

LOS FUNDAMENTOS DE LA PROPORCIÓN EN LO DIVERSO

SOBRE EL DESVÍO MÉTRICO Y LA SIMETRÍA
(ASIMETRÍA) ENDECASILÁBICA

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y
LITERATURA COMPARADA
Y DEL ARTE



FRANCISCO ACUYO

LOS FUNDAMENTOS DE LA PROPORCIÓN
EN LO DIVERSO

SOBRE EL DESVÍO MÉTRICO Y LA SIMETRÍA
(ASIMETRÍA) ENDECASILÁBICA

ÍNDICE GENERAL

I.- CRÍTICA DE LA RAZÓN POÉTICA ¿VERSUS CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA?

I-I	Algunas consideraciones iniciales	13
I-II	Previsiones epistemológicas deducibles de los potenciales desvíos métricos.....	21
I-III	El desvío métrico: entre la teoría y la hermeneusis	41
I-IV	Signo y poesía.....	47
I-V	¿Imaginación científica versus imaginación poética? Las ficciones de la ciencia	55
I-VI	El tiempo poético. Caos, Métrica y Poesía. Aproximaciones al cálculo y a lo imprevisto.....	61
I-VII	Tiempo, medida y poesía	73
I-VIII	Tiempo poético, causa y efecto; más allá de los principios	81
I-IX	Tiempo poético ¿más allá del tiempo?.....	87
I-X	Caos: métrica y poesía	93
I-XI	Péndulos, versos, tiempo y poesía	97

II.- EL DESVÍO: APROXIMACIONES MÉTRICAS Y GRAMATICALES

II	La música, el número, la poesía.....	105
II-I	La música.....	107
II-II	El número.....	117
II-III	La poesía.....	125

III.- ARS CONJECTANDI. DE LA GRAMÁTICA Y SU EPISTEMOLOGÍA

III-I	Poesía: azar, no accidente	139
III-II	Poesía: entre el ruido y el mensaje.....	147
III-III	Métrica: Estrategias del sonido y las Teorías del Grupo. Olvido del caos: el orden de la memoria	155
III-IV	Mente, materia, métrica. Sobre el metro, desde el silencio. La música y la poesía.....	161

IV.- DE LA MÉTRICA CELESTE

IV-I	Del concepto y el precepto métricos. Sobre el metro no lineal. El ritmo poético	173
IV-II	Ritmo: temible simetría. Poesía, Ritmo, Cadencia	187
IV-III	Cadencia (y, o, pausa). Eje(s) de simetría del verso	195
IV-IV	Simetría: ritmo orgánico, ritmo de vida.....	201
IV-V	Inercia rítmica y simetría del ritmo.....	205
IV-VI	Sobre la paridad y su ruptura	209
IV-VII	Simetría endecasilábica: cesura, cadencia y pausa. Sobre la denominada ley del compás (muy brevemente)	215
IV-VIII	La ruptura de pautas. Origen de la simetría versal	223
IV-IX	Orden y ritmo poéticos	229
IV-X	El verso medido y el desvío como supuesto isomorfo.....	233
IV-XI	Consideraciones varias sobre los elementos del verso	237
IV-XII	El diálogo entre los elementos constitutivos del verso.....	247

V.- EJEMPLOS Y CASUÍSTICA

V-I	Exposición de motivos.....	271
V-II	Ejemplos y casuística.....	277
	Garcilaso de la Vega	279
	Luis de Góngora.....	305
	Juan Ramón Jiménez	331
	Federico García Lorca	337
	Vicente Aleixandre.....	343

APÉNDICES

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL DE OBRAS CITADAS.....	351
BIBLIOGRAFÍA DE OTRAS OBRAS CONSULTADAS	361
BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES COMENTADOS.....	363
INDICE ONOMÁSTICO	365
ÍNDICE CONCEPTUAL.....	369

I

CRÍTICA DE LA RAZÓN POÉTICA
¿VERSUS CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA?

...la preocupación exclusiva de las matemáticas hace referencia a cuestiones de orden o medida, y que no importa si la medida en cuestión se refiere a números, formas, estrellas, sonidos u otros objetos cualesquiera...

R. Descartes.
Cartas a Beeckman (1619)

I-I

ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

*«Tomadme vos la medida,
buen hombre.*

*¡Fuera acertado
que se la hubiera tomado
ya los cielos a tu vida!»*

*Miguel de Cervantes.
La Gran Sultana. Jornada II.*

LA CIENCIA Y FILOSOFÍA (y, aún arte) de la métrica, se dice estrechamente aquilatada siempre en la sublime, dinámica y compleja síntesis del poema. A la luz de tan audaz disciplina y no menos proverbial industria, se hará susceptible obtener tan privativa estereografía del ya de por sí singular fenómeno (poético) que, si en verdad subsume, atrae e interesa en el, unas veces dúctil, tantas otras turbulento flujo de su indescriptible y dinámico venero, que en modo alguno deberíamos obviar las excelencias de su proficiente y utilísima materia. Inclinación todavía mejor justificada, si interesados, no sólo en la delectación, regalo y complacencia estética del verso bien aderezado, enaltecido y eficiente en sus propósitos lógico expresivos, sino también proclives y sensibles a la inteligencia viva del tejido mismo conformador de su disposición y orden taxativos: y es que de aquél toma energía y se nutre y da pujanza

la vívida estructura que tan genuinamente le caracteriza, y que, como tan exclusivo objeto, en el número y orden del verso se nos muestra para mejor y más íntimo conocimiento.

En desigual desfile, mas no en desordenadas —ni urgentes— páginas verán estas líneas trasegar sobre poesía y métrica según un criterio sinceramente entusiasta, mas, siempre dirigido con tan cauteloso y diligente encargo que sólo observará en su solicitud el inmediato y convencido amor a la verdad de la poesía. Pero también mostraremos reconocimiento y profundo respeto por las incertidumbres que conllevan todos y cada uno de los intrincados y activos entresijos que integran, interaccionan y muestran sus (algunas veces turbadoras) variables, para la apreciación, si no explícita y definitivamente correcta, sí de una rigurosa sistemática que al menos nos aproxime al complejo funcionamiento del orgánico mundo (tan extremado, a veces) que supone la estructura del metro; advirtiéndolo, por tanto, del grado importante —creemos que muy saludable— de incertidumbre en los elásticos y no pocas veces laberínticos fundamentos del verso.

Concebimos la trayectoria de nuestras hipótesis, en principio, bajo el auspicio de un esbozo general de apreciaciones necesarias para la evolución de sus principios teórico-expositivos; preparamos después, en pormenorizado despliegue (veremos, si también insólito) de sus modestas consideraciones iniciativa para dar aviso, ofrecer noticia, aducir motivos sobre una diferente, diversa ¿nueva? perspectiva del concepto, sistemática, funcionamiento y naturaleza del verso como unidad integradora, siempre atendida al albur del perpetuo y vivo movimiento con la que ha de interaccionar en esa entidad harto compleja que representa la configuración estructural del poema, y de cuyo vínculo especial puede deducirse información adicional y oculta al observador que somete su naturaleza (y prevenciones) a criterios mecanicistas y lineales. De dicha interacción (entre elementos constituyentes del verso, y de éste con el poema) pueden deducirse propiedades emergentes (nuevas) que, a nuestro juicio, no serían correctamente explicables desde el aislamiento de cada una de las propiedades de dichos elementos. Este vínculo interactivo nos abre hacia una concepción holística —el todo es más que la suma de las partes— del verso y sobre todo del poema.

Este estudio y sus correspondientes reflexiones no pretenden ni con mucho alcanzarse objetiva y de manera única en la encomienda rigurosa de una flamante y conspicua preceptiva; mas no por eso habrán de

advertirse sumidas únicamente al albur de una ya larga (tradicional) y mecánica observación y comisión de principios estructurales por rígidos, esclerotizados. La disposición compleja y de grande predominio de nociones extremas que la poesía ofrece, quiere mostrarse en estas páginas como seguro motivo y guía ineludible, como imprescindible indicio y argumento fundamental en cada una de sus meditadas y prudentes consideraciones.

A lo largo de este esforzado ejercicio de necesaria racionalización no se olvida la naturaleza proclive a la diversidad y a la paradoja con la que se enfrenta respecto al discurso inusitado al que es propio la poesía. Tales son los riesgos, aceptados por otra parte, a los que debe someterse todo aquel que pretenda acometer la tarea (imposible) de analizar la ontogénica urdimbre de un tejido que se nutre, prospera e interactúa complejamente como conciencia viva, con la escueta disección y posterior análisis forense. Se vierte, como decimos, esta exposición y sus razonamientos diversos, no obstante, como útil «nuevo» y adecuada inventiva que, aun con sus seguras limitaciones, se promete, si no mejor que la tradicional propuesta normativa, acaso más generosa y acorde con las exigencias de dinamicidad y complejidad del verso en la consecución, integración y contextura del poema.

Nos parece también de interés, por fundamento necesario, que para hacer legible el constructo (y fundamentos) de la extraordinaria y especial dinámica descrita por los estudios métricos, se hace imprescindible una amplificación o acercamiento a la fenomenología que pretende describir, y, sobre todo, porque se hace inevitable el reconocimiento de una óptica precisa para la integración de todos y cada uno de los elementos detectables que componen y «viven» en el verso. Esta comprensión posibilitará de manera óptima la contemplación de su realidad lingüística, literaria, estética y, desde luego, métrica; visión privilegiada que nos ofrece el reconocimiento de la poesía como extraordinaria y siempre viva manifestación creativa y artística.

Creemos que, en los diversos, numerosos y algunos excelentes, epítomes de versificación y preceptiva métrica, se vierten suficientemente —aunque en algunos aspectos incompletos— los sufragios, opiniones y expectativas con los que verificar buena parte de aquellos anunciados fundamentos. Veremos sus discursos «rey de prendas» y ocasiones para la mejor comprensión y entendimiento del fenómeno poético, por lo que ha de servir al crítico leal (mas, también al lector

atento) de atributo inexcusable, cuando no de obligada eminencia, si son los versos prueba del buen discurso exigido por el mejor poeta. Y todo esto será porque aquellos que tan graciosa (e ignorantemente) obviaron el recurso de la métrica fueren jueces, sin duda, de una grande y embustidora quimera que, a la postre, serviría de muy poco —o de ningún— provecho en lo sustancial y verdadero del privativo decurso de la poesía.

No será por contemporizar en modo alguno a la ocasión que se brinda en el rigor de un estudio científico, por lo que estimamos necesaria la introducción de (cuando menos, uno o dos) criterios (y aún conceptos dignos de no menos rigurosidad) para un acercamiento, si no idóneo, mucho más aproximado con el cual advertir de no pocas faltas (o excrecencias) de los métodos (y toda laya de ideología positiva) que arguyen insalvable contradicción de quienes, por un lado, pretenden atribuir toda suerte de prístinas virtudes y excelencias a cada uno de sus intentos interpretativos y al posterior corolario de los mismos; por otro lado, aquellos, los más escépticos críticos —y también literatos— y alguna ánima ingenua, que niegan cualquier rigor del(os) método(s) científico(s) artístico(s) métricos, y reniega(n) a todas luces de nuestra rítmica disciplina (y, por tanto, de una parte sustancial de la poética) a la que, desde luego, no atribuyen autonomía ni capacidad para explicarse a sí misma, a pesar del «ser» evidente y tantas veces admirable que anima su (tantas veces) excelsa producción descriptiva, y de tan riguroso estudio y necesario desvelamiento; aquéllos ya le adjuntan admiración y acierto (muchas veces) sin la necesaria reflexión; éstos le usurpan su necesaria proyección y «lógica» eminencia.

Advertimos sobradamente que no añadiremos nada nuevo en el ámbito de los estudios métricos y literarios al proclamar que se precisa de un espíritu (indagador e investigador atento y, en no pocos instantes, altamente sutil, pues se hace muy necesaria una fina perspicacia para incidir, con cierta aproximación al menos, en la refinada dinámica, complejos entresijos y delicado método que intervienen en el funcionamiento —e integración de sus respectivos elementos— de lo que nosotros convenimos y reconocemos de forma prominente como «flujo versal».

Como anunciábamos párrafos atrás, no está ni de lejos en nuestras modestas pretensiones postular una inaudita preceptiva, ni tampoco alimentar controversias para posibilitar un severo y concienzudo es-

tudio estructural del verso, insistimos ahora pertinazmente que aquello que interesa en nuestro trabajo es la formación y consecución del ritmo versal en su «movimiento» altamente especial. Estableceremos para ello, de forma muy sintética, un diálogo entre diversas y reconocidas sistemáticas con el fin de poder contrastar la potencial comunidad terminológica y fundamentos en la constitución del verso, mas con el fin de establecer los cauces comunes (y si fuese necesario, a través de precisiones nuevas) por donde, supuestamente, ha de llevar su caudal extraordinario aquel fluir lleno de prodigios, no siempre reverente con la apreciación ortodoxa (mecánica) del ritmo versal y poemático.

Si constatamos que el estudio actual del verso responde, equívocamente, también a la aproximación, enseñanza y experiencia tradicionales, como una mera «cuestión de recuento»¹ (cálculo) mecánico, conllevará tal apreciación, necesariamente, un evidente y desde luego nocivo reduccionismo aritmético, no sólo de lo que su cómputo significa, sino también porque quedará huérfano de nociones generales que atañen a la totalidad de su fenomenología; por lo que no resultará difícil caer en la cuenta de que todo el despliegue de nociones, definiciones y taxonomía conceptual y de elementos, necesitará la luz y perspectiva de nuevas y necesarias apreciaciones dinámicas y complejas del verso. Acaso no se ha iniciado (salvo algunos excepcionales acercamientos al respecto) porque la tarea no es tan fácil como pudiera pensarse, sobre todo si, como advertíamos, las apreciaciones en relación con aspectos fundamentales del verso no encuentran en la mayoría de los tratados métricos, sino, siendo comedidos, incompletas incursiones (a veces aventuras) de cálculo mecánico que supone no más que un bosquejo del fenómeno meramente aproximativo.

Si la sublimidad —cuando no rara excelencia— de estos o aquellos versos (no muchos, por extraordinarios generalmente), en su inusitada altura y celsitud, se vierten para perplejidad de propios y extraños a la ciencia métrica infringiendo, en el prodigio de su singular producto,² los más básicos rudimentos de aquella, no hacen sino provocar más

1. Domínguez Caparrós, J.: *Métrica Española*, Síntesis, Madrid, 1993.

2. Nos referimos, obviamente, al fenómeno reconocido por nosotros como de desvío, sobre todo en aquellos versos que merecen la calificación de antirrítmicos, ya que se dice, trasgreden normas y principios básicos de la preceptiva y que vienen a denominarse también como amétricos.

pasmo y mayor asombro (si es que sus mecanismos, en realidad, se dice que sustentan el verso). Además de ser considerados aquellos en su funcionamiento como leyes y preceptos fundamentales que, se insiste en ello, sustentan la base y estructura de su austera arte y ciencia. Por lo que *ab initio* servirán los comportamientos desviados, cabe pensarse, para manifestar opinión en contra o en pro de los fundamentos métricos; así, para unos serán pábulo ideal para el rechazo en el uso y abuso, si detractores de tal autoridad —para nosotros incuestionable necesidad— formal versificadora; sin embargo, por otra parte observaremos que, aun así, en la aparente «incoherencia» del desvío para regocijo de sus antagonistas, serán precisos todos aquellos principios que viola para la comprensión de la unidad conformadora e ineluctable del poema, cual es el verso. Sin ninguna duda, y por otra parte, el más ortodoxo metricista objetará vituperables aquellas irregularidades como marginales notas de su cabal precepto, porque así cuestionan los fundamentos no sólo de su técnica, sino también de los principios en cuyo peculiar asentamiento basan leyes y aconsejables prescripciones.

Los desvíos de la ley métrica son, ¿excepcionalmente?, muestra no tanto de potenciales —o evidentes— fracturas de su ciencia, como objeto que ratifica su ¿indeterminista? complejidad, mas sobre todo, si atentamente observan lo que, a nuestro modesto entender, en ellos se ofrece y evidencia tan singularmente en su especial casuística pues, deben ser entendidos —los desvíos, decimos— como un receso más que conveniente, apropiado de la norma y su especial (¿y severa?) preceptiva.

No obstante, de todo lo sucintamente anticipado, estimamos muy oportuno hacer otro breve pero necesario inciso con el que signar, tal vez de manera más apropiada, la cavilación de nuestro discurso que, acaso sin pretenderlo, puede resultar cuando menos distanciado (si no totalmente distinto) del convencional y al uso, ya tan augustamente sentenciado por nuestra eximia y prolija tradición de grandes rétores y preclaros metricistas. Así, en el convencimiento del interés de estas indagaciones, incluso con la certeza de la segura limitación de no pocos de sus criterios, en esta elocución inicial adelantamos respecto de nuestro posterior y más extenso planteamiento, que no queremos sino officiar en sus líneas entusiastas una privativa liturgia que diríamos pariente muy cercana de una inventiva ¿inaudita? que justifica plenamente la heterogeneidad de sus principios; sobre todo, porque nuestra percepción (y

concepción) de la poesía es hija de una idea muy lejana (diremos mejor, remota) de cualquiera linaje, estirpe o prosapia de intemperante presunción, sujeta casi siempre y petulante a la ilícita ignavia, la cual se ofrece intolerable a quien de veras ama y respeta (y quiere comprender en su arte —y en su ciencia—) la poesía en la plenitud de su contemplación o en la sublimidad de su verdadero y genuino ejercicio.

I-II

ALGUNAS PREVISIONES EPISTEMOLÓGICAS QUE CONTEMPLAN LOS POTENCIALES DESVÍOS MÉTRICOS

EN ESTE CAPÍTULO INICIAL de nuestras consideraciones prevenimos que no entraremos en detalle sobre puntuales aspectos epistemológicos, los cuales podían de manera expresa y rigurosa referirse a la disciplina métrica, en tanto que sus variadas sistemáticas pudieran estar condicionadas muy seriamente por supuestos culturales (los que, razonablemente, dependerían en puridad de los momentos históricos de su generación, como así sucede) y, haciendo gala —inevitable— de su aparición en lugares diferentes del acervo cultural, así como de las manifestaciones de éste que pudieran, en mayor o menor grado, afectarle; y esto no porque aquellas proclamas de cultura carezcan de (un indiscutible) interés en sus presupuestos, sino porque desbordaría las intenciones temáticas así como los propósitos de nuestro estudio. Apuntaremos y referiremos con extrema brevedad algunos de ellos ahora, no obstante; acaso por su utilidad práctica y orientativa para el lector interesado. Cabe, muchas veces, al presentar sus hipótesis y juicios, una perspectiva acomodaticia con la que introducir en primera instancia principios generales y posteriores supuestos casuísticos concretos, amén de la inevitable interpretación de su conjunto.

La realidad métrica debe ser abordada siempre en atención y consecuencia de la propia realidad poética, la cual, sabemos, se sustenta en la electa materialidad lingüística —textual— que la conforma y cuya dimensión, no menos especial y altamente compleja en su dinámica, muestra la estrechísima vinculación o, mejor, la necesaria interacción de todos los elementos que constituyen su objeto primordial de estudio,

que no es otro que el del verso en relación (totalizante y totalizadora) con el poema que específicamente conforma.

Será así de rigor en este punto que debemos atender al supuesto del desvío bajo la consideración de su isomorfismo cuyas características —¿excepcionales?— conllevarán, no obstante, consecuencias muy significativas y de enorme relevancia en la concepción íntima del verso y del poema, y aún de la misma poesía.

No está previsto en los propósitos expositivos de quienes desarrollan estos parámetros de descripción, análisis y estudio, el establecimiento, sea teórico o práctico sobre el que desarrollar teorías métricas totalizadoras con las que clarificar la articulación entre abstracción métrica y realidad versal, o, lo que es lo mismo, entre lo que supone la teoría, tradicional o nueva, del metro y la observación —y práctica— explícita e implícita del verso; así se infiere de su correcta lectura (escansión del ritmo, relativa siempre, habida cuenta de que ésta depende del sistema que califique la cualidad y cantidad del susodicho concepto rítmico) basada en la entonación melódica del mismo. Tomamos nota, sin embargo, muy atentamente de los estrepitosos fracasos (inevitables y necesarios, por otra parte) del ímpetu uniabarcador que señalamos en el ámbito de otras disciplinas; así, por ejemplo, en la ciencias naturales: sucedió en el dominio mismo de las matemáticas.³ Intentamos mantener nosotros, en la medida que esto sea posible, una posición distante y distinta en los planteamientos de nuestra exposición respecto a aquellas iniciativas totalizadoras y, sobre todo, de las que con tanta frecuencia han imperado ¿sería exagerado decir, impunemente? en la circunscripción de los estudios literarios (véase la crítica arquetípica o el estructuralismo).

Deben entenderse estas afirmaciones no como un incondicional posicionamiento en las filas de los que defendieron (y defienden) presupuestos postestructuralistas, mediante los cuales «cuestionar el lenguaje mismo a través del cual conoce el lenguaje»;⁴ no quiere decir tampoco que ni unos ni otros hayan pasado totalmente desapercibidos para la ela-

3. La superación de la sistemática totalizadora de Hilbert en el territorio de las matemáticas en virtud del posicionamiento de Gödel (teorema de la incompletitud), o en el enclave de la física: relatividad y teoría cuántica; ahora se pretende hacer una teoría unificada de ambas —de campo—; todas ellas pueden servir de ejemplos para escenificar esta tendencia.

4. Barthes, R.: *De la ciencia a la literatura*, Times, New York, 1967.

boración de nuestra hipótesis métrica; así, puede entenderse inferida de hechos incontrovertibles, reflejos en la observación, por ejemplo, de la no predecibilidad de todo aquello que tuviese relación con los procesos que mantienen analogía con la vida, alejándonos de manera evidente de la conceptualización mecánica (newtoniana) para estos presupuestos; tampoco pasaron desapercibidos para nuestra atención indagadora y aproximaciones teóricas, la advertencia del extraordinario funcionamiento de determinados sistemas complejos —así aquellos sobre los que la física centra especial atención, los referentes a la dinámica no lineal, especialmente—, o las investigaciones sobre la irreversibilidad en termodinámica de sistemas fuera de equilibrio; o apreciaciones de vital importancia en nuestras pesquisas, relativas a la disciplina de la biología, sobre todo cuando se observa que el desorden en un nivel de comunicación (propio de un organismo vivo) puede convertirse en orden en otro de iguales o parecidas características; o el concepto de información y su implicación en las manifestaciones de irregularidad (caos) en los sistemas de dinámicos...

De cualquier modo, y aun reconociéndonos influidos por toda aquella suerte de paradigmas relativos —o atentos— a cualquier grado de isomorfismo, no compartimos el mismo entusiasmo de la postmodernidad (que tanto hubo de exponer en celebrarlos) para romper con aquellos intentos totalizadores, so pena que no seamos capaces de reconocer que, como no pocos teorizadores de la postmodernidad, en tal ejercicio de soberbia, fuésemos a caer en la misma práctica de totalización, por cierto, no menos importante de aquella que repudiábamos.

Optamos por una vía intermedia en nuestro estudio sobre el arte —y la ciencia— métrica. Desde aquélla pretendemos no negar que la observación del desorden (en el ritmo versal) es de gran interés para la comprensión del funcionamiento del poema, pero en absoluto será entendida como presupuesto para no reconocer las estructuras ordenadas y, no precisamente porque las entendamos como coercitivas; somos perfectamente conscientes de nuestra deuda, a pesar de lo antecedido en estas opiniones inaugurales del estudio, con nuestra tradición disciplinar. Sí reconocemos, empero, la enorme utilidad de aquellos presupuestos tradicionales en el ámbito de lo local, explícito del verso, si es que éste pudiese ser atendido y entendido, siquiera teóricamente, sin la necesaria interacción de sus elementos para la constitución de la totalidad que es, sin duda, el poema.

Diremos, no obstante, que no partimos de concepciones esencialistas invariables sobre el fenómeno poético. Reconocemos necesariamente la realidad de sus estructuras (lingüísticas, fonéticas, sintácticas, semánticas...) artificiales, pero sin llevarlas al extremo de desnaturalizar su propia entidad genuina que está en nosotros mismos, origen al fin y a la postre de cualquier iniciativa de artificio; estamos después de todo inmersos en los procesos naturales que devienen en el mundo de igual manera que en los sociales que nosotros generamos. En este reconocimiento nos parece alejarnos de los presupuestos radicalmente postmodernos; así, el poema es un singular constructo (artístico) intrincado y activo ejemplar; lo será no sólo en función de las potenciales deconstrucciones teóricas de las que seamos capaces en su observación y análisis, sino también en el reconocimiento mismo de la poesía como producto, sí, pero netamente humano y, por tanto, inmerso en el tránsito de lo social y, además, inexcusable deudor de su propia naturaleza.

Creemos básica la atención al lenguaje (poético) en su excepcional naturaleza y fenomenología, en tanto que aquel no es —porque así no puede entenderse— una mera representación mimética del mundo natural y de los objetos. La sistemática semiótica, si bien genera significación en virtud de diferencias relacionales, no debe obviar, aunque de hecho «estemos sujetos al lenguaje»,⁵ aquellos procesos (conscientes e inconscientes) mediante los cuales interconectamos con nuestro entorno, el cual, además, no siempre se manifiesta como cosa meridiana-mente clara, y es que, la significación y, en nuestro caso, la significación poética no puede desvincularse de manera tan radical como resultado (natural) del habla o la escritura; por lo que la separación extremada del mensaje y contexto también, creemos, conllevaría serios reparos. No pretendemos bajo ningún concepto quitar importancia al efecto de la desnaturalización de la experiencia,⁶ sobre todo en los procesos narrativos —netamente ficcionales—, pero que, acaso, no acaba de explicar satisfactoriamente el fenómeno poético.

5. Bohr, N.: en *La evolución del Caos*, Hayles, K.N., Gedisa, Barcelona, 2000.

6. Hayles, K. N.: *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, ob.cit., pág. 22 .

No es que suscribamos con estas y posteriores reflexiones sobre poesía y métrica la mera «conceptualidad» de la aleatoriedad (y el caos) manifiesta en bastantes casos (premisas seguidas por el postestructuralismo y deconstrucción en sus exaltadas apreciaciones), porque «no todo acontece como un hecho al azar [...] ni el poder de su aparición se debe necesariamente a la aleatoriedad de su aparición».⁷

Pensamos que para abrir brecha en los límites de los sistemas clásicos⁸ es suficiente con atender a sus propias deficiencias ante la complejidad, tanto del funcionamiento, como del fenómeno y naturaleza (rítmica) del verso. Estas páginas portarán un conciliador mensaje que habla de la aceptación ya del tono «deconstructor» ya del «constructor»: valoramos sí, la información versal como forma de creatividad manifiesta pero que, no obstante, conserva los aspectos que ofrecen una interrelación explicatoria de los momentos del verso en compatibilidad con la naturaleza de su fenomenología especial. La aleatoriedad en el verso es, efectivamente, un aspecto fecundo; la incertidumbre advertida en el desvío métrico es saludable y diríamos incluso que privilegiada, ya que observa en su fragmentariedad aspectos de su realidad que acaso pasarían para el análisis, totalizando su fenómeno, desapercibidas. Pero también valoramos en el orden la posibilidad y la concepción holística del poema, y que a través del aspecto que señalamos también identificarían a los estudios métricos como instrumentos altamente efectivos para la exploración no sólo de la manifestación versal de la poesía, sino para el estudio general y sus consecuencias artísticas de una teoría general del fenómeno poético.

Decíamos en otra ocasión de la palabra poética lo que sigue:⁹

«Acaso sea la expresión poética la manifestación de la palabra que marque con mayores controversias ese espacio o distancia entre el lenguaje y el mundo fenoménico pues, llega a establecerse que ambos son del todo irreconciliables en la misma realidad.

7. Man, P, de: *Alegorías de la lectura*, Lumen, Barcelona, 1990.

8. Nos referimos a aquellas sistemáticas de la tradición métrica que insisten en el entendimiento del verso en base al cálculo (mecánico) aritmético que señalábamos, el cual, tantas veces, entra en contradicción con la compleja dinámica de su funcionamiento.

9. Acuyo, F.: *Fisiología de un espejismo*, Jizo, Granada, 2007 (En prensa).

Se extrema hasta tal punto la prodigiosa relación del lenguaje y «eso» que consideramos realidad en la poesía, que aquello «pronunciado» se nos ofrece como la sustancia conjurada en lo más íntimo de su esencia: o, definitivamente, diríase que se aleja de la realidad, o de manera inusitada y prodigiosa se diría crearla (o recrearla, acaso) sin saber si es nuevo o ya transfigurado aquello que de la realidad expresa.

«De la palabra poética podía decirse que traspasa, o que trasciende quizá, los atributos mismos de la palabra; es la «conciencia» que a través de la misma acción de la palabra nos avisa que no es esta la «cosa» de la cual hablamos. Su ejercicio enigmático ofrece un instrumento de privilegio donde la «observación pura» es posible».

Adviertan en principio verdadera la modestia que adjuntan las líneas que componen el inusual inicio en su tratado de nuestra investigación que (si al decoro y precisa prevención se encomiendan siempre), a fuer de parecer disertación entusiasta (¿y extravagante?) de las artes y la poesía, estará, sin embargo, en todo punto atenta al hecho inevitable de que su ilusión excede —esperemos que no en demasía— los exigentes memoriales de la ciencia al fin y a la postre, propuestos para el fin de nuestro esfuerzo, el cual no es otro que no transgredirlos en susceptible desarreglo a través de la conculcación de sus principios aceptados por imprescindibles.

Será muy conveniente, llegados a este instante, hacer una serie de reflexivas consideraciones previas a nuestro posterior estudio casuístico, y buena parte de ellas habrán de girar de manera inexorable en torno a la posibilidad de una «crítica de la razón poética», la cual, estimamos, pudiese no sólo completar de manera definitiva aquella epistemología literaria uniabarcadora del fenómeno literario que aunará la especial manifestación lingüística, artística y creativa, cual es la poesía; también, si es que esto fuere posible, si de aquella, de la poesía, decimos, pueden inferirse los instrumentos y —siempre activos y enérgicos— mecanismos que puedan considerarse capaces de trazar en su observación las líneas necesarias y convenientes para explicar su «ser» y su «fenomenología» estética y expresiva.

Cabría interrogarse en principio si la poesía, y el poema como objeto material y expresivo de creación artística, puede precisarse como una entidad calificable ontológicamente tal que producto artístico y, como tal, capaz, a su vez, de un proceso crítico especulativo para su compren-

sión y, además, si aquella (la poesía) es también susceptible de portar o estimular conocimiento.

Si consideramos la epistemología como el efecto solemne de una seria —penetrante— y, no por eso menos arrojada reflexión, y de una ponderación perspicaz e imaginativa de la ciencia (si ésta es entendida también como instrumento apto, por muy conveniente, de aprehensión —y comprensión— de la realidad), acaso podamos detectar en el arte (y en la poesía, especialmente) una disciplina con una capacidad de analogía metodológica del todo semejante a la del ensayo epistemológico; competente para desarrollar una faceta de «sabor crítico» que justifique a dicho arte (la poesía) de manera realmente ontológica.

En este caso quizá, para demostrar la corrección de nuestros juicios y consideraciones especiales, no resulte del todo suficiente partir, de manera unilateral del monumento —crítico y teórico de las artes— más influyente en la cultura y en la ciencia literaria occidental; a saber: la *Poética*¹⁰ de Aristóteles¹¹. De hecho, el vínculo más cercano a nuestros propósitos expositivos y de análisis privativos se dice que se encuentra perdido:¹² nos referimos claro está a la Lírica en la *Poética*. La teoría de la fábula y los principios que la estructuran no parecen casar del todo con la identidad y naturaleza del fenómeno poético tal y como nosotros lo consideramos; para lo cual reflexionábamos:¹³

«Si Aristóteles insiste en que la poesía no la hace el verso sino la mimesis¹⁴ (porque hay obras escritas en prosa que claramente no son poesía, véanse los diálogos socráticos) y otras que, aun estando en verso no serían en absoluto poesía, al faltarles el elemento de toque aristotélico para serlo, cual es la mimesis (*De Rerum natura*, de Lucrecio, por ejemplo), cabe hacerse de todo lo cual una sugestiva conjetura: ¿dónde habría situado Aristóteles a la Lírica? y, sobre todo, ¿con qué argumentos? Desde luego que no habría encontrado grandes problemas para adecuarla a su teoría mimética y a los principios de causalidad que

10. Aristóteles: *Poética*, edición de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.

11. Acuyo, F.: *Mimesis y Poesía: de Platón a Aristóteles*, Jizo de Humanidades, N.4.5, 2005, incluido en *Fisiología de un espejismo*, ob. cit., pág 23.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

14. Aristóteles: *Arte Retórica*, Gredos, Madrid, 2000.

la sustentan, máxime teniendo en cuenta que la literatura, en manifestaciones tales como la tragedia, la epopeya o la comedia, eran fácilmente situadas dentro de la fenomenología mimética, y es que imitan (sobre todo a los ojos del interesado de la época y de los que mantuvieron sintonía con la frecuencia aristotélica) todas ellas las acciones y entidades (probables) del mundo empírico.

Mas ¿sería suficiente el concepto de verosimilitud (como universal) para describir el fenómeno poético-lírico, o acaso no puede parecer dicho concepto del todo impropio al caso que nos ocupa? De hecho, la poesía, según la vertiente aristotélica, como ¿arte verbal? regido por el principio que reseñamos, lleva a incluir incluso a la novela. Pero, como decíamos, el propio Aristóteles advertía que el verso, desde luego, no tiene por qué hacer la poesía, sino que será la mimesis el elemento coyuntural y constitutivo que la define y estructura como tal; mas, también, si hay obras miméticas que no están escritas en verso, y reconocemos otras que estándolo no son poesía porque falta su elemento fundamental, ¿cómo consideraríamos la poesía (lírica) con todas sus extraordinarias y extravagantes circunstancias, a la luz de la mimesis aristotélica?».

Más adelante se insistía:

«Puede ser en verdad incómodo buscar un razonamiento acorde a los principios regidos por la causa y el efecto y, sobre todo, para el concepto de mimesis con el que explicar una lógica («o una ciencia de la paradoja»)¹⁵ como la que rige en la poesía, porque la verdad que contiene va más allá de la letra, es decir, más allá de la «estructura» de la realidad que constituyen los hechos con los cuales hacer sus copias y respectivas mimesis; y es que el concepto de verosimilitud poético no tiene que acogerse a la lógica causal; así, de la poesía parece querer surgir un concepto de universal esencial no definido (y acaso indefinible) que no tiene por qué (hoy lo sabemos) reproducir ninguna realidad empírica. Insistimos, tal vez espoleados por «el entusiasmo» y la fascinación de una temática nunca del todo resuelta: ¿acaso no era consciente Aristóteles de la peculiaridad de la poesía (lírica) al mostrar sus reticencias en la manifestación reiterada de la metáfora cuando

15. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

«excesivamente compleja»? No advertía de que era idónea —la poesía lírica— para verse como auténtico enigma transgresor de algo más que de la claridad y la mesura?

Lo irracional es posible para Aristóteles porque puede ser explicado, mas eso será así según una serie de condiciones que pueden marchar siguiendo las razones y la lógica del propio texto poético: las de un ideal de comportamiento o, mejor todavía, las de la opinión común.¹⁶ Desde luego será preferible lo imposible convincente a lo posible increíble. Tener clara conciencia de que lo inverosímil es posible, no resuelve lo que, a los ojos del lector atento, tantas veces no se escapa (sobre todo aquellos reflejos en los textos más «entusiastas»): y es que la lógica causal autónoma —poética—, aun frente a la lógica de lo sensible, no rige con los mismos principios que deberían ser acordes al fundamento poético de Aristóteles, a saber: la fábula. No siempre se sigue la mimesis de un proceso, ni, como adelantábamos, una lógica causal en ese proceso y, con frecuencia, la temporalidad lineal, armónica a una lógica causal autónoma y verosímil (aplicados con gran éxito a la tragedia), muchas veces se resiste a seguir la integración de las partes (principio, medio y fin) en poesía.

Se nos antoja (creemos que no caprichosamente) que la poesía —lírica— ponía (y pone) en seria duda la estructura fundamental de la fábula y, con ella, la de su principio elemental mimético (si ambas dos indisociables) como fórmula explicativa de lo que la poesía fuese, pues violaría en múltiples y repetidas ocasiones el proceso mimético de acción individual de la lógica causal, así como la temporalidad lineal y su correspondiente estructuración de los hechos acorde a una lógica causal autónoma y verosímil».

Finalmente añadimos otro fragmento que dice:

«Así las cosas, si la mimesis y la fábula son indisociables y, ambas a su vez, se ofrecen perfectamente unidas a la realidad visible, nos encontramos con una seria contradicción que, se diría en primera instancia, explica la prevención de Aristóteles respecto al uso de determinadas metáforas. Creemos de veras apasionante esta posibilidad, máxime

16. Aristóteles: ob. cit., pág. 24.

si reparamos en el tratamiento tan moderno que hace Aristóteles del lenguaje, ya que parte en su definición y posterior estructuración, del esquema de diferencias y semejanzas¹⁷ que tanto lo emparentan a la lingüística moderna».

«No es casualidad que en su clasificación de los nombres, Aristóteles coloque al mismo nivel «el nombre raro», «el inventado» y «la metáfora». No entraremos ahora en detalle, ni sobre la metáfora como fórmula esencial con la que rellenar los huecos semánticos (catacresis) y toda su extraordinaria complejidad, estudiada tan admirablemente en nuestra actual historia de la teoría del lenguaje literario, por Ortega y Gasset o Paul Ricoeur;¹⁸ no obstante, queremos trascender la vía de lo puramente estético o didáctico objetado en Aristóteles, para considerar la posibilidad, desde su misma sistemática, de trascender la funcionalidad ornamental y apreciar que el límite establecido por la claridad y la mesura respecto a la metáfora y el enigma, no es sólo una frontera de estilo, porque de la presunta oscuridad de la metáfora no solamente surge la imposibilidad de una comunicación clara, además, resulta imposible la mimesis porque puede no haber conexión de semejanzas.

El reconocimiento de las cualidades innatas para la realización de una metáfora idónea puede llevarnos a reflexionar, por su situación excéntrica, en la lógica metafísica aristotélica, mas en una suerte de conexión con la que, la poesía mantiene la posibilidad de entenderse también trascendiendo la *elocutio* y la mera consecución de lo bello,¹⁹ para hacer una apreciación de aquella, de la poesía, con un carácter ontológico que sobrepasa sobradamente los principios miméticos «para ser en la verdad».²⁰

«Hoy no nos parece en absoluto extraño que la metáfora poética resuelva toda su complejidad trascendiendo la cuestión de la posibilidad o imposibilidad del nombre originario (o propio), porque se mueve sobrepasando los límites del propio discurso, así como del propio

17. *Ibidem*.

18. Ricoeur, P.: *La Metáfora viva*, Trotta, Madrid, 2003 y de Sultana Wahnón: *El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur*, Filológica, Universidad de Extremadura, 1996.

19. Longino: *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1998. Aunque parece aproximarse a Longino, esta apreciación en realidad la trasciende, pues se acerca a una visión más que sublime, ontológica de la poesía.

20. Heidegger, M.: *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

enunciado literario y lingüístico, para situarse como vínculo esencial entre la realidad del continuo fluir o devenir de las cosas en el mundo, y la realidad del ser en cada cosa; mas será precisamente en el ámbito poético donde los elementos de mimesis necesarios se diluyan «para ser en poesía».

«¿Hasta qué punto tiene necesariamente la poesía por qué reproducir o imitar o representar lo que verosímilmente pueda acaecer (*ta genomena*)? ¿Acaso puede resultar esta una interrogante excesivamente moderna para ser aplicada al momento y concepción aristotélica, tanto aplicada a la mimesis como a la propia poesía? No debiéramos entenderlo así, habida cuenta de la extraordinaria influencia, hasta prácticamente nuestros días, de un pensamiento y una sistemática verdaderamente poderosos. No obstante, veremos que tal apreciación puede sernos de gran utilidad para desgranar —entre otros— algunos aspectos más o menos complicados, así los que tan apresuradamente cotejamos de la imitación aristotélica.»

«Explicar el fenómeno estrictamente poético a través de la mimesis estaría sujeto a múltiples contradicciones, las cuales serían no solamente reseñables bajo la óptica de una sistemática estético-filosófica moderna (Kant, Hegel...),²¹ y es que creemos que desde los mismos presupuestos aristotélico platónicos cabía señalar ya una perspectiva más sutil y coincidente con la naturaleza del fenómeno poético y que, desde luego, no pretende resolver la cuestión de por qué un sistema tan refinado e influyente de pensamiento como el aristotélico no afina lo suficiente el concepto de «mimesis» y de «poesía» como para acercarlo a la redescipción (creación artística) de una nueva realidad, ya tan plenamente moderna. No digamos por parte de Platón, en cuya concepción la Literatura, tan desdeñada como fuente de saber, no es admitida, y ni mucho menos como recreación metafísica de la realidad al mismo nivel y reconocimiento de la filosofía».

«Que la mimesis aristotélica sea propuesta como antagonista de la platónica, nos parece, cuando menos, una exagerada convención no tanto filosófica como literaria. A modo de conclusión, preguntaría hasta

21. Hegel, G.W.F.: *Lecciones de estética. De lo bello y sus formas*, Espasa Calpe, Madrid, 1958 y Kant, E.: *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

22. Aristóteles: *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000.

qué punto la poesía —lírica— recibe o necesita para su fundamento del proceso mimético, si verdadera poesía ¿No será porque la poesía está alejada, por su propia naturaleza, de aquel proceso de ajuste y de modificación mimética que se supone debe adaptarla a la realidad? ¿O, no será sólo por ser ella misma una incómoda «realidad ideal autónoma»? ¿O, también, porque aspira a la integridad, a la plenitud desde donde se comparte lo externo y lo interno, mas no como un reflejo susceptible de ser asumido e imitado, sino en virtud de su capacidad de percepción inmediata del «ser»?»

Así pues, irremediablemente, tendremos que hacernos eco del silencio denotado en la total ausencia de reflexión etimológica (desde luego no sólo en referencia a la literatura, sobre todo a la poesía —lírica—) en esta obra, de cualquier forma siempre influyente y monumental, mas todo a la sazón de colegir cuál fuese su naturaleza en la *Metafísica*,²² y en la *Ética* (a *Nicómaco*),²³ donde expone los tipos de conocimiento (técnico, filosófico, artístico, científico...), si bien da por sabida —por supuesta— la existencia de su objeto.

Pensamos nosotros en la necesidad de trascender, o al menos no quedarnos en superficie, los «enunciados descriptivos» aristotélicos, y es que, en realidad quisiéramos ir mucho más allá de aquellos principios axiológicos deducibles de justificaciones más o menos subjetivas y, como decíamos, superar no sólo la mimesis poética, también las leyes estructurales y funcionales, y es que iremos más allá de la jerarquización del *mythos* y de la ordenación teleológica.²⁴

Atención aparte merece el presupuesto para el estudio literario (y poético) de la mereología²⁵ que, como veremos, emparenta la poesía con la tragedia, en tanto que se entienden conformadas por unidades cuyo resultado, en el conjunto, no equivale a la suma de las partes.

No haremos una prolija (y tediosa) compilación histórica de esta o aquella ciencia con la que identificar esquemas lógicos para la estructuración de principios con los que configurar una epistemología cierta

23. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 2000.

24. En la tragedia sería la *Catarsis*.

25. Teoría del conjunto y de las partes y de la relación entre ellas.

a nuestros propósitos expositivos; señalaremos tan sólo, de momento, que (si bien la epistemología no tuvo estatuto autónomo de investigación hasta el siglo XIX) no se harán precisiones sobre tales posibles principios que, nosotros, entendemos ya latentes desde muy antiguo, y no tanto para la crítica de la razón literaria —que anunciábamos en el título de la parte del estudio que nos ocupa— como de aquella que estimamos estrictamente poética. Esto responderá fundamentalmente a que, como también veremos con posterioridad, el objeto y la definición de nuestro estudio requieren una perspectiva (acaso método) a todas luces desacostumbrado, donde las interrogantes planteadas, así como sus potenciales respuestas, no casan de igual modo en la poesía respecto a la literatura como concepto general, y, donde la superación de la intersubjetividad alcanzará una especial relevancia sobre la cuestión axiológica.

En lo que al fenómeno poético se refiere, no nos posicionaremos radicalmente como adeptos a la reacción antikantiana, y todo por mostrarnos en pos de una epistemología cultural; mas por razones que iremos abordando conforme avance nuestra exposición, diremos que, no tanto porque admitamos (que no negamos tampoco drásticamente) que la poesía, como expresión especial lingüística y literaria, sea producto —como la lengua— natural²⁶ que pueda describirse alegremente al rigor exclusivamente epistemológico cultural. Tampoco mantenemos un posicionamiento determinista,²⁷ acaso muy al contrario, como se podrá ir constatando en el desarrollo de nuestra concepción del fenómeno artístico general y del poético particularmente.

No entraremos, por tanto, en la vieja controversia de si «la cultura es un producto natural»²⁸ propio del ser humano, aunque tampoco mostraremos un frontal rechazo hacia el naturalismo²⁹ que se enfrenta al darwiniano positivo para contraponer el concepto de «habla» y el de «obra literaria» y (o) «poética», en tanto que uno y otro concepto, a nuestro humilde entender, no casarían definitivamente con el que ahora manejamos de poesía, si entendemos que aquél trasciende el propio de literatura.

26. Schiller, F.: *La educación estética del hombre*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

27. Taine, C. M.: *Filosofía del Arte*, Porrúa, México, 1984.

28. Vossler, K.: *Algunos caracteres de la cultura*, Espasa Calpe, Madrid, 1941.

29. Popper, K.: *Lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1971.

Debe, no obstante, quedar meridianamente claro que nuestras modestas pesquisas hacia una «teoría poética» satisfactoria no buscan confrontación alguna con la denominada epistemología cultural, tampoco como franca reacción a las «negativas kantianas»; así también lejos de una necesidad filosófica de justificar la que entendemos como «ciencia (de la paradoja)»³⁰ poética; aunque asintamos en el parentesco con aquella en no pocos momentos de su manifestación artística y epistemológica (acaso más cerca de la metafísica) y, finalmente, sí reconociendo las limitaciones de la investigación natural en la poesía; pero también, insistimos, en las insuficiencias de lo netamente cultural en la comprensión total de su fenomenología, por lo que abogamos por una perspicua vía —bien distinta— que complete ambas y necesarias apreciaciones.

Las exigentes diferencias marcadas a favor de una ciencia nueva³¹ que diferencie radicalmente naturaleza y cultura, sin negar en absoluto las capacidades humanas, nos parece que ofrecen más inconvenientes que soluciones para la mejor comprensión del fenómeno poético, pues muchas veces los ecos de la crítica de la razón histórica no dejan oír claramente la voz que suena completa, pero directa, en la poesía.

