se asomaba en el análisis del poema de Whitman: el nivel de las relaciones sintácticas está relacionado de manera especialmente estrecha con el nivel de las relaciones semánticas. Por tanto, el ritmo de la sintaxis debe ser visto en tensión tanto con el nivel de la versificación como con el nivel del significado general de la frase (y el de los lexemas “seleccionados”).

Esto no significa que, por sí sola, la sintaxis no pueda generar su propia expectativa, sino que usualmente esto se relaciona con alguna dimensión del aspecto semántico del poema. Lo cual no hace sino destacar el rol central del nivel sintáctico en la dimensión rítmica de la poesía, ya que es éste quien otorga consciencia, sobre todo cuando se carece de una matriz métrica, de la dimensión temporal del poema, al ir estableciendo el tipo de relaciones que anteriormente hemos formulado. La sucesión y la repetición, implícitas en todo paralelismo, nos revelan que éste es uno de los elementos más poderosos a la hora de generar una expectativa con respecto a una matriz en el poema versolibrista.

Esto puede resultar particularmente significativo cuando se aíslan segmentos de grandes masas del enunciado. Estas instancias pueden combinarse fácilmente con los niveles fónico, semántico o sintáctico para generar efectos de recurrencia y establecer relaciones entre palabras o “paradigmas”. De todas formas, puede establecerse que el lugar de las “posiciones” sintácticas en el verso es también una instancia para generar paralelismo. Ya sea a principio de verso, a final, o si el poeta busca alguna manera de destacar una posición intermedia (por ejemplo con recursos gráficos, o recurriendo a una estrategia gramatical como repetir una oración subordinada rodeada de otros elementos al principio y a final del verso), todo ello salta fácilmente a la vista de un lector atento.

Veamos un caso algo diferente. Nos referimos al poema II de *Trilce*:

TIEMPO TIEMPO.
 Mediodía estancado entre relentes.
 Bomba aburrida del cuartel achica
 tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.

Este poema presenta su propia metricalidad. La dominante corresponde al endecasílabo, con variantes en octosílabo y decasílabo, si no contamos los versos sueltos que corresponden a cuatrísílabos y, en el caso de “Mañana Mañana”, a un hexasílabo. Sin embargo, lo que domina es el paralelismo sintáctico. Éste es obvio en la primera estrofa, destacando por la omisión de partículas normales. Así, puede presentarse como: Ausencia de artículo + sustantivo + adjetivo. A través de la ausencia de artículo el paralelismo, a pesar de modificarse, se mantiene en la estrofa siguiente. Pero esto varía en la tercera, primero con la aparición de artículo en posición inicial y luego con la del imperativo. Sin embargo, este poema presenta otra forma de paralelismo, que parece parodiar la estructura del estribillo cancioneril. Los versos sueltos se repiten de forma duplicada al final de cada estrofa, pero aún más importante es el hecho de que el verso anterior lo introduce sintácticamente. De este modo el ritmo sintáctico del poema aparece bastante marcado, y a través de los mecanismos ya explicados, parece presentar una versión rarificada, imperfecta y no-musical, del ritmo poético.

Pasemos a un poema donde ocurre otro tipo de fenómeno paralelístico. Se trata de

Epitafio de Juan Gelman:

Un pájaro vivía en mí.
Una flor viajaba en mi sangre.
Mi corazón era un violín.

Quise o no quise. Pero a veces
me quisieron. También a mí
me alegraban: la primavera,
las manos juntas, lo feliz.

¡Digo que el hombre debe serlo!

Aquí yace un pájaro.

Una flor.

Un violín.

El primer paralelismo del poema (entre los versos primero y segundo) puede describirse como: Artículo + sustantivo + verbo pretérito imperfecto + complemento circunstancial de lugar. Ahora, lo que ocurre sutilmente a continuación es de suma relevancia. El tercer verso se compone de: Adjetivo posesivo + sustantivo [sintagma nominal] + verbo pretérito imperfecto + artículo + sustantivo. El fenómeno que ocurre aquí nos permite afirmar que *el paralelismo se mueve en distintos niveles de abstracción con respecto a las partes de la oración*: aquí el cambio del artículo indeterminado por el adjetivo posesivo es poco sentido debido tanto al parecido entonacional y posicional de este último con respecto a sus antecedentes, como al hecho de que las unidades sintácticas correlacionadas constituyen en todos los casos un determinante más un núcleo.

En la segunda estrofa existe un paralelismo establecido por la oposición entre oración activa y pasiva relativa al mismo verbo: “Quise o no quise” versus “me quisieron”. Lo mismo ocurre con el conflicto entre verso y sintaxis en esta estrofa: los primeros dos dejan para su segunda mitad segmentos “vacíos” cuyo sentido no puede establecerse por sí sólo, sino que debe relacionarse sintácticamente con el final de la oración, el cual sí puede poseer autonomía, en el principio del verso siguiente. El periodo estrófico culmina con una breve enumeración en tres partes, rompiendo la estructura de la dependencia sintáctica, lo cual parece adecuado para el final de una estrofa. Luego proviene un verso suelto, a manera de suspensión, que nos conduce a la última estrofa que se compone, nuevamente, de una enumeración en tres términos, repitiendo, además, las palabras centrales de cada verso de la primera estrofa en su orden de aparición: los primeros dos núcleos y la palabra que cierra el periodo estrófico. De este modo, el final del poema establece un paralelismo doble, por un lado con el final de la segunda estrofa, por otro, con los componentes centrales de la primera.

4.3.1.2. El ritmo y la progresión de la frase

Primero, para adentrarse en el ritmo generado a partir de la progresión de la frase, se hace necesario considerar el rol rítmico de las enumeraciones. Éstas pueden aparecer como una forma de paralelismo (y frecuentemente lo hacen, pensemos en el verso whitmaniano o en la primera parte de *Howl* de Ginsberg, que puede describirse en gran parte como una enumeración de anécdotas o de caracterizaciones de las “mejores mentes” de su generación) pero existen casos, sobre todo en lo que tradicionalmente se ha llamado “enumeración caótica”, donde esto no aparece de forma tan clara. Veamos un caso, el final de *La jaula de las hojas de té* de Javier Bello:

yo tenía una puerta, una revelación
 podía nadar tranquilo de noche, cruzar el puente agarrado a una piedra
 los niños se sujetaban al abismo, bajaban el volumen de sus muertos
 yo dormía en la celda de ruidos, la noche respiraba, se quejaba sin tregua
 con la mano quebrada me acerqué hasta la casa
 vi la muerte, el perro de tus ojos
 un fuego pegadito a mi oreja
 el dueño de las profecías que se muere de miedo
 cerca del muro, el humo que ladra en la cabeza
 los niños yacen detrás de la cortina
 los hermanos se amarran para cruzar, las manos en el tubo
 los zapatos postrados dónde estás, hace frío
 yo tenía un registro, arena en los bolsillos, los niños
 mantas negras para expropiar azúcar
 nada más, un trofeo de sangre, un plato
 lejos de su madre, las mamparas abiertas

Proponemos el ejercicio de hacer coincidir las frases con los versos, de marcar las excepciones a las frases en primera persona y de reconstruir las elisiones:

yo tenía una puerta,
 [yo tenía] una revelación
 podía nadar tranquilo de noche,
 [podía] cruzar el puente agarrado a una piedra
los niños se sujetaban al abismo,
[los niños] bajaban el volumen de sus muertos
 yo dormía en la celda de ruidos,
la noche respiraba,
[la noche] se quejaba sin tregua
 con la mano quebrada me acerqué hasta la casa
 vi la muerte,
 [vi] el perro de tus ojos
 [vi] un fuego pegadito a mi oreja
 [vi] el dueño de las profecías que se muere de miedo
 cerca del muro, [vi] el humo que ladra en la cabeza
los niños yacen detrás de la cortina
los hermanos se amarran para cruzar, las manos en el tubo
los zapatos postrados

dónde estás,
hace frío
 yo tenía un registro,
 [yo tenía] arena en los bolsillos,
los niños [tenían] mantas negras para expropiar azúcar
 [yo/ellos/nosotros tenía/n/mos] nada más,
 [yo/ellos/nosotros tenía/n/mos] un trofeo de sangre,
 [yo/ellos/nosotros tenía/n/mos] un plato lejos de su madre,
 [yo/ellos/nosotros tenía/n/mos] las mamparas abiertas

Lo que tenemos aquí es, pues, una seguidilla de frases completas que, predominantemente se refieren al hablante o se realizan en tercera persona. La elisión se utiliza como forma principal de no dar la sensación de recomienzo, sino de avanzar, limitándose a agregar información. Restauradas las elisiones es muy fácil ver los paralelismos que operan. Pero dado que ésta no es la forma en que el poema se presenta, y más, aún, dado que el poema parece querer dirigir la atención del lector hacia los nuevos elementos que van surgiendo es poco conveniente contentarse con una constatación de este tipo. Más adecuado nos parece sugerir que la enumeración actúa con base en el paralelismo, pero a la vez lo oculta, postulando sucesiones de unidades sintácticas y semánticas que van desarrollando la frase. En este caso, el hecho de juntar dos o tres frases en un solo verso, entrega la sensación de precipitación.

Este ejemplo nos permite ver que la enumeración nos sirve a modo de transición entre el ritmo como repetición y coordinación sintácticas (paralelismo), y el ritmo según la progresión de la frase. Lo cual no posee puro interés expositivo, sino que revela un aspecto de suma importancia que ya venía anunciándose en ejemplos anteriores: las dos formas que proponemos en que la sintaxis puede incidir en el ritmo del poema pueden operar, además, de forma simultánea.

Pero las reflexiones de Alonso iban también en la dirección de señalar un juego de tensiones y distensiones que él veía en el pasaje nerudiano al que famosamente se refiere:

Si solamente me tocaras el corazón,
 si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
 tu fina boca, tus dientes,
 si pusieras tu lengua como una flecha roja
 allí donde mi corazón polvoriento golpea,
 si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,
 sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
 como aguas vacilantes,
 como el otoño en hojas,
 como sangre,

con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
 sonando como sueños o ramas o lluvias,
 o bocinas de puerto triste,
 si tú soplaras en mi corazón cerca del mar,
 como un fantasma blanco,
 al borde de la espuma,
 en mitad del viento,
 como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando.

No nos interesan acá los obvios paralelismos, las repeticiones semánticas y lexicales. Nos interesa destacar ese ir y volver del fraseo, que ocurre en forma de variaciones sobre la estructura sintáctica. Como decía Alonso, “toda la tirada [se divide] en tres partes rítmicas coincidentes con la triple partición sintáctica: condicionante-condicionada-condicionante.” (93) Esto es lo que fundamenta el juego de tensiones y distensiones, y lo que hace sentir ese germen que debe resolverse, del que hablaba el mismo Alonso. Estas observaciones nos sirven puesto que en ellas podemos ver que la frase de largo aliento, en su relación tensionada con la estructura versal, impulsa al lector más allá de los límites del verso, y espera una resolución en las unidades siguientes.

Un desarrollo más contemporáneo de esta propuesta sobre la sintaxis del poema lo encontramos en el libro *Poetic Rhythm: An Introduction* de Derek Attridge.

En el marco teórico vimos la propuesta de Luis Advis sobre el ritmo como una sucesión de tensiones y distensiones. Es precisamente esta noción amplia de ritmo la que puede servir como fundamentación para la consideración de la propuesta de Attridge en nuestro trabajo.

Attridge parte de la afirmación siguiente: “Poetry is organized in sentences as well as rhythmic patterns, and these two modes of organization work together to produce a poem’s uniquely configured progression through time.” En la progresión temporal del poema, el fraseo [phrasing] indica la naturaleza dinámica de los recursos de la frase. (182)

La mayoría de las palabras, ya sea en un poema o en cualquier discurso, pueden ser tratadas como parte de una de las cuatro formas de movimiento propuestas por Attridge:

(1) they are part of a movement *toward* some point that lies ahead; (2) they are part of a movement *away from* some point that has already passed; (3) they are part of a relatively *static* moment from which something might develop; (4) they are part of a moment of *arrival* toward which the previous words have been moving. (182)

La escansión del fraseo consiste en mostrar estos diferentes movimientos, (183) que aparecen caracterizados de la siguiente manera:

STA = statement [p.ej.: Tengo un auto nuevo]
 EXT= extension (de un statement) [p. ej.: y no pienso volver a usar el metro]
 STA-----| EXT-----| [p.ej.: Tengo un auto nuevo | y no pienso volver a usar el metro]
 ANT = anticipation (genera expectativa de compleción de sentido) [p. ej.: Cuando fui a tu casa]
 ARR= arrival (satisface la expectativa generada) [p. ej.: tú ya no estabas]
 ANT-----|ARR-----| [p.ej.: Cuando fui a tu casa | tú ya no estabas] (183-185)

Esto implica que hay sólo dos tipos de frases con dos unidades (ANT-ARR y STA-EXT), tres tipos de frases con tres unidades (ANT-ANT-ARR; ANT-ARR-EXT; STA-EXT-EXT) y cuatro tipos de frases de cuatro unidades (ANT-ANT-ANT-ARR; ANT-ANT-ARR-EXT; ANT-ARR-EXT-EXT; STA-EXT-EXT-EXT). (200) Para Attridge “Anything longer than four subphrases is very rare”, pero pueden ocurrir “by the addition of more ANT subphrases before an arrival and /or more EXT subphrases after an arrival or a statement.” (201)

Pero, para Attridge, el fraseo ocurre tanto en unidades lingüísticas más pequeñas y más grandes al mismo tiempo: “The movement within each sentence happens concurrently with the longer movement from one sentence to the next, and the same is true for shorter divisions.” (185) Aquí es donde la propuesta comienza a complicarse. Attridge ejemplifica los distintos niveles en que se puede mover el fraseo, poniendo en prosa un cuarteto en tetrametros trocaicos de una canción popular y luego realizando una escansión de éste, con el siguiente resultado:

```

1STA-----
2STA-----|EXT-----
3ANT-----|ARR-----|ANT-----|ARR-----
4STA-----|EXT-----|ANT-----|ARR-----|ANT-----|ARR-----|ANT-----
Lizzie Borden with an ax hit her father forty whacks. When she saw what she had done, she hit her
mother
-----|
-----|
-----|
|ARR-----|
forty one (186)
  
```

De esta escansión podemos concluir algunas cosas. Primero, como él mismo dice, cada nivel corresponde a una “frase”, siendo las inferiores subfrases, las cuales son sin embargo frases en su propio nivel. Lo cual le lleva a proponer: “When examining a phrasal scansion, each level should always be considered in relation to the levels above and below it (...).” (187) Además, “These qualities of phrasal movement are processed by the

reader at the same time as, and in close relation to, the rhythmic form of the stanza.” Es decir, que es necesario mostrar esta escansión en relación con la realidad versal. (187) Para esto Attridge propone marcar con un > cuando la frase continúa más allá del fin del verso. (188)

Segundo, de nuevo siguiendo a Attridge, el movimiento del fraseo es estrictamente binario, y ocurre en un patrón que surge de esta duplicidad. Esto se ve en cómo las subfrases van dividiendo en dos la frase superior, lo cual sugiere “a pattern of weaker and stronger closures, with the stronger closures themselves alternating in strength to finish with the strongest.” (187) Por supuesto el cierre [closure] más fuerte del pasaje lo constituye la pausa que viene después de *wacks*, que compromete dos ARR y el final de un STA.

Tercero, la propuesta de Attridge sobre el fraseo implica un nivel supraoracional, que en este caso coincide con la estrofa: toda ella es STA. A la vez, como se ve en el segundo nivel, si bien es lógico que una sola oración pueda constituir un STA, otra oración puede representar una extensión de una oración previa, como ocurre precisamente con las dos que componen el cuarteto. El tercer nivel, por su parte, parece ser el más claro de todos, al dividir en dos cada oración. El cuarto da cuenta de que, al parecer, los sintagmas nominales en posición de sujeto pueden considerarse STA. Es necesario añadir que “The number of levels shown in a scansion depends entirely on the particular poem: the more complex its phrasal movement, the more levels are needed to represent it.” (195)

Por último, la escansión de Attridge nos lleva también a preguntarnos por cuál es el mayor nivel de análisis del fraseo. Es posible que todo el poema sea un gran STA, como se puede ver recogiendo la siguiente frase: “STA is always followed by one or more occurrences of EXT (except when it labels the entire poem or passage).” (200) Con ello, entonces, “Sucede que me canso de ser hombre. / Sucede que entro en las sastrerías y en los cines” no puede ser STA-STA, a menos que consideremos el primer verso como un solo pasaje, lo cual parece difícil de aceptar.

El mismo Attridge es consciente de la vaguedad de su propuesta con respecto a este punto, frente a lo cual señala:

It's not possible to give a precise answer, since it depends on the movement of the particular poem as it is perceived by a reader. When we reach a long phrase which we do not experience as part of any larger movement we have reached the outer limit of phrasing. It may be a whole poem (if it is relatively short), it may be a single stanza, it may be a verse paragraph. (201)

Parece, entonces, que debemos confiar a los niveles gráfico y fónico la delimitación de los pasajes, lo cual se vuelve dificultoso en poemas monoestróficos extensos, o en poemas de estrofas de extensión considerable, los cuales no son infrecuentes en la poesía contemporánea. A la vez, se deja el establecimiento de estas unidades a interpretación del lector.⁶⁶

Lo relevante, sin embargo, de esta y otras propuestas similares posibles, es que nos permiten un acercamiento a un rol rítmico de la frase a través de su ordenación en términos de completitud e incompletitud de sentido, a la vez que de extensión de un sentido ya completo. La escansión del fraseo nos otorga, además, una manera de analizar fenómenos relevantes del poema en verso libre (202): “With metrical forms playing a reduced part (or no part at all), phrasal movement becomes even more important in the shaping of the language into potent, memorable, subtly varied verse.” (208) Opinamos que estos fenómenos deben examinarse sobre todo en relación con la segmentación versal.

Dadas las ambigüedades de dicha propuesta, nos parece más adecuado realizar la escansión considerando como nivel máximo el nivel de la oración completa. Esto implicará que sí puede haber dos STA seguidos. Si se sintiere como necesario considerar un nivel superior, este debe justificarse de acuerdo a las características propias del poema (la importancia de su segmentación estrófica, o de algún otro elemento). Es necesario notar que esta medida no extirpa la cualidad interpretativa del método. Como podrá verse más adelante, lo más complejo radica en con qué criterio organizar los niveles. Sin embargo, creemos que la propuesta sigue siendo útil para dar cuenta de fenómenos relevantes en la poesía versolibrista.

⁶⁶“Phrasal scansion is not an automatic reflection of any purely linguistic properties of the poem. It reflects a reader's sense of the way the poem goes –its high points, its unemphatic moments, its tonal variations, its shifts in feeling, its complex of meanings.” (200); “Other readers, reading the same lines, may well experience different patterns of anticipation and arrival, statement and extension, interrelating with one another in different ways. (200)

Así, por ejemplo, analizando la primera estrofa del *Walking around* según nuestra adaptación de la propuesta de Attridge, la escansión podría ser la siguiente:

```

STA-----|STA-----| EXT-----
STA-----|STA-----|EXT-----|EXT-----|
ANT-----|ARR-----| ANT-----|ARR-----|EXT-----|EXT-----|
Sucede que me canso de ser hombre. / Sucede que entro en las sastrerías y en los cines / marchito,
-----| EXT-----|
-----|EXT-----| EXT-----|
-----|AN-----|ARR-----|ANT-----|ARR-----|EXT-----|EXT-----|
impenetrable, como un cisne de fieltro / navegando en un agua de origen y ceniza.

```

De una escansión como ésta se puede colegir, por ejemplo, la relación armónica de los versos con la progresión de la frase y la importancia de la enumeración con función adjetival (tercer y cuarto verso). El detalle de los distintos niveles revela aspectos importantes. Por ejemplo, está claro cómo el primer verso se siente como una unidad aislada frente a los tres restantes, vinculados gramaticalmente, lo cual podría colaborar en otorgar un carácter de declaración general al primero y de “echar a andar el poema” a los restantes. Del mismo modo, en un nivel inferior el primer verso presenta un ANT-ARR, coincidiendo este último con el complemento del verbo, pero además con la estructura del endecasílabo, la primera cima acentual alcanzada en “canso” y la segunda en “hombre”. Encontramos así un mayor conocimiento de la destreza de Neruda al hacer colaborar los niveles visual, fónico, gramatical y semántico.

Evidentemente no siempre es recomendable ni práctico hacer un análisis detallado de la progresión de la frase. A veces basta con el análisis de un solo nivel (preferentemente el que postulamos como el más amplio) y sobre todo fijándonos en la relación de éste con la disposición versal. Para un análisis menos detallado y que considere de manera más cómoda la relación entre la progresión de la frase y la disposición versal proponemos considerar las mismas unidades (STA, EXT, ANT y ARR), de acuerdo a si el verso en cuestión completa o no completa una unidad de sentido, completa la unidad de sentido de un verso anterior o la extiende. Ofrecemos, por su utilidad explicativa, un análisis de todo el poema *Sangre joven*, de Carlos Marzal. Graficamos el análisis de otra manera para poder tener más fácilmente presente la disposición de los versos:

```

Quiero tu sangre joven, que es querer //STA + ANT
todo lo que la vida aún no ha podido hacerte. // ARR
De lo que me alimento //ANT

```

es de esa inútil sangre esperanzada, // **ARR**
 de cuanto sé que ignoras hasta hoy, // **EXT**
 y que más nos valdría que no supieses nunca.//**EXT**
 De esa manera, por obra de tu sangre, //**ANT**
 creo en lo que no creo, y olvido lo que sé // **ARR***
 que te ha de suceder. Quiero esa risa // **EXT* (modifica sentido verso encabalgante)+ANT**
 que aún no ha tenido tiempo de hacerse prudente, // **ARR**
 de pensarse dos veces si reír //**EXT incompleta**
 es celebrar el mundo o lamentar su estado.//**ARR**
 Envidia el que no hayas vendido// **ANT**
 ninguna alma al diablo, y que bailes con él // **ARR**
 a la luz de la luna, a veces, sin conciencia. // **EXT**
 Juego contigo, porque no sabes las reglas, // **STA**
 ni siquiera las de tu propio juego, //**EXT**
 y mientras las aprendes // **EXT incompleta**
 soy el que ya no soy desde ya no sé cuándo. //**ARR**
 Quiero la impunidad con que te entregas //**ANT**
 a la tarea de vivir la vida, // **ARR**
 sin paz, sin horizonte, sin infierno, // **EXT**
 que son el argumento de las vidas ajenas. //**EXT**
 Viéndote hacerlo, se diría //**ANT**
 que desconozco todo lo que conozco. // **ARR**

Así es tu sangre. //**STA (Coincidencia absoluta)**

Ya sabes lo que busco. //**STA (Coincidencia absoluta)**

Qué tristeza que el tiempo, o yo, o tú misma //**ANT**

tengamos que matar, en ti, toda tu sangre //**ARR**

Como puede verse, surgen nuevos fenómenos que la propuesta de Attridge no permitía describir. Lo primero es la combinación de dos fenómenos en un solo verso, como ocurre en el primero, que contiene tanto STA como ANT. Lo segundo ocurre en el verso octavo: un falso ARR. Esto quiere decir que, en el tiempo de lectura, la relación entre el verso y la frase produce una unidad interpretable en un sentido como totalidad (“olvido [todo] lo que sé”) y, en el verso siguiente, dicha totalidad se descarta (“olvido lo que sé que te ha de suceder”). Por lo tanto, la EXT del verso siguiente es también de carácter especial. Dicho carácter se ha marcado con asterisco en ambos casos.

Por otra parte, vemos aparecer EXT incompletas. Es decir, versos que extienden el sentido de la frase que ya se ha venido desarrollando, pero que no alcanzan a desarrollar la totalidad de dicha extensión. Este fenómeno podría haberse consignado bajo EXT+ANT, pero descartamos esta manera de denominarlo dado que ello lo confundiría con otro fenómeno: la presencia de una EXT normal y completamente realizada, seguida por otra frase que realice una ANT. Por ello es necesario agregar que a una EXT incompleta puede

seguir un ARR.⁶⁷ Finalmente, vemos los STA que constituyen *coincidencia absoluta* entre final y principio de verso y final y principio de frase.

Lo que este análisis permitiría ver en poemas como el anteriormente citado es el juego de tensiones y distenciones que, sin adquirir un orden estrictamente determinado, va repitiéndose a lo largo del poema. Las tensiones tienen directamente que ver con el conflicto verso-sintaxis planteado por las ANT y las EXT incompletas. Es significativo que hacia el final del poema, cuando éste adquiere un tono más reposado una vez hecha la exposición del tema, se den los únicos STA con coincidencia absoluta: “Así es tu sangre. / Ya sabes lo que busco.” De este modo se refuerza la sensación de conclusión, abandonando el dinamismo de las relaciones entre disposición versal y fraseo. Tras esto, los últimos dos versos pueden retomar el ANT-ARR, dando una resolución definitiva que produce una inversión de orden semántico, sintetizada en el último verso.

La gran mayoría del poema es una mezcla de una caracterización del sujeto apostrofado y del deseo del sujeto hablante (lo cual obviamente puede ponerse en relación con la sucesión de tensiones y distenciones que hemos visto), pero el final remata con la idea de una consumición del objeto del deseo; es decir, trasciende dicho carácter para hacerse víctima de las circunstancias (el tiempo, el hablante, ella misma). Este giro semántico sólo se concreta en el último verso y adquiere en virtud de su condición de ARR mayor peso y un carácter más definitivo para el sentido general del poema, contribuyendo al sentido sugerido –y jamás explicitado- del deseo sexual como una forma de vampirismo con respecto a las cualidades que le resultan llamativas al sujeto hablante. Es decir, como una forma de convertirse en lo que no es, o en lo que ya no se es.

4.3.1.3. Conclusiones en torno a las funciones gramaticales del ritmo poético.

De este modo culminamos nuestras reflexiones en torno a las funciones gramaticales del ritmo. A pesar de que existen variadas propuestas sobre este tema, algunas de ellas muy tradicionales –sobre todo en relación al paralelismo-, estimamos que no se ha

⁶⁷ No existiendo STA incompletos, los cuales, en este análisis enfocado en relaciones entre progresión de la frase y disposición versal, se convierten automáticamente en ANT.

destacado suficientemente la importancia de los recursos de orden gramatical para la poesía versolibrista. Es probable que éstos constituyan los elementos rítmicos más utilizados por la poesía contemporánea, desde las vanguardias hasta el día de hoy, y por lo tanto se vuelve necesario ahondar y reflexionar sobre su utilización en casos concretos, así como intentar perfeccionar y afinar los modelos o propuestas ya existentes.

Por otra parte, hemos visto constantemente que los fenómenos de orden sintáctico entran casi naturalmente en relaciones tanto con la disposición versal (de los versos, o interna al verso) y con el nivel semántico. A diferencia del nivel fónico-gráfico, que puede adquirir autonomía con respecto a otros niveles, parece difícil en los casos que hemos visto aislar el análisis de los fenómenos rítmicos de una reflexión general sobre el carácter o el sentido del poema. Tal vez esto, junto con la facilidad con que muchos de estos mecanismos se aprehenden de forma relativamente inconsciente, los hace populares en la poesía versolibrista.

Por último, y vinculado a lo anterior, valdría la pena decir que el análisis de los recursos gramaticales del ritmo poético revela un aspecto más sobre el verso libre. La relevancia de la segmentación versal, que ha sido tratada de manera insuficiente por autores como Utrera o Márquez⁶⁸, adquiere un nuevo cariz de la mano de los recursos gramaticales: la relación de conflicto o armonía entre sintaxis y verso hace que las características de este último adquieran mayor centralidad a la hora de buscar los recursos que potencian los efectos del poema. Esto, mucho más que si intentamos buscar justificaciones en el verso por sí mismo, en el verso “en cuanto verso” como les gustaría a Paraíso y a Utrera. Esto no quiere decir que, como alegaba Márquez, supongamos que la segmentación de la cadena sea arbitraria, sino que debe ser considerada de forma más estricta en relación con la frase. Lo que sí queremos decir, entonces, es que, dada la falta de obligaciones métricas, la relación verso/sintaxis se vuelve mucho más central en el poema versolibrista que en el poema métricamente medido, y este hecho es algo que los estudiosos del ritmo suelen dejar de lado.

⁶⁸ Ver Apéndice IV.

4.4. El ritmo en el nivel semántico

4.4.1. Problemas de abordaje del ritmo en el nivel semántico.

Dentro de la tipología establecida por Isabel Paraíso que venimos siguiendo en este capítulo, el verso libre sobre ritmo de pensamiento (en oposición al verso libre sobre ritmos fónicos) se divide en versificación paralelística (no considera Paraíso la posibilidad de evaluar la progresión de la frase) y el “verso libre de imágenes acumuladas o yuxtapuestas” (383). El verso libre basado en ritmo de pensamiento es llamado también “semántico”, de modo que la distinción entre recursos gramaticales y recursos de significado no está establecida de manera estricta (lo cual se condice con la estrecha relación que, hemos visto, poseen ambos niveles en cuanto a utilización de recursos rítmicos). Sin embargo, el hecho de que el verso libre paralelístico destaque por un recurso de orden gramatical (el paralelismo), y el tratamiento que Paraíso da a su verso libre de imágenes, plantea una asociación de este último con el dominio semántico.

Paraíso vincula estrechamente el verso libre de imágenes a la vanguardia:

Todas las vanguardias consideran la *imagen* como el principal procedimiento poético. (...) Es la imagen la que justifica al poema y el verso libre se pliega a la imagen. Los blancos de los versos aíslan las imágenes, las enfatizan, por eso en la gran mayoría de casos los versos contienen una imagen simple o desarrollada (...). (282)

La idea de un ritmo de imágenes es estimulante para cualquier persona sensible a los desarrollos de la poesía contemporánea. Pero no por ello dejaremos de precisar que las afirmaciones de Paraíso despiertan bastantes preguntas básicas.

De partida, si consideramos que Paraíso comprende el verso libre paralelístico como verso portador de ritmo a partir de las relaciones gramaticales y el verso libre de imágenes como portador de ritmo a partir de aspectos semánticos, cabe la pregunta ¿todo ritmo semántico es necesariamente ritmo de imágenes? Es decir, ¿no hay aspectos semánticos no vinculados a la imagen que puedan generar ritmo? En relación a lo anterior, si uno revisa los análisis de Paraíso en esta parte de su libro, el ritmo de imágenes parece vincularse no con la repetición de imágenes en sí sino de semas vinculados o contenidos en las distintas

imágenes.⁶⁹ Se plantea entonces la siguiente pregunta: ¿El ritmo de imágenes será necesariamente la repetición de uno o más semas? Y, pensando en la primera pregunta que planteamos, ¿es la repetición de uno o más semas necesariamente ritmo de imágenes? Además, por supuesto, no pueden dejar de haber dudas sobre el significado de la expresión “afectivamente equivalentes” y sobre la relación que posee la “equivalencia afectiva” con los semas.

Es necesario añadir que hay aquí una relación que se da por hecha pero sobre la cual es necesario interrogarse: la que se establece entre imagen y metáfora. Paraíso las intercambia de manera relativamente libre, como si la existencia de una diera por hecho la existencia de la otra.⁷⁰ La pregunta se impone: ¿es la imagen necesariamente una metáfora, o viceversa? Es decir, ¿hay metáforas sin imagen y viceversa? En todo caso, ya que de alguna forma se las designa de manera diferente, ¿cuál es la relación entre una y la otra?⁷¹

En definitiva, vemos que el concepto de Paraíso es sumamente vago e impreciso. Porque, en su conceptualización, aún teniendo una noción relativamente clara del ritmo (en cuanto retorno) en este caso no tenemos ninguna idea concreta de qué es lo que retorna. Así, de manera curiosa, llegamos a un punto en esta reflexión sobre el ritmo donde el problema, al menos en principio, no llega a ser tanto lo rítmico como el material sobre el cual éste trabaja. Porque finalmente todas las preguntas que hemos planteado a partir de la caracterización de Paraíso desembocan necesariamente en una: ¿qué es la imagen? Es por esto, y porque creemos que la *intuición* de Paraíso posee riquezas potenciales, que nos hemos permitido un pequeño excursus sobre la naturaleza de la imagen poética (ver Apéndice V), el cual, sin querer agotar un asunto espinoso –que daría para más de una tesis doctoral- nos permitirá tener una percepción más avanzada sobre el ritmo semántico, de lo que Paraíso logra mostrar en su tipología. Esto quiere decir que nuestra revisión del concepto de ritmo de imágenes se fundamentará en lo argumentado en el Apéndice V, por

⁶⁹ “Al igual que en el poema de Huidobro [*Ecuatorial*], en el de Alberti el ritmo surge de la repetición del sema ‘catástrofe’ en la multiplicidad de imágenes. Se trata, pues, de un ritmo de pensamiento semántico: una cadena de imágenes vivencialmente muy próximas.” (288)

⁷⁰ Por ejemplo: “Todas estas imágenes [en el fragmento analizado de *Ecuatorial*] giran sobre un tema central –el ambiente bélico-, pero no lo explican: lo sugieren mediante metáforas.” (286)

⁷¹ Su comprensión de la metáfora es, por lo demás, un tanto obsoleta: “Es conocido el gran poder de sugerencia que tiene la metáfora, por el cual es tan usada en poesía lírica y tan poco usada en todas aquellas formas de expresión que necesitan exactitud y claridad verbales.” (n.30 286)

tanto se remite a él para aclarar dudas sobre el marco conceptual en el cual nuestras reflexiones se sitúan.

4.4.2. Precisiones con respecto al concepto de imagen poética.

A continuación, para mayor comodidad, exponemos un resumen de las conclusiones alcanzadas en el Apéndice V.

A partir de lo revisado, podemos sacar varias conclusiones con respecto a la naturaleza de la imagen poética. Lo primero es que imagen poética y metáfora son distinguibles, sobre todo en cuanto la segunda es un tropo y la primera es un *efecto* propiciado por ciertas propiedades textuales. Vemos, también, que la semántica puede describir plenamente los mecanismos que operan en la metáfora, mientras que no puede hacer lo mismo con la imagen. Todo esto no significa que no puedan combinarse la metáfora y la imagen, puesto que sí existen metáforas que, en vez de unir dos dominios conceptuales, unen dos dominios de imágenes.

