



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROBLEMAS DEL RITMO POÉTICO

**TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA**

PRESENTA: LUIS DAVID PALACIOS VILLEGAS

ASESOR: DR. ALÍ CALDERÓN

Junio de 2017

ÍNDICE

ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN	4
1. EL RITMO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX	6
1.1 DIFERENCIA ENTRE VERSO Y PROSA A TRAVÉS LA FUNCIÓN RÍTMICA	7
1.2 DISTINCIÓN ENTRE RITMO Y METRO.....	10
1.3 FUNCIONAMIENTO DEL RITMO.....	13
1.4 DISTINCIÓN ENTRE VERSO Y METRO.....	16
1.5 RELACIÓN DEL RITMO CON LA SINTAXIS. SINTAXIS RÍTMICA	19
1.6 FONÉTICA RÍTMICA	23
1.7 LA INFLUENCIA DEL FORMALISMO EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS.....	24
1.7.1 <i>La génesis del ritmo y la influencia de la música</i>	24
1.7.2 <i>Diferencia entre verso y prosa</i>	28
2 EL RITMO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX. EL CAMBIO DE PARADIGMA	37
2.1 BAJTIN Y LA AMPLIACIÓN DE LA POÉTICA	38
2.2 CÍRCULO LINGÜÍSTICO DE PRAGA	41
2.3 JAKOBSON: MODELO DE VERSO, EJEMPLO DE VERSO Y MODELO DE EJECUCIÓN, EJEMPLO DE EJECUCIÓN.....	43
2.4 BENVENISTE Y EL CAMBIO DE PARADIGMA.....	46
2.5 LA TEORÍA DEL RITMO DE MESCHONNIC	51
2.6 PASCAL MICHON, EL RITMO Y LAS CIENCIAS SOCIALES.....	57
3 EL ESTUDIO DEL RITMO EN EL ESPAÑOL	60
3.1 LA NATURALEZA FONÉTICA DEL RITMO	60
3.2 ¿QUÉ ES EL ACENTO Y CÓMO SE RELACIONA CON EL RITMO?	62
3.3 LA FUNCIÓN DE LOS ACENTOS	67
3.4 CLASIFICACIÓN DEL RITMO.....	69
3.5 RITMO LINGÜÍSTICO Y RITMO DE PENSAMIENTO	70
3.6 CÓMO SE REPITE	73
3.7 RITMO ACENTUAL O TÓNICO O DE INTENSIDAD: LA VERSIFICACIÓN RÍTMICA	74
3.8 RITMO SILÁBICO: LA VERSIFICACIÓN REGULAR E IRREGULAR.....	81

3.9	RITMO DE TIMBRES.....	84
3.10	RITMO DE TONO.....	88
3.11	LA PAUSA Y EL RITMO SINTÁCTICO.....	90
ÍNDICE ANALÍTICO		95
OBRAS CITADAS		98

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un estudio bibliográfico, una muestra de la evolución de los problemas relacionados con el ritmo dentro de algunas de las corrientes teóricas más importantes del siglo XX, y lo que va del XXI, que influyen en el panorama del español. El objetivo es mostrar cómo pasamos de una idea del ritmo principalmente fónica y reiterativa a una mucho más compleja donde el ritmo no es mera ornamentación de la lengua, donde la representación del poema hace aparecer un aspecto del sentido que ha sido dejado de lado a través del tiempo. Como sabemos, hay dos vertientes en las que se agrupa la producción teórica al respecto del ritmo. Una primera perspectiva estuvo en vigor sobre todo en la primera mitad del siglo, fue una derivación de los formalistas rusos y después del estructuralismo; Volosinov la denominaba como “objetivista-abstracta” y explicaba, en el capítulo “Two Trends of Thought in Philosophy of Language” de *Marxism and the Philosophy of Language* publicado por primera vez en 1930, que bajo sus hipótesis predominaba cierto binarismo a modo de Saussure (45-64). A la luz de ese enfoque el ritmo es el resultado de la iteración de distintos elementos en función del tiempo, por eso está vinculado a las teorías métricas; se asume la periodicidad como condición *sine qua non* del ritmo (Wellek 193). La segunda posibilidad, clasificada como “subjektivista-abstracta” por el mismo autor, toma importancia en 1951 con un famoso ensayo de Emile Benveniste, *La noción de ritmo en su expresión lingüística*, pero fue vislumbrada por Jakobson y otros críticos desde el formalismo. En esta línea teórico-analítica hay un predominio del habla sobre la lengua, del carácter individualidad e irrepetible de los mensajes, del estudio del Sujeto y la enunciación. En ella se interpreta el ritmo como movimiento, como lo momentáneo, como la forma que adopta el sentido mientras se produce. Esta segunda vertiente tiene una repercusión inmediata:

amplifica el terreno del estudio del ritmo. El ritmo se transforma en una manera de repensar la identidad, en la vía para imaginar una métrica social. El concepto se amplifica desde la perspectiva antropológica, histórica, filosófica, alejándose del posestructuralismo y la deconstrucción; está más a favor del interaccionismo y la hermenéutica.

Mi intención es mostrar algunos de los problemas más importantes relacionados con el ritmo, llevarlos hacia el español para nutrir nuestra perspectiva rítmica; ofrecer y comentar las soluciones que se han ofrecido y aplicar, en la medida de lo posible, esas ideas al análisis de poemas representativos de la literatura mexicana. El ensayo es una labor clasificatoria, una tentativa de exploración de aquellos tópicos, problemas, perspectivas, relacionadas con el ritmo, que por diferentes razones, no continuaron desarrollándose. Este es un primer paso, uno urgente, para la evolución de las aproximaciones a través de la cuales pensamos el poema.

1. EL RITMO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Con el trabajo de los formalistas la discusión sobre el ritmo tomó nuevos caminos y con ello sus problemáticas fundamentales quedaron dentro del margen lingüístico, organizados bajo parámetros descriptivos o normativos, sobre todo en términos de la repetición acústica. Sus reflexiones más provechosas están en la teoría de la versificación y bien pueden clasificarse en: las distinciones entre verso y prosa, entre ritmo y metro, entre verso y metro; las nociones de impulso rítmico o inercia rítmica; la relación del ritmo con la sintaxis, con la entonación, con el significado y con la rima; el ritmo como un hecho estético¹.

Erlich resume la aproximación:

El enfoque formalista de la versificación estuvo configurado por dos principios básicos: (a) insistencia en la unidad orgánica del lenguaje poético y (b) concepto de *dominante*, esto es, propiedad dominante u organizadora. El verso, sostenían los formalistas, no es una simple cuestión de embellecimientos exteriores cuales el metro, la rima o la aliteración, sobrepuestos al lenguaje ordinario. Es un tipo bien integrado de discurso, cualitativamente diferente de la prosa, con una particular y distintiva jerarquía de elementos y leyes: “un discurso organizado en su trama fónica total.” (303-304)

¹ Los textos donde se abordan estos problemas pueden consultarse, en su mayoría, en: *Antología del formalismo ruso: Semiótica del discurso* de Emil Volek, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de Tzvetan Todorov. También en algunos trabajos individuales como: *El problema de la lengua poética* de Iuri Tinianov, *Teoría de la literatura* de Boris Tomachevski, *Introduction to Metrics* de Victor Zirmunskij, *Huit Questions de poétique* de Jakobson. Algunos de los textos específicos donde se toca el ritmo son: de Osip Brik: “Las repeticiones sonoras”, “Ritmo y sintaxis”; de B. Eikhenbaum: “La melodía del verso”, “Anna Akhmatova”; de B. Tomachevski: “Sobre el verso”, “El yambo de cinco pies de Puskin”, “El problema del ritmo poético”, “La versificación rusa”; de I. Tinianov: “El problema de la lengua poética”; de R. Jakobson: “La poesía rusa moderna”, “El verso checo”, “Retrospect”; de V. Zirmunskij: “La composición de los problemas líricos”, “La rima, su historia y teoría”.

Como vemos, la premisa es la organicidad del lenguaje poético. El verso es un discurso jerarquizado y el ritmo es ese elemento que organiza, modifica y deforma todos los componentes lingüísticos², es decir, el principio organizador. Tomachevski, en su ensayo *Sobre el verso*, explica que:

Si se designa con la palabra "ritmo" todo sistema fónico organizado con finalidades poéticas (...), resulta claro que toda producción de la palabra humana será un objeto de la rítmica en la medida en que participe en un efecto estético y se organice de una manera particular en verso. (Todorov 115)

Por ello es posible hablar del ritmo fónico –para estos autores la métrica era un marcador de literariedad–, sintáctico, semántico y lógico. Luego se incluirá en esta enumeración el ritmo derivado de la disposición espacial del material lingüístico, es decir, uno visual, y otro estructural; también un ritmo simbólico, aunque algunos formalistas se oponían a su inclusión dentro de la tipología.

1.1 Diferencia entre verso y prosa a través la función rítmica

Según las ideas formalistas, la distinción entre prosa y verso es posible por el ritmo, o más puntualmente, por la función del ritmo. En la prosa, por ejemplo, la motivación rítmica obedece más a la sintaxis, a la estructura semántica y a un procedimiento combinatorio, aunque el estrato fonético también provoque un anclaje de la atención; en el verso, por otro

² Ejemplo de ello sería la modificación de la sintaxis, como en el hipérbaton, para privilegiar la concretización de la regularidad acentual o la alteración de algunos acentos prosódicos en las palabras.

lado, la motivación está sometida a un patrón acentual y de selección, es decir, a la forma de repetición que nos permite anticipar un evento cuando ocurre en intervalos más o menos regulares. Esta expectativa es lo que llamaron inercia rítmica y afecta a la sintaxis tanto como al nivel semántico. Por esa razón, el estudio rítmico de la prosa no es igual al del verso. Además, en la prosa el isocronismo –la regularidad interválica-acentual en función del tiempo– es más una excepción que un requisito indispensable³. No obstante, algunos formalistas añaden más factores que contribuyen a la distinción. Tomachevski y Tinianov⁴ subrayan la intencionalidad del escritor al disponer el material en versos, aunque en ellos no exista un patrón acentual fijo⁵. Zirmunskij afirma que el orden sintáctico y semántico también afecta la distinción de ambos discursos, aunque para él los patrones métricos son el primer indicador (ctd en Domínguez, *Métrica y poética* 23). Así, se admite que los mismos elementos acústicos suceden en la prosa y en el verso, pero con un funcionamiento distinto. La regularidad rítmica del discurso prosístico posee un carácter más accidental, en ese caso los elementos constitutivos del ritmo (sílabas, acentos, pausas, timbres) se hacen evidentes sólo a través de su aparición real en el texto mientras que en el verso podemos anticipar la

³ No se consideran la prosa poética, el verso libre, por ser discursos híbridos. Pasado el tiempo, la distinción entre ambos fenómenos no podrá hacerse por el ritmo pues en estos dos casos se da una acentuación irregular –es decir, la regularidad puede o no ocurrir– y por esa razón quedarían fuera del marco analítico del discurso poético. Será Lotman, en *La estructura del texto artístico* al inicio del sexto capítulo, quien explore los límites de cada uno.

⁴ En el ensayo “El ritmo como factor constitutivo del verso”, incluido en el segundo tomo de la antología preparada por Volek, hay una profundización de este pensamiento.

⁵ Esta idea de la intencionalidad tendrá una importancia mayor a partir de la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo en el pensamiento de Meschonnic, aunque antes Zirmunskij ya había planteado la distinción entre verso y prosa a partir de la disposición artística de los elementos sintácticos y semánticos.

repetición sin importar que la expectativa llegue a cumplirse o se vea frustrada: de cualquier modo existirá la sensación de estar frente al ritmo⁶. Es tan importante esta anticipación que si no existiera, no podría hablarse estrictamente de ritmo, sino de aquello que los formalistas definían como orquestación verbal⁷ en la que quedaban incluidas, por ejemplo, las paranomasias, las aliteraciones, etcétera. Un ejemplo donde la anticipación sí es evidente y produce ritmo, es el caso de la rima pues el lector espera el cumplimiento de la expectativa. Además, la rima, en ese caso, también afecta la condición semántica porque instaaura correspondencias –a veces poco evidentes– entre las palabras, entre los semas repetidos; la rima organiza, también, las formas estróficas y marca el final de los versos⁸.

⁶ Una explicación del carácter psicológico del ritmo lo leemos en el capítulo “Ritmo y metro” dentro del libro *Cómo leer un poema* de Terry Eagleton:

El ritmo es uno de los más «primordiales» elementos poéticos. Puede consistir meramente en repetición y tono cantarín, o puede brotar de un nivel psíquico más profundo, como una pauta de movimiento e impulso que se aprehende en nuestros primeros años, con firmes raíces somáticas y psicológicas, y que está grabado en los pliegues y entramados del yo. (168)

⁷ Es decir, el plano fónico. Wellek y Warren explican que:

Dentro de los artificios de ‘orquestación’ hemos de distinguir entre esquemas sonoros, repetición de cualidades, fónicas o afines, y la utilización de sonidos expresivos, de la imitación de sonidos. (...) Cabe distinguir repeticiones de sonidos situados cerca unos de otros dentro de un solo verso, de sonidos que se producen al comienzo de un grupo y al término de otro, o al fin de un verso y al principio del siguiente, o al comienzo del verso, o simplemente en posición final. (189)

⁸ El mejor estudio acerca de la rima en este contexto pertenece a Zirmunskij, “La rima. Su historia y su teoría”. Rafael Balbín, en el español, incluye estos fenómenos dentro del ritmo de timbres, el capítulo VII de su *Sistema de rítmica castellana*.

1.2 Distinción entre ritmo y metro

Los primeros trabajos formalistas profundizan en algunos tipos de ritmo y en sus relaciones: el métrico, el sintáctico, el semántico. En esta etapa se supera el reduccionismo fónico al relacionar el ritmo con el significado y la sintaxis; asimismo, las repeticiones sonoras⁹ son un hecho estético afectado también por la articulación; del mismo modo, la entonación discursiva y poética son eventos ligados al ritmo y a la semántica poética lo mismo que al verso, como se verá más adelante al considerar las ideas de Balbín y concepto de tono ligado al del acento en el español. Como vemos, planteaban una teoría del verso donde el ritmo afecta todos, o casi todos, los niveles del discurso. Jakobson, en su libro *Sobre el verso checo (Ensayos sobre la teoría de la lengua poética)* (1923), hace un llamado para considerar las pausas¹⁰ como otro aspecto más del ritmo porque en versos isosilábicos esas pausas también juegan un papel importante. Lo mismo haría Osip Brik al examinar el paralelismo rítmico-sintáctico porque el:

sistema de los cortes constituye no sólo el rasgo del movimiento rítmico, sino también del movimiento sintáctico. El fundamento del discurso del verso consiste en la distinta combinación de estos dos sistemas de los cortes (31).

Gran parte de los esfuerzos de los formalistas tienen como objetivo la configuración de una teoría donde el ritmo supere la noción de metro. Eikhenbaum, en *La teoría del método formal*, explica que esta teoría abordaba el ritmo poético, la semántica, el estudio del sonido

⁹ Metaplasmos, figuras de dicción: prótesis, epéntesis, paragoge, aliteraciones, paranomasias, onomatopeyas, etc.

¹⁰ En el español se estudia, por lo general, dentro del ritmo de tono, porque las pausas, o la segmentación del discurso, modifican la cadena melódica (Balbín 157).

y la relación entre el ritmo y la sintaxis (Todorov 40). Como referimos antes, es una aproximación lingüística que hace retroceder al verso frente a la generalidad de la lengua poética. Para Eikhenbaum, *Ritmo y sintaxis* de Osip Brik (107), es el mejor ejemplo de una integración de los rasgos esenciales del lenguaje poético con el estudio del ritmo. Con Brik, el ritmo se convierte en el fundamento de todos los elementos del verso porque distingue entre la causa –principio organizador– y el efecto –metro–; explica que el “movimiento rítmico es anterior al verso. El ritmo no se puede comprender a partir de un renglón del verso, sino al revés” (Volek *Vol. II* 20). Por lo general, no se estudia el ritmo como la organización del movimiento, sino a través de la organización de las huellas que ese movimiento deja, es decir, el metro, los pies, las sílabas. Comprendemos esto cuando estamos frente a versos con dos o más posibilidades de lectura (por ejemplo en términos de la segmentación de un verso o de la acentuación obligada), el verso en sí mismo no ofrece una indicación explícita de cómo leer, sino que lo leemos siguiendo el impulso del contexto¹¹, de su relación con otros versos¹², como en:

...Me pongo a recordar y digo
Siete palabras sin brillo de cosecha para tu cruel memoria
Que allende el río (Bojórquez 15)

El verso que he puesto en cursivas ofrece varias posibilidades de segmentación, de hemistiquios, que sin el condicionamiento rítmico previo puede desvincularse del sonido de

¹¹ Contexto que fácilmente puede superar los límites de la página y entrar condicionado por momento histórico específico donde se halla, además de la competencia rítmica del lector.

¹² Hay entonces una competencia rítmica.

heptasilábico predominante en el poema. Las formas de la pausa –la que Rafael de Balbín denomina como breve¹³ (162) donde la anteposición de los complementos, las frases nominales o algunas hipérbasis, pueden condicionar la segmentación de los grupos fónicos– dentro del verso responden también a los planos sintácticos y semánticos. Por ejemplo:

Siete palabras sin brillo de cosecha/ para tu cruel memoria

Siete palabras /sin brillo de cosecha/ para tu cruel memoria

El resultado final depende en última instancia de la inercia rítmica. Eikhenbaum refiere que “a partir de la oposición entre el ritmo poético y el metro y de la noción de ritmo como factor constructivo del verso en su unidad llegamos a la concepción del verso como una forma particular del discurso que posee sus propias cualidades lingüísticas”¹⁴ (Todorov 53). Los estudios métricos quedan así dentro de un ámbito más general, una Poética, y se distinguen del ritmo: el verso será esa realidad lingüística donde los elementos participan simultáneamente. Quienes abogan por un estudio sistemático de la versificación son, entre los más importantes, Jakobson, Tomachevski y Tinianov. Las consecuencias directas de la oposición ritmo/metro es el estudio de la orquestación verbal, de la semántica rítmica, de las estructuras rítmico-sintácticas y de la entonación¹⁵ (Volek *Vol. II* 13). José Domínguez Caparrós en *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna* lleva a cabo un breve y preciso recuento de los primeros estudios

¹³ Es decir, un ritmo detonado por la sintaxis.

¹⁴ Sintácticas, léxicas y semánticas

¹⁵ Usualmente denominada melodía, como lo hace Tomás Navarro Tomás en su *Manual de pronunciación española* de 1918.

formalistas (11-19) y, aunque su enfoque evidentemente atiende más la métrica, muestra algunas de las conclusiones –de Brik, Eikhenbaum, Tinianov, Tomachevski, Jakobson y Zirmunskij–, que ya he señalado, sobre el ritmo. El segundo capítulo es especialmente valioso porque clasifica los estudios métricos en función del acercamiento metodológico, nos hace notar la carencia y la repetición de perspectivas en la tradición hispánica. Incluso el trabajo de Rafael de Balbín parece responder a la influencia formalista: la organización del libro de su libro *Sistema de rítmica castellana*, el desarrollo conceptual ligado al enfoque de lo que entiende como poema, dan cuenta del ritmo bajo el paradigma de la repetición formalista.

1.3 Funcionamiento del ritmo

En el formalismo, se entiende el ritmo como una expectativa que será materializada en los diversos niveles del lenguaje atendiendo siempre al principio de repetición porque el ritmo, aquí, no obedece a una naturaleza isocrónica-acústica sino a un impulso, una tensión de carácter psicológico. Por otra parte, el metro es sólo uno de los sistemas donde ocurren las regularidades, el agrupamiento¹⁶; es un caso particular que prueba la existencia del ritmo. Cuando el ritmo se evidencia a través del metro se genera tensión, tensión que provoca la

¹⁶ El agrupamiento exhibe la complejidad de la relación entre el lector y el poema, muestra la función del sujeto, de los sujetos.

expectativa del cumplimiento de la norma. El cumplimiento o no de la expectativa implica un margen temporal que posee dos momentos: una anticipación y una resolución¹⁷.

En tal escenario, el ritmo posee las características del objeto temporal de Husserl, una de las grandes influencias para los formalistas. De hecho, aunque discutamos el concepto de ritmo, sus efectos o sus características, no estamos hablando sino de una abstracción; el ritmo concreto del lenguaje existe gracias a su condición temporal porque los elementos característicos pueden ocurrir uno detrás de otro. Los formalistas desarrollaron también una línea de pensamiento acerca de la percepción temporal del ritmo. La percepción de los objetos temporales no está dada sólo por la acumulación de momentos, sino que cada uno de ellos remite a los anteriores pues están íntimamente relacionados. Los formalistas, siguiendo a Husserl, sostenían que no se percibe sólo el momento presente, sino también el pasado y, además, el futuro. En consecuencia, la expectativa modela nuestra percepción. Esta aproximación fenomenológica también permite, para algunos, distinguir el metro del ritmo. En el primero, es necesaria la repetición regular mientras que en el ritmo, más que sucesión, hay relación y codependencia entre los elementos: hay un sistema. Tinianov, en *La evolución literaria*, define “el sistema como un conjunto complejo, caracterizado por la interrelación y la tensión dinámica entre sus componentes individuales, y manteniendo por unidad subyacente de la función estética” (Erlich 285). Esta noción de sistema, de estructura¹⁸,

¹⁷ Una cualidad similar, que denomina progresivo-regresiva, le adjudica Tinianov al metro. Lo mismo Jakobson en “Principes de versification”. *Linguistique at poétique* p. 228

¹⁸ Meschonnic planteará, pasado el tiempo, una diferencia fundamental entre ambos conceptos. Estructura, por un lado, estará relacionado con el metro y sistema; por otro, con el ritmo.

permite ampliar los márgenes del análisis rítmico y superar el problema de los estudios métricos que reducen el ritmo a su cara acústica, como si el uso reiterado del metro regulara la aparición sólo de sonidos sin significación y no de fonemas. El mismo Tinianov, en *El problema de la lengua poética*, habla acerca del estudio excesivamente acústico:

La idea del verso como dato sonoro se enfrenta con la comprobación de que algunos hechos esenciales de la poesía no se agotan en la manifestación acústica del verso, incluso se le oponen; por ejemplo *los equivalentes del texto*. Por equivalentes del texto poético entiendo todos los elementos extraverbales que de uno u otro modo lo sustituyen. En especial, ciertas omisiones parciales y luego ciertas sustituciones mediante elementos gráficos, etcétera. (23)

Desde ese acercamiento, el ritmo no pertenecería naturalmente al lenguaje, sino que el autor se lo impondría; la existencia del ritmo poético dependería en última instancia de la eficaz imitación del ritmo musical.

La desautomatización de Shklovski también permea el universo del ritmo volviéndolo dinámico, pues si la repetición de un patrón fuera estricta, ahogaría todo efecto estético. Es tan necesario disolver como no disolver la tensión provocada por la norma métrica para que exista el ritmo poético. La dificultad, si deseamos obtener conclusiones teóricas generales del ritmo que depende de la métrica –y sobre todo la métrica musical–, está en el hecho de que la métrica es una convención parcial y, por consecuencia, histórica¹⁹.

¹⁹ De algunos de los trabajos posteriores que tratan el ritmo desde la perspectiva formalista podemos mencionar: *El formalismo ruso. Historia. Doctrina* de Víctor Erlich; *Significado actual del formalismo ruso, La construcción del significado poético* de Antonio García Berrio; *El formalismo ruso: una metapoética* de Peter Steiner; *Estudios de poética, Formalismo y vanguardia* de Lázaro Carreter; *Teoría literaria* de Wellek y Warren; *L'autonomia del significante* de Gian Luigi Beccaria.