Veremos que en este ámbito resulta, de forma especial, insuficiente aquella seguridad y estabilidad kantianas para el conocimiento que llevaría a la universalidad inmutable de sus esquemas apriorísticos; ya incidieron en el mismo punto con Poincaré otros muchos, sobre el carácter convencional de todo presupuesto o hipótesis científica,³² incluida la que, con toda modestia, podamos nosotros aportar respecto al «ser» y a la «forma» de conocer que tiene la poesía, sobre todo desde la perspectiva métrico formal sobre la que incidiremos con detenimiento, y atendiendo especialmente a los «desvíos» de su preceptiva. En la medida de lo posible trataremos de no caer en la trampa de la metafísica en nuestra «teoría del conocimiento poético», si es que puede abocar en una ontología idealista nada deseable para nuestros propósitos, que no son otros que estar lo más cerca posible del método científico.

30. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

31. Vico, G.: *Método. La Science nouvelle relative a la nature commune des nations*, Editions Nagel, Paris, 1953.

32. Poincaré, H.: *Ciencia y método*, Espasa Calpe, Madrid, 1963.

Veremos entonces que a pesar de la contradicción kantiana, sabiamente advertida por Fichte,³³ de la que el *numen* (los objetos en sí) no puede conocerse, se admite, sin embargo, el conocimiento del objeto por la conciencia humana; y es que para nosotros, la poesía supera la mimesis y su principio generador del arte, no sólo porque aquella —la poesía, como forma de expresión artística— sea una forma de «creación» genuina para producir una realidad ficcional nueva, sino porque participa, además, de la realidad (natural) de una forma netamente especial, como veremos, y precisamente detectable a través de la fenomenología métrica.

Si bien es del todo necesario superar el reduccionismo kantiano y asentir sobre la literatura como propósito cultural, debemos dar un paso más allá en lo que a la poesía se refiere, en tanto que las explicaciones llevadas a cabo por la epistemología responsable sobre lo que la poesía sea y sobre lo que de ella se entiende, se nos antoja insuficiente; de hecho el reconocimiento de dicha insuficiencia por parte de la óptica histórica del sujeto y el objeto no es nueva.³⁴ La apreciación de las diferencias entre las ciencias (rationales, empíricas, nomotécnicas e ideográficas) no parece haber servido de mucho a estos modestos intérpretes en el estudio de la poesía como forma de conocimiento, en tanto que, como también veremos, no nos quedó más remedio que echar mano de unas y de otras para la mejor aprehensión del fenómeno poético. Tampoco estamos en disposición de escindir cabal y positivamente nuestro método de estudio en filosófico y científico,³⁵ y es que el objeto del estudio nuestro muestra caracteres tan sobradamente singulares que muy bien pueden apreciarse desde una y otra perspectiva.³⁶

También veremos que, frente a la advertencia de que el conocimiento no se realiza sobre el objeto en sí, sino en la imagen que el sujeto crea del objeto, en poesía (en la alta poesía) sucede de manera muy diferente a como el positivismo filosófico identifica: donde el lenguaje adquiere

33. Fichte, J.G.: *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1987.

34. Bobes Naves, M.C.: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.

35. Cassirer, E.: *El problema del conocimiento en la Filosofía y en la Ciencia modernas. Los sistemas postkantianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.

36. La filosófico natural (cosmología) y la cultura (antropología cultural, científico natural, o el de la ciencia cultural).

connotaciones que desde luego sobrepasan aquel sistema intermedio: entre el ser y el conocer de la filosofía analítica donde, además, el «sistema lingüístico poético» plantea necesariamente otra perspectiva para su correcta concepción epistemológica. Se verá, también en su momento, cómo las oposiciones binarias de la crítica de la razón literaria no tienen mucho sentido en la poesía (las relaciones convencionales entre sujeto y objeto, decimos; el mundo de la sensación y el de la representación queda disuelto), porque el mundo de la sensación respecto al de la intuición y representación del que habla Cassirer³⁷ queda diluido, ya que el puente entre el «yo» expreso mediante los signos, y aquel «no-yo» proverbial de la realidad que representa (visión de la realidad o de creación —ficcional— de la misma), no tendrá mucho sentido en los mejores o más sublimes momentos del poema.

El instrumento lingüístico (observacional) como paradigma básico, en poesía adquiere un carácter excepcionalmente especial no resuelto ni por el atomismo³⁸ ni por la sintaxis o la semántica lógica.³⁹ El hecho de que los datos de la «realidad» se ofrezcan caóticamente y que el lenguaje exija una observación selectiva, nos llevará, en poesía, a la apreciación de ésta como una auténtica «ciencia de la paradoja»⁴⁰ que ofrecerá el poema en muchas ocasiones como una suerte de aprehensión del mundo con un carácter relativo sustentado sobre constructos peculiares; mas no porque el lenguaje de la observación y el lenguaje de la teoría no establezcan límites claros,⁴¹ sino porque en poesía dichos límites brillan por su ausencia, mas todo esto en virtud de que para la realidad apreciada en poesía, aquellas fronteras no tienen sentido.

Las consideraciones del denominado «pensamiento histórico»⁴² detectables en la nueva retórica y en las tesis hermenéuticas, no acaban tampoco de clarificar, o de situar al menos, el fenómeno poético en relación a sí mismo, (lo hacen siempre en el ámbito de la teoría literaria)

37. Cassirer, E.: ob. cit., pág. 31.

38. Wittgenstein, L.: *Los cuadernos azul y marrón*, Paidós, Barcelona, 1984.

39. Carnap, R.: *Filosofía y sintaxis lógica*, UNAM, México, 1963.

40. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

41. Popper, K.: ob. cit., pág. 29.

42. García Berrio, A.: *Crítica Literaria. Iniciación a los estudios de Literatura*, Cátedra, Madrid, 2004.

por lo que no prometerán bajo nuestro criterio una visión verdaderamente satisfactoria de dicha fenomenología.

Trataremos de ver las coincidencias en nuestro estudio, si su objeto es, como decíamos, la poesía, con el del objeto netamente literario y si, como en el caso de la literatura, puede detectarse favorablemente según nuestros principios.

Preguntaremos si no partimos de un concepto «previo» de poesía y si, además, iniciamos nuestro intento de análisis y comprensión partiendo de meras convenciones; o si lo hacemos mediante la intuición aristotélica; o si partimos de un reconocimiento de la poesía siempre *a posteriori*. También discutiremos si los denominados criterios formales (sintácticos, semánticos, métricos) son, cuando menos, orientadores, y, sobre todo, se observará que en el ámbito poético, el rasgo más decisivo en su distinción de la literatura respecto de su sustancia, funcionamiento y concepción, será aquel cuyos criterios no tendrían por qué ser igualmente válidos para la poesía.

Será recomendable (por establecer criterios de orientación muy pertinentes) tener en cuenta el carácter o aspecto creativo⁴³ de esta ciencia nuestra, mas también la necesidad de considerar una faceta apta para el «descubrimiento» en esa dinámica creativa. Pero, desde luego, supera (o trasciende) lo netamente descriptivo, no digamos la rigurosa visión taxonómica de recolección de datos y su posterior elaboración, y siempre —sobre todo— como libre creación de la mente humana, mas considerando las limitaciones impuestas para su aproximación por la lógica y la estricta racionalidad que quieren explicar la realidad y explicarse a sí mismas.

Pretendemos, en fin, bajar los criterios de cientificidad (convencionales unas veces, otras extraconvencionales) para la descripción del «ser» y el «fenómeno poético», mas tratando de no caer en los excesos propios de aquellos ajustes supuestamente científicos anunciados (tautológicos, consensuales, empíricos, pragmatistas, formalistas...) y todo para valorar líneas de investigación más acordes con nuestro inusitado (y paradójico) objeto de estudio. No pretendemos en absoluto parecer originales, aunque sí pondremos en duda bastantes aspectos de los resultados considerados como firmes sobre algunas consideraciones bá-

43. Bunge, M.: *La ciencia, su método y filosofía*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.

sicas —no sólo en lo que a la métrica se refiere— e intentaremos abrir nuevas vías de apreciación de lo que reconocemos anejo al tantas veces controvertido ámbito poético.

No es que aspiremos a que la poesía y sus exigentes registros de estudio tengan que tener el mismo estatuto cognitivo de, digamos, una ciencia natural, si es que, a estas alturas de la evolución de la *episteme* en nuestra cultura (occidental), tiene mucho sentido hacer distinción entre una y otra manifestación científica (decimos, culturales, sociales y naturales), máxime si atendemos al valor epistémico del producto de su ciencia, ya que, como analizaremos, en poesía no se distinguen tan netamente el mundo de los objetos que vienen a informar, respecto del mundo de los sujetos culturales allende donde se dice que se originan.

No vamos nosotros a establecer ahora una relación más o menos rigurosa entre la materialización del fenómeno poemático, el verso, con productos netamente científicos, propios de la «sociología» e incluso la «filosofía»,⁴⁴ con el fin de encaminar nuestro método de estudio y reflexión a una ideología ilustrada, aun propia del pensamiento lógico positivo, en tanto que sus premisas no pueden satisfacer nuestras necesidades de estudio —nos referimos a aquella proverbial confianza en la razón y en el frontal rechazo del mito,⁴⁵ pasando muchas veces de puntillas por otros presupuestos, tales como el necesario naturalismo, cientificismo, utilitarismo...—, mas no porque tratemos en nuestro análisis y reflexión de situarnos en un posicionamiento neorromántico o contra ilustrado y postmoderno, aun cuando pueden detectarse en momentos de nuestro estudio cierta desconfianza hacia la razón (y la lógica científico-positiva), sí es preciso un grado de necesaria prevención en el ámbito de nuestra disciplina, la cual no siempre responde al rigor de sus principios; así también, aunque se trasluzca en nuestra doctrina un cierto reconocimiento (necesario) del subjetivismo, no tiene por qué romper los principios o presupuestos básicos que conforman la ciencia tradicional, y esto porque, si bien se cuestionan (aparentemente) de manera sistemática la existencia de valores «universales» en la poesía (obsérvese el desvío métrico como una manera peculiar de ruptura con

44. Bunge, M.: ob. cit., pág. 33.

45. Acuyo, F.: «Fisiología de un espejismo: Del Mito y la Poesía. Poética de lo racional inconsciente», ob. cit., pág. 23.

la sistemática preceptiva), reconocerá un aleatorio —caótico— funcionamiento en ella, el cual se verá que obedece a una serie de leyes —o de preceptos— básicas(os) de orden, lo(a)s cuales acaso justifican su expresividad —estética— frente a su funcionamiento especial que, no obstante, la objeta, define y sitúa singularmente en el ámbito del ser y del conocimiento; es decir: de aquel «ser en la belleza»⁴⁶ al que nos referiremos cuando hablemos de la poesía como sujeto ontológico de la actividad artístico creativa.⁴⁷

Adelantamos como objeto de grande interés para nuestro estudio la constatación de que la idea de «sistema complejo adaptativo» parece acogerse con un amplio grado de ductilidad en el ámbito de nuestras reflexiones (y observaciones), a la que se diría responder la poesía y su expresión fenomenológica, en tanto que estarán formados por elementos varios y especiales en una interacción compleja que, a veces, responde de manera determinista o probabilista, pero que, de cualquier manera, se resiste al análisis de forma especialmente insistente, en tanto que el todo que se diría conformarla no tiene por qué ser igual a la suma de las partes que la componen, y lo que es más importante, parece adaptarse a nuevas situaciones en favor de generar nuevos comportamientos.

Si bien toda nuestra sistemática está construida al albur de una «libre invención de conceptos»,⁴⁸ no por ello estos estarán instados a ser arbitrarios, sino que, como iremos reconociendo, se sujetarán al contraste y experimentación casuística.

Decimos, en fin, que por más que muchos arguyan, no pueden dejarnos entender sino que la poesía, en tanto lo que ha venido formalmente a ser, lo será en muy buena parte por su métrica estructura. Vean y atiendan en estas líneas que esperar y no temer (a falta de entendimiento) esta excelsa disciplina será un idóneo consejo, sobre todo si se ama la poesía, pues, es de razón comprender que no se puede abreviar con inconsciente premura lo que exige para su estudio tanta perseverancia como muy solícita prudencia.

46. *Ibidem.*

47. *Ibidem.*

48. Einstein, A.: «*Mi visión del mundo*», Tusquet, Barcelona, 1988.

I-III

DEL DESVÍO MÉTRICO: ENTRE LA TEORÍA Y LA HERMENEUSIS

AL MARGEN DE LA METODOLOGÍA aplicable al estudio de esta apreciación —¿nueva?— sobre el arte y la ciencia métrica, anotamos previamente que no hablaremos aquí expresamente del desvío, sino de la alternativa entre teoría y hermenéutica (de aquella, decimos, de la métrica, trataremos de forma extendida, pero estrictamente, como es de rigor y corresponde a su importancia para nuestros presupuestos teóricos, exegéticos y epistemológicos, en un apartado diferente al que nos ocupa).

Decíamos que reconocemos, al albur de la no sencilla tarea de análisis y conceptualización del aspecto métrico preceptivo, la vulneración de los principios normativos que la informan (y conforman) en primaria instancia, y que dicha violentación supone la aparición de los denominados desvíos en la casuística recogida —y, por supuesto, en la no menos abundante y no tenida en cuenta en estas páginas por razones obvias de espacio y tiempo—, lo suficientemente numerosa como para no pasar desapercibida para los modestos intérpretes que exponen sus observaciones en estos párrafos iniciales, porque estiman que interesan y mucho para el lector atento de poesía y al estudioso de la intrincada y dinámica estructura del verso.

Diremos pues, en principio, que se nos antojaba, no por capricho, por cierto, necesario un replanteamiento teórico del concepto mismo de poesía (y del que sólo daremos una breve semblanza en este espacio, ya que no es el propósito último de nuestro trabajo, aunque sí daremos un apunte breve por fugaz, porque creemos que resultará orientador para el fin último de la disyuntiva teórica que planteamos), muy conscientes

además, de que aquella concepción no es precisamente característica por su homogeneidad de ideas, apreciaciones, juicios y, desde luego, inamovibles conceptos, ni siquiera bajo los auspicios del criterio netamente literario; por lo que nos replanteábamos ahora si tendrá la misma repercusión, de ser posible su definición, en el ámbito más específico que nosotros atribuimos, o mejor, entendemos y reconocemos propio del ámbito privativo de lo que podíamos denominar la poesía «en sí».

Sabemos que la expresión «teoría» comprende aquellas reflexiones sobre unos principios generales del fenómeno literario (parafraseando a Wellek)⁴⁹ y, nos preguntamos también ahora, de manera creemos que bastante coherente, hasta qué punto son específicos y, por tanto aplicables de guisa no menos aferente, al fenómeno que nosotros consideramos como estrictamente poético. Sin obviar las reflexiones (de grande interés en muchos casos) de los escritores, estudiosos y críticos (e incluso poetas) sobre dicha fenomenología. Dicho lo cual, consideramos muy oportuno diferenciar en nuestro intento de hipótesis lo que la teoría «supone» y lo que la interpretación «aporta» a la teoría poética tal y como la replanteamos nosotros, si es que el diseño (o mejor, esbozo) nuestro es plausible de ser aceptado como alguna de estas dos variantes de estudio.

Las diferencias esenciales que atañen a lo que la literatura sea, son usadas para la interpretación; esto parece ser un hecho perfectamente constatable para Wellek; además, no sabemos si será igualmente aplicable para algo más que la sola descripción de la manifestación artística y de conocimiento entendida como poesía; sí nos lo parece claramente para la definición y, si es así, se verá si es posible la «re-situación» de la poesía dentro, mas también, fuera del ámbito literario.

No vamos a ocultar que «nuestra teoría» puede derivar hacia una suerte de paradigma (¿científico?) que quiera designar no sólo una actividad (artístico-literaria), sino también una «forma de ser» manifiesta en esa expresión que exponemos y reconocemos como «poética» (en el verso y, acaso, fuera de él); de todo lo cual puede inferirse una formulación distinta que apura su capacidad de análisis y reflexión, pero todo para refutar y modificar otras hipótesis y teorías, mas también in-

49. Wellek, R.: *Historia de la crítica moderna 1750-1950*, Gredos, Madrid, 1969.

clinándose a la explicación⁵⁰ y explicación de principios generales en referencia a textos concretos, los cuales, además, iremos contrastando en el devenir del planteamiento nuestro en la casuística que interesará a su labor expositiva. De esta suerte entendemos que se puede estar ante un texto con un marcado carácter teórico y, sin embargo, observar, sin extrañeza, contrastarse en no pocos momentos un signo interpretativo que, sinceramente, será muy digno de tenerse en cuenta a lo largo de nuestra esforzada y entusiasta exposición teórica.

No debe espantar en este extremo al lector avisado el ya prolijo (pero creemos necesario) exordio con el que tratamos de explicar (y aun de comprender globalmente) su labor de reconocimiento y de análisis, y es que no vemos con la misma claridad que Dilthey⁵¹ la especificidad de la comprensión propia de los fenómenos humanos respecto a la frontalmente opuesta de los fenómenos naturales y su inevitable explicación; sobre todo en el ámbito de estudio que ahora nos concierne: la poesía. Por lo que respecta a nuestros juicios, podemos dar testimonio de que ambos paradigmas (en su tendencia subjetiva —Max Weber—⁵² y en su tendencia objetiva —Durkeim—)⁵³ coexisten, como se propondrá en nuestro estudio.

Cierto grado de hermeneusis interpretativo será obvio en tanto que la comprensión del fenómeno poético implica la necesaria participación en la labor de exégesis, mas no debe dispensarse displicentemente un nivel de comprensión teórica que se hace necesaria y objetivable, si es que el progreso de racionalización que invertimos en nuestros presupuestos (humanos, inevitablemente) se contemplará que comprende un interesante y muy significativo grado de racionalidad implícita de manera inevitable en las leyes naturales,⁵⁴ amén de resultar nuestra ciencia humana parte también inexcusable de la naturaleza misma porque los términos de comprensión en el mundo de lo poético, se hacen inteligibles muchas veces en los mismos términos que en la naturaleza (ya

50. Mignolo, W.D.: *Comprensión Hermenéutica Teoría del texto e interpretación del texto*, UNAM, México, 1986.

51. Dilthey, W.: *Introducción a las ciencias del espíritu*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

52. Weber, M.: *Conceptos sociológicos fundamentales*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

53. Durkeim, E.: *Magia y civilización*, Ateneo, Buenos Aires, 1965.

54. Schurzt, A.: Ver W.D. Mignolo, ob. cit., pág. 38.

veremos de qué manera), aun a sabiendas de que el proceso cognitivo en uno y otro ámbito será, desde luego, distinto.⁵⁵ Lo interesante de todo lo dicho será atender al grado de intersubjetividad y a la semiótica en la que se fundamenta.

La línea —¿ideal?— que escinde potencialmente la comprensión teórica y la hermenéutica en poesía y en el entorno de su especial fenomenología, en cuanto que ofrece un contexto objetivo de sentido (que nace de otro general), se construye a partir de lo subjetivo, así las fronteras de lo particular y lo general quedan diluidas y, muy bien no tienen por qué responder de manera definitiva a los presupuestos que imponen la lingüística general o la gramática generativa.

Tendríamos que precisar si el concepto de desvío puede considerarse, en caso de la métrica y, por tanto, de la poesía, como satisfactorio para su aprehensión —no sólo desde el punto de vista lingüístico y literario— y conocimiento, pero, sobre todo, para su identificación más allá de la consideración metafórica,⁵⁶ o de empleos pertinentes de la gramática competente acorde a unas normas disciplinarias que no son identificables en muchas ocasiones en el ámbito y jurisdicción específicos de la literatura, sino primordialmente en el de la poesía, si es que ésta es capaz de responder a las expectativas que nosotros proponemos para la explicación de su «ser» respectivo y unívoco y el de sus singulares contenidos.

No sabemos todavía si nos encontramos en disposición de formular alguna definición con la que establecer señas descriptivas de lo que la poesía sea, así como de establecer principios sobre los cuales exponer los criterios necesarios para la comprensión hermenéutica e interpretativa. Mantendremos aún esta posición de incertidumbre sabiendo que, en virtud de aquellas diferencias —entre poesía y literatura, decimos—, tantas veces la comunidad exegética estipula las normas que se tienen por vigentes para su estudio, o, acaso, precisamente por esto, y todo porque en la «sincronía» y en la «diacronía» las definiciones esenciales organizan un paradigma⁵⁷ que dará sentido al universo literario que, a su

55. Mignolo, W.D.: ob. cit., pág. 38.

56. *Ibidem*.

57. *Ibidem*.

vez, verá una variabilidad cronológica de los conceptos de literatura (y, sobre todo) de poesía, por lo que muy bien puede suceder una desfiguración no sólo de nuestras intenciones teórico-interpretativas, también sobre lo que la poesía, de manera esencial, sea; además, haríamos entrever prematuramente en conflicto nuestras modestas presunciones teóricas con aquellos paradigmas contemporáneos o de tradición de la comunidad interpretativa, cosa que no creemos que sea favorable para la aprehensión «real» que late en nuestras intenciones de interpretación. Incluso teóricamente no nos conviene para la determinación de la naturaleza de la poesía, precisamente porque sabemos que la máquina teórico-estética, tal y como la conocemos hasta hoy, las nociones de poesía se mantienen siempre abiertas en su concepción y sujetas a redefiniciones y refutaciones, resultando, finalmente metafísica y lógicamente imposibles. Ni siquiera nos referiremos a las condiciones de similitud⁵⁸ que se dirimen en el ámbito teórico para hablar de poesía en las diversas literaturas y que quieren versar sobre la poesía, pues somos conscientes de que las potenciales recomendaciones que puedan inferirse de su comprensión hermenéutica pueden distorsionar, al fin, la naturaleza misma de lo que la poesía sea.

De cualquier forma, como puede haber percibido anticipadamente algún lector en extremo sagaz, la teoría y la hermenéutica se ofrecen complementariamente, sin oposición. Es por esto por lo que no será pertinente, a la luz de nuestros modestos y cautos criterios, una investigación de la materia que nos ocupa que se manifieste adaptable, bien a los principios de una ciencia netamente descriptiva, como tampoco esencialmente teórica,⁵⁹ encontrándonos de manera más acomodaticia en método, pero también más cercana a una ciencia de carácter empírico-descriptivo a través de la que disolver la «materia» para poner de manifiesto las estructuras⁶⁰ de nuestro objeto de estudio, esto es, la poesía, mas en su singular composición material por la que se hará identificable y especialmente perceptible: la expresión métrica y sus privativos designios formales que la conforman tan peculiarmente, y sobre todo en lo que atañe al desvío del fundamento (legal) que informa a su preceptiva.

58. *Ibidem*.

59. Curtius, E.: *Ensayos Críticos sobre literatura europea*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

60. Mignolo, W.D.: *ob.cit.*, pág. 38.

Finalmente, debemos precisar e incidir en un aspecto que consideramos principal o «vital» dada su importancia, así, la probable incapacidad nuestra de diferenciar (pre)claramente nuestro posicionamiento teórico del nítidamente exegético: y es que no debemos confundir el aspecto teórico de nuestras observaciones con el conocimiento cierto del que estará capacitada la disciplina que entendemos como verdaderamente poética; tan sólo creemos que todo aquel dificultoso aparato teórico deducible de nuestras apreciaciones aportará elementos suficientes de comprensión útiles para una más cercana comprensión e interpretación del difícil y siempre dinámico fenómeno poético.

En definitiva, estimamos que la distinción (necesaria) de una comprensión teórica bien distinta a la hermeneusis —por ser ésta además participativa—, no es objeto de discusión; no obstante, estos y otros (posteriores) párrafos quieren ser aviso para los más o menos ingenuos navegantes, en tanto que creemos también necesaria⁶¹ la revisión de la teoría y la crítica, así como atender prestamente también a las inevitables incidencias de la interpretación —particular— del texto (poema), sobre las consideraciones generales de lo que la poesía —tal vez no sólo como fenómeno literario— sea; eso sí, claramente expuestos como dos «actividades» cuyos objetos son perfectamente diferenciables: la teoría del texto que apunta hacia una comprensión teórica y la interpretación textual —poemática— inclinada hacia la comprensión hermenéutica del verso.

61. *Ibidem.*

I- IV

SIGNO Y POESÍA⁶²

NO ENTRAREMOS EN SOLEMNES o inextricables controversias sobre el aspecto esencial que diferencia la disciplina científica cultural, del saber estricto que siempre se estimó genuino, por diferenciado o propio, de las ciencias naturales, sobre todo en lo que atañe a la poesía, (considerada, como adelantábamos tanto literaria como extraliterariamente) y nos referimos ahora, fundamentalmente, al universo de la semiología.

Aun conscientes del expuesto riesgo que conlleva el discurso crítico del signo a que derive, en ocasiones, a posicionamientos más ideológicos que científicos, insistiremos, al menos, en una muy digna mención del grande interés que comporta dicha perspectiva en el dominio que tratamos en la exposición nuestra. Confiamos que a través de estas páginas pueda traslucirse la inclinación de nuestro discurso, totalmente proclive a su relación con la realidad a la que se dirige —el fenómeno de la poesía—, mas desvelando⁶³ siempre (o, al menos, en la medida de lo posible) la ideología que pueda enmascararlo, por lo que será una rutina en nuestra exposición volver una vez y otra al origen, normas y disposiciones en donde suponemos se construye el complejo dispositivo que hace posible la poesía como texto —poema—, así como dejando advertir alguna vez consecuencias no precisamente literarias, todo lo cual no pretende más que dar luz sobre su extraordinaria riqueza, consistencia y complejidad, y, desde luego, nunca dando nada por definitivo en nuestra

62. Acuyo, F.: *Signo y Poesía I y II, Fisiología de un espejismo*: ob.cit., pág. 23.

63. Veron, E.: *Conducta, estructura y comunicación*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

obligación de ser menos amenos y más rigurosos, si es que pretendemos establecer algunos criterios exhaustivos.⁶⁴

Decíamos en otra ocasión:⁶⁵

«No serán pocos quienes no sólo infieren del ejercicio poético algo que es adventicio, hermoso y elegante; como la actividad —artística— proclive al entretenimiento y al adorno de la palabra, sin recabar en modo alguno si es posible detectar alguna forma de «trascendencia» no sólo lingüística, también estética (y por tanto filosófica) y también gno-seológica. Creemos que la visión semiológica, si llevada a cabo con un mínimo de atención «totalizadora», aun en los estrictos pero peculiares límites de su ámbito, pueda acaso ampliar las perspectivas de su observación, siempre especial, y pueda también, por tanto, optar a ser un instrumento de inestimable utilidad para el estudio del que se comporta tantas veces como enigmático —¿totalmente inescrutable?— fenómeno que se sitúa, a nuestro humilde entender, en múltiples ocasiones más allá del ámbito netamente lingüístico: nos referimos, claro está, a la poesía».

Más adelante añadíamos al respecto⁶⁶ :

«El isomorfismo poético es una prueba palpable (viviente) de que el mundo que acontece no funciona al albur de una dinámica equiprobable⁶⁷ en cuya realidad se manifiesta un conjunto vacío de leyes, las cuales vienen a traducirse como restricciones que llaman la atención para decir que no todo vale para acceder a la realidad de su naturaleza. Pero no deben entenderse aquellas prohibiciones como simples normas deterministas que puedan anticipar o predecir la realidad especial del fenómeno poético. La necesaria incertidumbre que cabe observarse, por ejemplo, en la transgresión de la norma métrica —desvío—, en momentos concretos del poema (intensidad emocional, lírica) nos

64. González de Ávila, M.: *Sobre ciencia y verdad en el estudio de los signos*. Revista Internacional de semiótica, 1997

65. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

66. *Ibidem*

67. *Ibidem*

avisa de un grado de inexcusable incertidumbre, mas no significando forzosamente la conculcación general de aquellas leyes que garantizan la conservación de aquellas magnitudes que dan cuenta de la globalidad —u organicidad— del fenómeno poético».

Finalizábamos aquella exposición:

«La aparente falsedad, «lo fingido», que alertaba Pessoa,⁶⁸ atentamente observado, se muestra en verdad como la imagen que amplifica en numerosas ocasiones, milagrosamente, la realidad, o que se vierte, tal que diría Salinas,⁶⁹ como exaltación de la misma. Así entendemos que el vigor y el rigor del lenguaje en poesía sirven para eliminar lo común y reforzar lo genuino.⁷⁰

Se entiende de esta manera que la apreciación de la realidad en poesía esté inevitablemente relacionada con la dimensión estética, pues la belleza no enmascara la verdad, al contrario, «el ser» poético alcanza su plenitud en la realidad misma, si armoniosamente revelada. Pero no será esto que proponemos una realidad sólo apreciable estética y filosóficamente, mas sobre todo nos encontramos ante una realidad viva. El binomio vida-poesía resulta inseparable (e inevitable) para el correcto entendimiento de su relación con la realidad. Debemos entrever al menos el profundo sentido de lo que exponemos, porque, aun teniendo la palabra como idea, habremos de ser conscientes con ella a través del texto poético; así se manifiesta como unidad de sentido y sonido, como diría Jorge Guillén,⁷¹ y ya como poesía, se ofrece como lo que es «y algo más».

Cuando decimos que el lenguaje poético se ofrece más allá de lo puramente intelectual —o conceptual— entenderemos que con la supuesta comprensión del poema, no agotaremos su contenido. Se verá así, como rasgo común a la poesía verdadera que la realidad vivida se muestra como distinguida experiencia poética, la cual, para desasirse del «yo», muchas veces se vierte como aniquilación, manifestándose como un acercamiento veraz hacia «la realidad del ser en el mundo», y

68. Pessoa, F.: *Obras completas*, Atica, Lisboa, 1978.

69. Salinas, P.: *Literatura española del siglo XX*, Séneca, México, 1941.

70. Mallarmé, S.: *Las prosas de Stéphane Mallarmé*, Aymá, Barcelona, 1942.

71. Guillén, J.: *Lenguaje y Poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

que, para algunos, ha supuesto en sus indagaciones sobre la poesía, una manifestación religiosa.⁷² Y es que el propósito poético se vierte al margen tantas veces de la *voluntas* personal del poeta, que deja emparentada la dinámica poética con el proceso de formación onírica. Resultarán, entendemos, transparentes los mecanismos de comprensión teórica de Bécquer⁷³ o de Novalis,⁷⁴ exponiendo como denominador común a la poesía y el sueño, la apreciación que dice que ambas vierten una realidad esencial y una representación verdadera del alma.⁷⁵

Podemos examinar ahora con un mejor ángulo de visión aquella lucidez de lo poético y lo onírico que proponían aquellos autores, y es que veían en la poesía una forma sutil de captación de la objetividad independiente del individuo poético; queremos decir una objetividad que da cuenta de una potencia de conocimiento y percepción particular, pero auténtica, del mundo. Y es que lo vertido como experiencia en poesía es en realidad memoria viva que libera de las ataduras egotistas de la conciencia, así la palabra poética puede considerarse lenguaje del espíritu, o, la palabra en plenitud que, a su vez, se ofrece como instrumento y como entidad para trasladarse a la realidad del ser.

Creo que puede entenderse mejor en este punto la idea de la lírica contemplación por la palabra que halagaba tanto a Gabriel Miró,⁷⁶ y a través de la cual se llega a la culminación de la vida; la vida expresada como ciencia y conciencia de lo auténtico.

Si pretendemos en la observación del poema una indagación científica, tendremos en cuenta, con Dámaso Alonso,⁷⁷ que no existe una matemática (estilística o no) capaz de una observación de todos y cada uno de los resortes que, en principio, se diría evidenciar el fenómeno poético como «ciencia de la paradoja».⁷⁸ El instrumento esencial es el instinto —la intuición—, porque el límite del análisis poético es en realidad un límite matemático,⁷⁹ quedando impregnado de dicha limitación el mismo análisis del signo poético.

72. Santayana, G.: *Interpretaciones de Poesía y Religión*, Cátedra, Madrid, 1993.

73. Bécquer, G.A.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1954.

74. Novalis, Schiller, Schlegel, Kleist, Holderlin: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

75. Holderlin, F.: *Ensayos*, Hiperión, Madrid 1976.

76. Miró, G.: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.

77. Alonso, D.: *Poesía Española*, Gredos, Madrid, 1976.

78. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

79. Alonso, D.: ob. cit., pág. 46.

Que el significante no va a transmitir sólo conceptos, sino delicadísimos complejos funcionales que se rigen por y para un solo organismo cual es la poesía, nos parece evidente, y que los significados conllevan trazas de tan enorme complejidad nos lleva a la necesidad de distinguir igualmente significados parciales para intentar hacer inteligible de la única forma aceptable el mundo de lo poético, esto es: «viviendo en poesía» la forma poética y su no menos acendrada complejidad.

No es, por tanto, nueva la aceptación de la complejidad del signo poético, ni tampoco la señalización necesaria de la insuficiencia del concepto sausseriano de signo para la poesía, ni tampoco nuevo el reconocimiento de la vinculación esencial entre significante y significado en su ámbito natural y genuino, por todo lo cual esta disertación quiere ser, sobre todo, caldo de cultivo para el lector avisado y atento de poesía, para quien se recomienda mantenerse desconfiado del rigor mecánico propio de un análisis puramente conceptual, y fomentarse, sin embargo, atento a la interacción vital y totalizadora del impulso poético.

Pretender inquirir significados netos en poesía es ignorar su propia naturaleza. Es necesario atemperar el juicio sobre el «concepto» como elemento interpretativo y mostrar una reserva razonable para la comprensión del «todo», tantas veces irreconocible en el análisis de sus elementos.

Es por todo esto por lo que, al fin, se nos antoja, y a la vista de todo lo anteriormente reflexionado, no caprichosamente por cierto, que la poesía tiene mucho más que decir como «ser genuino» y «vivo en la distancia», que como cadáver interesadamente propicio en cercanía para la disección de las convenciones y su posterior y detallado análisis, y todo porque estimamos también que significa más en sí misma (la poesía, digo) que, desde luego, en manos de una interpretación manipulada, viciosa e ilusoria.

El mundo de los signos es, también, el mundo de lo plural e impreciso,⁸⁰ y donde la poesía vive de su incertidumbre la plenitud de lo que «es» y «acontece». Nos llegamos a plantear en la coyuntura reflexiva en la que nos encontramos, si la poesía «en sí» no se ofrece como raro signo, como unidad psíquica y estética mínima que, acaso, en sí misma guarda un significado último y se vierte cual arquetipo esencial que se

80. Eco, U.: *Signo*, Labor, Barcelona, 1973.

designa como «el ser en la belleza».⁸¹ Es por esto, quizá, por lo que lo detectamos originariamente en cualquier ámbito de la expresión artística verdadera, e incluso en cualquier disciplina del saber que exprese creativamente el acervo de su ciencia, y en fin, en la naturaleza de todo aquello que invita a culminar plenamente en la vida de los hombres.

A fe que creo, sinceramente, que nadie debiera investirse de una dignidad inmerecida, porque, así mismo, entiendo que los bienes, las jerarquías, el justo precio, suelen obtenerse cuando menos se los pretende; así, la poesía, ofrece con su enigmático y vívido aliento, tangibles, emocionantes y subidos homenajes a quien «sabe observar» y «ser en su seguro azar», sin pretensiones. En nuestras modestas pesquisas, por lo tanto, no se ha pretendido sino solazarse entre su amable brisa, y es que aconseja tal disposición al alma, que sólo sabe del hermoso continente del que parte misteriosamente la vida, y del profundo contenido que encierra el espíritu en su belleza, y es que la poesía comprime e imprime tanto y tan mágicamente en su alado éxtasis de ciencia unánime del mundo que, excede, sin duda, todo cálculo.

Nuestro reconocimiento como sujetos sociosemióticos advertimos fundamental para establecer garantías en la ruptura con aquellos ¿prejuicios? ideológicos que pretenden empañar el carácter metadiscursivo y reflexivo de nuestro estudio. Por todo esto es por lo que creemos, con un alto grado de certidumbre, que será posible superar el ¿inevitable? relativismo en el que vive el mundo de lo semiológico en tantas y enojosas ocasiones, mas tampoco olvidando que nuestro objeto de estudio, esto es, la poesía, se ha situado temporal, espacial y socialmente, y que de esta circunscripción privativa han de derivar todas y cada una de nuestras observaciones y que, por tanto, será de rigor no descuidar la posible y siempre acechante amenaza de la imposición de la autoridad epistemológica absoluta.

Reconocemos, no obstante, sin ningún complejo por otra parte, sufrir aquel «síndrome de prudencia semiótica»⁸² que puede que nos haga más consecuentes en virtud precisamente de nuestras obligadas limitaciones. Es así que queremos hacer expresa nuestra plena conciencia sobre lo que estas (y otras) interpretaciones puedan, con toda modestia,

81. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

82. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

aportar en tanto que seremos partícipes del proceso transformador de la lectura en la que los textos están tan estrecha y especialmente vinculados.

No pretendemos así tampoco, mantener el pulso de nuestro discurso al flujo de una racionalidad afín al modelo lógico-matemático, porque somos, aun en nuestra severas restricciones, muy conscientes del impulso semiótico-crítico, en tanto que el lenguaje⁸³ exige (a través de sus signos) reconocer cómo han sido posibles las representaciones, mas con el fin de enfrentarnos a la verdad de su discurso; es así como pretendemos reconocer —y determinar— las reglas que constituyen el verso (el endecasílabo, concretamente) y cómo se explica el desvío en este tipo de composición métrica.

Aun reconociendo la situación histórica del poema —y del poeta—, nos referiremos de manera parca y puntual, para atender a los fundamentos (y rudimentos incluso), a su funcionamiento y dinámica, mas sustentando las condiciones de nuestro acreditamiento «crítico» en los mismos límites del conocimiento,⁸⁴ pero con la certeza también de que es posible edificar razonamientos diversos —por novedosos— en el aspecto que a nuestro estudio sobre la poesía interesa, esto es, en lo que se refiere a la métrica, y centrado todo ello sobre el desvío de sus normas y preceptiva, mas basados también sobre criterios de universalidad racional en los que poder sustentarse con dignidad suficiente.

83. Foucault, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1966.

84. Bourdieu, P.: «*Questions de sociologie, choses dites*», «*Cosas dichas*,» Gedisa, Barcelona, 1996.

I-V

CIENCIA MÉTRICA: ¿IMAGINACIÓN CIENTÍFICA VERSUS IMAGINACIÓN POÉTICA? LAS FICCIONES DE LA CIENCIA

SE DICE QUE SERÁ LA «sensación de extrañamiento» la que habrá de poner en alerta la conciencia humana y que de aquella «sensación inaudita» habría de surgir la idea de inteligibilidad, e incluso aquella que implica la idea del orden mismo, todo lo cual habría de mostrarnos que el mundo «es lo que es», y no otra cosa que, no obstante, muy bien pudiera haber sido, y bien distinta acaso de lo que percibimos y creemos entender, aunque siempre en el reconocimiento de que será en nuestras apreciaciones de manera aproximada y extremadamente parcial.

De aquella aprehensión de orden que anunciábamos participa sin duda el poeta mismo para la concepción y posterior plasmación de su idea poética en el verso; acaso de forma análoga a como al científico le sucede, porque todo es acogido o apercibido como reflejo de aquella normativización del mundo: así, el verso se sostiene (rítmicamente) en una suerte de dinámica que no tendría por qué distar en exceso de aquella otra armonía de las esferas que acompasa el ser de lo que existe —si es el ritmo la congruencia de lo que piensa, imagina o siente⁸⁵ el poeta—. Veremos que también se rompe dicha inteligibilidad no sólo en la naturaleza, también en el verso mismo que se diría pretende ser con el mundo, tanto en lo que manifiesta éste como ente ordenado, como en aquello otro —a veces no bien explicado— que muestra caos y aleatoriedad. Pero, nosotros, fieles al espíritu, unas veces metódico, otras

85. Príncipe, M.A.: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros.... El arte Métrica Elemental*, Imprenta de D.M., Ibo Alfaro, Madrid. 1861.

impetuoso, y siempre entusiasta del científico, queremos reconocer el máximo orden que se ofrece ¿misterioso? oculto en aquel, como veremos, eximio y aparente desorden.

Se dice que es ampliamente reconocido que la ciencia es una forma (ciertamente especial, como lo es, y no menos peculiar, la poesía) de representación de la realidad; veremos si la naturaleza, respecto de la ciencia y esta a través de su método y de sus esquemas conceptuales, es o no compatible con aquella «ficción». Examinaremos también el detalle por el que aquellas paradojas que informan y estructuran (y son especialmente características en algunos ámbitos científicos, véase la relatividad, la mecánica cuántica y, sobre todo, las teorías del caos; mas también «la ciencia de la paradoja» que se nos advierte de manera especialmente singular en la poesía) el espíritu y la imaginación científica, no andan muy lejos de aquellos que estimulan el alma genuina del poeta auténtico y que, ahora, creemos advertir nosotros, observan entre ambas una análoga vertiente dialéctica.

Nuestra intención primera, antes de entrar en la compleja sistemática de análisis métricos sobre casos concretos, es la de advertir sobre la extraordinaria e inusitada naturaleza del orden métrico que identifica e impulsa el verso y la poesía como fenómeno literario, el cual no viene sino a perfilar que aquel estado de orden —eufónico—, acaso no venga impuesto de manera exterior, ya que su coherencia y la de todos los subsiguientes sistemas que la conforman (sintáctico, retórico y métrico), vienen inducidos en calidad de la dinámica que garantice su propia subsistencia —e independencia— estético-expresiva, la cual nos muestra las influencias externas al orden que genera el propio y genuino sistema poético.

Se tendrá aquella axiomática como el conjunto de subsistencias de una complejidad tan extremada que, acaso no pueden ser reconocidos nueva ni completamente, mas veremos que, a pesar de ella (y lo veremos con el subsistema de la metricidad poética) es posible explicitar sus estructuras poemáticas —y versales— mediante conceptos que se determinan en virtud del orden y la dominación,⁸⁶ y es que aquellos conceptos nos acercarán a la métrica como subsistema que no hace sino

86. El orden se manifiesta en estos sistemas como una forma evidente de dominación en la configuración de los mismos.

traslucir su «carácter sinérgico»,⁸⁷ pero sobre todo cuando se revelan aquellos «comportamientos» conculcadores del orden métrico general y que denominamos «desvíos», los cuales, además, se manifestarán muy expresamente como situaciones «críticas del verso». Se hablará de la interacción entre los parámetros de orden (a pesar de aquellas situaciones críticas o desvíos), y los subsistemas que lo conforman que mantendrán un estado cualitativamente estable y perceptible en la disciplina métrica, porque ambos serán, además, cuantitativos en tanto que lo que hacen es añadir nuevos resultados, mas sin romper el marco origen; así lo señalaremos cuando se observe que la ruptura se vierte en realidad como un orden implícito que nosotros iremos desvelando con posterioridad.

Entendemos que los parámetros métricos aparecen como control y orden de la expresión poética, pero observando que los estrictamente de control acaso pueden ser manipulados por el que observa (el que lee e interpreta, incluso el que crea o inventa el poema) mientras que aquellos que consideramos de orden son generados por el propio y complicado sistema —el poético—. También veremos que la «denominación» propia del sistema que nos ocupa viene a configurarse como un principio afín al de la naturaleza y compartido por ésta en tanto que conecta procesos experimentales a objetos matemáticos, los cuales, como también analizaremos, se emparentan estrechamente a la poesía, e incluso a los sistemas genéticos privativos de los organismos vivos; donde su proceso evolutivo nos lleva de manera precisa «del caos a la complejidad».

Podremos entender que el exceso de producción de «entropía»⁸⁸ deriva en el fenómeno métrico (incluso en los casos de desvío) del precepto, el cual no ha de concordar con el análisis de la estabilidad lineal propia de la «métrica mecánica»⁸⁹ y que, desde luego, tampoco es concordante con nuestra visión de lo que la métrica ofrece dimensionalmente respecto del fenómeno poético, así, con su método «clásico» —mecánico— se predicen (determinan) potenciales «situaciones críticas» en el verso, pero no lo que ocurre más allá de la norma determinista de

87. Haken, H.: *Fórmulas del éxito en la naturaleza Sinérgica: la doctrina de la acción de conjunto*, Salvat, Barcelona, 1986.

88. Prigogine, I.: *Las leyes del caos*, Crítica, Barcelona, 1997.

89. Concepto atendido por Antonio Carvajal en *Métrica mecánica frente a Métrica expresiva*, y en el que nosotros incidimos desde una óptica diferente.

precepto; y es que para su correcta y más completa comprensión no es suficiente una aproximación lineal en su ruptura o desvío; razón por la que se hace necesaria la convergencia de técnicas de computación o de matemática no lineal para el acercamiento y explicación de su funcionamiento y dinámica.

Es el momento de plantearnos en el ya largo prólogo que nos ocupa, si la poesía y su visión teórica pueden considerarse como identidad irreductible ontológica y metodológica para quienes, como nosotros, quieren conocer su naturaleza íntimamente.

Es aquí y ahora cuando creemos significativo hacer una seria advertencia sobre el hecho constatable de que algunas disciplinas científicas se encuentren en grado de proximidad más estrecho de lo que algunos quisieran reconocer respecto al arte; de nuevo haremos referencia a la matemática en su vertiente pura —y también en la aplicada— en tanto que viene determinada en gran medida por categorías estéticas,⁹⁰ de las que cabe distinguirse estilos y períodos estilísticos, y es que, además, también está sometida a transferencias que variarán de una época a otra.

Ahora bien, se tendrá que reconocer en nuestra labor teórica (y hermenéutica, cuando así fuere) el cometido de carácter reconstructivo pues, en realidad, no hemos entendido la poesía ni acaso la ciencia en su vertiente más creativa-como representación⁹¹ (copia o imitación), sino como el resultado de un proceso deconstructivo que permitirá ver aquellos elementos que la conforman bajo una perspectiva nueva, diferente —científica, en cualquier caso— porque basa sus aproximaciones en una lógica y una concepción formal rigurosa que ha producido la filosofía epistemológica que conocemos a la luz de una visión sintética (abstracta) que es reconocible en el método científico.

Debemos considerar los criterios de evaluación de nuestra perspectiva indagatoria más allá de las nociones de verdad, que no debe confundirse con la *adaequatio rei et intellectus* de la teoría clásica de la correspondencia;⁹² advertiremos también que se puede deducir, al amparo de estas reflexiones, la función tanto de la teoría poética como

90. Splenger, O.: *Decadencia de occidente*, Beck, Munich, 1967-1969.

91. Goodman, N.: *Languages of Art*, Bobbs-Merril, Nueva York, 1968.

92. Moulines, C.U.: *La metaciencia como arte. Sobre la imaginación científica*, Tusquet, Barcelona, 1990.

de la poesía como arte (y como ciencia) que proporciona, más allá de un lenguaje meramente descriptivo, no sólo con una función estética, también, o sobre todo, una función epistémica que garantice su eficacia cognitiva.

Pensamos que el poeta (acaso como el matemático) observa aquello que trata de explicar —y conformar— formalmente con el fin de ver si la presunta «representación» de aquellas «entidades reales» tienen sentido independiente de sí misma; en el caso de la poesía, en lugar de con entidades numéricas o abstractas, lo hace directamente con aquello que entendemos «vivo» —incluso orgánico— y que se manifiesta en la peculiaridad de su lenguaje, portador de emociones, pensamientos, sensaciones.... y que se ofrece como tal (esto es, como un organismo extremadamente difícil y especial) en su fenomenología y dinámica.

Constataremos, en definitiva, a través de la poesía y su correcto apereamiento teórico (poético), que lo que en verdad la sustenta es la interpretación correcta de lo básico que, en el mundo es y que, por cierto, no tiene por qué coincidir, precisamente, como veremos, con lo trivial, mas sí con lo que debe considerarse estrictamente fundamental.