La imagen poética muchas veces aparece asociada al poema narrativo o a fragmentos narrativos dentro de un poema. Sin embargo, la imagen no se deriva ni necesaria ni únicamente de la narración, sino que ésta se puede convertir en disparador de imagen en tanto aborde con relativo detalle una escena o momento concreto, una realidad describable en términos visuales, con independencia de si la narración alcanza o no a constituir una trama.

Las escenas o momentos representados pueden componerse de imágenes más pequeñas. Éstas pueden mostrar perspectivas visuales distintas que, al ir añadiéndose unas a otras, componen una imagen general, lo cual, como es esperable, porta un efecto de mayor profundidad.

Se advierte asimismo la necesidad de distinguir imágenes (o elementos de imagen) de mayor fugacidad que otros. Por tanto, un criterio importante a considerar es el grado de fugacidad y el periodo de mantención de la imagen. Por supuesto que no es posible desarrollar una clasificación detallada de la fugacidad o del periodo de mantención de una imagen poética, pero sí pueden realizarse comparaciones o acercamientos generales.

Hay algunos elementos de imagen que se mantienen a través de una composición más amplia y que ayudan a la generación de otras imágenes consecutivas, ya sea como parte de estas imágenes, ya sea como dato contextual. Estos elementos pueden constituir semas o haces de semas, o pueden ser de otra naturaleza

El vínculo que se adquiere entre las distintas imágenes de un poema puede medirse en relación con poema en general, con “mundo” mostrado por un complejo de imágenes o imagen general, y con las entidades que pueblan dichas imágenes. Las imágenes se componen de estructuras parte-todo y de atributos. Así, dos o más imágenes pueden relacionarse entre sí como partes de un todo de un ente particular del mundo mostrado. Estas imágenes no las consideraremos como yuxtapuestas.

Por otro lado, dos o más imágenes pueden yuxtaponerse como mostraciones de entes diferentes pero pertenecientes al mismo mundo. Éstas se pueden denominar relaciones de yuxtaposición relativa. Como las imágenes se basan en esquemas más abstractos que ellas mismas, los cuales se relacionan especialmente con la representación espacial, es esperable que muchas veces las imágenes vinculadas por dicho tipo de relación se encuentren dentro de los límites trazados por un marco esquemático espacial. Se pueden postular relaciones de imágenes de yuxtaposición relativa que no estén delineadas por dicho marco.

Están, además, las yuxtaposiciones que ocurren sólo por encontrarse dos o más imágenes en el contexto del mismo poema, estableciendo así una relación estructural y no en términos de aquello que muestran. Éstas podemos llamarlas, “yuxtaposiciones absolutas”, las cuales, además, pueden superponerse en “yuxtaposiciones absolutas simples” y “yuxtaposiciones absolutas vinculadas por tropo”, como las metáforas de imagen *in praesentia*, las comparaciones de imagen u otros tropos similares. En el caso de las metáforas de imagen, ambas imágenes suelen complementarse entre sí en términos de sentido para lograr una visualización más óptima.

También resulta de suma importancia el desenvolvimiento temporal de las imágenes y la disposición que se utiliza para esto, como recurso para guiar la dirección de la “mirada”. A la vez, el desenvolvimiento temporal de las imágenes suele apoyarse en otros elementos del poema como el verso, la estrofa o las coordinaciones gramaticales.

La imagen posee una figura [figure] y un trasfondo [background] y una ventana de atención [attentional window] que dirige la atención hacia ciertas partes de la imagen y que es capaz de realizar “zoom” en ellas -excluyendo así, otras partes de la imagen que antes estaban presentes. Esto permite hablar de un desarrollo temporal de la imagen y de la disposición de los elementos que la componen.

Los conceptos de figura y trasfondo permiten derivar también la cualidad de mayor o menor abigarramiento en la imagen. Esto puede darse tanto por una gran cantidad de elementos poblando el espacio enfocado, como por una gran cantidad de fenómenos afectando la mostración de la imagen o la naturaleza o apariencia de los objetos que la componen.

Pueden aparecer en la imagen, también, en concordancia con el fenómeno de concretización, elementos no mencionados en el poema pero que son implicados o sugeridos por éste. Su sugerencia o implicación puede ser (entre otras causas posibles) por: alta probabilidad de aparición del elemento, representación prototípica del objeto mostrado, conexión con aparición del objeto mostrado en la vida real. Es muy probable que estos elementos no mencionados aparezcan como parte del trasfondo.

Resulta también importante medir el grado de realismo de la imagen, además de su posible cercanía con distintos medios de representación visual efectiva (arte visual, publicidad, cine, etc.). Ambas cuestiones pueden medirse en relación a los distintos factores que componen la vivacidad de la imagen: especificidad, riqueza de detalles, color, prominencia, forma, contorno y contexto.

A la vez, se puede rescatar, especificándola, la noción de “lenguaje concreto” vinculada a la producción de imágenes. Debe especificarse que dicho lenguaje o fragmento discursivo debe referirse a objetos particulares, o a escenas o momentos, en general, a todo estado o proceso de un mundo posible que sea visualmente descriptible (aunque no necesariamente descrito). A esto deben añadirse otras técnicas o recursos utilizados para aumentar la posibilidad de que un fragmento o la totalidad de un poema sea disparador de imagen (algunas de ellas son revisadas y discutidas en el Apéndice V). Es necesario, por último, añadir que palabras que por sí solas poseerían la cualidad de abstractas pueden aportar en el contexto de lenguaje concreto a una mejor representación visual, en tanto la

facilitan con mayor economía lingüística que la mera descripción en términos estrictamente físicos.

Con todos estos elementos estamos en mejores condiciones de realizar un análisis de la imagen y, por tanto, del ritmo de imágenes. Además, poseemos mejores bases y herramientas para solucionar un problema que hasta ahora no habíamos planteado, pero que se impone inevitablemente al momento de considerar la posibilidad de un ritmo de imágenes: el problema de la delimitación de un fragmento disparador de imagen. Inevitablemente la delimitación de este fragmento tendrá un carácter interpretativo, al igual que la formación de la imagen, pero con los elementos que se han discutido más arriba y en el Apéndice V, al menos poseemos ciertos factores que nos pueden guiar en dicho proceso.

4.4.3. El ritmo de imágenes.

De la temporalidad de la imagen y de su composición debemos derivar la posibilidad de 1) una secuencia de imágenes capaz de generar un efecto rítmico; 2) la posibilidad de que la composición o transformación de una misma imagen genere un efecto rítmico; 3) la posibilidad de que cualquiera de estas dos opciones esté apoyada en otros recursos del poema; 4) la necesidad de considerar el tipo de relación (de yuxtaposición o no, de qué tipo de yuxtaposición en caso de que exista) que tienen las imágenes entre sí, además de si todas las imágenes poseen el mismo tipo de relación, o si de los diversos tipos de relación de las distintas imágenes puede derivarse una estructura capaz de provocar un efecto rítmico.

Un fragmento con ritmo de imágenes podría repetir, en principio, cualquiera de los elementos que conforman distintas imágenes. Fijémonos, para poner un ejemplo, en esta parte del poema *Frases* de Rimbaud (en traducción de Cintio Vitier): “He tendido cuerdas de campanario a campanario; guirnaldas de ventana a ventana; cadenas de oro de estrella a estrella, y danzo.” Tenemos aquí similitudes de forma y de ubicación espacial. Objetos largos y delgados (cuerdas, guirnaldas, cadenas) unen dos objetos del mismo tipo que son relativamente fijos y se encuentran en altura. Esto hace que aparezca, probablemente,

también repetido un elemento implicado, el cielo, como espacio necesario entre dos construcciones en altura, o como contexto general de aparición de las estrellas.

Evidentemente estas repeticiones se encuentran en primer plano. Ahora, es necesario advertir que la coordinación sintáctica de las frases también colabora en subrayar esta coordinación de tipo imagístico. Sin embargo, dadas las características similares de las imágenes, puede estimarse, que el ritmo se experimenta también a este nivel.

Otro tipo de recurrencia en términos de imagen se da en uno de los versos de *Caballero solo*, de Neruda (citamos los dos versos anteriores para comprender mejor la formación de la imagen): “El radiante verano conduce a los enamorados / en uniformes regimientos melancólicos / hechos de gordas y flacas y alegres y tristes parejas”. Aquí, la disposición alternada de la oposición en cuando a la las parejas (la figura de la imagen) conduce a la generación de un efecto rítmico local. En ello también participan, por supuesto otros factores. La disposición de la frase “guía” la mirada (o la “ventana atencional”) de uno a otro, generando un efecto de duplicidad a partir de la oposición, duplicidad que también está contenida, por supuesto, en la noción misma de pareja. Además, se puede advertir la evidente segmentación versal del fragmento rítmico, y su acompañamiento por un esquema dactílico cataléctico (óoo óoo óoo óoo óoo óo).

El lector notará lo breve de los fragmentos escogidos hasta ahora. Esto probablemente se debe a que es difícil que sean comunes las repeticiones de este tipo por periodos de extensión considerable. La generación de un retorno, ya que no puramente imaginístico, sí con la imagen participando como factor central, debe resultar demasiado monótono si lo perpetuamos por mucho tiempo. De este modo, es muy probable que el ritmo como retorno no ocurra de manera demasiado marcada en fragmentos extensos de manera frecuente, ya que esto podría sacrificar el interés del poema.

Consideremos ahora, la primera estrofa de *Recuerdos de juventud*, de Nicanor Parra:

Lo cierto es que yo iba de un lado a otro,
 A veces chocaba con los árboles,
 Chocaba con los mendigos,
 Me abría paso a través de un bosque de sillas y mesas,
 Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas.
 Pero todo era inútil,
 Cada vez me hundía más y más en una especie de jalea;
 La gente se reía de mis arrebatos,
 Los individuos se agitaban en sus butacas como algas movidas por las olas

Y las mujeres me dirían miradas de odio
 Haciéndome subir, haciéndome bajar,
 Haciéndome llorar y reír en contra de mi voluntad.

Vemos aquí la repetición de algo que es más que una idea: un movimiento físico continuo “de un lado a otro” en un espacio poblado de objetos (en el sentido amplio que le estamos concediendo a la palabra, ver Apéndice V): árboles, mendigos, sillas, mesas, otras personas. Se trata del movimiento de una persona desorientada. A veces este movimiento se suspende (como en “Con el alma en un hilo veía caer las grandes hojas”), o se transforma significativa y metafóricamente (“Haciéndome subir, haciéndome bajar”) pero sin duda la estrofa se abre y se cierra ocupándose de marcar este movimiento. Es notorio también que al final exista una repetición, coordinada por un paralelismo invertido entre opuestos (subir/bajar; reír/llorar), que ayuda a darle un giro al movimiento rítmico, reforzando la idea de “ir para aquí y para allá”, que fácilmente puede verse como “ir de un lado para el otro”, movimiento que también es similar al agitarse de los individuos “como algas movidas por las olas”. Sin embargo, es claro que aquí la repetición es menos notoria y mucho menos estructurada, cuestión que podría explicar, también su mayor extensión.

Pero si comparamos estas repeticiones con el ejemplo de Rimbaud, vemos que son mucho menos marcadas en términos de imagen y eso no sólo se debe a la menor estructuración de la repetición, sino también a que dicha interpretación se da en términos del esquema de la imagen, es decir, de sus relaciones espaciales básicas (desplazamientos de un lado al otro y arriba-abajo). El caso de Neruda puede considerarse intermedio, ya que al menos la repetición ocurre en el contexto de una imagen mayor, con un mundo imaginístico que actúa como marco: parejas caminando en una turba de gente, en un contexto de decadencia urbana que ya se ha caracterizado previamente en el poema. Por lo tanto, vemos un aspecto importante del ritmo de imágenes enfocado como retorno, a saber, que la notoriedad del retorno imaginístico depende qué tan vívido y cercano al primer plano de la imagen vívida sea el elemento que retorna.

Si vamos al ejemplo del poema de Rimbaud citado en el Apéndice V (*Infancia IV*, en traducción de Cintio Vitier) vemos que también se genera un efecto rítmico por retorno:

Soy el santo, en oración en la terraza, cuando las bestias llegan hasta el mar de Palestina.

Soy el sabio en el sillón sombrío. Las ramas y la lluvia golpean la ventana de la biblioteca.

Soy el caminante de la ancha carretera entre los bosque enanos; el rumor de las esclusas cubre mis pasos. Por largo tiempo veo la melancólica leña de oro del poniente.

El retorno es aquí el retorno de una misma disposición de la mostración de las imágenes. Todas las frases inician mostrando la figura (“Soy el santo, en oración”; “Soy el sabio”; “Soy el caminante”) y continúan con un elemento contextual cercano, que es impreciso situar como perteneciente al trasfondo o a la figura (“en la terraza”; “en el sillón sombrío”; “de la ancha carretera”), para luego agregar un elemento que es decididamente del trasfondo (“cuando las bestias llegan al mar de Palestina”; “las ramas y la lluvia golpean la ventana de la biblioteca.”; “entre los bosques enanos”). Aquí vemos que la coordinación de las unidades es bien notoria, ya que participan elementos de todo orden.

Estos y otros elementos pueden entrar en ritmos en base a retorno. Como vemos, este aspecto del ritmo de imágenes parece relativamente excepcional y sus usos más bien locales. Hay tipos de relaciones entre imágenes, por otra parte, que parece menos probable que entren a generar efectos rítmicos: así, por ejemplo, las imágenes en yuxtaposición absoluta en base a metáforas *in praesentia* difícilmente lograrán efectos rítmicos. Para eso sería necesaria una cadena de metáforas que uniera más de dos dominios-imágenes, sin formar una alegoría (ya que esto les quitaría el carácter de yuxtaposición absoluta), y esas imágenes tendrían que mostrar una recurrencia que generara un efecto rítmico.⁷²

Uno puede preguntarse también, si la repetición de un sema y/o un elemento connotado puede producir de por sí un efecto rítmico, como implica Paraíso. (288) No creemos que por sí solo este recurso sea capaz de tal efecto. Véase, la totalidad de *Caballero solo*. Citemos aquí la primera estrofa:

Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncros gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,
como un collar de palpitanes ostras sexuales
rodean mi residencia solitaria,

⁷² Sin embargo, en esta afirmación nos limitamos al efecto rítmico generado por repeticiones actualizadas por el poema. Más adelante consideraremos la posibilidad de otro tipo de efecto rítmico semántico en el cual, en algunos casos, se podría hablar de efecto rítmico estimulado en la mente del lector, más que realizado efectivamete en el poema. Considerando el análisis de *In a Station of the Metro* realizado en el Apéndice V la metáfora e imagen *in praesentia* puede funcionar de forma similar a estos fenómenos cuando su efecto consta de una alternancia permanente entre un dominio de la metáfora y el otro.

como enemigos establecidos contra mi alma,
 como conspiradores en traje de dormitorio
 que cambiaran largos besos espesos por consigna.

Aquí, como en el resto del poema, varios elementos de sentido se repiten: el deseo sexual, la decadencia, la hostilidad de la sexualidad ajena, la multitud poblando los pensamientos del hablante. No parece, sin embargo, que la repetición de estos elementos cause un movimiento rítmico basado en el retorno. Más bien parece experimentarse como el desarrollo de una temática, es decir, como pura continuidad.

Será mejor explicar este último punto. Si establecemos un paralelo con el ritmo versal del poema métrico regular, obtenemos que no es sólo el retorno de una unidad lo que genera ritmo, sino también la marca de esa unidad como tal (la pausa versal, los tiempos no marcados en el ritmo acentual). La mera repetición de elementos temáticos no se experimenta como el paso de una unidad similar a otra, ya que no hay nada que marque, aunque sea vaga o ambiguamente, las unidades que retornarían. Por eso, en parte, resultan tan vagos e insatisfactorios los análisis de Paraíso en su intento por buscar un ritmo en la mera repetición de semas. Por eso, también, los ritmos de imágenes que hemos analizado se basan en sucesión de oposiciones (donde cada elemento define el límite del que le sigue), en factores esquemáticos (que poseen límites más determinados, y que también fácilmente encuentran oposiciones en *el movimiento en la dirección contraria*), o en repeticiones que dicen relación con lo que Gleason llamaba, para la metáfora de imagen, “similarity of shape” (2001 444). Debido a lo mismo, a la vez, es que los ritmos que hemos analizado se encuentran en gran medida apoyados por otros elementos para generar su efecto. La mera continuidad temática, sobre todo en complejos imaginísticos que refieren a un mismo mundo o escena, difícilmente puede ser superada por características propias de las mismas imágenes.

De hecho, parece muy difícil que por sí solo un complejo de imágenes referentes a un mismo mundo o escena pueda generar un efecto rítmico basado en el retorno. Además, como ya se ha visto, el ritmo de imágenes basado en el retorno suele ser de carácter poco estructurado, o de carácter breve. Es por eso que resulta importante evaluar el fenómeno del ritmo asociado a las imágenes desde otra perspectiva: la de la interacción de niveles en el poema.

Citamos en el Apéndice V el ejemplo de *A Beautiful Toilet* de Pound. Nuestro análisis mostraba que, en la primera estrofa, aparecían distintas imágenes pertenecientes a un solo mundo que iban mostrando diversas perspectivas en torno a una escena. Subrayábamos en ese entonces, no sólo el apoyo de todo ese complejo imaginístico en la unidad de la estrofa, sino el apoyo de las imágenes particulares en la unidad del verso. Recordemos esa primera estrofa para clarificar lo dicho:

Blue, blue is the grass about the river
 And the willows have overfilled the close garden.
 And within, the mistress, in the midmost of her youth.
 White, white of face, hesitates, passing the door.
 Slender, she puts forth a slender hand;

De modo similar, podemos ver una apoyatura de la imagen en la unidad versal en la segunda estrofa de la *Oda a Federico García Lorca*:

Porque por ti pintan de azul los hospitales
 y crecen las escuelas y los barrios marítimos,
 y se pueblan de plumas los ángeles heridos,
 y se cubren de escamas los pescados nupciales,
 y van volando al cielo los erizos:
 por ti las sastrerías con sus negras membranas
 se llenan de cucharas y de sangre
 y tragan cintas rotas, y se matan a besos,
 y se visten de blanco.

Aquí advertimos de manera más marcada que en el poema de Pound la aislación de cada imagen en un verso particular (a pesar de que las imágenes guardan relaciones entre sí en términos argumentales, también se las puede considerar como perteneciendo a un mismo mundo, mundo que sin embargo se enrarece de forma más significativa a partir del tercer verso). Probablemente la complejidad de las imágenes –y también su rareza, su alto nivel de antirrealismo en comparación con la estrofa de Pound- les ayude a adquirir mayor independencia unas de otras. Es, sin embargo, mucho más significativo el hecho de que se genere la expectativa de esperar en cada verso una imagen distinta. De este modo, la unidad del verso otorga un efecto rítmico, el cual no obstante no consta solo de un “ritmo de imágenes”, sino más bien, de un ritmo de relación imágenes-unidades versales. Es de notar que la enumeración, junto con, evidentemente, la llamada “enumeración caótica”, es un recurso muy utilizado en este recurso rítmico de relacionar imagen y unidad versal. Así, podemos plantear que, además de la unidad versal, la estructuración de la frase en términos

gramaticales puede servir también como apoyo rítmico para generar un ritmo de imágenes en relación.

Lo curioso de este fenómeno es que, a pesar de suponer un retorno combinado –el de la unidad versal en paralelo al de la formación de una nueva imagen- supone también un cierto acercamiento del concepto de ritmo al fenómeno de la progresión, cuestión que ya habíamos visto en el apartado sobre los efectos gramaticales, referentes a la enumeración y a la relación verso-unidad de la frase. De cierto modo, el efecto rítmico tiene que ver aquí con la sucesión de imágenes, por tanto, el énfasis aquí no está tanto en las cualidades de la entidad que retorna (aspectos de la imagen, número de sílabas, rima o esquema acentual) sino la naturaleza equivalente de dicho elemento retornante. El efecto esperable es, pues, una transformación o enriquecimiento del complejo imaginístico que el lector ya ha proyectado mentalmente en una primera instancia. De este modo se entiende el fuerte énfasis que el ritmo de imágenes en relación al verso posee en su progresión.

La relación del ritmo de imágenes con respecto a la progresión debe ser, no obstante, examinada en cuanto a otro aspecto: el del *tempo*. Hasta ahora hemos visto el *tempo* regulado, ya sea por cuestiones de índole versal, ya sea vía oralización imaginaria. Sin embargo la imagen también puede jugar un rol especial al vincularse con la velocidad de entrega del enunciado.

Si volvemos a la primera estrofa de *A Beautiful Toilet*, podemos ver que en ella, a través de la sugestión de un ambiente calmo y de la detención en el detalle, la dicción y por tanto la temporalidad del poema pueden suponerse lentas. Todo en ella colabora para otorgar una sensación de paz, y en ese sentido, es probable que el lector subsuma la oralización a dicho elemento. De este modo es posible que el nivel semántico transfiera algunas de sus cualidades hacia el nivel fónico.

Esto parece sumamente normal, y es posible encontrar la relación entre una imagen detallada y natural, junto con una dicción lenta en muchos poemas de actitud meditativa en torno a la naturaleza. Sin embargo también es posible hallar una transferencia de otro tipo: no ya de las cualidades sugeridas por la imagen, sino a partir de la estructuración misma de ésta. Veamos el siguiente fragmento, que corresponde al comienzo del poema de Javier Bello, *El té de la arruga*, inédito en el momento en que escribimos estas líneas:

Puedo llevar los animales hacia los tentáculos del anterior paraíso y acostarme con ellos.
 ¿Crece la alegoría de pies rápidos como un bosque de zorros dormidos en la nieve?
 El crepúsculo de Noé guarda en las celdas ejemplares de cada acantilado,
 pone fin al después, petrifica los bordes de las cosas que nunca estuvieron allí, después se marcha.

De este poema puede decirse que su *tempo* acelerado proviene de la larga extensión de sus versos. Pero ello sólo es una parte del fenómeno que buscamos subrayar, puesto que dicha extensión no actúa por sí sola, sino que sirve como soporte para imágenes sumamente recargadas y complejas. En ese sentido el abigarramiento de la imagen es el que colabora con la velocidad del rendimiento del poema. No hay aquí, como en la estrofa de Pound, una detención en los detalles, sino más bien una transformación continua y excéntrica de la imagen, ya sea a través de la imagen pura o con función metafórica. Así, un paraíso posee tentáculos, cualidad extraña que lo asocia a lo monstruoso. Pero la imagen del hablante acostándose con los animales en el paraíso reafirma la cualidad plácida del mismo. El primer verso devela una serie de cualidades imaginísticas que se suceden en muy pocas palabras y que pueblan la imagen de características muy diversas entre sí: el hablante trasladando los animales, los tentáculos que, uno puede suponer, atrapan o atraen hacia el “anterior paraíso”, especie de alusión al origen mítico del jardín del Edén, y el acostarse con ellos. Es un fenómeno que se va confirmando continuamente a lo largo del poema.

El segundo verso nos otorga un principio igualmente complejo: la alegoría de pies rápidos que crece, que parece proyectar un sinnúmero de pies y de pasos ligeros nos lleva al traspaso, a través de una comparación, hacia un bosque (y aquí el sinnúmero de pasos podría transformarse sutilmente en una gran cantidad de árboles) que es rápidamente transformado en un bosque de zorros, a los cuales se les agrega la cualidad de estar durmiendo en la nieve. Prototípicamente, uno puede imaginar a estos mismos zorros (muchos, de nuevo, de ahí la función metafórica de la palabra “bosque”) en su ambiente natural, en el cual no parece extraña la presencia de la nieve, pero lo curioso es que a través de esa misma representación prototípica la palabra “bosque”, en principio metafórica, también puede mantenerse en la representación: curiosamente, entonces, “bosque” pasa a ser “muchos” zorros que están, a su vez, durmiendo en un bosque nevado.

El tercer verso también ofrece una expresión metafórica: “crepúsculo”, palabra capaz de despertar asociaciones de color, refiere a Noé, personaje bíblico que traslada los animales, de modo que salta a la mente de forma rápida una posible interpretación del tipo “la vejez”, “la decadencia”, de Noé. Pero esos elementos imaginables (el crepúsculo, la vejez/decadencia, Noé mismo) adquieren un nivel más de complejidad al utilizarse una personificación, figura que se advierte con la aparición del verbo “guarda”, palabra extraña que no se aplica literalmente a ninguno de los términos de la primera metáfora, y que difícilmente puede interpretarse en sentido figurado. El contenido del complemento circunstancial de lugar que sigue al verbo (“en las celdas”) es, sin embargo, imaginable, y hace adelantar que la composición de la imagen será la de la celda junto con aquello que es guardado en ella, pero el poema vuelve a extrañarnos, mostrándonos que lo que se guarda o colecciona en las celdas son elementos que se definen por su vacío: acantilados. Algo similar es lo que ocurre en el cuarto verso cuando se nos dice que “el crepúsculo de Noé” “petrifica los bordes de las cosas” pero luego advertimos que dicho sintagma está complementado por la frase “que nunca estuvieron allí.” Recurso que se extrema hacia el final del verso, cuando esa figura, tal vez incomprensible, después de haber sido agente (literal o figuradamente, de forma igualmente incomprensible) se retira.

Así, el abigarramiento de la imagen puede dotar de velocidad al poema. Y esto, como lo revela el ejemplo de este interesantísimo fragmento, no puede ocurrir únicamente por adición de elementos que vayan detallando la imagen, sino a través de una rápida transformación de la imagen misma a medida que se va disparando y conformando en la mente del lector. Esto, por supuesto, también implica una mayor fugacidad de ciertas imágenes o de elementos de la imagen. En el caso del poema de Bello, la aceleración se debe a que, casi tan rápido como la imagen es comprendida o disparada, esta se modifica extrañamente. De este modo, comprobamos que el abigarramiento no se debe sólo a la figura de la enumeración, sino que debe juzgarse según las características propias de la imagen. Adviértase no obstante que en este poema la aceleración no es necesariamente el resultado del abigarramiento, sino de su mostración a partir de la saturación de la representación imaginaria valiéndose de unos pocos elementos (es decir, en prácticamente un verso u oración).

Por último, curiosamente el fenómeno de la imagen puede sugerir o evocar fenómenos de por sí rítmico, y con ellos su ritmicidad, sin recurrir en el poema mismo a un recurso generador de ritmo. Eso es lo que ocurre en este poema de Amy Lowell, *Sunshine*:

The pool is edged with the blade-like leaves of irises.
If I throw a stone into the placid water
It suddenly stiffens
Into rings and rings
Of sharp gold wire.

Como correctamente observa Gleason “the narrative sequence of “rings and rings” (rather than just one mention of “rings”) implies multiple iterations of the concentric circles image (...).” (2009 445) De modo que el lector puede seguir imaginariamente la formación de un patrón.

Si este tipo de efecto puede considerarse rítmico o no es asunto debatible, pero sin duda debe incluirse en una consideración del ritmo semántico. Como mínimo debe considerarse, ya que no ritmo poético (entendido en este caso como ritmo escenificado en el cuerpo del poema), como evocación de un fenómeno rítmico.

4.4.4. El ritmo semántico no-imaginístico.

Nos queda, finalmente, considerar la posibilidad de un ritmo semántico no vinculado a la imagen. Recordemos que para Paraíso todo ritmo semántico es ritmo de imágenes. Nosotros nos oponemos a dicha afirmación, aunque reconocemos que es cierto que es mucho más difícil que el nivel semántico genere un efecto rítmico por sí solo cuando no existen las determinaciones viso-espaciales que muchas veces ayudan a que un conjunto de imágenes, o el desarrollo de una imagen, conlleven un efecto rítmico. Es por eso que consideramos que lo más probable es que el ritmo semántico no vinculado a la imagen aparezca más como ritmo en relación con la realidad versal, a partir, precisamente, de la reiteración de un sema o haz de semas vinculada a la aparición de un nuevo verso. Tal es lo que ocurre en el siguiente fragmento del *Canto I* de *Altazor*:

Soy una orquesta trágica
Un concepto trágico
Soy trágico como los versos que pulsán las sienas y no pueden salir
Arquitectura fúnebre

Matemática fatal y sin esperanza alguna
 Capas superpuestas de dolor misterioso
 Capas superpuestas de ansias mortales

Claro que no por esto se puede descartar la posibilidad, aunque sea teórica, de un ritmo puramente semántico no-imaginístico. Finalmente, siempre son posibles secuencias de contrastes entre conceptos o nociones de carácter abstracto. Así, también pueden considerarse otros fenómenos hipotéticos, como la alternancia entre imagen y abstracción, etc.

Por último, vale la pena dejar claro que la evocación de lo rítmico también puede darse en términos abstractos. El mejor ejemplo que conocemos de ello ocurre frecuentemente en los *Four Quartets* de T. S. Eliot, con respecto al carácter cíclico del tiempo. El famoso comienzo del primer poema, *Burnt Norton*, lo confirma:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past.
 If all time is eternally present
 All time is unredeemable.
 What might have been is an abstraction
 Remaining a perpetual possibility
 Only in a world of speculation
 What might have been and what has been
 Point to one end, which is always present.

Incluso, el carácter cíclico, y por ello rítmico, del tiempo puede ser no solo tematizado, sino sugerido estructuralmente por el poema. Eso es lo que ocurre en otro notable poema de este conjunto, *East Coker*, que se abre con la frase “In my beginning is my end.”, frase que, obviamente, tematiza lo cíclico. Pero dicha tematización se refuerza en la última frase de este extenso poema: “In my end is my beginning.” Así, además de tematizar lo cíclico, en *East Coker* se establece un paralelo entre comienzo y comienzo de poema, y final y final de poema, junto con el paralelismo a distancia entre ambas frases que, por un lado establecen el paralelo anteriormente mencionado, y la equivalencia entre principio y final, sugiriendo el carácter cíclico de todo el poema, tal vez como metáfora de una experiencia vital o una verdad metafísica.

Es hora de dejar atrás las consideraciones con respecto al nivel semántico. Pero antes establezcamos algunas de las conclusiones, con las que podremos dar paso a la última parte de nuestro trabajo.

Podemos ver que el ritmo semántico es divisible como mínimo entre ritmo producido por imágenes y ritmo producido por significaciones no imaginísticas. En cuando al primero, se observan fenómenos de repetición de elementos que componen la imagen, sobre todo en cuanto a similitudes de forma y disposición espacial. Además, existe también el fenómeno de la disposición alternada de una oposición imaginística. Se advierte que estos fenómenos suelen darse en fragmentos muy breves, dado que una mayor extensión acarrearía una monotonía perjudicial para el poema.

Una repetición más extensa puede darse en el caso en que lo que se repitan pertenezca al aspecto esquemático de la imagen, es decir, a sus relaciones espaciales básicas que constituyen, por decirlo así, el esqueleto de las imágenes. Esto implica que es importante considerar qué tan vívido y cercano al primer plano de la imagen es el elemento que retorna. En otras palabras, cuál es su relación con la ventana atencional.

Además advertimos el retorno de una misma disposición en la mostración de la imagen: esto quiere decir los elementos mostrados en las distintas imágenes siguen un orden o secuencia similar en cada una de ellas. Concluimos, por otra parte, que el ritmo de imágenes no ocurre por la mera repetición de semas, ya que ésta sólo implicaría un efecto de continuidad o de mero desarrollo temático.

Nos vimos en necesidad de forjar el concepto de ritmo de relación imágenes/unidades versales y de imágenes/unidades gramaticales. Es una forma muy frecuente en la cual la imagen participa del ritmo al retornar continuamente como tal en cada aparición de una nueva unidad versal o de una unidad gramatical coordinada.

En cuando al ritmo como progresión, vemos que alcanza claramente desarrollos en el terreno de la imagen. Por el lado del *tempo* existen transferencias desde la cualidad de la imagen hacia la velocidad de rendimiento del poema, del tipo imagen calma-rendimiento lento. Además constatamos que fenómenos como el abigarramiento, la saturación y la transformación continua pueden producir una mayor fugacidad de la imagen y con ello una aceleración del *tempo* del poema. Por su parte vimos que el ritmo como progresión alcanza otro nivel en el ritmo de imágenes al constituirse como confirmación continua de un movimiento en la representación.

En cuanto al ritmo semántico no imaginístico, concluimos que es posible y que, por tanto, ha sido excluido por Paraíso en sus consideraciones. El caso más frecuente debe ser el de relación con unidades versales. Obviamente puede considerarse también un ritmo semántico de relación con unidades gramaticales (lo cual puede constituir, simplemente, la otra cara del paralelismo). Además se puede proponer hipotéticamente la sucesión de contrastes de elementos abstractos.

Hablamos, por otra parte, de la evocación en términos de sentido, de lo rítmico y lo cíclico, tanto en el terreno de la imagen como en el terreno de la significación abstracta. A la vez otros tipos de efectos que atraigan hacia la mente del lector algún fenómeno rítmico pueden considerarse.⁷³ Si bien es debatible adjudicar a estos fenómenos una cualidad propiamente rítmica, el valor de su reconocimiento debe ser declarado.

⁷³ Ver nota anterior.

5 El ritmo poético y la propuesta estética.

Hasta aquí hemos revisado algunos de los principales mecanismos portadores de ritmo y responsables de diversos comportamientos rítmicos tanto en poemas de versificación regular como en poemas en verso libre. A pesar de que en este recorrido hemos encontrado una serie de elementos que, estimamos, deben ser destacados, afinados o considerados por una teoría del ritmo poético, bien puede decirse que no hemos dejado de movernos en el campo que usualmente es abordado por las teorías del ritmo: nos referimos, obviamente, al dominio textual y a su potencial impacto sobre el lector.

Pero ¿qué ocurre si situamos el fenómeno del ritmo poético en un contexto un poco más amplio? Esta posibilidad tal vez sea comparativamente la más desechada por la teoría literaria. Ahora, es recomendable explicar a qué nos referimos cuando hablamos de “un contexto un poco más amplio.” En esta última parte de nuestro trabajo nos enfocaremos brevemente en la relación del ritmo con una propuesta estética subyacente ya sea a un solo poema, ya sea a un autor (en determinado periodo, en determinado conjunto de obras probablemente), o de una corriente o movimiento.