1.4 Distinción entre verso y metro

La teoría del verso formalista ensanchó el estudio tradicional del ritmo pues los autores no lo trataron sólo como sucesión de sílabas fuertes y débiles, sino que consideraron la posición de los acentos respecto de otros estratos lingüísticos. Pero será hasta Jakobson, dentro del estructuralismo, cuando se explicarán mejor las interacciones –entre ritmo, verso y metro– ayudándose de otros conceptos como modelo de verso, ejemplo de verso, modelo de ejecución y ejemplo de ejecución. La etapa formalista no va mucho más allá de considerar al metro como norma abstracta y al ritmo como su causa. Así, el verso –materialidad organizada del lenguaje poético o pequeños segmentos agrupados en función de uno o varios acentos²⁰– puede prescindir de cualquier esquema métrico, pero no del ritmo. En una etapa temprana los formalistas notaron que incluso el metro ocasiona automatismo de la percepción, que es indispensable la variación para provocar “estrés” dentro de la norma estética, como respecto del lenguaje ordinario. Ellos establecieron el estudio sistemático de dos nociones de ritmo unido al verso. La primera, una total, abarca todos los fenómenos fónicos organizados estéticamente dentro del poema. La segunda, más específica, trataba también fenómenos fónicos, pero sólo dentro del paradigma métrico. Esta segunda noción ratificó el estudio del acento como modificador del significado porque la pertinencia del pie grecorromano es pobre en la versificación rusa donde el cambio de acento sí modifica la

²⁰ Esta característica es insuficiente para explicar la diferencia porque, incluso en la prosa, esta división podría ocurrir.

significación léxica²¹. Lo valioso del estudio del acento es que relaciona el sonido con el sentido²² y nos obliga a incluir más aspectos dentro de los estudios versales, como la melodía de la frase y la orquestación verbal. Entonces, la unidad mínima o básica del ritmo vérsico no es la sílaba, sino el verso en sí mismo como unidad rítmica, sintáctica y tonal. Sólo dentro del verso puede existir una división como la del pie métrico. Víctor Erlich resume así la consecuencia:

...los formalistas se dejaron guiar por la moderna lingüística funcional. La prosodia²³, sostenían, tiene que ‘orientarse’, no hacia la fonética, o la descripción física y fisiológica de los sonidos del lenguaje, sino hacia la fonémica, que examina los sonidos del lenguaje *sub especie* de su función lingüística, esto es, su capacidad para diferenciar las significaciones verbales. (312)

De este modo, Jakobson, al comparar el verso ruso con el checo, diferenció tres bases que detonan el universo rítmico: la acentuación, el tono y la cantidad²⁴. El progreso de los estilos poéticos en cada lengua se explica por el predominio de alguno de estos tres factores en su sistema de versificación en un momento histórico determinado.

²¹ En español tenemos algunas palabras que sí modifican su significado al recorrer el acento de una sílaba a otra. Lo importante de esta observación es que la tradición hispánica suele centrarse en el estudio de los acentos y no en la duración; sin embargo, el principio de organización grecolatina está presente. Es decir, el estudio de las sílabas largas y breves no se considera en los tratados de métrica tradicionales, aunque nuestro sistema de versificación oscile, según la fonética experimental, entre ambas posibilidades. Más adelante, cuando hablemos de la teoría del ritmo de Meschonnic, ampliaré esta reflexión.

²² Lotman se referirá a este fenómeno a través de la iconicidad, la ley de la isomorfía.

²³ La prosodia se entiende en ese texto como el estudio del sonido y de los elementos que participan en la versificación.

²⁴ Más adelante comentaremos porqué el tono y la cantidad suelen considerarse como elementos constitutivos del acento en español. En la enumeración falta considerar el timbre, el otro aspecto constitutivo del sonido que equivale a un parámetro estrictamente medible. Navarro Tomás parece ampliar, en sus tratados de métrica, esta idea de Jakobson.

Por otra parte, además del ritmo, podría haber otros factores organizadores del verso dependiendo de la lengua en cuestión, por ejemplo, la melodía, entendida como secuencia de tonos, y el tono unido a la frecuencia. No obstante, esa aproximación provoca más desconcierto que claridad porque el concepto de melodía aparece con frecuencia unido a otro como el de armonía²⁵; incluso, ambos conceptos se llegan a usar como sinónimos. La confusión se deriva del préstamo conceptual: en la música, melodía y armonía son antitéticos. No hay, como decía Benveniste, sinonimia entre sistemas:

no puede "decirse la misma cosa" mediante la palabra y la música, que son sistemas de fundamento diferente. Esto equivale a decir que dos sistemas semióticos de diferente tipo no pueden ser mutuamente convertibles. En el caso citado, la palabra y la música tienen por cierto un rasgo en común, la producción de sonidos y el hecho de dirigirse al oído; pero este nexo no prevalece ante la diferencia de naturaleza entre sus unidades respectivas y entre sus tipos de funcionamiento (*Problemas Vol. II* 56-57)

En el arte musical entendemos que la melodía sucede en un eje horizontal mientras la armonía en uno vertical, es decir, la primera se basa en la sucesión de las notas –carentes de significado por sí mismas– y la armonía en la producción simultánea de ellas. La música tiene muchas más ventajas para definir el contorno melódico, pues la clara diferencia de la afinación da lugar a una amplia gama de posibilidades; en el discurso hablado esto es muy difícil de alcanzar. Benveniste también explica esta insuficiencia del lenguaje respecto de la música:

La música está hecha de SONIDOS que tienen estatuto musical cuando han sido designados y clasificados como NOTAS. No hay en música unidades directamente comparables a los "signos" de la lengua. Dichas notas tienen un marco organizador,

²⁵ Incluso el tono tiene dos acepciones. En la música se refiere específicamente a la afinación, a la altura de una nota mientras que en el análisis poético la vinculamos con cualidades emotivas.

la GAMA, en la que ingresan a título de unidades discretas, discontinuas unas de otra, en número fijo, caracterizada cada una por un número constante de vibraciones por tiempo dado. Las gamas comprenden las mismas notas a alturas diferentes, definidas por un número de vibraciones en progresión geométrica, mientras los intervalos siguen siendo los mismos. (58)

Cuando en el paradigma literario se habla de melodía, se refiere, casi siempre, a la entonación del discurso; la entonación es tan importante que la distinción entre verso y prosa, en algunos casos, se hace a través de ella. “Los rusos muestran con gran detalle que esta entonación es siempre bimembre o dipódica; y si la suprimimos, el verso deja de ser verso, convirtiéndose solamente en prosa rítmica” (Wellek 202). El sincretismo entre las artes es una actividad recurrente a lo largo de la historia, hay momentos en que la pintura está cercana a la música o la música a la literatura, como hacía notar Eichenbaum en “El principio melódico del verso” por allá en 1921:

En la teoría de la composición musical se han aclarado muchas cosas a su confrontación con la teoría del verso, con la métrica; toda una escuela se ha establecido sobre esta base (Riemann, Praut, Rietsch, y otros). Ahora, según parece, estamos en un momento en que la teoría del verso (en especial de la composición lírica) debe recurrir a la confrontación con la teoría de la forma musical para resolver algunos de sus problemas. (Volek, *Vol. II* 38)

1.5 Relación del ritmo con la sintaxis. Sintaxis rítmica

Los formalistas pasaron del fonema y la palabra a la oración. La sintaxis apareció de inmediato como amalgama entre la semántica y la métrica. Sin duda, Osip Brik es uno de los teóricos más brillantes en este campo. Con él, vemos cómo la regularidad rítmica toma forma en el paralelismo de las oraciones contiguas o correlacionadas; en su trabajo *Ritmo y sintaxis* enumera estructuras (sustantivo+adjetivo+sustantivo o pronombre+adjetivo+sustantivo) que

suceden continuamente en la poesía rusa²⁶ (Erich 126, 316). Lo notable es que las relaciones del metro con el sentido cambian a lo largo del tiempo. Eikhenbaum, en *El principio melódico del verso*²⁷, va más allá en la reflexión sobre la sintaxis como factor detonante del ritmo y considera que también la melodía –fenómeno de la sintaxis²⁸ porque la segmentación producida por ella da lugar a estructuras rítmicas más o menos regulares, además de potenciar un sistema de entonación que puede organizar al verso o a todo el poema– puede convertirse en un componente de mucho peso (Volek *Vol. II* 37-41). Si a partir del ritmo se distinguió la prosa del verso –como ya referí–, Eikhenbaum clasificó varios tipos de poesía partiendo de la melodía, de la entonación: el retórico o declamatorio, donde tiene una función secundaria; el coloquial en el que la aspiración es emular las entonaciones del habla común; y el melódico o cantable (Erich 318-319). En este último, la melodía de la frase es el recurso principal que incluye a las entonaciones interrogativas y exclamativas, a los crescendos –coincidencia de una pregunta con una línea versal o una estrofa–, además de las cadencias. Quizá esta relación del sonido con el significado²⁹, cuando se trata del estudio del ritmo y el verso, es una de las aportaciones más valiosas del formalismo. Pero además hay que entender de qué tipo de poema habla Eikhenbaum, es decir, la discusión debe ampliarse hasta los márgenes del estilo:

²⁶ En consonancia con la *simetría bilateral de Góngora* en Dámaso Alonso.

²⁷ Este podría ser otro antecedente de la aproximación métrica de Tomás Navarro Tomás.

²⁸ En todo caso, la sintaxis poética está indisolublemente ligada a la entonación, entonación que produce un ritmo específico; es decir, la sintaxis poética no suele responder sólo a las exigencias semánticas sino que incluye las rítmicas como un principio fundamental. Sintaxis = entonación = ritmo. Para Eikhenbaum la entonación no era descomponible en intervalos (musicales), aunque no considera que la fragmentación dependa más del grupo fónico. Lo que es muy valioso del préstamo conceptual entre música y poesía, es la coincidencia con los modos de funcionamiento.

²⁹ Iconicidad, Ley de la isomorfia, motivación de significante/significado, paralelismo.

El poema lírico puede definirse como una combinación de las oraciones unidas en su movimiento por un solo orden rítmico-sintáctico y fónico. El orden rítmico-sintáctico se expresa por la simetría de los periodos discursivos, separados por cadencias (estrofas), y por la construcción de las frases sobre la base de un sistema de entonación. El orden fónico se expresa por la repetición de vocales y las consonantes que se corresponden recíprocamente. Cada uno de estos factores de la composición lírica puede dominar, en tal caso, los demás desempeñan un papel más o menos subordinado. (Volek *Vol. II*, 39)

Si se hicieran versos con sólo sonidos, sin significado, la curva de intensidad del verso no sufriría ninguna modificación al leerse con cualquiera de las combinaciones de la versificación clásica (yambo, troqueo, etc.); en tal caso, existiría sólo la alternancia de tónicas y átonas³⁰. Por su puesto que al incluir el significado sucede una matización de la intensidad.

Brik explica que:

Todo el complejo sistema de las sílabas tónicas y átonas se desmoronaba con un cambio de la entonación o de la manera de leer. Y así debe ser, porque tal o cual fuerza de la sílaba no es una cualidad natural de la misma, sino un resultado de su elaboración por tal o cual impulso rítmico. El complejo sistema de las intensidades rítmicas no puede comprenderse fuera de la semántica y la sintaxis del discurso del verso. (Volek *Vol. II* 24)

Lo que generalmente se estudia como sintaxis rítmica³¹ no es en realidad un estudio de los elementos sintácticos que pueden provocar inercia rítmica, sino cómo el ritmo (ligado a la estructura condicionante del metro) afecta este plano del lenguaje –salvo el trabajo de Brik que sí enumera estructuras repetitivas–. Es decir, se sigue favoreciendo el aspecto

³⁰Se reduciría el sistema semiótico del lenguaje al de la música: “Puede decirse, en suma, si la música es considerada como una “lengua”, que es una lengua con una sintaxis, pero sin semiótica (Benveniste *Vol. II* 60). De ahí parece sencillo anticipar a Meschonnic cuando dice que no puede haber semiótica del ritmo.

³¹ Ma. Victoria Utrera Torremocha tiene un buen estudio sobre ritmo y sintaxis en función del verso libre publicado en el primer volumen de la revista *Rhythmica*.

acústico del ritmo ligado a la acentuación, por ejemplo. En el verso o en la prosa no sucede lo mismo respecto de la entonación; en el verso la acentuación rítmica hace resaltar palabras que con la entonación prosística pasan desapercibidas o reciben poca atención. Según Brik, el verso es, entonces, una unidad rítmico-sintáctica:

El verso es la combinación más elemental de las palabras del discurso del verso. En el verso, las palabras se combinan según una determinada ley rítmica y al mismo tiempo, según las leyes de la sintaxis prosaica. El hecho mismo de la coexistencia de cierto número de las palabras según dos leyes constituye la especificidad del verso. El verso es la combinación rítmico-sintáctica de las palabras (27).

La correspondencia del sonido con el significado³² también fue explorada por Jakobson en sus primeros trabajos de la década de 1920 —el pleno desarrollo del formalismo— que con el tiempo se transformó en una disciplina lingüística, denominada por él mismo como fonología (*Lingüística, poética y tiempo* 31). La rima es esa figura que une las reflexiones acerca del ritmo en el plano sintáctico como en el semántico, además del fónico. Por otro lado, cuando se trata de la significación, el libro indispensable es *El problema de la palabra poética*, en especial el segundo capítulo “El sentido de la palabra poética”, de Tinianov; él explora los cambios de significado del material lexical sufridos por la estructura sintáctica. El efecto del ritmo en el significado adquiere una densidad superior en posiciones específicas porque las palabras crean vínculos entre sí resaltando la existencia de semas en común menos evidentes.

³² En el español es notable el trabajo de Emilio Alarcos Llorach publicado en 1950, “Fonología expresiva y poesía” donde se aborda el tema.

1.6 Fonética rítmica

Los problemas derivados del campo fonético –Jakobson los llama prosodia– quedan separados en tres aspectos principales que Domínguez Caparrós resume del siguiente modo: “la prosodia debe diferenciar: 1. la base fonológica del ritmo; 2. los elementos de acompañamiento extra-gramaticales; 3. los elementos fonológicos autónomos, elementos que, en la lengua poética dada, no son un factor de inercia rítmica” (*Métrica y poética* 97). Los rasgos prosódicos –organizados siempre en oposiciones binarias– sirven para jerarquizar el universo lingüístico del verso. El trabajo de Jakobson, *El verso checo*, aporta una sistematización difícil de superar de los elementos fónicos del lenguaje y de las funciones que cumplen. Después, él mismo desarrollará un estudio de la correlación del sonido con el plano simbólico a partir de las implicaciones cenestésicas. Dentro del arquetipo formalista, y el estudio del verso en su aspecto fónico, se incluyen fenómenos de eufonía³³ con la clara intención de diferenciar aquellos relacionados directamente con el ritmo (el tono, la duración,

³³ Al favorecer el aspecto fónico del verso se admite que gran parte del efecto estético depende de él, aunque como refieren Warren y Wellek, esto no “puede explicar la variedad e importancia que entraña el estrato fonético considerado como parte integrante del carácter total del poema” (188). Así, los fenómenos eufónicos quedaran inmersos en una primera parte del problema, es decir, dentro de los elementos intrínsecos. Por ello:

entendemos la particular individualidad del sonido *a* o *e*, o del sonido *l* o *p*, independientemente de la cantidad, porque no puede haber más o menos *aes* o *pes*. Las distinciones intrínsecas de calidad constituyen las base de los efectos que suelen llamarse *musicalidad* o *eufonía*”. (188)

La musicalidad del verso, en términos generales, se entiende como la instrumentación fónica.

El segundo aspecto, los elementos de correlación, son de naturaleza cuantitativa y formarán la base principal para la manifestación del metro y sobre todo del ritmo.

el acento, la frecuencia de repetición) de los que lo hacen de manera secundaria, pues aunque no todos participen del mismo modo, o no estén canonizados, deben tomarse en cuenta.

1.7 La influencia del formalismo en los estudios hispánicos

1.7.1 La génesis del ritmo y la influencia de la música

En gran parte de los estudios hispánicos es evidente una tentativa de emparar los modelos analíticos de la literatura y la música³⁴, por ejemplo: Tomás Navarro Tomás, Amado Alonso, Alonso Schökel³⁵. Bajo este enfoque se asume frecuentemente la equivalencia entre el metro y el ritmo musical, lo que justifica el préstamo de conceptos, además de la notación musical. Este grupo tiene “el mérito de recalcar vigorosamente la tendencia del verso al isocronismo que se percibe subjetivamente”³⁶ (Wellek 198) y resulta muy deficiente cuando se trata de “tipos de verso coloquial u oratorio, y suele ser impotente cuando ha de utilizarse para el verso libre o para todo verso que no sea isocrónico (198). Habría que añadir que en la variante de corte musical hay una marcada influencia de las investigaciones de corte psicológico. Los autores intentan responder ¿cuál es la génesis del ritmo?, ¿cuál es su factor esencial? y ¿por qué y cómo lo percibimos? Según Paraíso, al respecto de la génesis hay dos

³⁴ Según Paraíso, Charles Bally en *Le rythms linguistique et sa signification sociale* (1926) está a favor del método cuando no se cae en la exageración (23-24). Por otro lado, André Spire en *Plaisir poétique et plaisir musculaire* (1949) representa el polo opuesto a Bally.

³⁵ Especialmente en *Estética y estilística del ritmo poético*.

³⁶ El ritmo parece estar, en ese caso, en la competencia rítmica del sujeto, en su habilidad para reconocer los patrones.

opiniones generalizadas. La primera, denominada mental, hace del ser humano el origen del fenómeno rítmico. Aquí tenemos:

la teoría de Meumann completada por Saran, según la cual el ritmo no es algo externo al hombre que éste puede percibir, sino que *nace del hombre*: es un complicado proceso mental mediante el cual agrupamos sensaciones auditivas en un sistema de imágenes dispuesto *sobre base temporal*. (Paraíso Teoría 19)

El ritmo, en todo caso, depende de la capacidad del observador, de la habilidad para segmentar y crear referencias que le permitan la comparación entre pausas, frases, acentos, tonos, entonaciones. Como vemos, el principio bajo el cual están agrupadas es el de la repetición y nos importa la actividad que realiza el sujeto³⁷. Por eso Gili Gaya hablaba, en 1956, de “competencia rítmica” (*El ritmo en la poesía contemporánea* 5). Habría que amplificar los márgenes de la definición porque el material susceptible de agrupar y repetir no es sólo auditivo, sino que puede ser también de naturaleza visual, simbólica, etcétera. La segunda línea, referida por Paraíso, para explicar la génesis del ritmo está representada por Wilhelm Max Wundt, aunque no se ve cómo podría explicar el origen del fenómeno. Más bien, expone el proceso de percepción: se advierten los factores que intervienen y no qué lo

³⁷ Volosinov al respecto de los diferentes procesos dice:

If we isolate sound as a purely *acoustic phenomenon*, we will not have language as our specific object. Sound pertains wholly to, the competence of physics. If we add the *physiological process of sound production* and the process of sound *reception*, we still come no closer to our object. If we join onto this the *experience* (inner signs) of the speaker and listener, we obtain two psychophysical processes, taking place in two different psychophysiological beings, and one physical sound complex whose natural manifestation is governed by the laws of physics. Language as the specific object of study keeps eluding us. Yet we have already encompassed three spheres of reality –the physical, the physiological, and the psychological, and we have obtained a fairly elaborate composite complex (46)

provoca. Porque si el ritmo es ajeno al hombre y está presente objetivamente en la naturaleza, la explicación sobre su origen intrínseco no debería estar centrada en la actividad intelectual del sujeto. Entonces, retomando a Wundt, la toma de conciencia del ritmo sucede a través de la comparación de los estímulos corporales que sirven para tener una referencia del tiempo (el latido de corazón, caminar, etc.), para juzgar los intervalos de repetición. Según este punto de vista, la percepción del tiempo es exageradamente subjetiva –podría hablar de “competencia temporal” para emular a Gili Gaya– y no puede servir de base confiable, objetiva, en un estudio del ritmo entendido como repetición. Paraíso, a través de Wundt, afirma que como hay fenómenos biológicos, o mecánicos, repetitivos en el ser humano, podemos percibir el ritmo (20). Todo el peso recae de nuevo en el sujeto porque ahora el ritmo también depende de sus capacidades, sólo que esta vez el peso está en su capacidad para establecer la referencia del tiempo y no en la de segmentar. Lo importante de tal disertación es que, según se asuma una u otra perspectiva, la teoría del investigador se verá condicionada. Las dos posibilidades son resumidas por Marín del siguiente modo:

Para quienes el ritmo sea un elemento objetivo de la naturaleza, poco importan las divergencias en las formas de transcribirlo, ya que éstas son únicamente métodos operativos que ayudan a su percepción. Las diferencias son, en consecuencia, formales. Por el contrario, aquéllos que entiendan el ritmo como una creación subjetiva o como una forma convencional de interpretar la realidad concederán mucha más importancia a estos métodos de notación rítmica, pues de ellos depende que ritmo se perciba de una u otra manera. (36)

Un ejemplo del condicionamiento teórico es el trabajo de A. Alonso, “Ritmo del verso y ritmo de la prosa”, pues está influenciado por las ideas de Wundt; ahí se explica que “nuestro organismo vive el ritmo con movimientos ordenados de tensión y distensión” (ctd. en Paraíso *Teoría* 20). Habría que hablar incluso de isocronía de la percepción en materia de

los acentos que sirven para delinear el ritmo, porque según Torre, al tomar en cuenta los estudios de Pointon en *A Contribution to the Study of Rhythm in Spanish* (1978):

no existe similitud temporal ni entre las sílabas ni entre las distancias temporales de los acentos o pies acentuales. Al no haber podido comprobar isocronía silábica o acentual en la *producción* del habla, se defiende en su lugar (Allen) una cierta isocronía en la *percepción*, como una tendencia del oyente a igualar perceptivamente las sílabas, o los pies acentuales, aunque estos difieran considerablemente. (29)

La ausencia de un aparato crítico por completo objetivo lleva a resumir que cada texto, cada autor, necesita de una explicación individual no sujeta a abstracciones estructurales. De ahí que a Paraíso le llame la atención la conclusión de A. Alonso en “Ritmo del verso y ritmo de la prosa”:

Su artículo empieza dogmatizador, exponiendo las diferencias verso-prosa; el primer análisis (Valle-Inclán) le lleva a la conclusión de que el ritmo de la prosa reside en la reiteración de cadencias (entonación); el segundo análisis (Guevara) no le permite extender a este autor las conclusiones antedichas, y encuentra en él otra base para el ritmo de la prosa: el ‘ritmo de pensamiento’, apoyado no en la entonación, sino en paralelismos y antítesis. Intenta reducir el primer tipo a modalidad del segundo, pero debe encontrar artificiosa esta reducción, porque al final del artículo es escéptico y desanimado: cada autor requiere una explicación individual para su ritmo. (39)

El pensamiento del crítico español parece anticipar, en más de un sentido, las ideas de Meschonnic que explicaré después, pero motivadas, quizá, por razones diferentes. Conjuntamente, ese énfasis de la subjetividad es una anticipación de las teorías de la enunciación. Retomando la influencia de la música en los estudios sobre el ritmo, debe pensarse en Spang Kurt, porque también abreva de la música para pensar en el ritmo, aunque establece diferencias importantes:

Mientras que en la música el compás y el tiempo constituyen la unidad básica en la configuración del ritmo, en el lenguaje hablado no se percibe ninguna ordenación de esta índole y en el lenguaje versificado se nota levemente, dado que el nivel de los significados ejerce un predominio destacado. La diferencia reside en la situación fundamental de que “la rítmica musical se basa en su temporalidad en proporciones exactas y numéricas (medibles con metrónomo), siendo capaz por ese motivo de

múltiples diferenciaciones, de combinaciones simultáneas y superposiciones de figuras, *mientras que el ritmo de la poesía posee una naturaleza relativamente libre, porque se orienta por medio de la palabra y de los impulsos significativos y en cambio, poco por medio de proporciones matemáticas.* (112)

Aunque habría que decir que en el sistema de versificación regular sí llega a alcanzarse cierta proporción aritmética. En cuanto a la génesis del ritmo, él mismo distingue entre dos tipos fundamentales: uno “natural, inmanente, inconsciente o fisiológico” y otro “actualizado, artificial o consciente” (115-116) donde la segmentación resulta clara. Siguiendo a Kibédi Varga, Spang Kurt hace notar la participación “o la colaboración del lector en la actualización del texto literario” (121). Por lo tanto, el ritmo está construido por el “juego de simetría y disimetría, de tensión y distensión de un conjunto de factores formales y asociativos” (122) que toman forma a través de los acentos, las pausas, las rimas, el encabalgamiento, la entonación.

el movimiento rítmico desempeña siempre un papel incluso en las expresiones corrientes, cuando hay que acentuar una palabra, poner de relieve la lógica de un pensamiento o la intensidad de un sentimiento, insistir en una idea, mostrar los diferentes aspectos de una realidad o vertebrar el estilo de un discurso. (Sáez Hermosilla 148)

1.7.2 Diferencia entre verso y prosa

Tomás Navarro Tomás es de los primeros en considerar al verso como unidad³⁸ y establecer diferencias específicas entre los elementos implicados en la producción del ritmo,

³⁸ Isabel Paraíso al principio de *El verso libre hispánico* (17-60) propone una cronología sucinta del estudio del verso en español, desde luego que el enfoque favorece el verso libre. Sin embargo, recoge las publicaciones más importantes del siglo XX hasta la década del setenta. Nombramos aquí los libros y añadimos otros que abordan el estudio del ritmo para que el lector pueda tener una idea más clara de la evolución temporal: *Leyes de versificación castellana* (1912) de Ricardo Jaimes Freyre;

por ejemplo en *Métrica española*³⁹ (1956) y *El arte del verso* (1959). En ese último leemos una definición sucinta –no discutiremos aún su eficacia cuando se trata del verso libre moderno porque es necesaria una exposición más detallada– de verso, metro y ritmo:

Verso es un conjunto de palabras que forman una unidad fónica sujeta a un determinado ritmo, sea cualquiera el número de sus sílabas. *Metro* es el verso que además de responder a un orden rítmico se ajusta a una norma regular en cuanto a medida silábica. *Ritmo* es, lo mismo en el verso que en cualquier otra manifestación del sonido, la división del tiempo en periodos acompasados mediante los apoyos sucesivos de la intensidad. (13)

Navarro Tomás piensa que la distinción entre verso y prosa “se funda en la mayor o menor regularidad en los apoyos acentuales. El lenguaje adquiere forma versificada tan pronto como tales apoyos se organizan bajo proporciones semejantes de duración y sucesión”

Estudios de versificación castellana (1913) de Max Henríquez Ureña; “Modernismo literario” (1914) de P. Benito Garnelo; *Manual de pronunciación española* (1918) de Navarro Tomás; *La versificación española irregular* (1920) de Pedro Henríquez Ureña; *La poesía de Pablo Neruda* (1940) de Amado Alonso; *Teoría del poema* (1952) de Julio Saavedra Molina; *Ensayos sobre estilística literaria española* (1953) de Eduardo Martínez Torner; *Verso y versificación. Tratado de métrica castellana* (1955) de Sebastián Bartina; *Métrica española* (1956) de Tomás Navarro Tomás; *El ritmo en la poesía contemporánea* (1956) de Samuel Gili Gaya; *Sistema de rítmica castellana* (1959) de Rafael Balbín; *Estética y estilística del ritmo poético* (1959) de Alonso Schökel; *Materia y forma en poesía* (1960) de Amado Alonso; *Estudios de versificación española* (1961) de Pedro Henríquez Ureña; *Elementos formales en la lírica actual: secuencia sintáctica y secuencia rítmica* (1967) de Emilio Alarcos Llorach; *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1968) de Amado Alonso; *Métrica española del siglo XX* (1968) de Francisco López Estrada; *Métrica española* (1969) de Antonio Quilis; *Manual de versificación española* (1970) de Rudolf Baehr; *Ritmo, metro, sentido* (1972) de Eugenio Hernández Vista; *El español como material del verso* (1972) de Oldric Belic; *La métrica de los poetas del 27* (1973) de Fco. Javier Díez de Revenga; *En busca del verso español* (1975) de Oldric Belic; *Teoría del ritmo de la prosa* (1976) de Isabel Paraíso; *Estudios de poética. La obra en sí* (1976) de Lázaro Carreter; *Los poetas y sus versos* (1982) de Tomás Navarro Tomás; *Ritmo y versificación. Teoría práctica del análisis métrico y rítmico* (1983) de Spang Kurt; *El ritmo del verso* (1983) de Esteban Torre; *La versificación española* (1996) de I. Bonnín Valls; *Métrica y poética* (1988), *Estudios de métrica* (1999) y *Elementos de métrica* (2005) de Domínguez Caparrós; *Estructura y teoría del verso libre* (2010) de María Victoria Utrera Torremocha.

³⁹ Donde es principalmente normativo y se acerca al fenómeno de la pronunciación.

(*Arte del verso* 11). De 1959 es también *Sistema de rítmica castellana* de Rafael de Balbín, en el que apreciamos un desarrollo, sobre todo del ritmo lingüístico⁴⁰, utilizando los estudios de fonología de aquel tiempo a través de un corpus vasto y representativo del español. A diferencia del pensamiento formalista, Balbín no toma el verso como unidad mínima del ritmo sino la estrofa; en lo que sí está de acuerdo es en el ritmo como factor distintivo entre verso y prosa. Así, en el verso se reúnen “cuatro factores fonemáticos en torno a un axis rítmico”⁴¹ *único* y situado invariablemente en la inflexión distintiva de cada verso”. Esos cuatro factores son:

- 1) el cómputo de los tiempos métricos o unidades cuantitativas de cada verso;
- 2) la distribución eufónica de las pausas;
- 3) la valoración rítmica de los acentos léxicos;
- 4) y la inserción del núcleo de fonemas rimantes, en cada grupo melódico. (59)

Mientras que en la prosa “la configuración del ritmo se funda *aisladamente* en factores o de timbre, o de cantidad, o de acento” (Balbín 60). De hecho, el autor no los estudia desde el mismo ángulo: distingue entre cadena fónica prosaria, “sucesión de unidades sonoras en que fonemas, sílabas, vocablos y frases se eslabonan y articulan entre sí” (Balbín 10), y cadena fónica rítmica:

se presentan cuatro unidades de ritmo: la cuantitativa (silábica o sinalefa), la intensiva (pie) y la timbral (rima). Junto a ellas destaca por su mayor amplitud fónica –señalada

⁴⁰ El ritmo lingüístico está definido por Paraíso como “el efecto producido por el retorno –más o menos periódico– de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración” (42). Es decir, cualquier elemento susceptible de repetición.

⁴¹ El axis rítmico lo denomina también acento estrófico (33), es decir, el último acento de cada verso.

por pausas– la unidad tonal (verso), cuya repetición simétrica constituye el marco general en que se insertan y organizan las restantes unidades rítmicas (36).

Según Domínguez Caparrós quienes mejor representan el pensamiento formalista, cuando se trata de diferenciar estos discursos, son Pedro Henríquez Ureña, en *En busca del verso puro*, para quien la separación es gradual, y Amado Alonso, en *Materia y forma en poesía* (1960), quien ve la diferencia en la manera de segmentar porque en la prosa coinciden el ritmo y la entonación mientras que en el verso son independientes (*Métrica* 28). La segmentación sería en ese caso, un ejercicio de la voluntad como veremos al hablar de Meschonnic y Bajtin. En otra perspectiva están Lázaro Carreter⁴² e Isabel Paraíso, pues ven la divergencia más sobresaliente en la repetición, la regularidad intrínseca del verso, además de la segmentación. Los esquemas que se repiten en el verso, de base acentual y cuantitativa, son más fáciles de distinguir porque poseen una frecuencia más alta, es decir, el periodo de espera es menor que en el de la prosa donde los esquemas son de base lingüística (sintáctica).

Tenemos verso cuando hay predominio de los ritmos cuantitativo, acentual y, secundariamente, de timbres (rima), siempre que estos ritmos se presenten con fuerte periodicidad. En el verso es imprescindible también la combinación de, al menos, dos de los tipos rítmicos antedichos: el cuantitativo y el acentual. Y también es importante el desfase entre el esquema rítmico versal y el esquema lingüístico. (Paraíso *Teoría del ritmo e la prosa* 119)

Un poco más adelante en el tiempo, Daniel Devoto también trata la diferencia entre verso y prosa en su ensayo *Leves o alevés consideraciones de lo que es el verso* (1980). En

⁴² El ensayo “Función poética y verso libre” de 1971 muestra que Carreter estaba al tanto de los estudios de Meschonnic pues, al discutir la función poética de Jakobson, acude a las objeciones hechas por el francés en *Pour la poetique* (de 1970) respecto de la función poética.

ese trabajo intenta definir el verso y discute las dificultades de tal tarea. Coincide en algunos postulados con el pensamiento formalista, sobre todo cuando comenta que la diferencia no está en mecanismos específicos o, siguiendo a Jakobson, en los retornos periódicos por ser estos un fenómeno más universal.

No es, pues, contestable que se insista sobre la importancia del elemento rítmico; sí lo es que se haga de él, en lo que tiene de puramente mecánico, el elemento definidor del verso; y más contestable todavía es pretender que la repetición es la condición *sine qua non* de su existencia: quienes, como Benot o María Josefa Canellada, niegan valor rítmico completo al verso aislado, no hacen sino repetir explícitamente lo que las definiciones clásicas (en su sentido lato de «escolares») del verso sostienen a partir de sus elementos... (78).

Pero además de lo anterior, Paraíso destacaba la necesaria correspondencia que debe existir entre el contenido semántico y la expresión lingüística (42-43). Desde luego tal consonancia ya había sido propuesta por Dámaso Alonso desde mediados del siglo XX en “Garcilaso y los límites de la Estilística” o en “La poesía de San Juan de la Cruz” en *Poesía española*. La significación del ritmo también fue explicada por Gili Gaya, por la misma época, y por Navarro Tomás bajo el concepto de efecto evocativo⁴³ porque según sus apreciaciones “la eficacia del verso se enriquece cuando se acierta a utilizar la virtud evocativa que los vocablos ponen en relación con los giros del ritmo” (*Arte del verso* 33). Domínguez muestra algunas conclusiones para el tratamiento de este tema:

1. no se pueden concretar mecanismos que automáticamente nos diferencien el verso y la prosa; 2. el ritmo en el verso es dominante, y por tanto, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas, mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas; 3. en la existencia del verso, es importante la conciencia de su percepción, que se refleja: o con la referencia a un

⁴³ Se corresponde con el ensayo citado antes de de Alarcos “Fonología expresiva y poesía”.

patrón métrico, o con lo que se llama ritmo progresivo -se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos-; 4. por último, la disposición gráfica es importante, por cuanto que manifiesta la intención rítmica del autor (30).

Como he dicho, en este paradigma el ritmo tiene origen en la repetición y es principalmente acústico. Por eso Navarro Tomás asegura que en “la práctica el ritmo que cuenta no es el que la gramática sugiere, sino el que el oído percibe” (24). Y lo que se repite, en el verso español, son principalmente los acentos, elemento por el cual distinguimos aparentemente entre sílabas fuertes o débiles, y por supuesto las sílabas (un poco más adelante profundizaré en las problemáticas del acento y la sílaba). De hecho, la mayoría de los estudios coinciden en ese punto; por ejemplo Lapesa, muy cercano a Navarro dice:

El ritmo del lenguaje, resulta, en español de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que los sujete a medida. En esto consiste la diferencia entre las dos formas principales en que se exterioriza la creación literaria: la prosa y el verso (61).

Esto, claro está, después de la exposición de las ideas formalistas, no representa ninguna novedad, sino todo lo contrario. Dentro de la tradición hispánica hay un trabajo que parece ir un poco más allá porque considera al ritmo como un fenómeno que es posible por la memoria, me refiero al tercer capítulo de *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico* de Kurt Spang. Aunque esa función de la memoria en el reconocimiento del ritmo empata de algún modo⁴⁴ con las ideas expuestas antes sin necesidad

⁴⁴ Coincide también con el punto de vista de Mario Fubini en *Métrica y poesía* porque para él la percepción del ritmo está condicionada por dos elementos, uno fijo y otro variable (38).

de ser vinculada directamente a la memoria, por ejemplo con la ideas de Husserl respecto de los objetos temporales o con la anticipación producida por la inercia rítmica que explicaban los formalistas o con el tiempo de espera de Jakobson. Cuando se trata de definir los límites o las características de la naturaleza del ritmo, Alarcos Llorach ofrece una salida al distinguir cuatro tipos:

1. secuencia de sonidos, material fónico; 2. secuencia de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema: métrica; 3. secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; 4. secuencia de contenidos psíquicos [...] El ritmo poético, pues, es algo más que el ritmo métrico, entendido como se entiende en los manuales de métrica (sucesión de sílabas acentuadas y átonas). En el planteamiento de Alarcos quedan perfectamente delimitados los niveles del análisis rítmico del poema, niveles que forman un todo rítmico en la producción y recepción del mismo (ctd Domínguez, *Métrica* 62).

Pero si la regularidad acentual –el principio de isocronía– es tan importante, lo mismo ocurre con la alternancia temporal porque abarca también diferentes niveles del lenguaje: la palabra, el sintagma, la frase. Como sabemos, la isocronía supone la iteración de algunos elementos del lenguaje: sílabas, acentos, grupos de acentos. La fonología métrica ha permitido el desarrollo del concepto de alternancia sobre todo desde los últimos veinte años del siglo pasado. Un ensayo que muestra un análisis estadístico al respecto de la alternancia y de la configuración de los acentos, además de una bibliografía específica sobre todo de origen anglosajón, es *Alternancia temporal y ritmo en español* de Manuel Almeida. Él explica que:

el principio de alternancia presupone, por su parte, que las lenguas rechazan la producción de secuencias donde se sucedan dos o más sílabas con el mismo grado de tensión articulatoria...la alternancia puede producirse, pues, tanto en el nivel de la palabra como en el del sintagma o la frase; en estos últimos dos casos el efecto alternante se produce en virtud de la aplicación de diferentes reglas cuya acción puede conducir a un reordenamiento del lugar que los acentos principales y secundarios tenían en las palabras autónomas (433).

Navarro Tomás proporciona antes un estudio sobre palabras y grupos de acento y García Calvo trata la alternancia en el nivel de la frase como un suceso relativo a la variación. Lo que debe entenderse es que la naturaleza del ritmo y su funcionamiento están en estrecho contacto con el momento histórico que lo rige porque afecta la competencia rítmica del lector, su capacidad de reconocer los patrones acentuales y los límites frágiles de lo que entendemos como sílabas o acentos, como lo explicaba Esteban Torre⁴⁵ (*El ritmo* 273-274). El ritmo, entonces, también participa de las dificultades de la percepción, como explicaba V. Eugenio Hernández Vista:

no parece dudoso que el ritmo sea no solo “algo que suena y retorna”, sino también un complejo juego de expectación de algo que luego es identificado en la realización física o que, por el contrario, no se incorpora al elemento físico. Y que el ritmo nazca no simplemente del retorno de unos elementos físicos, sino de la oposición entre lo esperado y lo realizado. En resumen, nosotros situamos la eficacia rítmica en el nivel de la percepción y lo consideramos ni más ni menos que el estilo, como la forma o figura que las sensaciones, activas y operantes conjuntamente en la conciencia del oyente, operan (ctd en *Métrica y poética* 72)

Lo que se acepta es que el ritmo modifica los niveles del lenguaje e implica un orden específico de los elementos que participan para su realización. Y aunque la discusión sobre las diferencias o las relaciones entre metro y ritmo no suele ser explícita (al menos dentro de mi conocimiento), el tema aparece referido en la mayoría de los autores citados (Domínguez 68). Navarro Tomás aceptaba que existe un modelo de verso del cual surgen una gama de posibilidades rítmicas, sobre todo en el verso libre (*Métrica española* 27). Oldric Belic aborda el tópico mientras hace una crítica al trabajo de Navarro (*En busca* 15-16). Pero para

⁴⁵ El ensayo está incluido en el primer número de la revista *Rhythmica*, es una síntesis de su libro *El ritmo del verso*.

esclarecer las diferencias, la distinción entre metro y ritmo, la tarea debe nacer del estudio de los acentos. Resumiendo: el ritmo tiene una realización en los niveles del lenguaje, por ello es posible una clasificación; la percepción juega un papel trascendental en su funcionamiento; es necesario establecer las diferencias entre los discursos prosa y verso, además de señalar las diferencias entre el verso y el ritmo para explicarlo a profundidad.

2 EL RITMO DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGO XX. EL CAMBIO DE PARADIGMA

La evolución de las ideas formalistas fue posible gracias a figuras centrales como Mukarovsky, Bajtín, Jakobson, Lotman, Benveniste, entre otros. En la etapa formalista, es decir –aproximadamente hasta 1930– había una sobrevaloración del plano lingüístico, de la forma, tanto que la poética se subordinaba a ello⁴⁶. Recordemos cómo Bajtin –aunque reflexionara más sobre la novela– puntualizó las limitaciones formalistas en “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, primer capítulo de *Teoría y estética de la novela*, donde dice:

La carencia de una orientación estética general, sistemática y filosófica, la ausencia de un examen permanente, concebido metódicamente, acerca de otras artes, acerca de *la unidad del arte –como dominio de la cultura humana unitaria–* conduce a la poética rusa contemporánea a una extrema simplificación del problema científico, al tratamiento superficial e incompleto del objeto de estudio (17).

El inmanentismo textual de los formalistas no contemplaba el proceso de significación de la obra ni el de sus elementos. De la mano del el Círculo de Bajtin (hasta 1935 aprox.), el Círculo Lingüístico de Praga⁴⁷ (hasta 1948), y los estructuralismos⁴⁸ (hasta

⁴⁶ Término que se transformará en “estructura” con Jakobson y Mukarovsky a finales de la década de 1920.

⁴⁷ Las ideas principales se recogen en la primera edición de *Travaux du Cercle Linguistique de Prague* publicado en 1929.

⁴⁸ Algunos trabajos imprescindibles son: *Lingüística y poética* de Jakobson; *La noción de ritmo en su expresión lingüística* de Benveniste; el capítulo de *Teoría y estética de la novela* que ya cité y *Intonation comme facteur de rythme poétique* de Mukarovsky. Trabajos posteriores que recogen conclusiones importantes son: “Estructuralismo y poesía” en *Problemas y principios del*

1960 aprox.), el rasgo heterogéneo del lenguaje salta a la vista con mucha más claridad. De ahí la insuficiencia de un estudio del ritmo que sólo describa su naturaleza en términos lingüísticos o normativos. Para la exploración del ritmo deben considerarse otras plataformas teóricas (como el marxismo, la sociología, la antropología) porque una manifestación rítmica-poética específica también está unida a una cultura determinada⁴⁹. Algunos de los problemas importantes del ritmo, o relacionados directamente con él durante esos tres movimientos, podrían ser, por ejemplo: el ritmo y el metro como convenciones y su relación con la semiótica; los conceptos de Jakobson que establecen una renovada plataforma para el estudio del ritmo: el modelo de verso y ejemplo de verso, modelo de ejecución y ejemplo de ejecución; las diferencias entre verso y prosa a través de la percepción de la forma rítmica, como sugería Mukarovsky; la pertinencia o no de una semiótica del ritmo.

2.1 Bajtin y la ampliación de la poética

La poética, según Bajtin, debería incluir el material, la forma y el contenido⁵⁰. Con este acercamiento amplía los márgenes del objeto de estudio –que puede ser desde luego el

estructuralismo lingüístico de Gregorio Salvador; “On Free Rhythms in Modern Poetry” en *Style in Language* de Benjamin Hrushovski; *Estructuras lingüísticas en la poesía* de Samuel R. Levin.

⁴⁹ Domínguez Caparrós en el artículo *Métrica comparada* cita una serie de autores que abogan por esta aproximación, como Jean-Louis Backès, Claudio Guillén, Antoine Meillet, Rowena Fowler, Joseph Kvapil, Wolfgang Kayser, entre otros; incluso Gili Gaya sigue esa línea de pensamiento que parece desprenderse de las ideas de Tomachevski en su *Teoría de la literatura* de 1928.

⁵⁰ A este último lo divide en apartados –lo cognoscitivo, lo ético y la habilidad estética del autor– donde están contenidas un conjunto de ideas –históricas, filosóficas, sociológicas– además del principio que hace posible el reconocimiento de la experiencia literaria. Como vemos:

ritmo—, hace notar que la forma artística está motivada por la voluntad, la emoción y que debe distinguirse entre los aspectos estéticos abstractos —formas arquitectónicas— y los procedimientos de composición —estructuras inmanentes al texto—, la literariedad formalista. En pocas palabras, el contenido emocional, ideológico, moral, serán objeto de estudio siempre y cuando se consideren dentro de la estructura, del sistema (Volek 228). Otro cambio significativo lo hallamos en el ensayo *El lenguaje poético*⁵¹ publicado en 1929. Ahí Mukarovsky también exige una consideración sígnica del arte⁵²:

El signo es la dominante en el sistema artístico, y si el historiador toma como objeto principal de sus indagaciones la cosa designada y no el signo, y si estudia la ideología de la obra literaria como una magnitud independiente y autónoma, altera la jerarquía de valores de la estructura investigada. (55)

En el paradigma formalista no existía aún la ciencia de los signos, aunque Saussure la había sugerido tiempo atrás. Con Mukarovsky, el final de todo un movimiento radical coincide en sus límites con el surgimiento de un nuevo campo conceptual⁵³ porque para este

El pensamiento de M. M. Bajtín se iba desarrollando en un plano absolutamente distinto. Su metodología se basó en la profunda asimilación de la cultura filosófica alemana y, por otra parte, en el contenido espiritual de la literatura rusa relacionada indisolublemente con el desarrollo del pensamiento ruso.” (*Problemas de la poética de Dostoievski* 6). Otras influencias filosóficas las hallamos en Husserl e Ingarden. La fenomenología husserliana daría como resultado tres rasgos del pensamiento de Jakobson, según Elmar Holestein en *Jakobson phénoménologue?*: el papel del sujeto en la constitución del lenguaje, el papel del lenguaje en la constitución del mundo y el papel de la concepción fenomenológica de la teoría de las relaciones. (Domínguez Caparrós, *Teorías Literarias del siglo XX* 68)

⁵¹ Trabajo incluido en el libro *Signo, función y valor* comentada por Emil Volek y Jarmila Jandová

⁵² Que bien puede derivar en una semiótica del ritmo, camino que para Meschonnic estará imposibilitado.