Decimos en definitiva, que la poesía tiene sus ímpetus y que, como generatriz de cualquiera manera de arte creativo —incluida la literaria y su expresión poética—, creemos que se vierte portadora de vida y de belleza y que en virtud de su impulso generador, dejará profundamente impregnado el estigma de su huella.

I-VI

EL TIEMPO POÉTICO: CAOS, MÉTRICA Y POESÍA. APROXIMACIONES AL CÁLCULO Y A LO IMPREVISTO.

Recogíamos en otro espacio teórico⁹³ algunas muy recomendables advertencias sobre la naturaleza del tiempo en poesía:⁹⁴

«Para restituir la vida del tiempo pasado recurrimos, a través de la memoria, a la reconstrucción de aquel estado nuestro de gozoso o triste recuerdo, y lo ofrecemos al espíritu como una realidad virtual pero viviente para nuestros sentidos y percepción de las cosas, que se conforman (¿imaginariamente?) en lo acontecido de aquel instante. Así pues, cuando Antonio Machado evoca aquella infancia suya cual «recuerdos de un patio de Sevilla»,⁹⁵ o, a través de la remembranza de los «días azules, o de ese sol de la infancia»,⁹⁶ entendemos de forma intuitiva el concepto temporal del poeta. No en vano, supimos *a posteriori*, y por indicación expresa del autor, de su ingénito concepto de tiempo, el cual iba a impregnar toda su obra como un eco que repitiera de continuo: «somos tiempo».⁹⁷

Pero, dentro y fuera de la poesía ¿qué es en realidad aquello que llamamos tiempo, y que idealizamos siempre en actividad, en marcha, transcurriendo siempre?».

93. Acuyo, F.: *Naturaleza del tiempo. Tiempo y Poesía*. ob.cit., pág. 23.

94. *Ibidem*.

95. Machado, A.: «*Retrato: Campos de Castilla*», *Obras Completas*, Espasa Calpe, Madrid, 1988.

96. Machado, A.: «*Poesías de la guerra: Coplas*», *CCXLI*, (1923—1936), ob. cit., pág. 53.

97. Recuerdan sus reflexiones en este aspecto el pensamiento Bergsonian.

Algo más adelante insistíamos diciendo al respecto:

«El goce de lo estético despliega un movimiento en que el instante no es sino creación, y en su dinámica ejemplar, no contempla reglas vertiendo una belleza libre de conceptos y significados que, entiendo, como la más radical concepción de «belleza libre» kantiana. La figura (o el paisaje) indica un movimiento que no tiende a un fin, porque su dinámica es propia de un fenómeno de exuberante y vívido exceso, y es común al arte clásico y a la más radical, sofisticada y desafiante creación moderna. No obstante, la corriente fugitiva de cada pincelada, o el proceso transitorio en que dispone cada objeto es una vívida estructura que late y, sin embargo, nos asalta con la quietud de lo que, por ser único, es eterno.»

«Pero si la obra de arte como tal, resulta irremplazable, lo será en virtud de la *mimesis*, mas no entendida como una *imitatio*, sino extraída del uso y del concepto originales y que eran relativos al movimiento de los astros, si estos representan la pureza de la ley, de la proporción y del canon matemático que vierte al cosmos su orden inmutable. Y es que no hablo ya de que la obra de arte se sostenga en una propia estructura temporal, y su *tempo*, subjetivo, no pueda ser medido exactamente, sino que es movimiento que no se describe con medida temporal alguna. La ilusión de ese transcurso traducible en tiempo es muy probable que devenga a través de un ancestral equívoco; esto es : la traducción o labor de interpretación de la obra de arte (mas puede que también del mundo), desde la que se interpreta como distintas alteraciones ese movimiento interno —o subjetivo— del que observa o se arrebata en la contemplación de aquél, externo, si ofrecido objetivamente por el artista».

Cualquier interpretación, valoración o criterio de exégesis conlleva una necesidad de contingencia incompatible con la naturaleza intemporal (si no inmutable) de la auténtica obra de arte. La grandeza de ese ritmo, latido sin instante, está en que nos invita a compartir su continuo e inextinguible pulso, y hacer nuestro —ya lejos del efímero decurso de lo transitorio, el cual apercibimos con la parcialidad fugitiva y falaz de los sentidos— su aliento permanente y su naturaleza «para siempre» duradera.

Repararemos ahora en que, en no pocos casos (atiéndase a la teoría de catástrofes en la matemática del tiempo), las ciencias exactas dan

cuenta de sus tantas veces insidiosa fenomenología. Así observaremos que desde la *Astronomia nova* y *Harmonices Mundi*⁹⁸ de Kepler y sus leyes —tres— de la armonía escondida del cosmos, se entendía que los movimientos de los planetas eran totalmente regulares y en consecuencia previsibles; como principal efecto de esta concepción del mundo y de su «orden natural» inmutable, el desorden que pudiera ser detectado será sólo aparente;⁹⁹ es más, decir que la materia atrae a la materia en razón directa de las masas y en razón inversa al cuadrado de las distancias,¹⁰⁰ podía entenderse como un «ingenioso artificio matemático», el cual, a los ojos del profano, no tenía por qué adaptarse a la realidad del fenómeno físico que describía. En cualquier caso, la aplicación y demostración de las tres leyes de Kepler a partir de la Ley de la Gravitación, vendría a dar como resultado la disciplina de la *Mecánica Celeste*, cuyo poderoso influjo aún hoy, en el ámbito de la ciencia y en la concepción misma de los principios que conforman la ley positiva (que se reflejan también en la concepción métrica del verso en la mayor parte de las preceptivas reconocidas), mantienen su equívoco influjo en la percepción y entendimiento del mundo de lo cotidiano en nuestros días.

El resultado más evidente es que gracias a la precisión de su método era perfectamente determinable cualquier acontecimiento, el tiempo en su concepción de pasado y futuro, así, todo permanece sujeto (y bien sujeto) a las ecuaciones diferenciales en un instante único y siempre presente. Puede, no obstante, comprobarse que aquel formidable baluarte de la *Mecánica Celeste* llegaría a tambalearse no sólo en la concepción científica posterior, también en la misma percepción del mundo y en las consecuencias filosóficas inferibles de la nueva apreciación del universo, y como iremos comprobando, en nuestra concepción de la métrica como uno de los fundamentos materiales de la poesía.

Se observará que el determinismo mecanicista y su rigurosa paño-
plia de predicciones que ofrece a disposición de su ciencia, será, no obstante, válido; empero, dentro de unos límites de precisión; es así

98. Kepler, J.: *Astronomia nova y Harmonices Mundi, El secreto del Universo*, Alianza, Madrid, 1992.

99. Laplace, J. : *Discernimiento para tiempo de crisis*, Encuentro ediciones, Madrid, 2005.

100. Newton, I.: *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.

que, la aplicación de dicha disciplina mecanicista sería aceptada por aproximativa durante bastantes años, resultando, además, la trayectoria de la misma una verdadera incógnita. Es así igualmente equiparable que las observaciones sobre los desvíos métricos o conculcaciones del verso, no encuentran una explicación satisfactoria en atención a una revisión mecanicista de la propia métrica, en la medida que aquélla refleja, como decíamos, una estructura especialísima, conformante de una organización viva, que así entendemos nosotros la poesía en su dinámica extraordinaria y complejidad extrema.

El reconocimiento de la impotencia de los cálculos en la composición del metro a raíz de una concepción mecánica del verso nos llevará inevitablemente a una franca y, a veces, muy notoria mal interpretación de la naturaleza intrínseca del fenómeno métrico en poesía. Será por todo esto por lo que planteamos la necesidad de reemplazar los métodos netamente cuantitativos (si bien precisos, limitados) por una metodología cualitativa más acorde con la necesidad de estudio de una fenomenología tan genuina como la que nos ocupa.

No es que digamos de manera definitiva que el límite de lo cuantificable sea precisamente la frontera que obstaculiza la métrica en su profunda comprensión y dominio, es más, creemos que ésta necesita ofrecer una fórmula más general con la que establecer precisiones (y dar explicaciones), sobre todo aplicada a las circunstancias en las que se dice que se trasgreden las normas de la preceptiva.

En la observación de la diversa casuística traída al caso —en su momento— se contemplarán criterios distintos, por no decir dispares; en la concepción del espacio y del tiempo (hoy sabemos que en realidad es un *continuum*) veremos que el orden y el desorden, lo previsible y lo caótico se superponen en ocasiones y donde, por tanto, además de las manifestaciones precisas, se verterá o se instaurará en ocasiones inevitablemente el desorden. Podemos verificar que las normas de las preceptivas tienen un carácter determinista, pero veremos también que cuando se ejercen, a pesar de su naturaleza, se obtienen resultados aleatorios, comportamiento que nos debe preparar para el hecho bastante factible de que no esté del todo comprendida la especial fenomenología del verso.

La sensación de que el proceso de la versificación (no sujeto a normas de precepto) está sometido a una dinámica aleatoria, proviene, como también veremos, del hecho —«comprobable»— por el que

se dice que se tiene una información exacta, pero incompleta. Cuando consideramos el determinismo como la posibilidad desde la cual elegir un punto de partida sobre el cual «determinar el futuro y contemplar el pasado», estaremos observándolo como la propiedad aplicada a la realidad del fenómeno poético en su conjunto (y en el métrico de forma específica) mas, insistimos, y tendremos ocasión de demostrarlo, esta manifestación y su correspondiente explicación netamente determinista, se nos ofrece a todas luces insuficiente.

Será por todo esto por lo que nuestra consideración del sistema métrico como determinista tiene como objeto determinante, decíamos, la necesidad de comprensión respecto de aquellas ocasiones en que puede mostrarse —el verso y su manifestación rítmica— con carácter imprevisible porque puede trasladar (y así sucede a veces) una característica y sintomática inestabilidad.

Si decimos que el poema, en su resultado, puede parecerse a un «lance de dados», deberemos tener en cuenta para un correcto apercibimiento rítmico estructural de la materia (lingüística y versal) que lo compone, que se refiere (o así debe ser entendido) no a cada supuesto (y concreto) lanzamiento, sino al conjunto de los lanzamientos posibles que, como en el verso, pueden tener una serie de variaciones (acentuales, en lo que a nosotros compete) que deberían tenerse en cuenta, y cuyas variables se repetirán sistemáticamente manifestando un comportamiento regular —tenido muy presente por el axioma métrico—; pero se verá, no obstante, que a pesar de la regularidad de aquella sistemática, será susceptible la aparición de movimientos extraños cuyo comportamiento no se atiene a la regularidad contemplada apriorísticamente por la preceptiva y que nosotros consideramos y denominamos como (potenciales) desvíos de la norma que aquella contempla.

Nos apercibimos en estos casos ¿excepcionales? de la desaparición del equilibrio y estabilidad que presuponíamos propios o privativos de su sistema regular, mas, precisamente desde tal situación es desde donde podemos establecer una observación esencial y clarificadora para la mejor comprensión del fenómeno métrico, si «descriptor» de la vida interna del verso y del poema: y es que aquél debe ser entendido ante todo como un «sistema dinámico», el cual no puede ser comprendido en el marco de una concepción estrictamente mecanicista (e inmóvil), ya que su perspectiva no puede acceder o posibilitar una explicación para todos aquellos parámetros exteriores que influyen sobre dicho sistema,

porque debe ser considerado siempre en movimiento, de aquí la sensación refleja de enfrentamiento (de contrarios), o bien la interpretación a veces inevitable de que conculca la norma, aquella que describe a la poesía como un sistema inmóvil.

Podrá colegirse que, en virtud de la dinamicidad de su axioma, podrá reproducir una —o varias— simetría(s) —temporal(es)—, la(s) cuales, a su vez, también es (o son) susceptible(s) de romperse, cambiando, desfigurándose,¹⁰¹ cosa que es no sólo perfectamente detectable, también explicable, en el caso del desvío o conculcación del precepto métrico, a todo lo cual atenderemos, puntualmente, con especial dedicación más adelante.

Será bueno destacar con precisión y muy brevemente, que si bien concebimos nuestro mundo como representación,¹⁰² nuestro ejercicio teórico —primero— e interpretativo (después) estará marcado por la incertidumbre respecto a la realidad, acaso de igual modo en literatura —y en poesía especialmente— y en el arte (también en momentos cumbres del pensamiento científico), mas tendremos ocasión de comprobar también que son capaces de trascenderse como tal representación, y es que son idóneos para traernos la inmediatez de lo que la verdad en su ámbito de estudio sea; y es que en el proceso de asimilación y (o) de aprehensión del «instante» de plenitud creativa (artística, literaria, poética, científica...) nos «dirá» que algo ocurre íntimamente relacionado con lo material o físico. Así lo entendemos cuando contemplamos la poesía desde su vertiente métrica, en relación por ejemplo con el sonido y su potencial eufonía.

Se verá traslucir en el proceso creativo poético que los conceptos de invención (creación), intuición y descubrimiento¹⁰³ son competentes para la obtención de aquel vigor inmediato —o de inmediatez— al que aludíamos, así se verá (¿como curiosidad solamente?) que la invención matemática, por ejemplo, ofrece un especial deslizamiento hacia lo es-

101. Atractores Extraños: En los sistemas dinámicos, un atractor es el conjunto hacia el que el sistema evoluciona después de un tiempo suficientemente largo. Para que el conjunto sea un atractor, las trayectorias que le sean suficientemente próximas han de permanecer próximas incluso si son ligeramente perturbadas. Geométricamente, un atractor puede ser un punto, una curva, una variedad o incluso un conjunto complicado de estructura fractal reconocido como atractor extraño. Es extraño cuando la dinámica (aparentemente) es caótica.

102. Schopenhauer, A.: *Alrededor de la Filosofía*, Ed. Picazo, Barcelona, 1969.

103. Steiner, G.: *Gramáticas de la Creación*, Siruela, Madrid, 2001.

tético. Debemos anotar, con extrema gravedad para los propósitos de nuestro estudio, que la belleza adopta una concepción que confiere a los diferentes procesos creativos una significación insólita por singular y sustantiva, porque basa su «ser» en la prueba de que es «verdadera» en virtud de que «es hermosa, y hermosa por ser verdadera»:¹⁰⁴ en poesía, no nos cansamos de repetirlo, se reconoce a aquélla como «ser —en la belleza»—¹⁰⁵ pues, en ella —en la poesía— se caracteriza (ya iremos comprobando cómo) de manera extremadamente particular.

Centraremos nuestra atención, de cualquier caso, en la faceta «aplicada» de la poesía, si a través de aquella se manifiesta su arte como avizoraremos atentamente, a través de postulados y algoritmos convencionales: es así cómo entendemos la aplicación métrica de la poesía, si aquella (vertiente aplicada) como aspecto «impuro» de la poesía (también de la matemática) es competente para detectar o ser susceptible de captar un grado peculiar de «entropía» (de desorden), de la que hablaremos con detalle en el análisis de la posterior casuística.

En la poesía —como en matemáticas— el conocimiento humano parece elevarse más allá de las vicisitudes de la vida humana y cuya concepción y construcción axiomática se manifiestan, si bien «sublimes»,¹⁰⁶ carentes de aplicación (utilidad) o de correspondencia empírica, y que se abren como prueba^{107, 108} necesaria y portadora de una calidad estética o de belleza tal, que invita a lo trascendente. Se verá que en la búsqueda de la «pureza» no se hace otra cosa que mostrarse una vez y otra a sí misma en virtud de querer traspasar lo indecible.

Será por toda esta relación de apreciaciones e hipótesis (y otras razones a las que iremos aproximándonos a medida que avance el estudio) que el concepto del tiempo —poético— es de enorme importancia, en tanto que se diferencia de aquel que está sujeto a la experiencia, y que se distingue filosóficamente como tiempo en duración; por todo lo cual nosotros no manifestamos el mismo entusiasmo que otros estudiosos respecto a las diferencias entre el tiempo de la ciencia (¿platónico?)

104. *Ibidem*.

105. Acuyo, F.: *Naturaleza del tiempo. Tiempo y Poesía*, ob. cit., pág. 23.

106. Platón: *El mito de la caverna, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1980.

107. Heidegger, M.: *Arte y Poesía*, ob. cit., pág. 27.

108. Bergson, H.: *Abreviatura de la evolución creadora*, Revista de Occidente Argentina, Buenos, Aires 1947.

y el tiempo en el que se «mueve el ser» en el ámbito ¿invariable? de la poesía. Veremos hasta qué punto son explicables desde nuestra óptica las categorías de la cadencia, la sílaba, la repetición, la rima, o la variación temática en las técnicas métricas, en los efectos de aceleración o retardamiento, o en la resolución armónica de las estructuras métricas e incluso lingüísticas.

Podemos apreciar de los aspectos formales (sobre todo métricos) aquellos que son sustantivos del fenómeno poético, sobre todo si atendemos al aspecto temporal de los mismos, para lo cual haremos una semblanza del concepto de tiempo y su adopción en ámbito tan extremadamente específico como es el de la poesía. Decíamos en la misma aproximación anterior lo siguiente:¹⁰⁹

«La experiencia del tiempo está trabada profundamente con la identidad personal y proyecta sobre el cuerpo inmanente del poema la falacia del transcurso del tiempo: la poesía es el devenir del ser, porque es el que es y el que deviene».

«La poesía es el conocimiento que nos libera del conocimiento mismo, ya que no es producto del pensar. No depende de un ejercicio de la voluntad. Pensar es movimiento en el tiempo. La poesía es «discernimiento»: la quietud que observa su dinámica; el pensamiento tiene causa; el discernimiento es acausal. Es por tanto la acción sin causa y, así mismo, sin tiempo, porque trasciende el «yo» que interpreta. Es el movimiento que no divide en objeto ni sujeto, es la acción que completa el mundo lejos de la experiencia propia o ajena, así como del conocimiento que de ella se derive, porque su «discernimiento» no es de la memoria, ni del tiempo, ni del conocimiento; es la creación que, renovada, se vierte en un instante (siempre nuevo y) eterno».

No debe parecer extravagante la reflexión que aduce que el tiempo detectado ofrece, no obstante, su «transcurso» como una sensación que se anuncia con mayor intensidad incluso que la propia percepción de lo espacial o de la propia masa de los cuerpos; sin embargo, desde el punto de vista «físico» no se diría tener mucho sentido decir que «transcurre»

109. Acuyo, F.: *Naturaleza del tiempo. Tiempo y Poesía*, ob. cit., pág. 23.

en absoluto, tan solo se aprecia como que «es»;¹¹⁰ así su supuesto devenir diríase derivar de una concepción errónea del mundo.

La idea lingüística —gramatical— del tiempo en la estructuración trimembre (pasado, presente y futuro) acaso sea sólo una pertinaz ilusión¹¹¹ más que una realidad constatable físicamente, por lo que puede mejor hablarse (no ya de transcurso sino) de paisaje temporal, y es que «los instantes» parecen encontrarse en una insólita urdimbre de la que no se puede afirmar que el tiempo fluye, así la idea de «flujo» se refiere realmente al movimiento —hablaremos de esta circunstancia importante en el concepto de tiempo en el ritmo y su apreciación psicológica—. Las aporías de Zenón¹¹² ilustran elocuentemente lo absurdo que puede resultar hablar del movimiento temporal respecto a sí mismo;¹¹³ así también Parménides,¹¹⁴ que entiende «el ser y el tiempo» como estados del mundo que vienen a asociarse, a su vez, con lo que denominamos «estados mentales» de quien percibe los sucesos.

En cualquier caso resultará muy difícil esbozar siquiera una definición de lo que el tiempo sea, en tanto que lo sabemos (e intuimos) hasta el instante en que tenemos que definirlo.¹¹⁵ Para el matemático será un «espacio unidimensional» continuo con un cierto grado de parentesco con el del físico, quien lo deduce precisamente a través de la formulación matemática, manifestando la posibilidad de estar «cuantizado» en cronones discretos;¹¹⁶ todo lo cual significa que la secuencia unidireccional del tiempo se ofrece indiscutible y en función de la Segunda Ley de la Termodinámica, la cual establece la entropía de manera cerrada y creciendo al aumentar el tiempo (veremos el concepto de entropía en métrica, concretamente en lo que atañe al desvío), lo que, además, comporta una función de asimetría en las direcciones (del eje) del tiempo —entre el pasado, el presente y el futuro—; pero es necesario insistir en que lo que establece es una asimetría particular, pero de ningún modo

110. Davis, P.: *La flecha del tiempo*, Investigación y Ciencia, 2002.

111. Einstein, A.: *Mi visión del mundo*, ob. cit., pág. 34.

112. Zenón de Elea: *Fragmentos* (Parménides / Zenón / Meliso) (Escuela de Elea), Aguilar, Madrid, 1981.

113. Porque, en realidad, ¿respecto a qué se mueve el tiempo?

114. Parménides: *Fragmentos* (Parménides / Zenón / Meliso) (Escuela de Elea), ob. cit., pág. 60

115. Agustín de Hipona: *Confesiones*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 1987.

116. Davis, P.: *La flecha del tiempo*, ob. cit., pág. 62.

«transcurso o movimiento», por lo que la física describe los procesos irreversibles como un aspecto esencialmente objetivo,¹¹⁷ al menos eso es lo que parece, aunque para nosotros se manifieste más como una percepción subjetiva del tiempo.

Se reparará (en poesía de manera especial, sobre todo en su aspecto métrico) que aquella ilusión —de devenir— podrá explicarse con cierta coherencia. También que la memoria en su función de almacenamiento responde a ese proceso unívoco de dirección que no hace sino aumentar —con la información— la entropía; o bien que responde a una suerte de indeterminismo¹¹⁸ que dicta las propiedades (temporales) no de forma determinada en el «transcurso» de un momento a otro, abriendo (tanto para el futuro como para el pasado) una amplia panoplia de posibilidades (alternativas) temporales o realidades potenciales que, curiosamente, en virtud de aquel que observa, parecen realizar una transición excelsa en la que se diría tener incidencia la conciencia en su aparición.¹¹⁹

No es extraño emparentar el espacio y el tiempo como dimensiones análogas (no iguales) que parecen querer combinarse (así lo han entendido algunas hipótesis que lo han acabado convirtiendo en —importantes paradigmas o— teorías) en una sola doctrina con la que conciliar al fin ambas dimensiones. Nosotros reflexionamos sobre el tiempo en poesía y su proyección sobre ella y, a estas alturas, no tenemos todavía claro dónde colocar la concepción del mismo al albur de una postura netamente sustantivista (es decir, donde la dimensión temporal persiste con independencia de los objetos y contenidos de estos en el mundo), o si bien pueden ser tenidos —espacio y tiempo— como una apreciación «esencialmente artificial o relacionista».

Según apreciaremos más profundamente con posterioridad, el tiempo en poesía contempla de manera especialmente clara la paradoja en la que el tiempo-espacio se manifiesta como un *continuum* sustantivo, de lo que deberíamos inferir un carácter netamente determinista, lo que, a su vez, nos hará pensar, por su falta de aleatoriedad, en la ficcionalidad de dichos conceptos; no obstante, veremos que el elemento aleatorio, azaroso, es fundamental en poesía; se verá en la misma concepción rítmica o simétrico estructural y formal del poema (se advertirá ple-

117. Prigogine, I.: *Las leyes del caos*, ob. cit., pág. 49.

118. Heisenberg, W.: *Ciencia, Incertidumbre y Conciencia*. Nivola, Madrid, 2004.

119. Penrouse, R.: *La nueva mente del emperador*, Mondadori, Madrid, 1991.

namente en el caso del desvío métrico aquel elemento aparentemente caótico), y es que la perspectiva que ofrece la poesía se diría oponerse al hecho «físico» —poéticamente— cuantificable para momentos y lugares específicos.

Volviendo a las apreciaciones de la asimetría temporal, se verá que no tiene por qué cumplirse totalmente respecto a la Segunda Ley de la Termodinámica pues, por ejemplo, en la relación métrica del verso vemos que no necesariamente la cantidad de desorden —entropía— del sistema tiene que aumentar con el tiempo; de hecho, el desvío métrico se concibe de forma excepcional en el poema cuando aparece plenamente (estéticamente) justificado, y es que refleja un «suceso histórico» relacionado con el origen mismo del poema. Será de sumo interés atender a las interacciones de causa y efecto en el tiempo, las cuales se verán indubitablemente afectadas en la concepción (¿unificada?) del tiempo en poesía; mas, observaremos que la concepción poética del tiempo estará imbricada de manera íntima con el concepto biológico del número, cuyo cronómetro de intervalos afecta a las facultades cognitivas superiores, las cuales controlan, precisamente, la percepción, la memoria y el pensamiento consciente que, a pesar de seguir en sus oscilaciones el ritmo propio de sus cerebros, los ayudará a activarse para medir el tiempo. Serán estas facultades las que establecen una relación peculiar con el tiempo que denominamos de circunscripción física.

La métrica (o la música) puede(n) ser un ejemplo característico del cronómetro de intervalos (sometido a un raro ritmo según un sistema lingüístico), perfectamente entrenado para la identificación «armónica» de los intervalos «incorrectos» y flexibles así como para su adaptación al aspecto formal (lingüístico, gramatical, métrico...) y esencial (de pensamiento, emoción goce estético...) que exige el fenómeno poético.

Veremos que este tiempo «corporal» (y también físico) se organiza en poesía de manera no estrictamente «mental» (o psicológica) si entendemos la poesía como aquel proceso mental «especial» que corresponde a nuestra expresión, así mismo subjetiva, de «paso» del tiempo, y lo utilizamos por tanto para nuestra organización cronológica. Pero será en poesía donde se observe de manera especial el procesamiento de la información, donde el tiempo se diría aparentemente relacionado con la memoria; constataremos, sin embargo, que el tiempo poético no se atiene solamente al hecho relacional mencionado, porque lo trasciende de manera amplia. Será así porque, en la poesía, el tiempo que

transcurre desde que se produce el «cambio físico», hasta su incidencia perceptual y sensorial, salta sobre la imagen del «yo» como paso crítico hacia la conciencia convencional de lo que afecta a lo ya conocido y a su memoria, así como hacia aquello que acontece, estableciendo una, digamos, metaconciencia que posibilita acaso, de forma inconsciente, entender el procesamiento temporal de nuestra consciencia, la cual aparece con retraso a su percepción neuronal, lo que explicaría por qué en poesía se rompe muchas veces la ilusión de continuidad del tiempo (y del espacio) para apreciarse una realidad «congelada» que trasciende las constantes espacio temporales convencionales.

I-VII

TIEMPO, MEDIDA Y POESÍA

NO SERÍA NINGÚN DESPROPÓSITO condenable por errático, infundado e irracional en el ámbito que nos concierne (esto es, en el de la poesía y su estudio métrico estructural), si admitimos que el tiempo (y el espacio) son entidades de las que cabe colegirse una realidad física mudable y que, como cualquiera cosa física (material y ponderable), están sometidas a unos principios y leyes harto reconocibles por comprobables y pertinentes. De este modo cabría, a su vez, establecer nuevos interrogantes sobre la cuestión no poco controvertida —y controvertible— de hasta qué punto el aspecto métrico (medible) y rítmico-temporal que concierne a la poesía y, por tanto, a su expresión reglada —normativa— y acogida en un *corpus* de preceptiva, no nos habla, o al menos no nos aproxima con nociones elementales a la verdadera naturaleza del verso en su composición estructural e integración poemática.

Hoy día, tal vez en mejor perspectiva gracias a la luz de las nuevas interpretaciones —paradigmas— de la naturaleza física del mundo, cabría una necesaria revisión (¿o una nueva óptica?) de lo que el tiempo sea, cuestión que, sin duda, pensamos habría de afectar a la concepción misma de lo que el «metro», así mismo pueda ser, en tanto que, además de ser descripción privilegiada para la mejor interpretación del verso, integra el tiempo como fundamento de su sistemática; igualmente fuese entendido, si es que el concepto de verso del que hablamos está relacionado estrechamente con el tiempo, como algo abstracto que sigue de manera fundamental lo que el movimiento hace, llevando la providencia de la medida (al número, a la métrica) hacia una concepción resueltamente lineal y mecánica y, a nuestro juicio, totalmente «desna-

turalizada» de su compleja realidad y de su funcionalidad múltiple y no menos compleja; y es que el tiempo (lo sabemos gracias al aparato físico matemático desplegado por Einstein en su teoría de la relatividad) forma parte integral de lo que la naturaleza y su *fisis* sea, mas también, y en consecuencia, de forma inevitable de la concepción mental (psicológica) que el hombre actual comienza a tener del mismo.

Además, reivindicamos en estas páginas un «viejo» pero no superado aspecto del tiempo, el cual se mantiene estrechamente unido al quehacer creativo, y que vendrá a incidir de manera esencial en el concepto mismo de «medir» y, por tanto, de la métrica poética, si éste(a) es, o mejor todavía, está imbuida en lo más recóndito de sí, verdaderamente de tiempo.

También veremos que, si existir en el tiempo, siguiendo a Plotino, es existir de manera imperfecta,¹²⁰ el metro —la medida— es la representación material del aspecto «imperfecto» de la poesía, en tanto que se nos representa sujeta, aseverada a la ¿cárcel? de la palabra (del mezquino idioma); puede así, constatarse otra de las no pocas contradicciones que hacen de la poesía (avisábamos) una «ciencia» (insólita) de la paradoja.¹²¹ Acaso porque el tiempo, si bien unido a la experiencia humana, no tiene realidad última y porque, la poesía, instrumentalizada mediante el lenguaje, es intemporal, no porque sea partícipe de una duración sin fin, tan sólo porque en su compleción no requiere de un antes o un después.

De todas maneras, lo que el lenguaje poético en su expresión métrica nos enseña es que el tiempo tiene importancia en relación a los sucesos, nunca respecto a las fechas, como algunas tendencias literarias —¿no poéticas?— intentan hacernos creer, por medios tan ingenuos como inidóneos. Es preciso, no obstante, señalar que el tiempo poético (el que se mide o «se cuenta» a través del ritmo métrico), no es en absoluto un tiempo lineal; no es un tiempo que encadena, sino que es un tiempo que, fundamentalmente, en su extensión de acontecimientos nos libera.

Otra cuestión (interesante, a nuestro parecer, sin duda) que no analizaremos en este trabajo sino señalándola muy someramente, sería si

120. Plotino: *El alma, la belleza y la contemplación*, Espasa Calpe, Madrid, 1949.

121. Acuyo, F.: *Fisiología de un espejismo: Naturaleza del tiempo. Tiempo y Poesía*, ob. cit., pág. 23.

el metro y toda su compleja concepción estructural no estará sujeta a la idea del eterno retorno del «Gran Tiempo»,¹²² racionalizando dicha intuición en el ciclo del ritmo versal. En cualquier caso, la concepción aristotélica del tiempo como movimiento aún permanece en muchas ocasiones en nuestra concepción temporal, y se mantiene de hecho fuertemente arraigada a nuestras conciencias, así como aquellas apreciaciones se aferran todavía duramente a las constantes absolutas newtonianas a las cuales observa como una rigurosa maquinaria determinable en «cada instante», de donde se infieren esas apreciaciones métricas (lineales y mecánicas) que rechazábamos, pues idean una preceptiva que se manifiesta como «un recipiente rígido» capaz de medir «razonablemente» el tiempo poético, mas con el fin de hacerlo predecible y virtualmente redundante —pasado, presente, futuro— acaso sin poder explicar siquiera con cierto grado de aproximación su incidencia en el fenómeno del desvío métrico como manifestación justificada de la ruptura del precepto, y por razones no tanto mecánicas como estéticas y expresivas.

Es así que podremos apreciar que el tiempo poético (e incluso el métrico) no siempre se atienen al denominado tiempo del sentido común, donde, además, no es posible una concepción de tiempo universal, uniabarcador, inmutable e inafectable, siempre fluyendo a un ritmo uniforme. Pero el tiempo poético en absoluto es rígido e inamovible; al contrario, el tiempo en poesía es —cuando es— algo en extremo flexible, «refringente», donde el sujeto acude a él para explicarse a sí mismo. La manifestación o, mejor, la representación material del tiempo que indagamos se observa singularmente en la estructura métrica del verso, la cual nos da cuenta de la tensión entre lo razonable conocido y predecible y lo desconocido impredecible. Podemos considerar la métrica como un «orden» que lucha contra la entropía universal reflejada en el proceso artístico creativo y, al tiempo, como el espejo no menos especial que muestra ese desorden.

Podemos comprobar que los ciclos manifiestos en el proceso de medición del verso (y esto es muy importante en lo que afecta a nuestros propósitos explicativos y de comprensión de su manifestación poemático versal) van a mostrar no una periodicidad exacta; más bien habremos

122. Elíade, M.: *Diccionario de las religiones*, Paidós, Barcelona, 1999.

de encontrarnos ante casos de una muy especial recurrencia estadística. También repararemos hasta qué punto esta «fenomenología estructural» métrica incide para trascender la convicción —ilusoria— de que el tiempo está investido del momento presente, más aún, creemos que ayudará a instaurarse en una especial «instantaneidad paisajística» donde el tiempo se verá emparentado con el espacio y que, en la unión de ambas dimensiones, será de donde quepa deducirse la independencia de ambas.¹²³ Creemos que la poesía rompe el prejuicio del «sentido común» sobre lo que el tiempo y el espacio sean y, donde su *continuum* no se mueve en el tiempo ni el espacio mecánico convencional, mostrándonos, en fin, en el poema, que la poesía realmente no sucede, sino que sencilla (y extraordinariamente) es.¹²⁴

No podemos dejar de señalar un detalle del todo relevante en poesía y que, en el ámbito de lo estrictamente métrico o medido (como aspecto final) se produce tal que un paradójico reflejo que lo relaciona estrechamente con la totalidad del fenómeno (poético) como entidad ontológica, la cual se nos revela a través de la norma métrica positivamente aceptada: este es el fin; mas el desvío nos advierte: no hay fin.

Este no será más que un síntoma (de entre otros muchos) que sugiere que el tiempo en poesía puede carecer de significado, al menos en su concepción convencional o de «sentido común», y que su reflejo en el aspecto métrico no pasa de ser una noción derivada y de aproximación que no hace sino traslucir esa suerte de congelación o cristalización del tiempo en poesía. Creemos que cada caso de poesía auténtica —verdadera— se ofrece como una singularidad que marca su propio continuo espacio-temporal que lo trasciende como suceso y, por tanto, como aquella ilusoria transición de fotogramas que dan sensación de continuidad en la secuencia de lo que acontece en el mundo y que refleja o vive intensamente la poesía.

Se puede indagar ampliamente en un aspecto que en poesía resulta, por genuino, ejemplar e indiscutible, nos referimos a cómo vienen a aparecer y a sucederse las propiedades de relación causa y efecto, las cuales no se establecen rígidamente (una de sus consecuencias se advierte métricamente en los casos de desvío métrico) porque el in-

123. Mikowski, M.: Ver referencias en Investigación y Ciencia, *El tiempo*, Noviembre 2002.

124. Weyl, M.: *Ibidem*.

determinismo que denota es consecuencia directa de su extraordinaria dinámica y estructura. El tiempo poético se ofrece en no pocas ocasiones con una total indiferencia entre la distinción totalmente plausible al «sentir común» (como decíamos) del pasado y el futuro, llegando a ofrecerse los tiempos verbales con efectos retardados o avanzados,¹²⁵ sin que esto suponga una condición asumible por su «sentido poético». Esto afectaría también a la estructura del verso ofreciendo situaciones (el desvío) aparentemente aleatorias pero que, no obstante, estarán sujetas a un «orden implicado»¹²⁶ que responde a unos principios que no siempre se vierten de manera evidente.

Si atendemos, por otra parte, al tiempo reconocible en el poema —verdadero— se diría que está dispuesto en pie de igualdad a transcribir el pasado, el presente y el futuro, mostrándose no precisamente simétrico en el tiempo, observando, además, un paradójico juego de simultaneidades, donde se diría no distinguir una dirección temporal de otra, pues no tiene por qué haber nada que señale «comienzo y fin», ofreciendo múltiples sentidos o resultados factibles como realidades poéticas no potenciales, sino «realmente reales».

La poesía nos dice que el flujo del tiempo es algo de muy dudosa existencia, porque el poema «vive», no sucede; no discurre sino que «es»; y es que aquella «ilusión» del transcurso es el resultado de nuestro pensamiento y su proceso discursivo que, a su vez, se relaciona con la memoria en pos de la construcción de aquella entidad que reconocemos como *ego*. En la contemplación de esta totalidad del tiempo poético aquel «yo», veremos, se olvida y desaparece.

Se dice que la percepción del «ahora» presente se estima dilatada en unos 1/25 segundos,¹²⁷ lo que nos hará pensar que no tendría por qué ser continuo y uniforme su supuesto y proverbial flujo que tan habitualmente decimos que lo compone,¹²⁸ de hecho ha podido constatarse en algunos idiomas la durabilidad de los versos¹²⁹ en unos dos o tres segundos (en alemán), de lo que puede colegirse que dichos *bites* sono-

125. Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, Kairós, Barcelona, 2001.

126. Davis, P.: *Sobre el tiempo*, Crítica, Barcelona, 1991.

127. Holub, M.: «La dimensión del momento presente», en *El número de oro*, de Mathila Ghyka Poseidón, Barcelona, 1992.

128. Davis, P.: *Sobre el tiempo*. ob.cit., pág. 70.

129. Holub, M.: ob. cit., pág. 71.

ros parecen adaptarse de manera libre a nuestras funciones mentales y emocionales.

La poesía, así decimos, que aporta una realidad física —acústica— resulta de una importancia inapreciable para explicar el aspecto íntimo estructural (métrico) del poema, mas también su potencia febril, su fecunda energía, su pujanza espiritual y creadora. No en vano se mostrará portadora, a través del poema, de la foto-acústica que hará percibir de manera fluida, tal que corriente continua, lo fragmentario que la realidad aporta a través de sus fotogramas (acústicos) que lo informan; mas será el cerebro del lector el que rellene de algún modo los intervalos mínimos para su posterior reajuste, por lo que creemos que no sólo el estímulo visual, también el acústico se vierte con cierto retraso a nuestra conciencia, dando, entonces, «tiempo» (mediante el reajuste métrico) a la ilusión plausible de simultaneidad de lo que aconteció fracciones de segundo antes. Por lo que bien puede parecer una insólita precognición en el sujeto que percibe, haciendo parecer dos o más experiencias discontinuas, fluidas e incluso simultáneas. Se ofrece la señal acústica intermedia de manera retrospectiva, o lo que es lo mismo, proyectada hacia atrás en el tiempo.¹³⁰ Se diría, en fin, que el metro instiga, incita o activa ese «potencial de disposición»¹³¹ habilitada para apreciar lo que sugiere el concepto mismo de tiempo y que en poesía, irreductiblemente, se ofrece como urdimbre extraordinariamente compleja. En poesía repararemos en que la secuencia temporal incide en los sucesos del mundo externo, porque no sólo nos informa, también nos invita a la acción y nos hace permanecer en ella.

Para nosotros, en definitiva, y en lo que a este trabajo se refiere, el tiempo poético se muestra, se vierte y se comporta como la ligazón especial (eslabón privativo) que vincula el tiempo subjetivo que fluye en el diálogo de nuestra mente y la interpretación corporal de la congerie de las diversas sensaciones, y aquel otro que se muestra «congelado, totalizado, consistente» en el mundo físico, y en su solícita pero flexible solidez, situándose entre el «ser y el devenir» de los sistemas físicos; manifestando que aquel que percibe (o vive) en poesía, surge, se muestra, aparece como el que «es», mas también como el que «deviene». En

130. Goodman, N.: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.

131. Popper, K. y Eccles, J.: *El yo y su cerebro*, Labor, Barcelona, 1994.

poesía parece que se completa el tiempo de la física y el de nuestras percepciones.

Es por todo esto por lo que la especificidad de la máquina teórico-interpretativa que ofrecemos en estas páginas, acaso ya se dispone para dar la bienvenida a la lógica, mas reconocemos también que, seguramente, a la limitada medida de nuestras fuerzas e ingenio. No obstante, porque más creemos en la verdad que en la opinión, consideremos, además, a la sazón de estos y otros posteriores juicios, que no es menester mudar demasiado el traje de nuestros razonamientos, aunque pueden parecer, a veces, despreocupados con la obligación de sus rigores científicos. Mas no lo serán en exceso ya que siempre se mostrarán necesariamente vinculados a aquella «intuición» tan bien maridada con la misma poesía, aun sin pretender granjear con el contenido inmarcesible de su belleza el limitado discurso de nuestra exigua ciencia y, acaso, indolente lógica, así han de parecer necesariamente hasta los más extremados esfuerzos de argumentación plausible en lo que concierne tantas veces al sentido, razón y discurso del fenómeno poético.

I-VIII

TIEMPO POÉTICO; CAUSA Y EFECTO: MÁS ALLÁ DE LOS PRINCIPIOS.

NUESTRO CONCEPTO DE IDONEIDAD, en su vertiente teórica, y aplicable en filosofía y ciencia, si se mantiene sujeto al concepto de ley natural que se forma y compone en los denominados principios de causalidad, cuya relación (causa-efecto) será válida en virtud a una base estadística, mantendrá, tal y como demostraremos, que en el ámbito poético la relación entre acontecimientos puede no sujetarse de manera estricta a sus principios. Podemos pensar que cabe aplicarse en el ámbito de lo poético aquellas «leyes de azar» o del caos a su electa fenomenología —afectando también, inevitablemente, a las que son propias de la métrica—.

En el rico campo de estudio que contiene la disciplina de la biología podemos encontrar un cierto grado de parentesco con el que concierne a la extraordinaria fenomenología de lo poético, también a la métrica, insistimos, cuyas explicaciones causales muy bien no tienen por qué resultar satisfactorias; veremos que, en poesía, se abre un espectro general de estudio cuyos sucesos no causales son, además de posibles, incontestables e incluso frecuentes y, desde luego, del todo «reales» y contrastables.

Schopenhauer¹³² nos advierte ya «de la simultaneidad de lo que guarda relación causal, y que nosotros llamamos azar». No hablaremos en estos párrafos de la «primera causa» —como voluntad trascendental— como el lugar desde donde establecer las condiciones precisas para que se produzca una significativa relación de simultaneidad, *en to*

132. Schopenhauer, A.: ob. cit., pág. 59.

pan, que se ofrezca como unidad y multiplicidad al mismo tiempo. Pero es que nosotros no partiremos de la consideración inicial en la que la causalidad impera como categoría *a priori*.

Consideremos que en poesía es muy posible un factor, denominémoslo así, independiente de tiempo; veremos que los sucesos (el suceder) en el poema se vierte como un «acontecer juntos en el tiempo»¹³³ que, en muchos momentos, se diría acondicionado a una percepción relativa del mismo, mas condicionados por la dinámica que impulsa la creatividad poética y que puede concretarse en aquella célebre concepción junguiana de «sincronicidad».¹³⁴

Una posible respuesta a esta extraordinaria —inusitada— funcionalidad del fenómeno poético puede encontrar explicación en el vuelo energético que, si bien conlleva una falta de atención y control de la potencia mental consciente, proporciona (gracias a ese vigor emocional, intuitivo...) la capacidad de romper con los espacios vacíos de lo consciente (y entrar en el dominio de lo inconsciente); pero pensemos que, además, responde a otras razones que trataremos de ir mostrando, si bien con parquedad, también con el rigor suficiente para hacerlo inteligible.

Es importante tener en cuenta que el estado psíquico del poeta, o del que lee su poesía bajo el influjo de su «hechizo» singular, estarán imbuidos por su «pulsión enigmática», la cual se manifestará de manera muy diferente a aquella que denominamos como propia del «estado normal —netamente consciente»—, pues se ofrece en el poema el «ser e intuición crítica que muy bien puede inferirse de su singularidad», mas no procediendo muchas veces de manera causal, es decir, fiel a aquel patrón psicológico de la normalidad.¹³⁵ No deja de tener semejanza el tiempo (y el espacio) poético con aquella extensión del movimiento celeste¹³⁶ de Philo de Judaens.

Se verá que las imágenes inconscientes en poesía inciden en la conciencia —directa o indirectamente— en modo de concepción selecta

133. Jung, C.G.: *Sincronicidad*, Sirio, Málaga, 1988.

134. *Ibidem*.

135. En cierto modo, Platón, razonaba correctamente cuando mostraba su desconfianza hacia los poetas.

136. Judaens, P.: *De opificio mundi*, en C.G. Jung, *Sincronicidad*, ob. cit., pág. 74.

intuitiva, (a veces parecida a una premonición o un sueño) mostrándonos una coincidencia objetiva (inexplicable muchas veces) de ese contenido.

Pensamos que, tal vez, una de las razones no explícitas por las que el pensamiento platónico execrara de la poesía, tuviese origen en que el pensamiento griego en general y el platónico en particular, atendiese a la comprensión minuciosa y detallada del objeto de estudio; en poesía parece que se manejan patrones de comprensión bien distintos, por no decir, en bastantes casos, opuestos. Las partes que, supuestamente, integran la poesía se consideran siempre globalmente, manejando para su propósito aquellos factores (o funciones) irracionales del conocimiento —sensitivos— y los que se refieren a la intuición (que contienen lo subliminal al pensamiento), mas entendemos en tal situación su coincidencia con el saber científico en tanto que, aquella, la ciencia, pretende conocer mediante los mecanismos que proceden a su método totalmente, aunque su proceder experimental y estadístico no puede atender a dicha totalidad sin algunas restricciones; mas la poesía mantiene, cuando es auténtica, una metodología de indagación mediante la cual se pretende la «forma» por la que la naturaleza misma de las cosas encuentra una vía de expresión y conocimiento en plenitud.

Se observará en el «poema auténtico» una equivalencia de significado en tanto que se presenta una «realidad viva» capaz de expresarse tanto en el ámbito físico como en el psíquico; podrá deducirse un *tertium comparationis* en el que se podrá observar que un estado subjetivo puede estar representado por algo exterior y viceversa.

Debemos entender que en muchas ocasiones nos encontraremos ante un método de conocimiento basado en un principio vincutivo no causal. En otra ocasión aludíamos a una dinámica de iniciación al conocimiento similar al tan enigmáticamente representado por el *I Ching*,¹³⁷ ¹³⁸ en el cual se manifestaba, además de su función oracular, una estructura y funcionalidad netamente poéticas.

Decíamos sobre el asunto en otra ocasión:¹³⁹

137. I Chin: *El libro de los cambios*, Gedisa, Barcelona, 1989.

138. Acuyo, F.: *Fisiología de un espejismo*: Taoísmo y poesía: La celeste senda, ob. cit., pág. 23.

139. *Ibidem*.

«Resulta en cierto modo concordante por acomodaticio que, el *I Ching*, se nos ofrezca como aquel sistema de signos (algebraico) no idiomático desde donde basar o estructurar esa infinita sucesión de rasgos y caracteres que proponen a su vez una interpretación posible, ilimitada, todo lo cual nos parece congruente con aquella naturaleza del *Tao*, mas también, como observaremos, con el enigmático temperamento que alumbra a la poesía».

Más adelante:

«Es proverbial la enigmática naturaleza vital (orgánica) del corpus singular del «Libro», la cual no hace sino evocar el ser mismo de la poesía, y es que tal vitalismo es esencial para comprender la entidad única del fenómeno poético, todo lo cual hace ser tan sustancialmente auténtica a la poesía, mas, como el «Libro», no sólo como forma de expresión verbal y literaria, sino como forma intransferible de «ser en la belleza», y todo porque para su captación se hace precisa una aprehensión de un «significado viviente»¹⁴⁰ en el contenido textual y que, acaso, nunca podrá ser interpretado y entendido en su totalidad desde una perspectiva fundamentalmente «académica» o racionalista-positiva, porque entiende que la realidad no es objeto de razonamiento empíricamente demostrable, y es que nos ofrece aquella (la realidad) como una totalidad indeterminada e indiferenciable».

