

ÍNDICE

1. Introducción	9
2. Nota sobre los formalistas rusos en la métrica del siglo xx	13
3. Prosa y verso	21
4. Métrica	31
5. Conceptos métricos fundamentales	51
a) Ritmo	51
b) Metro	70
c) Verso. Modelo y ejemplo de verso, y de ejecución	76
6. Niveles de análisis del lenguaje versificado	87
a) Fonética rítmica	88
b) Sintaxis rítmica	95
c) Semántica rítmica	102
Bibliografía	109

Analizados los conceptos básicos de ritmo, metro y verso, voy a intentar especificar más el campo de estudio de una métrica poética, exponiendo cuáles serían los problemas concretos que tiene que tratar.

Si la métrica poética aborda el estudio de los problemas métricos considerándolos como problemas de lenguaje poético, es lógico que, a la hora de analizarlos, se puedan clasificar las cuestiones de acuerdo con los niveles del lenguaje: fónico, morfosintáctico y semántico. Según esto, es posible diferenciar una fonética rítmica, una sintaxis rítmica y una semántica rítmica.

Recordemos que en el plan de investigaciones de los formalistas rusos hay un nivel fónico, un nivel sintáctico y un nivel semántico. Esto es evidente en la enumeración de los problemas principales que tienen que ver con la teoría del verso tal y como la hace B. Eikhenbaum (1925: 62):

[...] les problèmes théoriques fondamentaux liés à la théorie du vers: le problème du rythme en liaison avec la syntaxe et l'intonation, le problème des sons du vers en liaison avec l'articulation, et enfin le problème du lexique et de la sémantique poétique.

Y lo mismo Jakobson (1981: 30-31) cuando, refiriéndose bastantes años después a la época formalista y sus trabajos sobre el verso, dice:

La investigación planteó diversas cuestiones: ¿qué relación existía entre las premisas de la lengua y la oposición de tiempos fuertes y débiles? ¿Qué lazo —y era asimismo importante— podía constatarse entre la delimitación de las palabras y de los grupos sintácticos y la división del verso en frases rítmicas? Finalmente, ¿qué papel tenían los elementos significativos de una lengua en la versificación, a la manera de las variaciones rítmicas que formaba, en el verso checo, la oposición de vocales largas y breves?¹

¹ Este es el plan de trabajo para su estudio del verso checo comparado con el ruso.

Como se ve, en el plan de los problemas fundamentales del verso hay referencias a lo fónico, a lo sintáctico y a lo semántico.

Y esto porque, como señalara V. Erlich (1974: 303-304, 319, 327), una de las características del enfoque formalista del estudio del verso es la insistencia en la unidad orgánica del lenguaje poético, lo que acarrea la novedad, respecto a la métrica tradicional, de tener en cuenta la prosodia fonémica, el paralelismo sintáctico-rítmico y la correlación entre sonido y significado.

También en el plan de investigación lingüística del verso propuesto por John Lotz (1966: 138-139) tienen lugar relevante los constituyentes fonológicos del verso y los sintácticos —oración, palabra.

Mario Fubini (1970: 29) observa que junto a los acentos hay que considerar, en el estudio del verso, el significado de las palabras y la estructura sintáctica de la oración.

Y desde el campo de la creación, el testimonio de José Hierro (1981: 65), cuando pone en relación la poesía con el lenguaje y dice que la poesía se hace con palabras: «Con palabras encadenadas. Con palabras que significan y que suenan, que son sonido y sentido. Y, desde luego, ritmo».

Veamos si es posible especificar el tipo de problemas de que se ocuparía cada uno de los niveles de análisis del lenguaje versificado.

a) Fonética rítmica

Intentar demostrar la importancia que tiene el estudio del sonido en el análisis del verso, parece ocioso. Ahora bien, no siempre se ha visto la función constructiva que el sonido tiene en la configuración del verso. Antes de los formalistas, señala Eikhenbaum, los sonidos del verso eran vistos como elementos de una armonía exterior, como compañeros del sentido, y se olvidaban (los simbolistas) de que el sonido tiene una significación autónoma². A partir de aquí se consagra la independencia de la fonética rítmica.

² «[...] les sons existent dans le vers hors de tout lien avec l'image et qu'ils ont une fonction verbale autonome» (Eikhenbaum, 1925: 41).