⁵³ Algo similar afirmaría Lotman, en *Sobre la delimitación lingüística y literaria de la noción de estructura*, respecto de la obra literaria como un signo:

autor, en *Intonation Comme Facteur De Rythme Poétique*, el isocronismo no sirve como el principal indicador rítmico en versos más irregulares –como el verso libre hispánico– porque “la noción de isocronismo puede ser válida para el verso breve, pero no lo es para el verso libre, de anchas medidas” (ctd en Paraíso *Teoría del* 75). Lo realmente importante es la percepción de la forma rítmica, que en el verso y la prosa tienen naturaleza distinta:

En el verso la figura rítmica está dada por la superposición de dos esquemas melódicos virtuales: el fundamental, que acompaña a la estructura semántica (entonación lingüística), y otro segundo esquema en conexión con la estructura rítmica (entonación rítmica). En la prosa, en cambio, la única entonación existente es la lingüística. La diferencia entre el ritmo del verso y el de la prosa estriba, pues, aquí: en la línea simple de la entonación prosaria y en la doble línea –semántica y rítmica– de la entonación del verso. En el verso hay casi siempre tensión entre la entonación semántica y la rítmica –el encabalgamiento es, quizá, el ejemplo más claro–, mientras que en la prosa esta tensión no existe.

Mukarovsky subraya además la importancia de la entonación en el verso libre, ya que la bipartición de la frase (tensión-distensión) se hace en lugares diferentes en la prosa y en el verso, de donde resulta que el versículo libre participa, como forma de verso que es, de la superposición de dos esquemas melódicos (uno fundamental, que acompaña a la estructura semántica –‘entonación lingüística’–, y otro conexionado con la estructura rítmica –‘entonación rítmica’–), mientras que en la prosa ambos esquemas melódicos coinciden. (Paraíso *Teoría* 76)

En la tradición hispánica las ideas de Mukarovsky hicieron eco en el pensamiento de Gili Gaya y de Alarcos Llorach, como veremos adelante.

El estudio puramente lingüístico del texto no llega [...] a develar la autenticidad del valor semántico del texto. Aparte de la estructura lingüística, es necesario tener en cuenta la estructura del contenido que, aunque transmitida por los medios de la lengua, no es de naturaleza lingüística. (p. 119)

2.2 Círculo Lingüístico de Praga

En *Círculo lingüístico de Praga*, la tesis colectiva publicada en 1929, se enumeran algunos de los problemas fundamentales de la poética en general y del ritmo en particular⁵⁴. En seis puntos reúnen la mayoría. Resumo aquí lo más importante deteniéndome, un poco, en donde se toca de alguna manera al ritmo:

1. Instan por una descripción sincrónica de la lengua poética, por no confundir la lengua poética con la comunicación. El lenguaje poético es, desde una perspectiva sincrónica, un acto individual dentro de la tradición (lengua poética) y de la lengua comunicativa vigentes. El lenguaje poético acentúa elementos de conflicto y de deformación respecto de estos dos sistemas de muchas maneras variadas y complejas⁵⁵.
2. Continúan con la aproximación formalista que proyecta la organicidad de los planos en la lengua poética (fonético, sintáctico, etc.). La lengua poética es una estructura jerarquizada en

⁵⁴ Me refiero aquí al tercer capítulo, en especial al inciso “c” preparado por Mukarovsky y Jakobson.

⁵⁵ Para Alarcos, en “Fonología expresiva y poesía”, la lengua poética es un sistema doble:

Así, en la poesía, todos los elementos fónicos susceptibles de evocar ocasionalmente contenidos afectivos y sensoriales, se hacen significativos, más que en cualquier otro estilo de lenguaje. Puesto que los elementos de la lengua que evocan este tipo de contenidos no son inmateriales ni opositivos, sino positivos y físicos, en la poesía, sobre la línea formal lingüística, se desarrolla una línea palpable y material, fónica y musical, que recibe valor no por sus relaciones diferenciales y convencionales, sino por sus propiedades materiales y efectivas. [...] En suma, la poesía forma decursos tras de los cuales se esconden dos sistemas: uno, el lingüístico; otro, el métrico o rítmico. He aquí una razón por la cual no es la poesía donde mejor puede estudiarse el lenguaje: la existencia de dos sistemas simultáneos y heterogéneos, como el lingüístico y el rítmico, aunque ambos utilicen la misma sustancia expresiva, impide ver claro desde el punto de vista de la lengua (194-195)

cada tradición y no puede estudiarse fuera de su relación con el conjunto⁵⁶. La relación entre los tres sistemas (palabra poética, lengua poética y lengua de comunicación) arroja resultados estéticos diferentes por la función que desempeñan los elementos fónicos, gráficos, etc. Dentro de la realidad fónica debe estudiarse el ritmo, según este acercamiento, pues la fonología poética comprende la relación entre lengua poética y la lengua de comunicación, los principios de reagrupación y repetición de fonemas, la melodía, el ritmo⁵⁷ –que sigue siendo el elemento unificador y origina los procedimientos canónicos–. El paralelismo producido por el ritmo entre estructuras fónicas permite actualizar los planos lingüísticos y contrastar las diferencias (rimas⁵⁸, aliteraciones, etc.). En este apartado se sugiere también el estudio de la entonación⁵⁹ en el verso, además de hechos que afectan al léxico (neologismos, barbarismos, arcaísmos, etc.) porque tienen valor poético dado su efecto fónico desautomatizante, así como la sintaxis.

⁵⁶ Abogan por una postura comparativista, como ya Tomachevski la había sugerido en 1928 en su *Teoría de la Literatura*, aunque a partir de los sistemas de versificación más usuales: el silábico, el acentual y el tonal. Al respecto del desarrollo de la métrica comparada –una de las consecuencias básicas de lo anterior– es notable el estudio de Domínguez Caparrós referido antes.

⁵⁷ La visión enteramente acústica del ritmo no resolvía los problemas.

⁵⁸ Gran parte de las ideas de Zirmunskij en *Introduction to Metrics* (1966) parecen tener origen en estas premisas. El estudio de la rima gramatical, léxica y la correspondencia con la semántica sugerirá reflexiones posteriores.

⁵⁹ Con el postulado de Jakobson *modelo y ejemplo de ejecución* se cristalizarán conclusiones acerca de un tipo de ritmo específico, además de fenómenos como el encabalgamiento. En la tradición hispánica el libro *Teoría y análisis de la entonación* (2002) de Francisco José Cantero representa una buena actualización.

3. Advierten el error metodológico de juzgar una obra desde un episteme⁶⁰ posterior: “Para cada época es precisa una clara clasificación inmanente de las funciones poéticas especiales, es decir, una reconstrucción de los géneros poéticos”(42).
4. Recalcan la necesidad del estudio de la semántica poética, las funciones de los tropos y las figuras, la elocución, la metáfora.
5. El principio organizador de la lengua poética es la intención dirigida sobre la materialidad de la expresión verbal, una metodología que atiende sólo el significado de una obra es deficiente⁶¹.
6. La evolución de la lengua poética debe estudiarse en función de sus características intrínsecas y no por las relaciones de causalidad.

2.3 Jakobson: modelo de verso, ejemplo de verso y modelo de ejecución, ejemplo de ejecución

Jakobson se mueve entre la lingüística y la semiótica con una clara influencia de las ideas de Saussure, principalmente aquella sobre las oposiciones binarias. Resultado de esto son los conceptos de *modelo de verso y ejemplo de verso*⁶², *modelo de ejecución y ejemplo*

⁶⁰ Entendido, desde Foucault, como el andamiaje conceptual de un periodo –histórico, social, cultural– específico (15).

⁶¹ El famoso trabajo de Jakobson, *Lingüística y poética* (1958), donde se transforman las ideas de Bühler –expuestas en *Teoría del lenguaje* de 1934– y se explica la lengua poética por el predominio específico de la función poética, tiene un antecedente en la suma de estos axiomas.

⁶² Son equiparables a los conceptos de metro (norma abstracta) y ritmo (realización concreta).

de ejecución⁶³, el establecimiento de una nueva metodología basada en los principios de relación y oposición: el estructuralismo. *Lingüística y poética* de Jakobson pronunciado en 1958 es la piedra angular para el desarrollo de esa corriente donde la poesía se explica con las funciones del lenguaje, en especial por el predominio de la función poética sobre las demás⁶⁴. Ya desde 1934, Jakobson explicaba el fenómeno poético a partir de la poeticidad y Mukarovsky, alrededor de 1932, por la actualización, suceso que consiste en la oposición entre el lenguaje ordinario y el poético. Es decir, hay más antecedentes, para el trabajo de Jakobson además de la Tesis de 1929. La dicotomía *modelo de verso y ejemplo de verso* se relaciona con *langue y parole*, con la producción y manifestación del texto, aunque este no sea recibido por un receptor porque incluso en tal escenario existirían aún el modelo y el ejemplo del 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 lingüística 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. Aunque no hubiera recepción de un texto,

⁶³ Tienen también una aplicación en el estudio del encabalgamiento porque con estos conceptos son posibles distintos esfuerzos para esbozar una definición, trazar sus límites y sopesar sus efectos. En la tradición hispánica la mayoría de los tratadistas hacen referencia, sobre todo, a la primera dicotomía: Lázaro Carreter, Navarro Tomás, Antonio Quilis, Sebastián Mariner, Eugenio Hernández Vista, María Josefa Canellada, entre otros. En el capítulo segundo de *Estudios de métrica*, Domínguez Caparrós comenta las conclusiones de estos teóricos respecto del encabalgamiento.

⁶⁴ Dentro de la tradición hispánica el checo Oldřich Belic es un buen ejemplo de uso de la plataforma conceptual de Jakobson en *El español como material del verso* (1972) y del mismo año es *Ritmo, metro y sentido* de Eugenio Hernández Vista; también Fernando Lázaro Carreter hace una aproximación similar en “Función poética y verso libre” y “¿Es poética la función poética?” incluidos en *Estudios de poética. La obra en sí* (1976), también puede consultarse *Todavía sobre las funciones exteriores del lenguaje* (1978) de Miguel Ángel Garrido Gallardo. Aunque en el español las ideas de Bühler –que moldearon el pensamiento de Jakobson– fueron trabajadas por Emilio Alarcos Llorach en “Fonología expresiva y poesía” (1950).

teóricamente seguiría existiendo el modelo y el ejemplo de verso. (Domínguez *Estudios de métrica* 29)

*El modelo de ejecución y ejemplo de ejecución*⁶⁵ están dentro de los márgenes de la recepción, de la forma en la que es leído un verso. La interpretación puede cambiar de diversas maneras:

los conceptos de modelo y ejemplo de ejecución se sitúan plena y exclusivamente en el terreno de la recepción. El *ejemplo de ejecución* de un verso es la interpretación concreta hecha por un lector, un recitador de dicho verso. Esta interpretación depende del *modelo de ejecución* que adopta el receptor, quien puede oscilar entre los extremos marcados por un estilo, un modelo, estrictamente rítmico (tendente a poner de manifiesto la escansión de los elementos rítmicos) y un modelo cercano a la prosodia de la prosa. (29)

Entonces, en *Lingüística y poética* hay una descripción del funcionamiento del verso a partir de la función poética. En todo caso, el ritmo real existe condicionado por el modelo de ejecución, es decir, cuando es leído el verso concreto. Siguiendo con el pensamiento de Jakobson se puede decir que la representación gráfica es sólo la norma abstracta del ritmo y que sólo la lectura, el acto performático del lector, da origen al ritmo⁶⁶. Mi opinión al respecto es que un análisis, para estar completo, para dar cuenta del ritmo, debe considerar la realización específica hecha por el hablante, en especial de quien ha escrito los versos. En este sentido es bastante pobre la producción analítica del ritmo.

⁶⁵ Julio Saavedra Molina, Gian Luigi Beccaria, por ejemplo, hacen hincapié en la lectura que lleva a cabo el receptor para hablar del ritmo. Sin embargo, la mayoría de los tratadistas que toman en cuenta las ideas de Jakobson dejan de lado este concepto, entre ellos: Sebastián Mariner Bigorra, Eugenio Hernández Vista, Lázaro Carreter, Jesús Luque Moreno. Domínguez Caparrós sí toca el modelo de ejecución, sobre todo cuando del encabalgamiento se trata.

⁶⁶ En más de un sentido podrán verse, un poco más adelante, las correspondencia con las ideas de Meschonnic.

2.4 Benveniste y el cambio de paradigma

Los estudios de poética que hemos comentado guardan una estrecha cercanía con Ferdinand de Saussure; por ello las dicotomías⁶⁷ en los distintos planos son difíciles de obviar. Desde la publicación de su *Curso de lingüística general*, en 1916, hasta la década de 1990 observamos bifurcaciones en las corrientes de pensamiento –formalismo, estructuralismos, semiótica, glosemática, etc.– y en los estratos lingüísticos –fonética, fonología, sintaxis, etc.– siempre bajo la sombra del dualismo signico. Pero mencionamos esta influencia saussureana para introducir las ideas de Benveniste relacionadas con el ritmo en su trabajo *La noción de ritmo en su expresión lingüística*⁶⁸ que data de 1951, la misma década que el ensayo célebre de Jakobson.

El acercamiento de Benveniste es posible porque discrepa de las ideas de Saussure respecto de la naturaleza del signo. Si para Saussure el signo es dual y está situado en la mente del individuo, Benveniste incluye un tercer elemento, la realidad, fuera del sujeto. Y es que el silogismo saussureano, aunque hable de significado/significante, hace referencia a un objeto concreto en la realidad. Donde Saussure afirma una motivación arbitraria entre los componentes del signo⁶⁹, Benveniste lleva la arbitrariedad a la relación del signo con el

⁶⁷ Ejemplos: lengua/habla, individuo/sociedad, material/insustancial, paradigma/sintagma, sonido/sentido, identidad/oposición, sincrónico/diacrónico, lengua/palabra, metro/ritmo, etc. (Benveniste *Problemas de lingüística general* 41)

⁶⁸ Desafortunadamente el texto no fue incluido en la traducción al español de los dos tomos, pero la edición en francés y en inglés sí lo incluyen.

⁶⁹ Habría que hablar de las onomatopeyas como ejemplos que contradicen la motivación arbitraria.

objeto. Si la lengua saussureana es abstracta, la de Benveniste es un sistema de significantes (*Problemas de lingüística general* I 49-55). Dice Meschonnic, en *La poética como crítica del sentido*, al respecto del ensayo de 1951 sobre el ritmo:

Benveniste al hacer crítica de la etimología que suministra, y prácticamente constituye, la definición corriente, desestabilizó, 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. Cuando reescribió la historia de la palabra, no es en efecto solamente el sentido de la noción lo que cambió. Es que ella no se ordena más únicamente en una forma, ya no es auxiliar del dualismo. Caracterizado como disposición [...] el ritmo abandonó una definición estereotipada que lo mantenía en el signo y en la primacía de la lengua. Puede entrar en el discurso. (68-69)

El cambio de paradigma del ritmo aparece con la aproximación de Benveniste porque la suya es una lingüística del discurso; y si eso existe, debe existir también una poética del discurso: nos importa ahora más que nunca el Sujeto. Es pues, un acercamiento conciliatorio entre Saussure y la subjetividad. Los principios epistemológicos del estructuralismo (privilegio de la forma, la estructura, las relaciones internas del sistema sobre la sustancia, etc.) son estremecidos para considerar ahora al sujeto en el habla, el lenguaje en la enunciación y la problemática de la significación, porque el estructuralismo no dice nada acerca de ello (*Problemas Vol. II* 36). La semiótica resolverá esa limitación. La estructura y la lengua ya no dependerán del signo. La lengua será “el interpretante de todos los demás sistemas lingüísticos y no lingüísticos” (39) dado uno de sus rasgos distintivos: la doble significancia. Esto da pie al modo semiótico y al semántico. En el primero trabaja el signo, en el segundo el discurso y la enunciación. Entonces el ritmo es un hecho del sujeto y debe estudiarse a través de una nueva poética que incluya la noción saussureana del lenguaje como pura forma además de lo arbitrario e histórico del signo. Ritmo y sentido dentro de una misma teoría para determinar el valor de una obra literaria. El ritmo como organización del sentido en la obra:

Dans la théorie du signe, la langue est première, et le discours, second. Il ne peut pas être autrement. Le discours y est un emploi des signes, un choix, une série de choix dans le système des signes pré-existant... Choix ou absence de choix, l'individu sujet est alors la créature des systèmes de signes, dont les rapports sociaux ne sont qu'une catégorie... Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours⁷⁰ (Meschonnic 70-71)

En el ensayo de Benveniste hallamos un estudio filológico de la palabra, una demostración de que ritmo significó en un principio otra cosa distinta a medida regular. Él admite que la palabra ritmo en lenguas como el francés, inglés, español o italiano, provienen de una misma raíz latina, *rhythmus*, y ésta del griego, específicamente del sustantivo del verbo *rhéo* que puede traducirse como fluir. A través de la explicación de Benveniste entendemos que ritmo poco tiene que ver con cantidad, medida, sílaba o duración, patrón fijo, como suele explicársele; o peor aún, con el movimiento de las olas, pues él no encuentra ninguna explicación filológica de tal asociación (281); sólo después de Platón se anclaron tales derivaciones semánticas al vocablo⁷¹.

We must limit ourselves here to this almost exhaustive list of examples. The citations suffice amply to establish: (1) that *ρῦθμός* never meant 'rhythm' from the earliest use down to the Attic period; (2) that it was never applied to the regular movement of the waves; (3) that its constant meaning is 'distinctive form, proportioned figure,

⁷⁰ Una posible traducción sería:

En la teoría del signo, la lengua es primero, el discurso, segundo. No puede ser de otra manera. El discurso es un empleo de signos, una elección, una serie de elecciones en el sistema de los signos preexistente... Elección o ausencia de elección, el sujeto individual es entonces una creatura del sistema de signos, donde las relaciones sociales son una categoría... Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso

⁷¹ Hay otros autores, Christine Dalimer entre ellos, que ponen en tela de juicio la afirmación de Benveniste respecto del rol de Platón en el anclaje de la noción más tradicional de ritmo. "Lectures d'Emile Benveniste". En: *Linx*, 26, Université Paris X Nanterre, 1992, págs. 137-157.

arrangement, disposition' in conditions of use which are otherwise extremely varied. Similarly, the derivatives or compounds, nominal or verbal, of *ρυθμός* never refer to anything but the notion of "form." Such was the exclusive meaning of *ρυθμός* in all types of writings down to the period at which we halted our citations. (Benveniste 285)

Con ese estudio, el ritmo, entendido como forma distintiva del movimiento imprevisible y momentáneo, surge de nuevo después de muchos siglos. Ahora el ritmo superará la noción de periodicidad, de norma fija, de estructura. La balanza crítica se proyectará sobre el habla más que sobre la noción normativa de lengua. El francés Henri Meschonnic⁷² es uno de los mejores representantes de esta corriente crítica al inicio de los setenta cuando empezaba a declinar el estructuralismo⁷³, cuando el binarismo saussureano se convirtió en un verdadero problema teórico⁷⁴. David Marín Hernández en su tesis doctoral⁷⁵

⁷² También: Béatrice Bonhomme y Micéala Symington en *Le rythme dans la poésie et les arts, interrogation philosophique et réalité artistique*. (2005); Teodoro Sáez Hermosilla en *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)* (1998); o Rafael Núñez Ramos en «El ritmo en la literatura y el cine». *Sigma. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 4. 181-199.

⁷³ Extrañamente, después del trabajo de Jakobson y Benveniste, el concepto de ritmo goza de menos popularidad. De hecho es muy poca la producción crítica sobre el ritmo en los sesenta hasta que reaparece con los primeros trabajos de Meschonnic.

⁷⁴ Este pensamiento antitético es visible en la explicación formalista del ritmo con el concepto de inercia rítmica, también en Jakobson cuando habla de los dos movimientos implícitos en ella (el momento progresivo de anticipación y el regresivo de solución). La explicación anterior concuerda temporalmente con las anotaciones de Tinianov en *El problema de la lengua poética* de 1923 cuando se refiere al ritmo como factor constructivo del metro y la rima:

El metro y la rima, como factores rítmicos, encierran dos momentos dinámicos: progresivo y regresivo, y el equivalente del metro será el momento progresivo, frente a una importancia relativamente secundaria del regresivo; el equivalente de la rima puede ser el momento regresivo, frente a una importancia relativamente secundaria del progresivo. (35)

⁷⁵ En *La traducción al español de los esquemas métricos franceses en "Les fleurs du mal" y sus repercusiones lingüísticas*.

hace, al principio de su exposición sobre los problemas derivados de la traducción francés-español, una revisión del ritmo entendido como forma interior y un breve comentario sobre Meschonnic en donde se hace patente la voluntad expresiva del sujeto:

Sin embargo, el ritmo también puede concebirse como la realización concreta, única y personal de una necesidad expresiva⁷⁶, sin necesidad de concebirla como un mero desvío de una norma común. El ritmo, en este sentido, es la forma momentánea que adoptan los mensajes lingüísticos [...] Esta forma a través de la que se expresan los hablantes y que da cauce a la motivación que les empuja a comunicarse, es el ritmo⁷⁷. Se recupera, entonces, su noción etimológica basada en la idea de forma instantánea, irreplicable. (97-98)

En esta segunda derivación el ritmo es el aspecto más importante porque expone al sujeto que habla. Benveniste explicó también la importancia de la configuración de los elementos del lenguaje por parte del un sujeto⁷⁸ y distinguía de ello dos tipos de significación. La primera tiene origen en el material lingüístico y explica que:

Todo el estudio semiótico, en sentido estricto, consistirá en identificar las unidades, en describir las marcas distintivas y en descubrir criterios cada vez más sutiles de la distintividad. De esta suerte cada signo afirmará con creciente claridad su significancia propia en el seno de una constelación o entre el conjunto de los signos. (*Vol. II* 67)

La segunda posee origen en la organización individual de un sujeto, como se lee en la siguiente cita donde es muy valioso el esclarecimiento sobre la enunciación, el sujeto, el discurso:

⁷⁶ Como puede verse, guarda cercanía con el ejemplo de ejecución propuesto por Jakobson.

⁷⁷ El ritmo como motivador principal de la comunicación es bastante discutible. Desde mi punto de vista, la discusión debe estar situada en el ámbito filosófico del ritmo: como inherente al sujeto y resultado de su actividad cognitiva o como elemento ajeno a la naturaleza del ser humano.

⁷⁸ El ritmo, entonces, es el resultado del ejercicio de la voluntad.

Con lo semántico centramos en el modo específico de significancia que es engendrado por el DISCURSO. Los problemas que se plantean aquí son función de la lengua como productora de mensajes. Ahora, el mensaje no se reduce a una sucesión de unidades por identificar separadamente; no es una suma de signos la que produce el sentido, es, por el contrario, el sentido concebido globalmente, el que se realiza y se divide en “signos” particulares, que son las PALABRAS. En segundo lugar, lo semántico carga por necesidad con el conjunto de los referentes, en tanto que lo semiótico está, por principio, separado y es independiente de toda referencia. El orden semántico se identifica con el mundo de la enunciación y el universo del discurso. (67-68)

Ahora, todo lo que afecta la organización del discurso es motivo de teorización rítmica, tiene significado, y a través de ello accedemos a la individualidad. Para el primer aspecto, las nociones tradicionales del signo son de provecho, es decir, el aparato conceptual de Saussure, mientras que para el segundo es necesario uno diferente. Este nuevo sistema puede ser el que propone Meschonnic dando cabida al discurso y a la semántica de la enunciación (Benveniste *Vol. II* 69) o quizá con un modelo analítico que permita abarcar el modelo y ejemplo de ejecución.