«Debe tenerse muy claro aquello de que: «Las palabras se emplean para expresar ideas, pero cuando las ideas se han transmitido los hombres olvidan las palabras»,¹⁴¹ porque «toda palabra o concepto, por claro que pueda parecernos, tiene sólo un limitado margen de aplicabilidad».¹⁴² Mas, si «el mapa no es el territorio»¹⁴³ debemos, así las cosas, distinguir aquella concepción que estructura lineal y secuencialmente el mundo de nuestro pensamiento que, desde luego, contrasta con el mundo natural, votivo y único ejemplo de variedades y complejidades

140. Jung, C.G.: Prologo, *I Ching*, edic. de Richard Wilhelm), Edhasa, Barcelona, 1987.

141. Lao Tse: «*Chuang Tzu*»: *La comprensión de los misterios del Tao*, Ed. Edaf, Madrid, 1994.

142. Heisenberg, W.: *Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, London, 1963.

143. Korzybski, A.: Referencia de Fritjof Capra: *El Tao de la Física*, Ed. Luis Cárcamo, Madrid, 1984.

infinitas que no tienen por qué sucederse de manera secuencial, sino que acontecen de manera orgánica, todas juntas. Pero la elaboración de aquel artefacto semiológico del *I Ching* no debe interpretarse fruto de una persecución puramente abstracta para la comprensión del mundo, mas, al contrario, tiene su origen en un minucioso y detallado discernimiento del cosmos a través de una acendrada y exigente observación: de hecho los filósofos taoístas «se retiraron a la soledad, a los bosques [...] para meditar allí sobre el orden de la naturaleza y observar sus innumerables manifestaciones». ¹⁴⁴ Los templos *kuan* (mirar) son considerados como lugar de observación donde, en fin, el hecho de «ver» será entendido, como posteriormente se considerará introducido por el Budismo, cual experiencia de la ilustración». ¹⁴⁵

La estructuración métrica del verso, al margen de la numeración (rítmica, silábica) debe observarse no sólo conceptualmente en su ordenación como mera cuantificación o cantidad, porque demuestra no sólo cantidades silábicas, sino que encierran unas «razones de ser» plenamente justificadas en sus resultados expresivos, ontológicos y estéticos.

El conocimiento en poesía debe interpretarse en ocasiones como aquella idea leibniziana ¹⁴⁶ con la que se distingue —la poesía— de la cognición, como en realidad una percepción competente para detectar la complejísima urdimbre (*anima mundi*) que, en poesía, parece entretejer todo y que se diría manifestarse en una interacción en la que, cualquier elemento que la compone, tiene una relación expresa con todos los demás componentes, y que se ofrece como la imagen de un «perpetuo espejo viviente» ¹⁴⁷ de todo aquello que lo compone, conforma y rodea.

Entendemos que el aspecto métrico de la poesía es el raro intento de hacer representable lo que acaso no sea posible de llevar a cabo como tal representación, y es que pretende dar sentido numérico —en cierto modo lógico— a aquella singularidad viva (y aparentemente caótica) cual es la que subyace en el impulso creativo poético, el cual se muestra, no obstante, coordinado y armónico gracias al esfuerzo de aprehen-

144. Needham, I.: *Scienza & Civilization in China*, Cambridge University Press, 1954.

145. Suzuki, D.T. : *Nociones generales del budismo Mahayana*, Schocken Bookd, Nueva York, 1963.

146. Leibniz, G.W.: *Escritos Filosóficos*, Visor, Madrid, 2003.

147. *Ibidem*.

sión numérico y métrico; pero, sobre todo, no debemos malinterpretar este, digamos, síntoma, con el hecho evidente de que la poesía, como fuerza creativa, manifiesta la necesidad de superar las barreras inconmensurables entre el que observa y el observador, y se ofrece inaudita en el lenguaje poético, el cual, acaso, también es necesario de entender desprendido de su aparataje netamente conceptual, y por tanto causalista, porque casi siempre tiende a referirse más que a una causalidad, a una contingencia irreductible, la cual se ofrece entendible simplemente por lo que «es». En el ámbito de lo poético será desde donde podamos detectar estructuras cuya «ordenación» puede manifestarse acausalmente, siendo, además, esta particularidad propia e íntima de los actos de creación.

Creemos que si la poesía se ofrece tan irresistible a ser ubicada en una definición (y se vierte a nuestro entendimiento como algo muchas veces inexplicable) es porque no puede entenderse hasta sus últimas consecuencias bajo la prescripción netamente causal. Será, en fin, porque la poesía establece su inaudito intento de ser y conocer a través de la belleza para, así, dar constancia de un saber instruido con el que dar contento a los estrictos rigores de la ciencia.

I-IX

TIEMPO POÉTICO: ¿MÁS ALLÁ DEL TIEMPO?

ADELANTAREMOS EL HECHO DE que cuando hablamos de poesía será interesante entender que nos referimos a un movimiento, a una dinámica compleja, no lineal y muy específica que, acaso, como poseedora de tan singulares características se dice que no contiene tiempo. Veremos que el —sentido del— «movimiento» que conlleva la poesía es aquel cuyo carácter intrínseco coincide plenamente con el que puede considerarse externo; así mismo, nos sitúa de manera idónea para observar que, aquello que una vez denominamos tiempo, es la motivación instigadora de buena parte de las fracturas y divisiones creadas en sus diferentes concepciones (si bien con un carácter utilitario inestimable) para confundir y malinterpretar lo que la poesía, como vínculo extraordinariamente importante con la vida y el mundo, sea. Todo esto que anunciamos —se podrá ir verificando paulatinamente en el avance de este estudio— tiene su incidencia en los aspectos métrico estructurales que posteriormente analizaremos en la casuística traída para la ocasión, mas, diremos ahora que por una vía lo suficientemente sutil como para no ser apercibidos si no mostramos una presta y muy diligente atención.

Haremos un nuevo inciso sobre la temporalidad de la poesía llevada al metro, recordando:¹⁴⁸

148. Acuyo, F.: *La palabra en el tiempo (sobre la Metáfora de las huellas, de Antonio Carvajal)*, Revista Jizo de Humanidades, nº4 -5, 2005.

««Si el ritmo es movimiento, sucesión, proceso, gesto en el tiempo»,¹⁴⁹ y se trasluce conceptualmente como secuencia y transcurso en la palabra, seguimos sin poder deducir de sus comentarios el entroncamiento con un posible concepto de tiempo y espacio que nunca acaba de definirse satisfactoriamente: si hablamos de ritmo en relación exclusiva a una «repetición periódica de elementos en el tiempo o en el espacio»,¹⁵⁰ no nos parece equiparable, en este extremo, el ritmo de las obras artísticas a una teoría científica del ritmo; ni siquiera emparentado como consecuencia del ritmo natural que pudiera enlazarlo con los fenómenos fisiológicos del pulso cadencioso del corazón, o el ritmo asociado a la respiración en su carácter «asimétrico y dinámico», y en lo que, afectivamente, pudieran influir y estar relacionados. El hecho de que Ernest Lévy inscriba el «metro a la energía desarrollada según el principio de orden, y el ritmo a la energía desarrollada según el principio de causa efecto»,¹⁵¹ nos hace, inevitablemente, pensar de nuevo en el aspecto que realmente diferencia la dimensión temporal de la espacial;¹⁵² siendo precisamente esta traza la que fenomenológicamente define y distingue al tiempo».

Pero ¿este tiempo es equiparable al que define el ritmo y tiempo artístico? No parece *ab initio* del todo clara la opinión del comentarista —Acuyo—. Tampoco que así lo entienda (ni diríase querer referirse al asunto) el autor comentado —Carvajal—, ya que éste defiende, apoyado en las afirmaciones de Osip Brik en su ensayo primero, que el ritmo y el tiempo, en sus intervalos, es «convencional»; se somete al número, al metro, y pretende intencionadamente «reproducir movimiento y melodía naturales».

Se nos antoja que no es la única cualidad que hace del primer apunte algo ciertamente destacable, y la exégesis inicial del posterior cronista literario al que se refiere nuestro autor —Ghyka—, aventurada. Pero sigue con insistencia en defender una tesis cuya finalidad se nos antoja poco o nada clara. Continúa diciendo:

149. Antonio Carvajal: *Metáfora de las Huellas*, Jizo Ediciones, Granada, 2002.

150. Brik, O.: Texto de *Rythme et sintaxe*, en *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes i réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Edt. du Seuil, Paris, 1965.

151. *Ibidem*.

152. Davies, P.: ob. cit., pág. 70.

««Pues, si nadie pone en duda la presencia o el influjo del ritmo en el lenguaje escrito o hablado o en música»,¹⁵³ esto nos hace reflexionar, una vez más, sobre la ilusión de que el tiempo del fenómeno físico es algo que transcurre veloz e inexorable. Este «flujo» es algo deducible ya en la antigüedad: de la raíz etimológica griega *rheins* —fluir—, que tiene la misma asociación que *rythmos* y *arithmos*: curso, corriente; afiliando el ritmo como periodicidad recibida, cuya aparente sucesión «deforma en nosotros la marcha habitual del tiempo».¹⁵⁴

La naturaleza del tiempo poético (del tiempo artístico) deja una impronta que huella en el espíritu la idea de un número cuyo registro sucesivo nos marca un tiempo correoso que jalona el espacio con hitos —que son versos— y muestran, de forma inequívoca, las huellas de su paso.

¿Es acaso el mismo o similar y enigmático impulso rítmico del poeta o del artista el que nos hace reconocer patrones de medida rítmico-temporales en el mundo fenomenológico? Es digno advertir que cuando Antonio Carvajal, por boca de Osip Brik, señala que es «una presentación convencional que nada tiene que ver con la alternancia natural en los movimientos astronómicos, biológicos, mecánicos», por lo que se diría no pensar en tal posibilidad¹⁵⁵ Tal vez, y después de todo, no sea demasiado errático colegir que la percepción temporal como sucesión es una ilusión rítmico perceptiva de un tiempo que se diría transcurre irrevocablemente. El hecho de que se señale el ritmo como anterior al verso, siendo el mismo comprensible «sólo a partir de dicho movimiento rítmico» nos hace pensar en dicho proceso como algo consustancial al ser humano, mas no del todo reconocido y, menos aún, someramente sopesado y comprendido.

No dejan de sorprendernos las, en principio, enigmáticas cábalas del intérprete —en este caso nosotros mismos—. Pero parece, a partir de aquel instante, más resuelto a sumergirse en las cuestiones puntuales de las que se ocupa Carvajal en su más que interesante libro. Dice:

«Mas, ahora, nos centraremos en la cuestión métrica que abunda y muy sustanciosamente a lo largo de las resoluciones e interpretaciones

153. Ghyka, M.C.: *El número de Oro*, Poseidón. Barcelona, 1992.

154. Pius Servien: *Essai sur les Rythmes Toniques du Francaise*, en Ghyka, ob. cit., pág. 80.

155. Brik, O.C.: ob. cit., pág. 80.

que se hacen a lo largo de su muy interesante compendio; para ello seguiremos su exégesis interpretativa estudiando los mecanismos de rastreo e indagación y de versificación acotados, y sobre todo de aquellos otros fenómenos aún por acotar dentro de la compleja dinámica que conforma el lenguaje y su expresión poética. Mientras, nuestro avisado autor, hace lista, a través de representaciones varias e incontestables de poetas, de toda suerte de adminículos métricos necesarios para responder a las tesis que obligan en su oficio».

No entraremos a hablar tan dilatadamente sobre concepciones, aun siendo tan importantes en poesía, como de hecho es la del tiempo, pero sí nos detendremos en alguna por parecernos de muy digna consideración para la óptima consecución de nuestro trabajo expositivo, es el caso, por ejemplo, de la noción de «vacío», de la cual se aducirá con un grado de equivalencia superficial a la nada o al silencio: la nada tiene ese valor energético en puridad que se relacionará con el acto mismo de la creación y que viene a situarse como base ontológica sobre la que tendrán su reflejo los aspectos materiales (lingüísticos, métricos, retóricos...) de la poesía. Todo esto servirá para situarnos en una condición —epistemológica— excepcional y privilegiada gnoseológica (y epistemológica) para la idónea comprensión, a través de sus «preceptos» poéticos, del mundo de la poesía y su peculiar funcionamiento métrico.

La noción de sujeto y objeto debe ser entendida en el ámbito poético de manera muy particular. El prisma de su óptica quiere liberarse de los prejuicios de la formación del que mira a través de su «objetivo», y lo primero que cabe observarse con nítida claridad es que ese aparato, netamente racional, será insuficiente para la comprensión plena «del sí mismo» y de lo que a éste le rodea; entendemos, gracias a su óptica, que el ser humano está condicionado y, acaso también, que puede ser incapaz de reconocer el rumbo correcto de sus aprehensiones y conocimientos llevados a cabo por el pensamiento, el cual acaba por imponer sus conclusiones, incluso sobre la realidad de las cosas mismas y en orden a lo que realmente acontece. Esta manera de conocer poética, «irracional» en ocasiones, se nos muestra como una «racionalidad de lo irracional» en la cual, en definitiva, la poesía se ofrece como aquella forma de conocer que nos sitúa allende el mismo pensamiento.

Estas consideraciones poéticas, que pueden entenderse pasadas por cierto tamiz filosófico e incluso metafísico, son necesarias para nuestra

exposición e, insistimos en decirlo, porque se manifestarán esenciales para el entendimiento correcto de la intrincada dinámica que hace posible el funcionamiento y también la estructuración que, a su vez, se ofrece como realidad privativa para el reconocimiento de la poesía en su soporte material que es el poema.

Así pues, si decimos que en la poesía encontramos la plataforma desde la cual observar el fin del pensamiento y el fin del tiempo mismo, encontraremos un sentido de plenitud rara vez reconocible en otras disciplinas aptas para la aprehensión o el conocimiento. Estaremos en situación ciertamente privilegiada para observar que la acción verdadera no incluye el tiempo, y esto porque el «yo», gracias a su perspectiva, está en disposición de cesar sin ningún esfuerzo: es posible brindar la semblanza que supone la ilusión de «pensar» que las ideas son algo más que ideas y no la realidad que representan. Por esto, no estimamos exagerado advertir en esta situación que la poesía no es, estrictamente, un producto neto, total, del pensar y, por tanto, será una fórmula extremadamente inusitada de «cese del conocimiento», de ahí la naturaleza especialísima de la gnoseología poética que planteamos en estas páginas sobre la naturaleza del tiempo.

Será, igualmente, muy interesante considerar hasta qué punto la poesía ofrece un discernimiento que no es el resultado de un conocimiento acumulado, progresivo, que se ofrece sin manifestarse como ejercicio de la voluntad. El discernimiento poético (que no es conocimiento progresivo) es idóneo para hacernos ver el movimiento del pensar en su quietud, es decir, desde donde se pueda observar ese conocimiento especial. Es así que puede inferirse que la poesía muy bien no tiene por qué tener una causa; esto es lo que la distingue esencialmente del proceso conceptual, que sí la tiene, y por eso es totalmente apta para prometer un discernimiento total, uniabarcador, que concierne a toda la actividad humana, y de todo lo cual, a su vez es perfectamente deducible la poesía como arte totalizador.

Estamos tratando de explicar que la percepción privilegiada que ofrece su discernimiento es «pura acción» (materializada formalmente, como veremos, en su funcionamiento métrico estructural) que se sustenta en una racionalidad (poética) cuya percepción es de orden no mecánico y que exige una acción inmediata que identificamos en poesía como un «momento intemporal». Advertimos, según estas conclusiones, que la poesía se vierte como un camino idóneo para el «vaciado»

de la conciencia a través del que contemplar el orden auténtico del mundo y de la propia mente. Es la poesía una acción que no necesariamente exige una reacción, precisamente porque aspira siempre a lo nuevo (cuando verdadera poesía), por lo que entendemos que será allí donde reside la auténtica libertad —no condicionada— que puede aspirar (y de hecho aspira) a una comprensión universal. Pensamos, en fin, que el acto de aprehender en poesía exige un grado especial de atención que en sí mismo nos habla de la naturaleza verdadera de las cosas.

CAOS, MÉTRICA Y POESÍA

CUANDO INDAGAMOS EL ÁMBITO de cualquier ciencia (o arte) en pos de explicar el mundo o de explicarse a sí misma, advertimos que se requiere una atención constante a la contemplación de aquella parte discontinua, variable, irregular, que se ha vertido ante los ojos de los hombres de ciencia (y de los del arte) como algo en extremo escandaloso, además de incompatible con las concepciones deterministas y mecánicas de la ciencia (y desde luego de las artes). Algo así también se puede pensar del metricista, atento al orden y armonía de los versos que observan en su sistema una disposición estrictamente mecánica, y para la cual resulta inexplicable la trasgresión de aquellas leyes de armonía que proponen los preceptos, aun en el caso de que dichas transgresiones guarden una —paradójica— consonancia justificable en nombre de la belleza.

Debemos reflexionar al respecto de lo anticipado para caer en la cuenta del hecho (no menos paradójico) de que aquel «ser en la belleza» que anunciábamos para la poesía, requiera incluso para su estudio estructural general y, por supuesto, métrico, partir de la necesidad de una ciencia del «proceso» antes que del «estado»; del devenir, antes que del ser. Esta observación será capital porque, será la que nos instale en nuestras modestas aseveraciones a creer que serán aquellos principios que rigen la ciencia misma del caos, los que puedan asumirse perfectamente por la ciencia métrica para explicar buena parte de aquella fenomenología conculcadora de sus preceptos.

Estaremos en condiciones de detectar y comprender las supuestas «anomalías» de aquellos versos «tan» bellamente transgresores de la norma que, además, ponen en tela de juicio las limitaciones —newto-

nianas— reductoras de su funcionamiento a un comportamiento totalmente determinista y predecible, según sus angostas y severas apreciaciones de la dinámica del verso. Será precisamente en estos casos (de desvío) desde los que cabe considerarse especialmente fascinante tratar de entender cómo a pesar del desorden se suscita un orden —implicado— que justifica la violación de los principios (normativos) que ofrecían la versificación como un proceso netamente mecánico y perfectamente predecible.

¿Es el sistema métrico aquél apto para presentar simultáneamente caos y orden? Veremos a lo largo de lo que contiene el capítulo si estamos o no en disposición de contestar a esta y otras interrogantes cargadas de no poco interés para la métrica y la poesía.

Centraremos nuestro estudio en el verso endecasílabo, acaso porque consideramos su abundante uso y su estructuración peculiar (examinése la posterior exposición de motivos al respecto), un modelo métrico que responde en nuestra lengua (y otras románicas) a patrones de orden muy interesantes así como altamente representativos de una amplia panoplia casuística (de obras y autores de la más diversa estirpe). Comprobaremos las pautas que se repiten o desaparecen en el verso, aunque algunas de ellas no tendrán, como veremos por qué reiterarse.

Hemos aprendido a desconfiar, como decíamos, del «sagrado determinismo» positivista también en el ámbito de la métrica, así, en tal desconfianza, puede interpretarse el desvío como una suerte exquisita de «desorden ordenado»; es más, creemos que aquellas repeticiones rítmico-acentuadas responden a ciclos reconocibles que aparecen y reaparecen y, en no pocas ocasiones (en la alta poesía), aparecen y reaparecen no de la misma manera; esto es lo que, en un principio, nos hace pensar que el sistema métrico sobre el que se sustenta el poema rige, o debe regir, la no periodicidad, y es que se manifiesta impredecible; este —impredecible— es el que nos interesa; mas veremos algo más que azar en estas pautas métricas —predecibles— que son vulneradas (acaso susceptibles de ser representadas como una sutil estructura geométrica —¿fractal?—) y que no hacen sino mostrarnos un orden mentido, simulado, fingido, disfrazado de causalidad.

Si analizamos unos cuantos modelos endecasilábicos (así se hará al final de la exposición teórica, y en el ámbito aún mas riguroso del soneto para extremar contrastes) veremos, como pauta general, que si bien los modelos «rítmicos-acentuados» casi se repiten, empero, podemos

constatar, aun en un superficial análisis métrico, que en la poesía «de calidad» casi nunca lo hacen, por lo que no conviene hablar de un grado notable de «apriorismo», el cual era llevado al grado más extremo con la presencia más o menos excepcional del desvío.

Estamos en disposición de advertir que el «comportamiento versal» implica en su funcionamiento una necesaria no linealidad —que coincide con el pensamiento científico actual que estima que la naturaleza es inexorablemente no lineal—¹⁵⁶ que puede provocar errores de interpretación del verso e incluso del cálculo rítmico y silábico. La Métrica, en consideración a la compleja dinámica de la poesía, no debe plantear fórmulas explícitas, so pena de fracasar estrepitosamente en sus descripciones sobre la naturaleza real del verso y del poema.

La métrica pragmática concentra su atención en los aspectos supuestamente lineales del verso, mas fuera de establecer reglas orientadoras y de aproximación a la realidad del verso, no puede, en su docilidad axiomática, condicionar e incluso limitar el fenómeno versal en pos de la justificación métrica de sus principios preceptuales. La complejidad del fenómeno poético nos hace considerar la necesidad de una sistemática que adecue su aparato conceptual y terminológico a la dinamicidad e inestricabilidad de su funcionamiento.

Decíamos en otra ocasión¹⁵⁷:

«No trata pues, esta obra, de consagrar un *corpus* o canon dogmático con el que imponer viejos o nuevos sistemas de preceptos, aquellos sobre los que inclinarse hacia una u otra preferencia normativa. Al contrario, nos parece que aboga amablemente por lo que puede parecer una heterodoxia en temática tal como la métrica, cuya acritud y severa disposición parecen proverbiales. Veremos que, si bien se puede recurrir a las autoridades metricistas^{158, 159} para reconocer las normas, es también capital el reconocimiento la «interacción entre los sistemas»¹⁶⁰ para establecer las excepciones a dicha normativa. En todo caso, no hubiere sido del todo prudente dar a la imprenta el compendio de sus

156. Stewart, I.: *¿Juega Dios a los dados?*, Crítica, Barcelona, 2001.

157. Acuyo, F.: ob.cit., pág. 23.

158. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 53.

159. Balbín Lucas, R.: *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1975.

160. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 75.

ensayos si no fuese porque todos ellos obedecen a unos criterios de estructura, estilo y concepción métricas perfectamente compensados por años de riguroso estudio y, desde luego, por los no menos numerosos e intensos de excelente poeta con los que hacerlos concordantemente prácticos.»¹⁶¹

Estimamos positivamente —con Khun—¹⁶² que las incongruencias que aparecen en el estudio de algunos sistemas llevan a la observación a veces más profunda de los mismos, posibilitando un avance importante en el estudio de los entresijos que lo conforman y disponen; es así que los desvíos pueden considerarse (se verá, si acertadamente) como particulares incongruencias en el «ser normativo» —preceptivo— de la ley métrica que, como se comprobará, en realidad nos hablan de aspectos intrínsecos del verso, del poema (y de la poesía), creemos, del todo trascendentales. Entendemos en este extremo que estos aspectos aparentemente «incongruentes» exigen ser estudiados por momentos en un ámbito interdisciplinario, aun a riesgo de movernos en el ámbito de una disciplina «nueva» no sancionada y que atiende a la poesía como entidad autónoma, autosuficiente.

Debe reconocerse, en fin, el aspecto métrico como un «sistema dinámico complejo no lineal» que precisa un intento de estudio observado desde consideraciones que muy bien pudieran estar atentas al método utilizado en la dinámica del caos.

161. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

162. Kuhn, T.: *Las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

PÉNDULOS, VERSOS, TIEMPO Y POESÍA

SI ATENDEMOS A LAS OSCILACIONES DEL péndulo como «építome de regularidad cronométrica»,¹⁶³ observaremos que desde Galileo y, sobre todo, desde Christian Huygens,¹⁶⁴ se establecen criterios de predecibilidad para marcar el tiempo como un hecho irreversible, y que desde Aristóteles, se contempla como un movimiento físico exacto de cantidad o fuerza que representaba sólo un cambio. Sería Galileo quien pensara que dicha regularidad podría medirse, aunque viese en realidad, regularidad donde no la hubiera, ya que sus esforzados cálculos no pasaban de ser una aproximación.

Posteriormente, los más atentos observadores entendieron (y tuvieron muy en cuenta) la influencia de los procesos disipativos, tales como la fricción, influyendo en sus mediciones; así, también hubieron a bien reconocer la «insolubilidad» de los sistemas no lineales (como el del movimiento del mismo péndulo) aunque entendiendo que aquellos propendían a ser excepcionales, aunque no fuese, tampoco, del todo cierto.

Veremos nosotros el ritmo versal en franco parentesco con el movimiento pendular, cuya apariencia de regularidad nos llevará a participar de confusiones harto semejantes, las cuales habrían de afectar incluso en el proceso mismo de la medición del verso (con la consiguiente extensión del error en potenciales aproximaciones que afectarán, inevitablemente, a la totalidad poemática), y todo por no tener en muy seria consideración a éste —al ritmo del verso— como parte integral de un

163. Gleik, J.: *Caos creación de una ciencia*, Seix Barral, Barcelona, 1994.

164. *Ibidem*.

sistema complejo y activo inusitado. Habida cuenta de lo antecedido puede considerarse el ritmo versal como un movimiento que puede llegar a hacerse inconstante, mas en virtud de su singularidad no debiera resultar extraño ni su grado de impredecibilidad, ni que de aquél se deriven algunas otras peculiaridades consideradas como claramente irregulares para el precepto.

No obstante, creemos que incluso donde se detecta indeterminación y por tanto impredecibilidad, y así también rasgos desviados de la norma, existen además unas pautas necesarias sobre las que reflexionaremos a lo largo de este proyecto. En él podemos contemplar cómo en el sistema dinámico de la métrica se pueden suscitar, en equidad, la irregularidad y la coherencia; pero, es perfectamente comprensible que el metricista busque regularidad, pero es preciso también reconocer que se percibe «desorden»: mas el caos (aleatoriedad) que parece reflejar en algunos momentos, es «ubicuo», estable y estructurado.¹⁶⁵

Es interesante considerar que algunos metricistas ven el mundo versal ordenado y constante, con excepciones (ofreciendo modelos singulares de versos que denominan «antirrítmicos») casi siempre difíciles de justificar; otros, sin embargo, opinan lo contrario: el verso fluctúa inconstante, mas también con excepciones. Observaremos nosotros con especial detenimiento el comportamiento «¿azaroso?» del verso con el fin de establecer modelos competentes para identificar y aprehender aquellos comportamientos que se ofrecen de manera aleatoria. Se verá que la estructura métrica se vierte de forma exquisita, aunque en ocasiones no distinga de lo propiamente azaroso en su «preceptiva». Invitamos al fin, de forma definitiva, a la observación y entendimiento del sistema métrico como sistema enérgico, el cual ofrece un movimiento que puede entenderse ejemplarmente como un complejo oscilatorio que unas veces se comporta de manera regular y otras de forma irregular.

A nuestro entender, si resulta en ocasiones complicado resolver con suficiencia una «ecuación» que refleje un comportamiento desviado de la norma es porque, como sucede en la determinación de las fuerzas que inciden sobre el movimiento pendular, es «casi» proporcional, —atendamos a ese «casi»—, al ángulo que forma con la vertical, así también

165. Veremos la apariencia de versos hiper o hipométricos que en realidad no deben ser así considerados.

respecto a las incidencias que pudieran detectarse —como fuerza— en la determinación de los movimientos rítmicos del verso. Sucede en métrica, al igual que en matemáticas, que lo que puede resultar un buen análisis físico del fenómeno, no tiene por qué serlo en la descripción matemática; nos enfrentamos al proverbial fracaso de la idealización frente al comportamiento de lo real. Esto nos traerá nuevamente a la cuestión de la no linealidad del movimiento versal, sobre el que se hace necesario aceptar su multidimensionalidad.

Si analizamos el verso desde sus más minúsculas apreciaciones (no sólo desde el análisis de hemistiquios, cesuras, tipos de sílabas...) también en la conformación más exigua atendiendo a aspectos tales como los acentos secundarios, deslizamientos versales, sinalefas, potenciales similitudes..., observaremos estas dimensiones —del verso— tal que fracciones con las que expresar cantidades, mas también con las que ponderar cualidades (rítmicas, sintácticas, estéticas...) y, a la vez, con las que utilizar medios adecuados para descubrir la infinitud de las consideraciones sobre lo exiguo irregular que conforman potencialmente estos o aquellos versos.

Se observará que el grado de irregularidad irá en correspondencia espacial (geométrica), y de la que posteriormente daremos cuenta, pero hemos también de atender al hecho de que las pautas irregulares que constituyen el metro tendrán una cualidad de autosemejanza.¹⁶⁶

Obtendremos principios especiales que hablarán de la naturaleza del metro en su manifestación «desviada» al transgredir una norma o precepto de regularidad y al enmarañarse irregularmente, y es que en este proceso, si atendemos suficientemente, lo veremos como auténticamente generador vivo de belleza. El verso entresaca algo de la irregularidad del caos perceptivo que muchas veces se ofrece en el verso irregular. Tendremos que entender de qué forma aquella informidad (trasgresión, mal denominada, según estimamos nosotros, como anti-rítmica) es adecuada para producir rasgos de universalidad a pesar de su aparente exotismo.

Creemos que a partir de dichos criterios de universalidad, podrían establecerse modos de distinción entre lo bello y lo útil, mas con el fin necesario de que aquella universalidad no sea apreciada sólo de manera

166. York, J.: *Period Three implies chaos*, Scientific American, noviembre, 1997.

cuantitativa, sino también, o sobre todo, de forma cualitativa; no sólo estructural, también métrico-expresiva; es por todo esto por lo que pretendemos abarcar números precisos, mas también las puertas de aquellos versos extraños al precepto pero que, estéticamente, no dejan de causar asombro.

En definitiva, tendremos que reconvenir que aquellas entidades (métricas) que pueden ser entendidas «escalarmente» serán las únicas que puedan a su vez ser, con cierto grado de coherencia, aprehendidas universalmente, y es que a nosotros también nos parece que «hasta cierto punto el arte es una teoría sobre el mundo tal como aparece a los seres humanos».¹⁶⁷

Pretendemos observar en la métrica y sus potenciales irregularidades una relación entre el movimiento y la «forma universal» que se preocupa del verso no sólo como un fenómeno estético, sino como un flujo (o una fuerza) vital complej(o)a productora de formas diversas. Es por esto por lo que insistimos una vez más en que la dinámica del verso responde a aquellos «ritmos arraigados del crecimiento»¹⁶⁸ que tan estrechamente vinculados están a la vida, y a los que corresponde atribuirles formas universales, por lo que estará nuestro estudio atento no sólo al aspecto métrico-material de los versos, sino sobre todo a su dinámica.

La causalidad en métrica tiene, por todo lo antecedido, una importancia relativa, y siempre que no intervenga algún componente, digamos, «azaroso», por irregular; la métrica es el lugar donde, si bien existe orden, cabe observarse, si quiere atenerse a la realidad del verso, también desorden; no obstante, de aquel componente azaroso veremos que, sorprendentemente, subyace un orden inopinado.

El lenguaje poético, así también examinado desde su complejión métrica, está constituido por elementos redundantes que se activan para transmitir su mensaje. De hecho la comunicación depende de la redundancia¹⁶⁹ y esta no será más que una desviación pronosticable del azar; mas, cuanto más depende del azar repararemos que más información aporta; así, el flujo versal, veremos que ha de entenderse como fuente

167. Maldebrodt, B.: *La geometría fractal de la naturaleza*, Tusquet, Barcelona, 2003.

168. Feigenbaum, E. A.: Gleik, J.: ob. cit., pág. 89.

169. Shannon, C.: «*The mathematical theory of communications*», Scientific American, septiembre, 1991.

inagotable de información. Se advertirá que la métrica (si no es entendida dinámicamente) favorece sólo unas cuantas vías de las muchas que llevan al desorden (o entropía métrica).

Podrían observarse los ritmos anómalos (desviados) —ectópicos— mezclándose dinámicamente con los normales o sinuosos,¹⁷⁰ mas si examinamos las pautas que intervienen veremos orden en el caos. Y es que el verso como objeto dinámico puede brindarse contrastadamente. Podrán detectarse como un ciclo regular que se acopla a otro «simpáticamente», y donde se informa la flexibilidad de su sistema. Esta «simpatía o arrastre», no obstante ha de accionarse a circunstancias complejas (emotivas, intelectuales, retóricas...) que variarán de manera rápida y sin concierto, pero que, sin embargo, permitirán una amplia serie de ritmos los cuales se manifestarán opimos de información.

Habrá que reconocer que las pautas métricas nacen de lo «informe», es aquí desde donde se observa la esencia dinámica de la poesía que, para nosotros, no es otra que la de la vida misma que extrae orden del mar inmenso del desorden.

Con todo decimos que no trata la obra que presentamos, e insistimos en ello, de proponer un *corpus* o canon dogmático con el que imponer viejos o nuevos sistemas de preceptos, aquellos, por fin sobre los que inclinarse hacia una u otra preferencia normativa. Al contrario, consideramos que aboga amablemente por lo que puede parecer una heterodoxia en tal temática, cuya acritud y severa disposición parecen proverbiales.

Se observará que, si bien se puede recurrir a las autoridades metristas para reconocer las normas, es también capital el reconocimiento de la interacción entre los sistemas, en no pocos casos para establecer las excepciones a dicha normativa. En todo caso, no hubiere sido del todo prudente dar a la imprenta el compendio de estas apreciaciones si no fuese porque, todos ellos obedecen a unos criterios particulares de estructura, estilo y concepción métricas perfectamente compensados por años de riguroso estudio y, desde luego, por los no menos numerosos e intensos de entusiasta poeta con los que hacerlos concordantemente prácticos.

170. Gleik, J.: ob. cit., pág. 89.

De lo expuesto inferimos, razonamos y exponemos con criterios varios que, siempre desde el rigor y necesidad del saber científico, se podrán tener en cuenta respuestas que, de continuo serán tenidas muy presentes en este u otros diversos casos, ayudarán al entendimiento de cualquiera compleja fenomenología, aun cuando quizá, como sucede en el ámbito del metro, y sobre todo de la poesía, haciendo hipótesis se pongan nombres que nos insatisfagan, amohínen o enojen.

Me di cuenta de que debía existir una ciencia que explicara todo lo que pueda surgir relacionado con orden y medida sin importar su naturaleza, y que esta ciencia debía ser llamada "mathesis universalis"...

R. Decartes. *Cartas Beeckman.* (1619)

II

EL DESVÍO: APROXIMACIONES MÉTRICAS Y GRAMATICALES

II

LA MÚSICA, EL NÚMERO, LA POESÍA

«Non mi legga chi non e matemático»

Leonardo da Vinci.

¿Dónde fabricas, mundo, estos vaivenes?

¿Dalos con luenga prevención, o acaso?

¿O por qué antes de darlos no previenes?

Miguel de Cervantes

«El laberinto de amor»

II-I

LA MÚSICA

INDUSTRIAS SE HAN ACOMETIDO DESDE el rigor de la ciencia más severa; diligencias se han hecho, indubitadamente, tan doctas que diríase frisan el imposible de toda razón avisada; se dicen muy capaces de discernir los más inauditos complejos descifrando de sus íntimas entretelas los recónditos más ocultos e intrincados resortes; sin embargo, cuántas veces no pueden mostrar sagacidad, reparo y cautela lo suficientemente prósperos como para reparar siquiera un ápice en el hecho ineluctable que impulsa el acto creativo, y tan singularmente dispuesto en el hito —literario y— artístico que, acaso, mal reconocemos como poesía.

Aun de todo lo adelantado, damos fe que andamos muy por la superficie: entraremos ahora en esta parte al lugar donde, más despacio (y espaciosamente), se indagará en no pocos (¿nunca vistos?) extremos con mejor o más cercana puntualidad para nuestros propósitos de estudio y expositivos.

Se verán cuán equívocas razones en la teoría (y aún en la praxis) de la métrica se fundan en quimeras de mecánicas fabulosas. Por todo esto no queremos expender tan precioso como parco tiempo —y exiguo espacio— en más dilaciones prolijas e introductorias referencias a estas consideraciones, todas veces que de nuestra exposición amable y entusiasta, con todos sus (pocos) aciertos y —seguras— limitaciones, se verá que nada está más lejos de la intención de quien suscribe estas líneas, si se observan con atención sus humildes pretensiones, que no pretenden aburrirles en tediosas disquisiciones iniciales, si, por cierto, no hacen otra cosa que disipar la atención de sus desprevenidos y potenciales lectores.

Siguen —por momentos— estas apreciaciones nuestras los dictados de aquellos autores a quienes nos adherimos con no poca cautela y no menor consideración; en ocasiones, con cierto desparpajo rallano en lo ¿aventurado? mas nunca faltos de respeto y reflexión, que sabemos de la complejidad de la materia en sus tratados, sin duda de obligada referencia, pero en absoluto satisfechos con bastantes de sus conclusiones sobre cómo se modera leal, firme y consistente la forma de los versos que componen, en fin, el *corpus* melódico, rítmico, musical... de su singularísima estructura.

Mas, porque muy mal se resiste un determinado (y único) intento en los asuntos que atañen a tan grande complejidad, hicimos, con discursos varios, diversas perspectivas que aún hacen harto reductiva nuestra entregada exposición, muy poco diestra en lazos de importancia; no obstante, no renunciaremos al proceder que nos lleve a lo más simple, si esta simplicidad se vierte como el más objetivo y cómodo y acorde y fácil instrumento.

También queremos, en la medida de lo verosímil, siempre justa y leal a su propósito científico, que reporte arrojada condición en sus ¿audaces?, si así lo fueren, entregados presupuestos. A la vista de la intrincada implicación de no pocos y básicos elementos completivos que conforman fenomenología y ser de tal materia (y espíritu) expositiva sobre la que disertamos, decimos que será muy a propósito que, donde suele faltar naturaleza, suple con total ventaja la cordura.

No daremos consejos excusados para todas y cada una de las aproximaciones que presentamos respecto a la fenomenología métrica, tampoco de sus presuntas restricciones preceptuales quedaremos vanamente obstinados. Ponderaremos cada caso y, en todo, procediendo como la disciplina de su ciencia especial nos apura cautamente a proceder, aunque también reconozcamos que su captación proviene no tan sólo de la industria del método; también de un necesario «instinto» que debe nominar, o, al menos, tener en cuenta esta materia en su especial concierto. No parece, en opinión nuestra, descabellado este «particular» ayuntamiento cuando a su entender obliga, creemos, cualquier discreción o aviso.

Cuando detenemos nuestra atención a la observancia de las potenciales propiedades que pueden (o deben) compartir la música y la matemática (¿y la poesía?), observaremos, del carácter universal de sus lenguajes, un síntoma o una apreciación que habla de la naturaleza de

su singularidad; mas, en la manifestación literaria —lingüística— de la poesía resulta a todas luces bien difícil adaptar la exigencia de universalidad, más aún siendo esto también ampliamente discutible; sin embargo, se ofrece resolutivo a las convenciones del idioma en el cual presta su peculiar manera de expresión artística (literaria), la cual, en su estructura, no tiene necesariamente por qué responder a los mismos presupuestos —por ejemplo, métricos—.

Cuestión, acaso bien distinta, sería el cumplimiento de las otras dos proverbiales propiedades por las que se puede decir que se encuentra emparentada a la música y aún a la misma matemática el objeto central de nuestro estudio, la poesía. El canal físico (teoría física del sonido) de la música y de la poesía será el acústico y, por tanto, el de las ondas que posibilitan una percepción musical (y poética) y que, como veremos con más detalle, son susceptibles de análisis matemático.

Otra propiedad fundamental por la que encontramos vínculos factuales entre la música y la matemática —¿y la poesía?— radicarán en que «el matemático puro, como el músico, es creador libre de su mundo de belleza ordenada».¹ Tendremos ocasión de referirnos con detenimiento a estas consideraciones, presentadas aquí muy generalmente, con posterioridad.

Cuando estimamos la influencia de Pitágoras en sus conocimientos sobre las «medias» (aritmética, geométrica y armónica) y su exenta mística del número natural, inmediatamente relacionamos dichos influjos con la concepción de la escala diatónica musical,² de hecho se establecen las archiconocidas *tres medias* (armónica, geométrica y aritmética) en una progresión geométrica.³ Las longitudes de las cuerdas quedarían: do = 1, re = 8:9, mi = 64:48, fa = 3:4, sol = 2:3, la = 16:27, si = 128:243 y do = 1:2. Se establecerá que la proporción entre cada cuerda y la siguiente corresponde a un tono equivalente 9:8, con la notable

1. Russel, B.: *A Minha Concepcão do Mundo*, Brasília Editora Brochado, Razoavel, 1978.

2. Pitágoras había experimentado que, en virtud de las longitudes de cuerdas diversas, bien en razón de 1:2, (los extremos 1 y 2), 2:3 (media armónica de 1 y 2) y 3:4 (media aritmética de 1 y 2) producían combinaciones de sonidos agradables desde los que construyó una escala en razón de estas proporciones. Así se conocieron estos intervalos como diapasón, diapente y diatesaron, conocidos hoy como «octava», «quinta» y «cuarta» y que ya vienen a corresponder con esas notas de la escala diatónica: «do», re, mi, «fa», sol, la, si, «do».

3. La «media» geométrica corresponde al «fa sostenido» de la escala cromática y que fue rechazado por su incommensurabilidad.

excepción de fa/mi y do/si, para el que se establecerá un *hemitono* que equivaldría a 256:243, estableciéndose la pauta entre tonos y hemitonos como 2-h-3-h;⁴ aunque cabría hacer una salvedad respecto al aspecto métrico, por si pudiese detectarse analogía, aunque sólo para apuntar si la poesía, a través de su versificación, cabría o no denotarse (detectarse) como una partitura mal anotada,⁵ o, ya veremos, si mal leída y peor interpretada.

Después que Mersenne⁶ formulara con precisión la relación entre la longitud de la cuerda y la frecuencia de la misma, con el fin de posibilitar una escala (cromática) en donde los intervalos fuesen iguales,⁷ estableciendo la opción por la que la coma pitagórica fuese eliminada, aunque esto llevara a eliminar a su vez las anteriores proporciones justas de quinta y cuarta, parece que podía hablarse de una equivalencia matemática proporcionada sin tener que reajustar la afinación. Será de interés observar (escuchando) que la escala cromática puede anotarse logarítmicamente, pues veremos que cada doce tonalidades pueden ser usadas en el modo mayor y menor cada una de ellas.⁸

4. No obstante, es de todos los entendidos en lenguaje musical bien conocido que la aplicación de dos hemitonos no equivale a aplicar un tono, amén de que la distribución de los tonos y hemitonos es irregular. Tomando las dos combinaciones óptimas, octava y quinta, y repitiéndolas de manera sistemática llevará a la escala usual donde casi coinciden o equivalen doce quintas a seis octavas: $(3/12)2 / (2:1)7 = 1'0136$. Diferencia conocida tal que «coma pitagórica».

5. Carvajal, A.: *De Métrica expresiva frente a métrica mecánica*, Universidad de Granada, Granada, 1995.

6. Mersenne, M.: *Traité de l'harmonie universelle*, Fayard, París, 2006.

7. Se establecen la igualdad de los intervalos en 12 semitonos quedando la escala cromática en notación logarítmica:

do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si	do
2	2 ^{11:12}	2 ^{10:12}	2 ^{9:12}	2 ^{8:12}	2 ^{7:12}	2 ^{6:12}	2 ^{5:12}	2 ^{4:12}	2 ^{3:12}	2 ^{2:12}	2 ^{1:12}	1
/— ——— ——— ——— ——— 7 semitonos ——— ——— ———/												

Obsérvese que las longitudes de cuerda siguen una progresión geométrica que, simplificada, daría un exponente cuya base sería 21:12, quedando:

do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si	do
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	0
/— ——— ——— 7 semitonos ——— ——— ———/												

8. Bach, J.S.: «El clave bien temperado», donde sus 24 piezas son compuestas en las doce tonalidades usando el modo mayor y el menor de ellas.

Si bien la música y las matemáticas se estudian por separado⁹ se verá, sin embargo, que muchos de los más importantes descubrimientos en el ámbito musical (como arte de bien combinar el sonido con el ritmo) fueron rigurosamente tratados desde la iniciativa netamente matemática. Podemos interrogarnos ahora sobre qué grado de parentesco (si es que lo hay) puede detectarse en la poesía, sobre todo en aquella teoría métrica y del precepto versificador vigente en nuestros días. No es sino una obviedad que, de detectarlo, estaríamos en situación de hacer converger la ley métrica con alguna relación matemática que, incluso, pueda superar el trivial cómputo silábico o de pies métricos, —si procediese—, al menos en lo que concierne al ámbito de lo que denominamos como «teoría del sonido».

No nos parece ninguna aberración, al menos señalar que las vibraciones de una «cuerda» como suma de infinitos movimientos vibratorios de diferentes frecuencias, puede ser estudiado (como así ha sido) desde el punto de vista musical, o de la acústica fonética, y también en el terreno de la métrica del verso; al fin y a la postre, éste, el verso, viene a sostenerse, además de como una unidad de significado, como una conformidad, cifra, cantidad de sonido, cuya naturaleza vibratoria, veremos, que no puede soslayarse y, menos aún, separarse de aquellos potenciales significados del verso. Los precisos movimientos vibratorios apercebidos por el oído a través del verso se verán también amonestados por el aspecto físico que supone la cantidad y cualidad sonora del verso perfectamente identificable: en la intensidad —o sonoridad—,¹⁰ el tono¹¹ y el timbre.¹² Se verá que las consideraciones en el verso son muy privativas, y en la preceptiva, como veremos, bastante equívocas.

Se estimarán erróneos de forma anticipada aquellos criterios anunciados porque adolecen del mismo defecto de las teorías del sonido aplicadas bajo la prerrogativa inamovible de que la vibración se supo-

9. Euler y D'Alembert establecían teorías de música siguiendo la trayectoria de Descartes (*Armonía Universal*), Galileo (*Discurso*), Mersenne (*Armonía Universal*) o Leibniz en diversas digresiones.

10. Dependerá de la fuerza (o intensidad) con que son producidas dichas ondas; se mide en decibelios.

11. Comparando los sonidos, el tono se identifica con su mayor o menor altura; se mide (las vibraciones producidas por segundo) en hercios.

12. Es la forma vibratoria de la onda sonora, la cual viene a manifestarse como calidad de sonido.

nía «fundamental», ya que la vibración compuesta se concebía como *status uniformis* que no se atiene a la realidad compleja que hace que nos distanciamos de su contemplación de su sistema como un oscilador armónico simple.¹³ Será, al fin, con Fourier¹⁴ cuando se comienza a sospechar que «los sonidos puros», provenientes de «los armónicos simples», mostrarían que todo sonido no es necesariamente compuesto de otros armónicos simples.