Es Jakobson (1923: 52) quien, ya en la época formalista, traza el programa de trabajo de la fonética rítmica, que él llama *prosodia*, disciplina que estudia los sonidos del lenguaje desde el punto de vista de los rasgos que desempeñan un papel en la versificación de esta lengua. Pues bien, 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 la inercia rítmica³. Y lo mismo que dice Eikhenbaum respecto de los simbolistas, dice Jakobson (1923: 54, n. 2) respecto de Grammont y su teoría de la expresividad de los sonidos; que en la lengua poética no es nada más que un caso particular, con una función muy distinta de la que puede tener en el lenguaje emocional:

On voit avec une netteté particulière, dans l'exemple des moyens poétiques canoniques, de la rime par exemple, qu'il est impossible de réduire la phonétique poétique à la seule restitution, par les sons, des idées et des émotions. La structure phonique n'est pas toujours une structure d'harmonie imitative, et une structure d'harmonie imitative n'utilise pas toujours les méthodes du langage émotionnel, etc.⁴

En el campo concreto del análisis del verso en su aspecto fónico, los formalistas, no sólo tuvieron en cuenta la descripción de los elementos fonológicos constitutivos de una versificación determinada, sino que se fijaron también en fenómenos de *eufonía*. Y, dentro de los fenómenos de eufonía rítmica, diferenciaron entre fenómenos que tienen una función rítmica, y los que no la tienen.

La *rima*, en cuanto que supone un momento progresivo, es claramente un factor rítmico distinto de todos los fenómenos de eufonía que tienen que ver con la *instrumentación* u *orquestración* verbal (armonía vocálica o consonántica). La rima, en este sentido, es la forma de eufonía canonizada en el ritmo. Tinianov (1972: 52, n. 40) observa claramente esta distinta función cuando dice:

³ En el cuadro de esta misma página se encuentra una caracterización de distintos sistemas de versificación —checo, ruso, griego clásico y chino— según los tres factores mencionados.

⁴ Toda esta nota es interesante para el establecimiento de la distinta función que tienen los valores simbólicos de los sonidos en la lengua poética y en la lengua emocional. Esto no quiere decir que se olviden las relaciones que hay entre sonido y sentido, y que están precisamente en la base de todos sus estudios de métrica. Véase, por ejemplo, Jakobson (1981: 28-30).

Justamente en la desigualdad de los momentos progresivo y regresivo y en el papel predominante del segundo estriba toda la diferencia de las funciones rítmicas de la «instrumentación» y de las rimas, que tendían a confundirse en la noción única de «eufonía».

Por esto mismo, con respecto del metro, la instrumentación es un factor rítmico secundario.

Tomachevski distingue también la rima como forma canonizada y métrica de la eufonía, y lo que Grammont llamó «armonía del verso». Respecto de los fenómenos relacionados con la armonía del verso (vocálica o consonántica) y la función que desempeñan en el mismo, no tiene dudas Tomachevski (en ThL, 1965: 162):

Il est clair que ces phénomènes ne sont pas canonisés, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas les mêmes dans les différents vers et même ne sont pas partout présents. Ils ne sont que potentiels, ils cherchent à se réaliser et se réalisent à certains moments, soutiennent l'inertie générale du rythme⁵.

Está claro que, aunque sea como elementos no canonizados de apoyo del ritmo, los fenómenos de eufonía deben ser tenidos en cuenta por la «rítmica descriptiva» (ibídem). La relación entre la inclusión del estudio de estos fenómenos en el análisis métrico y una concepción amplia del ritmo es evidente. Tomachevski (1982: 174-175), al analizar el verso moderno ruso, observa la particular atención prestada a fenómenos de orquestación verbal «aunque todavía no se han estructurado en una tradición rigurosa».

Parece que, si se diera una tradición que canonizara estos fenómenos de orquestación, habría la posibilidad de ampliar o modificar la función rítmica de la eufonía más allá de la rima. Pero hasta ahora se trata de factores secundarios del ritmo que sostienen la inercia general.

La historia nos muestra casos de canonización rítmica de hechos eufónicos. El caso más conocido es el de la aliteración en las antiguas literaturas germánicas⁶. Sirva este ejemplo para ilustrar la necesidad de mantener una actitud abierta a la hora de observar los hechos rítmicos. Fenómenos eufónicos secundarios pueden adquirir el rango de formas canonizadas.