Resulta curiosa la poca cantidad de trabajos dedicados a este tema, cuando es una evidencia, a ojos de cualquier estudioso de la historia de la poesía, que el ritmo en momentos centrales ha desempeñado un papel no desdeñable en la constitución de una propuesta estética de índole más general. Tal es, por ejemplo, el caso del ascenso del verso libre en la poesía de principios de siglo XX. Por supuesto que hay una serie de casos menos obvios, que presentan problemas cuya resolución es necesaria para una adecuada comprensión del fenómeno. Así, por ejemplo, es el caso del llamado “conversacionalismo” en la poesía hispanoamericana. Es común la opinión de que, a través de él, “los poetas restituyen el ritmo de la lengua hablada (...)” (Pailler 200-201), sin que haya una clara idea ni de lo que es ritmo, ni mucho menos de lo que sería el ritmo (¿uno solo?) de la lengua hablada (¿cuál?; ¿dónde?; ¿por quiénes?; ¿en qué circunstancias?). Por lo general dichos acercamientos se realizan de forma crítica, y no teórica, por tanto buscan esclarecer ciertas

características de un autor o período. Tal vez por lo mismo suelen carecer de bases teóricas sólidas en torno al ritmo, y de igual manera deslizan la noción de ritmo hacia otros terrenos, confundiéndolo, por ejemplo, con fenómenos de registro (vid., por ejemplo, Pailler 199-200), que no implican necesariamente fenómenos rítmicos, ni mucho menos fenómenos rítmicos “propios” de la lengua cotidiana.⁷⁴

La cara opuesta a este tipo de acercamientos críticos, que bien se puede estimar mantiene una noción impresionista del ritmo, es la de los acercamientos teóricos que evaden el problema. Por lo general, según se ha visto hasta ahora, los acercamientos desde la versología tradicional consideran la posibilidad de relaciones entre el ritmo y la dimensión semántica del poema, pero, además de dejar considerablemente inexplorada dicha problemática, no suponen la posibilidad de situar el ritmo *contextualmente* si no es contra el contexto de la tradición versificadora. El único trabajo que conocemos que ha propuesto radicalmente desde el punto de vista de la teoría una relación de los fenómenos de versificación con una propuesta estética general es el libro *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*, de David Evans.

5.1. Poéticas autoriales y corrientes literarias

Otro aspecto iluminado por estos ejemplos es también el cómo los distintos niveles planteados –el del poema, el de la poética autorial, el de las corrientes literarias- se entremezclan. Un poema puede recurrir, por ejemplo, a un ritmo con función icónica, como parte de una poética autorial que es una versión personal de un fenómeno más amplio dentro de la historia de la literatura.

Alain Sicard ha estudiado comparativamente el caso del ritmo vinculado al mar en un poema de Darío (*Marina*) y otro de Neruda (*Marea*). Para él ambos poetas comparten “en la base de su poética [la presencia de] una ideología del ritmo fundada en el ritmo universal.” (222) El concepto de ideología del ritmo resulta interesante, además del hecho

⁷⁴Sin embargo, no abordaremos aquí el problema de la relación entre el ritmo y la propuesta estética del conversacionalismo, dado que el asunto es de alta complejidad, mostrando como mínimo no sólo el problema de las distintas deformaciones estéticas a las que los autores puedan someter la lengua cotidiana (Pailler 200), sino también las distintas variantes locales frente a las que estas innovaciones se recortan.

de que esta ideología se comparta. Dice Sicard: “Por ‘ideología del ritmo poético’ entiendo sencillamente la idea que se hacen los poetas de esta dimensión esencial de su lenguaje que es el ritmo.” Si bien es cierto que estas ideologías no deben confundirse “con ‘teorías’ susceptibles de instrumentar la investigación” (222), está claro, como el mismo trabajo de Sicard lo ejemplifica, que forman parte de un fenómeno relevante para comprender el sentido del ritmo en obras poéticas particulares y, a la vez, su relación con otras obras.

Con este concepto de “ideología del ritmo” llegamos a otro terreno. No ya el de la utilización de recursos rítmicos como “consecuencia” de una poética o una determinada intencionalidad en torno a los efectos de la obra, sino como actualización de un sistema de creencias, de concepciones en torno a la poesía, al poeta, a su quehacer, etc. Es éste aspecto el que nos resulta más interesante, y el que nos lleva a tratar a la par las poéticas autoriales junto con las corrientes literarias.

Continúa Sicard diciendo que

Aun cuando se inscriben dentro de sistemas de ideas más amplios –el idealismo platónico en el caso de Darío, materialismo histórico en el caso de Neruda- lo hacen de un modo tan poco riguroso que el marco filosófico importa finalmente menos que la lectura muy personal – y a veces azarosa- que hacen de él los poetas. (222-223)

De este modo también se nos advierte de no reducir la ideología del ritmo poético al marco filosófico desde donde pretendidamente parte. Sin embargo, se mantiene la posibilidad de que se genere una “macro-ideología” que varios poetas a su vez asuman de forma personal. Tal sería el caso, siguiendo a Sicard, de Darío y Neruda con respecto al ritmo universal. Aquí preferiremos destacar otras filiaciones.

5.1.1. Ideología poética del ritmo y El coloquio de los centauros.

Al menos en cierta etapa, la “ideología del ritmo” de Darío es bastante explícita. No es sólo la realización de una armonía “en cuyo seno los contrarios encuentran equilibrio y solución (...)”, ni bastaría con decir que es “hija de un idealismo neoplatónico que mezcla paganismo y religiosidad, que sacraliza al arte y hace del poeta un demiurgo” (Sicard 223), sino que ella aparece tratada directamente en *Prosas profanas*, sobre todo en *Las ánforas de Epicuro* y en *El coloquio de los centauros*. Recuérdese no sólo el “Ama tu ritmo y ritma

tus acciones”, ni “La celeste unidad que presupones”, que, ya sabemos, “hará brotar en ti mundos diversos”. Recordemos también las rimas sugerentes que se realizan en éste y otros poemas: versos/universos/dispersos/diversos. O la separación entre los dos tercetos en *Palabras de la sátiresa*, donde ésta le revela el secreto: “sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta // en unir carne y alma a la esfera que gira”.

Ya decía Octavio Paz que la cosmología de Darío se basaba en una “inmersión en la ‘armonía del gran Todo’” (1991 43) y, en consecuencia, la poesía era para él participación del “ritmo de la inmensa mecánica celeste” del que hablaba en *El coloquio de los centauros*, que resuenan con las alusiones pitagóricas de *Las ánforas de Epicuro*, y con los astros que le “han predicho la visión de la diosa”, en *Yo persigo una forma*, último poema de *Prosas profanas*. En ese sentido, por ejemplo, puede verse la gran maquinaria rítmica desplegada en *El coloquio de los centauros*, uno de los poemas que más explícitamente asume el tema del misterio de lo cósmico.

Sorprende en él no sólo las audacias métricas (encabalgamientos, rimas entre sustantivos y preposiciones, etc.) sino también el constante esfuerzo de Darío por hacer coincidir homofonías mucho más allá de lo exigido por la misma forma métrica que asume. Esto ocurre en otros poemas de *Prosas profanas* –y no estaría demás fijarse en la homofonía del mismo título, que une, de hecho, un oxímoron-, como en *Era un aire suave...*, pero en ellos la aparición de estos lujos darianos es ocasional y nunca tan extrema como en *El coloquio...*

Obsérvese la simultaneidad de las aliteraciones, con la presencia de dos rimas en posición de final de hemistiquio, además de las rimas reglamentarias en “la gloria inmarcesible de las musas hermosas / y el triunfo del terrible misterio de las cosas”; o en “¡Himnos! Las cosas tienen un ser vital; las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;” o la rima que se extiende más allá de los límites de la palabra en “potente y sutilísimo, universal **resumen** / de la suprema fuerza, de la virtud **del Numen**.”, o en “Como una miel celeste hay en su lengua **fina**; / su piel de flor aun húmeda está de **agua marina**.”; o los casos en que parte o la totalidad de los sonidos de la palabra final de verso que no entran en la rima se repiten en el verso siguiente, a modo de restitución: “El biforme ixionida comprende de **la altura**, / por la

materna gracia, **la lumbre que fulgura**”; “**los erizados brazos**, las cárceles **hostiles**; / escuchan sus orejas los **ecos** más sutiles”; y otro tipo de juegos con las homofonías, como “sus **ojos** atraviesan las intrincadas **hojas** / mientras sus **manos toman** para sus **bocas rojas** / las frescas **bayas altas** que el sátiro codicia”; o las coincidencias de sílabas no acentuadas finales en palabras que no riman:

El biforme ixionida comprende de la altura,
por la materna gracia, la lumbre que fulgura,
la nube que se anima de luz y que decora
el pavimento en donde rige su carro Aurora,
y la banda de Iris que tiene siete rayos
cual la lira en sus brazos siete cuerdas, los mayos
en la fragante tierra llenos de ramos bellos,
y el Polo coronado de cándidos cabellos.

También fenómenos semejantes ocurriendo en posición similar entre distintos versos: “las frescas bayas altas **que el sátiro** codicia; / junto a la oculta fuente su mirada acaricia / las curvas de las ninfas **del séquito** de Diana;” cuasi anagramas: “tuvieron una gracia de luz. ¡VENUS **impera!** / Ella es entre las reinas celestes la **primera**,”; mezcla de proliferación de rima interna con aliteración: “Tiene las formas puras del ánfora, y la **risa** / del agua que la **brisa riza** y el sol **irisa**”; o, por último, la similitud fónica entre estos dos versos, hacia el final del poema, en medio de su clímax argumental: “La Muerte es de la Vida la inseparable hermana. / La Muerte es la victoria de la progenie humana.”

Todos estos ejemplos van dirigidos a mostrar el grado al que Darío extrema este recurso de “ultrarrepeticiones” en *El coloquio*. Vistos a la luz de *Las ánforas de Epicuro*, y de lo declarado en este mismo poema sobre la función del poeta y de su obra,⁷⁵ es claro que Darío sugiere una visión de la armonía universal, la cual le es revelada al poeta. En ese sentido, la sobrecarga de repeticiones funciona en conjunción con esta aspiración a la unidad. De ahí que sea precisamente en este poema que Darío extreme dichos recursos.

⁷⁵ El poema es bastante explícito al respecto: toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; en cada átomo existe un incógnito estigma; cada hoja de cada árbol canta un propio cantar y hay un alma en cada una de las gotas del mar; el vate, el sacerdote, suele oír el acento desconocido; a veces enuncia el vago viento un misterio; y revela una inicial la espuma o la flor; y se escuchan palabras de la bruma

Así, podemos ver una “ideología poética” resignificando recursos rítmicos en este poema particular de Darío, la cual sin embargo participa de otros poemas de manera diversa (en *Las ánforas de Epicuro*, pero también en algunos poemas de *Cantos de vida y esperanza* y en otros poemas dispersos). Recursos similares presentes en poemas como *Era un aire suave* difícilmente pueden interpretarse de la misma manera. De este modo, el ejemplo de Darío es bastante útil para demostrar que la comprensión de ciertos recursos rítmicos algunas veces sólo se puede dar si consideramos la “ideología poética” que hay detrás de ésta.

5.1.2. La ideología poética del ritmo universal en la poesía moderna.

Hemos examinado el caso de Darío puesto que nos permitía ilustrar de manera bastante concreta cómo se interrelacionan los niveles del poema y de la poética autorial, y cómo a través de ello ciertos fenómenos rítmicos se resignifican. Ahora, cualquier lector relativamente avezado establecerá rápidamente la conexión de la ideología del ritmo de Darío con una tradición más amplia, sobre todo con Baudelaire.

La verdad, pareciera que esta “ideología del ritmo poético fundada en el ritmo universal” de la que hablaba Sicard (222) fuera tal vez una de las tradiciones ideológicas más extendidas en torno al ritmo poético y a la poesía en general en la historia de la literatura moderna. Es en parte por eso que la hemos escogido. También porque, al contrario de otra ideología bastante extendida –el conversacionalismo y sus parientes (anglosajones sobre todo; recordemos el prefacio a las *Lyrical Ballads*)- implica una conexión no-lingüística sino ideológica entre aquellos elementos que conforman dicha “teoría” y los que la actualizan en el poema. El conversacionalismo puede recurrir a variantes de orden dialectal o a diversos registros, es decir, a fenómenos lingüísticos concretos que de por sí implican una relación con aquello que a esa ideología le interesa destacar (la lengua cotidiana); no así una pretendida relación entre el ritmo del poema y los ciclos naturales, menos aún entre el primero y un pretendido ritmo universal. De este modo, estimamos que la “ideología poética” escogida muestra un carácter más

marcadamente “ideológico”, en el sentido de que es más evidente la acción que ejerce la poética en cuanto tal sobre la significación del poema.

Daniel Evans sitúa, para la poesía francesa, el comienzo de esta ideología en Victor Hugo para quien

Since creation appears (...) cyclical, rhythmical and ordered, the Ideal, by analogy is characterized by similar qualities. Thanks to this analogy, the obviously rhythmic vehicle of verse poetry, with its pre-existent structures of metre and rhyme, is the literary genre best suited to the projection of an aesthetic absolute. (11)

De hecho será Hugo quien dirá que “l’on pourrait presque croire que Dieu a fait le monde en vers.” (cit. en Evans 25) También resultará de suma importancia el *Petit Traité de Poésie Française* de Théodore de Banville, quien veía las formas fijas de la métrica como todos los ritmos existentes: “According to him, the poets who created these forms did so not randomly or arbitrarily, but in accordance with the regular laws of nature, validated by the Creator (...).” (11-12) Banville era bastante explícito en establecer la analogía a nivel cósmico: “obéissant aux même lois qui régissent le cours des astres et modèrent toutes les forces de la nature.” (cit. en Evans 12)

La diferencia de la ideología de Baudelaire consiste en que, a pesar de que para él hay un “clear link between rhythm and faith in the absolute,” esa fe ya no es posible. Así, el ritmo ya no corresponde a la analogía universal, pero sí es “an artifice by which the poet might restore the notion of absolute significance which is lost as the universal analogy falters.” (27) El poder del ritmo poético es entonces el de oscurecer el vacío de la duda “with an illusion of absolute meaning (...).” De este modo Evans puede comprender las innovaciones métricas de Baudelaire en el contexto de la crisis provocada por la “muerte de Dios” y el lugar que debe asumir el poeta en medio de ella. Por ello, sus versos se tiñen de una propuesta estética con implicaciones históricas y culturales amplias.

Para Evans esta crisis tendrá repercusiones en Rimbaud, Mallarmé y en la poesía moderna en general. Esto puede entenderse según el razonamiento de que la certeza en la existencia de Dios justificaba la labor del poeta y la definición misma de la poesía; después del advenimiento de la crisis, ni la justificación ni la definición son sostenibles. Para Evans, Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé ofrecen como solución una mistificación del ritmo, la que constituye una noción compartida del ritmo según la cual él mismo escapa a nuestras

“critical faculties.” (310) Sin duda la explicación histórica de Evans para el experimentalismo métrico de los simbolistas franceses resulta superficial y esquemática (tampoco entraremos en el detalle de sus análisis métricos), pero señala la necesidad de experimentar los fenómenos rítmicos dotados de significación a través de su posición en el campo literario, y a través del estado del mismo.

Evans señala antecedentes y sucesores de la ideología del ritmo poético en Baudelaire. Obviamente, aunque Evans no lo mencione, no deben desdeñarse otras fuentes. No sólo el mismo pitagorismo señalado por Sicard, sino toda ideología en general que conciba al poeta como un vidente, asimismo con las concepciones que sugieren que el universo constituye una red de relaciones entre microcosmos y macrocosmos. Lo mismo ocurre con sus ramificaciones. Así, antes de Baudelaire, Swedenborg y, en la poesía, Blake; después de él Yeats. En Hispanoamérica, Darío y algunos de sus compañeros, Mistral, entre otros.

Un excelente recuento de esta ideología lo ofrece el poeta español Salvador Rueda quien, en su correspondencia con Ixart, explica que en la Naturaleza “están fijos todos los ritmos y compases, desde el ritmo de las matemáticas y de la arquitectura, hasta el alado e invisible de las notas.” (5) Su identificación del ritmo poético con la naturaleza llega a extremos como el siguiente:

¿quiere usted ver una composición monorríma? Pues alce usted la vista á esa gayomba de tres mil flores: todas esas flores son un desbordamiento de rimas; todas acaban lo mismo en *oria*, en *ente*, en *ado*, ó en otra cualquiera terminación, sólo que en este caso la terminación la determina el color, todas las flores de la gayomba son pajizas. (8)

Este ritmo nos encadena como seres humanos con el resto del cosmos: “Desde el ritmo de nuestro pulso al ritmo á que van atados los astros del Universo, que yo llamaría ritmo-origen, no hay más que una serie de escalas misteriosas que son todas las cosas.” (8-9) De modo que el universo “es una colosal urdimbre de ritmos.” (9)

Con este pequeño recuento señalamos la importancia de estudiar las ideologías del ritmo poético, y ésta en particular, dada su centralidad para la tradición poética moderna. Además, esta ideología funciona como una excelente fundamentación para la iconicidad del ritmo, al establecer una analogía entre el ritmo poético y todos los fenómenos cíclicos presentes en la realidad. A través de esta analogía el poema puede funcionar no sólo como

alusión o predicación sobre la realidad, sino como símbolo de ella. Un estudio detenido de estos problemas podría ayudar a explicar, tal vez, la importancia que se le ha dado al carácter sugestivo del ritmo y de la poesía en general en la literatura moderna.

Esta ideología del ritmo basada en el ritmo universal ha terminado encarnándose, famosamente en las letras hispanoamericanas, en la poética de Octavio Paz. Sobre todo en su libro *El arco y la lira*, publicado por primera vez en 1956. La poética de Paz, como se sabe, parece una especie de resumen personalizado de ciertas tendencias de la poesía moderna (romanticismo inglés y alemán, simbolismo francés, *Modernism*, etc.). Lo importante para nosotros es sin embargo la centralidad que le otorga al ritmo.

5.1.2.1. El ritmo en la poética de Octavio Paz.

Para el Paz de *El arco y la lira* puede decirse que hay dos componentes centrales del poema: el ritmo y la imagen. Sin entrar en este segundo concepto, podemos ver cómo, de entrada, el ritmo posee una importancia mayor en las concepciones del poeta. Esto se entiende gracias al concepto místico y metafísico que Paz tiene de la poesía: “el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador.” (2006 26) Paz adhiere explícitamente a esta visión que conecta al ritmo poético con la naturaleza: “El habla es un conjunto de seres vivos, movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y las plantas.” (51) Incluso, con nuestros propios ritmos: “Recitar versos es como danzar con el movimiento general de nuestro cuerpo y de la naturaleza.” (276) Al parecer esto produce una especie de comunión establecida por el poema entre el mundo y el hombre: “adivinamos un estado de unidad, de final reunión con nuestro ser y con el ser del mundo.” (51); “Sentimos que las ideas rimán. Entrevemos entonces que pensamientos y frases son también ritmos, llamadas, ecos.” (52)

El poeta utiliza el ritmo del lenguaje para obtener poder sobre las palabras: “Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. (...) La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción.” (52-53) Pero esto no significa sólo que el poeta recoja el material del idioma y lo arregle de acuerdo a una

medida, puesto que el ritmo no se reduce a ella: “El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida.” (57) De hecho, para Paz el puro metro, medida vacía de sentido, representa una noción del tiempo contraria al ritmo, representada por su cuantificación. En el ritmo “el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto, cualitativo y dotado de una dirección. El ritmo es regreso al tiempo original.” (57-58)

Es más, el ritmo representa siempre una visión de mundo: “(...) todo lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones. (...) La historia misma es ritmo.” (59)

El Paz de *El arco y la lira* extrema aún más su reflexión hasta llegar a afirmar que “Todas las concepciones religiosas y cosmológicas del hombre brotan de la intuición de un ritmo original.” (60) y que “el ritmo es algo inseparable de nuestra condición humana.” (61) Así, el ritmo parece constituir un universal antropológico.

Paz explica la idea del ritmo como retorno al tiempo original echando mano de una comparación entre el calendario mítico y el profano: “A diferencia de la fecha profana, la sagrada no es una medida sino una realidad viviente, cargada de fuerzas sobrenaturales, que encarna en sitios determinados.” En la representación religiosa del tiempo “puede muy bien ocurrir que el tiempo nuevo no suceda al viejo.” (62) Uno es, por supuesto, cuantitativo y abstracto, mientras que el otro representa su contrario, y, como se adivina, “Al primero lo gobierna la sucesión; al segundo, el ritmo.” (63)

Así es como Paz vincula el ritmo al mito, al rito y al tiempo arquetípico, siempre “susceptible de actualizarse.” (63) Con ello se explicita la función del ritmo: “por obra de la repetición rítmica el mito regresa.” De hecho, para Paz, “todo poema, en la medida en que es ritmo, es mito.” Esto significa que en él, al igual que en el mito “el tiempo cotidiano sufre una transmutación (...).”(64) Por ello, la función del verso “consiste en re-crear el tiempo.” (65)

En 1974, Paz seguía manteniendo una noción similar, pero esta vez matizada. Ya no se trata de afirmaciones trascendentales sobre el hombre, el lenguaje y el tiempo, sino una concepción del tiempo propia de la poesía moderna, encarnada en el principio de la analogía, según es explicado en *Los hijos del limo*. El principio de analogía se presenta más decididamente cercano a las correspondencias baudelaireanas:

La analogía concibe al mundo como ritmo: toda se corresponde porque todo ritma y rima. (...) Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de estos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal. (2008 70)

En oposición a la angustia existencial, la incertidumbre el desarraigo y el vacío producidos por la modernidad –expresados en el concepto opuesto de ironía-, la analogía opone “la contingencia natural y al accidente opone la regularidad; a la diferencia y la excepción, la semejanza. El mundo ya no es un teatro regido por el azar y el capricho, las fuerzas ciegas de lo imprevisible: lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones.” (74) Así, el poema es a través de la analogía “el doble del universo” (79) y ésta es “el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad.” (80)

5.1.2.2. El ritmo y la ideología del ritmo en Piedra de sol.

La continuidad de las ideas de Paz a través del tiempo y en relación a su obra ensayística y poética es notable, tal vez, incluso, exagerada. Esto lo vuelve un buen objeto de estudio para iniciar una reflexión en torno a la importancia de la poética autorial y las corrientes literarias en relación al ritmo poético. Aún así resulta de importancia el hecho de que *El arco y la lira*, la declaración más fanática del autor en torno a su visión del ritmo poético, haya sido publicada tan solo un año antes que su *Opera Magna*, el poema *Piedra de sol*. (López 471)

Pero no sólo la evidente relación del poema con sus teorías, sino también la presencia de una nota explicativa, plantea el peso de la poética autorial –y con ella de toda la tradición que ésta hereda- en el texto. La historia de esta nota es resumida por Luis López Fuentes

Piedra de sol fue publicado por primera vez en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica en septiembre de 1957. En tal edición, Paz incluyó una nota explicativa. Un año después, y ya sin la nota, el poema figura en *La estación violenta*. (...)

En la amplia antología *Libertad bajo palabra* (1968), la nota se encuentra también ausente. No es sino hasta la colección *Poemas* (1935-1975), que el mismo Paz la retoma a manera de comentario. (9)

Consideramos útil reproducir dicha nota:

En la portada de este libro aparece la cifra 585 escrita con el sistema maya de numeración; asimismo, los signos mexicanos correspondientes al Día 4 Olín (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) figuran al principio y fin del poema. Quizá no sea inútil señalar que este poema está compuesto por 584 endecasílabos (los seis últimos no se cuentan porque son idénticos a los seis primeros; en realidad, con

ellos no termina sino vuelve a empezar el poema). Este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus [♀], que es de 584 días. Los antiguos mexicanos llevaban la cuenta del ciclo venusino (y de los planetas visibles a simple vista) a partir del Día 4 Olín; el Día 4 Ehécal't señalaba, 584 días después, la conjunción de Venus y el Sol y, en consecuencia, el fin de un ciclo y el principio de otro. El lector interesado puede encontrar más completa (y mejor) información sobre este asunto en los estudios que ha dedicado al tema el licenciado Raúl Noriega, a quien debo estos datos.

El planeta Venus aparece dos veces al día, como Estrella de la Mañana (Phosphorus) y como Estrella de la Tarde (Hesperus). Esta dualidad (Lucifer y Vesper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones, que han visto en un símbolo, una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo. Así, Ehécal't, divinidad del viento, era una de las encarnaciones del Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida. Asociado a la Luna, a la humedad, al agua, a la vegetación naciente, a la muerte y resurrección de la naturaleza, para los antiguos mediterráneos el planeta Venus era un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes: Istar, la Dama del sol, la Piedra Cónica, la Piedra sin Labrar (que recuerda al “pedazo de madera sin pulir” del taoísmo), Afrodita, la cuádruple Venus de Cicerón, la doble diosa de Pausanias, etc. (cit. en López 10)

No juzgaremos aquí la condescendencia de Paz para con sus lectores, ni la contradicción entre su defensa de las infinitas posibilidades de la sugerencia poética, o el misterio encarnado en el poema, y su obsesiva tendencia a explicitar y sobre-explicar lo que, en realidad, se entiende en su mayoría a partir de los lugares comunes de su pensamiento, que son, a la vez, lugares comunes de una tradición más amplia. Sí vale la pena anotar que, desde el principio Paz ha querido dotar de una significación espiritual, antropológica y cósmica al número de versos de su poema, y que, por alguna razón, le interesa destacar que son endecasílabos.

La nota autorial, además de la poética y la evidente relación que se establece entre ella y el poema en cuestión, dirige entonces nuestra atención hacia el ritmo como elemento central de la significación del texto poético. Alberto Vital ha situado la razón del uso del endecasílabo en *Piedra de sol* en rescatar una amplia tradición mexicana de “un poema largo, cosmogónico si se quiere.” Tradición representada por Sor Juana, Jorge Cuesta, José Gorostiza y Ramón López Velarde. (Vital)

Pero hay, tal vez, otro sentido en el que puede estudiarse la elección del endecasílabo en este poema. Para Paz la versificación silábica era representante del dominio de la razón y de la concepción lineal y cronométrica del tiempo:

La lucha entre las tendencias naturales del idioma y las exigencias del pensamiento abstracto se expresa en los idiomas modernos de Occidente a través de la dualidad de los metros: en un extremo, versificación silábica, medida fija; en el polo opuesto, el juego libre de los acentos y las pausas. Lenguas latinas y lenguas germanas. Las nuestras tienden a hacer del ritmo medida fija. No es extraña esta inclinación, pues son hijas de Roma. La importancia de la versificación silábica revela el imperialismo del discurso y la gramática. (2006 72)

De hecho, en la visión de Paz, la versificación tónica o acentual, dominante en la poesía de pueblos germánicos expresa claramente la cosmovisión analógica. Es significativo que al establecer ese punto Paz la llame “rítmica”:

Versificación rítmica y pensamiento analógico son las dos caras de una misma medalla. Gracias al ritmo percibimos esta universal correspondencia; mejor dicho, esa correspondencia no es sino manifestación del ritmo. Volver al ritmo entraña un cambio de actitud ante la realidad; y a la inversa: adoptar el principio de analogía, significa regresar al ritmo. Al afirmar los poderes de la versificación acentual frente a los artificios del metro fijo, el poeta romántico proclama el triunfo de la imagen sobre el concepto, y el triunfo de la analogía sobre el pensamiento lógico. (2006 73)

Recordemos, también, que Paz rescataba –sin formularlo así– la recuperación del protagonismo de los acentos interiores en el Modernismo, conectando este hecho métrico también con la visión analógica. (2006 78)

Ahora bien, el endecasílabo, como se sabe, no es sólo el verso utilizado en los poemas extensos cosmogónicos de la tradición mexicana, sino también el gran caballo de batalla de la poesía clasicista, desde sus inicios italianizantes en la península a manos de Garcilaso y Boscán. ¿Cómo iba a ser, considerando los antecedentes de *El arco y la lira*, la nota y la evidente tendencia analógica de *Piedra de sol*, el verso adecuado para éste?

Recordemos en este punto el binarismo de Paz, presente por doquier en sus reflexiones: analogía e ironía, tiempo cíclico y tiempo lineal, mito e historia, versificación acentual y versificación silábica. Paz sin duda ofrece sus simpatías siempre por una de las partes -como queda manifiesto en sus escuetas reflexiones dedicadas al concepto de ironía-, pero incluso sus conceptos y giros favoritos se definen siempre en relación a su opuesto. José Mas establece la relación de esta actitud con el Tao, influencia que explica la actitud de su pensamiento de “no (...) seleccionar elementos individuales que se contradicen, sino que (...) buscar todos los elementos simultáneamente (...).” (473) Es decir que, por mucho que estemos frente a un Tao tendencioso, Paz no descarta en ningún momento la realidad opuesta.

Extrañamente, esto puede tener que ver con el endecasílabo. Porque –siguiendo las identificaciones del mismo Paz– el endecasílabo no es sólo el verso cumbre de la versificación silábica castellana, sino también aquél que, dentro de esa misma institucionalidad, reflejada en esa colección de metros que es la preceptiva métrica, más

famosamente se institucionalizó según sus variantes acentuales, en el seno de la tradición clasicista. Nos referimos obviamente, a las variantes de endecasílabo heroico, sáfico, enfático, etc., definidas a partir de la posición de los acentos interiores. El endecasílabo, en este sentido, puede haber parecido una buena oportunidad para mostrar una tensión dentro del poema, y dentro de nuestra propia tradición, que ya no se mostrará sólo como silábica, sino como silabotónica. Tensión que se sumará a las otras tensiones típicas de la poética de Paz.

Esta tensión entre tonismo y silabismo ayudará, creemos, a dar dinamicidad al poema. En este sentido nuestra interpretación se opone a la de María Andueza, quien ve en el endecasílabo la significación de “bloque uniforme, denso corpus homogéneos y compacto, como si quisiera reflejar con estos versos (...) la solidez maciza y sobrecogedora de la Piedra del sol.” (21)⁷⁶

La regularidad del endecasílabo es además relativizada por sus subdivisiones. Andueza da cuenta de esta compartimentación, lo cual no tiene repercusiones en su interpretación global del ritmo. Andueza encuentra desde subdivisiones dobles (las más frecuentes dentro del poema) hasta quintuplas, cuando el poema abunda en enumeraciones: “calles, lugares, calles, nombres, cuartos”. (22)⁷⁷

La reflexión de Andueza también llama la atención sobre la relevancia tipográfica del ritmo: “El verso inicial (...) comienza con minúscula” y el poema “carece de mayúsculas, a excepción de los nombres propios.” El poema es una sola y larga frase. Esto, junto con el hecho de que el “poema termina con dos puntos (...)” y de que, como se sabe, “los seis versos iniciales (...) son los mismos seis versos finales” (22) subraya el intento de evocar un movimiento rítmico: la perpetua repetición del poema y de lo que él retrata. El poema, así, se propone, como le gustaba a Paz, siendo parte del tiempo cíclico. No hay principio ni final y, a la vez, permanece siendo siempre el mismo.

⁷⁶ Claro que Andueza sí hace el gesto de reconocer la importancia de los acentos interiores. Su descripción es empero sumamente pobre. Estos son “variados, lo que aumenta la pluralidad acentual y configura un rico haz de líneas melódicas. Los acentos en sexta y octava reafirman el ritmo yámbico del poema (par), asimismo los acentos impares subrayan el ritmo troqueo.” (21) Esto último, vale decirlo, ocurriría en cualquier endecasílabo de dichas características, según las concepciones que enfocan los acentos interiores en relación al axis.

⁷⁷ No desperdiciemos aquí la función de la aliteración de la oclusiva a principio de palabra en disposición alternada.

A tal punto parece esta propuesta la cristalización de la poética de Paz que incluso puede rastrearse algo bastante similar en *El arco y la lira*:

El poema (...) se ofrece como un círculo o una esfera: algo que se cierra sobre sí mismo, universo autosuficiente y en el cual el fin es también un principio que vuelve, se repite y se recrea. Y esta constante repetición y recreación no es sino ritmo, marea que va y viene, cae y se levanta. (2006 69)

Pero esta evocación del movimiento cíclico no es algo que requiera, mediante la nota explicativa o sin ella, una exégesis demasiado compleja. Hay otros mecanismos, no obstante, que funcionan dentro de este complejo rítmico que es *Piedra de sol*.

El primero de ellos son los acentos interiores. En este poema vemos una enorme cantidad de pareamientos rítmicos, que no dependen necesariamente de la equivalencia de endecasílabos sáficos o enfáticos. Así, “cuerpo de luz filtrado por un ágata / piernas de luz, vientre de luz, bahías, / roca solar, cuerpo color de nube” **óó óó óó óóó / óó óó óó óó óó / óó óó óó óó óó**. Obsérvese que en este caso el choque de acentos en los dos últimos versos sirve a la subdivisión del endecasílabo.