Cuando se examina atentamente el fenómeno de la propagación del sonido, pesa extremadamente sobre nuestras consideraciones la teoría de ondas newtoniana,¹⁵ por la que cualquier vibración se propaga a través de un fluido, por lo que las partículas que lo componen se desplazan siguiendo un movimiento armónico simple. Obvia decir que será muy preciso atender a todos aquellos elementos acústicos del verso para establecer criterios analógicos entre uno y otro fenómeno de difusión artística del sonido; todo lo cual debe hacernos reflexionar sobre una de las fuentes de inspiración musical más singulares del poema y que, acaso, ha ido perdiendo su carácter (al ser escuchado) en ese proceso y que es de todos los iniciados en el arte métrica perfectamente conocido; a saber: la poesía, al dejar de ser cantada pasa a ser recitada y, finalmente, leída en silencio.¹⁶

También creemos muy conveniente atender a la homodinia del verso para una mejor y más rigurosa aproximación al fundamento musical (y matemático) del mismo. Deberíamos inferir algo más de rigor por su capital importancia en este aspecto, en tanto que aproxima más certeramente la poesía como arte métrico; hacemos referencia, claro está, a la entonación del verso, si en virtud de ésta, al igual que sucede en la música,¹⁷ la poesía se observa en su real y marcado carácter complejo y activo. Nadie ignora las connotaciones acústicas del verso (como también las tiene la música), más añadiendo a aquél —al verso— la dificultad añadida de que dichos sonidos irán necesariamente cargados de significación; estos efectos denotativos a nadie se les escapan,

13. Bernoulli, Daniel (1700-1782), Euler, Leontiard (1707-1782) y, sobre todo, Jean le Rond D'Alembert sentarían las bases para una contemplación distinta del sonido armónico.

14. Fourier, J. B. J.: *Teoría analítica del calor*, Scientific American, Octubre, 1989.

15. Newton, I.: ob. cit., pág. 57.

16. Pérez de Ayala, R.: *Rubén Darío, poeta y trovador*, Edhasa, Barcelona, 1966.

17. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

18. Aleixandre, V.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978.

versos y si su simetría es compatible (al menos, matemáticamente) con las musicales.²² Quedará la interrogante, al menos de manera momentánea, en el aire; aunque, adelantamos, que muy bien puede no ser del todo satisfactorio considerar, por ejemplo, un endecasílabo como un factor modular de once sílabas, entre otras cosas porque no responderá a la interrogante inicial de nuestro trabajo, que no es otra que la explicación del desvío métrico, cuya irregularidad supondrá una necesaria superación del concepto aritmético para explicar la complejidad estructural (métrica) y, desde luego, de significado.

Sin embargo, veremos que, a la sazón, aquellos módulos y su potencial repetición serán reconocibles de forma habitual no sólo en el campo musical, también en el que se refiere a la poesía, con el fin de potenciar un efecto hipnótico. La adaptación del oído a estos módulos da fe de que en música y poesía (el amante de la música y el lector avisado de poesía lo saben) la combinación de simetría y asimetría²³ se establece como principio fundamental con el que conjugar graciosamente unidad y libertad artísticas.

Sin mostrar, al menos en principio, ninguna inclinación sobre este o aquel sistema métrico, sí interrogaremos al menos sobre la fiabilidad de la transcripción musical del verso (en base, en principio, a los pies métricos latinos) y si es factible una constatación fidedigna de tales sistemáticas, o si, por el contrario, nos encontramos ante un vano intento —ilusorio— de fusión²⁴ entre el arte métrico y la iniciativa matemático-musical. Debemos ahora precisar que, si bien no ignoramos la segmentación analítica procedente del hexámetro griego habilitada para la ocasión por Aristógenes,²⁵ nosotros preferimos partir de una serie de aproximaciones de carácter físico (del sonido) de las que son susceptibles de explicar aspectos fundamentales tanto del fenómeno musical como del poético (en su apreciación métrica), y del que también consideramos ineludible, cual es el matemático, sin obviar bajo ningún pretexto la trascendencia lingüística de su fenomenología. Acaso la novedad (si la hubiere) estaría en no ver tan distantes estas dimensiones, porque a nuestros ojos se vierten sutilísimamente entrelazadas.

22. Aun distinguiendo en música varios tipos de simetrías deducibles de su «razones» modulares; así se reconocen las simetrías simples (cuyos intervalos y las notas no se corresponden), simetrías isométricas (donde se corresponde los intervalos, pero no las notas) y, por último, enarmónicas (en las que al invertir el intervalo obtenemos una copia del original).

23. Cabe también recordar las operaciones como la homotecia, que suponen el cambio de escala, y cuyas simetrías permiten trasladar un motivo a lo largo del tiempo (en música y en poesía) o del espacio (teselaciones).

24. Pamies, A.: *Acento, Ritmo y Lenguaje*, Universidad de Granada, Granada, 1994.

25. El hexámetro se ofrece compuesto por seis compases isocrónicos; Aristógenes entendía las notas en largas y breves (tanto para la música como para el verso).

Partimos en nuestro estudio del rechazo a cualquier tipo de determinismo que, como se verá, va en contra de la dinámica de las manifestaciones musicales y poéticas, pero acaso por razones bien distintas a las aducidas por algunos autores que encuentran serio motivo de confrontación con algunas preceptivas (entre las que debe señalarse la cuantitativo musical), porque muestran como base de todas ellas el antiguo metro griego del hexámetro y su disposición en pies métricos, y no por consideraciones matemático musicales precisamente; y es que no consideramos en absoluto casual que en obras de referencia obligada (tanto musical como poética) se ha hecho referencia a la Eneida, Ilíada, Bucólicas, Odisea... las cuales se encuentran precisamente medidas y cantadas en versos hexámetros, todo lo cual no deja de establecer una curiosa contradicción, o ¿es que escribieron los viejos maestros en hexámetro por una cuestión puramente de acomodo lingüístico, o lo que es más peregrino, por una cuestión de moda formal estética?

Las asimetrías en música —como en poesía— obedecen a una dinámica peculiar que no contradice la regularidad de determinadas formas métricas, sino que ofrecen la involucración de unos sistemas que ya denominábamos tal que complejamente dinámicos.

Veremos que cuestiones tan controvertidamente debatidas como el acento y el ritmo pueden tener una respuesta, si no definitiva, al menos más cercana a la realidad de su fenómeno en tanto que afectan esencialmente al verso y a su concepción métrico-preceptiva.

La denominada realidad fonológica verificable del verso, por ejemplo, al regirse por el acento en esta o aquella preceptiva según sus disposiciones, no aclara el asunto no menos problemático de su ausencia en determinados versos o momentos del verso (el anacrusis puede ser también un caso ejemplar), y que pretende sustituirse por el denominado «acento latente» como elemento verificable —y justificable métricamente— en el análisis prosódico, para casar con las normas de rigor del sistema (sea cual fuere, aunque en este caso se estima en referencia al músico cuantitativo).

Así lo creemos respecto de la disposición de los acentos que se dicen constituir —necesariamente— «las partes» establecidas en el verso, sin que esto suponga ninguna violación insuperable de los principios en los que se constituye; esto sucede en buena parte de aquellos versos denominados —sin demasiado acierto— como antirrítmicos; lo que puede suceder según nuestros modestas pesquisas es que dichas pautas

hayan sido parcialmente (mal anotadas) descritas en sus fundamentos poético-estructurales (o métricos).

Esto será verificable si reflexionamos hasta qué punto la poesía puede (en cuanto a su estructura métrica) compartir propiedades con la música, en tanto que observable y entendible matemáticamente; veremos que la universalidad no es sólo patrimonio de la música y la matemática, también lo será de la poesía (y no sólo por las razones anteriormente expuestas, también por otras que iremos esbozando); podrá demostrarse como hecho factual que, al igual que la música, estructuralmente, la poesía puede ser también objeto de análisis matemático en tanto que será capaz de producir una forma especial (y armónica) de sonido perfectamente adaptable a la teoría física de las ondas; y por último, el poeta —auténtico—, como el matemático puro y el músico de altura, comparte su capacidad de creador libre de un mundo de belleza ordenada.²⁶

Porque intentamos, en la medida de nuestras modestas posibilidades, que no agrande el equívoco (a veces dislate) con fatuos experimentos y deseos iconoclastas en materia que afecta al arte métrica, ni queremos ofrecer grandes principios totalizadores para la realización de una extraordinaria quimera de la preceptiva métrica, proseguimos con cautela a invitar a nuevos senderos por donde pensar la poesía y cómo circula y mueve ésta su inaudito elemento rítmico y por qué difíciles e intrincados cauces.

26. Russel, B. ob. cit., pág. 103.

II-II

EL NÚMERO

CUANDO INSISTIMOS en las perquisiciones necesarias para la consecución de un método óptimo para obtener un resultado verificable de una ecuación, digamos, de segundo grado, no hacemos sino poner dicho método al servicio de la resolución de dicha operación específica; mas se hará siguiendo un procedimiento perfectamente definido, preciso y, además, finito. Dicha precisión irá en virtud de un orden de realización para cada uno de los pasos a seguir en dicho procedimiento. La definición será posible siempre y cuando se lleve a cabo al menos dos veces, obteniendo el mismo resultado para ambas ocasiones. Finalmente, aquel determinado número de pasos no viene sino a implicar una finalidad de cálculo (matemática) peculiar. Según lo anticipado como aproximación, podemos calificar de algorítmico²⁷ al método (o la manera) de desplegarse matemáticamente en un proceso como el que aludimos, y de cuya heurística sean deducibles las reglas —empíricas— que han de ser seguidas (previa preferencia y selección) como la idónea alternativa, si no en todas y cada una de las posibles opciones, sí en la mayoría de los casos.

Así las cosas, no creemos que sea nada objetable definir el proceso de medición —cuantificación— del verso como un tipo muy especial de algoritmo. Así cabe deducirse a tenor del conjunto de operaciones y seguimientos para la resolución de la correcta computación del verso, y esto aunque el lenguaje (común), en principio, diste de lo netamente

27. Algoritmo proviene del nombre latinizado del gran matemático árabe Mohamed ibn Moussa Al Kow Rizmi. Escribió su obra «Quitab al Jabr Al Magabala (800-825) que recoge el sistema de numeración hindú y el concepto del cero.

computacional, en tanto que su «alto nivel» diríase estar más cercano a un carácter utilitario que persigue una mejor comprensión (en su extraordinaria complejidad) de las relaciones humanas; veremos que en el verso la situación es diversa y acaso mucho más compleja. Tal es así que, sin demasiado detenimiento puede observarse deducido de las tareas de síntesis o de cálculo, las cuales no se resuelven tan sólo por el análisis previo, la observación del método de resolución, también es precisa su descomposición en «módulos» pertinentes para una programación estructurada a la búsqueda de soluciones «parciales», primero, y «finales», en última instancia.

Estimamos ante una corrección atenta de los entresijos y dinámica del verso, que su valoración numérica o matemática no ha sido considerada en lo que realmente es estimable, así creemos que la estructuración de los grandes poemas no revelan en su confección —cuantificable y musical— una demostración como simple yuxtaposición de silogismos, pues tales estructuras silogísticas estarán, para asombro de muchos y entendimiento de pocos, en un orden característico, el cual se hace mucho más importante que los elementos mismos que lo componen (repárese en la confrontación con el acento y las secuencias rítmicas del verso). Es verdaderamente preciso valorar y advertir el poema (y el verso que lo estructura) como un «todo» donde el elemento ocupará su lugar explícito —pero integrado— en el reservado elenco que lo compone.

La manifestación creativa en poesía (y, obviamente, su reflejo métrico) se manifiesta como una «invención» que es «elección» y «discernimiento» en base no tanto a aplicar los preceptos (reglas o leyes) y sus posibles combinaciones en virtud de su precisión en el significado —y en la expresión—, sino mostrando los valores estéticos como un elemento altamente significativo; no debemos olvidar (entre otros factores psicológicos anejos al sentido del ritmo) que la emoción irá asida de la sensación de belleza y de armonía formal.

Es así que el metro puede entenderse como la disposición armónica que permite captar la totalidad del verso sin esfuerzo, permitiendo además describir con precisión sus más íntimos detalles. Pero tal armonía es satisfactoria no sólo por necesidades estéticas, es el molde por el que se presenta ordenado el todo que suponemos que es el verso, el cual nos permite intuir en él un precepto o una ley métrica y, por qué no, también matemática.

El número nos hace pensar, como en el seno mismo de la matemática pura, si no es algo con realidad aún más constatable y «real» que el mundo fenoménico que percibimos tan groseramente, y que —también en el número del verso— se manifiesta como el signo inequívoco que la expresa y cualifica (a la realidad, decimos) preexistiendo quizá a la misma escritura y puede que incluso al hombre y a aquellos elementos que consideramos constituyen la entidad aparente del mundo, si es que percibimos e intuimos gracias a ellos —a los números— más allá de nuestras propias percepciones.

Por esto y otros motivos que iremos trasluciendo a lo largo de estas páginas, se verán las incongruencias presuntamente detectadas en el sistema métrico cuantitativo-musical; pensamos que fundamentalmente se basa su incompreensión en la ignara atención hacia la naturaleza del número y a las proporciones en las que el verso se estructura y edifica en virtud del mismo; esto en primer lugar, porque no pocos metricistas no consideran dichas magnitudes medidas numéricamente; en segundo lugar porque cuando sí se le atribuye al número alguna magnitud se hace bajo la prescripción euclidiana de magnitud, pero no enteramente numérica, o lo que es lo mismo, a la situación de las sílabas tónicas (o átonas) se le atribuye un valor del todo anumérico —veremos que se puede hacer una designación particular, incluso gráfica— aplicando razonamientos exclusivamente fonéticos y lingüísticos, ignorando todo aquello que realmente sirva para una potencial teoría métrica del número.

La métrica se encuentra en muchos aspectos aún imbuida de aquella idea geométrica pascaliana, en virtud de la cual la geometría no puede definir los números, el movimiento ni el espacio,²⁸ no digamos el ritmo o la secuencia acústica del verso. Por lo que no es tampoco de extrañar que aparezcan escindidas la fenomenología fonética del verso y su apercibimiento numérico. Estas proporciones euclideas son las que imperan, a nuestro parecer, en la concepción métrico estructural de la poesía; añadiendo además que medran al amparo de la —todo poderosa— idea newtoniana que consideraba el número como una cantidad homogénea de idéntica naturaleza.

28. Pascal, B.: *Obras Matemáticas*, UNAM, México, 1995.

No parecen apercibirse buena parte de los metricistas del carácter extremadamente insólito del número poético, en tanto que éste afectará no sólo al ámbito especial —desviado— de su lenguaje, también incidirá en el cálculo estructural de sus elementos electos y contables, cuya numeración (real, ¿aritmética?) parece operar decididamente en los aspectos fonéticos y acústicos del verso.

La base ontológica del número (desde Platón a Euclides) hasta el descubrimiento de geometrías no euclideas, ha imperado de forma tal que los objetos matemáticos estarán más cerca de la coherencia y de la verdad gracias a su estructura —o privativa construcción—, aun cuando pudieran ser poseedores de una base empírica (o abstracciones sacadas del mundo sensible), por lo que «la verdad» estará, desde entonces, más cerca de la coherencia de su construcción que de la presente realidad en la que subyace y sobre la que estuviese ontológicamente construida. En métrica (acaso en cualquiera dimensión numerológica) no podemos imaginar números —enteros— haciendo abstracción del «continuo» de donde forman parte; eso es así en cuanto que cuando contamos —sílabas— lo hacemos de forma necesaria en un continuo que, en este momento, pertenece al poema en general y al verso particularmente, porque en métrica y en su preceptiva entendemos la numerología en el sentido «discreto» del término.

Es preciso, no obstante, tener muy en cuenta que la «razón numérica y contable» del verso está sujeta a una resistencia intrínseca en la armonía del propio verso; número y razón que es detectable y que puede llegar a ser conocido (reconocido) en la revelación de sus propiedades. Es su realidad cuantificable o métrica tan real o más que la propia realidad lingüística y de significado, acaso porque ambas no sean —en poesía— tan trivialmente separables.

También se debe reconocer que el presumible rigor del precepto métrico, cuando se ve vulnerado, trae como consecuencia una sutil preferencia numérica y, por tanto, de ritmo (irregular) que irá íntimamente conectada al sentido mismo del verso y del poema; debe tenerse en cuenta el concepto de azar, ya que este no debe obviarse en el mundo de lo numérico preceptivo, si es que quiebra las expectativas deterministas de la propia métrica y de la misma matemática que computa dicha contabilidad.

Pudiera plantearse ante estas situaciones, si el metricista (e incluso el matemático) no ha atendido con la atención suficiente a la dinámica

computacional (del verso o del número) o si no ha elaborado con rigor los mecanismos que —potencialmente— ponen en acción el funcionamiento intrínseco del verso.

Nos encontraremos con que en el ámbito de la métrica existe una concepción errónea que trata de sustentar sus fundamentos en el mismo hecho de contabilizar, en tanto que se piensa que este o aquel sistema métrico tiene que ser lo suficientemente espacioso para dar respuesta a cualquier situación regular e irregular del mismo, pero siempre bajo presupuestos deterministas.

También en métrica (no sólo en el ámbito de la matemática pura o aplicada) será muy conveniente considerar el orden y el caos como dos manifestaciones distintas de un determinado subyacente,²⁹ y es que tendremos ocasión de comprobar que ambas podrían no subsistir por separado. Así la poesía —en su expresión métrico-material típica— puede existir en diversidad de estados, bien caóticos, bien ordenados. Puede examinarse no tanto tal que polaridades opuestas que como un flujo (o espectro) continuo; si la disonancia y la armonía se combinan en la belleza musical —y en la matemática— de análoga manera sucede con la poesía y su manifestación estructural métrica

No estimamos exagerado decir que las pautas que somos capaces de percibir en el ámbito métrico tienen o participan de un orden (o desorden) matemático, por lo que la preceptiva desarrollada puede calificarse como un instrumento excepcional de percepción del fenómeno poético en su manifestación versal.

En definitiva, persiste una tendencia a axiomatizar la métrica de manera tal que sea competente para expresar todas las leyes fundamentales que rigen el verso en forma de reglas métrico-matemáticas formales, mas nosotros proponemos la superación del determinismo mecanicista para contemplar leyes formales que incluyan la probabilidad y teniendo muy presentes el componente aleatorio (o de «seguro azar») que puede encarar el metricista a la hora de elaborar un cómputo estructural del verso; se olvida que, en ocasiones, una pregunta simple y clara respecto a la irregularidad detectada en un verso cualquiera, no tiene por qué ser respondida inequívocamente, ya que la respuesta obtenida bien puede ser totalmente aleatoria. Esto sucede porque la propia concepción

29. Stewart, I. : ob. cit., pág. 86.

de sistema o axioma métrico está basado en reglas formales propias de una concepción matemática euclidiana clásica, la cual exige para la computación un «procedimiento mecánico»³⁰ para su satisfacción, o lo que es lo mismo: una sucesión de operaciones lógicas que permiten verificar —o no— las reglas³¹ formales en las que se fundamentan para satisfacer las lógicas exigencias de coherencia y completitud —o que toda aserción sea verdadera o falsa— y que, desde luego, no es factible en el ámbito métrico debido a la genuina —dinámica y compleja— naturaleza del fenómeno poético.

No pueden enumerarse todas las demostraciones posibles verificando las reglas del sistema axiomático-métrico;³² y es que, ni métrica ni matemáticamente, ningún sistema axiomático con suficientes garantías de coherencia se puede establecer como completo para la aritmética; y menos aún un procedimiento mecánico de determinación que pretenda mostrar que todo cálculo o contabilidad es verdadero o falso, preceptivo o no preceptivo, correcto o incorrecto. Debe inferirse que el algoritmo que puede ser utilizado en nuestro ámbito de estudio, puede ser (y de hecho así se manifiesta) aleatorio, y es que no toda cuestión métrica —o matemática— posee una respuesta inequívoca para todos los casos.

Hablamos, entonces, del desvío como una discontinuidad que, incluso en el ámbito estrictamente métrico (del verso), nos hará dudar de la visión cualitativa (aristotélica) que distingue entre naturaleza de las cosas y sus revelaciones, por insuficiente para comprender aspectos de irregularidad detectable en sistemáticas cuya preceptiva impone «leyes» propiciatorias para la aprehensión de un «realismo próximo»,³³ ya que en el caso de la física —la del sonido, que a nosotros interesa especialmente— que funda la métrica-cuantitativo-musical, no parecen tan claras aquellas nociones distintivas (o conceptuales) cartesianas (forma, localización del objeto...) que garanticen en su corrección la correspondencia con la realidad —física, fónica, acústica, acentual...— en la que supuestamente se sustentan.

30. Hilbert, D.: *Elementos de Lógica Teórica*, Tecnos, Madrid, 1975.

31. Chaitin, G. J.: *Imprevisibilidad del universo de los números*, «Números», Mundo Científico, 2003.

32. Turing, A.M.: *¿Puede pensar una máquina?*, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.

33. D'Espagnat, B.: *Los números, esencia de las cosas*, Mundo científico, septiembre, 2003.

La contemplación cartesiana de la realidad que sólo admitía figura, magnitudes y movimiento, se nos antoja insuficiente para la observación de estructuras altamente complejas como las que nos ocupan. No rechazamos nosotros el concepto como vía de constitución de la realidad teórica de la «realidad versal», tan sólo decimos que puede resultar insuficiente cuando no inadecuada en no pocos casos, momentos y variables concretos.

No pretendemos dar fe de una realidad totalmente explicable por cognoscible del fenómeno versal desde el punto de vista métrico-matemático, pero sí entrever mediante éste las que representan estructuras generales de su propia realidad.

Si bien sabemos que el conocimiento sólo puede extender su radio de acción a las relaciones y a las estructuras, podemos pensar que el número (también en métrica), más que la propia sustancia (sonido, fonética, lenguaje...) se nos ofrece como una realidad constatable.

Veremos hasta qué punto la forma y el ritmo son importantes en lo que tradicionalmente se mostró como fundamento o sustrato material de lo que existe. Insistiremos en que la periodicidad (el ritmo numérico) intervendrá en poesía —y en todos los fenómenos que se manifiestan físicamente— bien en forma de una «periodicidad rigurosamente reglamentada»,³⁴ bien como una dinámica³⁵ no reglamentada, porque los ritmos vivos serán precisamente los más susceptibles de aquellas irregularidades que con normalidad han sido tenidas como desvíos.

La aceptación de esta «dinámica orgánica» depende en buena parte de la comprensión de su estructura y aun de la propia trascendencia significacional; la ignorancia de este hecho muy bien podría llevar a quedarnos en el epifenómeno de lo que la métrica supone para el verso de manera estricta y para la poesía en general.

Es así que, en la poesía, se vierte (como en la matemática) la noción que junto al número la emparenta a lo que es originario, y que aspira a ser manifestándose en el mundo como el eco (la huella) del ritmo de su música (de su paso) y que encontrará su materialización en el tiempo (duración) de su latido versal, y es que en su ritmo pulsa la impresión consciente (e inconsciente) de lo vivo.

34. Ghyka, M.C.: ob. cit., pág., 80.

35. *Ibidem*.

Si pensamos, en fin, que todo lo que conforma el universo de manera sistemática, en sus partes o estructuras, se diría acordado según el número, entendemos que en poesía y la estructura métrica que sostiene, el número resulta especialmente revelador, porque interviene en la concepción del verso como *eidos*, como forma, no sólo como modelo ideal arqueológico; es por tanto lo que da forma como ley en la que se repite el metro, el cual nos conducirá a un esquema adecuado para la descripción del ritmo,³⁶ mas veremos que de manera muy especial. La asociación etimológica³⁷ ritmo-número como flujo activo y enérgico nos habla de repeticiones y de periodicidades que se dirían deformar «la marcha habitual del tiempo»,³⁸ y donde serán reconocidas las nociones de proporción y simetría relativas al dominio de lo que es contrario (acordes, timbre) y las periodicidades enumerables relativas al ritmo perceptible en los sonidos que son discontinuos; éstas últimas serán las que posteriormente centrarán nuestra atención.

También será de interés atender a la posibilidad que indica hasta qué punto la proporción (numérico-rítmica) del metro en poesía supone una equivalencia o igualdad analógica; se verá que el ritmo sonoro habrá de destacar sobre la urdimbre de todos aquellos elementos (enumerables) consecutivos: véanse las sílabas en la métrica cuantitativo musical y las notas y medidas en la música.

36. Ghyka, M.C. *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998

37. *Ibidem*.

38. Servieu, P.: «Les rythmes comme introduction physique á l' Esthetique», Ghyka, M.C, *Filosofía y mística del número*, ob. cit., pág 117.

II-III

LA POESÍA

QUE LA MÉTRICA SEA EL MÁS estrecho vínculo en poesía con el mundo de lo netamente físico, orgánico, corporal, y si el aspecto fonético, acústico, prosódico en él se sustenta, no debe parecer extravagancia, sino hecho del todo muy razonable, máxime si el proceso cognitivo y de comprensión exige tantas veces la extensión de lo sensible, y también necesita de la dimensión plenamente sensitiva de la que la poesía no se excluye bajo ningún pretexto. La naturaleza originaria de la poesía no debe sino servirnos de importante criterio con el que cuidar, en la dilatación y desenvolvimiento de nuestras investigaciones, la condición genuina que hace de su manifestación literaria —e inevitablemente lingüística— una extensión indubitable e inseparable de su configuración (física) esencial.

Creemos de rigor señalar que el significado y la comprensión del verso no puede sustraerse a (ni mucho menos obviar) aquella estructura métrica (acústica, fonética, prosódica, melódica...) que la identifica inicial y singularmente. Sería también motivo de muy interesante discusión, disentimiento y litigio, si en la «aprehensión corporal de pronunciación»³⁹ culmina la poesía realizada en el acto de su ejecución —aunque no entraremos de lleno en esta controversia por no estar encuadrada en lo que nos concierne en este comentario—, o si existen otras vías de aprehensión y culminación del acto poético. Una de las limitaciones más importantes que se le ha venido atribuyendo a la métrica cuantitativo-musical (¿acaso de forma general a cualquier métrica?) es su distancia con el lenguaje, en tanto que éste sigue o establece

39. Núñez Ramos, R.: *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.

normas, prerrogativas, criterios que vinculan sus unidades elementales al significado, mientras que el significante se ofrece en una unión arbitraria (¿esto sucede de igual modo en poesía?); veremos que el recitativo — en el poema—, presto, atento, cuidado, se dirige a la atención de enardecer el significante en armoniosa conjunción (sonora), que servirá para alentar (realzar) el propio significado con aquellas asociaciones que son propias de la música o «de los signos cinésicos y prelingüistas que la oralidad lleva consigo».⁴⁰

Algunas de aquellas controversias, a nuestro modesto entender, menos comprensibles, parten de la distancia entre el significado (preciso) del lenguaje y la excepcional manifestación estética y de conocimiento que supone la poesía (no entraremos en esta relación de problemas significativo significado, tan sólo haremos una brevísima referencia a las recomendaciones de Dámaso Alonso),⁴¹ nos parece que aun sustentada «materialmente» en el lenguaje (si contiene una estructura convencional y simbólica), y es que este lenguaje, en poesía, no debe sostenerse como un sistema común predeterminado de normas y signos; pues bien, es de aquí desde donde se parte con premisas varias para rechazar algún sistema métrico sin atender al hecho fundamental de que la poesía es un singularísimo instrumento de acción y, sobre todo, de creación, que obedece a unos principios no menos privativos a la hora de una buena aplicación y de una mejor comprensión, si es que aquella —la poesía— no se apoya, precisamente, en los códigos convencionales de la lengua. No nos extraña a los lectores habituales de poesía la familiar muestra de ruptura de reglas o convenciones (sintácticas, semánticas, métricas) con que nos acostumbra y regala el poeta y que, se dice, conducen su particular funcionamiento: nos referimos a la concepción de desvío, la cual, por otra parte, no hace sino manifestar los rasgos de imprevisibilidad que son propios a su arte.

Pero volvamos al aspecto poético que concierne especialmente a nuestra labor expositiva, y que se refiere a la cuestión métrica: «si el metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida»,⁴² ¿hasta qué punto es factible

40. Núñez Ramos, R.: ob. cit., pág. 119.

41. Alonso, D.: ob. cit., pág. 47.

42. Pfeiffer, J.: *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, Fondo de Cultura Económica». México, 1954.

considerar un estudio de disección sobre algo que muestra sus características esenciales y sustantivas como organismo vivo? Si el verso se viene a representar «como (la) serie de palabras cuya disposición produce un efecto rítmico»,⁴³ esto propone, como decimos, una definición que generará para la realización de nuestros fines no pocas interrogantes y más numerosas dudas. Los «factos fonéticos» (tono y cantidad silábica, fundamentalmente) constituyen la (¿sólida?) base que estructura el verso y, al menos en parte, la «ontología» de lo que estimamos como privativamente poético, si es que en realidad entendemos que aquellos efectos armónicos que se fundamentan en la eufonía de vocales y aliteración de consonantes y otros efectos (retóricos) inducidos... se verán, finalmente, entendidos como una funcionalidad «complementaria u ocasional».

Diríase coincidir la denominada «frase música»⁴⁴ con el concepto del verso que la comprende tal que: «el conjunto o sucesión de sonidos o sílabas a contar, desde la primera hasta su postrera acentuada».⁴⁵ Si lo emparentamos con el concepto, por ejemplo, de «período rítmico»⁴⁶ de Navarro Tomás, se verá que contrasta en tanto que entiende este período como «una parte del verso»⁴⁷ y no la totalidad del mismo. Iremos viendo cómo todas estas precisiones serán determinantes para nuestras intenciones expositivas, porque se observará cuán fundamental resulta manejar un concepto de verso adecuado a todas y cada una de las pautas que iremos instando a que sean entendidas por parte del lector para una mejor y más pronta comprensión de nuestras tesis.

Diremos ahora tan sólo que se vierten ante nuestro entendimiento del fenómeno métrico aspectos que pueden ser —y son de hecho— considerados «material y conceptualmente» motivo de serias controversias. Nos preguntamos: si esto es precisamente así en aspectos tan precisos como importantes ¿qué sucederá a la hora de establecer criterios más generales del ser y funcionamiento de la poesía como hecho ontológico y como fenómeno expresivo de muy especial calado?

43. Navarro Tomás, T.: *Arte del verso*, Visor, Madrid, 2004.

44. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

45. *Ibidem*.

46. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

47. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79.

Advertimos de esta consideración genérica, aunque nuestro estudio será mucho más específico, porque estimamos de gran interés acordar con el potencial lector de estas páginas nuestras serias dudas a la hora de afrontar ese o aquel verso, si no impera un serio criterio totalizador que nos indique u oriente respecto a su manifestación literaria (lingüística) y en su fundamento como tal ejercicio artístico de la palabra.

No entraremos en disquisiciones semióticas⁴⁸ y poéticas de muy diversa consideración para tan parvo relato de nuestros argumentos, tan sólo un par de anotaciones para decir que muy bien el acto poético es, sobre todo (incluso más que una invención comunicativa), un acto creador que traslada sobre el lector una responsabilidad de importancia,⁴⁹ en tanto que sobre él recae buena parte de la preocupación para su buen entendimiento.

Esta supuesta (y algunas veces manifiesta) intransitividad que ofrece la poesía tiene, lógicamente, su incidencia en el aspecto fundamental que la sustenta como fenómeno literario, es decir, en el metro, con sus equívocas interpretaciones según y conforme sea el sistema poético que consideremos. Es por esto por lo que, aunque las palabras utilizadas sean propias de un lenguaje común, acaban teniendo ellas mismas su finalidad.⁵⁰ Así, si bien en su aspecto literario se vierten como un mundo «privado de causa y fin»,⁵¹ el poema ha de reconocerse, cuando menos en su ambigüedad tantas veces característica, que repercutirá no sólo en el significado del mismo, también muy especialmente en la manera objetiva —formal, esto es, gramatical y métrica— de conformarse.

De interés también será hacer una seria reflexión (aun de muy breve exposición en estas páginas) respecto a la naturaleza del lenguaje poético, en virtud de la cual se hace preciso un acercamiento a éste en tanto que obedece de forma exclusiva al tratamiento —estándar, común— de figuras y tropos, y por tanto bajo el influjo directo de la materia retórica; o, si nos encontramos con un lenguaje que se manifiesta abierto y definitivamente expreso como especial manifestación de desvío idiomático; o, acaso porque la lengua artística y literaria es una manifestación

48. Remitimos a ellas en los estudios «*Signo y poesía I*» y «*Signo y poesía II*» de Acuyo, F.: *Fisiología de un espejismo*. ob. cit., pág. 23.

49. Brooks, C.: *The Well Wrought Ur, Studies in the structure of poetry*, London, 1947.

50. Blanchot, M.: *El espacio Literario*, Paidós, Barcelona, 2000.

51. Barthes, R.: *Ensayos críticos, Poétique*, Seix Barral, Barcelona, 1967.

netamente autónoma —independiente— y, desde luego, bien distinta de la del uso común,⁵² aunque hay quienes afirman todo lo contrario, en tanto que la estándar aporta al artista todo lo necesario para el ejercicio de su arte.⁵³

Valery,⁵⁴ no obstante, proclama la exigencia de un sistema distinto con una lengua distinta, y es que la libertad expresiva del poeta se manifiesta por vías diversas que no sólo implican la violentación sintáctica del lenguaje; del aspecto métrico de ese lenguaje especial o poético caben deducirse no pocas singularidades de muy digna atención, consideración y estudio mediante la ruptura de la métrica convencional.⁵⁵

La imprevisibilidad de ruptura es la que da carta de naturaleza al lenguaje poético, todo lo cual tendrá también su reflejo en la configuración (y quiebra) de la norma o preceptiva métrica. La lengua como conjunto finito de reglas no parece concordar con el hecho incontestable de la impredecibilidad poética que trasgrede los códigos interpuestos para hacer predecible su funcionamiento. Con Jorge Guillén recomendamos hablar mejor de lenguaje del poema,⁵⁶ que supera la definición chomskiana y saussureana de lengua^{57, 58} en tanto que plantea un diferente valor del lenguaje;⁵⁹ mas será por todo esto muy razonable volver al aspecto métrico para tratar de objetivar una de las particularidades del lenguaje en el poema, y para observar la forma rítmica sobre la que sustentar lo más genuino de la poesía y que nos es otra que su peculiarísima dinámica expresiva; es evidente que la lentitud o rapidez en el tono del verso influirán decisivamente en el contenido del verso y del poema. Por esto será por lo que la capacidad expresiva del poema guarda prácticamente sus límites.⁶⁰

El hecho de que no podamos advertir el carácter ontológico del lenguaje tan especialmente utilizado en poesía responde precisamente a

52. Bally, Ch.: *Traité de stylistique française*, Klincksieck, Paris, 1951.

53. Sapir, E.: *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

54. Valery, P.: *Ouvres II*, Gallimard, Paris, 1960.

55. Lázaro Carreter, F.: *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.

56. Guillén, J.: ob. cit., pág. 45.

57. Chomsky, N.: *Principios de fonología generativa*, Fundamentos, Madrid, 1979.

58. Saussure, F.: *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1973.

59. Valery, P.: ob. cit., pág. 122.

60. Kristeva, J.: *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.

unos patrones sobre los que se instituye y por los que cualquier fenómeno (de lenguaje) puede aspirar a hacerse poético,⁶¹ mas será precisamente aquello lo que informa de que la poesía es una singularidad, no sólo como fenómeno de expresión artístico y de conocimiento, también como una fuerza (energía, impulso) vital de creación y renovación verdaderamente única y exclusiva.

La observación atenta de cualquier constructo métrico-poético nos plantea una necesidad inmediata, la cual, además, no pertenecerá sólo al ámbito de las creaciones abstractas (de cariz filosófico, gramático o lingüístico); tiene un sustrato sutil que lo contrasta y asemeja, en cierto modo con la matemática, mas rompiendo aquella tendencia aristotélica que está necesariamente fundamentada en la percepción de lo físico sensible; se hace necesario precisar una atención especial a los factores netamente matemáticos, si es que el pensamiento puro es capaz de captar la realidad,⁶² y en nuestro caso también la realidad poética. Trataremos nosotros de precisar las magnitudes versales al albur de una contemplación, o mejor, de un entendimiento que trasciende la captación intuitiva de continuidad euclidiana para el verso, reconociendo para ello que, en principio, dicha continuidad es accesible, pero lo será potencialmente, es decir, a través de una divisibilidad indefinida.

En métrica se plantea el problema proverbial (matemático) de la relación del continuo con sus partes y que, como tendremos ocasión de constatar, tendrá especial relevancia para la comprensión del verso y sus fundamentos complejos y altamente dinámicos. Partiremos de hecho en este instante sobre las tesis aristotélicas de que es imposible la existencia de un continuo a partir de indivisibles: «no existe una primera parte en un tiempo, ni en la magnitud, ni en ningún continuo en general, pues todo es divisible hasta el infinito».⁶³

¿De qué manera afecta este criterio al cómputo de las magnitudes (silábicas, por ejemplo) de un verso cualquiera? No justificaremos física (sonora o acústicamente) y lógicamente la divisibilidad de las magnitudes (contables) del verso, al menos en principio, aferrándonos a una hipótesis de carácter físico (como puede ser la sucesión rítmica

61. Vinogradov, V.V.: *Stilistic e Poetic*, V. Mursia, Milan, 1972.

62. Einstein, A.: ob. cit., pág. 34.

63. Aristóteles: *Física*, Gredos, Madrid, 2002.

—fonética, prosódica—) del verso limitado a un sistema numeral que impone una noción de orden que vendría especificada por el del reconocido por los números enteros. Será en virtud de superar la aporía de lo inconmensurable —que también en métrica es susceptible de ser aplicada— por lo que se hace necesario perfeccionar los razonamientos sobre su estructura para elaborar una teoría satisfactoria sobre su funcionamiento cuantitativo matemático.

Es así que el cómputo (numérico) en el verso como magnitud física —de sonido— se dice que es continuo y sólo en potencia divisible hasta el infinito; esto será lo que haga que la métrica y sus preceptivas como objetos matemáticos, aparezcan o parezcan abstraídos de la realidad física (rítmica, acústica y sonora del poema), mas aplicables perfectamente a la realidad material que los sustenta. Es por esto por lo que nuestro concepto de continuo en las magnitudes que constituyen el verso procede de una elaborada meditación ontológica cuya conceptualización se acerca, como decíamos, a la matemática.

Será preciso atender a la realidad dinámica del verso, y es que, reiteramos, una razón inmóvil euclidiana no se atiene a la realidad dinámica del fenómeno métrico-poético. Por esto consideramos la sutil y extrema utilidad de la «métrica pura» para el conocimiento vivo de la poesía y sus formas expresivas.

Hecha esta salvedad, diremos ahora que, sin duda, existe una relación muy particular entre la física del verso y el concepto numérico (matemático) del mismo; y es que las previsiones métricas «funcionan» satisfactoriamente en la dinámica compleja que constituye su funcionamiento. No debe parecernos insólito que una reputada y rigurosa disciplina que busca su amparo bajo criterios matemáticos (especiales, como adelantábamos), acogida en muchos momentos a presupuestos abstractos, case con el funcionamiento físico (acústico y rítmico) del verso, así ya fueron advertidas en otros campos de las ciencias físicas no menos complejas.⁶⁴

Estimamos que en métrica (respecto de la poesía) sucede lo que una vez se dijo de la matemática en su relación con la naturaleza, que no re-

64. Heisenberg, W.: «la idea de que las matemáticas podrían adaptarse, de algún modo, a los objetos de nuestra experiencia me parecería extraordinaria...», en Levy Lebland, J.M.: *Física y matemáticas*, Tusquet, Barcelona, 1997, págs. 110.

presenta tanto a aquella (a la naturaleza misma) como al conocimiento que poseemos de ella,⁶⁵ es así que el conocimiento de la métrica propone, mediante leyes (preceptos) y disposiciones métricas, no tanto una representación del fenómeno poético, sino también —o sobre todo— el amplio conocimiento que de la poesía (en el poema) podemos llegar a obtener.

También muy conveniente será atender a que la ley métrica y su preceptiva mantienen una rara relación cuya naturaleza tiene, en consecuencia, un carácter fundamentalmente técnico, instrumental (de aplicación), que sirve para la detección del comportamiento poético en este o aquel momento creativo. Estimamos que no solamente es así: puede colegirse un papel acaso más profundo (y activo), ya que aquella relación numérica interioriza su cálculo en virtud de una relación de constitución, lo cual exige el protagonismo de la métrica para la verificación de principios deducidos abstractamente, y es que el metro no es solo un lenguaje de conocimiento, está integrado en el poeta (e inevitablemente en el lector avisado) como pensamiento.

Seremos testigos del polimorfismo métrico-matemático de la preceptiva (al menos de la que proponemos nosotros), porque aquella reconoce que es posible observar varias matematizaciones —cálculos— posibles. Diremos, no obstante, que en la métrica que atendemos, lo que resulta más notable es que la sistemática que se propone debe su éxito al hecho de su descripción del fenómeno más que a indagaciones sagacísimas y delicadas observaciones, al apercebimiento de nociones generales, cuya fecundidad responde al hecho de que no sólo pueda amoldarse al fenómeno numérico y su naturaleza, también cumple o, mejor, se atiene a los diferentes problemas planteados, entre los que cabe señalarse principalmente el que nos concierne en nuestro estudio, esto es, al desvío.

Se nos plantea como algo obvio que el rigor y la creatividad pueden ir perfectamente emparentados, y así se nos manifiestan en la poesía y su estructuración métrica. Resulta también evidente la necesidad de una filosofía en los estudios métricos que en absoluto oponga el preciso rigor al necesario y genuino impulso creativo; es así que opinamos que la «lógica», también en el ámbito de la métrica, ha llegado a convertirse

65. *Ibidem.*

en una gran liberadora de la imaginación, no debiendo dar por superada la fase deductiva y demostrativa en tantas ocasiones más efectiva que la propia observación directa (o experimental), revelando leyes y principios que no se manifiestan de manera evidente.

No pretendemos, al fin, sino establecer la necesidad de atención en el ámbito de lo poético en lo que a la estructura métrica se refiere, que, en realidad, no encuentra lugar para la fijación incommovible de conceptos, porque será precisamente desde allí donde pueda revelarse con especial relevancia el fenómeno del cambio y las leyes especiales que exigen la superación del «número determinado» (o sus equivalentes geométricos) como aquel objeto de indiscutido e indiscutible investigación.

Es así que el número en métrica no puede mantenerse inequívoco, y es que no debemos olvidar la ley de variación (función)⁶⁶ que se infiere de nuestros estudios sobre el desvío de la norma de preceptiva métrica. Se verá que sus resultados no tendrán necesariamente correspondencia numérica respecto a un cómputo (número de operaciones) en atención a los determinados por el precepto y relativos a los correspondientes de su lista, sino que será posible en virtud de una correspondencia cualquiera establecida entre cada uno de los valores atribuidos⁶⁷ y otro valor,⁶⁸ que se supone determinado por el precepto, con la excepción de cuando se da el primero, mas sin la necesidad de utilizar este o cualquiera otro modo de hacerlo⁶⁹ porque siempre, sea cual fuere, ha de responder al reconocimiento de que «la función métrica» no equivale al reconocimiento de tales o cuales números, sino a un muy amplio abanico de ellos.⁷⁰

Será interesante apuntar, algo al menos, sobre la noción de variable,⁷¹ así al menos cabe aunque sea sólo señalarla. La problemática de las funciones se acopla certeramente en el ámbito del estudio métrico en tanto que ésta (la función) no ofrece, porque no lo posee, un sentido bien definido⁷² (ya que la ambigüedad le es esencial) nada más que si

66. $y=f(x)$

67. x

68. y

69. Definir una función arbitraria consiste en definir su valor para cada valor de x ; si la función se representa por una curva, ésta también es cualquiera no determinada.

70. Una infinidad de pares de números.

71. Russell, B. y Whitehead, A.N.: *Principia Mathematica*, Paraninfo, Madrid, 1981.

72. *Ibidem*.

los objetos (métricos) están objetivamente definidos. Podremos constatar que la función ofrece los medios adecuados para el cálculo (funcional) métrico en tanto que con un número (o un punto) puede asegurar también nociones básicas para expresar las propiedades de los diversos conjuntos métricos sin recurrir expresamente a sus elementos.

Las cantidades, así como las razones de cantidades, que tienden a la igualdad constantemente en un cierto tiempo finito y antes del límite de dicho tiempo se aproximan mutuamente más que una diferencia dada, al final se hacen iguales.

I. Newton

Philosophiae naturalis principia matemática

III

«ARS CONJECTANDI»

DE LA GRAMÁTICA Y SU EPISTEMOLOGÍA

III-I

POESÍA: AZAR, NO ACCIDENTE

LAS PÁGINAS DONDE SE PRESUME que hubo de ver la ciencia métrica el ejercicio de su severidad reflejo rigurosa, no serán sino aquellas que el metricista escoge, selecciona y examina, comedido del opimo (y tantas veces turbulento) manantial inagotable de la poesía, y cuyo obsequioso fundamento nutre la disciplina de su precepto. Así, el tribunal que ha de considerar, o mejor, observar el criterio poético bajo riguroso examen en cada juicio que la intuitiva, pero verdadera ciencia —la de la poesía, decimos— resuelve, acota y determina, no irá en contra o en provecho de manera irreflexiva de estas y (otras) teorías que no creemos del todo conjeturas, pues la energía del que busca y del que seriamente indaga se promete y cobra la victoria en su gasto en forma de inquisición, búsqueda o indagación, si todas ellas harto privativas.

Más que la memoria de su compleja ley preceptiva, estimamos el impulso primordial que trasluce —muy capaz— en cada verso; después de todo, aquellos (los versos y poemas) serán los que brinden grande ocasión para su entendimiento gracias a que, con ellos, primordialmente, obtendremos las claves para discernir la naturaleza «del medir y del contar»; pero estimamos muy oportuno señalar aquello que la disciplina fundamental de la gramática puede aportar a través de peculiares vínculos con la métrica; mas, sobre todo, de lo que la gramática importa e interesa desde la óptica de lo que puede prometer como acervo extremadamente importante de información y ciencia métrica.

No obstante, a nosotros nos afecta la poesía más que como vehículo (indiscutible, por otra parte) gnoseológico, como agente activo (detectable en las singularidades métricas y gramaticales) que, desde la palabra poética, se vierte como guía o instrucción modeladora, si

ofrece una materia y una energía privativas, también porque posee una insólita capacidad informativa que puede detectarse no sólo en el entendimiento de la estructura métrica, además de la propiamente gramatical que también la constituye. Nos parece en tales condiciones de suficiente importancia como para no dejarlo excusar, siendo muy recomendable tenerlo en cuenta en virtud del particular linaje que lo estructura.

Usaremos de la cautela que impele a nuestro impulso indagativo, si es que la discreción, en concordancia, genera habilidad, pero sobre todo porque las diligencias que se han hecho en este trabajo no frisen con lo inaudito (por exceso o defecto) por imposible.