⁵ Véase todo el apartado II, pp. 158-162, que está dedicado a estas cuestiones, y donde hay análisis concretos.

⁶ Para la relación entre aliteración y métrica, aliteración y rima, véase Paolo Valesio (1967: especialmente 16-31).

En la teoría métrica postformalista encontramos una magnífica clasificación de los fenómenos de orquestación verbal en la obra de Wellek y Warren. Allí se diferencian tres aspectos en la consideración de los artificios de *orquestación*: esquemas sonoros, repetición de cualidades fónicas idénticas o afines, y utilización de sonidos expresivos, de imitación de sonidos. Los esquemas sonoros han sido estudiados por O. Brik, en su trabajo sobre la repetición de los sonidos. En la rima, según Wellek y Warren (1969: 188-190), aparte de su función métrica (configuración de la estrofa) y su función semántica (relaciones de significado entre las palabras que riman), hay una función eufónica, en cuanto que es repetición de sonidos.

Lo que está claro es que, independientemente de la regularización o sistematización por una norma concreta, hay una serie de hechos fónicos que una consideración amplia del ritmo no puede olvidar. Por supuesto que la fonética rítmica tendrá que estudiar especialmente lo que Jakobson llamaba la base fonológica del ritmo, pero también debe prestar atención a estos otros fenómenos.

Un estudioso de los hechos métricos tan estrictamente lingüista como es John Lotz (1966: 139) no olvida que la rima, la aliteración, la asonancia, el paralelismo o el estribillo, constituyen

phonological and grammatical features which underline and emphasize the metric structure⁷.

Por eso Navarro Tomás (1968: 32-33; 1972) no puede ignorar estos hechos en su consideración del verso, y en el apartado de los «complementos rítmicos» incluye consideraciones acerca de la *armonía vocálica*, por ejemplo. Y en su historia del verso castellano presta atención a estos fenómenos y su manifestación en las distintas escuelas poéticas⁸.

Que estos aspectos pueden a veces tener más importancia que la de ser meros adornos, lo demuestra la serie de discusiones que se han suscitado en el análisis del plano fónico de la versificación del *Poema del Cid*, por ejemplo. Resumo una discusión que ilustra la duda entre lo estilístico o lo normativo de tales hechos. El carácter consciente y regulado de tales fenómenos tiene

⁷ Benoît de Cornulier (1981: 97) observa el carácter totalmente distinto que tienen los hechos métricos, por un lado, y los fundamentados en equivalencias no sometidas a norma métrica, por el otro.

⁸ Véase una reflexión teórica sobre el verso en la que tiene un papel importante el aspecto fónico, en J. A. Martínez García (1976).

una evidente importancia: primero, porque aparecerían en un tipo de versificación «irregular»; segundo, porque ofrece argumentos en apoyo de la autoría individual del poema. Veamos resumidos los puntos de la discusión que nos interesa. En los extremos de la misma se encuentran Edmund de Chasca y Ian Michael. El primero, en un trabajo de 1966 recogido después en su libro *El arte juglaresco en el «Cantar del Mio Cid»*, analiza la rima interna en el poema y sostiene que estas asonancias internas son intencionadas:

Los asonantes y las repeticiones interiores denuncian un inconfundible propósito estético. [...] A veces los sonidos se repiten con resultado feliz, pero sin intención consciente. Pero si el poeta es bueno, obra inconscientemente en su ánimo creador un instinto por el que las palabras, rimadas a veces, se atraen por la fuerza de una misteriosa afinidad. Pues bien: en nuestro Poema la rima interna me parece siempre estéticamente satisfactoria, sea por el instinto mencionado, sea por un propósito artístico evidente (1967: 221-222).

El segundo, Ian Michael, se sitúa en posición totalmente enfrentada a la de E. de Chasca cuando, en la introducción a su edición del *Poema de Mio Cid*, rebaja al 17,5 por 100 el 26,5 por 100 de repeticiones dado por E. de Chasca. Este porcentaje del 17,5 por 100 entra, según I. Michael, «en los límites de la distribución aleatoria» y juzga como poco convincente el análisis de los efectos artísticos de las asonancias intentado por E. de Chasca⁹.