El pareamiento a veces prepara un cambio brusco que realza ciertos giros semánticos:

toda la noche llueves, todo el día	óóó óó óó óó óó
abres mi pecho con tus dedos de agua,	óóó óó óóóó óóó
cierras mis ojos con tu boca de agua,	óóó óó óóóó óóó
sobre mis huesos llueves, en mi pecho	óóó óó óó óóóó
hunde raíces de agua un árbol líquido,	óóó óó óó óó óóó
voy por tu talle como por un río,	óóó óó òó óóóó
voy por tu cuerpo como por un bosque,	óóó óó òó óóóó
como por un sendero en la montaña	òóó òó óó óóóó
que en un abismo brusco se termina	óó óó óóó óóóó

Hay otros elementos que funcionan en esta coincidencia, propuesta y realizada simultáneamente, entre lo que el poema dice y lo que el poema hace. Así, por ejemplo, el encabalgamiento en “no hay nada frente a mí, sólo un instante / rescatado esta noche contra un sueño”, donde la pausa subraya el instante en sí. O la aceleración en este fragmento, debida en parte a la agudización del polisíndeton que confluye con la tripartición del penúltimo verso, reflejando la vivencia del tiempo por parte del sujeto:

y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos
se nublan / y los días / y los años
sus horrores vacíos acumulan,

En relación con la propuesta teórica de Paz, también vemos ciertas sucesiones semánticas de contrarios, que a la vez contribuyen a un efecto rítmico. Destacamos en negro los momentos “negativos” de la frase, quedando en fuente normal los positivos:

por un instante inmenso vislumbramos
 nuestra unidad **perdida, el desamparo**
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
 y compartir el pan, el sol, **la muerte**,
el olvidado asombro de estar vivos;

A la vez, vemos que hay evocaciones cíclicas que funcionan dentro del poema, independiente de la evocación que constituye su totalidad. Marcamos con signos + y – según el carácter positivo o negativo del verso:

todo se transfigura y es sagrado, +
 es el centro del mundo cada cuarto, +
 es la primera noche, el primer día, +
 el mundo nace cuando dos se besan, +
 gota de luz de entrañas transparentes +
 el cuarto como un fruto se entreabre +
 o estalla como un astro taciturno -
 y las leyes comidas de ratones, -
 las rejas de papel, las alambradas, -
 los timbres y las púas y los pinchos, -
 el sermón monocorde de las armas, -
 el escorpión meloso y con bonete, -
 el tigre con chistera, presidente -
 del Club Vegetariano y la Cruz Roja, -
 el burro pedagogo, el cocodrilo -
 metido a redentor, padre de pueblos, -
 el Jefe, el tiburón, el arquitecto -
 del porvenir, el cerdo uniformado, -
 el hijo predilecto de la Iglesia -
 que se lava la negra dentadura -
 con el agua bendita y toma clases -
 de inglés y democracia, las paredes -
 invisible, las máscaras podridas -
 que dividen al hombre de los hombres, -
 al hombre de sí mismo, -
 se derrumban +

Así, lo que parece y actúa en un principio como cambio repentino de tema, se revela, a través de la extensión y ordenación de la frase, como una vuelta a la iluminación utópica planteada al comienzo del fragmento, vuelta subrayada por la división tipográfica del endecasílabo.

La crítica ha llamado varias veces la atención sobre la ausencia de rima en *Piedra de sol*. Para Vital, de hecho, ésta constituye su originalidad dentro de la tradición del poema extenso cosmogónico mexicano (Vital). Sin embargo, bien haría dedicarle un estudio detallado a la función de la rima en *Piedra de sol*. Porque, claro, una cosa es que el metro del poema no exija rima y otra es que las rimas no aparezcan nunca en este texto. Al contrario, rimas asonantes y consonantes realizan variadas funciones en este poema. Anotemos un par de ejemplos.

El famoso pasaje que comienza “Madrid, 1937” es tal vez uno de los momentos más repletos de rimas en el poema. La continuidad de ésta subraya una cierta unidad que traspassa la expresión de elementos contrarios, como la tragedia histórica y el erotismo como experiencia analógica:

Madrid, 1937, (A)
 en la Plaza del Ángel las mujeres (A)
 cosían y cantaban con sus hijos, (B)
 después sonó la alarma y hubo gritos, (B)
 casas arrodilladas en el polvo,
 torres hendidas, frentes escupidas
 y el huracán de los motores, fijo: (B)
 los dos se desnudaron y se amaron (C)
 por defender nuestra porción eterna,
 nuestra ración de tiempo y paraíso, (B)
 tocar nuestra raíz y recobrarlos, (C)
 recobrar nuestra herencia arrebatada (D)
 por ladrones de vida hace mil siglos, (B)
 los dos se desnudaron y besaron (C)
 porque las desnudeces enlazadas (D)
 saltan el tiempo y son invulnerables,
 nada las toca, vuelven al principio, (B)

En el caso anterior, las rimas se disimulan como rimas asonantes o semirrimas. En otros, la disimulación pasa por la posición de la rima dentro de los versos:

el día es inmortal, asciende, crece,
 acaba de **nacer** y nunca acaba,
 cada día es **nacer**, un nacimiento
 es cada amanecer y yo amanezco,
 amanecemos todos, amanece
 el sol cara de sol, Juan amanece
 con su cara de Juan cara de todos,

puerta del **ser**, despiértame, amanece,
 déjame **ver** el rostro de este día,
 déjame **ver** el rostro de esta noche,
 todo se comunica y transfigura,

arco de sangre, puente de latidos,
llévame al toro lado de esta noche,
adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,

puerta del **ser**: abre tu **ser**, despierta,
aprende a **ser** también, labra tu cara,

Aquí sorprende además la simetría en las ubicaciones de la rima. Las primeras tres aparecen en la sexta sílaba del verso. Las restantes, en la cuarta, salvo por la penúltima que se encuentra, no obstante, en la octava sílaba, en una subdivisión del verso que comienza en la quinta. Más estimulante aún resulta la transformación de *-cer* en *ser*, y el hecho de que después de ello se despierte una reflexión sobre el ser, *como si* el sonido llamara al sentido.

Un pasaje de especial interés por el conflicto rítmico que presenta es el siguiente:

no hay nada en mí sino una larga herida,	oóo óo óo óo óo
una oquedad que ya nadie recorre,	òoo óoo óoo óo
presente sin ventanas, pensamiento	oóo ooóo ooóo
que vuelve , se repite, se refleja	oóo ooóo ooóo
y se pierde en su misma transparencia,	ooóo oóo ooóo
conciencia traspasada por un ojo	oóo ooóo ooóo
que se mira mirarse hasta anegarse	ooóo oóo ooóo
de claridad:	ooóo
yo vi tu atroz escama,	oó oó oó o

Fácilmente puede advertirse el ritmo regular que prepara el esquema acentual, en el cual colaboran las rimas al interior del verso. El fragmento rítmico señalado cierra con la rima interna en *-ad* justo en el momento en que se rompe la armonía rítmica retrasando el acento hasta la cuarta sílaba: “de claridad”. A este desbalance contribuye el aislamiento provocado por la subdivisión de verso. Sin embargo, la extensión de la frase resulta necesaria para culminar el sentido, de modo que el final de ella parece un ripio, una salida de tono que no puede estar a la altura del encantamiento rítmico de la composición que le precede. Dicho efecto se continúa en el resto del verso que prosigue a reglón seguido con un esquema acentual de signo opuesto: unos troqueos. Así, parece que el poema intenta recuperarse, pero sólo puede generar un verso en un “registro” distinto.

Y, por último, obviamente el final del poema es relevante. No sólo por repetir los primeros versos y terminar en dos puntos, suponiendo continuidad, sino también porque el “último” verso (es decir, el que precede a los versos que repiten los del comienzo del

poema) plantea un encabalgamiento, de modo que versalmente también se implica la necesidad de una vuelta y de una dirección hacia la cual el poema debe ir, dirección que es la de su eterno retorno:

y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,

Evidentemente, el sol despertando al sujeto hablante (que difícilmente debe reducirse a un individuo discreto: recuérdese el pasaje de “nosotros” y los “otros”) de su condición de piedra a, presumimos, una forma de existencia distinta deriva en la creación del mismo poema. Es el influjo de la magia del sol lo que da vida al poema que da vida a su vez a este mismo despertar.

Hemos visto, así, la importancia de varios elementos: pausas, rimas, y sobre todo esquemas acentuales que dinamizan e incluso se superponen a la rigidez del esquema silábico. Todo esto funcionando orgánicamente con una propuesta del poema y de la poética autorial, que se enmarca a la vez de manera bastante clara dentro de una tradición poética determinada. Así, creemos haber mostrado que ciertos elementos rítmicos deben ser comprendidos a la luz de estos factores.

De hecho, si volvemos a mirar *El coloquio de los centauros* después de haber revisado el poema de Paz, podemos ver que hay bastantes similitudes. Ambos son poemas extensos que tratan una problemática cósmica ligados a la poesía y que se insertan dentro de esta tradición místico-pitagórica a través de una concepción del ritmo poético. Ambos actualizan temáticamente pero a la vez realizan técnicamente una especie de teoría implícita, ambos despliegan una serie de audacias métricas y ambos llaman la atención por su exceso de recursos rítmicos que sobrepasan los límites métricos impuestos por el mismo poema. De más está subrayar el interés que Paz sentía por el poema dariano y los referentes poéticos europeos en común.

No obstante, a pesar de todas estas similitudes, puede verse que hay una diferencia en términos de propuesta poética: el poema de Darío parece optar mucho más

decididamente por la unidad, es decir, parece de un neoplatonismo mucho más decidido; el de Paz, en cambio, si bien propone una circularidad, opta por destacar una tensión constante que, si bien se resuelve en un todo cíclico, jamás es dejada atrás porque surge paso a paso. Por ello, en consonancia con su propuesta teórica, el poema de Paz se interesa constantemente por la tensión entre unidad y alteridad. Esta diferencia, esperamos que se vea, es relevante a la hora de evaluar la función del ritmo de ambos poemas.

5.1.3. La ideología de la revelación rítmica

Según Vital, hay una anécdota para la creación de *Piedra de sol*. Nos refiere el profesor mexicano:

Cuenta la leyenda que el poeta estaba en Nueva York hacia fines de 1956 o principios de 1957 cuando, en medio de una profunda crisis amorosa, salió a la ciudad bajo la lluvia y de pronto, entre el golpeteo de las gotas, sintió el ritmo de los primeros versos; escuchó, en fin, las palabras y luego se puso a escribirlas. (Vital)

Historia conocida parece ésta. Vital refiere también el caso de Rilke cuando “escuchó” el primer verso de las *Elegías de Duino*. Y el caso del *Kubla Kahn*, escuchado en un sueño de opio por Coleridge “con métrica perfecta y rima.” (Vital) Valéry cuenta que la intención de crear algo que finalizó como *El cementerio marino* partió siendo no más que “una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiempo.” (23) Nabokov cuenta que su primer poema lo escribió a partir de una revelación rítmica:

A moment later my first poem began. What touched it off? I think I know. Without any wind blowing, the sheer weight of a raindrop, shining in parasitic luxury on a cordate leaf, caused its tip to dip, and what looked like a globule of quicksilver performed a sudden glissando down the center vein, and then, having shed its bright load, the relieved leaf unbent. Tip, leaf, dip, relief—the instant it all took to happen seemed to me not so much a fraction of time as a fissure in it, a missed heartbeat, which was refunded at once by a patter of rhymes: I say “patter” intentionally, for when a gust of wind did come, the trees would briskly start to drip all together in as crude an imitation of the recent downpour as the stanza I was already muttering resembled the shock of wonder I had experienced when for a moment heart and leaf had been one. (164)

Ya sea por una mera casualidad, el uso de drogas, por la estimulación de las circunstancias, de la naturaleza, de un sonido vacío, parece todo un tópico que grandes creaciones o que creaciones que significan momentos importantes en la formación del autor ocurran por una suerte de revelación rítmica. Comentando el pasaje citado de Nabokov,

Pere Ballart, refiere que hay en él una serie de motivos: “la soledad como estado propicio para la creación”, o también

el origen en la observación de un fenómeno natural, la brusquedad de una percepción que rompe con la monotonía y capta por completo la atención, y la consecuencia de una impresión estética de fuerte implicación emocional que parece exigir una traducción artística. (92-93)

No parece extraño que el ritmo esté tan involucrado en estas suertes de “revelaciones poéticas” que parecen anteceder a las grandes creaciones o a los grandes talentos. Finalmente, lo que hemos mostrado en este capítulo es hasta qué punto el ritmo mismo ha formado parte de una ideología que busca sacralizar la creación poética y, con ella, puede entenderse, las experiencias que la disparan. En el caso de la ideología del ritmo poético basado en el ritmo universal, ésta consistiría en la observación privilegiada del poeta, en la revelación de ese ritmo y la relación que éste puede adquirir con un potencial poema.

No se trata, por supuesto, de creer en la veracidad de estas afirmaciones. Se trata de asumir que existe una ideología de fondo, incluso unos motivos, como señala Ballart, que acompañan estas pretendidas instancias creadoras. Ir más allá en el estudio de las ideologías del ritmo poético que hemos revisado implicaría preguntarse por qué existen estas recurrencias.

Parece muy simplista la respuesta de que, simplemente, los autores buscan rodearse de una anécdota interesante que les ayude a destacar el valor de sus obras. Sin duda esa posibilidad existe, pero no explica la gran cantidad de casos y coincidencias que la historia de la literatura nos ofrece sobre estas “revelaciones”. Lo que habría que plantearse es si no es posible que, independiente de los hechos efectivos que poco nos importan, haya una ideología poética de fondo que lleve a algunos autores a creer o sentir que efectivamente experimentan experiencias de este tipo.

Cuestión imposible de responder, tal vez. Pero plantearse la posibilidad resulta útil, pues aceptar que esto sea posible implica que las ficciones en torno a la poesía de algún modo también ayudan a generarla. Es decir, que las meras ideologías de la poesía, en oposición a los hechos brutos, serían productivas para la poesía misma. Es esta posibilidad la que vale la pena considerar y la que puede ser interesante desde el punto de vista de una ideología del ritmo. Y no sólo para las versiones más místicas y románticas de dicha ideología: al fin y al cabo, también vale la pena preguntarse si el conversacionalismo

replica tal como se lo propone los ritmos del habla, pero no sólo eso sino también cuál es la importancia de que se haya propuesto dicha meta, de que la haya creído posible, de que haya creído en la existencia de uno o varios ritmos del habla, y –más decisivamente aún- de que haya creído que eso era lo que realizaba con una o varias prácticas textuales determinadas.

Si las propias ideas y los propios mitos en torno a la poesía son también la poesía misma, parte constitutiva de su creación y su experiencia, ella no es un objeto en bruto. Uno de los problemas del formalismo, el estructuralismo, la semiótica, y con ellos la métrica y una aplastante mayoría de los estudios sobre el ritmo, es que consideran a la poesía como un hecho bruto. Sin duda hay hechos brutos en los poemas, pero pocas veces ellos nos explican por qué les atribuimos valor a esos textos.

Lo poético no existe, pero es un mito que históricamente ha sido funcional para el desarrollo y el disfrute de una o varias prácticas discursivas de orden estético –y bien cabría preguntarse si “lo estético” no corre en parte la misma suerte. Una serie de otras ficciones han sido también funcionales para el goce de las obras literarias: la ideología del genio, la de la existencia de valores esencialmente humanos, la de la literatura universal, por citar las más obvias. Si nuestra intuición es correcta, es imposible generarse una idea clara de por qué la poesía ha sido valorada históricamente por ciertos grupos de personas, si no estudiamos las ideologías y las matrices ideológicas que sustentan su práctica, su lectura y su valoración. El caso del ritmo es sólo uno de los tantos que puede verse enriquecido desde esta perspectiva.

5.1.4. El ritmo como ideología.

A pesar de la superficialidad con que Evans trata las causas históricas que explican la experimentación métrica de los simbolistas franceses, su explicación tiene algo de lo que hemos señalado. Para Evans la poesía intenta sobrevivir a la caída de los valores absolutos y “to retain its status as a universal.” (310) Para ello, los simbolistas proponen como salida una fe en el ritmo poético. Esto quiere decir, suponer que tal cosa existe, y sobre todo que

el valor supremo de tal cosa existe, a pesar de que no se lo pueda definir adecuada ni exactamente, y que dicha fe no resista un análisis riguroso ni deje de ser digna de sospecha.

Just as the former inscrutable divinity preserved its absolute status by its very resistance to our senses and our understanding, so too the post-illusory notion of rhythm functions according to a similar principle. Poetry requires the shared belief in absolute values of poeticity which must at the same time elude our critical faculties.

Así, “The final term (...) must always remain one step ahead of us (...).” O sea que, por el bien de la poesía “the rhythm of post-illusory texts must also escape us (...). If we all could agree on the precise qualities of poetic rhythm” el interés de la poesía se reduciría. La duda, por tanto, permanece: “is rhythm imposed or discovered?” (311)

Para Evans, nuestra imposibilidad de definir la poesía “leads us to scrutinize poetic form for answers, to attempt to define rhythm (...). Yet the very indefinability of poetic rhythm is indispensable in protecting the poetic idea against impoverishment.” (314) Que esto implique que tengamos una fe en la poesía en tanto seres espirituales, como sugiere Evans (314), es otra cosa.

Lo estimulante de sus ideas tiene relación con que en el proceso de percepción del ritmo, que normalmente suponemos existente en un poema, actúa una misma idea de poesía, de sus posibles lecturas, comportamientos, objetivos, etc. Es decir, de lo que creemos que *estará ahí* para nosotros. En este proceso es probable que inventemos, que nos fijemos en detalles que en otro texto pasarían desapercibidos, incluso que nos agrade algo que en otro contexto nos desagradaría. Hasta los modelos analíticos de la semiótica pueden basarse en una ideología del poema: la que supone que él es una máquina donde cada detalle posee valores potenciales, donde todo está ahí para algo, con una función. Sabemos que eso es humanamente imposible. Y sin embargo leemos poesía así, deteniéndonos en detalles que tal vez no sean más que meras casualidades. El ritmo también opera de esta forma: ¿hasta qué punto el poema está generando ritmo o el ritmo lo estamos generando nosotros? Hay un nivel en que esta pregunta tiene sentido, pero hay otro en el cual las convenciones y tradiciones en torno a la poesía la vuelven indiferente. Finalmente, no sólo los poemas individuales son producción humana, sino todo el campo ideológico que implica las condiciones de posibilidad de sus juegos, sus efectos y su valor.

6 Conclusiones

La reflexión sobre el ritmo nos ha llevado a una variedad de problemas y fenómenos muy diferentes entre sí. Sin duda, como conclusión se hace necesaria una sistematización de los puntos alcanzados en este recorrido.

Con respecto a nuestras reflexiones sobre el verso regular, vimos que el ritmo de intensidad —es decir, la disposición de los acentos al interior de los versos— actúa como factor individualizador indispensable en el verso español, a pesar de que su importancia haya sido reducida por las reflexiones versológicas tradicionales. Nuestra reflexión estaba dirigida a destacar la importancia de éstos, sobre todo de los acentos interiores. Vimos que la centralidad otorgada al axis métrico por teorías como las de Balbín y Quilis se debe a un fenómeno frecuente pero en ningún caso más natural ni necesario en el verso español.

Vimos también de forma continua la relevancia del sentido para el aspecto rítmico del poema en general y de los versos en particular. Así, elementos como el *tempo* pueden derivarse de fenómenos métricos, pero nunca mecánicamente y siempre en relación con el sentido.

Vimos, además de cierto carácter subjetivo en los criterios de asignación de acentos, que el contexto métrico puede incidir en dicha asignación, otorgando prominencia a una palabra que por sí sola no la tendría. En los casos en que el contexto métrico es menos estructurado, es menos probable que realice esta función. En casos de extrema violencia a la entonación oracional, ésta puede decidir a su favor la resolución del conflicto entre verso y oración. También existe la posibilidad de un contagio de intensidad a partir del axis, fenómeno poco usual que ocurre cuando una frase queda truncada en versos anteriores y se realiza completamente, de principio a fin, en versos siguientes de mayor extensión. En esos casos un fenómeno bastante probable consiste en que la palabra que quedaba ubicada anteriormente en el axis se contagie de la intensidad que alcanzaba en los versos más breves.

Revisamos la importancia rítmica de la orquestación, muchas veces minimizada por la versología tradicional. En el contexto de un poema métricamente regular la orquestación puede funcionar como un subsistema rítmico (o “segunda línea rítmica”), ya sea a lo largo de un fragmento o cruzando todo el poema. Los patrones rítmicos pasajeros de la orquestación pueden difuminarse sin desaparecer bruscamente, de modo que a ellos no parece aplicarse el concepto de frustración de la expectativa asociado al fenómeno del impulso métrico. Esto da cuenta de que el concepto de impulso métrico no alcanza a captar el dinamismo rítmico potencial del poema, tal vez por plantear opciones de manera binaria. Por supuesto que los elementos de orquestación son otro factor individualizador útil a la hora de querer dar con el ritmo específico de un poema.

El detalle de análisis de recursos como la orquestación nos lleva a darnos cuenta de que los recursos rítmicos pueden llegar a analizarse en un detalle en que las correspondencias parezcan azarosas. Sin embargo, la gradación misma de correspondencias de recursos en un poema es también un recurso posible para otorgar dinamismo rítmico al texto. En ese sentido, los elementos de orquestación, además de ser constantes o pasajeros, pueden marcarse de manera fuerte o débil.

Para el análisis del ritmo individual del poema se puede establecer una jerarquía versológica según la notoriedad de los elementos portadores de ritmo. Ya que, como hemos visto, éstos no pertenecen sólo a la realidad del verso, es posible plantear la necesidad de una jerarquía rítmica general para el poema.

Existen, también, cualidades métricamente indiferentes pero que resultan relevantes desde el punto de vista del ritmo. Destacamos para este caso las terminaciones de los versos, que pueden ser ordenadas de acuerdo a un patrón y así reforzar el ritmo del poema.

Vimos también que la utilización de cláusulas ha sido una realidad en el verso español, destacando el caso del verso modernista. Normalmente se ha argumentado que la inconsciencia tanto de los lectores como de los poetas con respecto a las cláusulas las descarta del verso español. Sin embargo hemos visto que no es necesario ser consciente ni de la existencia de un ritmo ni de los elementos que lo portan para percibirlo. Además vimos en varias ocasiones casos en que hay una clara consciencia del manejo de las cláusulas por parte de los poetas. Encontramos la existencia de cláusulas binarias, ternarias,

cuaternarias y, excepcionalmente, quinarias. No todos los acentos realizados por estos esquemas tienen que tener la misma intensidad.

El factor dinamizador e individualizador más obvio de la versificación en pies es la no realización de los tiempos marcados. En los ritmos binarios esto es bastante frecuente, siendo casi obligatoria la realización de éstos en los ritmos ternarios. También se puede otorgar dinamismo al verso a partir de la acentuación de un tiempo no marcado. Es posible también la alternancia de distintos tipos de cláusulas. En la versificación modernista es muy frecuente la alternancia de cláusulas binarias y ternarias. Si la alternancia sigue un patrón, se habla de ritmo *logoaédico*, si no, de ritmo *mixto*.

Establecimos el concepto de pareamiento rítmico, el cual consta de una analogía de ritmo de intensidad entre dos o más versos, en contraste con otros versos que carecen de una ordenación de cláusulas similar. Evidentemente no tiene por qué darse una homologación completa del verso. El pareamiento puede ser total o parcial. Pueden existir pareamientos cruzados.

La realización del pie puede medirse en cuanto a su coincidencia o no coincidencia con respecto a los grupos de intensidad, llamándose ritmo pedal o ritmo de cadencia en cada caso respectivo. Este fenómeno es otro factor individualizador importante, ya que establece la posibilidad de dinamismo y de diversas gradaciones en la modulación de los pies.

Dentro de la versificación de cláusulas, los finales catalécticos y hipercatalécticos también pueden actuar como portadores rítmicos, o introducir variaciones importantes dentro del movimiento rítmico del poema. En ese sentido, debe considerarse que la terminación normal del español es grave, de modo que este final es percibido como normal. Muchas veces la hipercatalecsis y la catalecsis funcionan de modo que realizan este final normal para el verso (así, hipercatalecsis en versos con cláusulas yámbicas o anapésticas, y catalecsis en versos con cláusulas dactílicas). Los fenómenos catalécticos que terminan en acentuada pueden producir efectos rítmicos específicos (final abrupto, por ejemplo). En caso de ritmos binarios estos efectos son menos fuertes, puesto que se perciben como parte de una alternancia inacentuado-acentuado.

Hemos visto que la monotonía es uno de los grandes riesgos de este tipo de versificación en cláusulas, lo cual es también un argumento a favor de su perceptibilidad. De este modo, la identificación de esta realidad versal es importante para la caracterización del verso modernista, pero también para dar cuenta de su posterior crisis. Así, también resulta útil para establecer el plano frente al cual se dio la revolución métrica del verso libre en Hispanoamérica. La caracterización del llamado “sonsonete” modernista no está completa con los puros elementos de la rima, la eufonía vocálica y la aliteración, sino que debe realizarse también a través de la importancia del ritmo de cláusulas.

Finalmente, vimos que también es posible mezclar la utilización de versificación basada en cláusulas con versificación centrada en el axis, como en el caso del *Canto a la Argentina*.

La reflexión sobre las cláusulas en la versificación española nos llevó a la conclusión de que la primacía de la medida versal como elemento rítmico puede ser disputada en español, como ocurre en el caso del mal llamado “verso libre de cláusulas”, verso importantísimo dentro de las innovaciones modernistas.

Concluimos también que el Modernismo intentó darle mayor importancia a los acentos interiores a partir de la utilización de cláusulas; de ahí también la importancia otorgada a la cláusula ternaria. Esto constituye en gran medida su oposición a la versificación española tradicional heredada desde la influencia clasicista italianizante en el Renacimiento. Así se explica que las teorías que ubican el ritmo de intensidad en relación al axis se apliquen bien a la poesía de los siglos de oro pero encuentren muchas dificultades a la hora de enfrentarse a poemas modernistas.

Lo que devela este punto de nuestro trabajo es que ha habido un claro favoritismo en la historia de la reflexión sobre el verso español. Este favoritismo se ha expresado en la forma de una naturalización del verso español de corte clasicista, planteándolo como derivación inmediata y necesaria de las propiedades de la lengua española. En la métrica española el verso castizo, esencial, auténtico, es el de la tradición culta clasicista de influencia italianizante. Es decir, que teniendo en mente un determinado tipo de verso, la versología lo naturaliza con argumentos lingüísticos, poniéndolo en una posición

jerárquicamente superior a otras prácticas versificadoras ocurridas en la misma lengua, con la excusa de realizar mejor la esencia de ésta.

Por otro lado, se ve que estas teorías excluyen toda posibilidad de un agenciamiento por parte de los poetas, del público o de las instituciones en el establecimiento de los sistemas de versificación predominantes. Es, en cambio, la lengua la que produce el sistema de versificación, como Dios creando el mundo por exuberancia. Así, se descarta la necesidad de modelos diferentes para sistemas de versificación diferentes y se establece un objeto abstracto: *el verso español*.

En ese sentido, nuestras reflexiones han estado orientadas a complementar las que hemos encontrado en el curso de nuestra investigación y no pretenden agotar el panorama de los recursos rítmicos de los que se ha valido la versificación en lengua española. Queda, así, mucho trabajo pendiente.

El carácter negativo de la definición usual del verso libre no ayuda a comprender las características positivas del fenómeno, por tanto el ritmo bajo esta conceptualización permanece ambiguo o incomprendido. Nuestros esfuerzos se dedicaron a ver qué elementos pueden funcionar como portadores de ritmo en el verso libre, y de qué modo lo hacen. Esos elementos sólo se aplicarán a un sector parcial de la producción versolibrista. Siempre está abierta la posibilidad de la utilización rítmica de elementos diversos. Esto es lo que define a la dominancia del verso libre en la poesía contemporánea.

Guiados por la investigación de Isabel Paraíso, nos centramos en tres factores motivadores de ritmo en el verso libre: metricalidad, elementos gramaticales y elementos semánticos. La función de los elementos visuales no se ha considerado más que de manera extremadamente marginal.

El primero de ellos pretende definir el ritmo a partir de la presencia de factores métricos, intentando resguardar el carácter de “verso” para el verso libre. La primacía de este elemento se deriva del mero hecho de mantener la distinción verso/prosa a salvo, siendo una noción purista del verso que falsea los hechos por intentar asignar una distinción teórica que no tiene por qué ser relevante para la práctica del ritmo en el verso libre.

No obstante hemos señalado que hay una herencia métrica efectiva en el verso libre, y que muchos poetas utilizan fenómenos métricos en sus composiciones versolibristas. A

partir de esta constatación desarrollamos con conceptos de tendencia y dominante, los que corresponden respectivamente a, por un lado, la aparición de una medida que tiende a difuminarse y desvanecerse a ratos, pudiendo aparecer y desaparecer sin mayor sistematicidad; y por otro, a un mayor apego al factor métrico de referencia, frente al cual se realizan fluctuaciones. El concepto de tendencia nos llevó a la posibilidad de que el verso libre desfigure los elementos tradicionalmente métricos.

Notamos también el factor de la rima, que se manifiesta frecuentemente en la presencia de rima asonante en posición irregular, o de rimas en un fragmento discreto del poema.

Establecimos que la práctica versolibrista impone que el final de verso ya no pueda seguir considerándose universalmente como signo de pausa, habiendo criterios variables para la segmentación versal, lo cual incluso puede ocurrir dentro de un mismo poema. Dentro de este contexto, en muchos casos aparece una primacía del factor entonacional frente al versal. Muchas veces el análisis deberá proceder a una subdivisión de las unidades versales, o a una segmentación que rebase los límites de las unidades versales.

Encontramos que puede admitirse juegos regulares relativamente libres entre grupos acentuales en los poemas versolibristas. Estos pueden ser utilizados tanto de manera consciente como inconsciente. Se recomienda una escansión en cláusulas con el fin de graficar de mejor manera estas regularidades.

La reflexión sobre el ritmo en el poema versolibrista impone la necesidad de considerar un ritmo no fónico. En este trabajo nos hemos hecho cargo de los aspectos gramatical y semántico que pueden funcionar en el poema en verso libre. Dado que todos los elementos del enunciado se desenvuelven temporalmente, todos ellos tiene la capacidad de ser organizados en un patrón. De este modo, a través de la concepción del ritmo como retorno, es posible ampliar la noción de ritmo poético reconociendo que el devenir temporal del poema puede administrarse en los distintos niveles.

Dentro del nivel gramatical, se distinguen los fenómenos de repetición y de progresión. En el primer caso tenemos el paralelismo, entendido en sentido amplio como recurso rítmico de coordinación de unidades gramaticales. El paralelismo puede establecer coordinaciones de verso a verso, pero también de forma más amplia (estrofa a estrofa, por

ejemplo) y más restringida (dentro de un mismo verso). Usualmente el paralelismo se utiliza en relación a las unidades versales.

El paralelismo puede relacionar unidades a través de la posición en la frase, pero también a partir del sonido y el sentido. Esta aplicación de las relaciones paralelísticas también podría llevarse al plano de lo visual. Por otra parte, el paralelismo se puede mover en distintos niveles de abstracción con respecto a las partes de la oración.

Este recurso gramatical es un rasgo rítmico central en el verso libre. Esto no quiere decir que antes no fuera ampliamente utilizado, sino que, dada la ausencia de un principio fónico rítmico de carácter estricto, adquiere mucha mayor notoriedad y protagonismo en la poesía en verso libre.

Por parte de la progresión de la frase, los elementos gramaticales encuentran su expresión en los fenómenos de la enumeración y el fraseo (en nuestra adaptación de la propuesta de Attridge), sobre todo en relación con la realidad versal. En el caso del fraseo, esto ocurre muchas veces rescatando falsos ARR, EXT modificadoras, EXT incompletas, STA con coincidencia absoluta, o la ocurrencia de dos fenómenos en un solo verso. Recurriendo a estos fenómenos el fraseo revela juegos de tensiones y distensiones realizados por la organización de la frase en relación con los versos. Fraseo y enumeración no son excluyentes con respecto al paralelismo.

Podemos ver a partir de estas conclusiones que los fenómenos de orden gramatical entran muy fácilmente en relaciones con fenómenos de orden versal y semántico. Esto plantea una diferencia central con el nivel fónico-gráfico (el verso en sí), que puede develar diferencias entre la versificación libre y la versificación regular. Los recursos sintácticos, a diferencia de los versos regulares, se muestran mucho más renuentes a adquirir autonomía con respecto a los otros niveles del poema. Esto no se refiere a la posibilidad de una clasificación equivalente a los metros, sino a la posibilidad de experimentar el fenómeno con exclusión de sus relaciones tanto con el sonido como con el sentido.

Además, la estrecha relación que los fenómenos gramaticales plantean con la disposición versal en el verso libre, revela otra manera de enfocar tanto la relevancia de la segmentación en el poema versolibrista, como la utilización de recursos que se consideran

“propios de la prosa”⁷⁸. Como resulta evidente, dada la ausencia de obligaciones métricas, la relación entre verso y frase adquiere en el poema versolibrista un carácter específico.

Por su parte, la consideración de un ritmo semántico nos ha develado la posibilidad de que éste sea ritmo de imágenes o ritmo no-imaginístico. En cuanto al primero, fue necesaria una corrección parcial de la vaguedad del concepto de imagen, tal cual se trata en el Apéndice V. A partir de ello pudimos establecer que sí existen repeticiones capaces de generar efectos rítmicos a nivel de la imagen. No obstante, encontramos que es difícil que las repeticiones en el nivel de la imagen ocurran por periodos muy extensos, dado que ello comprometería el interés del poema al volverlo extremadamente monótono. Retornos esquemáticos (de las relaciones espaciales básicas, sobre todo) pueden darse en periodos más extensos. Por tanto la notoriedad en sí del elemento retornante es importante para el ritmo de imágenes. Los retornos de semas, por su parte, no garantizan de por sí un efecto rítmico, ya que pueden y suelen experimentarse como mero desarrollo temático.

Vimos, en consecuencia, junto con los retornos de factores esquemáticos, retornos de oposiciones, de elementos de forma [shape] en las imágenes y de disposición en la mostración de la imagen. Con respecto a este último, él muestra cómo el ritmo de imágenes también suele apoyarse en otros elementos (gramaticales, versales) para generar su efecto.

Resulta difícil que elementos imagísticos por sí solos generen efectos rítmicos. Cuando ello ocurre en mayor grado, estos retornos poseen mayores limitaciones de extensión y de estructuración. Por ello, se hizo necesario un acercamiento al ritmo de imágenes desde la perspectiva de la relación entre la imagen y el verso. Esto muestra que uno de los mecanismos más frecuentes de lo que a simple vista se podría considerar ritmo de imágenes es en realidad ritmo de relación imágenes-unidades versales: el que generar la expectativa de encontrar una imagen nueva en cada nuevo verso. Este recurso suele utilizarse junto a la enumeración, de modo que vuelve a plantear una relación con los recursos gramaticales.