Se podrá constatar que el orden percibido por la gramática en el lenguaje, y en el denominado lenguaje poético especialmente, puede persistir a pesar de un entorno potencialmente azaroso, e incluso, podemos decir que proclive al pleno desorden. Esta «información privilegiada» que subsiste (en lo que a nosotros interesa, es decir en el verso) responde, como veremos, también a una peculiaridad física —universal— que se ha establecido como ley, y que viene reconocida en el denominado principio de entropía^{1, 2} del que cabe colegirse un comportamiento poderoso de analogía entre lo energético y la información del que es conocedor y competente el verso, y que la estructura gramatical (y métrica) denuncia(n) y de la(s) que pueden inferirse instrumentos descodificadores ideales.³ La estructuración gramatical (y, como veremos, la métrica) puede(n) entenderse como elemento cibernético⁴ de primera magnitud, si entendemos éste como aquella disposición, euritmia, proporción, concierto, sucesión disciplinar que pretende mantener el orden en un sistema. Esto es así si el lenguaje (se verá que el lenguaje poético de manera muy especial) tiende al desorden y la gramática se manifiesta como vehículo esencial para corregir esa tendencia a la aleatoriedad.

1. Shannon, C.E.: *Mathematical Theory of information*, Bell Sistem Tecnical Journal, 27: 379-423, 623-656, 1948.

2. Nace al albur de la contemplación de la Segunda Ley de la Termodinámica, la cual deduce que el universo se dirige hacia un estado de desorden total.

3. Shannon, C.E.: *The Bendwagon, Transation on Information Theory*, Institute of Electronical and Electronics Engineers, 1950

4. La palabra «Cibernética» proviene del griego y significa «timonel». Conlleva el sentido de estabilidad o funcionamiento constante y correcto.

No estimamos por tanto —excesiva— extravagancia hablar de la capacidad cibernética de la gramática (muy particularmente aquella que se hace expresa en poesía),⁵ si esta se manifiesta como una de las fórmulas primordiales a través de las que corregir la inclinación entrópica del lenguaje, mas se dice que, con el fin inequívoco de no desviarse de la norma lingüística de manera indeseable. Es digno resaltar que estos mecanismos de vigilancia de la aleatoriedad responden acaso a un principio universal de control que puede (y debe) aplicarse a cualquier tipo de organización —y comunicación—.

El verso y el poema (o lo que es lo mismo, la poesía en su manifestación lingüística) puede, y de hecho así lo hace, exponerse como una forma evidente de desvío⁶ de la norma y precepto lingüísticos (en tanto que sujeto a las correcciones de la gramática que la preceptúa, organiza y estructura). La singularidad de la poesía lleva, por el contrario, a mostrarse harto desconfiada hacia cualquier jaez estricto (o inmovilista) de formalismo (incluido el gramatical) que pueda conducir a una total certidumbre o determinación definitiva de sus especiales presupuestos, incluso llegando a poner en tela de juicio que la capacidad verdaderamente creativa sea posible del manejo convencional (viejo) del lenguaje. La complejidad de su dinámica —bajo nuestro modesto pero entusiasta criterio, emparentada con todo aquello que se manifiesta vitalmente activo— no lo admite porque en su mundo privativo puede afirmarse que todo es necesario, mas nada es del todo incierto.

Entendemos, entonces (además, como ya sabemos, si en absoluto novedoso) que la poesía mantiene un uso especial del lenguaje, pero también vierte una estructura —métrico-rítmica— no menos excepcional pues, se atiene además a una preceptiva no menos estricta, cual es la que recoge y ordena el arte y ciencia métrica. Este doble control parecerá en principio paradójico respecto a la propia naturaleza (¿rebelde?) de la poesía: los versos desde el punto de vista gramatical (también, o mejor, sobre todo, desde la óptica métrica) pueden comportarse como auténticas series estocásticas,⁷ en tanto que no siempre son del todo impredecibles, aunque pueden contener algún elemento desconocido.

5. Wiener, N.: *I Am a Mathematician; The Later Life of a Prodigy*, Mass, Cambridge, 1966.

6. Jakobson, R.: *Ensayos de Lingüística General*, Planeta, Barcelona, 1985.

7. De griego «stokos»: adivinar.

Obedece a una serie de reglas (estadísticas) en tanto que aquello que pretende el poeta es lograr, con el juego de leyes o preceptos convencionales (gramaticales y métricos), algo tan nuevo e inesperado como sea posible —creemos que en poesía esto es excepcionalmente importante, y todo porque tal hecho no responde a momentos aislados como algunos pseudo (o falsos) poetas han pretendido hacer creer al receptor ignorante o no iniciado, si el nivel de incertidumbre para dicho receptor es especialmente relevante—, pero «el mensaje poético» debe considerarse una entidad plenamente abierta en relación a todos aquellos mensajes recibidos y posibles de deducir.

Si atendemos prestamente a un verso de cierto empaque poético, no será raro constatar que la «entropía» poética como concepto tiene un valor simultáneo entre lo que puede considerarse objetivo y subjetivo del mismo, de igual manera la advertencia de ese o este síntoma de incertidumbre (y de desorden) nos hace comprender en poesía el prodigioso y paradójico funcionamiento «que sitúa lo mental subjetivo y lo material objetivo», mas en una dinámica de operatividad y acción que los manifiesta vinculados estrechamente entre sí.

Podemos observar una relación importante que afecta físicamente al aspecto «informativo» del verso (y del poema): cuanto mayor el grado de desorden (entropía) se dice que disminuye el conocimiento del mismo, (de igual manera en su proceder afecta a cualquier sistema físico dinámico), no obstante, también ha de reconocerse que cuanto más alta es la entropía, más numerosas son las formas en las que el sistema puede ordenarse. La importancia de la gramática se deduce fácilmente para la poesía como uso particular de la lengua, puesto que aquí tampoco se estructura al azar. Mas, ¿y la métrica? Responderemos a esta cuestión que nos atañe especialmente con el detenimiento recomendado más adelante.

El componente «informático» (relativo a la información) del verso vendrá a relacionarse muy íntimamente a la idea de «diversidad», entendiendo que dicha «diversidad» verá aumentado el número de sus potenciales posibilidades si imponemos como primordial requisito el sentido —significado— del verso; esto, veremos, será aplicable al número de posibilidades de que aparezca o no un tipo u otro de determinado verso con acentuaciones y matices muy diversos (en lo que al trabajo que presentamos concierne, el endecasílabo), así como la posibilidad de que «no se atenga» a la norma preceptiva (si hubiere des-

vío). La abundante variabilidad en los tipos de acentuación en el tipo de verso (endecasílabo) acaso nos habla de un estado de alta entropía en el sistema versal que pueda conformar, por ejemplo, y ateniéndonos a la casuística presentada, un soneto, y de baja cuando existe una uniformidad en dichas acentuaciones, infiriéndose un término matemático experto para medir su variedad.⁸

Se verá que este principio ha de entenderse de forma diversa en poesía: ya en su aspecto «tergiversador» de la gramática, ya en su vertiente violentadora del precepto métrico, todo lo cual la vincula más que a una visión rigurosamente exacta de su estructura, a una consideración estadística (probabilística), la cual responde más y mejor a aquellos sistemas propios —insistimos— de lo que está vivo, que a ecuaciones deterministas y abstractas de una neta mecánica clásica.⁹ Se tiene que ser muy consciente de las inseguras (inciertas) bases sobre las que se asienta la probabilidad, reconociendo su poderosa fuerza pragmática, pero también su debilidad filosófica,¹⁰ aunque entendiendo que a largo plazo aquellas probabilidades se aproximan inevitablemente a la certeza.

En cualquier caso debemos depurar nuestras opiniones en tanto que el fenómeno poético muestra la complejidad suficiente (diríamos ilimitada) y manifiesta, siempre en virtud de que sus supuestos aparecen como producto de un continuo cambio, es así que se vierte más como extraordinario testimonio, no sólo de un producto de la mente humana, también en estrecha relación con la naturaleza, si es que la poesía es adecuada para manifestar una evidencia (o verdad) interna que sea susceptible de ser ¿rigurosamente? aceptada (lo saben los avezados y amantes del arte poética) y, por tanto, de manera universal.

Es de interés, sin embargo, reconocer que cuanto más conozcamos (por ser más probable) el funcionamiento de ese (o esos) resorte(s) o mecanismo(s) que hace reconocible el verso resultará menos sorprendente; esto no debe parecer insólito en absoluto, porque es fácilmente constatable en abundante casuística de la excelente poesía con la que hacer las pertinentes comprobaciones —tanto en el ámbito sintáctico y

8. La Ley de Boltzman referida a la Segunda Ley de la Termodinámica establece que: $S = k \cdot \log W$; donde S será la entropía, K una constante universal (constante de Boltzman), y W el número de formas en que el sistema puede distribuirse.

9. Splenger, O.: *The decline of the West*, Knopf, New York, 1932.

10. Black, M.: «Probability» *Encyclopedia of Philosophy*, London, 1967.

semántico como en el métrico; sobre éste último tendremos ocasión de establecer verificaciones en las postrimerías del presente trabajo—.

Si el propósito de lo meramente comunicable (en el lenguaje) es el envío de mensajes para una recepción de lo previsible, en poesía tal tónica parece romperse en innumerables ocasiones estableciéndose, a criterio nuestro, como una de las constantes que hace verdaderamente genuino —e insólito— su discurso.

Pues no queremos levantar testimonio que pase de fabulado, insistiremos en el propósito de nuestro esfuerzo, que no es otro que el del rigor y severidad de una ciencia bien definida, y es que en aquellos se apoyan y fortifican estos y otros juicios que fabricamos, y para que de ningún modo se establezcan como castillos del todo mal prevenidos.

En tal sentido, si reconocemos que sucesos fundamentales tienen lugar por probabilidad, no tanto por una ley perpetuamente determinista, cabría preguntarse hasta qué extremo el arte (y ciencia) métrica se ofrece en su dinámica de forma análoga. O hasta qué punto deja el determinismo métrico en su concepción mecánica, cabida al azar.

Se diría que el sistema métrico que estimamos como técnicamente diligente obedece en su concepción del verso a preceptos regulares y precisos y que debiera, empero, atender a aquellos otros que, desde luego, no se manifiestan de forma tan regular y predecible; es más, parece que dichas leyes preceptivo-deterministas del sistema métrico pueden producir comportamientos aleatorios.

El concepto mismo de predecibilidad y repetición adquieren diferente dimensión cuando se analizan desde la óptica que nosotros proponemos en estas páginas. Lo que en un principio se presenta en la sencillez de lo lineal y mecánico adquiere un carácter múltiple y dificultoso ofreciendo nuevas y perturbadoras cuestiones relativas a la medida y potencial determinismo métrico. Así también aquellos casos que aparecen a los ojos del lector en el uso —indebido, desviado— del poeta (y en la apreciación supuestamente entendida del metricista) como fuera de norma, como de una intrincada concepción rítmica y métrica, e incluso faltos de estructura y con rasgos aparentemente aleatorios, los que sin embargo puede obedecer a leyes simples.

Hemos de reconocer que, en cualquier caso, la aleatoriedad detectada en el verso o poema que fuere, acaso viene a responder a unas determinadas pautas, por lo que, en cierto modo, cabría decirse que existe un grado de determinación. Es así que los denominados desvíos

métricos que muestran una ruptura de las pautas, en realidad lo que nos están exponiendo es que los sucesos aleatorios en el verso (antirrítmicos) ocurren cuando una influencia externa, no tenida en cuenta por los preceptos que informan el sistema, perturba su potencial funcionamiento regular y ordenado.

Nos parece que un axioma métrico que en verdad pretenda superar su funcionamiento mecánico, debe reconocer el verso, el poema y la poesía como un sistema necesariamente abierto, influido exteriormente, mas reconociendo también que ante dicha aleatoriedad, si porta suficiente información, acaso podrá haber predicción.

Pero creemos del todo fundamental por riguroso observar en esta fenomenología de ruptura de la norma métrica, el hecho incontestable de que podemos inferir, también en la ciencia y arte métrica, que reglas simples puedan dar lugar, además, a comportamientos verdaderamente complejos.

III-II

POESÍA: ENTRE EL RUIDO Y EL MENSAJE

SI ATENDEMOS AL FENÓMENO DEL CAOS como aquel estado que parece el más probable de los que en el mundo existen y acontecen, no deja de llamar muy poderosamente la atención cómo es posible, entre tantos y tan variados e inverosímiles tipos de orden, que se vierta precisamente uno (en este caso en el lenguaje) y tan excepcional como es la poesía; también debemos reconocer como algo de no menor interés aquellos aspectos que resultan anejos a la imprevisibilidad de sus supuestos métricos o gramaticales, es decir a la manifestación aleatoria proyectada sobre los preceptos que la informan; mas, atender precisamente a la peculiaridad de aquellos elementos de redundancia perfectamente reconocibles, será fundamental, sobre todo en lo que se refiere a la estructura métrica que hace, en cierto modo, predecible la información portadora del poema (examínese por ejemplo las diversas acentuaciones del verso), reduciendo el número de formas de disponer los diversos fragmentos que componen su sistema.

Esta predecibilidad métrica —y gramatical— será la que distinga el verso del mero «ruido» a través de unas reglas establecidas de antemano, con las que compartir información, mas con el fin de reducir la incertidumbre. Con estas leyes se hacen más probables (predecibles) en métrica las acentuaciones de uno (o varios) determinado(s) verso(s) —aunque nosotros insistiremos con posterioridad en las diferentes modalidades del endecasílabo—.

No entraremos en esta actual tesitura en la cuestión de si el denominado «desvío» métrico puede observarse bajo la perspectiva conceptual de «error» (o falla), nos referimos a aquellas acentuaciones que son consideradas *a priori* como antirrítmicas —de tensión, denominamos

nosotros—, las cuales no hacen sino exponer un comportamiento, si no propio, muy semejante al de aquellas estructuras que coinciden con las mostradas de forma abierta en las estructuras de los organismos vivos; por lo que a nosotros respecta señalaremos tan sólo que no debieran considerarse estas aproximaciones (¿por su aparente inclinación hacia la extravagancia?) como aberrantes,¹¹ si es que el fundamento de sus presupuestos forma parte esencial de lo que entendemos como lógica de los sistemas (enérgicos y activos) complejos.

Insistimos, en fin, en que la redundancia de tal sistema (métrico) es un medio idóneo de mantener presta su estructura axiomática frente a un potencial mal funcionamiento de la misma. Además, debemos reconocer que la denominada redundancia en el sistema métrico será fuente rigurosa de expresión en el lenguaje del que hace uso el poeta y que, a pesar de lo que pudiera creerse por los sectores de detracción o no iniciados, será capaz de mostrarse inesperada, extraña, sorpresiva, en conexión con la plena libertad creadora que registra, propia y genuina de la expresión artística.

Es preciso entender que el metro (en su respectiva casuística tendremos ocasión de constatarlo) nos remite a un aspecto esencial del poema en tanto que está cargado de una información precisa y preciosa sobre dicho poema (y sobre aspectos generales muy importantes de la poesía); a través de la estructura métrica se observará con excepcional perspectiva que su precepto actúa como un teorema competente de permitir la variedad y precisión a un tiempo, mas coexistiendo con natural fluidez; es así que la novedad es posible, pero una «novedad que puede considerarse como digna de confianza».¹² Estos códigos métricos (redundantes) serán precisamente los que dan fiabilidad al sistema dinámico e intrincado que representan.

El metro se vierte como el método mediante el cual puede combinarse una cantidad (o variedad) óptima de posibilidades de marcar (eufónicamente) el verso (y el poema); mas también como un método insuperable de control para reducir potenciales errores, y no sólo en referencia al ritmo. No obstante, ya señalábamos que será interesante considerar hasta qué punto pueden considerarse errores tales presuntos

11. Black, M.: ob. cit., pág. 137.

12. Campell, J.: *El hombre gramatical*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

desvíos de la norma, pero adelantamos que lo primordial es que aquellas irregularidades obedecen a un sistema (el métrico que se adapta al fluir del verso, del poema y del quehacer creativo de la poesía) perfectamente apto para generar novedad conforme avanza y se construye.

No es raro encontrarnos en estos axiomas ante un precepto que, en ocasiones, por cierto quiere determinar acontecimientos —métricos— que se muestran impredecibles y en los que, además, no pocas veces, hay más información de la que en principio aparentemente se puede detectar, todo lo cual nos advierte de la extraordinaria disposición intuitiva del poeta que puede encontrarse latente (o bien expresa) en el verso, del que es susceptible deducir cada una de las propiedades más profundas afectas, no sólo al poeta y su mundo más o menos inmediato, sino además a las que intervienen en el ser del individuo y del universo que no son impermeables al poema.

En la química de los símbolos se trasluce una propiedad simbólica que nos recuerda algunas modalidades de preceptiva métrica, en tanto que sus preceptos son perfectamente manipulables, tanto o más que la misma sustancia que los conforma (lingüística), y que así presentados en la palabra poética ofrece posibilidades expresivas y planteamientos teóricos que pueden ser tenidos (y apercibidos) como potenciales tentativas (teóricas y expresivas) más o menos «juguetonas» con el lenguaje mismo que utilizan.

Desde la misma perspectiva métrica puede observarse una gramática con capacidad de vetar «sentencias» y preceptos usuales en la norma, pero manifestando una estructura determinada que, desde luego, trasciende lo que un parlante ordinario, acaso por costumbre y uso, habitualmente conoce; se trata de un conocimiento que, ya consciente u oculto (inconsciente), generará una ingente y especial cantidad de información que tal vez la poesía ofrezca de manera más solícita que cualquier otra forma de expresión literaria (o artística), y todo a través de su efusiva, extraordinaria y manifiesta capacidad creadora. Se puede señalar ahora, en lo que se refiere al desarrollo teórico —después reconocido en la vertiente casuística (práctica) que presentamos— su importancia manifiesta en la complejidad autorreguladora del sistema métrico concebido en su natural, intrincada y genuina dinamicidad.

A nuestro entender el denominado desvío métrico manifiesta la tendencia a avanzar hacia estados cada vez más complejos y organizados, lo cual nos advierte de una propiedad excepcional, como sistema abier-

to, que afecta a nuestro actual ¿y arrojado? concepto de la métrica, pues se muestra perfectamente apta, a pesar de las supuestas irregularidades, de mantener un estado coherente, sobre todo si se tiene en cuenta que estos desequilibrios pueden ser fuente de orden especial, genuino de estos sistemas abiertos, donde, como en el caso de la poesía, o mejor, en el del poema (y su modélica estructuración métrica), mas entendiendo que en virtud también de aquellas supuestas irregularidades, se reconoce «como cosa nueva que desafía toda explicación de causa y efecto, aun cuando se conozca —supuestamente— toda la información necesaria acerca de sus causas».¹³

Estimamos también que en la estructura métrica se advierten «propiedades críticas y paradójicas»¹⁴ propias de sistemas altamente complicados de los que puede, a su vez, señalarse un grado muy importante de entropía.

El «desvío de los preceptos» se manifiesta en su estructura métrica no tanto como una irregularidad, sino como la necesidad ineludible de la aplicación, o mejor, la superación de una lógica formal ordinaria; acontecer este de enorme importancia, porque nos hace muy necesario su estudio desde una «perspectiva lógica no lineal», más cercana a la probabilidad que a un cómputo mecánico en su precisión. Estos desvíos son la muestra palmaria de la necesidad de atender muy cuidadosamente (a través de ellos de forma particular) la barrera de complejidad que es propia de la métrica aplicada dinámicamente, así pues, tanto como el caso de cualquier otro sistema vívido y complejo, sujetos aquellos (los desvíos, decimos) acaso a unas reglas que expliquen su infalsificable generación.

La «inconclusión» detectada por no pocos críticos respecto de la preceptiva métrica no es sino una manifestación explícita de la dinámica no lineal que rige sus estructuras y no bien atendida por dichos acreedores en la comprensión de su método; así que la descripción exhaustiva de aquellas estructuras no es posible en tanto que siempre serán capaces de sorprender en su dinámica y extraordinaria lozanía. Antes de ser convencidos, desde luego que estas consideraciones, si no lo han de decir todo, cuando menos han de ofrecerse como criterios razonados y razonables, y en tal dirección es donde persevera la exposición nuestra tan medida en su denodado, entusiasta y solicitante intento.

13. Eliot, T.S.: *The Frontiers of Criticism*, Universidad de Minnesota, Minneapolis, 1956.

14. Neumann, J.V.: *The Word of Mathematics*, Simon and Shuster, New York, 1956.

Debe reconocerse que aquellos mecanismos que caracterizan su funcionamiento no son dispositivos que sean regidos estrictamente (ya lo hemos mencionado con anterioridad) por la mecánica de causa y efecto, porque manifiestan en su complejidad un sistema incompleto, mas siempre abierto y, por tanto, habilitado para generar continuamente novedad.

Es así que las reglas (la norma) gramaticales pueden calificarse de indirectas ya que pueden usarse una vez y otra en el mismo conjunto finito (de letras, palabras, giros...), mas abiertas siempre a la creación de nuevas (e infinitas) fases en base a una ley normativa y al universo (cerrado) del idioma que se completa en el diccionario. Algo similar sucede en el ámbito de la métrica: se vierte como un sistema, así mismo abierto, el cual, en la finitud (y solicitud) de sus preceptos y estructuras, posibilita la extraordinaria capacidad de generar una vez tras otra ingente y muchas veces insólita novedad.

Cabría interrogarse ahora si es o no lógico plantearse si el lenguaje (natural) puede entenderse tan sólo como un sistema finito.¹⁵ Puede resultar, con tal intención, francamente útil para la comprensión de nuestras hipótesis acudir a la teoría de la gramática transformacional de Chomsky, la cual, de manera análoga, se basa en «un sistema de reglas internalizadas capaces de generar un número infinito de frases gramaticales»,¹⁶ para entender, aprehender en su fundamento, el concepto excepcional nuestro que no pretende otra cosa que equipararse para las leyes preceptuales de la métrica.

Será razonable volver al concepto de algoritmo adelantado páginas atrás para comprender la estructura del metro y su preceptiva como un método harto peculiar de manipulación, no sólo de símbolos, también de leyes preceptivas que significan cantidad (silábica...), en algunos casos utilizando un único procedimiento. Aquellas reglas de transformación serán, no obstante, utilizadas de manera finita. Estos algoritmos, de hecho, no toleran cambios al azar (ni sintáctica, gramatical o métricamente), en tanto que, de no ser así, tales secuencias caóticas acabarían con el significado del lenguaje (y la eufonía del verso), exigiendo que los cambios potenciales habrán de ser (sintáctica, gramati-

15. Neumann, J.V.: op.cit., pág. 142.

16. Chomsky, N.: *Syntactic Structures*, Mouton and Co., La Haya, 1957.

cal y métricamente) legales, y por tanto conforme a la norma que los estructura.

En poesía (y a través del estudio no sólo del comportamiento sintáctico y gramatical) se podrá constatar, de forma excepcional, atendiendo a la estructura métrica de los versos, que aquello que el poeta dice —y supuestamente el lector entiende— no será indicio de lo que el poeta (y el lector mismo) lógicamente sabe; también en el estudio de la estructura métrica del poema puede deducirse las posibilidades (muchas veces innumerables) del sistema lingüístico utilizado por el poeta. En aquello dicho por el artista obra potencialmente una infinitud no sólo de significados, también de potenciales significantes.

La proverbial ambigüedad del lenguaje expreso en el poema y que en principio puede traducirse como aparente ruido, oscurece el sentido de su mensaje, mas puede remitirse a la estructura (profunda) que ofrece el significado como producto de una transformación. Se verá que el metro brinda los instrumentos para observar un hecho capital en el lenguaje general, pero sobre todo en el poético, y es que el verso contiene más información (útil) de lo que en principio puede estimarse.

Si la gramática se considera un recurso de vital importancia contra el azar, el metro debe entenderse como el método por el que, el discurrir de sus leyes regulares (eufónicas), evita el caos (y el ruido aleatorio) en el verso. La poesía es el lugar especial desde donde el lenguaje se comporta como «un espejo de la mente»¹⁷ en tanto que las reglas detectadas en sus respectivas preceptivas muy bien pueden no estar sometidas a principios de pura o neta lógica, sino más bien de carácter psicológico, y por tanto peculiares a entidades capaces de discernir (el ser humano y) la mente que los computa y entiende.

Es fácil deducir la importancia de las «limitaciones» de los preceptos métricos, porque actúan como el freno que habrá de posibilitar la eufonía del verso (y acaso algo más), si es que el cerebro no sólo percibe la información, los datos; en el poema se hace posible un grado especial de percepción¹⁸ que pone en evidencia ciertas hipótesis¹⁹ sobre su funcionamiento, mas nosotros sugerimos que el metro puede ser una

17. Campell, J.: ob. cit., pág. 140.

18. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

19. Gregory, R.: *Eye and Brain*. The Psychology of Seeing, McGraw-Hill, New York, 1976.

prueba más de que lo mental y lo físico acaso están heterogéneamente mezclados.²⁰

En el análisis y atención del fenómeno poético diríase inferirse aquella apreciación kantiana por la que se deduce que el conocimiento es posible con la experiencia del mundo, mas se hace preciso reconocer que no todo se vierte de esta manera. Nos parece también a nosotros que el conocimiento de la poesía es incomparablemente más extenso, y conforma una sistemática harto más compleja y rica que el aducto ofrecido por la experiencia.

20. Shaw, R. y Wilson, B.: *Algoristic Foundations to Cognitive Psychology*, New York, 1974.

III-III

MÉTRICA: ESTRATEGIAS DEL SONIDO Y LAS TEORÍAS DEL GRUPO. OLVIDO DEL CAOS: EL ORDEN DE LA MEMORIA

DENTRO DEL UNIVERSO de lo acústico (es decir del sonido y su potencial percepción sensoria) habríamos de atender especialmente a las relaciones que se establecen respecto a la percepción de nuestro cerebro en su capacidad de apereamiento del sonido, y es que éste mantiene puntualmente (al igual que con la vista y de manera análoga a otras formas de percepción) unas ingeniosas maneras de tolerancia, complicidad y comportamiento sobre aquella información que remite lo sonoro al oído, mas de tal guisa, de tal predicamento, que es preciso reconocer que no lo hará «escuchando» el mundo pasivamente; al contrario: su comportamiento es totalmente activo y, como veremos, se llevará a cabo siguiendo una suerte de preceptos (normas, leyes, reglas) que serán del todo muy conveniente tenerlos muy en cuenta.

Sin embargo, hay que atender a los presuntos errores cometidos o reconocidos en su ámbito perceptual, tal vez porque el sistema auditivo es incierto y debe reconocerse que se deja «embaucar» con relativa facilidad, por lo que deberá ingeniárselas con un conocimiento que tiende a reconocerse como «cognición incompleta». Veremos que los sistemas métricos actúan como métodos especiales de control de la falla y del ruido. Así mismo suelen estar concebidos todos los sistemas de comunicación, donde lo no mezclado tenderá a mezclarse.²¹ El verso, el poema, en el metro ofrece un código que pretende corregir los cambios

21. Shanonn, C.: ob. cit., pág 134.

aleatorios causados por el ruido y, por tanto, procurando una inestimable redundancia.

Buena parte de la información necesaria para la «apropiada» y más generosa expresión del verso se encuentra ya en la propia estructura acústica, amén de mostrar expresamente cómo se vierte a través de los «objetos» (el aire, las cuerdas vocales, instrumentos musicales...) y en los diferentes modos de acontecer o suceder en el espacio. Es así fácilmente comprensible que aquellos objetos configuren y conformen al sonido una organización específica cuando llega, por fin, al oído receptor. El «escuchante» vendría a situarse inmerso en esta información acústica, mientras que el sistema de percepción del cerebro se mantiene acordemente sintonizado para ir recogiendo aspectos peculiares de ella: bien por lo racional innato, bien por la «discriminación» que nos habilita la propia experiencia.

Es sabido que la capacidad de percepción auditiva es, hasta cierto punto, limitada en el hombre, pero a pesar de que la información auditiva puede ser incompleta no deberá entenderse como incorrecta; esto será razonable en virtud de que la imaginación (o la memoria) puede(n) acompañar la percepción auditiva «no esencial» para ella. El que escucha aprende del sonido versal (y de su preceptiva) no pocas sutilezas intrínsecas a su propia naturaleza y estructura. Por ejemplo el sonido, en sus potenciales emisiones y registros, no será el mismo de uno a otro momento; detectarán las disfunciones burdas (distorsiones) de aquellos otros rasgos estables del cambio, observando que aquellos invariantes en la estructura del sonido en su emisión, corresponden a los rasgos estables (armonía o eufonía) que son susceptibles de ser escuchados en el mundo de lo real. Es por esto por lo que advertimos que algunos (mejor que otros) métodos de la métrica ofrecen aquello esencial (e invariable) de las muchas variaciones posibles, tomando nota puntual precisamente de estas regularidades invariantes.

El sistema métrico pretende barajar aquel proceso que detecta las mencionadas invariantes y que tiende a conservarse en las transformaciones mediante una sistemática formal que muy bien puede resultar análoga a la matemática reconocida como «teoría de grupo»;²² y que

22. La teoría de grupo matemática es abstracta y general; se ocupa de las pautas y relaciones en la mismidad esencial de las cosas, oculta en las diferencias superficiales.

puede equipararse a la función llevada a cabo por el arqueólogo avezado en el sitio de una ciudad perdida, pero rica en hallazgos remotos.²³ Vemos que el grupo métrico puede detectarse en toda aquella clase o colección de elementos (métricos) que pueden ser especificados (sílabas o pies, por ejemplo) o en aquellos otros no tan claros e incluso vagos e indefinidos (véase como afecta el caso del anacrusis, el acento secundario...), o si bien esos elementos pueden ser el resultado de una serie de operaciones sobre las que sólo interviene el número «preceptual» que atañe siempre, digamos según la lengua y el metro aceptado, al número de sílabas del verso.²⁴

A través de la aprehensión métrica de los versos, en fin, podrá aprenderse —de manera abstracta— la estructura de las relaciones numéricas más apropiadas en el verso para obtener un conocimiento más completo del comportamiento (armónico o eufónico) del sonido versal, manifestando sus criterios como juicios expertos y como auténticos generadores activos de conocimiento sobre dicha eufonía versal. Los sistemas métricos, con tal directriz, aparecen como insólitos «perceptores» capaces de afinarse a sí mismos. Resultan ser un medio idóneo para dominar el mundo del sonido (poético o versal) de una manera activa, y, evidentemente, no limitado a la mera y pasiva observación de su fenómeno.

Puede deducirse de la percepción casuística de muchos versos que, en aquellas reglas contempladas (así como en la supuesta violentación de la preceptiva), existen unas preferencias estéticas —por uno u otro tipo de sonido— (ritmo o acentuación), de donde podemos deducir que acaso no es lo mismo aquello que percibe el oído que lo que experimentamos en el acto de escuchar. Mas siendo conscientes de que esta percepción (personal), desde luego, no es en absoluto un proceso inocente, y es que el oído no solamente deja caer impresiones de manera inmóvil cuando escucha porque es activo, y porque tampoco sigue de manera exacta los sonidos (el verso en tal caso), sino que centrará su atención

23. Newman, J.R.: ob. cit., pág. 143.

24. Si sumamos dos números iguales, el resultado es otro distinto, pero este número sigue siendo un número entero, siendo ese el rasgo invariante y propiedad del grupo. Podrá constatar, si los elementos que componen el grupo, en su combinación mediante las operaciones que sean, el resultado es también del mismo grupo. Debe reconocerse un elemento de «identidad»: combinado este elemento de identidad con otro del mismo grupo, el resultado será el mismo elemento. En aritmética: $4+0=4$; $4 \cdot 1=4$; los elementos de identidad serían el 0 y el 4.

en los rasgos sobresalientes (eufónicos) de interés para el poeta y el oyente avezado.

Parece claro que en la percepción en general (y en la acústica en particular) es necesario buscar medios (o recursos) contra la aleatoriedad (o el azar), por eso las diferentes sistemáticas métricas —si bien unas con mayor éxito que otras— pretenden generar una suerte de «grupos» singulares capaces de detectar que no cualquier elemento (en nuestro caso, métrico) capacita a un todo para generarse como tal de manera coherente a partir de una información parcial; tan sólo será posible aquel conjunto ordenado y apropiadamente vinculado mediante reglas, es decir mediante una «ley preceptiva» oportuna capaz de mostrar redundancia y que, además, vaya en propicia coherencia con aquellas invariantes que la mente (el cerebro) busca entre las impresiones acústicas diversas y que llegan a nuestro oído, si es que entendemos que este es un proceso que conlleva necesariamente información.

Nada nuevo aportaríamos al advertir de la naturaleza de la información si examinamos que suele encontrarse en un estado altamente ordenado, o lo que es lo mismo, se muestra en una estructura estrechamente interconectada y con abundante redundancia, pues resulta más difícil olvidar que cuando nos la ofrecen en gran desorden. Ya Simónides de Ceos²⁵ (en el siglo V a C.) advertía de estas circunstancias²⁶ cuando decía: «[...] de modo que el orden de los lugares conservará el orden de las cosas»

Se entenderá que en métrica la relación y la pauta son la clave de un recurso peculiar e indubitablemente enjundioso de orden, el cual sigue una estructura específica que facilita nemotécnicamente su discurso de forma no menos importante. Si verdaderamente al cerebro rechaza (porque no le agrada) el azar, podemos afirmar que el metro actúa como una forma de «rebajar» el desorden en forma de entropía.

25. Simónides de Ceos ofrecía estrategias para recordar, las cuales consistían en establecer relaciones entre las cosas que por lo demás se diría no mantenerlas.

26. Cuando se encontraba Simónides en un recital de poesía en honor de Cástor y Pólux, memorizó el público según el orden en que cada uno de los asistentes estaba sentado; el noble organizador del acto no quedó satisfecho y, al margen de reducir su paga a la mitad, le recriminó. En esto que Simónides salió del salón, acaso avisado por los propios gemelos, cuando el salón se hundió, muriendo el noble y algunos de los visitantes, quedando otros muchos desfigurados. Simónides supo quién era cada cuál tan sólo por la situación de cada uno de los asistentes en el recinto donde se hallaban sentados.

Parece claro que si en cualquier tipo de fenomenología no se observan relaciones claras a través de alguna pauta discernible, la mente invertirá las relaciones necesarias con algún orden que facilite o posibilite, en su redundancia, un mayor grado de predecibilidad; no obstante, será de grande interés apuntar que esta sistemática no actúa tampoco como una paráfrasis especial que funciona sugiriendo aquello que ya logró retener en su almacenaje, mas no como copia textual, sino atendiendo, dinámicamente, a los significados; esto es, como decimos, muy digno de cavilarse con detenimiento, ya que no pocos de los detractores del metro encaminan sus críticas al supuesto atentado del sistema métrico en sus juicios, cálculos, también en sus presuntas irregularidades y preceptos hacia el significado lingüístico del poema; estimamos nosotros, muy al contrario, que la estructura señalada por el metro ayuda a retener las relaciones abstractas contenidas en la estructura profunda del lenguaje.

En el ámbito de la estructura métrica debe observarse que el concepto de memoria al que nos referimos en absoluto es mecánico,²⁷ y es que, como el número en la métrica, no conlleva una función automática e independiente, y es que la situación de cada uno de ellos (de los guarismos cuantificados en el verso) juega un papel contextual de enorme interés. La capacidad memorística deducible en el metro avisa de la memoria como cosa muy distinta de la percepción o del razonamiento al margen de su relación con el pasado; mas perfectamente sintonizando con la vivencia del que construye el verso, y es que gracias a sus estructuras particulares se posibilita el recuerdo con más precisión de significados. El metro se vierte como la estructura útil para el almacenamiento esencial y vivo de información que vincula lo nuevo con lo antiguo de la memoria, mas en virtud de la coherencia estructural del verso. Pretende además el metro, en su redundancia, ordenar, mas, paradójica y curiosamente, siempre desde lo diverso. Esta estructura puede servir de puente excepcional entre lo inconsciente que nunca llegó a la frontera de lo consciente, mas no como información «vieja» sino en la novedad que implica lo que está ahora en movimiento, es decir, de todo aquello que permanece en su ámbito como ente dinámico.

27. Jenkis, J.J.: *Remember That Old Theory of Memory, Well, Forget It*, American Psychologist, 1974.

Se deduce que, además del acervo de información útil para ser recogido y procesado por el sistema métrico, esta sistemática nos mostrará unos parámetros que no deben entenderse en la circunscripción de lo simple y evidentemente cierto, porque vienen a mostrarnos primordialmente la complejidad de su materia (y aun de su espíritu), y es que ésta, la poesía, se manifiesta opima de estructuras excepcionales que se manifiestan de manera cambiante y no uniforme. Es, en fin, el sistema estructural sobre el que se asienta la poesía un axioma organizado en múltiples y no pocas complejas partes donde, como se verá, (singularmente en el desvío y sus presuntas irregularidades) parece que fallan las leyes «simples» de la causa y del efecto.

III-IV

MENTE, MATERIA, MÉTRICA. SOBRE EL METRO; DESDE EL SILENCIO: LA MÚSICA Y LA POESÍA

LA MANERA EN QUE LA MENTE REPRESENTA el mundo tiene una honda influencia en la poesía y en la métrica como estructura fundamental del verso; puede comprobarse por medio de estructuras cognoscitivas tales como la sílaba (o el pie métrico) donde habría de «sonar» (y ser materialmente) el verso. Dichas estructuras habrían de tenerse presentes mucho más que como un mero dispositivo de transmisión lingüística, como una entidad capaz por sí misma de ofrecer medios o estímulos culminantes de creación.

Será más fácil entender fenómenos como el desvío y sus potenciales irregularidades, si tenemos en cuenta que el sistema métrico es hijo natural de un padre (humanísimo) que muestra su lógica de manera superficial, o mejor, con un carácter general, pues en el fondo, su sistemática (mental) se caracteriza en no pocos momentos por su inclinación muchas veces parcial e incluso en ocasiones ilógica. Veremos que tal aspecto intrínseco del metro tiene una importancia enorme, sobre todo si decimos que su configuración, sea o no racional, tiene a todas luces un gran influjo, cosa que puede constatarse si atendemos a la manera particular de configurarse el verso.

La métrica puede entenderse, fundamentalmente en un selecto sentido, también como «instinto» por descubrir leyes o pautas de carácter universal capaces de acoplarse al pensamiento humano y su concepción del medio físico donde acontece el verso.

De cualquier modo no parece que la estructura lógica —al menos aquella lógica pura o formal que conforman ciertos preceptos matemá-

ticos de aplicación netamente mecánica— sea un candidato de primer orden, en tanto que existen casos en los que se diría conculcar irregularmente un comportamiento que puede entenderse como estrictamente lógico de reglas racionales estructuradas. Esto será así en virtud de que es pariente muy cercano de la forma y el estilo de computar de la mente humana, donde lo racional debe ser considerado dentro de ciertos límites. El criterio métrico, ante la complejidad y la naturaleza de la fenomenología que estudia, no debería en modo alguno afincarse doctrinariamente en una lógica formal que la justifique, al menos en principio.

Lo verdaderamente interesante de la métrica es la manera de procesar el lenguaje, y el conocimiento que puede aportar en esa forma de procesamiento. Debemos aprehender los sistemas métricos más en virtud de cercanía a una «razón natural» que a una estructura «lógico formal», y es que la mente humana, en virtud de su capacidad natural de razonamiento, viene a operar de manera holística, y no sólo en razón de preguntas o deducciones netamente formales como lo hacen los criterios de la lógica deductiva; así el metro explica en algunos momentos la irregularidad de sus desvíos en virtud precisamente de su naturaleza original, pues participa de la manera de coordinar, computar y aprehender el mundo de la mente humana, mas no del todo como un producto abstracto, y esto porque lo que compete a los sistemas métricos no sólo es información, también, como ya hemos adelantado, y sobre lo que seguiremos insistiendo, como una manera extremadamente genuina de conocimiento.²⁸

Si partimos de la aceptación de que la inteligencia humana no está diseñada para funcionar de modo literal^{29, 30} no debiera extrañarnos que el sistema métrico no esté concebido para un funcionamiento así mismo literal, ya que se diría mantenerse de forma más fluida en principios estadísticos que lógicos. Se verá que los significados no tienen por qué ir encontrados (en posición de enfrentamiento) con los significados del verso y en contra de los condicionamientos que establece la lógica, don-

28. Los fundadores de la lógica moderna se percataron de lo que ahora se está convirtiendo en una cuestión central en los estudios de la inteligencia artificial, esto es, la importancia de la distinción entre información y conocimiento.

29. Se dice que la inteligencia humana no está diseñada para funcionar de manera literal.

30. Miller, G.: *Language and Speech*, W. H. Freeman, San Francisco, 1981.

de un argumento muy bien puede ser válido aun cuando carezca por completo de sentido.

Será muy conveniente entender que el metro actúa también como un sistema potente de generalización³¹ con el que sistematizar desechando la información no precisa a la hora de configurar el verso, y todo según criterios adecuados para el sistema, el cual pretende filtrarlos con la mayor corrección eufónica, mas también con la información suficiente para aprehender su valor y su significado.

Serán, en fin, aquellas supuestas irregularidades que conocemos como desvíos, las huellas inevitables de la inteligencia natural que quiso, para bien de la poesía, concebirlos eufónicamente; o lo que es lo mismo, serán aquellas potenciales desnaturalizaciones irregulares el potente eco de lo que para el entendimiento de la naturaleza es preciso: la lucha entre la lógica sistemática y el conocimiento del mundo (físico) de lo real.

La sistemática legal (preceptiva), no obstante, como decimos, deja resquicios lo suficientemente claros y persistentes como para ser detectados, en tanto que no pueden dejar de ser reflejo de la mente que los estructura, mas teniendo muy presente aquella —la mente— como un sistema activo y autorregulador que no puede existir (vivir, literalmente) ajeno o impermeable a su entorno. El metro es un instrumento inapreciable mediante el cual la mente del poeta funciona reconociendo los indicios filtrados por su método, pero con el fin de dar sentido (y forma) a aquella información (y conocimiento) que, acaso, potencial y prácticamente podría resultar defectuosa, fragmentaria, excesivamente ambigua y contradictoria; o inarmónica y extraña a una eufonía convencionalmente aceptada del verso.

Esta relación «esquemática» del metro será también una estupenda guía para la acción con la que disipar la incertidumbre. Precisamente por esto insistimos en el carácter algorítmico del metro en tanto que actúa dando las instrucciones precisas (paso por paso) para mitigar el efecto de los errores de redondeo que, de manera general, no causan problemas y que, si se dan en ocasiones, lo harán sin que el propio observador (poeta o lector) apenas llegue a notarlo.

31. La generalización es cuestión de desechar información, aunque siendo perfectamente conscientes de que no existe una regla predeterminada para decir cuándo debemos dejar de eliminarla y, por tanto, establecer una frontera, Denis Cummins en Jeremy Campell. *La máquina Increíble* Fondo de Cultura Económica, México, 1994, pág. 77.

De todas formas redundamos en decir que existen límites inerradicables para lo que pueda o no hacer cualquier sistema formal;³² será por esto por lo que el poeta (y así también el metricista atento que lo examina) debe saber que los sistemas deductivos complejos son incompletos, y que a través de ellos no se puede dar congruencia suficiente sin acudir a razonamientos cuyo sentido —y congruencia— es tan dudosa como el propio sistema; esto es de capital importancia para entender la naturaleza de las supuestas irregularidades denominadas desvíos del precepto métrico.

Los estereotipos métricos son una muy interesante muestra de cómo la inteligencia «natural» evita la parálisis de la «explosión» combinatoria irreductible en el verso, mas esto lo llevará a cabo estableciendo generalizaciones en verdad muy útiles. La métrica, en su indagación eufónica, nos enseña primordialmente que las palabras (fundamentalmente en poesía) no son parcelas semánticas demarcadas, donde el significado está a la espera de ser captado, sino que actúan como auténticos catalizadores que «evocan» en la mente del que los percibe, incitando a través de pequeños estímulos que producirán un intenso torrente de pensamientos (emociones) que pueden, a su vez, dar lugar a revelaciones extraordinarias que tendrían lugar al entrar en contacto con la complejísima red que despliega nuestra mente, y la cual se refleja en la materialidad excepcional que es el cerebro.

Si bien las estructuras cognoscitivas que vienen a estimular la palabra son diferentes para cada persona, será el efecto eufónico el que instale ese germen de verdad que le habrá de conectar de manera diferente con la realidad del mundo, mas reconociendo que la palabra escrita en el verso no responde tanto a qué hecho (mundano) se refiere, sino a la capacidad de provocar una actividad muy especial en la mente del poeta así como en la del receptor de su poema.

Es el efecto eufónico aquél suficiente o capaz de ejercer un efecto de trascendencia de las definiciones de las palabras mismas en un intento de dedicar, a pesar de todo, un mensaje libre de ambigüedades artificiales lógicas, manifiesto en la capacidad de conexión del metro con aspectos emocionales o de intención explícita... propios de movimientos no sólo conscientes sino también subliminares.

32. Gödel, K.: *Ensayos Inéditos*, Mondadori, Barcelona, 1994.

Es la memoria la que empuja, en funcionamiento dinámico, la estructura versal plenamente activa, pues la pone en marcha de manera energética, así se constatará tanto en la concepción del verso como en la posterior recepción del mismo. La estructura métrica será, por todo esto, considerada por nosotros con un carácter estructural orgánico similar al de aquello, insistimos de nuevo, capaz de mantener la vida: funciona como un complejo y «unívoco» entremezclamiento avezado para aspirar a conocer, aunque no se sujete a la coherencia de lo netamente consciente.

Porque no hay extremo sin su medio, como nos lo muestra el uso constante pero avisado de la ciencia y su método riguroso, así mismo confesamos en este punto plena coincidencia. Observamos también que en el progreso, tanto de investigaciones autorizadas, como en la entusiasta indagación expresa en páginas similares (o mejores) que las que ofrecemos, cabe estimarse los estudios de la métrica y sus preceptivas varias, como una guía sumamente interesante y útil para el óptimo entendimiento del fenómeno y naturaleza peculiares de la poesía. En esto proseguimos, por ver si son testigos ciertos estas reflexiones y otras que muy atentamente en los capítulos que siguen les ofrecemos.

En otras ocasiones³³ decíamos de la palabra poética que se manifestaba (paradójicamente) como el lenguaje del silencio; lo cual, a fuer de parecer una contradicción, no deja en realidad de ser una manera inusitada de aprehender la sorprendente idiosincrasia que, desde luego, entra en franca controversia con la proverbial idea de nuestra cultura occidental (judeo cristiana) que nos dice que: «al principio fue la palabra».³⁴

Sobre estas cuestiones nos parece que el concepto de inefabilidad es de extraordinaria importancia, y todo porque al situarse en la frontera misma de la palabra poética para atender al significado (se dice que fundamentalmente), pretende ante todo elevarse y aun constituirse «material y estructuralmente» para ser (y representarse) como acto puro contemplativo; pero debemos precisar, justamente desde una óptica material, es decir, desde el ámbito del lenguaje mismo, que en poesía debe superarse aquella concepción ingenua, lógica y lineal del tiempo, implí-

33. Acuyo, F.: ob. cit., pág. 23.

34. S. Juan: *Evangelio según S. Juan*, LABAC, Madrid, 2000.

cita en la sintaxis,³⁵ mas entendemos que esta «trascendencia» temporal detectable en el verso compete en muchos casos a lo más íntimo de su estructura: así es el metro y la técnica de construcción del verso que en ella se fundamenta que, cuando menos, nos hace reconocer nuestro prejuicio ordenador de la realidad bajo el régimen del lenguaje.

Los intentos de posibilitar expresivamente una totalización del mundo en poesía serán, con bastante seguridad, harto frecuentes, aun sabiendo que no de manera necesaria «la verdad» tiene por qué alojarse en el orden implacable del lenguaje, curiosamente sucede de forma similar con los intentos de la geometría analítica y la teoría de las funciones algebraicas entre otros ejemplos, que diríanse alejarse cada vez más del signo lingüístico.