Colin Smith, por su parte, estudia aliteraciones, armonía vocálica, asonancias internas, etc. en el *Poema de Mio Cid*. Sitúa en el 21,6 por 100 el índice de aparición de la rima interna, porcentaje que le parece demasiado alto como para que sea casual. Al mismo tiempo, no es insensible al efecto artístico producido por tales repeticiones, y sostiene como conclusión general, respecto al valor de estas repeticiones, el que realzan las estructuras métricas¹⁰.

Continúa, en la línea de los autores anteriores, la investigación sobre fenómenos rítmicos-estilísticos (aliteración, rima interna u orquestación verbal) en el *Poema de Mio Cid*, Kenneth Adams. Lo original de su enfoque resi-

⁹ Introducción a *Poema de Mio Cid*, Madrid, Castalia, pp. 22-23.

¹⁰ Dice Colin Smith (1976:224, 234): «[...] emotive and intensive effects of sounds in poetry depend very much on the mind of the individual reader or listener, and in a few cases (by no means all) I find myself well able to «listen in» on the Chasca's wave length». Y más adelante, en el momento de las conclusiones: «The sound-patterns are there, they considerably enhance the pleasing effects of the metrical structures: voilà tout».

de en que contextualiza tales repeticiones fónicas y trata de ver las relaciones morfológicas y semánticas entre las palabras implicadas en la relación, así como el parentesco fónico con otras palabras del contexto. Adams (1980) sostiene como conclusión que tales repeticiones fónicas forman parte del sistema general de composición del poema, similar al de la improvisación oral. Las repeticiones tienen también una función mnemotécnica¹¹.

Fuera ya de la polémica acerca de la intencionalidad o espontaneidad de la repetición de los sonidos en el *Poema de Mio Cid*, la aliteración en dicho poema ha sido estudiada considerándola como hecho métricamente regulado, al modo de la antigua versificación germánica, o como simple fenómeno de orquestación verbal. En la primera dirección está el trabajo de Mary Jo Strauser «Alliteration in the *Poema de Mio Cid*», que relaciona explícitamente los casos de aliteración métrica con restos de versificación germánica. Dentro de la segunda orientación hay que citar unas páginas (269-272) que Miguel Garci-Gómez dedica en su libro, «*Mio Cid*». *Estudios de endocrítica*, a la rima como fenómeno de orquestación verbal; y los trabajos de Ruth H. Webber.

Basten estos ejemplos del interés mostrado por el aspecto fónico del *Poema de Mio Cid* para ver cómo se puede comprender en un sentido amplio el ritmo e incluir en su análisis fenómenos que no son estrictamente métricos, o que no se sabe muy bien hasta qué punto pueden llegar a estar estrictamente regulados.

El mismo Colin Smith (1961) se ha fijado en aspectos fónicos de orquestación verbal en la poesía de Góngora, siguiendo el ejemplo de los análisis de Dámaso Alonso sobre simetrías¹².

Hay que mencionar también la referencia a fenómenos de orquestación verbal en la poesía de Juan de Mena que hace José Manuel Blecua (1960: LXXIX-LXXXIII), cuando trata de la *sinfonía de vocales*, la *aliteración* y la *simetría* del verso, en la introducción a su edición del *Laberinto*.

¹¹ De este trabajo reproduzco las siguientes palabras: «*I stress the strong acoustic qualities in the poem that appear repeatedly, yet unsystematically and bear signs of composition similar to those of oral improvisation. At what stage in the work's genesis this took place, we still cannot say*» (1980: 466).

¹² De este trabajo tomo las siguientes palabras: «*En el Polifemo, una parte importante del efecto poético total depende del arte estructural —escultural— de la estrofa, del equilibrio establecido entre los miembros del verso y de los maravillosos efectos que Góngora logra extraer del uso variado de las sílabas acentuadas*» (1961: 139). Véase también C. Smith (1965).

Tampoco olvida Alarcos Llorach (1973: 139-149) el estudio de los fenómenos fónicos del verso que van más allá de lo estrictamente métrico, en el capítulo que con el título de «Expresividad del material fónico» dedica a hechos de orquestación verbal en su análisis de la obra de Blas de Otero¹³.