En cuanto al ritmo como progresión, la imagen puede transferir cualidades al nivel fónico, de modo que colabore en dotar de un *tempo* acelerado o calmo. A través de la

⁷⁸ Además de que, como se ha dicho, no es sólo conservadora sino también absurda la actitud de minusvalorar a algunos elementos portadores de efectos rítmicos sólo porque se alejan de los recursos de la versificación tradicional.

estructuración de la imagen también se puede influir en la velocidad, ya sea por abigarramiento, por adición de elementos o por transformación continua de la imagen en un espacio textual breve.

Por último, vimos la posibilidad de la evocación de un fenómeno rítmico imaginable y de un efecto de alternancia, no realizada textualmente sino en las representaciones imaginísticas en la mente del lector. Resulta debatible si estos fenómenos pueden considerarse rítmicos. Como mínimo, se encuentran en el límite del concepto, pero al menos refieren a una idea de ritmo o pueden provocar una sucesión rítmica de representaciones.

En cuanto al ritmo semántico no imaginístico, es mucho más difícil aún que por sí solo genere efectos rítmicos el puro significado abstracto. En el ritmo de imagen existen determinaciones visuo-espaciales que pueden retornar, así como existen elementos en el modo de presentación de la imagen que también son susceptibles de repetición. Es por eso que consideramos como más probable que el ritmo semántico no imaginístico aparezca como ritmo en relación a la realidad versal, al reiterarse un sema o un haz de semas junto con la aparición de un nuevo verso. Además de esto, pueden suponerse secuencias de contrastes entre conceptos o nociones de carácter abstracto.

Por último debemos considerar la posibilidad de una alternancia entre representaciones imaginísticas y no imaginísticas. Además de considerar que la evocación rítmica revisada para el ritmo de imágenes puede aplicarse al plantearse como cíclicos ciertos elementos abstractos.

Así, las reflexiones y los análisis realizados en esta parte de nuestra investigación nos muestran que en el verso libre los efectos rítmicos ocurren de manera más notoria como una colaboración de los niveles versal, gramatical y semántico. Es esperable que lo mismo ocurra con el nivel visual. De esta manera, podemos concluir que, dado este carácter colaborativo no resulta tan recomendable como en principio puede parecer establecer una tipología de versos libres, sino de recursos potenciadores de ritmo en la práctica del verso libre. Lo que ocurre frecuentemente no es que un solo elemento otorgue ritmo, sino que, dentro de los elementos que colaboran, uno predomina o simplemente aparece como el más notorio. El solo hecho que *Altazor*, poema que para Paraíso estaría ubicado en el tipo de

verso libre de imágenes, haga un uso tan extensivo y complejo del paralelismo –incluso en los mismos versos en que asistimos a un metrallazo de imágenes-, prueba este punto.

Además, y de modo más importante para el concepto general de ritmo poético, nuestros análisis en torno al ritmo en el poema versolibrista nos han llevado a dar cuenta de otro fenómeno usualmente dejado de lado: que el ritmo en el poema en verso libre suele constituirse a partir de *efectos rítmicos locales*, y no de efectos rítmicos coincidentes con la totalidad del poema. En este punto las reflexiones teóricas con las que nos hemos encontrado han solido mostrarse sumamente ciegas. Aparte de algunas menciones marginales parece como si los estudiosos del ritmo poético fueran especialmente renuentes a considerar la posibilidad de que el poema realice sólo a ratos este efecto. Así es como comprendemos la afirmación de Diana Dunkelberg de que “El orden de la escritura en verso libre es, quizás, más parecido a una búsqueda y, en la medida en que recurrencias y repeticiones emergen de dicha búsqueda, éstas se convierten en un patrón, en un orden.” (47) Otra manera de enfocar este hallazgo es aclarar que el impulso métrico es sólo un tipo de ritmo posible –de carácter progresivo, es decir, que despierta una expectativa de repetición permanente-. El poema en verso libre es capaz de desarrollar tanto ritmos regresivos –es decir, que se advierten *a posteriori* en la lectura-, como ritmos que despiertan cierto impulso de carácter transitorio.⁷⁹ No creemos que estos últimos tipos de ritmo sean menos valiosos que los efectos propios del impulso métrico entendido en término tradicionales. Son una de las tantas maneras en que el poema versolibrista recurre a elementos (muchos de los cuales anteriormente se encontraban en segundo plano) para generar un ritmo más sutil, menos machacón y monótono, y para transformar al ritmo mismo en un recurso que puede ubicarse en primer o segundo plano del poema, continua o alternadamente.

En ese sentido, podemos estimar que la concepción del ritmo heredada desde el paradigma de la versificación regular nos ha inducido a pensar, mediante una fuerte identificación entre ritmo y poema, que ambos deben corresponderse de principio a fin. Nuestros análisis muestran, no obstante, que el poema en verso libre posee como

⁷⁹ La idea de ritmo regresivo y progresivo la tomamos de Belic: “el ritmo del verso es *progresivo* (impulso métrico, inercia, previsibilidad, espera, expectativa), mientras que el de la prosa es *regresivo*: el lector u oyente se da cuenta de él solo *ex post, a posteriori*.” (44)

especificidad la capacidad de entrar y salir de configuraciones rítmicas, ya sea de manera abrupta o sutil. Y esto, más aún, supone la posibilidad de que un poema no sólo posea un ritmo, sino varios. La exigencia métrica aparece así como la exigencia de una continuidad rítmica que el poema versolibrista no tiene por qué respetar. Esta capacidad del ritmo para “suspenderse” no debe, sin embargo, sorprendernos: recordemos lo que ocurría en el *Kubla Kahn* de Coleridge, es decir, la capacidad de un subsistema rítmico de orquestación de difuminarse en el transcurso del poema.

El hecho de que el poema versolibrista pueda suspender el ritmo y mezclar ritmos aparece como oportunidad de comprender mejor la idea de que “En la poesía contemporánea, el ritmo y el tono del poema reproducen subjetivamente (...) ritmos y tonos de transmisión imprecisa, alojados en la memoria o en el inconsciente.” Fenómeno que destrabaría “el fetichismo arquitectónico que pareció darle interés al poema sólo en cuanto estructura y sistema excesivamente consciente y milimétricamente planeado.” (Genovese 39) En ese sentido, el o los ritmos del poema en verso libre exigen un punto de partida que, si bien puede retomar elementos de la tradición metricista, puede también diferenciarse de ella en aspectos fundamentales.

De todos los factores examinados en esta investigación, es probable que el más inexplorado de todos sea el de la relación del ritmo con la propuesta estética. Esto implica insertar los fenómenos rítmicos dentro de un contexto más amplio, que va desde la significación del poema hasta sistemas de creencias o de propuestas en torno a la poesía.

Tratamos la propuesta estética autorial inserta dentro de una tradición: la de la ideología del ritmo poético basado en el ritmo universal. Establecimos así la necesidad de considerar las ideologías del ritmo, tanto personales como compartidas. Comprobamos que estos sistemas de creencias o propuestas en torno a la poesía dotan de sentido o enmarcan ciertos fenómenos rítmicos, al punto que los mismos recursos pueden interpretarse de maneras distintas si provienen de ideologías distintas, o de versiones personales distintas de la misma ideología (como es el caso de Paz y Darío).

De ello terminamos derivando la necesidad de un análisis de las ideologías que rodean el concepto de ritmo de manera más profunda, trabajo que continúa pendiente. Así, la ideología de la revelación rítmica requiere de un examen y consideración críticas que

evalúen su rol en el desarrollo de obras poéticas particulares. De este modo, estimamos que futuras investigaciones debieran considerar hasta qué punto las ideologías de la poesía, y en específico del ritmo poético, resultan funcionales o productivas para la poesía misma.

De la misma manera es necesario examinar el o los modos de lectura que culturalmente le asignamos a la poesía y su relación con el fenómeno del ritmo, tanto desde el punto de vista de la percepción de éste como de la inserción de los textos poéticos en dicho panorama. Así, el nivel de detalle al que llega nuestra percepción del ritmo puede relacionarse directamente con una ideología que identifica fuertemente poema y ritmo, además de una ideología del poema que espera la generación de efectos estéticos (entre ellos, el ritmo) generados a partir de detalles en la dicción del texto poético.

Con los resultados hasta ahora obtenidos podemos concluir, de manera más general, la importancia de los factores individualizadores en la determinación del ritmo de un poema. En ese sentido, la búsqueda de dicha determinación debe intentar explicar qué diferencia el rendimiento rítmico de ese poema con respecto a otros, si es que de hecho esto ocurre. De este modo, la originalidad o la relevancia estética de un poema pueden quedar más fácilmente esclarecidas.

Además, comprobamos que el retorno juega de hecho un rol central dentro de la constitución del ritmo poético, afirmación que no implica una reducción de las posibilidades del poema, ni un tratamiento “abstracto” de éste, como podría derivarse de ciertas afirmaciones de Meschonnic. Sin embargo, compartimos con el teórico francés, como dijimos, la ética de intentar individualizar al máximo la determinación de la expresión del ritmo. Creer que las repeticiones de diverso tipo pueden provocar efectos rítmicos no implica un obstáculo para intentar llegar a su especificidad.

A lo largo de este trabajo se ha visto una gran mayoría de fenómenos de retorno. Es probable que los elementos portadores de ritmo tiendan ampliamente a identificarse con repeticiones, ya sea en uno o en varios niveles del poema, o a través de combinación de niveles como las que hemos examinado (lo que llamamos “ritmos de relación”). No obstante, hemos intentado subrayar la importancia del *tempo* (y de los fenómenos de progresión de la frase) para dar cuenta de que ambos factores colaboran continuamente en

la conformación de un efecto rítmico. En contraste con la abrumadora mayoría de fenómenos de retorno, el *tempo* destaca por su necesidad. Cada vez que hay orilización imaginaria, hay *tempo*. Es decir, que éste es consustancial a la naturaleza temporal del discurso. El ritmo del poema, por tanto, se realiza al ser potenciado tanto por los elementos de retorno como por los elementos indicadores de velocidad. Por lo tanto, el ritmo poético ocurre como el efecto de lectura que es el resultado de la interacción de dichos elementos al ser puestos en funcionamiento en la interacción texto-lector (considerando también como bagaje posible del lector una determinada propuesta estética de fondo o una ideología poética que sean relevantes para el ritmo).

A pesar de ser un recuento limitado, nuestro análisis muestra también la cantidad de recursos, elementos y factores que pueden afectar a la conformación del efecto rítmico. La especificidad de la experiencia del ritmo (poético) no se debe, por lo tanto, tan sólo a una interacción histórica entre texto y lector (una determinada manera subjetiva de llenar los vacíos del texto, según la teoría de la recepción), sino también a la gran cantidad de recursos puestos en juego, captados consciente o inconscientemente por el lector, los cuales exigen una especial forma de intensificación de la atención prestada al desarrollo del discurso poético. De este modo, la comunicabilidad de dicha experiencia se hace parcialmente posible en la medida que los elementos o fenómenos portadores de ritmo pueden rastrearse para generar una idea de ésta. Ello no significa, por supuesto, que el análisis del ritmo sea determinable con exactitud: teniendo sus aspectos objetivos, los tiene también bastante subjetivos.

Hemos podido establecer la utilidad teórica, crítica e incluso histórica (para el caso del Modernismo, pero también para el del verso libre) de un examen del concepto de ritmo poético y de las posibilidades de la práctica del ritmo en la poesía. Hacen falta estudios históricos que recojan el concepto de ritmo desde una perspectiva renovada, no ya entendido únicamente desde el punto de vista de la versología tradicional. Nuestro aporte pasa, además, en parte por la formación de nuevos conceptos, como el de pareamiento rítmico, ritmo de relación imagen-realidad versal, evocación rítmica, escansión acentual del verso libre según grupos acentuales, examen de la progresión de la frase en relación a las medidas versales, etc.

También hemos resuelto algunas ambigüedades con la que nos encontramos en el transcurso de esta investigación, como por ejemplo la noción del ritmo de imágenes, la especificidad de los juegos rítmico-sintácticos en el verso libre, los comportamientos del *tempo* del poema, etc. Del mismo modo, mostramos los límites de la funcionalidad de algunos conceptos ya establecidos, como el de impulso métrico.

Nuestra crítica de algunas de las concepciones en torno al ritmo poético nos ha llevado a cuestionar la manera en cómo se ha enfocado la relación entre lengua y sistemas de versificación. En consecuencia también es necesario proyectar investigaciones sobre los agenciamientos que se realizan en la constitución de dichos sistemas.

Nuestros análisis también destacan la necesidad de enfocar el ritmo poético a través de fenómenos textuales, pero también a través de una dimensión estético-interpretativa que intente reflejar el ritmo desde su condición de efecto producido en la lectura.

En conjunción con la ética individualizadora que hemos subrayado, nuestros análisis han destacado que el ritmo de un poema muchas veces implica fenómenos simultáneos de diversa notoriedad e importancia. En ese sentido se sugiere la necesidad de intentar jerarquizar estos fenómenos cuando sean detectados, considerando sus potenciales o actuales efectos en la lectura. Así, resulta central la participación de varios niveles en el desarrollo temporal del poema.

Por último, quisiéramos destacar el rol de las ideologías del ritmo y las ideologías del poema, y con ello la necesidad de estudiar el fenómeno del ritmo dentro del campo cultural en el cual se mueven dichas ideologías. Es necesario, de hecho, enfocar el fenómeno del ritmo históricamente. En ese sentido, bien puede uno preguntarse hasta qué punto las especificaciones que hemos realizado al concepto de ritmo poético son posibilitadas por la revolución versolibrista, en la medida que nos despoja de la certeza de una tradición métrica fija, permitiéndonos escudriñar otros aspectos rítmicos del enunciado poético con mayor atención.

Con todo esto esperamos, aún a sabiendas de que hay muchos esfuerzos pendientes, haber aportado en esclarecer la importancia y la actualidad del estudio del fenómeno del ritmo poético.

Apéndice I: Breve nota sobre los conceptos de metro y ritmo en Osip Brik y Boris Tomashevski (antecedentes de la conceptualización de Oldric Belic)

La diferenciación entre metro y ritmo aparece trabajada ya por los formalistas rusos, especialmente por Osip Brik y Boris Tomashevski. Será en base a estas reflexiones que Oldric Belic establece la distinción que utilizamos como referencia en este trabajo.

Brik en un famoso pasaje, declaraba

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen su lugar siguiendo su ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas. Hablando científicamente, no se puede decir que la disposición de las huellas constituye un ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico. (107-108)

De aquí no sólo resulta destacable el conflicto entre oralidad/oralización y escritura, sino también el hecho de que el ritmo es pensado como una actualización o, de manera más exacta, como una recreación del “discurso poético”. La metáfora de la huella plantea, por otra parte, una relación entre éste último, la representación gráfica y una recreación llevada a cabo en la lectura.

De hecho, Brik sostiene que la representación gráfica ha engañado a los estudiosos, dedicándose éstos a encontrar el ritmo en “medidas y sílabas”. Antes de esta noción

Los especialistas del ritmo poético naufragaban en los versos, los dividían en sílabas, en medidas y trataban de encontrar las leyes del ritmo en este análisis. Existen de hecho todas esas medidas y sílabas, pero no por sí mismas sino como resultado de un cierto movimiento rítmico; ellas ofrecen sólo algunas indicaciones del movimiento rítmico del cual resultan. (108)

Pareciera como si Brik reforzara la idea de que el ritmo del poema (y, se entiende, también el poema) no está en la página, sino que lo dispuesto gráficamente es representación de una entidad imaginaria, que existe una condición previa tanto a la representación gráfica como a la lectura del poema. La segunda ofrecería indicaciones que se refieren a la primera para llevar a cabo la interpretación u oralización del poema. Dicho de otra manera: “Todo se deriva del ritmo del discurso poético; la distribución en líneas y sílabas es su consecuencia.” (108)

Pero Brik oscila entre una idea más amplia del ritmo como fuerza animada que se plasma en representación gráfica, y otra más delimitada, que es, al parecer, a la que quiere llegar. Porque cuando, un poco más adelante, dice que “El movimiento rítmico es anterior al verso”, se refiere a que los versos precedentes ya han establecido un determinado movimiento, del cual el verso particular de un poema no puede aislarse. Un verso que, tomado en solitario pudiese resultar trocaico, en el contexto del poema aparece como yámbico. O sea que “Leemos el verso correctamente porque conocemos el impulso rítmico del cual resulta.” (108) De modo que la generación de un impulso a través de las características de una obra (una determinada distribución de los acentos, por ejemplo) nos ayuda a seguir leyéndola de determinada manera. Esto, habría que interpretar, es un dato captable gracias a la representación gráfica, que nos ayuda a llegar a esa primera instancia que es el discurso poético. Por supuesto, Brik no es tan ingenuo como para dejar de notar que “distintas pronunciaciones del verso llevan a resultados diferentes.” (108)

Lo que vemos en Brik es una división conceptual entre la dinamicidad de la obra, otorgada por su organización específica, y la abstracción que puede realizarse a partir de un tipo de verso particular. En esta concepción, la obra adquiere primacía frente al modelo, y el concepto clave de esa primacía, en cuanto a su dimensión fónica, es el ritmo.

Esa es la esencia de la cuestión, que será desarrollada por Tomashevski, quien distingue explícitamente entre metro y ritmo. El primero “representa, en el marco de una escuela poética, la norma a la que obedece la lengua poética. El metro es el rasgo distintivo de los versos con respecto a la prosa.” Claro que nos advierte con respecto a que “las normas métricas son inestables.” (115) El concepto de metro, al igual que el de compás en la música, juega, sin embargo, un rol clave en la lectura del texto. Veamos lo que dice Tomashevski que ocurre en este fenómeno:

Esos versos (...) nos impresionan, por su sucesión, como una repetición organizada en su sonoridad, como un carácter “rítmico” o “poético” del discurso. Percibimos series aislables (versos) y al compararlas tomamos conciencia de la esencia del fenómeno rítmico. El papel de las normas métricas es facilitar la comparación, revelar los rasgos con cuyo examen podemos estimar el carácter equipotencial de los períodos del discurso; la finalidad de estas normas es extraer la organización convencional que rige el sistema de los hechos fónicos. Este sistema es indispensable para el vínculo entre los poetas y su auditorio, ayuda a comprender la intención rítmica puesta por el autor en su poema. (116)

Forma, en fin, no sólo parte de las convenciones de escritura, sino también de las de recepción y, así, ayuda en la captación de la organización rítmica del poema. Incluso sugiere Tomashevski que el sistema métrico implica una lectura artificial, obligándonos a escandir cuando leemos para poder percibirlo (116).

Esto último no significa que leamos los poemas de manera rígida y monótona, sino que percibimos el patrón regular “superpuesto” a nuestra lectura. De esta forma, es fácil comprender la caracterización que Tomashevski hace del ritmo: “El dominio del ritmo no es el de la contabilización; no está ligado a la escansión artificial sino a la pronunciación real.” Vemos aquí una similitud con Brik, pero también un énfasis mucho más decidido con respecto a la idea de actualización:

No se puede destacar el ritmo porque, a diferencia del metro, no es activo sino pasivo, no engendra el verso sino que es engendrado por él. Se puede imaginar un metro abstracto (...). Pero el ritmo es siempre concreto, está fundado únicamente en los elementos de la pronunciación que podemos oír o tomar en consideración; estos elementos se encuentran tanto en un discurso rítmico como en un discursos no rítmicos. [sic] (117)

El ritmo sigue asociado a lo concreto, esto es, a una interpretación del texto, pero ahora una cualidad pasiva se deriva del hecho de que el ritmo es engendrado a partir del verso del poema. Lo que lo sustenta ahora es la experiencia de la pronunciación real de discursos rítmicos y no rítmicos. Es esta, por tanto, una propuesta mucho más centrada en el papel del lector. Sin embargo, la identificación del metro sigue siendo posible principalmente gracias al ritmo: “Un metro puede sólo reconocerse o reproducirse, en tanto que el oyente puede escuchar el ritmo aun cuando ignore las reglas subyacentes del verso y no perciba su metro.” (117) Por lo tanto, lo que Tomashevski concibe es una colaboración entre ambos fenómenos.⁸⁰

⁸⁰ El aspecto débil de este planteamiento, no obstante, estriba en su propuesta de análisis del ritmo: “resulta evidente que si el ritmo está compuesto de elementos realmente oídos, la clasificación de los fenómenos rítmicos debe fundarse sobre el análisis fonético del discurso.” (117) O, formulado de manera más explícita “sólo la declamación nos permite un análisis experimental.” (122) El problema de semejante propuesta es que no analizamos la obra, sino la recitación. En busca de la certeza científica, Tomashevski pierde el rumbo: en vez de preguntarse por los elementos o factores disparadores del ritmo (aunque sea en términos de posibilidad), prefiere objetivarlo en una recitación particular. Como dice Brogan “in the recitation of verse, speakers produce any number of linguistic and even paralinguistic features which are optional and variable and may well be unique to each performance (...).” (1173) Para Jakobson, la idea de describir el verso tal cual es realizado en la performance “is of lesser use for the synchronic and historical analysis of poetry than it is for the study of its recitation in the present and the past.” (1960 365)

Apéndice II: Breves aclaraciones para una mejor comprensión de la crítica de Meschonnic a la teoría del signo.

La propuesta de Meschonnic se basa en la idea de que la noción de ritmo sostenida tradicionalmente por la métrica se basa en lo que él llama “une exigence d’universalité” (1974 8), que él ve como la primacía de una noción casi teleológico-cósmica del ritmo. Aquí, como ya se adivinará, el concepto de ritmo toca con cuestiones de índole filosófica, metafísica, ideológica, ética y política,⁸¹ cuya primacía en la cultura occidental puede rastrearse, una vez más, hasta Platón y Aristóteles. (9)⁸²

⁸¹ “ Cette imposition de l’ordre (la contrainte –formelle- est un maintien de l’ordre, une censure et négation du désordre (...)), ce primat des proportions sur le chaos, possession ainsi du continu es le discours de divin ou l’unité. Le rythme est alors l’hypostase du retour, il garantit l’identité du même.” (9)

⁸² La noción de ritmo de Meschonnic, que más adelante será explicada, toma como base un ensayo de Émile Benveniste sobre la etimología de la palabra griega que llegó a significar “ritmo”. En dicho ensayo Benveniste señala que, con anterioridad a Platón, esta palabra, que más tarde designaría lo que hoy entendemos como ritmo, significaba

the form in the instant that it is assumed by what is moving, mobile and fluid, the form of that which does not have organic consistency; it fits the pattern of a fluid element, of a letter arbitrarily shaped, of a robe which one arranges at one’s will, of a particular state of character or mood. It is the form as improvised, momentary, changeable. (285-286)

Esta noción de “ritmo” es aproximadamente lo que Meschonnic utilizará como “propuesta” de Benveniste. Ahora, es necesario advertir que Benveniste, en dicho artículo, se propone comprender cómo dicha palabra llegó a ser “suited to express what we understand by ‘rhythm’ (...).” (286) Dice Benveniste que la noción de ritmo provino de la formación de la noción de forma en el siglo quinto, a manos de Platón. (286) En el tratamiento platónico de esta palabra “‘arrangement’ (the original sense of the word) is constituted by an ordered sequence of slow and rapid movements (...).” Así, es el orden del movimiento [the order of movement] lo que desde entonces se ha llamado ritmo. Agrega Benveniste, a continuación, que en la versión platónica de la palabra “We may speak of the ‘rhythm’ of a dance, of a step, of a song, of a speech, of work, of everything which presupposes a continuous activity broken by meter into alternating intervals. The notion of rhythm is established.” (287) Cuidémonos de fijarnos en esa última frase. Cuidémonos, también, de fijarnos en las conclusiones de Benveniste: la historia que esboza en dicho artículo niega la noción popular de que el concepto de ritmo surgió en la Grecia Antigua a partir de la observación del movimiento regular de las olas. Por el contrario

It required a long consideration of the structure of things, then a theory of measure applied to the figures of dance and to the modulations of song, in order for the principle of cadenced movement to be recognized and given a name. Nothing is less ‘natural’ than this slow working out, by the efforts of philosophers, of a notion which seems to us so necessarily inherent in the articulated forms of movement that we have difficulty in believing that people were not aware of it from the very beginning. (287)

Resulta divertido que a Meschonnic no le apetezca demasiado citar esta última parte del ensayo de Benveniste (de hecho no es muy dado a realmente *citar* este interesantísimo artículo). Pero más diversión hemos encontrado en su tratamiento del texto seminal de Benveniste. Dice Meschonnic que, al hacer la crítica

Para Meschonnic, la noción tradicional de ritmo proviene de una confusión entre ritmo y metro: “La confusion entre rythme et le mètre est la conséquence de cette dépendance philosophique non analysée, qui piège les définitions dans une circularité sans issue. Cette circularité tient dans la notion de régularité appliquée au rythme.” (9) Es decir, la noción de ritmo como retorno pertenece a una ideología que los identifica a ambos.

La noción de ritmo que Meschonnic denuncia es, en sus palabras, “compatible con la teoría del signo.” Según esta perspectiva el ritmo es “un elemento formal” y no una “noción semántica. Es una estructura. Un nivel. La distinción entre forma y sentido, ritmo y sentido, es homóloga a las distinciones de categoría entre gramática, léxico, sintaxis, morfología.” (2007 68) Meschonnic repele, de hecho, una definición de la lengua “esencialmente gramatical”, donde entraría “una cierta relación de lo paradigmático y lo sintagmático, que retoma, vuelve a recortar las viejas categorías.” (70)

Así, la práctica de segmentar el discurso es parte de esta ideología que somete el ritmo al metro. Esta práctica de segmentación en partes equivale a lo que el autor llama el

de la etimología de ritmo, Benveniste “trastornó no solamente la noción de ritmo sino su inserción en la teoría del signo, y a la vez desestabilizó la teoría misma del signo.” (2007 68) A continuación, Meschonnic asegura que, caracterizado el ritmo como lo hizo Benveniste (cita en esta parte las frases con que Benveniste caracteriza el concepto preplatónico, sin por supuesto, contextualizar dichas frases), “el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua. Puede entrar en el discurso” (69) Pero Meschonnic puede ser un personaje aún más simpático, como cuando afirma que “La paradoja es que Benveniste no desarrolló este trabajo (...)” (69) Aumenta nuestra simpatía gracias a una colección de frases como “A partir de Benveniste el ritmo ya puede no ser más (...)” (69); “En la teoría del ritmo que Benveniste hizo posible (...)” (70) y - nuestra favorita- cuando habla de la “Noción [de ritmo universal] que, extrañamente, es la misma que Benveniste reconoció y denunció.” (79)

De la fraseología de Meschonnic uno podría derivar, no obstante, la suposición de que el ritmo, efectivamente, “dejó de ser” como alguna vez fue. Digamos, que Benveniste obró algún milagro no sólo en la ideología sino también en la realidad -aunque muy a pesar suyo, como debiesen ser todos los milagros. Pero el mismo Meschonnic se encarga de descartar esta interpretación de sus “ya no”: “Si el ritmo vuelve a ser, o más bien se reconoce (empíricamente, nunca dejó de serlo) la organización del continuo en el lenguaje, lo binario del signo ya no tiene ninguna pertenencia a los límites del discurso.” (188) De modo que para el autor en cuestión el sentido verdadero del ritmo es el de la palabra “original” presocrática, y la ideología comienza en Platón, finalizando en Benveniste, aunque de manera más secreta en su propia persona.

Aún queda, no obstante, un último grado en la escala de meschoniquismo. Y tiene que ver con una crítica muy acertada –Meschonnic es a ratos capaz de criticar muy lúcidamente ciertos clichés de la academia y la poesía. Ajustando cuentas con el “formalismo de la lengua” –una especie de amalgama ideológica del estructuralismo y el postestructuralismo- el autor desliza, entre una serie de errores comunes, el de confundir “una etimología con el sentido verdadero” (142), crítica que no podemos aplaudir tan enérgicamente como quisiéramos y que ilustra, de paso, un tipo de ética intelectual que no debe resultar ajena al lector familiarizado con la filosofía francesa.

Por supuesto nada de esto invalida de por sí la propuesta de Meschonnic.

“pensamiento de lo discontinuo en el lenguaje” que, se adivina, no permite concebir lo continuo, y además en él “se sitúa (...) la transformación de la noción de ritmo” en la que signo y ritmo “se refuerzan mutuamente en un modelo dualista (...).” (34) El signo, de hecho, es “el discontinuo mismo en el lenguaje: sonido y sentido, forma y contenido.” (46)

En parte el problema está en que el poema exige leer de otra manera, ya que la coherencia de éste es el continuo “como encadenamiento de una coherencia que es una contra-coherencia del signo.” (48) Ya que la poesía “es el lenguaje menos hecho de signos” (89) el ritmo es un elemento central – o *el* elemento central- dentro de ella. El poema es la forma de discurso en la que la interacción con el sentido “es más visible” y es también “la más específica.” (90) En él, la división entre forma y fondo no es válida, de modo que “L’unité de la poésie est le poème.” (1974 23)

Apéndice III: Explicación y evaluación de de los dos “clásicos indispensables” de la versología española (Tomás Navarro Tomás y Antonio Quilis)

Antonio Quilis

El primero de ellos es bastante insatisfactorio en su explicación: todo el espacio que le dedica al problema del ritmo se reduce a unas cuantas páginas y una nota al pie donde se limita a aludir a la adaptación del ritmo de cláusulas al verso español, declarando sin mayor argumentación que “en nuestra métrica la unidad fundamental del verso es la sílaba, y no el pie”, para más adelante agregar: “(...) esta clasificación está basada tomando en consideración el verso aislado, no en función de la estrofa, y en una división en pies métricos que falsea por completo la estructura de nuestra lengua.” (Nota 8, 26-27) No llegamos a averiguar nunca *por qué*. Anteriormente, al inicio de su manual, Quilis declara que el lenguaje en el poema alcanza “una nueva dimensión formal que, (...) se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno.” A renglón seguido agrega:

El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es *libre, asimétrica e irregular*, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama *prosa*. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de *simetría y regularidad*, se constituye el período rítmico que denominamos estrofa. (13)

Por lo tanto, para Quilis el ritmo del poema estaría dado por la estrofa, considerando los géneros poéticos no estróficos como monoestróficos. (14) No obstante podemos contentarnos con constatar que la unidad rítmica de la estrofa está compuesta por versos, cuya función rítmica depende de su lugar en tal o cual forma estrófica. Es en él que se dan las “unidades rítmicas menores: los acentos, la cantidad, la rima, la pausa, etc.” (15)

Sistematizando lo que dice Quilis, tendríamos como unidades rítmicas (es decir, generadoras de ritmo): la estrofa (independiente de si es una o varias), la o las medidas de los versos, la rima en posición regular (que no se nos olvide: “si estos elementos están sometidos a un canon estructural de *simetría y regularidad...*” etc.); más adelante se hace

obvio que también los hemistiquios (25 y ss.), y de los acentos, sobre los que hablaremos en un instante. Por su parte las pausas, que Quilis enumera como parte de las unidades rítmicas, es claro que funcionan como delimitaciones de unidades anteriormente enumeradas, por lo que ayudan a constituir unidades que producen ritmo y no son “independientemente” generadoras de él, sino sólo en tanto son condición *sine qua non* para la existencia de otras (i. e.: el verso *es* “el verso” más una pausa versal, la estrofa *es* “la estrofa” más una pausa estrófica, etc.). La distinción entre pausa y verso, si es que Quilis realmente la plantea, no se encuentra sistematizada.⁸³

Que todos estos elementos son generadores de ritmo es bastante claro. Pero creemos no equivocarnos si decimos que hasta este punto la propuesta parece bastante insatisfactoria para alguien que busca saber qué es eso que se dice el ritmo de un poema. Una razón para ello es que, por ejemplo, hasta aquí todos los sonetos tienen casi el mismo ritmo. Otra, en relación con lo anterior, es el cómo caracterizamos los distintos fenómenos rítmicos: volviendo al soneto, ¿qué ocurre en el paso de los cuartetos a los tercetos, donde los elementos generadores de ritmo varían? Aquí hay más, aquí hay menos, acá la rima es así, acá no. Eso es todo lo que podemos decir. *Ritmo*, tan promisorio como palabra, parece significar algo tan monótono como trazar patrones de líneas de igual longitud.

Por suerte Quilis no se queda en eso y se adentra en la unidad del verso, a través del concepto de “ritmo de intensidad”. Hace entrada un elemento que nos acompañará largo tiempo en esta árida temporada entre los metros: el acento. Luego de descartar, como hemos visto, el ritmo de cláusulas recurriendo al argumento de que “nuestra lengua no es así”, Quilis propone que el verso español puede poseer un ritmo (de intensidad) yámbico en caso de que la última sílaba acentuada del verso sea impar, y trocaico en caso de que sea par. Esto es lo que le da a un determinado verso un “signo rítmico”. Tenemos, pues, versos

⁸³ Cabe destacar que Rafael de Balbín, teórico de principal referencia para la propuesta de Quilis, parece considerar esta cuestión de manera más precisa. El enfoque de Balbín, más detallado y más amplio que el de Quilis, se plantea destacar cómo los elementos propios de la “cadena prosaria” se transforman en elementos generadores de ritmo al organizarse en una estrofa. Por ello puede resultar confusa la denominación del “ritmo” referida a los distintos elementos que la componen como realidad lingüística. El título de su obra, *Sistema de rítmica castellana*, nos respalda en esta interpretación, que nos permite aclarar las suspicacias que Quilis puede despertar con respecto a la delimitación de los conceptos de pausa y verso/estrofa, ya que, al colaborar el elemento pausa con el elemento “positivo” de la medida versal, ambos generarían la realidad del verso. (Ver Balbín 12 y ss.)

de signo par y versos de signo impar. El resto de los acentos en el interior del verso serán rítmicos o extrarrítmicos, respectivamente, si caen en sílaba del mismo signo o no. En caso de que haya dos acentos seguidos, entre ellos el extrarrítmico pasa a ser antirrítmico. (26-29)

Aquí hay entonces una tentativa de solución para uno de los problemas que apuntábamos hace un momento. Tal y cual soneto se diferenciarían rítmicamente por la distribución de los acentos en el interior de sus versos. Pero ¿qué es lo que importa de esta diferenciación? La relación de los acentos interiores con el último acento del verso, de modo que lo que importa en verdad es la medida del verso.⁸⁴ Es decir, el rol de los acentos interiores es menor, pues sólo importan en relación al acento final, y todos los acentos finales ocurren, como sabemos, en la penúltima sílaba métrica del verso. Eso quiere decir que, salvo leves variaciones, el ritmo de todos los sonetos sigue siendo el mismo (ahora, eso sí, tiene nombre: trocaico) – o sea que el ritmo de intensidad no es más que la otra cara de la medida versal.