Proponemos nosotros que la concepción métrica como axioma cerrado ha sido una de las causas que no sólo han impulsado a la mala interpretación de sus funciones, sino que también han contribuido a una equívoca concepción de la misma poesía, en tanto que sus útiles fueron entendidos como herramientas predictivas irrevocables, y además establecidas de forma inamovible en su precepto.

El sistema métrico debe considerarse, como adelantábamos, tal que un sistema no lineal que responde con más coherencia a las demandas inusuales del «fenómeno y ser» no menos excepcional en el que se sustenta, cual es el poético. Será precisamente tal aspecto de no linealidad el que configure la poesía como una entidad que no divide o subvierte el código verbal («y el símbolo matemático, si hubiere ocasión de relacionarlo con el aspecto de la preceptiva métrica») tanto como se conjetura.

Se vive hoy con la sensación de que la palabra —o el lenguaje estándar— se encuentra más lejos que nunca de la realidad reconocida en el mundo de lo real o de lo que acontece en el mismo; será positivo admitir que la visión matemática puede romper con tan estrecha perspectiva.

El metro es el reconocimiento del lenguaje como el instrumento especular que no hace sino reverberar (reflejando) nuestras intuiciones intelectivas y emocionales, mas también en su estructura preceptual que actúa como instrumento útil para ofrecernos una rara coherencia en su

35. Steiner, G.: *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003.

«intento matemático» de cohesión, y es que se abren nuevamente (sobre todo gracias a su intención eufónica) los entresijos o potenciales vínculos entre la palabra y la realidad; y será para reconocer, en definitiva, que la palabra puede aportar un exiguo extracto de lo que lo real sea, pero intentando sacar del silencio a aquello otro (inabordable) a lo que el lenguaje y su discurso estandarizado, potencialmente, no puede acceder; será el silencio (o los silencios) lo que desde el discurso poemático pretende «trascenderse» indubitablemente, sobre todo en aquellos momentos capitales (emocionales o intelectuales) del mismo.

Es también de grande interés (teórico y práctico) extraer no sólo los aspectos gramaticales (o sintácticos) de los esquemas monolíticos (y monistas) que se lastran en la concepción del discurso poético, además de apercibirse estos notablemente también en la concepción prejujudgada de la métrica; se nos antoja este un esfuerzo de superación de capital importancia. Insistimos en el hecho de que la poesía no se deja «atar» por un nexo causal y, como consecuencia de ello, se interpreta, con poca prevención, como irregularidades o desvíos lo que no es sino la manifestación de la forma y del ser (y devenir) de la poesía.

La poesía, como acción, es particularmente detectable (y delectable) si atendemos a la estructura métrica del verso que lo compone; no es desde luego nada nuevo hablar de las diversas tendencias en la poesía, las cuales trataron de disociarse de los imperativos del significado estándar de la lengua con el fin de intentar acercarse hacia «las formas puras»,³⁶ pero tampoco estimamos imprescindible acercarse a ellas para explorar una dinámica que la acerca a la música desde siempre. En cualquier caso, reconocer el silencio en poesía acaso sea tan importante como reconocer el inmenso valor de la palabra, mas viendo también en el cese de la misma la proyección de un *topos* inmarcesible que incluso y paradójicamente nos viene a hablar desde las mismas estructuras del verso.

Por eso creemos del todo insuficiente tanto la reducción de la palabra poética al *logos*, como la aserción del supuesto lenguaje poético al ámbito de lo inescrutable trascendente: a estimación nuestra, un estadio intermedio nos habla de la poesía como un acto «excéntrico» que obedece a unas no menos excepcionales leyes que lo proyectan creati-

36. Mallarmé, S.: *Divagations*, Albert Skira, Paris, 1943.

vamente sobre la estructura que lo disciplina. También puede entrever analogías con el poema en la importancia del silencio en la música. Esto puede contemplarse si reconocemos que «la interrelación (y posterior interpretación en búsqueda de nexos análogos) de la poesía y la música es tan estrecha, que su origen es indivisible y por lo general está enraizado en mitos «comunes»».³⁷

Se verá que los vínculos entre la prosodia y la forma poética mantienen algo más que meras coincidencias o analogías. Lo dionisiaco y lo apolíneo se dan entre el poema y la música y la palabra, y se vinculan en su dinámica de manera eminente; es cuando la música aspira al *logos* y la palabra al *noúmeno* o verdad; por eso el poeta observa en el verso el espíritu que lleva la palabra al umbral mismo donde la música.

Así, si el poema traspasa las fronteras de la lógica y lo permanente denotativo y lineal, la estructura métrica será un claro espejo donde constatar el movimiento de creación que, aunque siendo intraducible, admite la posibilidad de ser aprehendido.

Pero debemos comprender que todo aquello expuesto (y no resuelto) no hará más que remarcar una vez más el papel esencial del silencio. Será la estructura formal del verso (el metro) la que mejor nos ayude a entender por qué «el lenguaje es el umbral del silencio»,³⁸ pues la poesía misma acaso se cuenta en el límite mismo del silencio, si es que verdaderamente tiene: «*un autre Dire que le dire ordinaire*»;³⁹ y es que la estructura métrica puede realmente *desvelar* cuándo la palabra está en condiciones de hablar o silenciarse.

37. Steiner, G.: ob. cit., pág. 153.

38. Parain, H.: en Steiner, ob. cit., pág. 153.

39. Lefèvre, M.: *Ibidem*.

...317 es un número primo, no porque nosotros lo creamos, o porque nuestras mentes estén hechas de una forma u otra, sino porque es así, porque la realidad matemática está así construida...

G.H. Hardy

IV

DE LA MÉTRICA CELESTE

DEL CONCEPTO Y EL PRECEPTO MÉTRICOS

IV-I

SOBRE EL METRO NO LINEAL: EL RITMO POÉTICO

SE ENTIENDE EN EL ÁMBITO DEL JUICIO, severamente atemperado, que acaso no subsiste extremo sin el equilibrio y la ponderación del justo medio, y desde luego que tampoco sabríamos emplazar con total certeza el sitio (ni por supuesto el tiempo) que entendemos preciso para la exigencia, siempre rigurosa, que templa proverbial la cautela y circunspección de cualquiera ciencia y, sin embargo, acaso no del todo competente en sus nociones sobre conceptos, de común bastante controvertidos, tales como el tiempo (que anunciamos páginas atrás) o el ritmo, sobre el que incidimos atentamente a esta altura de nuestra exposición.

De grande trascendencia para la mejor, más docta comprensión de nuestras hipótesis será la que veremos —en referencia al ritmo— en insistente recurrencia, dada su importancia conceptual y, sobre todo, práctica en el ámbito de lo estrictamente poético; y particularmente, a aquél que atañe a la configuración genuina del verso, el cual no debe arbitrariamente desvincularse del musical (y desde luego tampoco de lo conceptual matemático).

Cuando en su momento se dijo que «sólo el discurso poético y no su resultado gráfico»¹ puede considerarse como ritmo, se trajo a colación muy oportuna, por cierto, el concepto de ritmo en la acepción recogida en el diccionario de autoridades,² el cual emparenta la idea del mismo estrechamente vinculada a la del verso (*Rhythmico: Lo que contiene e metro que fe llama Rhthymo; Rhithmo: «Composición métrica»*).

1. Brik, O.: ob. cit., pág. 80.

2. *Diccionario de autoridades*, Edición Facsímil, editorial Gredos, Madrid, 1984.

Dicha problemática parece lejos de haber quedado del todo solventada, amén de que, a la inversa, la noción de verso nos llevará inevitablemente al de ritmo, si es entendida como «división del tiempo en unidades simétricas que forman serie»³. Atendemos a las definiciones académicamente aceptadas: «Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico [...] Orden acompasado en la sucesión o acontecimiento de las cosas [...] Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente» (R.A.E). «Adaptación de las divisiones de que es susceptible un movimiento, una acción, una sucesión de sonidos, etc, a intervalos regulares de tiempo» (M.M.).⁴

«El modelo del movimiento en el tiempo»⁵ parece haber puesto en serio cuestionamiento la aceptación tradicional de su ascendencia griega (e indoeuropea) que lo cataloga como «flujo», de cualquier manera (debe aceptarse una acepción más acorde con la realidad «acústica» — y como veremos, matemática—) en la significación de sostenimiento, mantenimiento, que lo relaciona a su vez estrechamente con la concepción de la métrica es lo que viene a constatar el contexto de ritmo tanto en el ámbito poético como en el musical.

La etimología *ritmos*, que según parece deriva de *rein* (color), en principio no ofrece un parámetro del todo clarificador sobre su significación. Benveniste⁶ acusaba de excesivo el uso terminológico de *ritmos*, cuya acepción entendía como propia del deslizarse las ondas del mar. De cualquier forma, en griego nunca aparecen *rein* o *ritmos* para hablar del mar. En Leucipo y Demócrito aparece con el sentido de forma que, junto a los criterios de orden y posición, se establecen para diferenciar las cosas. A nosotros nos interesa particularmente la definición que atribuye a dicha forma su característica primordial en movimiento, siempre cambiante, fluido; sobre todo en lo que se refiere al desvío como la potencial forma improvisada, momentánea —es-

3. Domínguez Caparrós, J.: *Diccionario de Métrica Española*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

4. *Diccionario RAE*, Espasa Calpe, Madrid, 1986. María Moliner, *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1987, Vigésima edición.

5. Randel, D.M.: *Diccionario Harvard de Música*, Alianza, Madrid, 19897.

6. Benveniste, E.: *La notion de rythme dans son expression linguistique*, *Psychol. norm. path.*, Paris, 1954.

pontánea—, modificable. Sin embargo, nos parece aún más completa e interesante aquella acepción que la estima (*rein*, como predicado esencial de la naturaleza y de las cosas, según Heráclito) literalmente como manera de fluir, apropiada para la descripción⁷ de las disposiciones y configuraciones métricas que no mantienen una fijeza natural —si cabe ser entendida así la convención del metro— la cual viene a manifestarse sin embargo como fluctuación.

No es que reneguemos del sentido platónico (numérico) del ritmo. Creemos que ambos significados se complementan para posibilitar una auténtica descripción del fenómeno versal y poético. Por lo tanto, es muy útil relacionar el movimiento de un cuerpo (de un verso) en atención a un número, mas entendiendo la naturaleza de ese número en relación con la dinámica del verso —obsérvese el capítulo anterior sobre el número en poesía—. Debe inferirse en tales circunstancias la insistencia por establecer una vía intermedia de estudio (también anunciada anteriormente sobre la complejidad y dinámica del ritmo y del verso) sobre la interacción de los diversos aspectos materiales de la poesía, entre ellos indudablemente el métrico.

La terminología afín a la de ritmo puede situarse (en el ámbito musical especialmente) con la de melodía y armonía,⁸ distinguiéndose necesariamente aquellos aspectos del sonido musical de la altura y el timbre. Nosotros atenderemos a aquel sentido más específico que el ritmo comparte, opinamos, con la métrica y, desde luego, con el concepto común de tiempo. Se verá que dicha configuración rítmica está sujeta «a un modelo de ataques»⁹ que acaso pueden o no estar sujetos a su vez de manera general a un compás, o bien asociados a un *tempo*.

Es así que un «modelo perceptible espacio-temporal entre ataques constituya un ritmo»¹⁰. Será precisamente en la sucesión de esos ataques y su curiosa manera de articularse (o de cambiar) en donde se harán más perceptibles los diferentes cambios de ritmo; aun cuando pueden distinguirse, a su vez, diferentes tipos en virtud de los aspectos

7. Fraissse, P.: *Psicología del ritmo*, Morata, Madrid, 1976.

8. Concepto general con el que se entiende el ritmo que cubre todos los aspectos del momento musical en la forma que se ordena en el tiempo.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*, y que viene a constatar el contexto de ritmo tanto en el ámbito musical como en el poético.

del sonido referentes a la altura y a los aspectos texturales de la música (ritmos acentuales, texturales, melódicos, tímbricos, duracionales o armónicos). En lo que al ritmo poético concierne nos preguntamos —en extremos casuísticos concretos—, si será harto dificultoso distinguirlos de los ritmos musicales, sobre todo si tanto las distorsiones rítmicas duracionales como acentuales mantienen su importancia, no sólo por los múltiples matices que pueden desarrollarse, también por su papel relevante en la praxis musical y, como veremos, en la poética, y todo a pesar de presentarse unas u otras veces con una primacía más o menos evidente.

Si cabe colegirse en música que, desde la prolongación introductoria, su fenómeno acústico se ordenaba en duración, pulso, ritmo y métrica, y que cada una de estas dimensiones puede considerarse independiente en el ámbito musical, vemos que, en el poético, sucede algo muy similar con el aspecto rítmico, cuando distingue, por ejemplo, la duración de la métrica acentual (en sílabas). Sería interesante establecer una analogía entre el lenguaje musical (occidental) y el poético atendiendo a la forma acentual, si bien la métrica se considera conceptualmente anterior al ritmo. Es así que el origen material (primigenio) puede concebirse como aquella «corriente infinita» de pulsos espaciales y no acentuados regularmente¹¹. Mas, será *a posteriori* cuando aquellos pulsos sean considerados acentualmente de forma regular (grupos de pulsos espaciales regularmente establecidos en sus medidas) en contraposición a otras medidas acentuadas y también regulares espacialmente, que integran los compases y que, acaso, no sean en música tan distantes (ni distintos) como los que son detectables en el verso.

La distinción de ritmos y métrica duracionales de compases y ritmos acentuales (cuantitativos *versus* cualitativos), de duración o de acento, nos hace pensar que se dan ambos de manera evidente y de todos reconocibles en la métrica poética.

El origen del ritmo como *topos* en algunos tipos de música (también en la poesía) se dice que está en la danza, aunque consideramos que todos los ritmos que pueden considerarse como corporales son danzas. De muy digna atención serán aquellos ritmos repetitivos que tienen su origen en movimientos corporales basados, por ejemplo, en el trabajo

11. Ver conceptualización de las notas anteriores.

o en el juego, mas no estarán sólo en el ser de la música instrumental, sino también en buena parte de la más excelente poesía. Estos modelos cíclicos pueden ser —y de hecho en la alta poesía así se manifiestan— y así podrá constatarse, extraordinariamente complejos.

Si bien se dice que los ritmos que tienen su origen en movimientos corporales son acentuales, los relacionados con el habla tienen orientación más variada (y variable). Es interesante atender a la apreciación que nos lleva a observar en algunas lenguas contrastes en el acento silábico, el cual se asocia de manera estrecha con el movimiento corporal; o apreciar cómo aquellos otros idiomas en los que se basa el ritmo en los contrastes de la longitud silábica (en especial en lo que respecta a la cantidad vocálica) se requiere poco esfuerzo en la respiración en su continuación momentánea, por lo que «el contraste de lapsos temporales mayores y menores entre articulaciones de consonantes constituye el elemento rítmico fundamental del lenguaje»¹². Mas si atendemos al ritmo poético tendremos que ceñirnos al número de ataques silábicos por verso.

En el verso español los factores considerados como rítmicos (el acento, el tono, el número de sílabas y el timbre) no siempre aparecen en su totalidad, amén de ser considerados, cuando aparecen, como rasgo distintivo y principio regulador (organizador) de su exclusivo lenguaje, estableciéndose (el ritmo) como rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético.¹³ Otra cuestión a debatir, de manera bastante amplia por otra parte, serían las consideraciones sobre las que se basan los patrones métricos, y la identificación de su realidad física dentro de las convenciones que establecen dichos patrones como métricos, en tanto que son tenidos como rítmicos convencionalmente aceptados.

Es preciso en tales condiciones hacer una matización sobre la convencionalidad del ritmo poético (métrico), en cuanto que hemos de describirlo sujeto *strictu sensu* a un principio ordenador, o lo que es lo mismo, como una energía sujeta específicamente a unos rígidos principios de causa y efecto que entrarían en franca contradicción con buena parte de lo ya expuesto con anterioridad, mas no sólo por la ingenuidad mecanicista de sus aproximaciones, acaso porque los mismos ritmos

12. *Ibidem*.

13. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

(¿naturales?) a los que se refiere —y sobre los que se sustentan—, no se someten en su fenomenología ni siquiera a las leyes deterministas en las que encuentran sus explicaciones fundamento. Incluso la periodicidad convencional del verso —en su representación sistemática de elementos espacio-temporales— estimamos que no se rige por dichas pautas de determinación previa en sus diferentes combinaciones rítmicas. Los cálculos del poeta acaban por percibirse permanentemente en el texto poético, cuya latencia rítmica espera la interpretación o «ejecución»¹⁴ precisa de aquella privativa fórmula cifrada que puede decirse del verso.

De cualquier manera, en estos matices (y otros) que iremos atendiendo, pueden observarse las relaciones entre la palabra y la música y su conflicto ontológico (*agôn*), que en poesía se mantiene en muchos casos de forma más que latente. Los encuentros entre palabra y canto —la sensibilidad y léxico griegos no distinguen cantor y poeta— serán en poesía el lugar explícito donde el sonido y el sentido logotípico encuentren su rango más significativo y donde el sentir (y medir) apolíneo trate de confluír en el *logos* y el sonido.

No obstante, se verá que es posible detectar la ruptura entre la música parlante (matemáticamente) medida y la tonalidad desnuda (que huye del sentido gramatical, si inmerso en lo orgánico), pero también es posible su observación (e integración) en poesía, sobre todo si atendemos al fenómeno del desvío métrico, del que se colige en su ruptura rítmico-preceptiva una función expresiva y eminentemente emotiva. Puede decirse sin temor a caer en exageración que esta fenomenología nos advierte de la «simbiosis trascendente del canto y del decir —dictaminamos en la alta poesía— (que) señalarán nuestra vuelta a la salvación».¹⁵

Podrá objetarse, precisamente a través de estas «anomalías» del metro, el lugar desde donde el poema (y el poeta) escapa(n) al mundo de lo prerracional y arquetípico (mitológico-colectivo) propio de aquel vínculo musical primigenio (del sonido puro que potencia una huida de la razón y el sentido) que prevalece (¿mágicamente?) antes del decir (en la palabra) y que muestra la nada pacífica relación propuesta en el canto poético entre la música y la palabra.

14. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 103.

15. Steiner, G.: *Los logócratas*, Siruela, Madrid, 2006.

Las referidas etimologías del ritmo, si en ocasiones descifran problemáticas oscuras del lenguaje, a veces pueden resultar, en su falsa estimación, más un prejuicio —como ya advertía Eduardo Benot—¹⁶ que una verdadera utilidad. Así también será objeto de atención las potenciales relaciones e incluso analogías entre el acento y el ritmo: si el acento grave y el agudo, el fuerte y el suave, se relacionan a la intensidad, además la pausa y la cesura, o el acento latente y el rápido, el alto y el bajo [...] si es que no inciden de manera directa en nuestra concepción de ritmo versal (y lingüístico), y todo aun sabiendo que el acento sea el *opprobium et crux gramaticorum* del verso;¹⁷ para ser «resumidos» en aquel crisol excelso y nunca suficientemente ponderado por Benot en su «Prosodia castellana y versificación»: «Si las voces de que hacemos uso en prosodia son griegas o latinas, si se inventaron para satisfacer las necesidades de la versificación en las lenguas sabias, y si la naturaleza de sus sílabas era diferente de la estructura de las nuestras; ¡qué mucho que el tecnicismo antiguo, estrictamente tomado, no sirva para lo moderno!».

En estos términos, aunque reconociendo la fundamental importancia de la ciencia acústica, no entraremos en profundidad sobre sus aspectos más o menos relevantes en lo que al concepto y función de ritmo se refiere, no obstante, ha de mostrarse aviso y consideración ante la posibilidad de hacer más extenso en su estudio (del ritmo) otros menesteres métricos que muy bien pudieran atañerle (como, por ejemplo, el timbre y la cadencia), mas reconociendo que los fundamentos —y más básicos rudimentos— de la formación y estructura no se encuentran sino en el sonido mismo, por lo que habrá que considerar el estudio de la física de dicho fenómeno y de la matemática que lo sustenta.

Es así que el ritmo para la prosa o para el verso no se ofrezca como signo relevante de distinción, sino en base a la convención de artificialidad que, se dice, el metro mantiene como unidad de ardid, cautela o artificio y que, a su vez, se rige por su singular mantenimiento lejos de la locución sólita a lo cotidiano, a través de la cual pudiesen establecerse patrones de medida; cuestión esta que es motivo de prolija y compleja controversia (téngase en cuenta, si no, la imprecisión, duda e

16. Benot, E.: *Prosodia castellana y versificación*, Rhythmyca, Sevilla, 2003.

17. *Ibidem*.

irresolución entre la sílaba y el pie métrico, así como otras precisiones no menos curiosas como contradictorias).¹⁸

Caben señalarse nociones tales como la «impulsión» (el impulso) de la que avisa Brik¹⁹ y que señala con especial atención Antonio Carvajal,²⁰ quien comenta dicha posibilidad en algunos versos, aunque también otros no respondan a tal impulso; o aquellas otras hipótesis que hablan de ejes homopolar o heteropolar del verso.²¹

De la vieja noción (clásica) de cantidad de las largas neolatinas, se extrae que dichos «impulsos» puedan ofrecernos modelos varios de versos dentro de un mismo patrón,²² todo lo cual nos hace pensar en la noción de cadencia, si esta es el «efecto de tener un verso la acentuación que le corresponde para «constar» o para no ser duro o defectuoso»²³ parece a todas luces esta visión que no encaja o se manifiesta contrastable con la realidad estética y poética, pero veremos que corresponden estos presupuestos más con las nociones de desvío ya adelantadas en estas y otras anteriores páginas.

Así, si el verso ha de contemplarse como el complejo lingüístico que reposa sobre leyes que no tienen que coincidir con las del lenguaje del habla común,²⁴ se nos plantea, además, la interrogante de si será primero el ritmo²⁵ o el verso,²⁶ o lo que es lo mismo: el impulso rítmico o el métrico de modo análogo a la proverbial dicotomía aristotélica del movimiento explícita en la potencia o en el acto, la cual puede verse refleja en las consideraciones sobre el impulso rítmico, y todo si es apropiada para generar un patrón de verso y si éste es, a su vez, competente para generar un impulso sucesivo, por lo que muy bien puede parecer la métrica más postceptiva que preceptiva;²⁷ pero también es conveniente atender a una potencial interacción entre sistemas métricos respecto a

18. Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Guadalajara, Madrid, 1974. Cabe observarse que mide en sílabas y analiza en pies.

19. Brik, O.: ob. cit., 80.

20. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 103.

21. Balbín de Lucas, R. de: *El axis rítmico en la estrofa castellana*, separata de la *Revista de Literatura*, Madrid 1961.

22. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79.

23. Diccionario de la Real Academia de la lengua: ob. cit., pág. 163.

24. Brik, O.: ob. cit., Pág. 80.

25. *Ibidem*.

26. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

27. Unamuno, M.: *Obras completas*, Turner, Madrid, 1995.

la problemática deducible de esta controversia, porque parece que la métrica de versos y la de cláusulas pueden intercalarse solapando unas veces una construcción, y en otras decantando el impulso métrico con un carácter cenestésico cuyo significante (en movimiento) se diría estar impulsado, agitado o movido más bien por el propio significado.

La frase música²⁸ o versal^{29, 30} puede reconocerse como concepto(s) bien distinto(s), aunque en ocasiones, complementarios con el de cláusula³¹ (o pie de compás), mas siempre bajo la circunscripción del impulso rítmico. En líneas generales frase versal e impulso rítmico han de entenderse como diversos en tanto que la frase versal (o música) comprende el verso todo, mientras que el impulso rítmico se diría que comprende o delimita una parte del verso.

Incidiremos más adelante en estos y otros aspectos teóricos (y en su práctica correspondiente) cuando hablemos del compás y de la cadencia versales. En cuanto a la controvertida cuestión del ritmo no añadiremos mucho más si no atañe a lo estrictamente versal, aunque reconocemos su compleja problemática que, en el ámbito de la fonética acústica, sigue mostrando su controversia; atiéndase por ejemplo, a la polémica sobre la entonación tan contradictoriamente enunciada en tantas ocasiones, o la disputa y debate sobre los diptongos, semivocales y semiconsonantes, entre otras disquisiciones aún no resueltas totalmente.³²

La cuestión del ritmo poético o versal a la luz de la fonética acústica³³ así como de la auditiva,³⁴ puede habilitar alguna senda sobre la que conducir con —incierta— seguridad las cuestiones planteadas con anterioridad; así también cabría decir de la fonética articulatoria,³⁵ en tanto considerada como origen de la acústica, habida cuenta de su potencial incidencia en el fenómeno «acústico-poético», si, además, necesariamente involucrado en el hecho excepcional de comunicación que la poesía significa. Nos interesan sobremanera estos aspectos acústicos para la comprensión última del ritmo versal respecto a la entonación.

28. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

29. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 103.

30. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 169.

31. *Ibidem*.

32. Quilis, A.: *Fonética Acústica de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1987.

33. Estudia los componentes que conforman la onda sonora compleja de los sonidos articulados.

34. Se interesa por la percepción de los sonidos.

35. Quilis, A.: ob. cit., pág. 170.

Será, no obstante, de gran interés mantener la atención puesta en los aspectos físicos del ritmo versal, sobre todo para la observancia del hecho particular que reflejan los acentos denominados «obligados» del verso a la luz de un potencial funcionamiento caótico, mas, sin embargo, han de constatarse como un estado final de equilibrio, como muestra —en la casuística— la curiosa tendencia del sistema métrico en algunos momentos excepcionales³⁶ y que en absoluto mantiene en él inscrita su historia.

Si bien es generalmente asumido que no es posible un sistema totalmente cerrado (queremos decir, en perfecto equilibrio, por tanto), habrá de reconocerse en la disciplina métrica un interesante esfuerzo contable —cuantificador— manifiesto, un intento, decimos, notable en pos de conseguir un equilibrio cercano a dicha estabilidad perfecta; pero, cuando apreciamos incontestablemente la pérdida de tal equilibrio en métrica, estamos en condiciones de apereibir un impulso (¿rítmico?) que coincide con el flujo de la energía, así nos lo parece a nosotros, que imprime carácter orgánico y vital a la poesía, ya que resulta competente, además, para crear orden de manera espontánea ante un potencial desorden (desvío) que conculca la ley del orden rítmico métrico preceptivamente aceptado.

Veremos que tales irrupciones (violadoras del precepto) responden a la naturaleza excepcional de tal tipo de sistemas no lineales (en el que puede incluirse el métrico) que tienen que ver con el movimiento (en lo que a nosotros compete, respecto al ritmo y su cinética versal) y que cuestiona el hecho aparente de su anomalía. Ese comportamiento aleatorio del ritmo en determinados versos, cuestionador del equilibrio total de la cadencia del verso, puede deducirse matemáticamente, si podemos relacionar tal comportamiento aleatorio con la entropía, y ésta con la probabilidad, estableciéndose una relación estadística harto interesante, siempre sobre una base cuantitativa que respalde la ley general del sistema métrico, mas, eso sí, considerándolo como, si no totalmente riguroso, insistimos en esto, sí excepcionalmente no lineal.

Hacemos énfasis en la conveniencia (incluso en la necesidad) de reconocer o advertir el verso como configurador de un algoritmo pecu-

36. En cuyo momento último bien pudiera identificarse como un auténtico ejemplo de atractor.

liar, en tanto que es una expresión que puede representarse a sí misma de manera compacta³⁷ y —algorítmicamente— comprimible, y dado que su estructura rítmica y acentual es susceptible de expresión numérica (irracional)³⁸ cuantificable, pero cuya predecibilidad (se entiende, rítmica) es del todo imposible, si es que el caos es métricamente inevitable.

Será precisamente de la observación de estas «irregularidades» o manifestaciones aleatorias del metro, de donde podemos extraer, con no menos curiosidad, otra característica del verso en su estructuración métrica como un sistema abierto (que no se manifiesta aislado del mundo), y que en virtud de esa permeabilidad es capaz de ofrecer estos «saltos» (¿inesperados?) irregulares, pero al fin y al cabo, métricos, y por tanto, como iremos viendo, totalmente acordes con la naturaleza de su sistema y que, desde luego, insisten en coincidir con su no linealidad; además, evidencia su extraordinaria complejidad en tanto que se conforma de componentes más sencillos —el verso, del ritmo versal, por ejemplo— los cuales ejercen entre sí una interacción mutua.

Pero habida cuenta de que cada una de las más sencillas partes que componen la estructura métrica del verso produce algo más que la suma de las mismas, en este caso algo más que el propio ritmo que lo constituye, opinamos (también incidiremos con insistencia posteriormente en ello) que no puede estimarse como elemento definitivamente diferenciador entre lo que la prosa y el verso sea, si aquel —el ritmo, decimos— es considerado como estrictamente poético (versal), o diferenciado de aquel otro estimado como narrativo (o propio de la prosa).

Nos interrogamos entonces: ¿puede considerarse el ritmo una propiedad formal del verso y, por tanto, de la poesía? Si pretendemos distinguir algunas de sus propiedades formales de aquella para, a su vez, distinguirla de otra manifestación literaria, por ejemplo de la narrativa, nos parece hartamente interesante atender al ritmo como propiedad formal de la poesía, pero no definitiva por plenamente genuina, aun siendo muy conscientes de que la manera de definir y medir mantiene un carácter «subjetivo» que porta, a su vez, una eventual calidad sensórica y una diferente capacidad para recibir e interpretar la información artístico

37. $S=K \cdot \log P$, Según la ecuación de Boltzman.

38. Números irracionales.

literaria del verso, aun cuando también puedan cualificarse otras propiedades referentes a la forma del sonido y ritmo versales.

En cierto modo la estructura del verso cabe (al menos teóricamente) la posibilidad de ser dividida (respecto a la presunta globalidad señalada) en partes que interaccionan (¿gracias sólo al ritmo?) y que, precisamente en virtud de esa interacción, se posibilite detectarse la imposibilidad de que «su todo» sea necesariamente la suma de las partes descritas en la teoría del verso; por lo que podemos deducir de su estructura dinámica una muy interesante observación: su «historia» será precisamente consecuencia de esta excepcional característica estructural, de la que podemos también inferir el carácter vivo del verso y de la poesía, así nos lo muestran su frecuencia, diversidad, etc.

Podíamos imaginar un mundo y una dinámica versal sin precepto (ley métrica), y en tal estadio comprobar que cualquier modelo o tipo de verso —y versificación— acaso sería igual de frecuente y (o) probable. Nos daríamos cuenta que (aún cuando pudiésemos detectar en qué condiciones podrían sufrir algún cambio) en este ámbito virtual su manifestación sería amorfa, equiprobable, uniforme y homogénea.

Basta echar un vistazo a la historia de la métrica —que es decir a uno de los aspectos estructurales de fundamento de la poesía— para comprobar que esto no es en absoluto de recibo, y que la constitución de la realidad versal no es un conjunto aleatorio o vacío de preceptos, sino que mantiene un mínimo de restricciones en virtud de esa ley, de ese precepto.

Si atendemos a la realidad exterior a la misma técnica poética, vemos que la emparenta con el mundo de lo energético, de lo vivo, porque es diversa, cambiante; además porque contempla severas restricciones manifiestas en que no todo parece resultar válido para acceder a su realidad (poética) y, desde luego, no todo vale para permanecer en ella. No obstante de ese margen de contingencia (o azar) hay que reseñar que un exceso de restricciones puede dejar sin posibilidad de existencia no sólo lógica sino vital, al propio proceso de creación poético.

Estas reglas de prohibición o de precepto se nos antojan no sólo enteramente convencionales, también advierten de forma singular de las que son propias de la naturaleza y de la realidad de lo que es vivo. Así el verso (y la poesía desde vertiente tal) intenta perseverar en su realidad orgánica, aunque «del reconocido derecho intrínseco» de la naturaleza del azar, que comparte también la poesía.

Tendremos ocasión de constatar que el carácter prohibitivo de las leyes de la preceptiva responden a principios de conservación que, a su vez, atañen a aquellas condiciones iniciales que habrían de sujetarse a un factor de ignorancia, el cual tendrá estrecha relación con los requisitos primigenios respecto del tiempo y el espacio en el que fueron concebidos en forma de estos o aquellos potenciales versos.

Es así que la magnitud métrica ha de conservarse si queremos que dicho proceso de versificación (rítmico) se constituya como un motor que de ningún modo puede generar más energía que aquella que consume.

El verso pues, (como la naturaleza de lo vivo) tiene derecho a unas dosis de contingencia, de las que se posibilita un margen para la selección y la creatividad, y donde las potenciales «lagunas» donde se trasgreden los preceptos y prohibiciones, interesan como azar o incertidumbre compatible con la novedad y evolución —se verá que también con la selección— del fenómeno de la métrica versal.

Creemos del todo congruente afirmar que las diferentes dificultades y controversias en métrica atienden no sólo a diferencias cuantitativas, también a las que interesan las cualidades del verso. Dependiendo del sistema métrico se dirían brindarse niveles de observación y comprensión que tienen una inteligibilidad propia, sin embargo, de los diferentes niveles de observación versalmente relevantes, se dice que conforman una realidad (¿única?) rítmica que, a su vez, constituye esencialmente al verso; de cualquier manera, tiende a mantener una identidad independiente de la potencial incertidumbre de su entorno.

Así la posible intercalación de sistemas métricos no hace sino dar fe de las bifurcaciones que el verso puede presentar en múltiples momentos de su constitución. Es así que el verso y su configuración sustancial (rítmica) no hace sino anticiparse a la incertidumbre, ofreciendo una suerte de topología de lo posible (por recomendable). La regularidad del verso puede, no obstante, desviarse, o mejor, deducirse de la propia capacidad de perseverar en la estabilidad rítmica necesaria para configurarse creativamente.

IV-II

RITMO: TEMIBLE SIMETRÍA. POESÍA, RITMO, CADENCIA

SE DICE QUE LA MODIFICACIÓN del equilibrio entre la consciencia primaria y la secundaria³⁹ muy bien puede tener lugar en cualquiera momento, sin embargo, todo parece indicar que, si bien nuestros circuitos cerebrales son moldeables, el procesamiento de la información puede variar ampliamente; entonces la mencionada modificación de consciencia es más factible que se produzca cuando se dan unas circunstancias muy concretas: tal que, por ejemplo, cuando hacen aparición el ritmo y la cadencia de éste.

Los estudios al respecto indican que los ritmos (y cadencias) musicales llegan a modificar la actividad cerebral. El lóbulo temporal implicado en tal tipo de respuesta musical, curiosamente, también tiene un papel relevante sobre aquella fenomenología que atañe a la observación de las serias discrepancias entre lo netamente racional (intelectual) con lo referente al dominio de las emociones, nos referimos a los procesos profundos del alma humana y que, a la postre, se piensa tienen que ver con el espíritu.

39. Se distinguen dos tipos radicalmente diferentes de organización del sistema nervioso: el tálamo cortical y el córtex (corteza cerebral) —véase Gerald Edelman en *Bright Air, Brilliant Fire*—, que mantienen una conexión recíproca; no obstante, una gestiona información sobre esencias (visuales, auditivas..) la otra, sentimientos y valores. William James ya reconocía que la consciencia es un proceso y no un objeto. A partir de estas observaciones cabe establecerse una distinción entre la denominada consciencia base o primaria, que nos permite formar los datos en bruto en escenas coherentes, y la consciencia secundaria o profunda (o superior) mediante la que se incorpora el yo autobiográfico al mundo que nos rodea.

De todas formas son perfectamente reconocibles los efectos emotivos del ritmo, «la emoción que provoca el ritmo proviene de la repetida sucesión de fases de espera y satisfacción».⁴⁰ No podemos negar que la cuestión del ritmo de manera general ha tenido (y tiene) resonancias auténticamente metafísicas,⁴¹ en tanto que la repetición isócrona de lo idéntico pertenecería al estricto orden de la máquina, mientras que la vida crea (se recrea) y fluye.

Puede imaginarse que la ruptura del precepto es motivo general de reflexión, no sólo sobre el aspecto métrico sino también sobre el poético e, inevitablemente, sobre lo estético.

Pero, volviendo al inicio de las reflexiones del capítulo ¿Es la poesía una manifestación artística mediante la que se puede distinguir ambos tipos de conciencia —primaria y secundaria—? De ser así ¿puede constatarse si su aspecto esencial rítmico, como sucesión regular de sonidos, tiene alguna relación con este integrador y extraordinario fenómeno de conciencia?

La división del tiempo en unidades simétricas que forman serie⁴² como definición de ritmo métrico, será considerada en franca correspondencia con el sentido rítmico musical aducido anteriormente (capítulos atrás), mas sería de interés añadido atender a sus relaciones con conceptos tales como el acento, el tono, el número de sílabas, el timbre y también con el de cadencia.

El patrón métrico sobre el que necesariamente se sustenta dicha manifestación rítmica es el que posibilita la necesaria identificación de su materialidad —físico-cuantitativa— con aquella respuesta rítmica que puede esperarse,⁴³ gracias a la cual cabe, además, la posibilidad de la detección de una simetría (concepto de capital importancia), y todo en atención a la convencionalidad reconocida bajo prescripciones que, como iremos viendo, no son precisamente producto de una veleidad caprichosa.

En virtud de estas consideraciones observaremos las valoraciones de versos que pasarán a ser reconocidos por las diferentes preceptivas

40. Wundt, W.: *Eléments de psychologie*, Rouvier, Paris, 1886.

41. Fraisse, P.: ob. cit., pág. 164.

42. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164.

43. *Ibidem*.

como rítmicos, antirrítmicos (de «tensión») o extrarrítmicos (de «incitación»), y cuya ponderación tendrá un importante interés para nuestras estimaciones y las que se hagan sobre la totalidad del poema. Parece así estimarse que dichos ritmos «surgen en la totalidad (supuesta poemática) que observamos —además— como unidad perfecta e indisoluble con los elementos todos que integran la composición».⁴⁴ Será así, en aquellas estructuras integrales del ritmo versal de donde mejor pueda deducirse que las formas del metro son tan variadas como innumerables los estados emocionales, de pensamiento, sentimentales... y que puedan ser objeto de expresión artístico poética.

Nos interesan fundamentalmente esos poetas (y su producción poética) capaces de una generación artística verdadera, ya que será gracias a ella que podamos reparar en el propósito del poeta (verdadero), pues alcanza una formulación rítmica más plena y que, desde luego, trasciende los ritmos poéticos conocidos y moldeables⁴⁵ o convencionales. Sobre esta paradoja se verá justificado en buena parte el esfuerzo de nuestra labor y sus respectivas reflexiones sobre tan problemático y controvertido asunto, es decir, sobre la norma convencionalmente aceptada frente a la supuesta distorsión —ruptura— de la misma por el uso potencialmente desviado en relación con el precepto métrico consensuado.

Es por tanto el movimiento regulado (y medido) competente para provocar la sensación (¿acústica, sólo?) que viene a proclamar la regular distribución de los elementos fónicos que lo componen. Así, el ritmo poético en su manifestación lingüística especial, consecuentemente, se dice que tiene lugar en la realización de la combinatoria de la cantidad (duración de los sonidos) del tono (altura musical de los mismos) y de la energía con la que fueron emitidos los elementos fonéticos (sonoros) o intensidad de los mismos. No valoraremos en las analogías o diferencias entre los ritmos prosaicos o poéticos, tan sólo señalaremos que los factores que influyen en la creación del ritmo del verso se dirían más precisos y articulados en una normativa más severamente estratificada (que distingue el isosilabismo frente a la irregularidad silábica⁴⁶ y el uso de la rima, la determinada distribución de acentos, etc).

44. Steiger, E.: *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, 1966.

45. López Estrada, F.: «*Métrica española del siglo XX*» Gredos, Madrid, 1983.

46. Estébanez Calderón, D.: *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996.

Para la mejor comprensión del verso, entendido éste como «la serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico»,⁴⁷ comenzaremos por establecer una base orientativa con la que elaborar criterios adecuados a nuestros propósitos expositivos, y todo ello en lo que al ritmo (del verso) se refiere, dejando para posterior y segura controversia si es sólo la «base de dicho ritmo el apoyo del acento espirativo»,⁴⁸ y si podemos o no desatender aquellos otros factores fonéticos del mismo (como el tono o la cantidad silábica); así mismo, si pueden entenderse como «funcionales ocasionales y complementarios»⁴⁹ otros efectos (fundados en la armonía de vocales, aliteraciones, etc); y por todo esto que señalamos ya se entrará en valoraciones sobre los tipos o clases de versos y su metricidad (o ametricidad o irregularidad) en virtud de si se mantienen o no sujetos a la igualdad métrica que convencionalmente los estructuran.

No son ni mucho menos recientes las apreciaciones sobre la naturaleza del ritmo poético y su relación con la forma métrica utilizada por el poeta; contémplese el uso del yambo como pie rápido, o el espondeo para dar gravedad o lentitud.⁵⁰ El ritmo no se consideraba por los formalistas rusos rasgo distintivo del verso frente a la prosa, aunque en realidad se trata de un funcionamiento cualitativamente distinto, ya que el ritmo no depende tanto de los acentos a intervalos iguales como de la anticipación del lector a ciertos intervalos;⁵¹ mas, estaríamos en disposición de afirmar si en verdad el ritmo es el rasgo dominante y principio organizador del lenguaje poético en verso.⁵²

Es cuestión harto controvertida todavía, si la denominada organización rítmica del verso establece un criterio suficiente para distinguirlo de aquel otro que se estructura y organiza lógico-sintácticamente en la prosa; nos parece en tales circunstancias oportuno hacer hincapié en el factor de coincidencia entre ritmo y entonación sintáctica, donde «las figuras melódicas son independientes de las rítmicas»,⁵³ si es que en

47. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág 120.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. Horacio: *Epístola a los Pisones*, Taurus, Madrid, 1987.

51. Erlich, V.: *El formalismo ruso. Historia y Doctrina*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

52. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

53. Alonso, A.: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1965.

prosa parece no imponerse un esquema rítmico con análogas consideraciones.

Recurriremos al concepto de cadencia para una más amplia y acorde revisión de los aspectos métricos del verso; veremos si aquella «ordenación libre, asimétrica e irregular de la cadena fónica»⁵⁴ de la prosa se distingue de la versal por presuntos rasgos diferenciales en organización medida, simétrica y regular, y si el ritmo de tal estructura es suficiente para ser distinguido como propio del verso, pero adelantábamos que mal camino llevarían las apreciaciones del observador si denotaran erróneamente que la prosa no tiene su orden y regularidad propios.

Mas, si queremos aprehender correctamente el ritmo versal progresivo, acorde a una expectativa de repetición que impone voluntariamente una desautomatización perceptiva especial, distinta de los ritmos tradicionales (comunes al uso de la lengua) y así también diferente del regresivo, prosaico, que se muestra de manera ocasional asistemático e imprevisto,⁵⁵ la cadencia tendrá no poco que decirnos al respecto, aun considerando aquellos casos (versolibrismo) que ofrecen la repetición de elementos como manera de establecer entre sí una relación paradigmática.⁵⁶

No obstante de reconocer en nuestras apreciaciones el ritmo poético por su interés como fenómeno estético, seguiremos mostrando en esta disciplina de trabajo un interés decidido y exigente por la métrica, y atenderemos al hecho importante que se traduce en la necesidad del estudio de las constantes y variables que, en definitiva, constituyen el estado del metro; incidiremos e insistiremos en la descripción y análisis de aquellos elementos que fundamentan su manifestación rítmica y que se vierten repetidos de manera simétrica; esta concepción estricta (técnica) del ritmo tiene un notable interés que podremos ir constatando a lo largo del capítulo de estudio.

A aquellos elementos rítmicos constituidos simétricamente en el metro (acento, pausa, número de sílabas, timbre e incluso rima) habría que añadir el de cadencia y el de silencio. La descripción formalista rusa que inspira conceptos aplicables al ritmo (poético) tal como el

54. Balbín de Lucas, R.: *Sistema de rítmica castellana*, Gredos, Madrid, 1962.

55. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág 16.

56. Lázaro Carreter, F.: *Función poética y verso libre*, *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1976.

impulso rítmico —conocido como inercia rítmica—, tiempo de espera y espera frustrada, son de interés evidente también para nuestras intenciones expositivas en tanto que incidirán inevitablemente en la característica del tiempo (poético) que dilucida dos momentos: uno progresivo (de anticipación dinámica) y otro regresivo (de solución dinámica)⁵⁷, en tanto que la espera puede o no verse frustrada por la aparición del elemento rítmico esperado; no en vano así se ofrece «ese tejido de expectativas, satisfacciones, desilusiones y sorpresas provocadas por la sucesión de las sílabas»⁵⁸ que entendemos como ritmo. En cualquier caso entendemos que sería del todo insuficiente reducir el concepto de ritmo (poético) únicamente a los elementos o, mejor, hechos fónicos (o fonéticos) sin atender a la rítmica ampliable también a los componentes semánticos y sintácticos, por lo que es conveniente una contemplación abierta —amplia—⁵⁹ del ritmo en poesía para la mejor apreciación de su fenomenología.

Será precisamente en virtud de la apreciación amplia del ritmo desde donde constatemos que junto a las constantes que configuran la norma, se sitúan variables que imprimirán un carácter excepcional al verso (se verán las tensiones en el fenómeno rítmico entre el habla y el metro como un hecho impuesto por la norma). De todas formas no participamos de la opinión que identifica una separación —fractura— evidente entre el metro como una medida netamente abstracta⁶⁰ y, así, supuestamente independiente de la imagen, pues la norma —preceptiva— en cada lengua no cabe considerarse tan distante de la frase poética y por tanto del mismo verso.

Ya se pueden intuir algunos de los conceptos en los que nos amparamos y todo en orden a algunas consideraciones llevadas a cabo con anterioridad, pero indicamos que se harán precisiones más puntuales y extensas posteriormente.

Nos parece, al fin, muy necesario comprobar y explicar el hecho por el que el ritmo debe ser interpretado como una cifra de comunicación⁶¹ muy digna de ser entendida con la mayor precisión y amplitud posible,

57. Jackson, R.: ob. cit., pág. 135.

58. Richards, I.A.: *Fundamentos de Crítica Literaria*, Huelmal, Buenos Aires, 1976.

59. Hrushovski, B.: *On fre rhythms*, Cambridge, 1960.

60. Paz, O.: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

61. López Estrada, F.: ob. cit., pág. 177,

y desde la que obtener plataforma privilegiada de observancia por la que el poeta tome conciencia del devenir al que se encuentra sometido y del necesario cambio continuo, así como para disputar a este cambio —¿caos?— una cierta prevalencia de equilibrio (orden) en cuyo dominio extraordinario aspira a manifestarse armónicamente el verso.

Esta acción concorde en el fenómeno lingüístico y, sobre todo, en el poético exige un ritmo igualmente acordado, y en tanto que ritmo fonético y de pensamiento, incorporará «variadas sensaciones corporales (que) están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático»,⁶² el cual necesariamente vuelve a reconducirnos por la senda bifurcadora entre el lenguaje común y artístico y, al tiempo, entre el verso y la prosa.