2.5 La teoría del ritmo de Meschonnic

Meschonnic al cambiar de estrato analítico, de la lengua al habla (donde el lenguaje es recreado por los sujetos del discurso⁷⁹), puede definir el “ritmo en el lenguaje como el movimiento continuo de la *significancia* construida por la actividad histórica del sujeto” (Bedetti *Interview* 93). La *significancia* se entiende aquí como la actividad del sentido

⁷⁹ Él los llama también *sujetos de enunciación* para establecer diferencias más claras con otros tipos de sujeto.

mientras se produce. No es necesariamente lo mismo que sentido o significado, está en sentido opuesto a las ideas de Riffaterre o Kristeva, en palabras de Meschonnic:

By *signifiance* I mean neither *meaning* (the denotation of words) nor *signification* (what words mean to you or me), for which I think the English *significance* is just a more common synonym. I have shown in *Critique du rythme* [esp.259-721] that by *signifiance* (I would suggest coining its double in English, "signifiance") I mean the specific production of elements that contribute to both meaning and signification without their knowing it, for the sign does not and cannot take them into account. These elements are the semantics of rhythm and of prosody, their paradigms. They include pausal or positional effects, or conflicts between syntax and meter⁸⁰. I include here what Hopkins called *sprung rhythm*. So there is nothing mystical about it. Nor could anything be more concrete and ordinary. (Bedetti 106)

Los elementos que contribuyen a la formación del sentido y el significado son, entonces, la semántica del ritmo⁸¹ y de la prosodia. Otra de las cosas que su teoría intenta hacer es contener el dualismo occidental que separa el texto escrito de su representación performática porque para Meschonnic, siguiendo a las antiguas escuelas rabínicas dada su labor de traducción del *Antiguo testamento*, ambos aspectos no deben estar separados:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans les cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles,

⁸⁰ Es parecida a la discusión que sigue Domínguez Caparrós acerca de la naturaleza del encabalgamiento como fenómeno que depende de la competencia rítmica del sujeto, de su pericia al segmentar, de su noción de pausa y, sobre todo, del modelo de ejecución que sigue para dar cuenta de un ritmo específico.

⁸¹ Una semántica del ritmo en español, me parece, debe considerar el proceso de significación de los distintos elementos que participan en su desarrollo —el acento, la sílaba, el tono, la entonación—; no es sino un estudio estilístico, una explicación de cómo esos elementos producen un efecto en el lector.

prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmaticque et une syntagmaticque qui neutralisent⁸² précisément la notion de niveau⁸³. (216-217)

Esta manera de concebir el ritmo modifica la noción tradicional donde es, a grandes rasgos, una repetición organizada y medible. Las dos consecuencias más evidentes de este pensamiento son: la superación de las oposiciones binarias (forma/contenido, voz viva/escritura muerta, sonido/sentido, poesía/prosa/, etc.) y el nacimiento de un nuevo sujeto, el sujeto poético:

A work of art constitutes in a way a big I, which has a format that is different from the I of enunciation, since the entire text is concerned, but which partly works in the same performative way. Like the I, a poem or a novel institutes a subjective form, which is reenunciabile *ad infinitum*. Indeed, just like the I, a poem or a novel doesn't refer to a concrete individual - the person of the author. It doesn't refer either to an abstract idea - as would be the true meaning of the text. It remains open to further reenunciations because it is "sui-referential", *i.e.* it only refers to an ephemeral *I-here-now* which is set up each time it is pronounced (Michon 4).

Y así como Benveniste planteaba dos tipos de significación, ahora habrá dos tipos de sujeto (el lingüístico y el poético), dos formas de la subjetividad:

In other words, language provides us with two forms of subjectivity. The first one is universal, it exists in all human languages but it is an empty container that must be refilled each time we use it. The second one comes into sight when we change focus

⁸² Es necesaria, entonces, una teoría crítica del ritmo que eche abajo incluso las divisiones tradicionales del conocimiento. Una tentativa puede hallarse en el trabajo de Pascal Michon que comentaré adelante.

⁸³ Una posible traducción puede ser:

Defino el ritmo en el lenguaje como la organización de las marcas a través de las cuales los significantes, lingüísticos o extralingüísticos (como en el caso de la comunicación oral) producen matices de significado específico, distintos del sentido lexical y de aquello que llamo significancia: es decir, los valores que pertenecen a un solo discurso y sólo a uno. Estas marcas pueden estar localizadas en cualquier "nivel" del lenguaje: acentual, prosódico, lexical, sintáctico. Ellos en conjunto constituyen una paradigmática y una sintagmática que neutraliza precisamente la noción de nivel.

from discourse to discourses, from ordinary language to literature. It always appears through specific and strictly individualized forms that nevertheless remain open to reenactments and therefore are able to circulate, to upset us, to turn us upside down, to change our perceptions, our feelings, to help us to change and to act. To put it in a nutshell, whereas the linguistic subject offers everywhere the same empty form, poetic subjects appear as proliferating dynamic rhythmic systems. Poetic subjects are *transsubjects* based on specific rhythms given to the activity of language (Michon 5).

Para recoger esas marcas del discurso, Meschonnic presenta una forma de escansión donde aparecen los distintos tipos de acentos (métricos, rítmicos, prosódicos), tipos de series (por ejemplo los sonidos), tensiones rítmicas. Su objetivo es liberar al poema de la tiranía provocada por el significado y el referente; desea liberar al sentido; dar cuenta de todas las lecturas⁸⁴, las transformaciones provocadas por el ritmo y la mayoría de las representaciones posibles de un texto. “In brief, to a metrical notation, Meschonnic adds a rhythmic one” (Bedetti *Rhythm as pure historicity* 435). Con esto parece reconocer que el sistema métrico —originalmente del francés, aunque el español también pudo participar— mezcla la aproximación cuantitativa con la acentual; no sólo es importante la cantidad de sílabas y la disposición acentual. Y por esta necesidad evidente de medir la intensidad y la duración, Meschonnic usa símbolos⁸⁵ como los siguientes, entre muchos otros:

- $\curvearrowright$ muestra los ataques consonantes y todo el juego de aliteraciones silábicas
- $\underline{\quad}$, $\underline{\quad}$... con la acumulación de ellos traza la variedad de grados en los acentos

⁸⁴ Es decir, de los modelos de ejecución y, quizá, de los ejemplos de ejecución.

⁸⁵ Para ver el análisis de un poema en francés con este sistema el lector puede acudir al capítulo “Le rythme sans mesure” de su *Crítica del ritmo*, en especial a la sección nueve, “Le mètre sans mesure, ou il n’y a pas de métrique française” p. 227-259. O si prefiere, el ensayo de Gabriella Bedetti que he citado antes, *Rhythm as pure historicity* (p. 431-450), donde se muestra una pequeña introducción.

- $\approx$ implica una doble acentuación

En su sistema ya no es necesario que los elementos rítmicos estén completamente relacionados por un principio repetitivo, será suficiente con una secuencia sutil. Las indicaciones particulares del ritmo dentro de los versos, a través del análisis de Meschonnic, se relacionan con niveles más amplios y muestran cómo se produce el significado por el ritmo; cómo la gramática, la retórica son alteradas por el sujeto histórico del texto. El estilo, la voluntad del sujeto, el discurso, la oralidad, tienen entonces más importancia que el aspecto normativo de la lengua, la gramática, la estructura⁸⁶. Claro está que las estructuras canonizadas producen una influencia y un resultado rítmico específico, por eso el teórico francés distingue tres tipos de ritmo: el lingüístico, el retórico y el poético.

El lingüístico proviene de las características directas de una lengua específica; por ejemplo, la naturaleza de la sintaxis dirige la acentuación hacia determinadas estructuras en el español. El retórico varía según las tradiciones, los periodos estilísticos y los registros producidos dentro de una misma lengua. El poético se refiere a la organización de la escritura por la voluntad del sujeto; este tipo de ritmo diferencia y personaliza cada obra, hace del poema algo irrepetible y único:

⁸⁶ Esto es una reinterpretación de Saussure, de hecho Meschonnic, contrario a lo que podría parecer no está en contra de él, sino más bien de los seguidores que reducen su trabajo a una metafísica del signo. Entre los otros conceptos que rescata están: valor (más que sentido), sistema (más que estructura), función (más que origen) y arbitrariedad (más que convención) (Bedetti 435).

C'est le rythme, ce sont les inflexions mêmes du discours ou du poème qui soulignent le arêtes de la signification, mettant en évidence tel mot plutôt qu'un autre, telle image ou tels mouvements de la parole dans l'écriture⁸⁷. (Bonhomme 12)

Los dos primeros ocurren en cualquier mensaje mientras que el poético es exclusivo de la literatura e implica los dos anteriores y es, aparentemente, indisoluble por ser el resultado de la unión (Meschonnic 223). Marín explica que hay una coincidencia entre el pensamiento de Emilio Alarcos, en *La poesía de Blas Otero* (1966), con el de Meschonnic⁸⁸ al respecto de la indisolubilidad del ritmo poético, aunque sea posible observar sus componentes por separado. Esta posibilidad de dividirlo en sus partes constitutivas debe resistir la tentativa de configurar un modelo analítico general, a modo estructuralista como propone Alarcos; más bien el análisis del ritmo debe estar en función de cada obra particular, como había anticipado Amado Alonso, porque de otro modo se caería una vez más en una actitud normativa.

Si examinamos un poema con detenimiento, podemos, pues, descubrir cuatro especies de ritmo, que más o menos concordes, constituyen el ritmo poético: a) una secuencia de sonidos, de material fónico; b) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; c) una secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.). Experimentalmente podemos disociarlas y observar la

⁸⁷ Una posible traducción puede ser:

Es el ritmo, que son las mismas inflexiones de voz o un poema que hacen hincapié en los bordes de significado, destacando una palabra sobre otra, como los movimientos de imagen o de voz en la escritura.

⁸⁸ Afirma también que los autores no pudieron conocer las ideas del otro dada la fecha de publicación o reconocer la influencia del trabajo filológico de Benveniste acerca del ritmo, aunque me parece que Marín toma una fecha errónea: dice que el ensayo de Benveniste se publicó en 1966, sin embargo, circulaba desde 1951, según la fecha incluida en *Problèmes de linguistique générale*. Entonces, es mucho más probable que Alarcos sí conociera el ensayo de Benveniste y que Meschonnic conociera el pensamiento hispánico pues, como lo demuestran sus citas, estaba al corriente de los estudios en español.

una o la otra; pero en la creación poética y en la recepción por el lector están indisolublemente unidas, son unidad de ritmo poético (Alarcos 101).

2.6 Pascal Michon, el ritmo y las ciencias sociales

La línea de estudio de Meschonnic continúa con Pascal Michon. Este autor, más reciente, trata de aplicar conceptos desarrollados por la teoría literaria a las ciencias sociales en su libro *Éléments d'une histoire du sujet* (1999). La aplicación del ritmo en otras áreas de estudio –como la antropología, la sociología, el psicoanálisis, la filosofía o la lingüística– aparentemente no fue bien resuelta por Meschonnic. Aquello que representó una ventaja al principio de su carrera –el distanciamiento del trabajo de otros críticos– se convirtió en un aislamiento y falta de comprensión acerca de la evolución de los estudios sobre la subjetividad, la individuación y el aspecto filosófico, de las otras formas de hacerle frente al dualismo conceptual. Michon acude a Marcel Mauss, Johann Huizinga y Bernard Groethuysen para ampliar el ritmo desde la perspectiva antropológica, histórica, filosófica, alejándose del posestructuralismo y la deconstrucción; está más a favor del interaccionismo y la hermenéutica:

Interactionism and hermeneutics were not that new but they were beginning to succeed in their critique of these substantialistic preconceptions without going as far as the deconstructionists and Neo-Nietzschean thinkers were doing. ...I have proposed a three-dimension model to surpass the limitations of the interactionist and hermeneutic methodologies [4]. In my view individuation processes interweave techniques of the body, techniques of discourse and techniques of interactions. In other words, individuation is brought about by manners of using the body, manners of practicing the activity of speech and manners of organizing interactions in time. (Michon 6)

En *Rythme, pouvoir, mondialisation* (2005) estudia el ritmo en las ciencias sociales desde 1880⁸⁹ hasta la primera mitad del siglo XX, y en el ensayo, *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé* (2007), cubre la segunda mitad. En este último, sigue las filiaciones más tempranas de Meschonnic con Foucault, Deleuze y Barthes (9), algo poco comentado. Recordemos que a principios de los setenta los dos primeros reintroducen la temporalidad, la creatividad y diversidad en el aparato crítico para tratar de refrenar la influencia de Heidegger y Nietzsche. Me parece notable cómo Barthes llegó a sugerir un pensamiento cercano a Meschonnic en *Comment vivre ensemble? - Sur l'idiorrythmie* (1977).

En los estudios en español, Teodoro Sáez Hermosilla muestra la filiación con las ideas de Meschonnic al respecto del ritmo, como muestra Masseau:

Entendemos el ritmo como el principio organizador de todo discurso. Principio organizador pero no forma, no estructura, sino constituyente, “sustancia” término empleado por T. Sáez Hermosilla, que reúne forma y sentido. *El ritmo sería como el puente entre estos dos componentes*. El significado no es nada sin el significante y viceversa. La nueva teoría del ritmo permite establecer una relación entre ambos constituyentes del lenguaje. Un puente o una relación objetiva: intentamos discernir la acción de las marcas; las repeticiones, los paralelismos, las regularidades/irregularidades que hacen sentido y nos permite saber más sobre el propio sentido. El examen rítmico minucioso permite vislumbrar cómo un texto hace lo que hace. El ritmo no es sistematizable, metro y regularidad entran en él como figuras. El ritmo se hace en *cada texto*, en cada discurso. Hemos pasado de una visión musical y métrica del ritmo a una visión discursiva (T. Sáez Hermosilla; 1998: 151): “[...] una rítmica no absoluta, no totalizante, sino aplicada al fenómeno del lenguaje para la dilucidación no ya de la Poética sino de todo acto de habla”. El ritmo ya no

⁸⁹ Fecha que se asocia con el nacimiento del verso libre porque según López Estrada, siguiendo los argumentos de Pedro Henríquez Ureña:

el versolibrismo hispánico moderno no proviene, en principio, de hontanares autóctonos, sino del *verslibrisme* de Viélé-Griffin y otros simbolistas franceses, con influencia colateral del versículo amétrico de Walt Whitman y directa del verso rítmico acentual en Edgar Allan Poe (en Paraíso *El verso libre hispánico* 9)

es una medida sino otra manera de ver y pensar el poema. Al pensar el ritmo volvemos a pensar el sentido: la dicotomía reductora significado/significante es obsoleta. Debemos interesarnos a la significancia de todas las marcas; el estudio rítmico debe guiarnos en la interpretación del poema porque el ritmo hace de un poema un texto único. (Masseau 380)

3 EL ESTUDIO DEL RITMO EN EL ESPAÑOL

3.1 La naturaleza fonética del ritmo

En el español la mayoría de los estudios del ritmo están ligados a la lingüística estructural⁹⁰, a la estilística o a la música. Es de llamar la atención que en gran parte de ellos se suele correr el riesgo de quedarse en la superficie fónica⁹¹. Al estudiar el ritmo desde la envoltura sonora o desde la abstracción musical o desde el andamiaje estructuralista se relegan con frecuencia las características individuales de cada lengua, es como si no fuera necesario conocer un idioma específico para explicar la naturaleza del ritmo. Esto es similar al pensamiento de Jakobson en “Principes de versification”, donde analiza el verso sin atender el sonido porque le interesan más los esquemas que en apariencia sigue el poeta, lo

⁹⁰ Otra manera de estudiar el fenómeno del verso es a través de la métrica generativa. Siguiendo el trabajo emblemático de Morris Halle, “On meter on prosody”, Domínguez resume a grandes rasgos lo esencial:

se parte de una distinción fundamental: por una parte está el *metro*, esquema de entidades abstractas; por otra, la *actualización* de tal esquema en secuencias concretas de sonidos que constituyen las líneas del poema...[Halle] dedica la mayor parte del trabajo a ilustrar el concepto y el funcionamiento de las reglas de actualización con ejemplos de literaturas muy distintas; y también el concepto de metro, esquema que puede realizarse en diferentes literaturas con distinto material lingüístico (36)

⁹¹ Jakobson, en “Principes de versification”, analiza el verso sin atender el sonido porque le interesan más los esquemas que en apariencia sigue el poeta, lo llama *prosodia gráfico-lógica*. Welles y Warren dan razón de este acercamiento en el capítulo que ya he citado antes, “Eufonía, ritmo y metro”, mencionan las corrientes más usuales cuando se estudia el ritmo desde la métrica: gráfica, musical y acústica.

llama *prosodia gráfico-lógica*. Wellek y Warren dan razón de este acercamiento en el capítulo que ya he citado antes, “Eufonía, ritmo y metro”, y mencionan las corrientes más usuales cuando se estudia el ritmo desde la métrica: gráfica, musical y acústica.

De la amplia gama de los estudios hispánicos relacionados con el ritmo, un grupo prominente se deriva de la fonética y sus ramas –la experimental, la acústica, la articulatoria, la auditiva–. Por ejemplo, Navarro Tomás, en las sucesivas ediciones de su *Manual de pronunciación española* (1918)⁹², está cerca de la fonética articulatoria y la acústica; Emilio Alarcos con *Fonología Española* (1950) representa la primera aplicación de la Escuela de Praga al español; el trabajo de Gili Gaya, en *Elementos de fonética general* (1961), retoma la línea de Navarro Tomás; la fonética acústica tiene otro ejemplo en Antonio Quilis con *Fonética acústica de la lengua española* (1981). Cabe mencionar también el trabajo de J. W. Harris porque sigue una vertiente un poco distinta, una generativa, en *Fonología generativa del español* (1975). Lo importante de todo esto es que al acercarse desde la fonética, consideramos la naturaleza del ritmo como fenómeno de la repetición: se intenta responder qué elementos medibles participan en el ritmo. La fonética acústica ha representado un avance en la clarificación conceptual porque estudia la onda sonora sin hacer una distinción explícita sobre el resonador del cual procede. Tal acercamiento consiente que en la comunicación importa más la onda física, el sonido, que el objeto del cual se origina. La ventaja más inmediata de la fonética acústica, y luego de la métrica acústica, es que “no hay excusa para confundir el tono, la intensidad, el timbre y el tempo; se puede demostrar que

⁹² Algunas ediciones posteriores son de 1921, 1926, 1932, 1938, 1941, 1950, 1953, 1954, etcétera.

corresponden a los factores físicos, mensurables, de frecuencia, amplitud, forma y duración de las ondas” (Wellek 199-200). El problema es el descuido del significado. Las objeciones hechas a la aproximación desde la fonética acústica son, entre otras, que al hacer uso de instrumentos de medición privilegiamos algún aspecto del sonido; que el registro matemático difiere de nuestra percepción: no existe en modo alguno una respuesta semejante del oído humano a la del instrumental científico. Tales objeciones exigen, como podemos ver, la compensación a través de la fonética auditiva porque en ella nos importa la manera en la que el receptor procesa el sonido; una vez más, aparece la individualización, la subjetividad de los conceptos. Desafortunadamente, los trabajos que exploran el ritmo siguiendo esta metodología son aún muy escasos en el español.

3.2 ¿Qué es el acento y cómo se relaciona con el ritmo?

En general, en el español se acepta que el ritmo depende de la distribución de los acentos, que nuestra lengua tiende hacia el isocronismo acentual, entendido como “la hipotética igualdad de las distancias temporales entre los acentos” (Torre *El ritmo del verso* 27); a diferencia de otras lenguas más cercanas a la isosilabia, es decir: “la igualdad en la duración de cada una de las sílabas” (27). Lo anterior marca las dos tendencias rítmicas generales de las lenguas, las de la primera corriente se denominan también *stress-timed*, o lenguas de ritmo acentualmente acompasado, y las de la segunda, *syllable-timed*, o lenguas de ritmo silábicamente acompasado. Torre, siguiendo a Manuel Almeida en “Patrones rítmicos del español. Isocronía y alternancia”, dice:

...habría que hablar de lenguas de “ritmo acentual”, con isocronía localizada en el pie, como las lenguas germánicas, y lenguas de “ritmo silábico”, con isocronía

localizada en la sílaba, como en la mayoría de las lenguas románicas. (*El ritmo del verso* 28)

Como el ritmo en el español depende en gran parte del acento, es natural que la mayoría de los investigadores se pregunten qué es. Los autores cercanos a la fonética acústica intentan desentrañar el acento, uno de los motivadores rítmicos primarios de nuestra lengua, a través del estudio de cuatro parámetros: el tono, la intensidad, el timbre y la cantidad⁹³. La

⁹³ Recojo aquí la definición de los cuatro elementos en *Manual de pronunciación española* para establecer un parámetro de comparación. Como se podrá notar, es muy evidente la influencia de la música en las explicaciones de Navarro Tomás. En el apartado del **tono** define varios conceptos. Primero explica el tono, igualable a frecuencia, después el intervalo –aunque esto en el habla es poco usual, no hablamos con afinación temperada– y termina con la entonación, concepto que empata con la melodía musical, aunque no sean necesariamente equivalentes. Así, entendemos por tono:

la altura musical de un sonido [...] El tono depende de la frecuencia de las vibraciones que producen el sonido: a medida que esta frecuencia aumenta o disminuye, el tono del sonido se eleva o desciende, respectivamente. Por razón de su altura relativa, los sonidos se llaman agudos o graves. [...] La distancia entre dos sonidos de tono diferente se llama intervalo. La línea de altura musical determinada por la serie de sonidos sucesivos que componen una palabra, una frase o un discurso, se llama entonación [...] la entonación, según la dirección de la línea descrita por la voz, será ascendente, descendente, aguda, grave, uniforme, ascendente-descendente, etc. (19-20)

La **intensidad** es:

el mayor o menor grado de fuerza espiratoria con que se pronuncia un sonido, la cual, acústicamente, se manifiesta en la mayor o menor amplitud de las vibraciones. Por la intensidad pueden distinguirse entre sí sonidos de un mismo timbre, tono y cantidad. En la intensidad absoluta influyen distintas circunstancias emocionales y lógicas; la intensidad relativa obedece, por su parte, a razones históricas íntimamente unidas a la estructura de cada idioma. Por razón de su intensidad relativa, los sonidos, sílabas o palabras se denominan fuertes o débiles. Conviene distinguir la intensidad de la tensión muscular, que sólo hace referencia a la mayor o menor energía con que un órgano realiza un movimiento o se mantienen en una posición. (21-22)

Al respecto del **timbre**, después de hacer una distinción en la forma de onda básica y sus formantes, dice:

A cada resonador, según su forma y volumen, le corresponde una nota de altura determinada. En ese conjunto sonoro de tono fundamental y tonos secundarios, el

conclusión de Quilis, en *Caracterización fonética del acento español* (1971), es que el tono juega el papel fundamental dentro de la configuración y percepción del acento; algo similar afirma Isabel Paraíso en *Teoría del ritmo de la prosa*, donde hay un capítulo dedicado al verso (42). Antes que ellos, Tomás Navarro Tomás no privilegiaba un algún aspecto, sino la “combinación de un modo especial en cada idioma, según ciertos principios más o menos diferentes” (*Manual de pronunciación* 22), de los cuatro elementos. En este mismo camino hallamos los estudios de Lapesa, en *Introducción a los estudios literarios* (1965)⁹⁴, porque según este autor el ritmo del lenguaje:

es resultado de la intervención de diversos factores: la *cantidad* o duración de los sonidos articulados, el *tono* o la altura musical con que se emiten, y la *intensidad* o energía espiratoria; estos elementos no siempre coinciden en los mismos sonidos o sílabas. [...] En español, como idioma románico, la mayor fuerza espiratoria es el principal realce de la sílaba acentuada. (57)

La interrelación de los factores es explorada más recientemente por Silverman, en "The separation of prosodies" de 1990, y Kohler, en "Macro and micro Fo in the synthesis of

resonador predominante es precisamente el que determina el timbre o matiz característico de cada sonido. (20)

El tempo aparece como **cantidad** y es definido en función de la respuesta de nuestro oído, que no posee una respuesta lineal, sino logarítmica; eso es importante porque interviene en el proceso de percepción de

...la duración del sonido. Todo sonido, para ser perceptible, requiere de un mínimo de duración; los sonidos se acercan a este mínimo o se alejan de él, según la mayor o menor rapidez con que se habla [...] Por razón de su cantidad relativa, los sonidos se llaman largos, breves, semilargos, semibreves, etc. La cantidad absoluta varía en cada caso según el temperamento, la edad, la emoción, la costumbre, etc., de la persona que habla; la cantidad relativa depende de ciertos principio fonéticos de carácter general y de determinadas circunstancias históricas particulares de cada idioma (21)

⁹⁴ Uso la edición publicada en 1979 en Cátedra.

intonation” de 1990. En consecuencia, por el realce de alguno de los cuatro parámetros se derivan tipos de acento: de intensidad (prosódico), de cantidad (duración del sonido), de tono (afinación).