A esto se agrega que, al quedar reducido el repertorio de los ritmos del verso castellano a dos, esas leves variaciones de las que hablábamos reducen aún más sus posibilidades de escapar de tan atroz monotonía. Por otro lado, si pensamos en una composición con dos versos de distinta medida, como la silva clásica –que combina heptasílabos con endecasílabos-, tendríamos que ambos versos por separado poseen el mismo ritmo de intensidad (yámbico) y no habría manera de diferenciarlos rítmicamente más que por su medida. Lo único que nos podría haber salvado de decir que todos los sonetos son rítmicamente lo mismo, hace que todos los versos de todas las silvas clásicas sean, desde la perspectiva del ritmo de intensidad, iguales.

La teoría de Quilis en relación a la de Rafael de Balbín

⁸⁴ Y esta no es una conclusión a la que se pueda llegar únicamente con una pequeña dosis de lógica. Esteban Torre expone que la fundamentación para la percepción de las unidades versales en español procede de la última cima acentual del verso, lo cual explica la igualación de los finales oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos: en todos ellos el acento final se encuentra ubicado en la misma posición. (Torre 103)

La escueta propuesta de Quilis toma como referente más o menos directo la teoría rítmica de Rafael de Balbín. En algunos aspectos, la propuesta es idéntica, de modo que veremos los aspectos que nos permitan comprender en qué medida la propuesta de Quilis es una reducción de la de Balbín. Este último se sitúa más claramente con respecto a la función de la estrofa, el verso y la pausa en el ritmo. Su posicionamiento, como el de Quilis, otorga absoluta primacía a la estrofa, a través del “*planteamiento estrófico* de los problemas rítmicos (...)”, que atraviesa todo su trabajo:

La unidad estrófica es –entre las unidades rítmicas- la única que posee plenitud idiomática completa: tanto porque el verso aislado no se da con validez poética en el hecho literario, como porque la unidad versal no tiene de suyo unidad sintáctica, ni por ello virtualidad estilística. (12)

Esta afirmación permite captar de forma prístina a qué tipo de poesía se refiere Balbín: está claro que se trata de una versificación tradicional, incluso, en ciertos aspectos, tradicional en comparación con los experimentos métricos del siglo XIX. El Simbolismo y el Modernismo llegaron a sobrepasar conscientemente la unidad sintáctica de la estrofa, y es también posible encontrar casos similares en el Barroco e incluso en el Renacimiento (sobre todo en los tercetos finales del soneto –que pueden considerarse un caso especial).

Por supuesto, su concepto del ritmo corresponde consecuentemente al de regularidad, hasta el punto de igualar ambas nociones. (28) La regularidad es un trabajo sobre los materiales lingüísticos –“componentes de la cadena fónica”-: tono, timbre, intensidad y cantidad, (15) los cuales, al ser dispuestos en una determinada ordenación producen un efecto rítmico:

Estos módulos configurativos [los componentes antes mencionados], originan un *período rítmico* o *estrofa* de extraordinaria riqueza rítmica. La unidad estrófica castellana, tiene en su forma más numerosa o lograda: un ritmo de tono que se matiza, sin desvirtuarse, con un *ritmo de timbre* o rima. Se apoya sobre un *ritmo de cantidad*, y se refuerza, y casi llega a confundirse con un *ritmo de intensidad* o simetría de los acentos prosódicos. (36)

Nos parece que la propuesta de Balbín implica que todos estos elementos colaboran en la formación de la estrofa, unidad rítmica principal. Obviar este detalle puede resultar confuso en la medida que el versólogo español habla de distintos “ritmos” (según se ve en la cita anterior), no distinguiendo entre estos fenómenos particulares y la realidad total de la estrofa, que es una síntesis de todos los elementos anteriores, los cuales se implican unos a otros. El ritmo de cantidad (medida del verso), está claramente delimitado por las pausas, que pertenecen, según Balbín, al ritmo de tono: los “grupos melódicos fragmentarios (...)”

reciben su unidad interna y propia del predominio de un *sinfonema de mayor altura tonal*; y cuya entidad (...) es delimitada por *pausas* (...).” (157) O sea, la pausa se configura en función de este “máximo tonal”, que es el último acento del verso o, en palabras de Balbín, en *axis métrico*. (158) En la poesía tradicional vemos también que el ritmo de timbre, correspondiente a la rima, se ubica también en nuestra tradición métrica privilegiadamente a final de verso. Y, finalmente, el ritmo de intensidad, que corresponde aproximadamente a lo expuesto por Quilis con respecto a la posición de los acentos en relación al axis.⁸⁵

Sin embargo, la crítica que dirigíamos a Quilis respecto a la generalidad y a la poca flexibilidad de su teoría para dar cuenta del ritmo como fenómeno específico de distintas obras, hasta ahora sigue en pie. Para evaluar lo que sucede con respecto a esto último, debemos adentrarnos brevemente en su conceptualización del llamado “ritmo de intensidad”, que demuestra mayor capacidad individualizadora.

Esencialmente, esta propuesta es la misma que la de Quilis: el ritmo de intensidad “se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos.” (95) Balbín, sin embargo, aporta una observación más. Para él, las estrofas mayores (las de más de ocho sílabas) exigen otro acento del mismo signo que el del axis, el cual se denomina *acento estrófico secundario*. Su posición dentro de cada verso de la estrofa es variable, siempre que mantenga la relación con el axis. En el caso de los versos en que existe una pausa en su interior, éste se sitúa con anterioridad a ella. En cambio, en los versos mayores impausados, el acento secundario corresponde al acento de signo análogo al axis que ocupe una posición final en un sirrema, o en el miembro de oración que se encuentre más alejado del axis. (129-131) El ejemplo que propone Balbín (131) es el verso “el ancho **campo** me parece **estrecho**” (Garcilaso). Destacamos este aporte porque permite a la teoría ampliar su capacidad para especificar los fenómenos rítmicos en el interior del verso y a lo largo de la estrofa.

⁸⁵ Balbín otorga un listado muy útil relativo a la acentuación y desacentuación, y en general de lo que él llama “valores acentuales relativos” en el verso español. No entraremos en esta discusión. Por lo demás no tenemos nada que objetar ni que aportar. Remitimos al lector interesado a las páginas que el versólogo dedica al asunto (96 y ss.). Destacamos el hecho de que el criterio utilizado por Balbín implica muchas veces un impacto de la sintaxis sobre la disposición melódica del o de los elementos generadores de ritmo. Más adelante nos encontraremos con más afirmaciones de este tipo.

Además, en contraste con Quilis, nos parece que Balbín le otorga mucho mayor relieve a la función de todos los acentos interiores. Esto se ve en su intento de integrar sus consideraciones sobre el ritmo de intensidad en los tres principios que establece, donde le otorga a la disposición de los acentos interiores el carácter de subsistema:

- 4) El *centro del movimiento rítmico*, es siempre el axis estrófico
- 5) La distribución de los acentos prosódicos, guarda como *única ley constante*, la disposición alternada de acentuación/desacentuación [obviamente, en cualquiera de los dos órdenes posibles].
- 6) Junto al sistema rítmico principal, y de mayor rigor impresivo, común a toda la estrofa, coexiste normalmente un *sistema rítmico secundario* y limitado al ámbito del verso. (122-123)

Si aún recordamos bien a Quilis, recordaremos su rechazo del ritmo de cláusulas. El ritmo de cláusulas más ampliamente aceptado divide los pies en pies binarios y ternarios. Es precisamente con respecto a esto que a Belic le resulta conflictivo a la hora de evaluar la teoría de Balbín. (452) La crítica del versólogo checo es bastante transparente, pero no hace hincapié en que el error de Balbín se relaciona directamente con su manera de conceptualizar el ritmo como regularidad. Dice este último que el ritmo de intensidad puede ser “monorrítmico”, cuando los acentos prosódicos recaen todos en sílabas de un mismo signo, o plurirrítmico cuando ocurre lo contrario (129). Esto implica que la regularidad de los acentos prosódicos se siente sólo con respecto al signo –par o impar- del axis. Teniendo lo que hemos dicho en mente, confrontemos estas implicancias con el fenómeno rítmico que ocurre en este famoso poema de Darío:

2 5

6 ¡Ya **vi**ene el cortejo!

2 5 8 11 14

15 ¡Ya **vi**ene el cortejo! Ya se **oy**en los **clar**os clarines,

2 5 8 11

12 la **esp**ada se **an**uncia con **vi**vo **refle**jo;

En este caso, se siente claramente una regularidad, proveniente del retorno de un patrón. Este patrón, para no identificarlo necesariamente con una cláusula, puede formularse como constando de una sílaba acentuada rodeada de una sílaba inacentuada por cada lado. Como cláusula habría que formularla como anfibráquica (oóo). Este ritmo, innegablemente *ternario*, produce la sensación de retorno prescindiendo de la regularidad silábica en la medida de los versos (6, 15 y 12, respectivamente en este caso) y de la distribución acentual del mismo signo. Es una regularidad de otro tipo, y este fenómeno que, si no nos equivocamos, *es perceptible para cualquier hablante*, no puede ser cubierto

por lo que postulaban Quilis y Balbín. Esta teoría, de acuerdo a Belic “funciona bien para los ritmo binarios.” (452) Sin embargo, esta carencia es bastante llamativa. Aquí tocamos un conflicto mayor dentro de la métrica tradicional: la disputa entre la teoría del ritmo de cláusulas versus el ritmo de signo. Más adelante volveremos sobre ella para manifestar nuestra postura.⁸⁶

Tomás Navarro Tomás

Navarro presta atención, como Quilis en su momento, a los acentos al interior del verso. Su concepto de ritmo es bastante más restringido: “Los versos españoles con ritmo definido requieren cuatro o más sílabas.” (1974 35) TNT distingue dos tipos de periodo: el período rítmico, que es el central, y el período de enlace. El primero corresponde a “La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último (...)” (35), o sea, desde la primera sílaba acentuada hasta la inmediatamente anterior a la última. Antes de iniciarse el período rítmico, ocurre la anacrusis (“las sílabas débiles anteriores al primer apoyo” (35)) y después de terminado, comienza el periodo de enlace: “El acento final es el punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia.” (35-36) Los hemistiquios funcionan como versos aislados. (36)

Algo ligeramente interesante es que TNT afirma que el ritmo del verso español es un ritmo de cláusulas:

Dentro del período [rítmico], las palabras se organizan ordinariamente en núcleos de dos o tres sílabas. En algunas ocasiones, el espacio correspondiente a la cláusula lo ocupa una sola sílaba y a veces con

⁸⁶ Sin embargo es necesario aclarar que existe una ventaja central de la propuesta de Balbín por sobre la de Quilis, la cual es la razón principal por la que planteamos que la segunda es una reducción un tanto grosera de la primera, y es que el autor del *Sistema de rítmica castellana* no cierra su puerta a otros posibles sistemas de versificación. Belic dice que esto también diferencia a Balbín de TNT: la teoría de Balbín “a diferencia de la de T. Navarro, no es exclusivista, cerrada: su creador deja abierta –largamente abierta- la puerta que permite salirse del ámbito del silabotonismo (...)” (478) Es por eso que Balbín incorpora en sus “Tipos estróficos fundamentales”-recordemos también que para él la unidad rítmica principal es la estrofa- la estrofa ternaria que es de “mucho menor frecuencia que la estrofa binaria” (258), pero en la cual reconoce “la existencia de un sistema rítmico definido.” (259-260) No queda más que pensar que las afirmaciones generales de Balbín con respecto al ritmo de intensidad se deben a una especie de “conservadurismo métrico”, o al tipo de tradición poética que él tiene en mente y que prefiere privilegiar.

menor frecuencia, cuatro sílabas. La mayor parte de los versos son de período binario, formado por dos cláusulas, una en el tiempo marcado o principal y otra en el tiempo débil o secundario. (36)

Como consecuencia lógica, los pies métricos, adaptados de la prosodia antigua –yambo (oó), troqueo (óo), dáctilo (óoo), anfibracó (oóo) y anapesto (ooó)- quedan, salvo excepciones, reducidos al segundo y tercero de ellos: la forma de cada cláusula “corresponde generalmente a los tipos trocaico (...) o dactílico (...)”, pudiendo ser combinados, lo cual ocurre con mayor frecuencia. (37) De hecho, un poco más adelante afirma: “Las cláusulas yámbicas (...), anapésticas (...) y anibráquicas (...), consideradas teóricamente en la representación gramatical del verso, carecen de papel efectivo en el ritmo oral.” (37) Sin duda este modelo nos permite captar ciertas “simetrías”. Así, en la estrofa de Bécquer

Del salón en el ángulo oscuro,	oo /óoo óoo/ óo
de su dueña tal vez olvidada,	oo /óoo óoo/ óo
silenciosa y cubierta de polvo	oo /óoo óoo/ óo
veíase el arpa.	o /óoo / óo

En este ejemplo, los versos se adaptan muy bien al modelo. Pero, si se lo mira de cerca, hay que darse cuenta de que esto se debe al hecho de que las sílabas acentuadas dentro de un mismo verso no están separadas por más de dos sílabas entre sí. Veamos qué hace Tomás Navarro con los casos, altamente frecuentes, donde esto no ocurre:

El dulce lamentar de dos pastores,	o /óo oo óo oo /óo
Salicio juntamente y Nemoroso,	o /óo oo óo oo /óo
he de cantar, sus quejas imitando;	ooo /ó o óo oo /óo
cuyas ovejas al cantar sabroso	ooo /ó o oo óo /óo
estaban muy atentas, los amores,	o /óo oo óo oo /óo
de pacer olvidadas, escuchando.	oo /ó oo óo oo /óo

(1975 25)

Se aprecia, también, una cierta simetría. Pero, ¿cómo se “encuentran” las cláusulas inacentuadas? ¿con qué criterio se determina que, por ejemplo, el primer verso es o /óo oo óo oo /óo? ¿cómo se diferencia de un comienzo como o /óoo...? En sus tres libros donde expone esta teoría, TNT no da respuesta a esto. Es claro que el comienzo alternativo por el que preguntamos no daría resultado en el modelo de TNT: o /óoo oóo oo /óo, nos llevaría una cláusula anómala, y ya que ya existe una oo, se ve mejor tal como está señalado más arriba.

El único criterio en el que se puede pensar para distinguir las cláusulas inacentuadas de las acentuadas es que, dado que en español es bastante frecuente que los acentos en la frase estén a una distancia mayor que dos sílabas, si esto ocurre tendrá que haber una cláusula inacentuada... o una cláusula monosilábica, como hay que suponer a partir de oo /ó oo óo oo /óo y de ooo /ó o óo oo /óo. Esto abre múltiples posibilidades de escansión, hasta el punto de que uno comienza a preguntarse 1) ¿por qué limitar las cláusulas hasta tres sílabas? 2) ¿por qué mantener el periodo de enlace? 3) ¿de qué sirve dividir el verso en cláusulas? No es necesario ponerse a escribir en semicírico para notarlo: el modelo de TNT debe esforzarse demasiado por mantenerse.

Más sorprendente aún es el tipo de homologación al que este modelo es capaz de someter a algunos versos. Tomando como referencia el clásico ejemplo de Andrés Bello, para ejemplificar la diferencia entre cláusulas ternarias, TNT excluye toda diferencia, obra y gracia de la anacrusis:

- | | |
|---|----------------------|
| 1.- Nido desierto de mísera tórtola | óoo óoo óoo /óoo |
| 2.- El nido desierto de mísera tórtola | o / óoo óoo óoo /óoo |
| 3.- En el nido desierto de mísera tórtola | oo/ óoo óoo óoo /óoo |

De modo que los tres versos son rítmicamente equivalentes. Tal es, según, TNT, “lo que recoge el oído”. (1974 24)

Pero, es cierto, en este caso particular TNT tiene un punto, aunque sólo sea en pro de la simetría de los tres versos, pues si ordenáramos el segundo y tercer ejemplo según cláusulas anfibráquicas y anapésticas respectivamente, nos sobrarían primero una y luego dos sílabas inacentuadas a final de verso. Hay que plantearse esta cuestión más seriamente. De hecho, la primera vez que nos acercamos a este modelo nos extrañaron todas las cosas que venimos mostrando, pero las atribuimos a nuestra mala comprensión e ignorancia. Por lo demás, el trabajo de TNT es realmente admirable, a pesar de las dudas que puedan suscitar sus fundamentos. Por eso, le dejaremos a otro el trabajo sucio y lamentable de prender la mecha. Oldric Belic, ha dejado desparramadas en un libro de unas 632 páginas, algunas críticas a este importante versólogo. Haremos el favor de recolectarlas.

Críticas de Belic a la teoría de Navarro Tomás

Parte Belic con uno de los aspectos que más dudas puede suscitar: el de la anacrusis.⁸⁷ Ésta, dice, ha sido aplicada al verso moderno, pero sobre todo al verso silabotónico,⁸⁸ en el cual se suele aplicar el principio de cláusulas acentuales (113). Según Belic, la anacrusis no presenta problemas para el verso cantable, pero sí para el oratorio. En específico con respecto a la teoría de TNT, se pregunta si “El verso es, *ex definitione*, una unidad rítmica: ¿cómo es posible, entonces, dejar una parte de él fuera del ritmo?” (116) El ritmo del verso de Gabriela Mistral citado por TNT, “Dancemos en tierra chilena” (oóo oóo oóo) quedaría reducido a “cemos en tierra chi” (óoo óoo) (470).⁸⁹ Más adelante, criticando las apreciaciones subjetivas de distintos versólogos sobre los pies dice

Además, como se sabe, T. Navarro admite sólo dos tipos de pies: el troqueo y el dáctilo. Es decir, borra de toda la poesía hispánica los posibles matices estilísticos del yambo, del anfibraco y del anapesto. Pero ¿es posible borrarlos, por decisión de un versólogo, si existen realmente? (365)

Con respecto al análisis de los primeros seis versos de la *Égloga primera* comenta: “Es sin duda una concepción especial.” (437)⁹⁰ Frente a la opinión difundida de que el ritmo trocaico es el más frecuentado de los ritmos binarios en español, dice “Pero para T. Navarro, es el único que existe (que se percibe) realmente” y luego: “Notemos que si el material lingüístico no corresponde al esquema requerido, T. Navarro lo arregla adecuadamente por medio de la *anacrusis*”; (439) más concretamente

T. Navarro, para conseguir el ritmo postulado por su teoría, tiene que arreglar el verso adecuadamente. Y no se trata solamente del verso citado [“Acude, corre, vuela”], desde luego: se trata de todos los versos que no empiezan con una sílaba acentuada. Para la sílaba inicial (las sílabas iniciales) al ritmo versal, T. Navarro se sirve del *período de enlace*, es decir, junta lo que el poeta ha querido dejar separado. (443)

⁸⁷ La anacrusis no implica, en todas sus concepciones, que no se consideren las sílabas que caen bajo su dominio como parte del ritmo del verso. Zirmunskij y Rafael de Balbín (226) se posicionarían bajo esa perspectiva, distinguible de la de TNT. Belic comenta que esta última noción “parece inútil” (115).

⁸⁸ El estudio de Belic pretende situar al verso español dentro de la tipología de sistemas de versificación europeo. En concreto, el problema está en si corresponde a un sistema silabotónico –como implica TNT- o silábico.

⁸⁹ En otro momento, Belic retoma este caso, diciendo que para TNT:

evidentemente, no tiene importancia el hecho de que los pies anfibráquicos, en el verso citado, tienen apoyo en la articulación lingüística, le corresponden: son, *todos*, realidades lingüísticas. Es difícil imaginar un ritmo más adherido a la expresión lingüística, más identificado con ella en el verso citado. T. Navarro no vacila en destruir esta identificación. ¿En nombre de qué? (451)

⁹⁰ Y más adelante:

Para hacer caber este pasaje en el esquema trocaico, de acuerdo con su teoría, T. Navarro ha tenido que arreglar los comienzos versales de tal modo que ningún verso empieza rítmicamente allí donde empieza como texto; además tiene que contar varias veces como pie una sola sílaba, incluso no acentuada. ¿No es éste un proceder arbitrario? (473)

Así, el período de enlace “destruye la unidad del verso”.⁹¹ (476) ¿Qué pasa, además, con la primera anacrusis del poema (116) y con el último acento de éste (482-483), que no pueden quedar integrados dentro del período de enlace? Con respecto a este último advierte Belic la gravedad, puesto que “puede tratarse de la cumbre, rítmica y semántica, del poema” En fin, su teoría es exclusivista y cerrada. (478)⁹² Esto último es bastante grave, en la medida que pretende aplicarse a la métrica española desde el *Cantar del Mío Cid*. Por ello entendemos las palabras de Oreste Macrí cuando se refería a la teoría de TNT diciendo que se mueve “en el mismo plano rítmico puro”, es decir, teórico, hablando también de “errores muy graves” y de una “necesidad de corrección inmanente en el sistema.” (44) Es exactamente eso lo que pensamos. En suma, este esquema se auto-justifica para introducir en el verso elementos que no están en él y que funcionan de manera retroactiva para establecer la propia validez de sus postulados.^{93,94}

⁹¹ En este punto, Belic resalta el hecho de que incluso un fiel seguidor de TNT, como lo es Rudolf Baehr, desecha el concepto de anacrusis. Dice Baehr que ésta sacrifica “la unidad del verso a favor de determinada concepción del período de enlace, que por otra parte es algo insegura.” Así, su propuesta radica en reemplazar el concepto de período de enlace por el de “final de verso”, que comprende la última sílaba acentuada, aquellas que pudieran seguirla y la pausa. (30)

⁹² Belic relaciona la teoría de TNT con su “larga estadía en Estados Unidos y con las teorías versológicas que predominaban allí en ese tiempo.” (521-522) Para un resumen de estas teorías en el ámbito anglosajón, ver Wellek (169). Para un comentario de las críticas de Belic a TNT ver Torre (67 y ss.).

⁹³ Curiosamente, ya Wellek y Warren habían denunciado la arbitrariedad de lo que ellos llaman “«musical» theory” de los metros: “it gives free reign to arbitrary individual readings; it levels out distinctions between poets and schools of poetry by reducing all verse to a few types of monotonous beats.” (170)

⁹⁴ Me parece necesario advertir que, no obstante las críticas que este mismo dirige la teoría de TNT, Esteban Torre recicla su concepto de “período de enlace”, prescindiendo, eso sí, del de anacrusis; o sea, sólo permanece aplicable al final de verso (y a la pausa). (103) De este mismo reciclaje es sintomático que Torre lo realice con el único objetivo de *explicar* (lo cual, por cierto, no llega a suceder) las reglas tradicionales del verso español con respecto a sus finales oxítonos (añadida de una sílaba métrica), paroxítonos y proparoxítonos (resta de una sílaba fonológica).

Apéndice IV: Sobre el valor del corte versal en el poema versolibrista en la recuperación de elementos métricos tradicionales y sobre el concepto de “verso libre de ritmo endecasílabo”

En la línea vista en el análisis de las dominantes métricas del *Walking around*, ya destacada por Amado Alonso, es que ha llegado a tener un cierto éxito el concepto de “verso libre de ritmo endecasílabo”. Concretamente, lo utilizan Bousoño (303), Miguel A. Márquez (218) y María Victoria Utrera (2010 146). Estos últimos con la molesta costumbre de no definirlo ni referir a la fuente de donde extraen la noción. En realidad ésta fue forjada por Carlos Bousoño, en su libro *La poesía de Vicente Aleixandre*, al ocuparse precisamente del problema del ritmo en dicho poeta español. Dice Bousoño “Doy este nombre a todos los versos que tradicionalmente eran *combinables* con el endecasílabo: los de once sílabas, tanto como los de cinco, siete, nueve (acentuado en cuarta), trece (alejandrinos franceses) y catorce (alejandrinos siete más siete).” (303) Por ello se entiende que Utrera le atribuya a Amado Alonso, junto con Bousoño, el demostrar la tendencia del verso libre hispano al ritmo endecasílabo (2003 322), concepto al que él no echa mano en ningún momento.

Parece cuestionable llamar de “ritmo endecasílabo” a la poesía de las *Residencias* que, como el mismo Alonso insistiera, tiene una amplia tendencia hacia el alejandrino. Por lo demás, el concepto resulta tan amplio que difícilmente puede ser de utilidad al momento de querer captar los efectos rítmicos de un determinado poema que pueda caer bajo esta categoría. El carácter laxo y vago del concepto se acentúa aún más si consideramos que para Bousoño, siguiendo una noción similar a la que nosotros hemos denominado “dominante métrica”, la variación de una norma métrica en el verso libre no afecta a la estructura de la totalidad (303). Miguel A. Márquez considera que cierto tipo de versículo de ritmo endecasílabo es “la mayor innovación del sistema poético” (218), lo que sea que eso signifique.

Sin embargo, el análisis de Márquez despierta una cuestión de importancia mayor: “¿son idénticos un versículo y el conjunto de versos simples que se formaría con su

descomposición?” (219) Esto quiere decir, en nuestro caso ¿es lo mismo el *Walking around* tal como es presentado por Neruda, o descompuesto de manera que los hemistiquios heptasílabos aparezcan como versos autónomos? La pregunta sobre por qué el poeta ordenaría de tal manera su poema si su realidad rítmica responde a otro esquema tipográfico, es legítima. Responder afirmativamente a la pregunta anteriormente planteada es para Márquez “negar toda esencia al versículo, que sería, por tanto, más un recurso visual que un hallazgo rítmico” (219) Como vemos, el versólogo se apresura a excluir lo visual del campo del fenómeno del ritmo. Continúa, sin embargo, diciendo, “La contestación negativa puede partir del convencimiento de que la representación gráfica no es arbitraria sino que manifiesta la intención rítmica del autor (...).” Además, “debe basarse en la demostración de que la pausa a final de verso y la pausa a final de hemistiquio cumplen distintas funciones.” (219) Nada más elemental: en cualquier curso básico de verso se dirá que la cesura posee menor duración que la pausa versal, sin embargo no nos olvidemos que ello se refiere a poemas de versificación tradicional. Por otra parte, no es muy difícil saber desde el principio cuál será la respuesta que nos otorgará el versólogo: se trata de una típica concesión al sentido común. Y al decir esto, sólo queremos señalar que, al pretender establecer una ley general para el versolibrismo (las pausas interiores son menores que las versales) se refiere a una situación ideal, que, en los casos concretos, es tan probable que ocurra como que no.

Recordamos haber escuchado hace algún tiempo unas grabaciones de Gonzalo Rojas y habernos dado cuenta, no sin cierta sorpresa, que su manera de recitar sus poemas difícilmente concordaba con la diagramación de los mismos. En ese entonces atribuimos el fenómeno a nuestra propia ignorancia. Pero el hecho volvió a resurgir en nuestra mente luego que, durante un curso de postgrado, Felipe Cussen hiciera la misma observación. El caso de Rojas no es excepcional, lo mismo puede atestigüarse en centenas de recitales poéticos y en otros autores conocidos por sus preocupaciones rítmicas, como William Carlos Williams o Soledad Fariña. Tomemos a Gonzalo Rojas, pues nos parece un extremo notable, tanto de conflicto de la sintaxis con la versificación, como de la plena omisión que la recitación del autor realiza con respecto a ello. En la primera estrofa de *Qedeshim qedeshóth* se lee:

Mala suerte acostarse con fenicias, yo me acosté
 con una en Cádiz bellísima
 y no supe de mi horóscopo hasta
 mucho después cuando el Mediterráneo me empezó a exigir
 más y más oleaje; remando
 hacia atrás llegué casi exhausto a la
 duodécima centuria: todo era blanco, las aves,
 el océano, el amanecer era blanco.

Sin embargo, si diagramamos de acuerdo a una recitación del autor⁹⁵, podría establecerse el texto de esta manera, para señalar las pausas:

Mala suerte acostarse con fenicias,
 yo me acosté con una en Cádiz bellísima
 y no supe de mi horóscopo hasta mucho después
 cuando el Mediterráneo me empezó a exigir más y más oleaje;
 remando hacia atrás llegué casi exhausto a la duodécima centuria:
 todo era blanco, las aves, el océano,
 el amanecer era blanco.

Las razones para la diagramación del poema habrá, pues, que buscarlas en otra parte, y no en indicaciones que el autor dejara, a manera de partitura, para su ejecución, como supone Márquez. Sin duda existen autores que aún consideran el final de verso como indicador de pausas (un ejemplo muy claro sobre esto es la poesía de Carlos Marzal, o algunos poemas de Armando Roa), pero difícilmente puede seguir atribuyéndosele esa función única para la totalidad de la poesía versolibrista. De nuevo, los versólogos piensan la poesía contemporánea dando por hechas convenciones de antaño. Más aún, ni siquiera puede considerarse, en el contexto de la poesía de los siglos XX y XXI, que un mismo autor, y un mismo poema, corte los versos siempre con el mismo criterio. La prueba nos la otorga, otra vez, el poema citado; pues, hacia el final ocurre una pausa –que también Rojas reproduce en la recitación- que es crucial para el sentido del poema y que calza perfectamente con la entonación oracional: “(...) Yo / pecador me confieso a Dios.”

Con las razones que hemos aducido podría pensarse que sostendremos que el corte de los versos debe ser indiferente y que, en cambio, debiésemos atender a las extensiones sugeridas por la entonación prosaria. Lo que planteamos es, no obstante, algo distinto: el final de verso ya no tiene ese valor único que tenía en la poesía tradicional. En muchos casos, habrá poetas que lo ocupen para señalar pausa, pero esa no es la única

⁹⁵ Recitación que tomamos de y puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=cIv7pJhHHVY>

función posible. Otra vez es necesario situar nuestras teorizaciones en un contexto específico, y no lanzar grandes afirmaciones que se queden en el aire.

Lo que nos interesa, sin embargo, es que tanto la reflexión de Márquez como el poema de Rojas, sumados al *Walking around*, nos van planteando la cuestión de si es posible o correcto buscar efectos rítmicos estableciendo unidades menores al verso (o que lo trasciendan, en casos como el de Rojas).

Los dos poemas citados nos permiten advertir un hecho ampliamente difundido en la práctica poética: en muchos, tal vez en la mayoría, de los poemas en verso libre existe una primacía del factor entonacional frente al versal. Sin necesidad de hablar aquí de impulso métrico (lo cual es muy posible para el poema de Neruda, pero no para el de Rojas) es claro que hay fenómenos concretos en los que se demuestra la importancia de la entonación para el ritmo de algunos poemas versolibristas. Por ejemplo, los conflictos entre entonación prosaria y versificación suelen resolverse del lado de la primera (como ocurre en la recitación de *Qedeshím qedeshoth*). Entonces, dada la primacía del factor entonacional en poemas como éstos, bien puede dársele el visto bueno a esta práctica de subdividir los versos, tal como lo hemos hecho con Neruda, considerando además que las pausas que se pueden producir al interior de un verso pueden tener la misma o incluso mayor duración que las que se producen al final (si es que efectivamente se producen).

Márquez y otros reaccionarán irritados preguntando por qué el poeta cortaría los versos de tal manera. Este es un tema de suma importancia.

Tampoco creemos, como Belic, que cualquier fragmentación en renglones es verso libre “desde el punto de vista estético” porque posee una “información distinta” de su hipotética versión en prosa. (586) El problema es que, siendo realistas, proponer algo así es una idealización. No siempre encontraremos un motivo para el establecimiento de una pausa, ni de un corte. Y ello no afecta esencialmente a la cualidad estética del poema. Es bastante esperable que en muchos casos lo que haga el poeta sea continuar una convención genérica, y también puede pensarse que la constitución de un “buen” verso, como verso, o de más de uno, justifique de partida que la totalidad del poema se encuentre versificado. La ideología de la estructura artística perfecta, del “reloj suizo”, de la estructura como “hiperformalización” y sistema exacto, donde todo está pensado, y todo tiene un valor y

una razón de ser (una *función*), es sólo el ideal de una poética (y una excelente estrategia retórica para los poetas), no una realidad de la práctica textual. Y la razón es simple: ningún poema es un círculo perfecto, sólo puede simular serlo.

Sin embargo, vuelve a nosotros la queja: si es posible escandir un poema considerando como elementos rítmicos centrales hemistiquios y no los versos en su totalidad, se reconoce que hay en ellos un valor rítmico y “sonoro”, entonces ¿por qué no graficar estos efectos rítmicos tal cual se habría hecho en la versificación tradicional? Obviamente no podemos responder para todos los casos, que son individuales, y en los que cada poeta puede argüir sus propias razones (las cuales tampoco serían dignas de absoluta confianza). A lo que hemos sugerido antes, añadamos lo siguiente.

Existen al menos dos posibilidades que plantearse ante un problema como éste; la primera es que el fenómeno rítmico que buscamos señalar con la escansión sea de producción inconsciente por parte del poeta, de modo que difícilmente podría haberlo graficado tal cual el versólogo furioso le reclama que lo haga; la segunda es que, como vimos en el caso de Eliot, haya una recurrencia consciente a un elemento métricamente tradicional, pero el autor ha decidido, o bien desfigurarlo, o bien hacer de su presencia algo menos evidente, o menos marcado. Así, el regreso de la metricalidad puede ocurrir a partir de un empleo más sutil de los mismos recursos. De modo que estos fenómenos pueden formar parte del *ethos* que proponía el dictum poundiano: “As regarding to rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome.” (A retrospect) La consecuencia está, por supuesto, en estudiar cómo se da esta deformación, qué tipo de relación adquieren la regularidad y la irregularidad en el poema.