En análisis de la poesía de un autor o de un poema concreto es lógico que haya alusiones a estos fenómenos de armonía vocálica. El vocalismo y la acentuación en algunas formas de Rubén Darío son estudiados por Gustav Siebenmann (1969); las vocales tónicas en los *Sonetos espirituales* de Juan Ramón Jiménez son analizadas por Pablo Cabañas (1979); Anthony J. Cascardi (1982) analiza la técnica del *leixa-pren* en la poesía del Arcipreste. Basten estos ejemplos para ilustrar el interés que los hechos estilísticos de orquestación verbal tienen en un análisis de los hechos fónicos entendidos como fenómenos rítmicos en un sentido amplio.

Mención aparte, por centrarse exclusivamente en el análisis de estos aspectos (aliteración, versos agudos y esdrújulos, hiato, endecasílabo acentuado en 4.^a y 7.^a sílabas, y acentuación antirrítmica) en la poesía de Fernando de Herrera, merece el trabajo de William Ferguson, *La versificación imitativa en Fernando de Herrera*. Este trabajo puede servir de modelo para muchos otros que intenten comprender mejor el significado del entramado fónico de la poesía, más allá del simple recuento de sílabas. Su propósito es suficientemente claro a este respecto:

El presente estudio empieza, pues, con la esperanza de que pueda iluminar, siquiera en algunos detalles, la doctrina y práctica de la imitación poética en Herrera, o sea el conjunto de afinidades entre sonido, ritmo y semántica por las cuales la «naturaleza» se hace palabra (1981: 13-14)¹⁴.

Como conclusión referida a la fonética rítmica, hay que decir que este nivel del análisis del lenguaje versificado se ocupará, en primer lugar, de la base fonológica del ritmo en una lengua concreta. Esta base, lógicamente, dependerá de la lengua y de las características que un determinado sistema

¹³ Estudia Alarcos el juego de palabras, la aliteración, los ecos o rimas, y cierto tartamudeo silábico. «De seguro inconscientemente, [Blas de Otero] apura los recursos expresivos del material fónico como muy pocos poetas» (1973: 140).

¹⁴ Véanse, además, los análisis de hechos de orquestación verbal en comentarios estilísticos de poemas concretos como pueden ser los de Alfredo Carballo Picazo (1963, 1964); o el comentario de Carroll B. Johnson (1970), donde analiza detenidamente la acentuación de los endecasílabos y su valor estilístico, así como las vocales sobre las que cae el acento.

de versificación haya regulado, entre las de esa lengua. Pero la fonética rítmica, en una métrica poética, en una métrica que concibe el lenguaje versificado como lenguaje poético, debe tener presentes otros hechos fónicos que tienen una función rítmica secundaria, que subrayan las estructuras métricas, pero que arrojan bastante luz sobre el sentido artístico de un poeta e incluso sobre problemas de historia literaria (caso de los análisis del *Poema del Cid*, que no son indiferentes para la historia literaria).

b) Sintaxis rítmica

Siguiendo con la descripción de los niveles de análisis del lenguaje en verso, toca hablar ahora de la sintaxis rítmica.

Al tratar de la distinción entre prosa y verso, hubo ocasión de referirse al tipo de segmentación del verso como algo distinto de la segmentación de la prosa. El verso, pues, obedece a una sintaxis rítmica.

En la *sintaxis rítmica* siguen ordenándose las palabras de acuerdo con la sintaxis del lenguaje común hablado, pero se someten también a exigencias rítmicas, según observa O. Brik (en ThL, 1965: 148-149). El verso es el grupo primordial de palabras y es una combinación rítmica y sintáctica al mismo tiempo. Y la coexistencia de estas dos leyes (rítmica y sintáctica) es la característica de la lengua poética.

Tomachevski, en su *Teoría de la literatura*, destaca la no coincidencia entre la segmentación rítmica y la sintáctica. La coincidencia de la división rítmica y la sintáctica será lo menos frecuente, y, en caso de coincidencia, se trata de una *motivación* del ritmo poético por la sintaxis.

También ha sido señalado por Tomachevski (1982: 107) el poder desautomatizador de la sintaxis rítmica. Por ejemplo:

El hecho de que el discurso no sea continuo, sino que esté dispuesto en series más o menos aisladas, crea especiales asociaciones entre las palabras de la misma serie, o entre palabras de series paralelas dispuestas de un modo simétrico.

La afirmación de Tomachevski trae a la mente, de forma inmediata, la teoría de los emparejamientos entre palabras que ocupan posiciones métricas comparables. Hay una sintaxis rítmica que ordena de forma peculiar las