El sonido sobre el cual recaen principalmente la intensidad, la cantidad y el tono, se llama sonido acentuado. En el caso en que estos elementos se den separadamente sobre sonidos diferentes, conviene distinguirlos en particular, llamándoles, según de que se trate, acento de intensidad, acento de cantidad y acento tónico o de altura. (Lapesa 22)

Como decía, Rafael Lapesa aceptaba la interrelación entre las partes, aunque le confería al acento de intensidad el papel principal en la configuración del ritmo, sumado a los grupos fónicos y la entonación:

El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que los sujete a medida. En esto consiste la diferencia entre las dos formas principales en que se exterioriza la creación literaria: la prosa y el verso. (*Introducción* 59-60)

Estas son las opiniones más difundidas: el tono o la intensidad como responsables del acento en el español y, por otra parte, la codependencia de los elementos. Aunque, hay por lo menos otra postura: la apuesta por la duración en "Estudio comparado de las características prosódicas de la oración simple en español en dos modalidades de lectura" (1995) de Garrido.

Estudios más recientes, derivados de la fonética acústica, dentro de la línea de investigación que acepta la intensidad o el tono como los constituyentes del acento silábico, son los de Esteban Torre en *El ritmo del verso* (1999). Torre explora, además del acento, la noción de sílaba porque considera que “acento y sílaba constituyen el armazón básico e imprescindible del ritmo del verso” (12). En su trabajo vemos el uso de instrumentos

científicos y métodos estadísticos para explorar la influencia de los planos fonéticos y fonológicos en el ritmo. Torre trata de conciliar las reflexiones provenientes de la teoría métrica –de influencia estructural y generativa– con las de la fonética acústica –de base experimental–. En un artículo, más reciente, de Hernán Urrutia, “La naturaleza del acento en español: nuevos datos y perspectivas” (2007), se muestra cómo, a través del instrumental digital contemporáneo, la problemática alrededor del acento se ha ido aclarando. Los datos arrojados son resumidos en seis puntos:

1. La prominencia acentual está marcada por diversas variables (intensidad, duración, tono), interdependientes y correlacionadas.
2. Los resultados no corroboran la existencia de un solo marcador acústico del acento, como han destacado muchos investigadores.
3. Los resultados muestran que la covariación de las variables acústicas de intensidad, duración y tono no es simétrica. La intensidad tiene el mayor peso estadístico para marcar la prominencia acentual en la frase y en el enunciado, lo que corrobora los análisis de Ladefoged (2003).
4. Al ser la intensidad la variable fundamental en el *relieve acentual* de la palabra, frase y enunciado, la duración y tono son factores contingentes y colaterales.
5. Los niveles tonales y la configuración entonativa son marcadores al servicio de sus funciones semántico-pragmáticas en el discurso, tanto en el nivel lingüístico, sociolingüístico y expresivo. En este marco la pausa covaría con las funciones de la entonación en las secuencias de las frases y enunciados.
6. La inconsistencia de la asociación del tono al relieve acentual léxico y frásico es congruente con su función básica en la configuración entonativa, así su covariación con la amplitud y duración disminuye en el relieve acentual. Y se explican las contradicciones detectadas entre la percepción del acento con los llamados acentos tonales y perfiles entonativos (Urrutia, 1987, 1988) (135-142)

Como vemos, no es posible afirmar que el acento del español esté subordinado al tono, parece depender más de la intensidad o amplitud, o eso se concluye a través de los datos estadísticos; sin embargo, la codependencia entre los factores es determinante: no hay un sólo marcador. Al privilegiar la intensidad se desprenden tres variaciones del acento: fuerte, medio y débil; si se enfatiza la cantidad, tendremos de nuevo tres posibilidades: acento largo,

normal y breve; cuando se trata del tono, sucede también una ramificación tripartita: acento agudo, grave y circunflejo. El trabajo de Esteban Torre hace notar, a través del análisis de unos versos de Lorca, 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” (*El ritmo del verso* 45).

3.3 La función de los acentos

Después de resumir a grandes rasgos los problemas relacionados con la naturaleza del acento debo decir que por sí sólo no desemboca en ritmo, no produce ritmo, siempre hará falta la agrupación⁹⁵ en estructuras lingüísticas. Cuando se aglomeran varios sonidos alrededor de un acento decimos, siguiendo a Navarro Tomás, que estamos frente a un grupo de intensidad (o grupo rítmico-semántico⁹⁶ o grupo acentual⁹⁷ o grupo de acento⁹⁸ o

⁹⁵ Lapesa en *Introducción* p. 59 habla de eso. (explorar y amplificar)

⁹⁶ La diferencia está en que el rítmico-semántico, explicado por el mismo Navarro Tomás en *Manual de entonación española*, incluye el significado, pues es “parte del discurso que tiene por base prosódica un solo acento espiratorio y por contenido ideológico un núcleo de significación no susceptible de divisiones más pequeñas” (37)

⁹⁷ Esta es la clasificación pertenece a Guillermo A. Toledo en *El ritmo en el español. Estudio fonético con base computacional* (1988) donde se lee que el grupo de acento está formado por “una palabra lexical con acento primario y palabras funcionales inacentuadas en posición proclítica o enclítica” (86); parece equivalente al “grupo tónico” de Navarro Tomás en el que una sílaba se destaca por su altura musical, porque “la palabra aislada constituye por sí misma un grupo tónico; pero el grupo tónico puede encerrar también varias palabras” (*Manual de pronunciación* 25)

⁹⁸ Es la forma en la que Gili Gaya refiere el mismo fenómeno, el grupo de acento sería “el conjunto de sílabas que se articulan entre dos pausas o suspensiones de la articulación” (*Estudios sobre el ritmo* 149). Equivale a los pies de la versificación clásica, pero como el concepto se presta a múltiples asociaciones, Gili Gaya proponía sustituirlo por el de “cláusula rítmica”; la clasificación tradicional de los versos se desprenderían de aquí.

sirrema⁹⁹ o grupo fonético¹⁰⁰): “éstos sonidos pueden formar varias sílabas; el acento principal recae sobre una de ellas; las demás sólo llevan acento secundario, más o menos débil en relación con el lugar que cada una ocupa en el grupo” (*Manual de pronunciación* 25). A partir del grupo de intensidad se desglosan los sistemas de versificación y algunos de los tipos de ritmo que leemos sobre todo en los manuales de métrica. Debe aclararse que para Navarro Tomás no todos los acentos (de intensidad o prosódico, de cantidad, de tono) participan en la composición del ritmo, sólo aquel que “marca la regularidad de los apoyos en el tiempo” y se denomina acento rítmico¹⁰¹ (*Arte del verso* 21) a diferencia, por ejemplo, del prosódico que “indica la categoría funcional de vocablos” (21). Ahora, varios grupos de intensidad separados por una pausa¹⁰² constituyen los llamados **grupos fónicos** (Navarro Tomás y Gili Gaya usan este término), que en términos de métrica representan al verso.

⁹⁹ El término pertenece a Antonio Quilis en *Curso de fonética y fonología española*, agrupa con él a “dos o más palabras que constituyen una unidad gramatical perfecta, unidad tonal, unidad de sentido, y que además forman la unidad sintáctica intermedia entre palabra y frase” (143). Estas unidades no admiten una pausa en su interior.

¹⁰⁰ Esta nomenclatura es la sugerida por Grammont en *Traité pratique de prononciation française* (1948), empata casi por completo con el español; la diferencia está en la posición del último acento, en francés está mayormente en la última sílaba mientras que en el español, en la penúltima.

¹⁰¹ La definición de Domínguez Caparrós, en *Elementos de métrica española* (2005) es exactamente igual a la de Navarro Tomás, pero la refiere como acento métrico (29).

¹⁰² La pausa también es sólo uno de los elementos que permite la diferenciación entre los grupos, según Navarro Tomás con “frecuencia el pasar de una unidad a otra se manifiesta solamente por la depresión de la intensidad, por el retardamiento de la articulación y por el cambio más o menos brusco de la altura musical, sin que ocurra real y efectiva interrupción de la vibraciones vocálicas” (*Manual de entonación* 41). Paraíso agrega la velocidad o tempo y el compás como elementos que ayudan a distinguir los grupos entre sí, aunque tales conceptos pertenecen más al campo del modelo y ejemplo de ejecución (*Teoría del ritmo de la prosa* 45), incluso considera la ortografía como elemento distintivo.

Según Quilis, el grupo fónico medio mínimo en el español es de ocho sílabas y el máximo de once (*Métrica española* 46).

3.4 Clasificación del ritmo

Conviene comentar ahora cómo algunos de los autores proponen una clasificación del ritmo. Isabel Paraíso, siguiendo al rumano Pius Servien Coculesco, ofrece una catálogo de cuatro ritmos que obedecen al predominio de alguno de los factores constitutivos del acento o de la noción de sílaba:

- 1) Ritmos *tónicos o de intensidad*, basados en la aparición de sílabas tónicas entre otras átonas. Estos ritmos pueden transcribirse por medio de números, poniendo un 1 en las sílabas átonas y un 2 en las tónicas, o bien contando las sílabas átonas que preceden a la tónica más ésta y anotando la cifra de unidades obtenidas. Ejemplo: «Un bosque sin fin» se transcribiría «2 3».
- 2) Ritmos *aritméticos o silábicos*, que se obtienen contando las sílabas que hay en cada grupo rítmico¹⁰³. Por este procedimiento se descubren innumerables versos blancos.
- 3) Ritmos de *timbres*, que se resisten al análisis numérico.
- 4) Ritmos *cuantitativos o prosódicos*, basados en la cantidad vocálica. (*Teoría del ritmo de la prosa* 36)

¹⁰³ Aquí se entiende *grupo rítmico* como verso.

sale aire ---en vez de sangre--- (56)

El fraccionamiento que propongo toma en cuenta la sintaxis para formar los grupos fónicos. Es interesante cómo, dentro de esa singular estructura rítmica, puede hablarse incluso de encabalgamiento, como en los versos “de soledad dando de / tumbos”. Cuando aparecen los signos de admiración existe cierto cambio rítmico en donde la repetición de fonemas toma importancia, sobre todo de la combinación /tr/ y la sibilante /s/. Por otra parte, un ejemplo de ritmo de pensamiento lo vemos en el poema *Styx* de Álvaro Solís. La repetición de estructuras sintácticas, de palabras, pero sobre de todo del cambio, la variación, en cada una de esas estructuras, provocan un gran movimiento rítmico.

Largo, lo que se dice hondo,
es el cauce de los ríos que no llegan al mar
y llevan en sus aguas a todos nuestros muertos.
Hondo, lo que se dice largo,
es el río que no abandona su cuenca.

Largo y hondo, lo que se dice ancho,
es el río que lleva a la amargura,
invisible por debajo de las calles
en el dolor de la madre que ha perdido a su hijo,
en el dolor del hijo que nunca conocerá a su madre.

Largo, hondo, lo que se dice invisible,
recorriendo el tiempo de la vida cotidiana,
la luz de los semáforos,
y en las llantas desgastadas de la ira,
río, invisible río,
que de tan hondo, que de tan largo
parece no llegar y llega.

largo, lo que se dice hondo,
hondo lo que se dice turbio (58)

El poema anterior concuerda con la definición de ritmo de pensamiento de Isabel Paraíso en la que se sugiere una naturaleza principalmente sintáctica y se explica que consiste en la:

repetición más o menos periódica de una o varias frases, o palabras, o esquemas sintácticos. Es un ritmo que “actúa sobre los elementos intelectivos del lenguaje”.

Según sus modalidades, se lo conoce bajo diferentes nombres: estribillo, verso anafórico (repeticiones de frase), palabras clave, símbolos, figuras de estilo basadas en la repetición de palabras –epanáfora, epanalepsis, epífora, anadiplosis, epanadiplosis, etc.– (repeticiones de una o varias palabras), paralelismo, correlación, quiasmo (repetición de esquemas sintácticos), etc. [...]

El ritmo de pensamiento, por tanto, es una especie de ritmo metalingüístico –aunque a menudo se encarna en recurrencias lingüísticas– que se da tanto en el verso como en la prosa (52-53).

Como vemos, la tipología responde a los niveles de la lengua: el lingüístico, al plano fonético-fonológico; el de pensamiento, al sintáctico en relación con el semántico. Al pensar en la correspondencia semántica vale la pena recordar de nuevo a Gili Gaya porque para él:

La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tienen sin duda su valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos...puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos (ctd en Paraíso 52)

La descripción de Gili Gaya, como puede verse, sugiere que el ritmo de pensamiento puede llegar a ser un ritmo simbólico, aquel que algunos de los formalistas negaban pudiera existir. En términos de clasificación rítmica, es valioso recordar, aquí, la de Emilio Alarcos que he citado antes porque –me parece– es una de las más acertadas:

1. secuencia de sonidos, material fónico; 2. secuencia de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema: métrica; 3. secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; 4. secuencia de contenidos psíquicos [...] El ritmo poético, pues, es algo más que el ritmo métrico, entendido como se entiende en los manuales de métrica (sucesión de sílabas acentuadas y átonas). En el planteamiento de Alarcos quedan perfectamente delimitados los niveles del análisis rítmico del poema, niveles que forman un todo rítmico en la producción y recepción del mismo (ctd Domínguez, *Métrica* 62).

Nuestra experiencia rítmica final es el resultado de la combinación de los diferentes tipos de ritmo, la prominencia de alguno de ellos no anula la existencia de los demás. Así, echando mano de lo anterior, Servien ofrece una solución al amplio problema de la distinción entre discursos, él clasifica distintos tipos de verso y prosa:

ritmo aritmético + ritmo de timbres = «verso»

ritmo aritmético + ritmo tónico = «verso blanco» y «prosa rítmica»

ritmo tónico + ritmo de timbres = « verso libre simbolista» y «prosa poética» (ctd en Paraíso *Teoría del ritmo de la prosa* 37)

3.6 Cómo se repite

Una vez resuelta de forma general la primera interrogante, ¿qué se repite?, falta responder una segunda: ¿cómo se repite?. La repetición de un esquema debe ser entendido ampliamente. Paraíso presenta tres mecanismos a través de los cuales reaparecen las estructuras:

–*Repetición por semejanza*: después de que un esquema (A) ha hecho su aparición, vuelve a surgir varias veces más (A-A-A-...)

–*Repetición por contraste*: una vez formado el esquema rítmico (A), la repetición de otro esquema rítmico *contrastante* (A') nos vuelve a traer a la memoria, por vía negativa, el primer esquema (A-A'-...)

–*Repetición dinámica*: muy frecuentemente en la prosa, es una variedad de la repetición por contraste, en que cada vez que el esquema rítmico aparece se contagia del anterior y, al mismo tiempo, se le opone, modificándose así continuamente el esquema, al tiempo que se prolonga (A-A'-A''-A'''-...) (Teoría del ritmo de la prosa 47)

Las tres formas de repetición pueden verse en el poema de Solís que referí antes. El primer tipo aparece en la primera estrofa.

3.7 Ritmo acentual o tónico o de intensidad: la versificación rítmica

Navarro Tomás privilegia la organización de estas pequeñas unidades, los grupos de intensidad, siguiendo en la medida de lo posible la noción de pie, porque estrictamente es “infundada la idea común de que las sílabas fuertes son largas mientras que las inacentuadas o débiles son breves” (*Arte del verso* 26); en español hablamos de sílabas tónicas o átonas. Los acentos, en este caso de intensidad, aparecen bajo dos tipos de organización llamadas cláusulas: la binaria (trocaico *óo*, yámbico *oó*) y la ternaria (dactílico *óoo*, anfibráquico *oóo*, anapéstico *ooó*); desde luego estas cláusulas dan como resultado ritmos binarios y ternarios, y cuando no coincide exactamente la regularidad de las cláusulas, o se mezclan entre sí, un ritmo mixto. Para medir la longitud de los versos Navarro cuenta desde la primera sílaba, pero para la clasificación usa como referencia el primer acento. Así, la porción del verso entre la última sílaba acentuada y la primera, se denomina periodo rítmico. La clasificación del verso podrá ser gramatical o rítmica y se considerarán como anacrusis las sílabas antes del primer acento. El ejemplo que ofrece Navarro Tomás es el verso “Acude, corre, vuela”:

que gramaticalmente se considera yámbico, *oó oó oó o*, pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, *o óo óo óo*. La transformación se produce desde el momento en que el periodo rítmico empieza en el tiempo marcado por el primer acento y no en la sílaba inicial débil. (23)

Desafortunadamente en algunos casos la segmentación del verso, la agrupación en cláusulas, depende de la percepción del sujeto, de su competencia rítmica, porque “en la práctica el ritmo que cuenta no es el que la gramática sugiere, sino el que el oído percibe”

(24). Nada más subjetivo, la percepción. Es bastante problemático aceptar que el agrupamiento se lleve a cabo sólo después del primer acento, alguien con mínima formación musical, o incluso ninguna, puede identificar sin problema las estructuras rítmicas independientemente del lugar donde se sitúa el acento: distinguir el grupo fónico ternario, igualable al tresillo, es una tarea fácil, lo mismo que el grupo fónico binario, comparable a las corcheas. De ahí que sean tan discutibles las cláusulas de Navarro Tomás, aunque no poco útiles para un primer análisis. A la subjetiva segmentación habrían que añadirse las múltiples posibilidades de agrupación silábica, posibilidades derivadas de los fenómenos como la sinalefa, el hiato, etc. Y es que incluso cuando estamos frente a versos donde la cantidad silábica es más o menos regular el conteo resulta, muchas veces, subjetivo.

Antonio Quilis, en *Métrica española*, no está exento de los mismos problemas derivados de la percepción. Desde el punto de vista fonológico todas las palabras tienen un acento objetivo que “viene dado por la misma lengua” (19); sin embargo, los acentos fonológicos no necesariamente se califican como rítmicos. Las palabras por sí mismas poseen una sílaba con mayor carga acentual, pero según Quilis “las cosas cambian cuando esa misma palabra se encuentra situada en el decurso de la cadena hablada” (20), ya no digamos dentro del verso. La lista que ofrece para saber qué palabras son naturalmente acentuadas o inacentuadas están en función de la percepción. En todo caso, el acento dependerá del modelo de ejecución y ejemplo de ejecución, como explicaba Jakobson. El juicio de valor, para distinguir entre sílabas con acento o sin él, exige que la partícula, en caso de ser monosílabos, posea una carga de significación. Por ejemplo Balbín, citando a Marouzeau, habla de lexemas llenos, lexemas vacíos. Los primeros “van acentuados normalmente en la secuencia prosódica castellana, por significar algo como *real* y *autónomo*” mientras que los segundos

poseen una “significación *referencial y dependiente*, como son los *artículos* [...], *conjunciones* [...] y *preposiciones*” (97). Estas tres últimas categorías, según Balbín siguiendo ahora a Navarro Tomás, significan “referencias mentales y accesorias” (97). Faltan en la enumeración los lexemas semillenos, los “cuales configuran los vocablos de *significación real y accesorio*, como el *adverbio*, y *algunas formas del adjetivo*” (97). La jerarquización semántica vendría entonces a explicar “la condición inestable y *variante* del acento relativo o prosódico” (98)

Entre el *semantismo lleno* que se manifiesta en todo caso en el *sustantivo* y en el *verbo*; y el *semantismo vacío* que tiene manifestación también constante en el *artículo*, la *preposición* y la *conjunción*, se da en la lengua castellana otro *tercer grado de la función semántica*, con que se configuran los vocablos de *significación real y accesorio*, como el *adverbio*, y *algunas formas del adjetivo*. Este tercer grado, está representado por un *semantismo semi-lleno*. (97)

El acento y su posición dentro del verso servirá para la clasificación del ritmo. De esta manera, el ritmo está en función del último acento del verso, acento que Quilis denomina como estrófico (26). Cuando el acento estrófico está en sílaba par, el ritmo es yámbico: “Cuántas veces durmiendo en la floresta”, décima sílaba; cuando está en sílaba impar, el ritmo es trocaico: “A mis soledades **voy**”, séptima sílaba. El acento estrófico también nos sirve para clasificar al resto de los acentos del verso: si está en una sílaba par, todos los acentos que ocurran en las sílabas pares anteriores serán calificados como rítmicos y aquellos en posición impar, como extrarrítmicos; de igual manera, si ocurre en una sílaba impar, todos los acentos en posición impar, serán rítmicos y los pares, extrarrítmicos. En resumen, el último acento clasifica a los anteriores. Sólo falta mencionar el acento antirrítmico que explica Quilis.