Los modos en que esto último puede ocurrir son innumerables. Nosotros debemos proseguir. Sólo nos quedaremos con el siguiente ejercicio. Destacaremos la importancia de la versificación del *Walking around* tal cual está hecha destacando su última estrofa en relación el último verso. El versólogo furioso exigiría una diagramación como ésta:

Yo paseo con calma,
 con ojos, con zapatos,
 con furia, con olvido,
 paso, cruzo oficinas
 y tiendas de ortopedia,
 y patios donde hay ropas

colgadas de un alambre:
calzoncillos, toallas
y camisas que lloran
lentas lágrimas sucias.

Lo que tenemos acá, no es el *flâneur* melancólico, sino a un hiperquinético desesperado, tanto que es incapaz de notar su propia sobreexcitación. En consecuencia, el texto parecería irónico. Pero esto es un asunto de presentación visual (lo que descartaba Márquez).

La retórica acumulativa de esta estrofa (en su versión original) nos lleva a desembocar en el último verso, un sintagma fundamental, que es la última imagen, cargada de sugerencias, del poema. Tanto la sintaxis, como la versificación y el contenido emotivo, aíslan la última frase, la cual, en razón de constituir el cierre del poema, y de ser un verso más corto, parece subrayar su especificidad y requerir un mayor cuidado. Al ir leyendo ya lo sabemos: esta será una frase fundamental, casi una sentencia; y la disposición acentual del verso, junto con las aliteraciones, lo subrayan: óo óoo óo; “**lentas lágrimas sucias.**” El protagonismo de este final, y la atención que requiere, nos parece, serían imposibles sin que se encontrara aislado del resto de la gran masa que es esta estrofa, lo cual, por lo demás, sería una pérdida incalculable para la misma. A la vez, la continuidad de ese ritmo alejandrino/heptasílabo, colabora con el ánimo de lenta y melancólica monotonía, y, al interactuar con los otros factores que ya hemos señalado, desembocan en un final potentísimo, que lo es en virtud de ese mismo trabajo de versificación.

Apéndice V: Excurso sobre la imagen

Imagen es una palabra con la que uno inevitablemente se encuentra al poco andar por las reflexiones en torno a la poesía. Hay poetas que son conocidos por su recurso a la imagen, Rimbaud, Breton, Huidobro, Pound, Eliot, Ashbery, Javier Bello. Hay escuelas y tradiciones, incluso géneros, vinculados fuertemente a ella: la poesía de la dinastía Tang, el haikú, el simbolismo, el surrealismo, el creacionismo, el imaginismo. Curiosamente, hay una especie de consenso en cuanto a qué autores y tradiciones destacan por su utilización de la imagen, y sin embargo, ¿quién nos ofrece una idea clara sobre lo que esa palabra significa?

No podemos decirlo mejor que W. J. T. Mitchell:

I[*image*] and i[*magery*] (...) are among the most widely used and poorly understood terms in poetic theory, occurring in so many different contexts that it may be impossible to provide any rational, systematic account of their usage. A poetic i[*image*] is, variously, a metaphor, simile, or figure of speech (...); a concrete verbal reference; a recurrent motif; a psychological event in the reader's mind; the vehicle or second term of a metaphor; a symbol or symbolic pattern; or the global impression of a poem as a unified structure (...). (556)

Incluso la vaguedad y los distintos usos contradictorios del término llevaron a que Furbank propusiera su abandono (Mitchell 557). Además, Mitchell nos advierte sabiamente del movimiento que hacemos al aplicar una palabra de origen visual al dominio de lo escrito:

The concept of poetic imagery is (...) a kind of oxymoron, installing an alien medium (painting, sculpture, visual art) at the heart of verbal expression. The motives for this incorporation of the visual arts are usually clear enough: the whole panoply of values that go with painting: presence, immediacy, vividness- are appropriated for poetry. But there are equally powerful motives for keeping the incorporation of the visual under control (...). (557)

En ese sentido debemos tener claro que el uso de la palabra “imagen” para referirnos a la serie de fenómenos que pretendemos delimitar es en sí mismo metafórico: cuando hablamos de una imagen poética no nos referimos a una imagen real en sentido estricto.⁹⁶

Sin considerar todos los sentidos que nos ofrece Mitchell, nos interesa lo que unifica a los distintos autores y tradiciones que destacamos en el comienzo de este excurso. Es

⁹⁶ Ni tampoco, valdrá la pena aclarar, a representaciones tipográficas del tipo que se utiliza en los caligramas, a pesar de que la historia del concepto llega a mezclarse con este tipo de manifestaciones, tal cual se puede ver en las reflexiones de Pound-Fenollosa en torno al ideograma, y en trabajos posteriores sobre ambos autores (vid. Claro 502).

decir, nos interesa a qué nos referimos cuando hablamos de las imágenes en *Iluminaciones* o en *Altazor*. Imagen poética, en el sentido que estamos buscando para este término, podría describirse en primera instancia como una representación mental de uno o más objetos (animales, personas, cosas), de un proceso, un lugar o una escena, describable –aunque no necesariamente descrita– en términos visuales, provocada por un fragmento o por la totalidad de un texto poético, independiente de que aquello representado o imaginado tenga existencia en la realidad o no, o del modo en que los elementos que componen dicha representación se relacionen con otros elementos realmente existentes. Imagen es, por tanto, un *efecto posible* de un poema. Si este efecto posible es propiciado por ciertas cualidades o características textuales –es decir, si pueden buscarse rasgos disparadores de imágenes– es asunto aparte. La imagen –al menos la imagen que buscamos definir, y aquella a la que se refieren Paraiso y otros– no está presente como tal en el poema, el poema sólo puede buscar propiciarla. Y en ese sentido el poema es un trampolín y una guía para la formación de la imagen que *tal vez* busca.

Uno de los problemas de abordar teóricamente la imagen poética se debe en parte a que los estudios literarios han evitado abordar este asunto a lo largo de gran parte del siglo XX. Según Daniel Gleason, el peso del conductismo en psicología (2009 424) y el desarrollo de los estudios literarios a partir de I. A. Richards y el *New Criticism* (424-425), junto con el giro lingüístico (426), establecieron una tradición a la que no le interesó hacerse cargo de la visualización mental en general, o vinculada a la literatura. Esta tradición se extiende al postestructuralismo y la deconstrucción (426-427)⁹⁷, y sólo intentó ser superada por la teoría de la recepción y la psicología cognitiva (427-429), además de algunos otros intentos recientes hacia fines de siglo (429-430).⁹⁸ Esta situación ha

⁹⁷ Ya en 1981, Yves Bonnefoy deslizaba una crítica similar hacia la academia francesa, con estas palabras: Este estudio de lo ilusorio en las obras de poesía me parece tan necesario, por otro lado, que la crítica reciente ha sin embargo ligeramente desatendido, volcada de lleno en su valorización de la escritura plural. Fascinada por todo lo que tiene lugar en la escala del significante, se une a lo que transgrede, en el texto del escritor un estado anterior o más ordinario de la palabra común, busca por tanto la obra en una distancia, o un devenir, lo que hace de la creación un movimiento, un dinamismo, fácilmente reintegrable al flujo de lo intertextual o al juego de la diferencia: y olvida examinar la inscripción que el autor intenta hacer de sí en la turbulencia verbal. (31)

⁹⁸ En dicho recuento sorprende, sin embargo, la omisión de las reflexiones de Gaston Bachelard, de acuerdo a las cuales, según Luis Puelles Romero, “No hay un «afuera» de la imagen –tampoco un «antes», «detrás» o

provocado un descuido de aspectos centrales de ciertas obras y movimientos literarios, tal como Gleason ejemplifica con su análisis de la crítica sobre la poesía y la poética imaginista (*Critical Blindness to Imagism's Visual Poetics*, es como titula significativamente este apartado).

A fuerza del solo sentido común, la idea de una imagen (mental) despertada por la lectura de una obra literaria nos deriva directamente a la idea vulgar de imaginación: cómo dotamos de carne a los personajes, o de vida a un paisaje, al momento de leer. Es decir, cómo concretizamos, según el concepto que Iser retomaba de las reflexiones de Ingarden (38) o, como decía Yves Bonnefoy, cuando el lector encuentra “unas palabras pero también unos objetos, y unos seres y el horizonte y el cielo: en definitiva, toda una tierra rendida de golpe a su sed.” (30)

A veces, sobre todo a personas no familiarizadas con la poesía -o con tradiciones poéticas centradas en la imagen-, puede parecer extraño tener que realizar este ejercicio imaginativo en la lectura de un poema, ejercicio que sin embargo se realiza de manera casi mecánica en la lectura de cuentos y novelas.⁹⁹ La novela – o la narrativa en general¹⁰⁰- posee de suyo la necesidad de representar un mundo y unas acciones, y por tanto se sobreentiende que las palabras en ella cumplen, aunque sea en parte, la función de desplegar un espacio imaginario poblado de sucesos y acciones realizadas por personajes, todo lo cual suele aparecer, o suponerse, lleno de particularidades, probablemente porque es así como experimentamos nuestro propio mundo.

La poesía, sin embargo, se supone pura palabra, primacía de la palabra en sí (y para ello se llama la atención en la mal llamada “materialidad del lenguaje” o los efectos sonoros), y no palabra en relación a algo más. Si hay un “algo más” que pese dentro de la

«debajo»- en el que se contenga su sentido (...), de tal manera que accediendo hasta él pudiera alcanzarse la perfecta transparencia de la imagen poética, y, de este modo, su cumplida desaparición.” (336)

⁹⁹ Sin embargo, según Gleason, “some readers claim to never visualize” (2011 2), de modo que parece adecuada su prevención de considerar la imagen como un efecto probable:

not all readers will experience visual imagery, no matter what textual features are at work. Thus I use words like *encourage*, *solicit*, *foster*, *induce* and attend to the fact that, despite my arguments about image-inducing textual mechanisms, no text can ever guarantee visual imaging in its readers. (2009 N28 436)

¹⁰⁰ El género dramático también puede mostrar este poder “intrínseco” de “despertar la imaginación”, pero debe considerarse más central la elaboración del mundo imaginario en la narrativa puesto que está orientada a desplegarlo imaginativamente y no en forma de representación teatral.

poesía, en término de la teoría literaria tradicional, es el contexto de enunciación y no alguna posible realidad enunciada.¹⁰¹ Estas concepciones sin duda tienen su razón de ser arraigada en fenómenos y tradiciones poéticas efectivas, pero no hacen justicia a una gran cantidad de obras, vacío fundamental si consideramos la cantidad de poéticas que otorgan un lugar central la imagen desde el Simbolismo en adelante.

Lo que hemos dicho hasta ahora abre algunas líneas de problemáticas necesarias para una comprensión más acabada del fenómeno de la imagen poética: 1) relación entre la imagen poética y lo narrativo; 2) capacidad de imaginar o proyectar imágenes irreales, es decir, que no sean evocación de un objeto particular efectivamente visto; 3) ambas abren el problema sobre cómo el lenguaje —o ciertos usos del lenguaje— pueden disparar representaciones mentales de carácter visual. Abordaremos estos puntos sucesivamente.

Ya Yves Bonnefoy definía la imagen como “esta impresión de realidad en definitiva plenamente encarnada que nos viene, paradójicamente, de las palabras desviadas de la encarnación.” (32) Curiosamente, su noción de imagen quedaba fuertemente vinculada a la de ficción, y con ello, a la narración:

Todo poema (...) recela en su profundidad una narración, una ficción, por escasamente complejas que puedan ser en ocasiones: porque la lengua que estructura su universo sólo puede cristalizar en apariencias de objetos o de seres que mantienen entre ellos unas relaciones significantes, en donde surge la ley misma que ha precedido la creación. (33)

Por supuesto que la centralidad otorgada por Bonnefoy a la imagen, y con ella a la ficción y a la narración, es una exageración propia de quien defiende una poética personal. En ese sentido, sus declaraciones nos sirven en tanto siguen la línea de vincular imaginación y relato, no en tanto definiciones generales sobre la poesía.

Es frecuente que los poemas narrativos, o los fragmentos narrativos de poemas, despierten la imaginación visual de los lectores. Daniel Gleason habla de un “narrative [visual] prompting”, el cual “denotes the ways in which a text guides the reader’s imagination” (2011 4) El texto puede pedirle tanto explícita como implícitamente al lector que imagine una escena (4). Elaine Scarry habla de unos “erased imperatives”, instrucciones autoriales para que el lector imagine lo que se le presenta (5). Siguiendo a esta misma autora, “close fictive description prompts the reader to mentally imagine the present

¹⁰¹ Similar a lo que hemos visto en el marco teórico sobre la propuesta de Barbara Herrnstein. Para un resumen de esta noción del poema enfocado sobre el contexto de enunciación (ausente), ver (Culler 234-243).

description (...).” Para Gleason, “the reader usually takes the direction to image something as that object is presented” salvo en los casos excepcionales en que una anticipación sea “syntactically motivated, in that the flow of language will prompt certain expectations of sequence.” (5)

Consideremos el poema de Pound *A Beautiful Toilet*, versión suya aparecida en *Cathay* de un poema de Mei Sheng:

Blue, blue is the grass about the river
 And the willows have overfilled the close garden.
 And within, the mistress, in the midmost of her youth.
 White, white of face, hesitates, passing the door.
 Slender, she puts forth a slender hand;

And she was a courtesan in the old days,
 And she has married a sot,
 Who now goes drunkenly out
 And leaves her too much alone.

Si nos fijamos sobre todo en la primera estrofa, el poema nos da cuenta de una situación, un estado de cosas, o una escena bastante particular. En términos de acción, no constituye una trama, pero sí podría considerarse parte de ella —el inicio de una historia o, como nos muestra la segunda estrofa, algo más cercano a su final. Sin embargo, al pasar a la segunda estrofa pasamos también a una narración mucho más seca, que no se detiene en los detalles ni del espacio ni del personaje. La narración, aquí, se vuelve un resumen, (a la vez, lo contado adquiere un carácter de trama) y, como tal, es menos probable que despierte imágenes en la mente del lector. Esa especie de fragmento aislado de una historia, que constituye la primera estrofa, adquiere mayor vivacidad a pesar de su autonomía narrativa. Por tanto, la narración puede ser un importante recurso disparador de imágenes, pero esto no se deriva necesariamente de su carácter narrativo: la narración de escenas o momentos concretos, focalizada preferentemente en detalles (lo que puede otorgar, como en este caso, la sensación de una especie de tiempo detenido, o tiempo que transcurre lentamente) permite una presentación visual más viva que un relato sumario.

Por otra parte, si volvemos a la primera estrofa y al momento específico que se relata —ella atravesando el umbral y vacilando un momento-, podemos notar la conformación de esta escena particular imaginable en términos visuales, pero a la vez se

advierde la sucesión de detalles realizados en forma de imágenes más pequeñas, que se suman para componer la escena general. En el caso del fragmento referido, es fácil comprobar esto si nos preguntamos lo siguiente: al llegar al momento en que imaginamos la mano de ella –especie de coronación delicada, pequeña, de la estrofa; no por nada la última palabra de ésta- ¿cuánto estamos reteniendo del pasto azul a la orilla del río? Lo más probable es que la imagen –extraña por lo demás- del pasto azul ya haya desaparecido de nuestra mente y nuestra atención se haya dirigido hacia los demás elementos que nos muestra el poema. Y sin embargo, algo ha aportado el primer verso en términos de sentido: hay un río, y junto a él, lo único que se describe es pasto, más adelante, junto a la aparición del primer objeto artificial, otro natural: los sauces. Es un jardín. Vemos, por tanto una primacía de cosas naturales, en una especie de armonía con la intervención humana: es probable que no estemos frente a una escena urbana, sino rural. Hasta el segundo verso, en que todavía “miramos” desde afuera el jardín, sólo tenemos un elemento artificial: uno, o más, muros.

Natural y a la vez sorprendente: los muros no han sido mencionados nunca, sólo *implicados* fuertemente por la palabra “overfilled” en relación a “close garden”. A la vez, el hecho de que iniciemos el primer verso del poema con el pasto junto al río –es decir en un entorno natural, al aire libre- y el mismo hecho de que los sauces hayan sobrepasado (los muros de) el jardín nos guían en imaginar de modo más probable el jardín visto desde afuera: partimos desde un detalle del pasto, supimos que quedaba junto al río, y cerca de allí, vemos unos sauces que se asoman sobre los muros de un jardín. Un jardín, o sea, probablemente haya también allí una casa ¿lo hemos imaginado, o nos hemos limitado a los sauces que caen por sobre la altura de los muros? ¿o hemos preferido elegir uno entre todos esos sauces? Eso, al parecer, depende de nosotros.

Y el comienzo del tercer verso nos confirma esta idea de estar viendo desde afuera (¿no podría haber estado el pasto dentro del jardín, y el río pasando frente a él?): “and within” es necesario para hacer un movimiento en la imaginación visual. No es difícil, no caben dudas: la última palabra antes de esta expresión ha sido “garden”. ¿Pasamos visualmente por encima de los muros, tal como pasan los sauces? ¿o tenemos un montaje y estamos, de pronto, adentro con la imagen de ella, joven, atravesando el umbral?

En fin, vemos que en tan sólo tres versos poseemos perspectivas visuales distintas. Los versos que siguen en la estrofa no parecen ofrecer, no obstante, la misma variedad de puntos de vista: más bien lo que ocurre es que se va especificando la brevísima acción que se está llevando a cabo, y que parece ser eso a lo que la estrofa quería llegar. Es decir, poseemos la imagen más general de ella, compuesta por detalles como el color de su rostro, o la cualidad de su mano, y el gesto que se encuentra realizando. Para esto, debemos retener algunos elementos visuales y considerarlos cuando se añaden los siguientes. Por ejemplo, ¿no es la mano blanca como lo era su rostro? ¿es sólo que tendemos a suponer una continuidad relativa del color de piel de la persona, o colabora en algo –aunque sea en ayudarnos a mantener en mente ciertas cualidades– el adjetivo “slender”? Del mismo modo, si seguimos centrándonos en la piel de ella, también resulta importante el dato de que está “in the midmost of her youth”.

Fuera de las preguntas, que tal vez cada uno deba responder para sí mismo, podemos ver en esto un asunto de importancia: hay imágenes o elementos de las imágenes que aparecen de manera más fugaz, y otros que deben mantenerse a lo largo de una composición de imagen más amplia –y estos pueden ayudar en la generación de imágenes consecutivas, ya sea como parte de estas imágenes, ya sea como dato contextual. A la vez, unos aparecen como yuxtaposiciones –no por eso menos significativas– otros, como partes del todo de una entidad dentro de lo narrado. Pero también es cierto que, si bien, la relación entre el rostro blanco y la mano delgada es de distinto orden que la de cualquiera de estos elementos con respecto al pasto azul, debe considerarse que su yuxtaposición no impide que sean parte de un todo más general que es el mundo y la escena particular representada en esta estrofa. Su yuxtaposición es tal, por tanto, sólo en términos de la composición de imágenes particulares, y no de lo que podríamos llamar la “ficción” de lo enunciado en el poema. El hecho de que ambas pertenezcan a un mismo mundo, a un mismo tiempo y a una misma escena o momento, ayuda a la permanencia de ciertos elementos de sentido, que no necesariamente se mantienen en términos visuales. Así, la presencia de lo natural y rural, que nos hace suponer que la escena se da en un ambiente de calma –calma que es coherente con esa detención en los detalles, con la elección de un transcurrir lento del tiempo en oposición al relato sumario de la segunda estrofa. De este modo, podemos confirmar que sí

hay semas –como el de lo natural- que se vuelven relevantes gracias a algunas imágenes. Pero a la vez podemos advertir que, a pesar de esto, hay imágenes que en cuanto tales se pierden rápidamente. Hay imágenes, por tanto, más fugaces y otras que se mantienen por más tiempo o cuya composición se da a lo largo de un periodo más extenso. Por ello, parece conveniente hablar de un grado de fugacidad y de un periodo de mantención de la imagen.¹⁰²

Por otra parte, vemos que las imágenes pertenecientes a poemas o fragmentos narrativos adquieren relaciones especiales entre sí al pertenecer a un mismo mundo o escena. La relación de yuxtaposición entre las imágenes del pasto azul y de la mujer joven, es una que se da a través de la disposición temporal de la mostración de distintos elementos de un mismo escenario. Pero una yuxtaposición más radical puede darse, por supuesto, en el contexto del poema. Consideremos, por ejemplo, el siguiente fragmento de *Infancia IV* de Rimbaud, en traducción de Cintio Vitier:

Soy el santo, en oración en la terraza, cuando las bestias llegan hasta el mar de Palestina.

Soy el sabio en el sillón sombrío. Las ramas y la lluvia golpean la ventana de la biblioteca.

Soy el caminante de la ancha carretera entre los bosque enanos; el rumor de las esclusas cubre mis pasos. Por largo tiempo veo la melancólica lejía de oro del poniente.

Las imágenes que componen cada uno de estos pequeños párrafos –es decir no aquellas que podrían distinguirse *dentro* de ellos, como o “el sabio en el sillón” versus “la ventana”- adquieren relaciones que se alejan de aquellas que estamos acostumbrados a encontrar en la narrativa, ya que no pueden considerarse como pertenecientes a un mismo mundo. El hablante aquí se transmuta a través de su enunciación poética en distintos personajes, cada uno perteneciente a una situación y a un contexto diferente. La coordinación de estas distintas imágenes aparece, pues, en un terreno que excede el de la mostración de ellas mismas, con lo cual, si se presupone una unidad para este poema, esa unidad está dada ya sea por su propia estructura, ya sea por una matriz de sentido general, pero no por estar enfocada a la representación de un mismo mundo, escena o momento. Por

¹⁰² La imagen mental en general es estimada por la ciencia cognitiva como “subject to a rapid decay” (Pearson 11). La mantención de las imágenes por más tiempo del normal puede estar vinculada a su modificación: “it is difficult to maintain an image for a long time without changing its characteristics.” (12) Lo cual podría ponerse en relación con la necesidad de ir complementando la imagen o modificándola para extender su periodo de mantención.

lo tanto, se hace necesario distinguir yuxtaposiciones que se dan dentro de un complejo imaginario general, como en el caso del poema de Pound, o en el caso de “el sabio en el sillón” versus “la ventana”, y yuxtaposiciones dadas por razones estructurales que ocurren dentro del contexto del poema, pero fuera del mundo abarcado por las imágenes particulares. A estas últimas podríamos denominarlas “yuxtaposiciones absolutas”, opuestas a las “yuxtaposiciones relativas”, que representan entidades distintas dentro de un mismo mundo. De este modo demostramos lo ambiguo e insuficiente que resulta el concepto de Paraíso de imágenes yuxtapuestas.

Es de notar, al pasar, como se puede ver en los dos ejemplos utilizados hasta ahora, que muchas veces las imágenes y su desenvolvimiento temporal se apoyan en otros niveles del poema: en el de Pound es evidente desde el principio el apoyo de la imagen en la disposición versal, luego se verá el apoyo de todo el complejo imaginístico en la primera estrofa. Del mismo modo, el fragmento analizado de Rimbaud se apoya en la disposición en párrafos, a la vez que coordina sintácticamente algunos elementos centrales de las imágenes desplegadas por el poema.¹⁰³

En concordancia con lo anterior, debemos notar también cómo el desarrollo temporal de las imágenes se vuelve relevante para el poema. Así, en el poema de Pound, iniciar con una imagen natural, mostrar luego la presencia de un elemento artificial rodeado por naturaleza para luego introducirnos a una persona que se encuentra sola (por describir una de las posibles líneas de sucesión de sentido de las imágenes). Esto, como se vio anteriormente, es destacado por Gleason con respecto al talante narrativo de algunos poemas, pero es necesario advertir que la sucesión temporal de las imágenes ocurre en la ordenación de un conjunto de imágenes (pudiendo ser esta también el recorrido de una imagen-escena mayor) en cualquier texto que posea dicha cualidad imaginística. Como dice Sofía González Calvo, con respecto al análisis de la visualidad en textos escritos: “Es

¹⁰³ Al respecto comenta Andrés Claro que “Pound da cuenta de al menos tres características sintácticas de la poesía china que contribuyen a aislar y reforzar las imágenes (...)” La primera es la casi total ausencia de encabalgamiento: “la línea es la máxima extensión para el desarrollo sintáctico (...)”; la segunda corresponde al “sentido de parataxis o indeterminación que genera la elipsis de proposiciones, pronombres, conectivos y ‘palabras vacías’ que indican relaciones fijas.”; siendo la última “la dislocación de la expectativa sintáctica al interior de la línea, lo que aísla las imágenes, dejándolas listas para entrar en todo tipo de relaciones significativas.” (506) No es necesario tomar esto como una lista exhaustiva, ni mucho menos, como un recetario para la generación de imágenes.

precisamente el ‘guiar’ la dirección de la mirada lo que hace un escritor cuando ordena su texto de una determinada manera.” (28)

La segunda línea de problemáticas abierta a partir de nuestros comentarios iniciales era la capacidad de proyectar imágenes de carácter irreal, o sea, imágenes que no tengan relación directa con aquello efectivamente experimentado. Este asunto, abordado por la fenomenología, la teoría de la recepción, los estudios cognitivos, el neokantismo y otras vertientes filosóficas¹⁰⁴ entre otros, reviste menor urgencia para nuestro estudio del ritmo de imágenes, por lo que no será considerada en profundidad.

No obstante ciertos aportes de la ciencia cognitiva pueden resultar útiles para comprender mejor el fenómeno de la proyección de imágenes mentales.¹⁰⁵ Las imágenes mentales “can be organised (without voluntary intervention of the participant) into a figure and a background. The figure is more activated than the background, but the background remains included in the presentation.” A la vez, se habla de una “attentional window” que puede “emphasise and improve the quality of certain parts of the image, even if the other parts remain present.” Además, “this process can be made highly selective by ‘zooming in’ on some parts of the image while excluding other parts from the buffer (...).” (Pearson 5)

Estas distinciones implican que pueden haber elementos que son (o que aparecen siendo) más importantes dentro de la imagen frente a otros que permanecen en segundo plano. A la vez, el hecho de que se pueda realizar un zoom sobre algunos elementos también implica que cierto elemento de la imagen puede pasar a primer plano, habiendo entonces un desarrollo temporal de las relaciones de los elementos que componen la

¹⁰⁴ Según Mitchell, para Derrida la imagen jugaría el rol “of a supplement to the poetic text” (558). La crítica neokantiana la ha vinculado a la idea de *Darstellung*. Según Celia Carson “paradoxically, the logical condition of presentation is invisibility rather than visibility” (162) Y más adelante declara:

The presentation is not a literal image (a representation, *Vorstellung*, in Kant’s terms) of an external, physical object. Rather, it is an imaginative internal object as it has been *bound*, internalized in an act of recognition. The form-making activity of the poem guides the reader through a mimetic process of loss of a material object and the renewal of that object as an inward object or symbol. (168)

Los estudios cognitivos han desarrollado por su parte la necesidad de una distinción entre “mental images that consist of visual traces loaded directly from perceptual experience, and mental images that are generated using long-term information without any reliance on external visual support.” (2)

¹⁰⁵ El texto utilizado como referencia para los avances de la ciencia cognitiva con respecto a la generación, mantención y transformación de imágenes mentales parece un buen resumen de lo que se ha alcanzado en este campo. Otros aspectos del tema que nos parecen menos atingentes a nuestros propósitos no han sido tomados en consideración.

imagen. Siguiendo dichas distinciones, es probable que el pasto azul del primer verso del poema de Pound, sea figura [figure] y el río forme parte del trasfondo [background]. Así, la “attentional window” nos hace enfocarnos más en el pasto que en el río.

En relación a figura y trasfondo, también puede decirse que las imágenes pueden medirse según el grado de abigarramiento que presenten. Esto ha sido propuesto por Sofía González Calvo para la imagen narrativa, pero bien puede aplicarse a la imagen poética. Según González Calvo, el abigarramiento no se refiere “al estilo literario más o menos recargado, sino a la enumeración de imágenes u objetos descritos.” Es decir, este fenómeno no corresponde a la “ornamentación lingüística.” (30) No obstante, estimamos que su separación (y su imprecisión) al distinguir entre abigarramiento y expresión estilística, no hace justicia a la potencia del fenómeno, al menos en el terreno de la poesía. Una imagen puede estar poblada de elementos, pero el aparecer de la imagen puede también estar poblado de fenómenos que complejicen su naturaleza. Así, la disposición de los elementos puede suponer una serie de cambios de perspectiva visual o los elementos mismos pueden enrarecerse a partir de su presentación haciéndonos dudar sobre su naturaleza, o introduciendo cambios repentinos en su apariencia. De este modo, al limitar el concepto de abigarramiento a la sola presencia de muchos objetos, González Calvo desecha una serie de posibilidades que, si bien son más frecuentes en la poesía, no se demostrarían ajenas a la narrativa más experimental.

Ahora, hemos visto que no parece necesario que todos los elementos de la imagen aparezcan mencionados explícitamente en el poema. Estos pueden aparecer por ejemplo lógicamente implicados, pueden ser implicados por su alta probabilidad de aparición, pueden pertenecer a una representación prototípica del objeto, pueden estar conectados a la aparición del objeto de acuerdo a la experiencia vital de los lectores¹⁰⁶, etc. Es probable que estos elementos que aparecen en la imagen pero que no son directamente dichos por el poema aparezcan como parte del trasfondo en relación a la figura: así, por ejemplo, un pájaro volando atraerá como trasfondo el cielo, o un barco atraerá como trasfondo el mar

¹⁰⁶ Para un ejemplo bastante clarificador sobre cómo la experiencia vital del lector probablemente afecta su interpretación visual, ver (Gleason 2009 445-446).

(pero un pájaro puede volar dentro de una habitación cerrada o una jaula, y un barco navegar en un lago o encontrarse fuera del agua).

Al mismo tiempo, la ciencia cognitiva sostiene que las imágenes pueden clasificarse de acuerdo a su nivel de detalle: “people can generate either very general, low-resolution images, or rich specific images.” (Pearson 7) Solemos atribuir el segundo tipo de estas a las imágenes poéticas. Las imágenes de índole “general” son más frecuentemente realizadas en condiciones normales (7), y por ello tal vez sea normal esperar que la poesía busque generar una situación de excepción en cuanto a estímulos imaginativos. La especificidad de la imagen aparece referida a su vivacidad, la cual se mide tanto en relación a la experiencia visual efectiva, como en cuanto a la luminosidad y claridad de la imagen. (9) La vivacidad de ésta se ha relacionado con seis características: especificidad, riqueza de detalles, color, prominencia, forma, contorno y contexto. No es necesario que todas aparezcan en una misma ocasión (9-10).

Pasando a otro aspecto de este asunto, tomar en cuenta el grado de realismo o extrañeza de las imágenes desplegadas, o de su cercanía a algún otro tipo de representación visual (arte plástico de algún estilo o periodo, televisión o publicidad) sí puede ser útil, y esto puede realizarse a partir de algunas de las características anteriormente mencionadas. Así, en el poema de Pound es posible contrastar el pasto azul con los sauces que rebasan el jardín. Cabe mencionar que Andrés Claro destaca lo que él llama la “predicación inesperada” como una manera efectiva de generar imagen de alto impacto visual: “Tómese por ejemplo la diferencia de impacto visual entre una imagen como ‘caballo blanco’ y una de predicación inesperada como ‘caballo violeta’; o entre ‘la mesa está en pie’ y ‘la mesa se escurre’.” (517) Esto es lo que fundamenta, entre otras cosas, en *The Beautiful Toilet*, la traducción de “qing” como “blue”. De ahí, el extraño color del pasto en el poema de Pound, que puede implicar también la anticipación de un estado anímico a través de la polisemia de la palabra inglesa (518).

La idea de que una imagen pueda coincidir o no con nuestra realidad percibida (o con nuestra idea del mundo) es, entonces, relevante en términos técnicos, y es uno de los posibles caminos a seguir desarrollando dado el estado vigente de la investigación con respecto a la imaginación visual. Esto, por su parte, abre la tercera línea que nos habíamos

planteado, a saber, la problemática de cómo el lenguaje puede disparar representaciones mentales de carácter visual.

Más específicamente, esto se ha solido tratar en términos de “lenguaje concreto” versus “lenguaje abstracto”. En su paráfrasis de la poética china, Andrés Claro habla de “lenguaje proposicional y descriptivo” en oposición a las “imágenes dinámicas” (516). En la ciencia cognitiva también se ha hablado de “concrete words” frente a “abstract words”. Gleason aborda, en un punto, directamente el problema de su definición:

Concrete language can be defined in various ways. Paivio mentions at least two main definitions for the concrete: language that directly refers to sense experience and language that refers to particular objects. We will mainly use the second definition, which is more clearly linked to visual experience. (2009 N9 428)

Es decir, claramente expresiones como “el pasto azul”, o “el sillón rojo” parecen atraer más fácilmente imágenes mentales que “democracia constitucional” o “fenomenología husserliana”. Furbank, sin embargo, ha llamado la atención sobre ciertas ambigüedades y confusiones que surgen en el uso de esta oposición tradicional: “We should not confuse ‘abstract’ with ‘general’ and ‘concrete’ with ‘specific.’ ‘Concrete,’ for example, does not necessarily mean ‘sensuous,’ and that which is ‘specific’ may very well also be ‘abstract.’” (Friedman 563) Sin embargo, a pesar de que es necesario afinar esta noción de un lenguaje vinculado a la experiencia visual, nos sigue pareciendo útil, al menos provisionalmente, la opción de Gleason de un lenguaje que refiera a objetos particulares.

A la vez, puede complementarse esta noción con otras observaciones del mismo Gleason: “some words seem to visually ‘prompt’ the reader more than others; indeed, some words seem to depend on visual perception or imagery for their meaning.” (2011 2) Los ejemplos de Gleason son “glistening” (reluciente), “shiny” (brillante). Incluso, siguiendo a Christopher Collins, algunos adjetivos y sustantivos, como “oval”, tienen una “visual essence, for both textural an spatial cues (...)” (3) A la vez, existen descripciones que dependen casi por completo de la imaginación visual para ser comprendidas, por ejemplo, “heart-shaped leaves”, aunque Gleason califica este fenómeno de “quite rare” (3-4)

Cabe destacar que, curiosamente, en algunos casos una palabra de índole abstracta puede colaborar en especificar una imagen. Por ejemplo, en este poema de Juan Manuel Silva Barandica (sin título, uno de los últimos de *Trasandino*): “con el respeto de un monje al ir apagando las velas: oscurece los espacios / a los que ya no volverás.” Evidentemente

en ellos, la cualidad del respeto –abstracta si la tomamos por sí sola- se traduce en una manera físicamente “graficable” de apagar las velas: podemos imaginar una actitud más o menos solemne –por lo menos seria- del monje, podemos imaginar el cuidado con que sopla la llama. A veces, por tanto, una palabra abstracta puede atraer, en colaboración con otras expresiones de carácter visual, una representación específica, y su virtud probablemente sea una mayor economía lingüística y una originalidad de expresión que permite apartarse de lo meramente descriptivo.