También puede ocurrir que junto a una sílaba portadora de acento rítmico se encuentre otra sílaba también acentuada; el acento de esta última es extrarrítmico,

pero por su situación especial de vecindad con la sílaba rítmica, recibe la denominación de *acento antirrítmico*. (28-29)

José Domínguez Caparrós, en *Elementos de métrica española* (2005), sorteja mejor el subjetivismo cuando se trata de la segmentación de los grupos de intensidad. La premisa del primer acento, que explicaba Navarro Tomás, pierde importancia; pero el autor mantiene las cláusulas binarias o ternarias. Este carácter ecléctico es evidente cuando de clasificar los acentos se trata, aunque sigue de manera general las ideas de Navarro y Quilis. De tal modo, el acento métrico estará dividido en rítmico (cuando coincide con el lugar marcado por la cláusula: trocaica, yámbica, dactílica, etc.), antirrítmico (cuando el acento está situado en una posición inmediata a la de un acento rítmico) y extrarrítmico (el acento está en un lugar no obligado por el modelo –en este caso el metro– y en una posición no inmediata a la de un acento rítmico). No obstante, este tipo de clasificación sigue siendo conflictivo, como vemos en el verso de Garcilaso citado por el autor: “a quien fuera mejor nunca haber visto”. Domínguez Caparrós sostiene que el esquema acentual del endecasílabo es el del ritmo yámbico, es decir, los acentos deben caer en sílabas pares, aunque en el verso suceden en las sílabas 2, 3, 6, 7, 9 y 10; es extraño que el autor no considere en su análisis un acento en la segunda sílaba dado que el verso se ajustaría aún más a la naturaleza yámbica. Así, de los cinco acentos obligatorios, por decirlo de alguna manera, sólo suceden tres: 2, 6 y 10; razón por la cual Domínguez clasifica el resto de los acentos como extrarrítmicos: 7 y 9. El acento en la sílaba tercera no tiene la misma categoría, pues al no considerar como acentuada la segunda sílaba, no se cumplen los requisitos. No es que el autor tenga o no razón, sino que este tipo de análisis es por sí mismo conflictivo. Incluso podría clasificarse el ritmo del endecasílabo como anapéstico, pues contiene los tres acentos obligados: 3, 6 y 9; en tal caso

los acentos 2 y 7 serían extrarrítmicos. Quizá el acento en la sílaba 9 quede relativizado por estar justo antes del décimo acento obligatorio. Sin embargo, lo importante es notar la tendencia hacia la regularidad como factor indispensable del ritmo. Un poema que cumple con exactitud con todos los acentos, como en la versificación por cláusulas, resulta prontamente en monotonía. Por esta amplia diversidad de matices en cuanto al acento, Domínguez Caparrós sugiere la nomenclatura siguiente, acaso más precisa:

Las denominaciones de *rítmico*, *extrarrítmico*, *antirrítmico*, muy extendidas, deberían ser sustituidas por las más precisas de *métrico*, *extramétrico*, *antimétrico*, ya que el punto de partida para estas calificaciones es el esquema teórico abstracto, el *metro*. En el verso concreto todos los acentos contribuyen a la constitución de su *ritmo*, que es lo individual, lo particular de ese verso frente al *metro*, esquema que comparte con los demás de su misma clase; y precisamente los acentos no exigidos por el esquema son los que más pueden contribuir al aire rítmico particular de un verso concreto. Las formas de calificar al acento en la tradición de la teoría métrica española indican muy bien la distinta función de unos y otros acentos. Así, el acento *extrarrítmico* es llamado también *accesorio*, *accidental*, *auxiliar*, *facultativo*, *innecesario*, *libre*, *potestativo*, *secundario*, *subsidiario*, *superfluo*, *supernumerario*, *suplementario*, *variable*, *ventajoso*. El acento que hemos definido como *rítmico* se califica también de *constitutivo*, *dominante*, *esencial*, *fundamental*, *indispensable*, *necesario*, *obligatorio*, *primario*, *principal*, etc. (35)

Además no clasifica las palabras como “naturalmente” acentuadas o inacentuadas, más bien hace notar que los acentos prosódicos pueden adquirir importancia, como para ser responsables del ritmo, o bien puede perderse el acento por necesidades rítmicas (35-36). La forma de marcar los acentos también es mucho más variada:

Para la representación del esquema acentual del verso empleamos los siguientes signos: **ó**, sílaba tónica cuyo acento corresponde a un acento gramatical; **o**, sílaba átona; **ò**, sílaba rítmicamente acentuada correspondiente a una sílaba gramaticalmente átona; **ô** sílaba gramaticalmente acentuada que rítmicamente pierde el acento; **ó (o) o**, final de verso o de hemistiquio esdrújulo; **ó [o]**, final de verso o de hemistiquio agudo. (36)

Podrán verse con facilidad las ventajas de la nomenclatura de Domínguez Caparrós en el ejemplo de Gustavo Adolfo Bécquer que él mismo describe mientras aclara que “esto

sólo es posible cuando el esquema acentual es muy evidente en un poema” (36). En el esquema rítmico resulta clara la eliminación de acentos, como en el primer verso, y la acentuación de partículas gramaticalmente átonas, como en el segundo hemistiquio del segundo verso:

–Yo soy ardiente, yo soy morena,	ó ô o ó o / ó ô o ó o
yo soy el símbolo de la pasión,	ó ô o ó (o) o / ò o o ó [o]
de ansia de goces mi alma está llena.	ó o o ó o / ó o ô ó o
¿A mí me buscas? –No es a ti: no.	ò ô o ó o / ó o ô ó [o]

La modificación de los acentos explicada por Caparrós coincide con las conclusiones de Torre:

Es evidente que el acento no constituye en el verso español una entidad absoluta, sino relativa (Torre 1986: 39). La sílaba acentuada lo es siempre en relación a un entorno. Una sílaba, con relieve acentual en la palabra aislada, puede perderlo en la línea del verso. Y, a la inversa, una sílaba menos relevante puede experimentar un incremento acentual por su posición en el verso, la entonación o el énfasis que se ponga en la lectura para destacar el sentido. (*Sílabas y acentos* 277)

Pero el acento¹⁰⁴ nos importa por su capacidad de significar, de propiciar el ritmo y de enfatizar la emoción, como decían Dámaso Alonso, Alarcos Llorach, entre otros. Estos tres propósitos están íntimamente relacionados con la distancia que existe entre los acentos, es decir, con la frecuencia. La relación, se ha dicho muchas veces, suele ser directamente proporcional: una mayor frecuencia de repetición acentual da como resultado exaltación,

¹⁰⁴ El francés Kibédi Varga a principios de los sesenta ofrecía, en el francés, una clasificación acentual que permitiría amplificar los límites. Para Varga el acento se subdivide en tres tipos: “accent mot”, “accent affectif” y “accent intellectuel” (58); acento tónico, acento afectivo y acento intelectual, respectivamente (Masseau 301).

vigor, como en el siguiente ejemplo de Lope de Vega, aunque la generalización es muy poco provechosa.

No me quejara yo de larga ausencia,
si como todos dicen fuera muerte;
mas pues la siento y es dolor tan fuerte,
quejarme puedo sin pedir licencia. (ctd. en Balbín 151)

El verso en cursivas ofrece una mayor posibilidad acentual, sobre todo en las primeras sílabas, pues a partir de la cuarta los acentos suceden de manera más regular y con menos margen de escansión distinta: 4 6 8 10. El contenido semántico y emotivo del verso parece corresponderse con la frecuencia, la densidad acentual, pero me parece que en realidad el realce es posible por el contraste con los versos anteriores. Por que si los resumiéramos tajantemente, la emoción obtendría un ictus con los ritmos binarios, pues a través de ellos se suceden siempre sílabas átonas de tónicas o viceversa. No puede haber una frecuencia mayor porque el ritmo depende de la alternancia, no existe. Hablar de sucesión inmediata de acentos acumulados en una serie (óóóó) es poco conveniente, sólo existe el acento en función de la diferencia. En todo caso, la frecuencia y la densidad trabajan para producir el efecto emotivo:

Amargo es perder un amigo,
o desde una esquina en la noche
mirar alejarse a la mujer que nos deja.
Pero se tolera bien, se soporta. (Bonifaz 124)

Los versos anteriores de Rubén Bonifaz Nuño mantienen una estructura similar: enfatizan la acentuación en las sílabas 2, 5 y 8 con la variación en el tercer verso, además del acento extrarrítmico en el primero. Pero el cuarto verso ofrece un cambio que se corresponde

con la carga semántica y el sentido adversativo: en él, existe una mayor frecuencia y densidad acentual.

3.8 Ritmo silábico: la versificación regular e irregular

El otro elemento bajo el cual se ordena el ritmo en español es el de la regularidad numérica de sílabas, desde luego en conjunto con la distribución de los acentos. Sin embargo, la descripción objetiva de la sílaba no es menos sencilla que la del acento, como bien puntualiza Esteban Torre en *El ritmo del verso*:

La noción de sílaba es tan poco clara, desde un punto de vista científico, como intuitiva en la conciencia de todo hablante [...] Para el metrista italiano Pietro Beltrami (1996:31), que considera asimismo la sílaba como “unidad rítmica” –sería preferible llamarla “elemento rítmico”, reservando para el verso la denominación de “unidad rítmica”–, es desde luego una noción difícil de definir científicamente. Aunque, a pesar de la oscuridad de la noción de sílaba, no hay duda de que en el habla alienta una especie de “pulso” o de “latido” (“*pulse phenomenon*”) que se percibe antes y mejor que los fonemas mismos (38-39)

De hecho Balbín cuando define la sílaba hace hincapié en la misma dificultad y en la participación, consciente o inconsciente, del sujeto que percibe:

Pero en todo caso, y pese a la variedad que reviste la fase espiratoria, el oyente castellano no percibe en la duración del *núcleo fónico espiratorio*, diferencias de apreciable proporción matemática. Por ello el idioma castellano, estima como sensiblemente igual, la cantidad del *tiempo espiratorio*. [...]

El *núcleo fónico espiratorio*, es el soporte fonético inmediato para formar la unidad lingüística del vocablo o *lexema*, ya se constituya la palabra mediante un solo *núcleo espiratorio*, o por la agrupación de varios núcleos.

El *núcleo fónico castellano*, en su función de factor constitutivo de la unidad léxica, ha recibido tradicionalmente el nombre de *sílaba* o ‘conjunto’. (62-63)

Y a diferencia de la medida objetiva que parece definir la cadena fónica en el español, cuando se trata de estimar la longitud de la cadena rítmica o cantidad rítmica o verso:

existe [...] una medida directa y subjetiva, que guía doblemente la creación lingüística del poeta y el gozo poético del oyente. Esta *medida real*, es intrínseca e interna con relación al hecho rítmico, y se funda, no en patrones cronométricos tomados de movimientos externos, sino en la estructura natural y propia de los *núcleos espiratorios*, que se constituyen con estable, cerrada y orgánica unidad fónica. El oído humano directo receptor del ritmo poético, ha percibido siempre la cadena rítmica, como una sucesión simétrica y armónica de *núcleos espiratorios*, y ha contado el número de estas unidades estructurales, antes de buscar el resultado de la descomposición analítica de los tiempos rítmicos en fracciones de segundo. (Balbín 64-65)

Además habrán de considerarse los elementos que participan en la definición de sílaba o núcleo fónico espiratorio pues:

se configura constantemente mediante un *máximo vocálico* –necesariamente constituido por una articulación vocálica–, y fonemas asociados a este elemento de perceptibilidad predominante. Los fonemas secundarios pueden ser consonánticos, semivocales y semiconsonantes, y su número varía entre cero y cuatro (Balbín 65)

A la dificultad de precisar la sílaba se le añaden los fenómenos relacionados con el encuentro de vocales dentro del paradigma del verso: la sinalefa, la dialefa, la diéresis, la sinéresis, el hiato, la asociación fónica derivada de la conjunción, por mencionar algunos. Estos conceptos, en muchos casos, parecen depender también más de la convención implícita que de un hecho meramente acústico. Incluso en los límites que definen la sílaba, existe la subjetividad de la percepción que se mezcla con la del acento. Además cada uno de esos fenómenos manifiesta valores expresivos del poema porque, por ejemplo, la sinalefa participa en la constitución de la cadena rítmica y parece pobre nombrarla como licencia, restarle importancia dentro de la hechura rítmica del verso.

La sinalefa usada en proporción muy diversa, según el estilo diferenciado de épocas y autores, apenas afecta a las categorías de la función significativa del lenguaje; pero la agrupación de fonemas entre palabras distintas, al debilitar la frontera acústica del vocablo –soporte de las significaciones– sobrevalora la unidad melódica del verso, y revela ostensiblemente la expresividad de la estrofa. (Balbín 84).

La configuración del principio de regularidad silábica ha dado da lugar a dos amplios sistemas de versificación: uno con exactitud aritmética¹⁰⁵ en la cantidad de sílabas que conforman los versos de un poema y otro más irregular, fluctuante (Domínguez Caparrós *Elementos de métrica* 60). La longevidad del primer sistema, el regular, desde el siglo XVI hasta nuestros días, lo vuelve, sin duda, el más estudiado. En él, la regularidad silábica se combina con acentos obligatorios, llamados rítmicos que pueden ser de arte menor (hasta ocho sílabas) y de arte mayor (de nueve sílabas en adelante). Es importante hacer notar que en los versos de arte menor “el lugar del acento rítmico en el interior no suele ser fijo” (Domínguez *Elementos* 59) mientras que en los de arte mayor sí se distinguen “tipos rítmicos bien definidos por el lugar del acento interior” (59).

Por otra parte, el segundo sistema, conocido como versificación irregular o anisosilábica o amétrica, “no se rige por el principio de la igualdad –o regularidad– en el número de sílabas métricas de los versos que forman la composición”, sino por características distintas, por ejemplo: la distancia regular entre los acentos, en la versificación por cláusulas; por un acento fijo entre los hemistiquios que conforman un verso (el *verso épico juglaresco*) o por la oscilación silábica dentro de ciertos límites más o menos fijos (el *verso lírico medieval*), en la versificación fluctuante; por repeticiones lexicales y/o frases enteras, paralelismos, anáforas, segmentaciones del discurso, como en la versificación libre. Según Domínguez, el único sistema que está más o menos vivo es el de la versificación libre, los demás hoy tienen sólo valor histórico (91), no obstante es ampliamente discutible su

¹⁰⁵ También llamada versificación regular o isosilábica o métrica o silábica.

testimonio. En la enumeración de las ramificaciones de la versificación irregular falta mencionar la cuantitativa, sistema que trata de emparar los valores latinos, sílabas breves y largas, con el español.

3.9 Ritmo de timbres

Por lo general, cuando se habla del ritmo de timbres, se hace principalmente referencia a la rima, a la repetición periódica de sonidos vocálicos, semivocálicos y consonánticos o a repeticiones menos regulares “como la aliteración, sinfonía vocálica, anáfora, repetición de palabras o frases, etc.” (Paraíso 61). De hecho, Balbín en su *Sistema de rítmica castellana* titula el séptimo capítulo, dedicado al ritmo de timbre, como “La rima” y explica que:

Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más inmediato y perceptible es el *ritmo de timbre*, fundado en la *reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas*, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico (219).

Uno de los aspectos más importantes de la rima es su dependencia del acento. De ahí que la clasificación cuantitativa más tradicional de la rima, en aguda, grave y esdrújula, responda a la cantidad de sílabas después del acento; lo mismo sucede con la clasificación en las tres formas cualitativas:

1. *Reiteración rítmica total*, de todas las articulaciones tanto vocálicas como consonánticas, situadas en la rama distensiva del grupo melódico versal, o sea a partir del último acento del verso: *rima total*. [...]
2. *Reiteración rítmica parcial*, que se configura en dos tipos netamente diversos:
 - a. reiteración de *todas las articulaciones vocálicas*, con exclusión de las consonánticas, que no se reiteran, desde el axis rítmico de la estrofa: *rima vocálica*;

- b. reiteración de *todas las articulaciones consonánticas*, con exclusión de las vocálicas, que no se reiteran, a partir del acento versal último: *rima consonántica* (Balbín 229)

Como en nuestros días la rima tiene menos uso, conviene tomar en cuenta las repeticiones vocálicas y consonánticas que están menos sujetas a regularidad simétrica en la distensión del sintonema versal, en los sonidos postónicos. Esto coincide quizá con lo que Balbín denomina como *rima cero* “en que las articulaciones fonemáticas localizadas en la *distensión final* de cada grupo melódico, son enteramente distintas, y carecen por ello de reiteración rítmica a lo largo de la estrofa” (248). El valor del trabajo de Balbín es, desde luego, la sistematización interpretativa de los aspectos que participan en el ritmo, sin embargo su objeto de estudio, el poema que encaja sólo dentro de la versificación regular, condiciona sus conclusiones o dicho de otro modo, son parciales. El ensanche de los márgenes de lo que entendemos por ritmo de timbres es hoy mucho más necesaria que a mediados de los sesenta cuando apareció *Sistema de rítmica castellana*. Para Paraíso, el ritmo de timbre debe incluirse en el ritmo de pensamiento, aunque las repeticiones que sugiere para definirlo, como referí antes en el apartado de la clasificación del ritmo, son principalmente de palabras o estructuras sintácticas. El cuestionamiento obligado es si la repetición más o menos regular de un sonido provoca ritmo. Kibédi Varga en la primera edición de su libro *Les constantes du poème* en 1963, casi al mismo tiempo que Balbín, sostenía que el ritmo de los sonidos sólo existirá cuando la repetición es totalmente intencionada (110) y, a modo de Amado Alonso, exigía una correlación del sonido con el sentido. La dificultad radica en que un mismo esquema rítmico provoca reacciones diversas. Según Kibédi Varga no existe una relación causal entre los componentes del signo (128), aunque resulte evidente, en algunos casos, la correspondencia entre la repetición de ciertos sonidos y una emoción, como en este poema

de Eduardo Lizalde donde las oclusivas se mezclan con vibrantes, fricativas y sibilantes para dar un efecto de violencia:

También la pobre puta sueña.
La más infame y sucia
y rota y necia y torpe,
hinchada, renga y sorda puta,
sueña. (49)

Es en este apartado donde el sistema de Meschonnic resulta más útil porque su noción de ritmo, y sobre todo de prosodia, toma en cuenta “la composition consonantique et vocalique de mots dans un ensemble, et qui participe spécifiquement au rythme, par ses effets éventuels de séries” (ctd en Masseau 305). Lo anterior no es sino otra forma de tomar en cuenta las aliteraciones, las asonancias, como explicaba antes. Aunque la clasificación de los acentos en el francés, por parte de Meschonnic, es bastante específica (distingue entre acento métrico, prosódico y las combinaciones de *contre-accents*, o sucesión de dos acentos: rítmico-rítmico, prosódico-prosódico, rítmico-prosódico, prosódico-rítmico, rítmico-métrico, métrico-rítmico, prosódico-métrico, métrico prosódico), poco se tiene que añadir al sistema propuesto por Domínguez Caparrós para el español; donde sí existe un aporte es en la notación de los efectos de series vocálicas o consonánticas, pues hace evidente la acumulación fonética unida al sentido.

También la pobre puta sueña.
 La más infame y sucia
 y rota y necia y torpe,
 hinchada, renga y sorda puta,
 sueña.

En los tres primeros versos, como se ve en la imagen, existe una regularidad consonántica: los sonidos se repiten dos veces, al menos, en cada verso. Esto, que pareciera ser sólo una aliteración, tiene regularidad, orden, que al cifrarse salta a la vista, tanto que resulta innegable la voluntad de organización¹⁰⁶, como exigía Kibédi Varga. Al considerar la naturaleza yámbica de todo el fragmento, además de las repeticiones léxicas y las rimas, el armazón rítmico resulta inseparable del efecto emotivo. Con el pequeño ejemplo de Lizalde vemos cómo la eufonía vocálica y la repetición consonántica tienen una función principal, potencian el efecto rítmico, no son sólo ornamentos, accesorios complementarios, como decía T. Navarro Tomás (*Métrica española* 34).

Conviene mencionar otras ideas de Varga para el estudio del ritmo de timbre, pues propone un ritmo de las palabras –mezcla de ritmo léxico y sintáctico–; para el autor, palabras, acentos y sonidos son indivisibles (149). “El teórico intenta percibir si existen

¹⁰⁶ Falta meditar qué ideas del trabajo los críticos de la *nouvelle métrique* –Jean-Michel Gouvard, Alain Vaillant, D. Billy, B. de Cornulier– pueden ser aplicables al verso en español, como las de Meschonnic, pero tal ejercicio de métrica comparada excedería las dimensiones de este estudio.

palabras puramente poéticas y si, por otra parte, ciertas combinaciones de palabras contribuyen a la poetización: estudia el léxico y las figuras de retórica” (Masseau 301). Por otra parte, a modo de Jakobson, da importancia a la actualización del texto, es decir, al modelo de ejecución y ejemplo de ejecución. Entra en el campo de la subjetividad porque el ritmo estaría así en función de cada lector, de cada oyente y de su competencia rítmica.

3.10 Ritmo de tono

Según Balbín, la “disposición ordenada y sistemática de los *eslabones* o *grupos melódicos*¹⁰⁷, constituye el *ritmo de tono* en la cadena rítmica castellana” (157). Lo que se entiende como ritmo de tono, según se ve en Balbín, parece ser el ritmo provocado por la segmentación, por el agrupamiento y acumulación de fragmentos que se perciben gracias a la entonación, cambio en la frecuencia. Sólo así se justifica que la pausa sea estudiada por Balbín dentro de este apartado. El fraccionamiento en grupos melódicos está definido por tres aspectos: el máximo de altura tonal (asociado con el acento de intensidad), las pausas melódicas y “la estabilidad y constancia de la relación funcional *máximo tonal/pausa*” (157). El primero, el máximo de altura tonal, “coincide normalmente en un mismo *sinfonema* o núcleo espiratorio, con el *máximo de intensidad articulatoria*; y aparece asociado al acento intensivo” (157). El segundo elemento, la pausa, “se configura siempre en función del *máximo tonal*” (157). De lo anterior se puede concluir que el acento de nuevo juega un papel principal, pero ahora en el entramado del ritmo de timbre.

¹⁰⁷ El autor usa el concepto como sinónimo de verso.

Ahora bien, las pausas dependen de dos factores principales, cada factor da origen a un tipo de pausa:

1. La *limitación de la energía muscular espiratoria* en el hablante, que origina la *pausación mecánica o física*;
2. y la *libre finalidad comunicativa* del hablante, que le hace fragmentar la secuencia melódica según su intención prolativa, y origina la *pausación fonológica o espiritual*. (Balbín 158)

De la pausación fonológica y dependiendo de la intención, se desprenden tres funciones principales: la pausación apelativa, la expresiva y la significativa. La combinación de la pausación mecánica y la fonológica da lugar a tres tipos de pausas¹⁰⁸. La pausa larga, que “es simultáneamente, frontera de cláusula sintáctica y de grupo melódico o verso de ocho o más unidades métricas” (160); corresponde al final de estrofa y es análoga a la denominada pausa rítmica estrófica. La pausa semilarga correspondiente al “grupo melódico de ocho sílabas o más unidades métricas, vinculado a oración parcial, frase nominal, complemento o algún otro *segmento oracional*” (160-161); está siempre a final de verso y se denomina como pausa rítmica versal:

se construye constantemente en castellano: con equivalencia de los vocablos agudos, llanos y esdrújulos en la *unidad distensiva*; y sin que resulte compatible con *pausa versal*, la formación de la *sinalefa* (167)

Y la pausa breve¹⁰⁹, que “se hace en la secuencia melódica para limitar el grupo melódico, que tiene función sintáctica propia sin llegar a las ocho unidades métricas; o que

¹⁰⁸ No existe, al parecer, una regularidad cronométrica en la duración de cada una de ellas.

¹⁰⁹ Cuando da lugar grupos asimétricos, sin proporción regular aritmética los denomina heterostiquios y en caso contrario, cuando hay simetría u proporción regular aritmética, isostiquios (177).

excediendo la *dimensión melódica media*, no completa unidad sintáctica” (162); es una segmentación interior del verso:

se hace como inflexión intermedia en el interior de los grupos melódicos, y en relación necesaria con un acento léxico de signo análogo al axis estrófico; y marca en el verso dos o más subgrupos tonales o hemistiquios (168)

3.11 La pausa y el ritmo sintáctico

La pausa breve puede verse como detonante del ritmo sintáctico, pues la división depende de la unicidad sintáctica, o de la falta de ella. La distingue de la cesura porque esta última incluye división simétrica y de la pausa medial, que “no llega a quebrar enteramente, la línea melódica del verso” (171). En el ejemplo de Méndez Plancarte hay ejemplo de pausa breve:

Clavó en mis ojos / sus azules ojos
en que puso el dolor / sus tintas vagas
y me mostró / –como en claveles rojos–
la floración de sus divinas llagas.

Añade, incluso, un cuarto tipo de pausa menos sujeta a reglamentación, la pausa subjetiva en la que “la inflexión tonal no responde a motivación alguna, ni de significación mecánica” (164); este tipo es muy breve y “se funda en la iniciativa personal de cada hablante” (164). Si siguiéramos la aproximación de Meschonnic, este tipo de pausa sería la más importante por dar cuenta de la individualidad del sujeto. La pausa, en la visión de Balbín, permite la desviación del habla común, del hábito rítmico más usual, de ahí el origen de cúspides emotivas en algunos poemas (180).

En los apartados donde intenta explicar el valor expresivo de los grupos melódicos (versos) y de las unidades estróficas, Balbín habla de altura tonal (187-190). Afirma que la

longitud de los fragmentos melódicos y estróficos es inversamente proporcional al tono, sólo que parece entender el tono como contenido emotivo: vivacidad, cuando es breve; pesantez, cuando es extenso. La argumentación es poco clara porque la altura tonal –entendida como lo que es, frecuencia– no es codependiente de la longitud del fragmento melódico o el estrófico; la comparación que hace con la música vuelve aún más desafortunada la aseveración: en la música, fragmentos melódicos u estróficos largos, como afirma, no resultan invariablemente en pesantez. La altura tonal, afinación, y la longitud del fragmento son totalmente independientes. Una dificultad similar se planteaba al inicio del capítulo cuando el tono se confundía con la entonación. Entre algunos de los ejemplos que da para sostener la idea, están los versos de Juan Ramón Jiménez:

Ejemplo 1:

Tristeza dulce del campo.
La tarde vino cayendo.
De las praderas regadas
llega un suave olor a heno.

Ejemplo 2:

Desde este prado en flor, que el sol nimba de oro,
mi corazón se rompe hacia ti, tristemente.
La tarde va cayendo, el aire está sonoro,
una ilusión antigua palpita en el poniente...

Las diferencias entre ambos fragmentos son múltiples. Por ejemplo, en el primer cuarteto, los dos primeros versos son simples, es decir, no poseen pausa interna¹¹⁰; sólo hay

¹¹⁰ El verso articulado posee una pausa interna medial y el verso compuesto, una cesura.

un par de adjetivos y ningún adverbio; hay pocos complementos oracionales; mientras que en el segundo ejemplo la situación es completamente distinta. Adjudicar el efecto emotivo sólo a la longitud de los fragmentos melódicos es exageradamente reduccionista.

Desde luego el estudio de la pausa como factor constitutivo del ritmo ofrece posibilidades críticas que han sido poco estudiadas. Entre ellas puedo mencionar su papel dentro del ejemplo de ejecución. Cuando se adopta un esquema, estilo, de recitación que pondera el modelo de verso, es decir un esqueleto rítmico, el resultado fácilmente cae en el sonsonete y, en ocasiones, una parte del sentido se ve afectada o potenciar un entorno emocional; cuando el ejemplo de verso sigue más bien un modo prosístico o tratando de acentuar el sentido, la riqueza rítmica, el impulso musical, se reduce y con ello la hechura estética del poema. Domínguez Caparrós al interrogarse cómo solucionar este problema piensa que:

Una vía de acercamiento a la solución sería el análisis de las ejecuciones de los mismos que escriben los versos. Se sabría, así, algo de cómo piensa que deben ser interpretadas sus obras los mismos que las escriben. A partir de esos análisis –y de los análisis de las interpretaciones de personas acostumbradas a leer versos– podrían establecerse los distintos modelos de ejecución métricos. Si los modelos de ejecución son muy variados, so sí se pueden reducir a dos tendencias (no natural, ritmizante, por un lado; y tendencia a seguir la frase, lectura natural, agrupadora, en que prevalece el interés por el contenido, por otro lado, como quiere Gian Luigi Beccaria [1975:151], es una cuestión que podrá responderse mejor de los análisis de muchos ejemplos de ejecución. (*Estudios de métrica* 42)

En este caso, siguiendo con las consecuencias de los dos conceptos anteriores, incluso el encabalgamiento, la entonación, el acento, la sílaba, los grupos fónicos, las pausas –los elementos detonantes del ritmo– participaría en las consecuencias del modelo de ejecución y del ejemplo de ejecución. Uno de los caminos analíticos que se desprenden de esto y que me parecen muy significativo es el estudio de la identidad. Si el ritmo con Meschonnic, con

Michon, toma en cuenta la organización como factor predominantemente constitutivo del ritmo, entonces esa organización de los materiales psíquicos de una sociedad, de un grupo, de los productos culturales, de los ritos que un sujeto realiza, es una actividad que también define la identidad. En mi opinión, comprender cuántos modelos de ejecución existen, qué características tienen –si son métricos, amétricos, mixtos– permite unir la reflexión sobre el ritmo con la identidad como proceso, imaginarla como una actividad intelectual que por sí misma habla, describe, interpreta a los sujetos y los grupos, la cultura. Así la identidad, explicada incluso a través de la métrica o del modelo/ejemplo de ejecución, no sería un concepto estático que resulta de pensar en los signos, sino la actividad del sujeto mientras realiza la exégesis de sí mismo y de los demás. Si la entendemos de ese modo, pensando en Meschonnic, salta a la vista lo que el sujeto hace con el sentido y del sentido. De ahí que la identidad sea una visión del mundo y no sea aislable. El problema es conceptual. La modernidad nos obliga a confundir la identidad con la alteridad, a definir al sujeto – comunidad– como diferencia. Una teoría de la identidad debe ser también una teoría del lenguaje porque se funda primeramente en él, porque todo pasa por sus fauces. Si el lenguaje, la cultura, sirven para vivir, como decía Benveniste, y sólo a través de él podemos pensar quiénes somos, hace falta una poética de la identidad, una que no la reduzca a las condiciones de posibilidad donde surge, ni se deje llevar por los prejuicios o el deseo de vernos de algún modo específico. Repensar la idea de lo mexicano siguiendo la corriente del psicodrama para liberarnos de los héroes que nos describieron antes. Es un problema de nuestro tiempo porque:

La modernidad se complace en reconocerse en la figura de un héroe. Por todos lados hace palmarés, semidioses epónimos, padres fundadores. Reduciendo emblemáticamente la poesía a un poeta único, la filosofía a un filósofo único. La institución del Nobel es la efímera figura anual de esta socialización. Jakobson

consagra a Jlébnikov como el poeta del siglo XX. Para algunos, Heidegger es el filósofo del siglo. Un consenso se extiende hoy, de manera significativa, en torno al filósofo del consenso, Habermas, que reduce el lenguaje a la comunicación. Como la moda, la modernidad es ecléctica. El eclecticismo es una máscara del dogmatismo. Aún hay motivos para ver lo que se hace del lenguaje. (Meschonnic *Modernidad* 15-16)

Liberarnos, pues, del psicologismo. Superar el problema de describir lo heterogéneo en función del punto de vista de un actor del espacio, de asumir cierta cohesión cultural dentro de la colectividad. Identidad, cultura y sociedad son conceptos que se traslapan entre sí, contradiciéndose. Avanzar sobre el nacionalismo porque hoy somos americanos, colombianos, franceses, chinos, a través de sus objetos culturales. Aceptar que el eclecticismo no atenta contra nuestra identidad, la modifica, que el cambio es impostergradable. Hay más peligro en la actitud que tratar de frenar esa modificación porque provoca conservadurismo, el estancamiento de la identidad y la cultura, el anacronismo. Equilibrio entre ambas sí y mas que equilibrio interiorización del proceso intelectual que forma nuestra identidad.

ÍNDICE ANALÍTICO

A

acento

- acento antirrítmico, 77
 - acento como modificador del sentido, 17
 - acento en el español, 17, 33, 62
 - acento estrófico, 77
 - acento extrarrítmico, 77, 78
 - acento fonológico, 76
 - acento métrico, 69, 77
 - acento rítmico, 77
 - acento, sonido y sentido, 17
 - agrupación de los acentos, 67
 - clasificación del acento de Domínguez Caparrós, 79
 - como interacción de factores, 64
 - defición desde la fonética, 63
 - la duración como factor del acento, 65
 - la intensidad como factor del acento, 65
 - tipos de acento, 65, 67
 - tono como factor del acento, 64
- #### acentuación, 22
- acentuación rítmica, 22
- #### armonía
- armonía en música, 18
- #### automatismo
- automatismo del metro, 16

C

- cadena rítmica, 82
- cantidad, 17
 - definición de Navarro Tomás, 64
- carácter psicológico del ritmo, 9
- cesura, 91
- Círculo lingüístico de Praga, 41
- cláusula, 74
- competencia rítmica, 11, 26
- competencia temporal, 26
- contorno melódico
 - en música y en poesía, 18

D

- desautomatización, 15
- desviación, 92

E

- ejemplo de ejecución, 16, 38, 44, 45, 76, 89
- ejemplo de verso, 16, 38, 43, 44
- encabalgamiento, 44
- entonación, 10, 12, 20, 89, 92
 - entonación del discurso, 19

- entonación lingüística, 40
- entonación rítmica, 40

- episteme, 43
- estructura, 15, 37, 39
- estructuralismo, 44
- estructuras rítmico-sintácticas, 12
- eufonía, 23, 24
- eufonía vocálica, 88
- expectativa
 - expectativa rítmica, 14

F

- fenómenos eufónicos, 23
- fonética rítmica, 23
- formalismo, 13, 21, 22, 46, 101, 103, 104
- función poética, 44, 45

G

- génesis del ritmo, 28
- grupo de intensidad, 68, 74
 - grupo acentual, 68
 - grupo de acento, 68
 - grupo fonético, 68
 - grupo rítmico-semántico, 68
 - sirrema, 68
- grupo fónico, 20, 69
- grupo melódico, 92

I

- Iconicidad, 21
- inercia rítmica, 8, 22, 34
- instrumentación fónica, 24
- intensidad
 - definición de Navarro Tomás, 63
- isocronía, 35
 - isocronía de la percepción, 27
- isocronismo, 8, 25, 40
- isocronismo acentual, 62
- isosilabia, 62

L

- langue y parole, 44
- lengua, 47
- lengua de comunicación, 42
- lengua poética, 41, 42, 43
- lenguaje poético, 41
- lexemas
 - llenos, vacíos, semillenos, 76
- ley de la isomorfía, 17, 21

M

- melodía
 - melodía de la frase, 17, 20
 - melodía en música, 18
 - melodía en poesía, 19
 - melodía y sintaxis, 20
- métrica
 - métrica acústica, 61
 - métrica como convención, 15
- metro, 10, 11, 13, 14, 24, 60, 61, 78, 101
 - definición de metro, 30
 - metro como norma abstracta, 16
 - metro y sentido, 20
- modelo de ejecución, 16, 38, 43, 45, 76, 89
- modelo de verso, 16, 36, 38, 43, 44
- modelo y ejemplo de ejecución, 42
- música
 - música como lengua, 21

N

- norma métrica, 15
- núcleo fónico espiratorio. *Véase*

O

- objeto temporal, 14
- orquestración, 9
- orquestración verbal, 9, 12, 17

P

- paralelismo, 21
- pausa
 - como compenete del ritmo, 89
 - funciones de la pausa, 90
 - pausa breve, 12, 91
 - pausa interna, 93
 - pausa larga, 90
 - pausa semilarga, 90
 - pausa subjetiva, 91
 - tipos de pausas, 90
- pausa breve, 91
- pausa melódica, 89
- percepción temporal del ritmo, 14
- periodo rítmico, 75
- poema
 - poema lírico, 21
- prosa rítmica, 19
- prosodia
 - prosodia formalista, 17
 - prosodia para Jakobson, 23
- prosodia gráfico-lógica, 61

R

- repetición
 - tipos de repetición, 74

- repeticiones sonoras, 10
- rima, 6, 9, 85
 - rima cero, 86
 - rima consonántica, 86
 - rima vocálica, 86
- ritmo
 - binario y ternario, 74
 - clasificación del ritmo de Paraíso, 69
 - como regularidad silábica, 82
 - elementos constitutivos, 8
 - génesis del ritmo, 24, 25
 - problemas del ritmo en el Círculo lingüístico de Praga, 41
 - problemas del ritmo en el estructuralismo, 38
 - ritmo anapéstico, 78
 - ritmo aritmético, 70
 - ritmo como creación subjetiva, 27
 - ritmo como elemento objetivo, 27
 - ritmo como estilo, 36
 - ritmo como expectativa, 13
 - ritmo como forma del movimiento, 49
 - ritmo como marca del sujeto, 48
 - ritmo como sistema, 14
 - ritmo cuantitativo, 70
 - ritmo de pensamiento, 73
 - ritmo de pensamiento para Paraíso, 70
 - ritmo de pensamiento según Paraíso, 86
 - ritmo de timbre, 70
 - ritmo de tono, 89
 - ritmo en música, 15, 24, 28
 - ritmo en poesía, 28
 - ritmo lingüístico para Meschonnic, 56
 - ritmo lingüístico para Paraíso, 70
 - ritmo mixto, 75
 - ritmo para Lapesa, 65
 - ritmo para Meschonnic, 52
 - ritmo para Sáez Hermosilla, 59
 - ritmo poético para Alarcos, 57
 - ritmo poético para Meschonnic, 56
 - ritmo retórico para Meschonnic, 56
 - ritmo tónico, 69
 - ritmo trocaico, 77
 - ritmo y sintaxis, 20
 - ritmo yámbico, 77
 - significación del ritmo, 33
 - tipos de ritmo para Alarcos, 57
 - tipos de ritmo para Meschonnic, 56
- ritmo como factor constructivo del verso, 12
- ritmo de las palabras, 88
- ritmo de timbre, 85, 88
- ritmo fónico, 7
- ritmo poético, 11, 15, 34, 73, 83, 99
- ritmo sintáctico, 91

S

- semántica del ritmo, 53
- semántica poética, 43
- semántica rítmica, 12
- serie consonántica, 87

serie vocálica, 87
significación
 tipos de significación, 51
significancia, 52
signo, 47
 signo para Saussure y Benveniste, 46
sílabas, 82
 definición de sílaba según Balbín, 82
sinalefa, 83
sinfonema, 89
sintaxis poética, 20
sintaxis rítmica, 22
sistema, 15, 39
sistemas de versificación, 42, 68, 84
sonido
 sonido y sentido, 21, 22
sujeto
 sujeto histórico, 55
 sujeto lingüístico y sujeto poético, 54
sujeto poético, 54

T

timbre, 17

definición de Navarro Tomás, 63
tipos de pausas, 90
tipos de ritmo, 10, 68, 73
tono, 17, 92
 definición de Navarro Tomás, 63
 tono musical y poético, 18

V

versificación
 versificación fluctuante, 84
 versificación irregular, 84
 versificación libre, 84
 versificación por cláusulas, 84
versificación regular, 84
verso, 6, 60, 62, 64, 66, 78, 84, 89, 90, 100, 103, 104
 definición de verso, 16, 30
 musicalidad del verso, 24
 verso como unidad, 29
 verso como unidad rítmica, 17
 verso como unidad rítmico-sintáctica, 22
 verso formalista, 16

OBRAS CITADAS

Alarcos Llorach, Emilio. "fonología expresiva y poesía". *Revista de Letras de la Universidad de Oviedo* año XI (1950): 179-197. Print.

La poesía de Blas de Otero. Salamanca: Anaya, 1966.

Almeida, Manuel. "Alternancia temporal y ritmo en español". *Verba* 1993: 433-443. Print.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. 1st ed. Madrid: Gredos, 1989. Print.

Alonso Schökel, Luis. *Estética y estilística del ritmo poético*. 1st ed. Barcelona: J. Flors, 1959. Print.

Anaya, José Vicente. *Hikuri*. México: Malpaís Ediciones, 2014.

Bachtin, Mikhail, Mikhaïlovich, Ladislav Matejka, and Valentin Nikolaevi Vološinov. *Marxism And The Philosophy Of Language*. New York: Seminar Press, 1973. Print.

Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1975. Impreso

Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE, 1986. Impreso.

Bajtín, M. y Voloshninov, V. *Marxism and the philosophy of language*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Balbín Lucas, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. 1st ed. Madrid: Editorial Gredos, 1962. Print.

Beccaria, Gian Luigi. *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Torino: Einaudi, 1975. Impreso

Bedetti, Gabriella. "Henri Meschonnic: Rhythm As Pure Historicity". *New Literary History* 23.2 (1992): 431. Web.

Bedetti, Gabriella and Henri Meschonnic. "Interview: Henri Meschonnic". *Diacritics* 18.3 (1988): 93. Web.

Bělič, Oldřich. *En busca del verso español*. 1st ed. Praha: Univerzita Karlova, 1975. Print.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI, 2004. Impreso.

Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1966.

Problems in General Linguistics. Miami: University of Miami Press, 1971.

Bojórquez, Mario. *El deseo postergado*. México D. F.: Lumen, 2007.

Bonhomme, Béatrice y Micéala Symington. *Le rythme dans la poésie et les arts, interrogation philosophique et réalité artistique*. Paris: Champion, 2005

Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. 1st ed. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1996. Print.

Bonnefoy, Yves. *L'Alliance de la poésie et de la musique*. Paris: éditions Galilée, 2007.

Bourassa, Lucie. *Henri Meschonnic. Pour une poétique du rythme*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1997.

Bühler, Karl. *Teoría del lenguaje*. 1st ed. Madrid: Revista de Occidente, 1967. Print.

Carreter, Lázaro. *Estudios de poética. La obra en sí*. Madrid: Taurus ediciones, 1976.

De poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.

Devoto, Daniel. "Leves o aleves consideraciones sobre lo que es el verso". *cehm* 5.1 (1980): 67-100. Web.

Domínguez Caparrós, José. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988. Impreso

Estudios de métrica. Madrid: Aula Abierta, 1999. Impreso.

Teorías Literarias del siglo XX. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011. Impreso.

Elementos de métrica española. 1st ed. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005. Print.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. 1st ed. Madrid: Akal, 2010. Print.

Erlich, Victor. *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2010. Print.

Frescalori, Daniele. "Poetica, ritmo e traduzione: L'avventura di Henri Meschonnic". Tesis. Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, 2014.

García Berrio, Antonio. *La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra, 1994. Impreso.

Significado actual del formalismo ruso. Barcelona: Planeta, 1973. Impreso.

Garrido Gallardo, Miguel Ángel. "Todavía Sobre Las Funciones Exteriores Del Lenguaje". *Revista española de lingüística* VIII.2 (1978): 461-480. Print.

Gili Gaya, Samuel e Isabel Paraíso. *Estudios sobre el ritmo*. 1st ed. Madrid: Istmo, 1993. Print.

Gili Gaya, Samuel. *Elementos de fonética general*. 1st ed. Madrid: Editorial Gredos, 1966. Print.

El ritmo en la poesía contemporánea: lecciones profesadas los días 13, 15 y 17 de febrero de 1956. 1st ed. Barcelona: [s.n.], 1956. Print.

Grammont, Maurice. *Traité pratique de prononciation française. 23 figures dans le text*. 1st ed. Paris: Librairie Delagrave, 1963. Print.

Harris, James W. *Fonología generativa del español*. 1st ed. Barcelona: Planeta, 1975. Print.

Hernández Vista, Eugenio. *Ritmo, metro y sentido*. 1st ed. [Madrid]: [C.S.I.C.], 1972. Print.

Hrushovski, Benjamin. *Style in Language*. New York: Technology Press of the Massachusetts Institute of Technology, 1960. Impreso.

Jakobson, Roman. *Huit Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1977. Impreso.

Lingüística, poética y tiempo. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. Impreso.

Trabajos del Círculo Lingüístico de Praga. Tesis de 1929. Madrid: Talleres gráficos, 1970. Impreso.

Kibédi Varga, Aron. *Les constantes du poème*. Paris: Éditions Picard, 1977. Print.

Lapesa Melgar, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*. 1st ed. Madrid: Ed. Cátedra, 1979. Print.

Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.

Lizalde, Eduardo. *El tigre en la casa*. Querétaro: Valparaíso Ediciones México, 2014.

Lotman, Iuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982. Impreso.

Estructuralismo y Literatura. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1964. Impreso.

Marín Hernández, David. "La traducción al español de los esquemas métricos franceses en 'Les fleurs du mal' y sus repercusiones lingüísticas". Tesis. Universidad de Málaga, 2001.

Márquez, Miguel Á. "El Versículo En El Verso Libre De Ritmo Endecasilábico". *Bulletin of Hispanic Studies* 77.3 (2000): 217-234. Web.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo, 2007.

Critique Du Rythme. Antropologie historique du langage. Paris: Éditions Verdier, 1982. Print.

Modernidad Modernidad. Trad. Eduardo Uribe. México D. F.: La Cabra Ediciones, 2014.

Michon, Pascal. "0. Elements Of Rhythmology – Preface | Rhuthmos". *Rhuthmos.eu*. N.p., 2016. Web. 28 Nov. 2016.

Éléments D'une Histoire Du Sujet. 1st ed. Paris: Ed. Kimé, 1999. Print.

Mukařovský, Jan. *Intonation Comme Facteur De Rythme Poétique*. 1st ed. Harlem: Impr. Joh Enschedé, 1933. Print.

Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. 1st ed. Mexico: Coleccion Malaga, 1968. Print.

Manual de pronunciación española. 1st ed. Madrid: N.p., 1932. Print.

Manual de entonación española. 1st ed. Madrid: Edic. Guadarrama, 1974. Print.

Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. Madrid: Ediciones Guadarrama-Labor 1972. Impreso

Paraíso, Isabel. *Teoría del ritmo de la prosa*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976. Impreso

El verso libre hispánico. Madrid: Gredos, 1985.

Pascal Michon, « A Short History of Rhythm Theory Since the 1970s », *Rhuthmos*, 6 décembre 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article462>

Éléments d'une histoire du sujet. Michigan: Editions Kimé, 1999.

Pointon, Graham. *A Contribution to the Study of Rhythm in Spanish*. Edimburgo: University of Edinburgh, 1978.

Quilis, Antonio y Joseph A. Fernández. *Curso de fonética y fonología españolas*. 1st ed. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1997. Print.

Métrica española. 1st ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969. Print.

Fonética Acústica De La Lengua Española. 1st ed. Madrid: Gredos, 1981. Print.

Saéz Hermosilla, Teodoro. *La traducción poética a prueba: exégesis y autocrítica (ámbito francés-español)*. Salamanca-León: Universidad. Secretariado de Publicaciones, 1998

Salvador, Gregorio. *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid: CSIC, 1971. Impreso.

Solís, Álvaro et al. *La espina en la flor. Muestra de poesía mexicana actual*. 1st ed. Concepción: Ediciones Lar, 2009. Print.

Spang, Kurt. *Ritmo y versificación*. 1st ed. [Murcia]: Universidad de Murcia, 1983. Print.

Steiner, Peter. *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.

Tinianov, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus, 2010. Impreso.

Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI editores, 1970. Impreso

Toledo, Guillermo A. *El ritmo en el español*. 1st ed. Madrid: Ed. Gredos, 1988. Print.

Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982. Impreso.

Torre, Esteban. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 1999. Print.

"Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo". *Rhythmica. Revista española de métrica comparada* I.1 (2003): 273-301. Print.

Urrutia Cárdenas, Hernán. "La naturaleza del acento en español: nuevos datos y perspectivas". *RLA. Revista de lingüística teórica y aplicada* 45.2 (2007): n. pag. Web.

Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Polémica, historia y teoría literaria*. Vol. I. Madrid: Fundamentos, 1992. Impreso.

Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Semiótica del discurso y postformalismo bajtiniano. Vol. II. Madrid: Fundamentos, 1995. Impreso.

Jarmila Jandová. *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte de lan Mukarovsky*. Bogotá: Plaza y Janés editores, 2000. Impreso.

Voloshinov, V. N, Ladislav Matejka, and I. R Titunik. *Marxism And The Philosophy Of Language*. 1st ed. New York: Seminar Press, 1973. Print.

Wellek, René et al. *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1985. Impreso

Zirmunskij, Victor. *Introduction to Metrics. The theory of verse*. London: Mouton, 1966.

Impreso.