Gleason destaca también que al referir en el poema directamente al acto de ver se puede “encourage the reader to participate in the speaker’s explicitly visual experience.” (6) En otras palabras “when the speaker sees or the poem mentions seeing something, the reader is likely to ‘see’ as well.” (12) La referencia al acto de ver puede ser tanto explícita como implícita (2), y a pesar de que muchos de los ejemplos y expresiones de Gleason (“to see alongside the poetic speaker” (2)) tienden a hacer pensar que el acto de ver debería estar referido en presente, eso no es necesario, como se ve en este verso de *El barco ebrio* (en versión de Aníbal Núñez): “He visto el cielo bajo místicos horrores manchado, / iluminando grandes coágulos violetas”. También pueden funcionar de forma similar instrucciones directas para despertar la imaginación, como en estos versos de Francisco Ide, del poema 27 de *Poemas para Michael Jordan*: “piensa en esto: un enjambre de avispa / devora un tigre de bengala medio / descompuesto”

Dentro de los recursos de lenguaje que pueden utilizarse para producir efectos visuales suelen considerarse los tropos. De hecho, si recordamos, la imagen a veces incluso se confunde terminológicamente con la metáfora, la comparación y otros. Sin ir más lejos es exactamente lo que parece hacer Paraíso. Por otra parte, están aquellos que niegan una relación de la imagen con la metáfora. Sorprendentemente Isabel Paraíso cita una opinión similar, sin prestarle mayor atención, que es la de Anderson Imbert y Florit:

[Los vanguardistas] Tomaron de los simbolistas los preciosos collares de metáforas para romperles el hilo del sentido: que cada metáfora rueda por su lado, como una perla suelta. (...) llevaron el irracionalismo simbolista a su última consecuencia: negaron el principio lógico de identidad, negaron la categoría de causalidad, negaron las formas *a priori* del espacio y el tiempo. (cit. en Paraíso 272)

Con lo cual, evidentemente, los vanguardistas habrían tenido que romper con la idea de metáfora (fundada en el principio lógico de identidad), para dar pie a las imágenes. Por otro lado, está la “perspectiva anti-intelectualista (...)” de Bachelard, que “se sostiene en la

convicción de que la imagen singular y concreta se resiste a ser pensada, a la explicación – con frecuencia suplantadora de la imagen (...). (Puelles 341). No hay, por tanto, reducción posible de la imagen a otra cosa, lo cual elimina, por supuesto, cualquier transición entre tenor y vehículo.

Desde el lado de los defensores de la diferencia de la imagen con respecto a los tropos, el argumento suele ser que el tropo (en especial la metáfora) implica necesariamente que la imagen sea reducida a una explicación, es decir, que no posea valor por sí misma, sino sólo como ejemplificación de una realidad más abstracta. Así, Andrés Claro critica la identificación que Fenollosa hizo entre metáfora e imagen poética china: “las formas chinas no tienen nada que ver, ni en términos de operación poética ni de la metafísica que implican, con la figura occidental que se suele llamar metáfora desde Aristóteles.” (523) Esta figura, según Claro, pertenece a “una metafísica dualista, donde, tal como lo sensible es sobrepasado por lo trascendente, lo literal es sustituido por lo figurado.” Lo figurado, a la vez, se impone a lo literal en la metafísica Occidental, “tal como lo inteligible sobre lo sensible.” (514) Por supuesto, esto es importante en tanto la influencia de las “yuxtaposiciones dinámicas o montajes” de la poesía china “vendrían a modificar y permitir parte importante de la poesía modernista angloamericana, y, a través de ella, tendrían un impacto durable en la poesía contemporánea en otras lenguas.” (544) Es decir, que la influencia de la imagen china ayuda a superar la herencia de la metáfora para instaurar una preeminencia de la imagen en la poesía contemporánea, de manera similar a lo que señalaban Anderson Imbert y Florit.

Como bien se deduce de las reflexiones de Paul Ricoeur, a través del examen de la relación entre metáfora e imagen se puede alcanzar mayor claridad sobre la relación entre lo verbal y lo no-verbal en la imagen. Ricoeur retoma la noción de “ver como” de Marcus B. Hester, la cual es explicada como “la relación intuitiva entre el sentido y la imagen” (287-288) y como “el lado sensible del lenguaje poético. Semi-pensamiento, semi-experiencia, (...) es la relación intuitiva que mantiene juntos sentido e imagen.” (289) Esta unión “no es algo exterior al lenguaje” ya que es una relación de semejanza no entre dos ideas sino la creada por ese “ver como” (289). A través de él, “lo no-verbal y lo verbal se unen estrechamente en el seno de la función creadora de imágenes propia del lenguaje.”

(290) El “ver como” armoniza la tensión propia “del plano literal” que ocurre en la metáfora: “Ver a X *como* Y incluye que X *no* es Y; ver al tiempo *como* un mendigo, supone precisamente saber también que el tiempo no es un mendigo; se infringen las barreras del sentido, pero no se anulan.” (290) Para Ricoeur el “ver como” señala “la mediación *no verbal* del enunciado metafórico. Con esta afirmación, la semántica reconoce su frontera; y al hacerlo, culmina su obra.” (291)

Ricoeur sugiere que para adentrarse en “las zonas donde lo no-verbal prevalece sobre lo verbal” es necesaria una fenomenología de la imaginación como la de Bachelard (291). De modo que la reflexión de Ricoeur tiene fuertes implicancias para el problema de la relación entre metáfora e imagen: la imagen puede aparecer en la metáfora, pero los mecanismos (semánticos) que explican la metáfora son insuficientes para dar cuenta del dominio de la imagen. Sin embargo, imagen y metáfora interactúan en una especie de “ver como”, que Ricoeur significativamente ejemplifica a través de una metáfora que une un dominio abstracto (el tiempo) con uno concreto (un mendigo): el “ver como” se entiende fácilmente cuando uno de los dos elementos *no puede ser visto*. A la vez, la reflexión de Ricoeur es importante, pues reconoce que la semántica no puede agotar el terreno de la imagen. Al parecer, esta idea está guiada por el razonamiento de que lo imaginario no puede reducirse a lo verbal: es decir, simplemente, que nuestros contenidos mentales no pueden reducirse a palabras (cuestión elemental para la fenomenología), *aun cuando*, dichos contenidos mentales son atraídos sólo por palabras.

Esto último nos permite especificar aún más la relación entre lenguaje e imagen: la imagen no es un sema ni un conjunto de semas. Bien puede *comprenderse* el conjunto de semas que corresponden a un lexema sin conocer *la apariencia* de la realidad representada por dicha palabra, es decir, podemos manejar conceptualmente una realidad sin ser capaces de representarla mentalmente en términos visuales. Más de alguno habrá buscado alguna en el diccionario una palabra extraña hallada en un poema y habrá encontrado que se trata de una flor, una planta o un animal del cual puede obtener una serie de conocimientos suficientes como para diferenciarlo de sus pares, y *aun así* encontrarse con la insatisfactoria realidad de que sigue siendo incapaz de imaginar lo que el poema nos pide que imaginemos. Aun los semas como “oscuro” y “rojo” no son la oscuridad o el color rojo de

un objeto. Por tanto, he aquí la necesidad de una distinción: el texto puede portar los semas necesarios para proyectar un aspecto o la totalidad de una o varias imágenes, es decir, la relación entre sema e imagen puede ser directa, pero no siempre es necesaria, y la información otorgada en estricto rigor por el haz de semas que el texto presenta no es tampoco necesaria ni usualmente suficiente como para completar la realidad de la imagen. La realidad de la imagen debe ser confrontada con lo realmente visible y con el trabajo que la imaginación pueda operar sobre ello. De manera que la naturaleza de la imagen nos sitúa (obligatoriamente en el estado actual de la cuestión) en un terreno que es vago frente a la semántica, pero que nos sigue asegurando tratarla como tal.

Imagen y metáfora, pues, se distinguen, pero pueden aparecer juntas, sin perjuicio de una o de la otra. Tanto la lucha de la imagen contra la metáfora, como la identificación de la metáfora con la imagen provienen de confusiones asociadas tanto al concepto de imagen como al de metáfora.

Es por eso que Lakoff y Turner, en su trabajo sobre la metáfora poética, distinguen una metáfora de imagen de otras metáforas de orden conceptual: “there are also more fleeting metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images.” (89) Ambas tienen en común mapear un dominio a otro. La diferencia, por supuesto, está dada por el uso de imágenes, las cuales se estructuran de acuerdo a estructuras parte-todo y a estructuras de atributos:

In images, part-whole relations are relations such as those between a roof and a house, or between a tombstone and a grave as a whole. Attribute structure includes such things as color, intensity of light, physical shape, curvature, and, for events, aspects of overall shape, such as continuous versus discrete, open-ended versus completed, repetitive versus non-repetitive, brief versus extended. (90)

Lakoff y Turner refieren también a una clasificación de imágenes y de las metáforas de imágenes. Existen las “‘one-shot’ images”, que poseen un alto nivel de detalles (91), e imágenes esquemáticas que poseen poco nivel de detalle (97). Las imágenes “one-shot”, sin embargo, parecen entenderse siempre a partir del esquema, ya que los esquemas representan formas más elementales, por ejemplo “(...) the schema of a bounded space, (...) of a path, of contact, and of human orientations like up-down, front-back, and center-

periphery.” De modo que resulta obvio que “When we understand a scene, we naturally structure it in terms of such elementary image-schemas.” (97)¹⁰⁷

Se podría pensar que el mapeo puede ocurrir tanto al nivel de la “‘one-shot’ image”, como al nivel del esquema, pero Lakoff y Turner explicitan que es gracias a la estructura que los esquemas le otorgan a la a estos tipos de metáfora que “one rich mental image can be mapped onto another (...).” (99)¹⁰⁸

Daniel Gleason también ha abordado el problema de la metáfora de imagen, definiéndola como “a metaphor that connects one concrete object to another concrete object.” (2009 437) Esto, en consonancia con su idea de lenguaje concreto revisada más arriba.¹⁰⁹ Gleason, nos advierte, sin embargo, sobre la extensión de la categoría de objeto “at times image metaphors stretch the category of ‘objects.’ The wind, for instance, does not seem to be an object, but the wind’s effects can be seen in other objects (...).” (440 N39) De esto es necesario deducir que la noción de objeto incluye también procesos, lugares, etc. Por tanto, objeto no es sólo una cosa, sino que puede constituir –tal vez a través de varios objetos- una escena.

Las metáforas de imagen “often plays upon similarity of shape –what I call ‘structural correspondence’ (...); this congruence fosters a visual ‘reading’ of the metaphor.” Esto, por supuesto, no significa que “all image metaphors are made of congruent terms. Indeed, the broad object-object linkage includes physically dissimilar

¹⁰⁷ Las metáforas que mapean esquemas de imágenes pertenecen a “specific-level metaphors”. Esto quiere decir que se oponen a las “generic-level metaphors” en cuanto tienen determinados sus “source and target domains” y una lista de entidades especificadas en el mapeo [mapping] (81). Los dominios de las metáforas de nivel específico están vinculados por un esquema de nivel específico [specific-level schema], que posee tanto una estructura de nivel genérico [specific-level structure] como una estructura “at the lower, specific level.” Los detalles del nivel específico son de dos clases: “first, there is the detail that comes from specifying the generic-level parameters; second, there is the lower-level detail.” (81-82)

¹⁰⁸ Lakoff y Turner también sugieren otras ideas estimulantes: hablan de imágenes mentales convencionales, (91) pero no los tratan con profundidad; sostienen, también, que las metáforas e imágenes más ricas no aparecen en el razonamiento cotidiano (91), de modo que podemos volver a vincular el uso de imágenes detalladas a una situación de excepción que la poesía busca generar como efecto en la imaginación de los lectores.

¹⁰⁹ La definición de Gleason en cierto sentido se aparta de la de Lakoff y Turner. Sobre ésta dice “Lakoff’s definition assumes visualization, and in keeping with the notion that some people do not visualize, I have chosen an object-driven definition.” (437 N29)

terms (...).” Pero “when the terms of image metaphor are physically similar, as they often are, the image metaphor seem to encourage a correspondence in visual imagery.” (444)

Dos ejemplos bastante clarificadores son utilizados por Gleason. El primero proviene del poema *Autumn*, de T. E. Hulme, y no es, *pace* el mismo Gleason, una metáfora sino una comparación: “And I saw the ruddy moon lean over a hedge / Like a red-faced farmer.” Lo que señala Gleason sobre la visualización en este fragmento es que, a pesar de la falta de especificación sobre la fase de la luna, lo más probable es que se imagine como luna llena, dada la relación de similitud que establece con la cara del granjero (444). El otro caso es el famoso poema de Ezra Pound *In a Station of the Metro*: “The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet, black bough.” En él la relación entre las imágenes es suficientemente poderosa, no tanto por relacionarse objetos particulares entre sí, sino por relacionar los dos conjuntos de figura y trasfondo entre sí. En este caso, “faces” probablemente aporte una cualidad oval a los pétalos, a pesar de que la forma de éstos no se encuentre especificada (452). Es decir, que en ambos casos la similitud ayuda a completar el campo visual de una de las imágenes.

La utilización de este último poema por parte de Gleason es significativa, puesto que este mismo poema sirve para ejemplificar lo que Andrés Claro denomina imágenes dinámicas –las cuales sirven principalmente como oposición a la metáfora, figura de la metafísica occidental-:

La significación de estas imágenes dinámicas no depende (...), como en la metáfora, de una sustitución en que una cosa toma el lugar de la otra a través de una analogía fija, sino de vibraciones que surgen de la yuxtaposición o relación no predicativa entre imágenes más simples (...), entre palabras o frases que entran en relación produciendo un efecto distinto de cada una de ellas (517).

La oposición es notoria, sobre todo si consideramos que para Gleason los imaginistas –y en este grupo más o menos amplio se incluye a Pound- “did use metaphor in their poems, and much of it was image metaphor.” (440)

Pero está claro que ambos apuntan a una relación en términos de sentido entre ambas imágenes. El problema parece derivarse del hecho de que Claro considera la metáfora de manera muy restrictiva: la metáfora es necesariamente sustitutiva de uno de los términos por otro, es decir, uno de los términos debe ser reducido por un segundo que posee mayor importancia. A partir de la identificación de la metáfora con una “metafísica occidental”-donde lo inteligible se sobrepone a lo sensible, lo trascendente a lo concreto y

lo figurado a lo literal- puede suponerse que, en la conceptualización de Claro, ese otro término es más abstracto y, probablemente, se encuentra ausente –la relación entre lo literal y lo figurado sería una relación *in absentia*- de modo que es necesario sustituir el término presente para comprender la figura.

El caso presentado por el poema de Pound es distinto, pues lo que se une no es un término presente figurado con uno ausente y literal, sino dos términos presentes. De ser una metáfora, como sostiene Gleason, es una metáfora *in praesentia* (o sea, del tipo “tú eres el sol”). Ahora, si uno de los dos dominios es literal y otro figurado o no es asunto debatible. A juzgar por el título –y a partir de la famosa anécdota redactada por Pound, que Gleason cita (2009 450)- uno puede fácilmente argumentar que la “locación de base” del poema es la estación de metro en que aparecen los rostros, escena a la cual se compararía la imagen de los pétalos sobre la rama. La ordenación del poema también parece sugerir esto.

No obstante hay atenuantes. El hecho de que Pound haya preferido ubicar la idea de la estación del metro en el título bien puede indicar que esta idea gravita por sobre la generalidad del texto, pero también es cierto que aparta la noción de metro de la corriente del enunciado que constituye el cuerpo del poema. Por sí solo el primer verso podría pertenecer a otro ambiente. Por otra parte, la presencia de ambas imágenes como único contenido del poema hace que nos centremos más en su relación mutua que en el parecido unidireccional de una a la otra.

Pero nada de esto sirve para objetar la cualidad metafórica presente en el poema. Finalmente, no sólo es evidente que en este poema se pone en relación de similitud dos dominios-imágenes, sino que uno sí puede ser entendido en términos del otro, como se ve en el ejemplo de Gleason relativo a la forma de los pétalos. En ese sentido, sí puede decirse que hay una transmisión semántica del estilo tenor y vehículo, según la teoría tradicional de la metáfora. Asimismo, también, la relación entre un dominio y otro no es muy distinta a la que ocurre en el poema del Hulme. Con una sola, pero significativa excepción.

Al referirnos a la forma de los pétalos hablamos de un elemento (los rostros) que ayuda a comprender el otro. Pero antes habíamos dicho que lo más probable es que el término base (es decir, lo literal) pertenezca a la escena del metro y lo figurado a la de la

rama. Eso quiere decir que aquí opera una transición semántica en dirección opuesta a la que opera en la metáfora tradicional. Me explico.

En una metáfora *in praesentia* común, como “tú eres el sol”, el elemento figurado “sol” explica y atribuye elementos -brillo, belleza, por ejemplo- al literal. En el caso del poema de Pound vemos que el elemento que se nos presenta como el probable elemento literal aporta significación al elemento figurado. Esto es altamente significativo, puesto que rostros y pétalos constituyen la figura de cada una de las imágenes respectivas. Por tanto, además de los atenuantes ya explicitados más arriba, es posible que este poema nos presente una inversión de las relaciones metafóricas: el poema hace posible pensar el metro como lo figurado y la rama como lo literal. Esto, a partir de realizar una transición de significado del elemento-figura de una de sus imágenes a otra.

Pero ocurre que, en dirección inversa, un elemento de importancia menor en comparación con la figura –el trasfondo- se transmite de una figura a otra en dirección inversa: el hecho de que la rama sea negra fácilmente se traduce en el hecho de que el ambiente en que aparecen los rostros sea oscuro. Claro que esto, junto al hecho de que dicho elemento sea de más fácil anticipación, tanto por encontrarse bajo tierra como tal vez sugerida por la palabra inglesa “apparition” –de connotaciones fantasmales más fuertes que el español “aparición”- hacen que la transición desde el dominio de la rama al metro sea menos fuertemente sentida. Pero la presencia de este último elemento no es tan irrelevante, puesto que tanto su aparición como su debilidad permiten, por un lado, que no nos quedemos en la mera inversión de la figura, sino que podamos a su vez invertir la inversión, y por otro, que esa inversión de la inversión no sea lo suficientemente marcada como para descartar del todo la inversión primera. De esta forma el poema parece no terminar de reducir jamás un dominio al otro.

Tal vez esta tensión permanente entre dos imágenes se parezca bastante a lo que Claro denomina la “vibración mental” de las imágenes dinámicas (502). Este tipo de relación, no obstante, también puede ser abordado desde el concepto de “visual template” de Gleason. Esta noción es similar al “image-schema” de Lakoff y Turner, siendo también esquemático, pero diferenciándose de este en ser menos abstracto. De hecho,

the visual template is only as abstract as is necessary to mediate between the two visual images of a particular image metaphor. In this sense, the template serves as a greatest-common-factor image. The visual template does not need to accommodate a wide range of embodied experience but rather just the two images within each image metaphor; thus the visual template is metaphor specific. The template can be as detailed as the physical correspondence between the two images allows. (451)

Combinada con la propuesta de Gleason de que no es posible fusionar dos imágenes mentales diferentes, sino sólo alternar su representación en nuestra consciencia,¹¹⁰ resulta coherente con el análisis realizado el hecho de que “The template is not a sheer combination of the two images; it is not a superposition of one image on top of the other.” (453) No hay, por tanto, necesariamente reducción de un dominio a otro en la metáfora de imagen, según la conceptualización de Gleason.

Asunto distinto será, por supuesto, si esto puede llamarse metáfora o no. Según el concepto general de metáfora de Lakoff y Turner, no sería posible, (ver Gleason 2009 437) tampoco, lo hemos visto, según el de Claro. Sin embargo, habría que pensar si estas maneras de conceptualizar la metáfora no son muy estrechas precisamente por estar demasiado arraigadas en la tradición. Así, lo que ocurriría sería que más bien se está descartando un tipo específico de metáfora por estar considerando otro. Si de todas maneras, se optara por no ampliar el concepto general de metáfora para dar cabida a este tipo de relación posible entre metáforas de imagen, habría que considerar por lo menos dos cosas: 1) Que de todas formas existen metáforas de imagen, las cuales, en este caso, establecerían relaciones de sentido de manera unidireccional y operarían una reducción de una sobre otra.¹¹¹ 2) Que las relaciones de sentido establecidas por las imágenes que se relacionan en el fenómeno descrito guardan bastantes similitudes con las que se establecerían en las metáforas.

No nos interesa argumentar aquí en una u otra dirección. Hemos logrado llegar al punto que nos resulta útil para mostrar aún más lo vago que es el concepto de imágenes yuxtapuestas de Paraíso. Puesto que si pueden darse metáforas de imagen *in praesentia*, o relaciones multidireccionales entre imágenes de tipo similar a las metafóricas, tenemos que existe una posibilidad más de yuxtaposición: yuxtaposiciones que implican transferencias

¹¹⁰ Para la argumentación de esto ver (453 -462).

¹¹¹ También hay que advertir que esto iría en contra de ciertos puntos de la propuesta de Gleason, pero eso no impide para nada una argumentación en esta línea.

de sentido, en la que las imágenes puestas en relación en cuanto imágenes, se enriquecen mutuamente.

Hemos dicho que hay metáforas –tropos en general, en realidad- que pueden agregarse a un complejo imaginario, es decir, tomar las imágenes como la base literal contra la cual ellas mismas entran en conflicto. De este recurso tenemos poco que decir a esta altura, sólo agregar que es típicamente utilizado en la poesía centrada en imágenes y que sirve, usualmente, para expresar algo con mayor economía lingüística, típicamente algún fenómeno visual no lexicalizado ni metaforizado por el uso común de la lengua. Pongamos por ejemplo un fragmento de un poema de Teillier (*En la secreta casa de la noche*) y, a la vez que advertimos cómo se sirve de la comparación para expresar una lentitud de desplazamiento de una persona que difícilmente puede explicarse en unas pocas palabras literales, ocupemos este fragmento de corolario a este excursus sobre la imagen, que ya es, como se ve, demasiado largo: “Ella pasea por mi cuarto / como la sombra desnuda / de los manzanos en el muro.”

7 Bibliografía

Advis, Luis. Aspectos rítmicos y tensionales en la literatura. En *Displacer y trascendencia en el arte*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1978. 37-50.

Alonso, Amado. *El ritmo. Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968. 85-116.

Andueza, María. Ritmo y vuelta en Piedra de sol de Octavio Paz. Web. 15 Sept. 2015. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/14581/public/14581-19979-1-PB.pdf

Attridge, Derek. Phrasal Movement. En *Poetic Rhythm: An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge, 1995. 97-146. 182-209.

Baehr, Rudolf. *El verso español y sus elementos. Manual de versificación española*. Gredos, Madrid, 1981. 21-37.

Balbín, Rafael de. *El axis rítmico en la estrofa. El ritmo de cantidad. El ritmo de intensidad. El ritmo de tono. Sistema de rítmica castellana*. Gredos, Madrid, 1962.

Ballart, Pere. *Del natural artificio. El contorno del poema*. Barcelona, Acantilado, 2005. 91-141.

Bedetti, Gabriela. Rhythm as Pure Historicity. *New Literary History*, Vol. 23, No. 2, *Revising Historical Understanding* (Spring, 1992). 431-450.

Belic, Oldric. *Verso español y verso europeo*. Instituto Caro y Cuervo, Santa Fé de Bogotá, 2000.

Benveniste, Émile. *The Notion of 'Rhythm' in its Linguistic Expression. Problems in General Linguistics*. University of Miami Press, Miami, 1971. 281-288.

Berry, Wallace. *Rhythm and meter. Structural Functions in Music*. Dover Publications, New York, 1987. 301-419.

Bonnefoy, Yves. *La presencia y la imagen. Escritura e imagen*, núm. 1 (2005), 25-40.

Bousoño, Carlos. *El ritmo. La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid, Gredos, 1977.

Brik, Osip. *Ritmo y sintaxis. Teoría literaria de los formalistas rusos. Siglo XXI, México D. F.*, 1987.107-114.

Brogan, T. V. F.. Rhythm. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1993. 1066-1170.

Carreter, Fernando Lázaro. Función poética y verso libre. Estudios de poética. Taurus, Madrid, 1979. 51-62.

Claro, Andrés. La ejemplaridad de un último 'caso histórico': la poética de la traducción de Ezra Pound. Las vasijas quebradas. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, 2012. 397-633.

Culler, Jonathan. La poética de la lírica. La poética estructuralista. Anagrama, Barcelona, 1978. 229-269. Eagleton, Terry. How to Read a Poem. Blackwell Publishing, Oxford, 2007.

Domínguez Caparrós, José. La métrica y los estudios literarios. *Epos* 8 (1992). 245-60.

_____. Estructuras métricas y sentido artístico. Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de Cultura. N°3 (Mayo 2004). ISSN 1696-7356- <<http://www.ugr.es/mcaceres/entretextos/pdf/entre3/dominguez.pdf>. 1-9.

_____. Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución. *Epos* 4 (1988). 241-58.

_____. Cláusula rítmica. Diccionario de métrica española. Madrid. Alianza, 2004. 74-76.

_____. El modernismo en la formación del verso español contemporáneo. Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s). Verbum, Madrid, 1999. 87-110.

Dunkelberg, Diana. Algunos aspectos sobre el verso libre en inglés. This Be the Verse. Bevedráis Editores, Santiago, 2003. 47-56.

Eliot, T. S.. Reflections on Verse Libre. Newstatesman. Web. 07 sept. 2015. <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2013/05/t-s-eliot-reflections-vers-libre>

Evans, David. Rhythm, illusion and the poetic idea. New York, Editions Rodopi, 2004.

Frenk, Margit. El lector silencioso. Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes. Fondo de Cultura Económica, México, 2005. 152-180.

Friedman, Norman. Imagery. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1993. 559-565.

Genovese, Alicia. Surfear en el oleaje del verso libre. Leer poesía. Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A., Buenos Aires, 2011. 37-44.

Gleason, Daniel. The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures. *Poetics Today* 30:3 (Fall 2009). 423-470.

_____. Directed to see: visual prompting in Imagist poems. *Style*. Sep. 22. 2011. 1-16.

González Calvo, Sofía. Análisis visual de una imagen escrita. *Escritura e imagen*. Vol. 3 (2007). 21-39.

Hasty, Christopher. *General Characterization of the Proposition. Meter as Rhythm*. Oxford University Press, Oxford, 1997. 3-21.

Henríquez Ureña, Pedro. *Introducción y En busca del verso puro*. *Estudios de versificación española*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1970. 15-18, 253-270.

Herrnstein Smith, Sarah. *Introduction. Poetic Closure: a Study of How Poems End*. The University of Chicago Press, Chicago, 1970. 1-37, 38-95.

Iser, Wolfgang. *El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico. Para leer al lector*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, 1988. 29-51.

Jakobson, Roman. *Subliminal Verbal Patterning in Poetry. Verbal art, Verbal sign, Verbal time*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 59-68.

_____. *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. Verbal art, Verbal sign, Verbal time*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 37-46.

_____. *On Poetic Intentions and Linguistic Devices in Poetry. En Verbal art, Verbal sign, Verbal time*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. 69-78.

_____. *Closing Statement: Linguistic and Poetics. Style in language*. The Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, New York, 1960. 350-377.

Johnson, Bartholomew. *The Structural Poetics of Yuri Lotman. Lotman, Yuri: Analysis of the Poetic Text*. Ardis/ Ann Arbor, Michigan, 1976. IX-XXIX.

Lakoff, George y Mark Turner. *The Power of Poetic Metaphor. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. The University of Chicago Press, London, 1989. 57-159.

Lemardeley, Marie-Christine. "Gists and Piths" *The Free-Verse Revolution in Contemporary American Poetry. A Companion to Poetic Genre*. Wiley-Blackwell, Oxford, 2012. 306-317.

Leech, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Longman, New York, 1991.

López, Luis. *Ritmo y sentido en Piedra de sol de Octavio Paz. Tesis para obtener el grado de maestro en literatura hispanoamericana*. Universidad de Sonora, Sonora, 2007.

Lotman, Yuri. *Analysis of the Poetic Text*. Ardis/ Ann Arbor, Michigan, 1976.

Macrí, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática*. Madrid, Gredos, 1989.

Marín, David. Conceptos fundamentales: el ritmo. La traducción al español de los esquemas métricos franceses en *Les fleurs du mal* y sus repercusiones lingüísticas. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, Departamento de Traducción e Interpretación, 2005. 27-106.

Márquez, Miguel A.. "El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico", *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000), pp. 67-84.

Martínez, Félix. Capítulo III: funciones lingüísticas y literarias. La estructura de la obra literaria. Ariel, Barcelona, 1983. 174-181.

Mas, José. Las claves estéticas de Octavio Paz en Piedra de sol. Web. 15 Sept. 2015. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3487/3664>

Meschonnic, Henri. Fragments d'une critique du rythme. *Langue Française*. N°23, 1974. 5-23.

_____. La poética como crítica del sentido. Mármol/Izquierdo Editores, Buenos Aires, 2007.

_____. The Rhythm Party Manifesto. *Thinking Verse*, I (2011). 161-173.

Mitchell, W. J. T.. Image. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1993. 556-559.

Nabokov, Vladimir. *Speak, Memory*. Penguin Classics, London, 2000.

Navarro Tomás, Tomás. Introducción. Verso libre. Métrica española. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974. 488-490.

_____. Nociones de métrica. *Arte del verso*. Colección Málaga S. A., México, D. F. 1975. 7-36.

_____. En torno al verso libre. *Los poetas en sus versos*. Ariel, Barcelona, 1973. 381-387.

Oelker, Dieter. Introducción a la práctica y comentario de textos líricos. Universidad de Concepción, Concepción, 2002.

Paraíso, Isabel. *Verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Gredos, Madrid, 1985.

Pailler, Claire. Irupción y ritmos de lo cotidiano en la poesía de Centroamérica. *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)*. Verbum, Madrid, 1999.199-210.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Edición facsimilar. México, FCE, 2006.

_____. El caracol y la sirena. *Cuadrivio*. Joaquín Moritz, México, 1991. 11-60.

_____. Los hijos del limo. Tajamar Editores, Santiago, 2008.

Pearson, David. The generation, maintenance, and transformation of visuo-spatial mental images. Taylor and Frances e-Library, 2005. 1-23.

Piera, Carlos. Southern Romance. En Halle, Morris y Nigel Fabb: Meter in Poetry: a New Theory. Cambridge University Press, Cambridge, 2008. 94-132.

Pound, Ezra. Cómo leer. Introducción a Ezra Pound. Barral Editores. Barcelona. 1973. 85-123.

_____. A retrospect and A Few Don'ts. Poetry Foundation. Web. 07 sept. 2015. <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237886>

Provencio, Pedro. El ritmo en el verso libre. Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano. Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2009. 73-97.

Puelles Romero, Luis. La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard. Contrastes. Revista interdisciplinar de Filosofía. Vol. III (1988). 335-343.

Quilis, Antonio. Métrica española. Ediciones Alcalá, Madrid, ???.

Real Academia Española. El acento y La entonación. Nueva gramática española: fonología y fonética. Espasa Libros, Barcelona, 2011. 355-435. 435-490.

Ricoeur, Paul. El trabajo de la semejanza. La metáfora viva. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1980. 237-291.

Roubaud, Jacques. Sección G –Sobre los versos, la cantidad, el metro y algunas cosas más. Poesía, etcétera: puesta a punto. Madrid: Ediciones Hiperión, 1998.149-165.

Rueda, Salvador. El ritmo: crítica contemporánea. Tipografía de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1894 (ed. digitalizada).

Sicard, Alain. Mar, ritmo y poesía en Rubén Darío y Pablo Neruda. Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s). Verbum, Madrid, 1999. 222-233.

Slawinski, Janusz. Sobre la categoría de sujeto lírico. *Textos y contextos*, t. II, sel. D. Navarro, Arte y Literatura, La Habana, 1989, p. 333-346.

Spang, Kurt. El análisis del poema libre. El análisis del ritmo poético. Análisis métrico. Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 1993. 59-84. 85-130.

_____. Fundamentos de retórica literaria y publicitaria. Line Grafic, Pamplona, 1991.

Tomashevski, Boris. Sobre el verso. Teoría literaria de los formalistas rusos. Siglo XXI, México D. F., 1987. 115-127.

Torre, Esteban. El ritmo del verso. Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1999.

Utrera Torremocha, María Victoria. Las fronteras del verso libre, Ritmo interior y ritmo de pensamiento. Verso y prosa. Estructura y teoría del verso libre. Fareso S. A., Madrid, 2010. 9-48. 145-172. 173-210.

_____. Ritmo y sintaxis en el verso libre. *En: Rhythmica (Sevilla)*. 2003. Pag. 303-333.

Valéry, Paul. La idea fija. Visor, Madrid, 1988.

Vital, Alberto. El endecasílabo en Piedra de sol, de Octavio Paz. Web. 07 Sept. 2015. <http://revistaancila.org/2014/05/31/endecasilabo-piedra-de-sol-octavio-paz/>

Vives, Daniel. Rítmicas hispanoamericanas. En torno a Rubén Darío y César Vallejo. Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s). Verbum, Madrid, 1999.52-70.

Wellek, René y Austin Warren Euphony, rhythm and meter. Theory of literature. Harcourt, Brace and Company, U. S. A., 1949. 159-176.

Westling, Donald y Eniko Bollobás. Free verse. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. University Press, Princeton New Jersey, 1993. 425-427.