Si en la poesía lírica «se alcanza con la música del lenguaje la más alta significación»⁶³ será porque fundamentalmente se sostiene con la elasticidad del verso verdadero (que se hará patente en la correcta —melódica o entonada— lectura (recitación) del mismo), mas también se hará constatable en lo más íntimo del poema, si inscrita esta intimidad a hierro y fuego en el verso. En el ritmo poético se hace patente la secuencia de sonidos, entendida desde la óptica fonética, gramatical y de entonación, y desde luego métrica (de sílabas acentuadas o átonas en determinado esquema de contenidos psíquicos —imágenes, emociones...—⁶⁴ mas ¿qué valoración es precisa para atender a la simetría a la que hacíamos al principio del capítulo referencia?

Si los elementos del verso están sometidos al canon estructural de simetría y regularidad,⁶⁵ se debe apreciar la constitución del periodo rítmico que identificamos formalmente en virtud, primero, de su configuración versal, después estrófica y, finalmente, si hemos de entender el centro que polariza elementos comunes y privativos del lenguaje, en «un orden artístico nuevo»⁶⁶ por el que verterá el poema su realidad rítmica primordial.

62. Alonso, A.: ob. cit., pág. 178.

63. Steiger, E.: ob. cit., pág. 176.

64. Alarcos Llorach, E.: *Secuencia, sintáctica y rítmica, Ensayos y estudios literarios*, Júcar, Madrid, 1976.

65. Balbín de Lucas, R.: ob. cit., pág. 178.

66. Quilis, A.: *Métrica Española*, Ariel, Barcelona, 1991.

Atendamos un instante a la observación siguiente: la simetría se extiende desde el más íntimo rincón de la estructura de la materia hasta los confines inmensos del cosmos, e incluso en el universo abstracto de la matemáticas, así también las afirmaciones básicas que se pudieren hacer sobre la naturaleza ⁶⁷ encuentran sustento en aquella. Que la Iliada o la Odisea recurran al uso de versos simétricos en la configuración de su estructura poemática no estimamos cosa propia de un capricho del poeta.

La noción de igualdad, en simetría, definitivamente mantiene una idea de equivalencia cuya concepción abstracta (matemática) viene a identificarse con una expresión de igualdad. Un sistema se dice simétrico si, sometido a un cambio, el sistema permanece idéntico al del principio (operación de simetría).

Mas, veremos que será posible clarificar tal invarianza (invariabilidad) en el sistema métrico, el cual hará frente a una transformación en su sistemática del verso (es decir en métrica) de manera muy semejante. Es posible trazar un eje de simetría respecto de un verso y, si la configuración métrico-matemática (abstracta) del mismo coincide con la percepción (y la emoción), constataremos que dicha simetría produce belleza en virtud de su estructura formal.

67. Lederman, L.C. y Hill C.T.: *La simetría y belleza en el universo*, Tusquet, Barcelona, 2006.

IV-III

PAUSA (CADENCIA): EJE(S) DE SIMETRÍA DEL VERSO

SI ENTENDEMOS EL TÉRMINO CADENCIA COMO aquella «configuración melódica o armónica que crea una sensación de reposo y resolución que suele marcar el final de una frase, período o incluso de una composición»,⁶⁸ podríamos hacer una valoración inusitada de tal fenómeno en el verso respecto a la simetría y regularidad del mismo, pero adaptable también —como pauta equiparable a cualquier tipo de verso— en las denominadas formaciones antirrítmicas (o desviadas) de la norma métrica. El efecto de la cadencia viene a derivar del contexto musical y de las convenciones que a dicho contexto se asocian, mas en el verso se delimita como el tiempo (métrico) que sigue al último acento —verso castellano— del mismo, al margen de que existan una, dos o ninguna sílaba acentuada.⁶⁹

El tonema de cadencia es apreciado como aquel en el cual la inflexión descendente se produce en la entonación al final de una frase enunciativa que marca la terminación absoluta de dicha frase.⁷⁰ Terminación grave que diríase situarse a unos ocho semitonos por debajo de la línea del cuerpo de grupo.⁷¹ Acaso se echa en falta ese paso más allá del valor fonológico (si silencio, sílaba o sílabas) que viene a suceder a la última tónica del verso en concurso,⁷² mas si atendemos a valorar el acento como tono y esfuerzo,⁷³ la cadencia es evidente que tiene un

68. Randel, D.: ob. cit., pág. 164.

69. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164.

70. Estébanez Calderón, D.: ob. cit., pág. 177.

71. Navarro Tomás, T.: *Manual de entonación española*, México, 1966.

72. Balbín de Lucas, R.: ob. cit., pág. 178.

73. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

carácter esencial,⁷⁴ si no queremos reproducir mecánicamente el verso, y si es que el acento marca el compás con cualidad de esfuerzo y la cadencia como tono.⁷⁵

El ascenso y el descenso de la voz (cantidad) del verso, si bien es común al verso y a la prosa —ésta última sin medida exacta—, se encontrará especialmente matizado, mas en el verso de manera fundamental; la cadencia, considerada en principio tal que pausa o silencio, caracteriza el verso, y sobre cuyo rasgo se hará notorio que la voz está identificada en diferentes tonos, si bien queda en suspenso su caída definitiva. El término cadencia puede adquirir desde el punto de vista de la definición un grado bastante embarazoso (examinése la acepción descrita por Antonio Carvajal que la emparenta directamente con la fenomenología musical).⁷⁶

Es susceptible de encontrar más de una cadencia⁷⁷ en un verso (véase el concepto de transición en Príncipe⁷⁸, aplicado por ejemplo al verso endecasílabo con acentos en 1^a, 4^a, 6^a y 10^a, con cesura en 4^a. La cadencia en su parte preparatoria (ascenso) consta de acento agudo y se diferencia de su parte resolutive, con acento grave,⁷⁹ aunque no debemos confundir en los versos simples la cadencia con la denominada frase música porque, esta última comprende desde la sílaba inicial del verso hasta la última sílaba tónica, integrando la anacrusis, mas no las átonas posteriores a la última tónica y la pausa versal,⁸⁰ y es que serán los versos difíciles o complicados los que integrarán varias (dos

74. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79.

75. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

76. Dice literalmente: en el verso, núcleo rítmico formado por un conjunto de sílabas marcadas por un acento agudo sobre la inicial y un acento grave en la segunda tónica, anunciadora del silencio subsiguiente. Consta de dos partes, marcadas por los acentos: parte primera, preparatoria o tensiva, que comprende la primera sílaba acentuada y las átonas que la siguen; parte segunda, resolutive o distensiva, que incluye la segunda tónica, las átonas que la siguieren y la pausa o silencio. Estas dos partes están íntimamente ligadas por la transición, que señala la unidad plena de la cadencia, y que comprende todas las sílabas que van desde la primera tónica hasta la segunda, ambas incluidas.

77. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79. De cualquier forma se distingue entre la cadencia plena, que exige transición, y la cadencia deficiente que carece de transición, por ser contiguas ambas tónicas. En los versos simples con tres acentos, los dos primeros agudos y el último grave, la cadencia es compleja o de doble transición.

78. *Ibidem*.

79. *Ibidem*.

80. *Ibidem*.

o más) cadencias separadas por cesuras que muy bien pudieren ser interpretadas como auténticos ejes de simetría vertebradores del verso. Aun cuando se distingue entre una cesura fuerte o débil —si afecta a dos sílabas átonas precedentes, de haberlas, y de la tónica inmediata— observando, no obstante, ligamiento entre cadencias⁸¹ para distinguirlo del periodo de enlace⁸² o el encabalgamiento (eslabonamiento o deslizamiento del verso).⁸³

Será, como decíamos, en virtud de estas cesuras (término sobre el que volveremos con posterioridad) establecidas por la cadencia versal que podamos contrastar una muy especial regularidad simétrica que nos servirá para comprender más profundamente el fundamento intrínseco (comenzaremos ya a decir, dinámico) del verso; señalando el hecho que indica que las cadencias son idénticas en el verso aunque cada uno de ellos disponga de las suyas propias.

Mas, también, será precisamente gracias al concepto de cadencia por el que podamos establecer como verdadero verso aquel que tiene cadencia propia, cosa que no sucede con los (mal) denominados versos bisílabos y trisílabos que no debieran ser considerados como tales,^{84, 85} pudiendo distinguirse diferentes tipos de cadencias,⁸⁶ advirtiendo otras singulares en eneasílabos con acentos en 1ª y 8ª, teniendo presente, además, las cadencias complejas o con anacrusis.

Se dice que pueden tener la misma cadencia distintos versos, mas sólo serán concordantes aquellos que están sujetos a igual compás, amén de que las frases (versales) deben estar compensadas mediante incrementos, bien pares, bien impares, sin hallar heterogeneidad entre ambas, sobre todo si no queremos detectar discordancia.⁸⁷

81. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79.

82. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

83. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

84. Navarro tomas, T.: ob. cit., pág. 120.

85. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

86. Se reconocen las cadencias simples, si son plenas, formadas por un conjunto de sílabas dominado por un acento agudo y otro grave, con al menos una sílaba átona entre dos tónicas se diferencian por las sílabas de intervalo entre las acentuadas; y se clasifican: llana, propia del verso tetrasílabo, con acentos en 1ª y 3ª, se dice que genera monotonía; adónica, en el pentasílabo, con acentos en 1ª y 4ª; heroica, en el verso hexasílabo, con acentos en 1ª y 5, que confiere un carácter grave; elegíaca, en el verso heptasílabo, con acentos en 1ª y 6ª; dilatada, en el verso octosílabo, con acentos en 1ª y 7ª.

87. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 79.

Hasta aquí la simetría del verso parece justificada en la regularidad de su precepto normativo, mas ¿qué ocurre en aquellos casos en los que se manifiesta una violentación de dicha preceptiva (desvíos de la norma) y, sin embargo, el resultado no deja de ser, cuando menos desde la óptica expresiva, del todo sorprendente y, de pleno, estéticamente justificable? Y todo esto sin contar con el hecho casuísticamente demostrable de la heterogeneidad de las distintas cadencias, mas sin que quepa por eso una afirmación que justifique la distancia evidente entre aquellas; para ello recurrimos al auxilio del compás, el cual muestra en su variedad un concepto que diría revestir un carácter más utilitario,^{88, 89} mediante el cual poder examinar la compleja elasticidad de los pies métricos; de la constancia y buena percepción de este fenómeno podremos asegurar si, en el verso hay congruencia y gracia rítmica, y que éste, desde luego, puede leerse e interpretarse coherentemente en virtud de sus criterios de marcada y segura eufonía.

El ejemplo que a nosotros concierne y sobre el que haremos insistencia de manera especial será al verso endecasílabo, el cual puede reducirse bajo el signo global del ritmo segmento: 6+4 y 4+6, o, lo que es lo mismo, con cadencia 6+4 o cadencia 4+6, donde el resto de acentos (si los hubiere) servirán como determinación del compás y su respectiva combinatoria.⁹⁰ Mas, ¿qué significa esta dinámica excéntrica en el comportamiento del verso? y ¿de qué manera cuadra respecto a la norma preceptiva del metro?

Parece del todo razonable la siguiente conclusión: si las cadencias de ambos endecasílabos son contrastables entre sí sin causar ningún efecto inarmónico, también lo serán sus pies quebrados (pentasílabos y heptasílabos, en tal caso, referido al endecasílabo) por lo que el efecto de eufonía (no ser duros, ¿antirrítmicos? e inarmónicos) responde precisamente a la naturaleza de su cadencia, garantizando la eufonía del verso precisamente la situación del acento dominante interior que los caracteriza rítmicamente. Tan buen sonido (armonioso) se manifiesta,

88. Carvajal, A.: *La cadencia del verso*, Discurso, Academia de Buenas Letras de Granada, Granada, 2006.

89. Compás: entendida como unidad de tiempo que consiste en un número fijo de valores de un tiempo dado; así también el modelo que se organiza en una sucesión de regular de pulsos rítmicos; también recibe el nombre de tiempo. Véase ritmo.

90. Carvajal, A.: ob. cit., pág 186

además, en la concurrencia de dos o más sílabas tónicas que dan seguridad o, por el contrario, se produce el desvaimiento (desmayo) cuando entre las dos tónicas hay determinadas átonas.

La conclusión primera es que la cadencia expone límites (y simetrías) razonables (en la lógica de la eufonía) para cualquier heterogeneidad de versos que se nos presenten. Además, veremos que aquellos versos calificados como antirrítmicos, si los acentos se sitúan en sílabas contiguas o extrarrítmicas, si caen en situaciones fuera de dominio, acaso no pudieran sostenerse como tales, pero esto significaría reiterarse en el grave error de eludir u obviar todos los demás elementos que integran el poema, los cuales no harán, necesariamente, sino dar constancia de la organicidad compleja y dinámica del poema, y es que ellos también integran el ritmo del mismo (entiéndase, silencios, tonos, sonidos y toda suerte de estigmas semánticos que, a su vez, informan rítmicamente del poema...

Tal carácter orgánico es precisamente el que da noticia del funcionamiento de todos y cada uno de los entresijos del poema, el cual advierte de una sistemática, a pesar o a fuer del metro, no lineal, no mecánica, sino dinámica y compleja y, por ende, abierta y en continuo movimiento. Es por esto por lo que las leyes que rigen el verso no deben estimarse sino en virtud de su propia naturaleza y cuyo aleatorio funcionamiento en ocasiones no hace sino avisarnos de su vivacidad, la cual se rige en virtud de unas leyes (¿de lo aleatorio, del azar o del caos?) y que desde luego no contempla la preceptiva que sujeta sus términos legales a la consecución de normas estrictamente mecánicas.

Podemos constatar que tal rebelión de las formas (¿desviadas?) responde a unos mecanismos de relación que algunas veces, se decía, no se muestran en absoluto sujetos a la legalidad convencional del metro.

IV-IV

SIMETRÍA: RITMO ORGÁNICO, RITMO DE LA VIDA

SI EL CONTENIDO EMOCIONAL, SENTIMENTAL, íntimo, ambiguo, sutil se hacía evidente en la música barroca (como excepcional herencia del renacimiento musical), se haría igualmente claro, por perceptible, un mayor grado de simetría en las obras musicales de la época. La repetición del ritmo en el tiempo, distribuida en intervalos idénticos, daba constancia de una simetría acorde con una manifestación genuina al ser humano en su existencia: esta no es otra que la de la vida misma. Esta igualdad de intervalos en la música o en la poesía no hace sino dar constancia de la invariancia (teórica) y el transcurso (devenir) del tiempo, así como de los objetos —artísticos, en casuística tal— que están sujetos a un proceso análogo de transformación y cambio (vital), y esto porque nos parece irremediadamente unido al proceso de creación poética.

Puede decirse según lo pergeñado anteriormente, que así obedece el canon simétrico del verso, cuyas reglas se nutren de un patrón propio de simetría, y esta, a su vez, mantiene una estrecha relación con el proceso creativo, el cual, diríase proporcionar principios de organización a nuestra intuición artística —y creativa, por tanto—, y que, además, se presenta como una más que interesante «fuente de hipótesis»⁹¹ con las que interpretar la realidad del mundo en el que vivimos.

Nos preguntamos hasta qué punto no es posible aplicar la matemática de teoría de grupos⁹² (ya lo señalábamos capítulos atrás) en el

91. Lederman, L.C. y Hill C.T.: ob. cit., pág. 181.

92. La teoría de grupos es el lenguaje matemático de la simetría y se manifiesta como de enorme importancia porque parece desempeñar un papel esencial en la estructura de la naturaleza.

estudio de la estructura y simetría del poema, si entendemos que aquella (la simetría) gobierna las fuerzas objetivas (exteriores) y que además puede conllevar principios organizativos y de control de la estructura y dinámica de la materia viva que, al fin y a la postre conforman el verso, el poema y la poesía; y hasta qué punto ésta, la poesía —y su estructura dinámica—, se manifiesta(n) análoga(s) a dichas estructuras y genealogías de funcionalidad y de movimiento.

Nos planteamos si las leyes que rigen el metro responden a la cualidad fundamental de cualquier ley en su constancia: la simetría. A nosotros nos parece clara y primordial la del ascendente, influjo y predominio de tales leyes de simetría en la estructuración y concepción del verso y del poema.

Según lo señalado sobre el ritmo y la cadencia, acaso podamos inferir consecuencias de extremo interés para la óptima comprensión del verso, siempre en la totalidad poemática. De los elementos que componen aquella totalidad podemos constatar un principio que es fundamental en la concepción del poema como expresión artística de la poesía (verdadera); esto es: el principio de la conservación de la simetría.⁹³

Esto, lógicamente, sólo es posible si entendemos el poema (en el ámbito del metro) como una totalidad. Será desde tal concepción desde donde podamos constatar que la invariancia de los preceptos métricos son una consecuencia de dichas leyes o preceptos, y que por cada simetría de estas normas puede comprobarse que existe una magnitud que se conserva. Consideramos que aquella constancia o regularidad presentada en el poema no hace sino exponer una simetría, la cual, a su vez, no hace más que concordar con las simetrías que le son propias (recordemos el endecasílabo, y sus armónicas relaciones con los pies quebrados de cinco sílabas —pentasílabos— y con los de siete sílabas —heptasílabos—), constancia y regularidad que también

De hecho hoy se sabe que los principios de la simetría dictan leyes básicas, controlan la estructura y la dinámica de la materia y definen fuerzas fundamentales en la naturaleza. Lederman, L.C. y Hill C.T.: ob. cit., pág. 181.

93. En métrica podremos constatar el Principio de Conservación de Simetría del análisis atento de la configuración y dinámica del verso en relación al poema, pues se verá de forma sistemática que por cada simetría versal existe una magnitud que se conserva; la invariancia final de las leyes que gobiernan el verso no son más que una simetría continua de esas leyes.

sucede, como decíamos, a las organizaciones vivas (abiertas) en la naturaleza.⁹⁴

La concepción del poema abierto a esta noción supone relacionar de manera extremadamente íntima la dinámica y simetría versales, y esto porque explicará de forma consistente los complejos entresijos, fuerzas y procesos móviles observados en el poema y, en muchos casos, como consecuencia de simetrías subyacentes (se verán, por ejemplo la incidencia del acento latente en los versos de especial irregularidad métrica o desviada).

Si bien, como hemos visto, la métrica puede establecer las potenciales (y, o, posibles) relaciones de simetría en el verso, nosotros trataremos, a través de estos principios, de establecer una descripción del comportamiento dinámico del sistema intrincado (y orgánico) que es el poema. Nos proponemos, en fin, hacer especial énfasis en la estrecha vinculación entre la dinámica (expresiva) del verso y las normas de preceptiva (matemáticas y musicales) de su simetría.

Estimamos, por tanto, que existe una estrecha relación entre la vívida dinámica del verso y su simetría (regularidad; veremos que también con su ruptura), ya que en realidad, las interacciones (fuerzas) y proceso activos detectables en el verso son una consecuencia de las simetrías subyacentes en el poema.

De cualquier forma creemos que es muy importante precisar que la simetría en el verso no necesariamente debe representar características de continuidad (propias de las denominadas simetrías continuas), aunque de ser así, la traslación de acentos, cadencias, cesuras y demás elementos constitutivos del verso no pueden entenderse en su «cálculo» como un número de pasos discretos mínimos, precisamente por la inexistencia de ese tránsito virtual mínimo y es que será, precisamente la ausencia de estos intervalos, lo que implica (y explica) las innumerables operaciones de simetría traslacional⁹⁵ de que son susceptibles los potenciales versos que pretenden integrar la totalidad del poema.

94. Atiéndase su equiparación con el teorema E. Noether. Por cada simetría o invariancia de las leyes físicas se dice que conduce necesariamente a la ley de conservación de la energía, de la que de la que cabe colegirse que la simetría es el principio subyacente más trascendental de la naturaleza.

95. La línea compuesta por los números reales incluye a los racionales (los que pueden ser expresados como una fracción compuesta por dos números enteros) y que se dice llenan los huecos entre aquellos, mas de ningún modo podríamos definir el número más cercano a un número real.

Podemos añadir que el verso, aun a fuer de las múltiples operaciones rítmicas que en él pudieran detectarse, según el determinado tipo de verso que propongamos (nos centraremos nosotros en el endecasílabo) puede señalarse una constante rítmica que, al menos en principio, no hará sino constatar la mencionada invariancia traslacional de la que nos hacíamos eco párrafos atrás, la cual dará buena cuenta de la conservación del momento rítmico, el cual pasará a ser tenido en cuenta como una ley (momento rítmico que se hará constar en virtud, por ejemplo, del acento obligado —y su pausa— en décima sílaba en el verso endecasilábico) mas, teniendo perfectamente claro que, en el verso, como integrante de un sistema especial (métrico) interesa en virtud del momento rítmico, mas como momento total, integrado, no importa cómo interaccionen los diferentes componentes que lo conforman.

La energía necesaria para la lectura (dicción) del verso exige reconocer la cinética del verso, la cual plantea más de un problema a la hora de medir e interpretar correctamente la estructuración del verso en no pocas ocasiones, y poder verificar con alguna certeza la conservación del denominado momento rítmico del verso, si es que dará carta de naturaleza formal al mismo.

IV-V

INERCIA RÍTMICA Y SIMETRÍA MÉTRICA

CUANDO HABLAMOS DE LA INERCIA⁹⁶ rítmico-poética nos referimos al movimiento (o al flujo) privativo e implícito que conlleva un tipo específico de impulso que se hace característico y determinado de este o aquel verso, el cual —o los cuales— se mantendrá(n) íntimamente integrado(s) en la totalidad del cuerpo poemático. Será precisamente tal fluir o movimiento genuino el que hace precisamente que cada verso sea rítmicamente (y cadenciosamente) bien distinto de otro, ya que manifiesta una conservación de movimiento en su impulso rítmico diferente según el tipo de verso que se ofrezca. Con esto no hacemos sino reconocer en este principio de inercia la participación del verso en una especial simetría que, acaso, a su vez, diríase emparentarlo con otras fenomenologías comunes a otras formas de expresión artística (la música, por ejemplo) e incluso de manifestaciones formales que aparecen en la naturaleza. Gracias a sus principios generales (se verá que) podremos establecer criterios para un correcto o más cercano estudio de los diferentes tipos de verso.

Estos criterios nos serán de gran utilidad, sobre todo, para entender la naturaleza de aquellos versos que rompen la dinámica «legal» de determinado tipo de verso, manifestando diversos tipos de desvíos o

96. En física, Newton, en su primera ley dice: todo cuerpo en reposo o en movimiento uniforme y rectilíneo continuará en reposo o en movimiento uniforme y rectilíneo salvo que haya una fuerza que actúe sobre él. El principio de inercia no es más que una simetría de la naturaleza. En el verso se detectará por qué el movimiento flujo (rítmico) se verá acelerado o retardado. Podremos comprobar que dicha simetría en realidad no es más que una relación de equivalencia entre los distintos elementos que conforman el verso (acentos, cesuras, pausas...)

rupturas de los principios normativos generales y específicos (preceptivos) que, *a priori*, los informan.

El principio al que nos referimos como de inercia métrico, basado en la conservación del momento rítmico, no hace sino constatar una vez tras otra su simetría particular. La uniformidad rítmica⁹⁷ (silábica y acentual en nuestro caso) del verso se manifiesta en principio acorde con los principios preceptivos del canon métrico, mas siempre y cuando ese rítmico fluir y movimiento permanezca inalterado.

Esta invariancia refleja su simetría obvia cuando se mantienen las tendencias acatadas y cadenciosas propias del verso, mas no cuando excepcionalmente parece quebrarse dicha simetría.

De cualquier forma, lo que interesa en tales instantes de la exposición, es la observancia de dichos principios (de la ley métrica) que, a nuestro juicio, se mantienen aplicables en cualquier lengua poética, sea cual fueren sus patrones de convención métrica a los que se ajusten o sujeten. Y es que el verso, sea cual fuere su lengua viva de expresión, se sujeta a idénticas necesidades de simetría aplicable en las convenciones métricas para su fluctuación o movimiento uniforme del mismo. Así, cada lengua tiene sus propios —o compartidos— marcos de relación inercial materializados en los tipos diferentes de versos que conforman su material poético. Seguiremos nosotros centrados en el verso español y en el endecasílabo particularmente.

Esta relatividad basada en la invariancia constatable en la conservación (o simetría) del momento rítmico nos servirá también para explicar aquellas potenciales trasgresiones, propias, además, del verso tantas veces considerado como antirrítmico o desviado de la norma. Veremos que el cambio del estado rítmico del verso, aun cuando es capaz de romper la preceptiva, responde a la impronta de determinadas «fuerzas» que impelen en el verso un determinado tipo de aceleración (o retardamiento) del flujo rítmico del verso.

De todas formas se verá que aquella invariancia (recuérdese en anteriores capítulos ¿galileana?)⁹⁸ no será del todo precisa para el estable-

97. Será preciso establecer en virtud de estos criterios de uniformidad diversos marcos de referencia inercial, los cuales irá marcados por la cadencia, por ejemplo, cadencia de verso endecasílabo, marco de referencia endecasilábico.

98. Se podría enunciar el principio de manera trascendente; cualquier estado de movimiento uniforme es equivalente a cualquier otro. Se trata de una simetría de la naturaleza, denominada

cimiento de las normas de funcionamiento del verso, aunque sí para la comprensión de estas reflexiones sobre la simetría versal, según nuestras indagaciones sobre la naturaleza del verso.

No obstante todo lo dicho en relación a estos marcos de referencia métrico-inercial, hemos de añadir que, mal interpretados llevarán necesariamente a un nuevo criterio mecánico y erróneo del real funcionamiento del verso en concreto y del poema como totalidad singular (ya tendremos ocasión en la casuística de incidir más detalladamente sobre tal asunto), y todo porque tendremos que atender a los principios de simetría que ampara la ley métrica y, por tanto del verso, sea cual fuere, ya que irá marcada por ese intervalo invariante⁹⁹ que caracteriza a cada determinado verso pues, insistimos, este intervalo invariante será el mismo sea cual fuere el criterio estructurador lingüístico (regulado por la norma o precepto lingüístico) que lo observe e interprete.

Será la ruptura de la ley canónica la que advierta de que la simetría propia de la expresión poética y enmarcada en la ley métrica, no siempre es continua,¹⁰⁰ también se manifiesta de forma discreta. Conviene señalar que el verso no necesariamente tiene por qué guardar la quiralidad¹⁰¹,¹⁰² respecto a una potencial reflexión (especulación) de la estructura del verso, ejemplo claro en el caso del verso endecasílabo (conjunción de

invariancia galileana (o relatividad galileana o, si se quiere, simetría galileana): todos los estados de movimiento uniforme son equivalentes a la hora de describir un fenómeno físico, lo que viene a querer decir que estas leyes serán exactamente las mismas, vista por distintos observadores. Lederman, L.C. y Hill C.T.: ob. cit., pág. 181.

99. Es necesario recordar que una simetría es algo invariante respecto a una transformación, en el verso endecasílabo, por ejemplo, es invariante la pausa obligada en 10ª sílaba. Podemos establecer de manera general que todos los estados de flujo (movimiento versal) uniforme como marcos de referencia (por ejemplo tener once sílabas) son equivalentes cuando queremos describir fenómenos versales; el principio de la constancia de la pausa versal. Todo análisis métrico situado en un marco de referencia inercial obtendrá el mismo valor para la pausa versal.

100. Se reconocen también las simetrías discretas, la simetría de reflexión, por ejemplo. Se dice que al incorporar simetrías discretas, el arte imita a la naturaleza, y de hecho la simetría de reflexión es muy común a ella.

101. Del griego *Kiros*: mano. Se dice de algo que no es invariante a la reflexión, o lo que es lo mismo cuando se transforma en otra cosa sometido a la reflexión (especulación). Todos los organismos vivos de la tierra se dice que evolucionaron a partir de otros más simples. Un convincente indicio de que fue así lo constituye la quiralidad de las moléculas de las que estamos hechos.

102. Las reflexiones son simetrías de procesos físicos dinámicos, pero también cuerpos en los cuerpos físicos fundamentales como los átomos. Las leyes electrodinámicas para las partículas cargadas y la ley de gravitación son las mismas en nuestro mundo y en el mundo que hay a través del espejo. Se denomina paridad a esa gran simetría de reflexión.

versos: 6+5 o de 5+6, que definirá ante qué tipo de endecasílabo nos encontramos).¹⁰³ Esta puede ser una más de las condiciones que emparentan la estructura y dinámica del verso con los procesos vitales que obedecen a una elección aleatoria en el poema, en la elección azarosa de uno u otro tipo de verso.

103. Puede clasificarse respecto a la simetría reflexiva como esteroisómero (levógiro o dextrógiro, según su orientación -5+6 o 6+5- a la derecha o a la izquierda.)

IV-VI

SOBRE LA PARIDAD Y SU RUPTURA

LA REFLEXIÓN O ESPECULARIDAD observada en el verso no hace sino constatar la dinamicidad de todos y cada uno de los componentes que integran su estructura. Cuestión distinta sería comprobar si existe o no paridad¹⁰⁴ en esta simetría reflejada, es decir, si rigen las mismas leyes métricas que describen los distintos procesos del verso en su imagen reflejada, o lo que es lo mismo, si dicha paridad es una sombra (o fiel reflejo) auténtica de las leyes que de manera convencional rigen la norma métrica.

El desvío conlleva el necesario reconocimiento de interacciones que no son simétricas del verso respecto a la paridad del mismo, de lo que a su vez es inferible que las interacciones que suceden en el verso y que provocan las violaciones del precepto, poseen sus propios grados de simetría individuales.¹⁰⁵ Los versos que manifiestan estos comportamientos heterogéneos en la estructura y composición del verso implican a su vez el reconocimiento no sólo de las leyes que rigen su dinámica —eufónica— también las condiciones iniciales¹⁰⁶ concretas que hacen que el verso tenga esas y no otras características.

104. Se denomina paridad a la simetría de reflexión. Las reflexiones son simetrías propias de procesos dinámicos. Se dice que la reflexión es una simetría discreta: se produce, o mejor se reproduce, sólo cuando totalmente se observa la imagen de lo reflejado en su imagen especular; las leyes que describen los procesos métricos deberían ser las mismas que al otro lado del espejo. Se pensaba que la paridad es una simetría exacta, tanto en el metro (de ahí su concepción mecánica del mismo) al igual que en las simetrías que aparecen en la naturaleza.

105. Esta apreciación es de capital importancia en la concepción métrica que proponemos. En virtud de ella es por lo que cabe sólo considerarse al fenómeno poético general y al versal particularmente, como un sistema necesariamente dinámico, abierto y complejo.

106. Estas condiciones iniciales (por ejemplo, un determinado énfasis emocional o intelectual sobre el verso) no suponen la ruptura de las leyes métricas válidas para la mayoría de los casos reconocibles como eufónicos del verso, pero sí manifiestan su grado de excepcionalidad.

Ha de entenderse la dinámica del verso como propia de un sistema altamente complejo que muy bien puede concebirse estadísticamente y que así mismo muestra el grado de aleatoriedad del mismo sistema; nos referimos a la entropía de la que ya dimos cuentas en capítulos anteriores, y que viene a relacionarse, por ejemplo, con procesos emotivos, perceptivos o intelectivos de muy diversa índole que inciden formalmente (rítmicamente) en el verso.

También puede ocurrir en estos y otros casos de desvío y ruptura que lo que realmente sucede, es una simulación u ocultación de la simetría.¹⁰⁷ La violación de la norma métrica puede entenderse además como una ruptura espontánea de simetrías, cuestión esta que, nuevamente hace vincular el proceso de creación poética con los procesos de generación y regeneración biológicos de la naturaleza. En fin, trataremos de hallar el modo de transformar el verso (el endecasílabo, en lo que nos interesa) de manera que conserve su estructura, si es que esto es posible en todos los casos, es decir, sin violentar su estructura básica, o lo que es lo mismo, su forma convencional, y ver si esto sucede o no en los casos de desvío de la norma métrica. Pero esto ha de observarse en virtud de si las diferentes transformaciones que son posibles representan las características convencionales del verso, o son los modos diversos de reorganizar dichas soluciones métricas (convencionales, legales o no) las que han de explicarse con nuevos criterios, o lo que viene a ser igual, sus correspondientes permutaciones acentuales (preceptivas o desviadas) en el endecasílabo.

La forma del verso endecasílabo es un sistema que muy bien podría describirse como un axioma que se muestra singularmente respecto a las permutaciones o variantes organizativas del verso en las relaciones algebraicas¹⁰⁸ existentes entre ellas. Podemos plantear el hecho (paradójico) de que los modelos preceptistas —mecanicistas, deterministas— muy bien sean los que produzcan, en su insuficiencia, comportamientos aleatorios que puedan identificarse como desvíos de la norma

107. En algunos sistemas puede darse el caso de que, en apariencia, no posean tipo alguno de simetría, aunque en realidad permanecen ocultas. En el verso desviado sucede algo parecido, de esa manera la simetría versal aparece rota en la configuración concreta del sistema métrico.

108. Recuérdese que el álgebra tiene por objeto (en la matemática) el estudio de la generalización del cálculo aritmético mediante expresiones compuestas de constantes (números) y variables (letras).

que lo configura. Podrá comprobarse que las pautas de regularidad que conforman el verso obedecen a la extraordinaria función que desempeña la simetría en la configuración de las mismas.

Desde luego no está en la intención de nuestro trabajo elaborar una descripción y una posterior taxonomía del fenómeno de la simetría en el dominio del verso (o de la métrica), y menos considerando dicha simetría como un hecho incontestable, pues en realidad, el espíritu de estas reflexiones parte del convencimiento del proceso vívido de la poesía y de la manifestación igualmente dinámica de su simetría. Así, si el caos demuestra en métrica que las causas deterministas pueden predecir efectos azarosos o aleatorios, en la forma poética —y en su disciplina métrica— cabe atenderse que causas simétricas pueden producir efectos asimétricos (así los casos del denominado desvío métrico), y es que cuando se produce la ruptura o la destrucción de la asimetría pueden constatarse pautas; incluso se infiere que muchas de las normas métricas acaso sean resultado de las potenciales rupturas de la simetría. Esto ha de entenderse por auténtica necesidad como proveniente de la precisa interacción de la simetría con la dinámica del verso.

Pretendemos, por tanto, a través de tal constructo teórico inicial de nuestro trabajo, establecer una descripción (métrica, matemática) con la que ofrecer modelos razonables sobre los que deducir cómo funciona el verso para comprobar, con posterioridad, a través de la casuística escogida, el contraste experimental adjunto con la determinación de nuestra exposición descriptiva.

Si entendemos que nuestro mundo es una fuente inagotable de modelos simétricos, no nos resultará extraño pensar en el verso (pretendido como modelo de eufonía) como una manera especial de simetría que pueda, a un tiempo, ser considerado como una generación (más o menos insólita) de modelo matemático. Se verá que incluso el verso desviado y su ruptura de simetría será idónea para generar pautas en las que, en realidad, rara vez se pierde dicha simetría.

Así, cuando detectamos una presunta violación del precepto (desvío), se observa que la mente que atiende al exceso de simetría como uniformidad, se somete al producto de un engaño psicológico por el que parece que recupera la pauta perdida. Por eso cuando encontramos un acento antirrítmico —de tensión— (violentador del patrón simétrico y de la eufonía) entendemos que se observa una pauta insólita (que responde, por ejemplo, a una emoción cuyo énfasis gana en fuerza ex-

presiva gracias a esa presunta ruptura), porque no hace sino volvernos a la sensación de uniformidad y simetría concorde a los parámetros de atención del que observa (lee o escucha el poema). Esta singularidad de la percepción veremos que parece más enigmática de lo que en realidad es, pero lo que nos interesa en estos momentos es atender a estas violaciones como rupturas activas de la simetría.

Mientras tanto, aunque no sea esto ninguna novedad, sí haremos un necesario recordatorio sobre la afirmación de que a las formas biológicas, en su excitante dinamismo, le corresponden ciertos rasgos matemáticos altamente genuinos. Se hace necesaria una reflexión seria sobre la simetría del verso y sus causas, si es que en verdad existe una analogía auténtica entre este y algunas entidades biológicas con las que compartir rasgos esenciales, y, así, estimar si es posible relacionar también su simetría en relación con dichas causas y, también, si aquellos efectos pueden producir determinadas simetrías, y si estas se reflejan en la causa que dio lugar a unos determinados efectos.¹⁰⁹

Pero veremos, de manera expresa, violarse el principio de causa efecto en el desvío y ruptura del metro, sobre todo porque es falaz la lógica que presupone que cada causa que afecta a la estabilidad rítmica del verso (afectiva o emocional, por ejemplo) produce un único efecto, si es constatable que puedan existir varios efectos diferentes que pudieren ser igualmente posibles, mas esto es así porque cualquier simetría —o sistema métrico— tiene tal y tan comprometido comportamiento.¹¹⁰

Mas el verso (el endecasílabo) debe participar de la estabilidad (que es propia a los sistemas naturales) y mantener su forma incluso cuando es perturbado; esta estabilidad métrica es la que garantizará la eufonía del verso. Se deduce que el sistema simétrico del endecasílabo posee un(os) estado(s) simétrico(s), aunque si se vuelve inestable, el propio sistema reacciona de forma tal que, el resultado, no tiene por qué guardar el mismo grado de simetría.

Precisamente la elección de una suerte de imperfección (o imperfecciones), métrico-lingüísticas, harán posible —potencialmente— cualquiera de esos efectos, así con apoyatura en uno u otro acento (des-

109. Es el denominado Principio de Curie para las simetrías.

110. Se dice que todos y cada uno de aquellos efectos relacionados simétricamente con uno potencial, son, así mismo, posibles.

viado) que muy bien podía ser posible. Se trasluce un comportamiento similar al de las simetrías de la naturaleza que nunca son del todo perfectas como simetrías.

Tenemos la necesidad de señalar en estos momentos de nuestra exposición que la relación entre el modelo métrico (matemático) y la realidad que supuestamente representa (porque aquélla está atenta, consciente o inconscientemente, a factores innumerables: emocionales, sentimentales, intelectuales...) puede mostrarnos como muy distinto el proceso ideal matemático, el cual conlleva implícito suposiciones simplificadoras que parten de la idea de una simetría perfecta como técnica con la que deducir las condiciones en las que se conserva la regularidad —y eufonía— de dicha simetría, mas también puede producirse y de hecho se produce, una ruptura de la simetría (del verso) de cuya representación ideal además se infieren, de forma general, la serie de comportamientos posibles de dicho verso para, en virtud de ellos, establecer una clasificación de modelos aceptados eufónicamente en la sistemática del precepto.

La forma métrica, por tanto, debe ser considerada en íntima asociación con la admiración innata del ser humano por las formas estructuradas entre las que se encuentran y destacan las formas simétricas del verso. Deducimos que, además de todo lo expuesto, la simetría puede considerarse una propiedad estética, pero para el poeta (y para el metricista sobre todo) debe verse no sólo o específicamente como objeto ideal de estudio, pero también como una transformación que aporta especialmente infinidad de matices al objeto de su construcción y análisis.

Observaremos ahora que, respecto al verso endecasílabo, es susceptible de reconocerse (entre otras) una simetría bilateral ya anunciada (versos que se construyen en la relación de simetría 5+6, o, 6+5), mas también diremos que se constatará la ruptura de dicha simetría bilateral en los casos de desvío.

Es hora entonces, de hablar no tanto de simetría como de simetrías, y de que el metricista (también el poeta) no se limite a plantear o exponer una definición cuantitativa de simetría, sino cualitativa, ya que dichos aspectos habrán de incidir necesariamente en el verso potencialmente rupturista que nos llevará, a su vez, a plantearnos la cuestión de cuántas simetrías pueden observarse, pongamos por caso, en el verso endecasílabo.

IV-VII

SIMETRÍA ENDECASILÁBICA: SIMETRÍAS DEL VERSO: CESURA, CADENCIA Y PAUSA. SOBRE LA LEY DEL COMPÁS, MUY BREVEMENTE

ES PERTINENTE HABLAR DE LAS POTENCIALES transformaciones que pueden extraerse del fluir del verso (endecasílabo, especialmente) entendiendo dichas transformaciones como el proceso a seguir para determinar la imagen del mismo, por lo que es capital y preciso considerar estas transformaciones como movimiento. Aquellos elementos estructurales del verso como la cadencia (enunciada y descrita en capítulos anteriores), la cesura y la descripción de la pausa final o de hemistiquio en versos compuestos, serán de gran utilidad para hacer una descripción de las mencionadas transformaciones de simetría posibles en el endecasílabo.¹¹¹

Cobrarán especial relevancia los silencios (marcados por las pausas —de final de verso y hemistiquio en versos compuestos— y cesuras) si es que estos marcan de manera inequívoca el movimiento (flujo) del verso. No entraremos en la cuestión que afecta a los problemas terminológicos sobre dichos conceptos,¹¹² aunque nos inclinamos a considerar la pausa como verdadera «parada» y la cesura como un detenimiento

111. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164. La cesura se identifica como el descanso que llevan en su interior (los versos) por razones rítmicas. La pausa se define como el descanso que lleva a cabo al final del verso y entre los hemistiquios de versos compuestos. La diferencia entre ambos se establece en que en la cesura se admite la sinalefa, no haciéndose equivalentes los finales de las palabras agudas, graves y esdrújulas; la pausa no admite sinalefa ni hace equivalentes los finales de las palabras agudas, llanas o esdrújulas.

112. Remitimos al lector interesado a las obras de Carvajal, A.: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*, ob. cit., pág. 103, o, *La Metáfora de las Huellas*, ob. cit., pág. 79.

leve que no impedirá la sinalefa. La controversia ha sido notable y no vamos nosotros a alimentarla en estos u otros párrafos. No obstante, en el estudio y análisis de la posterior casuística podrá constatar, paradigmáticamente, y entre otros diferentes modelos, la singularidad de aquellos versos, por ejemplo, con acento en 6ª y 7ª sílabas y considerados por diversas sistemáticas como antirrítmicos. En virtud precisamente de esta consideración de la cesura, con su pie monosílabo de tiempo doble —con el silencio—, prueba su compás simétrico, cuyo pie, en virtud precisamente de su silencio, hará efectivo que el acento en 7ª, en conjunción con el de 6ª, no sea, en opinión nuestra, del todo bien entendido, máxime si le estimamos como antirrítmico pues, en muchos casos de poesía auténtica su ritmo (no antirrítmico) será por lo que alcance el verso unas cotas de extraordinaria expresividad.¹¹³

Trataremos de examinar el tipo de movimiento (o movimientos) rítmico(s) posible(s) en el verso endecasílabo y los potenciales procesos que pueden describirse de la estructura que lo conforman. Mas será primero interesante atender al hecho peculiar de que el conjunto de simetrías del verso no responden a una colección arbitraria de transformaciones, y es que se deduce en muchos momentos una bella e interesante estructura interna. Así podrá comprobarse mediante el análisis de los diferentes tipos de versos endecasílabos¹¹⁴ que se muestran, o se presentan, agrupados en conjuntos tales en los que los estados de simetría aparecen relacionados los unos con los otros mediante la simetría común al grupo que los conforma, y siempre en virtud de aquellos elementos de relación privativos de ellos y de los que hablábamos al inicio del capítulo (pausa, acento, cesura, número de sílabas, cadencia...), que vertebrarán y establecerán el eje (o ejes) de simetría que los hará(n) comunes.

De lo anteriormente apuntado sobre el parentesco de la poesía y aquellos sistemas (complejos y abiertos) propios de los que identificamos como «vivos», diremos que la simetría se transforma en un selector apropiado para llamar la atención de manera excepcional con el fin de posibilitar un fácil procesamiento cerebral¹¹⁵ que, a todas luces, ayudará

113. Carvajal, A: ob. cit., pág. 103.

114. Enfáticos, históricos, melódicos, sáficos, de gaita gallega...

115. Lo biólogos de la evolución afirman que las simetrías pueden tener el objeto (el fin) de posibilitar la detección (y posterior corrección) de defectos anatómicos, por lo que puede ser interpretada como una señal preclara de salud, estabilidad y equilibrio amén de capacidad reproductiva.

a su más óptimo reconocimiento, resaltando, en aquellos sistemas aducidos, de por sí el alto valor biológico, y en métrica su extraordinario valor expresivo. No en vano se ha llegado a colegir que existen áreas de la corteza cerebral —visual— que se dice son exquisitamente selectivas¹¹⁶ y afines para detectar simetrías en la naturaleza o en obras de creación humana.

En la teoría métrica podemos afirmar que los principios de simetría responden a patrones que se hacen posibles gracias a una sistemática que tiende a presentarse en conjuntos agrupados, cuyos estados se mantienen en relación (o mejor, en interacción) los unos con los otros mediante simetrías específicas; queremos decir que la causa simétrica del verso produce un efecto que pertenece a un conjunto de efectos relacionados mediante simetrías. Es así que, el acento, la cesura, la pausa, la cadencia... se establecen como elementos fundamentales extremadamente competentes para generar especiales, precisas y preciosas simetrías, primero en el verso para continuar después en la integración del poema.

La conclusión a la que queremos llegar en este instante capital de nuestra exposición es simple: y es que nosotros observamos el denominado desvío (en la alta poesía) no tanto como una ruptura, desviación, o efecto antirrítmico..., sino como una múltiple división en formas aproximadas y relacionadas de simetría, por lo que muy bien podemos adoptar el término de «compartición»¹¹⁷ de la simetría en estos casos de supuesta desviación de la norma.

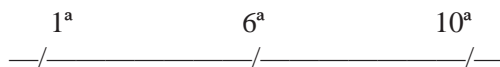
En el desvío, de cualquier forma, si queremos hablar de ruptura, habría que hacerlo entendiéndolo esta como motivo de quiebra —fractura— de la simetría. Haremos, no obstante, advertencia de una serie de consideraciones necesarias y aproximaciones teóricas generales, aun cuando se desvíen ya del interés central de nuestro trabajo. Apuntaremos que puede haber una ruptura espontánea (si se ve inducida por la propia naturaleza inestable —interna— del verso, o ante una ruptura motivada —externa—, por factores externos, se entiende, emocionales, por ejemplo) en determinados momentos del verso o del poema. Llamamos la atención especialmente sobre el término «momentos».

116. Mora, F.: *Simetrías y proporciones. La cultura de la ciencia*, El cultural de El mundo, 4-10 de enero, Madrid, 2007.

117. Stewart, I. y Golubitsky, Y.: *¿Es Dios un geómetra?*, Crítica, Barcelona, 1995.

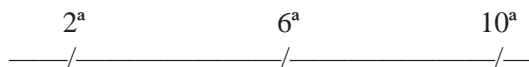
Hemos de centrar nuestras indagaciones sobre la especialidad de la simetría versal, en tanto que esta se presenta como manifestación en el tiempo. La simetría del verso se vierte en intervalos de regularidad de tiempo cuya periodicidad viene a caracterizar su comportamiento eufónico. Los intervalos periódicos pueden ser detectados y medidos en virtud del compás¹¹⁸ que dará cuenta de la elasticidad de los «pies métricos» que constituyen el verso. Podemos establecer una (entre otras muchas) gráfica del verso endecasílabo, desde donde observar la traslación del ritmo a lo largo del eje tiempo que lo conforma:

I.



Caso de verso endecasílabo enfático con acentos en las sílabas 1ª, 6ª y 10ª; se dice componente menor del endecasílabo polirrítmico; se encuentra en pasajes uniformes¹¹⁹.

II.



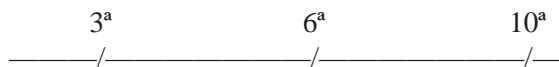
Identificamos dicha periodicidad como propia del verso endecasílabo heroico. Se entiende como variedad comprendida en el tipo polirrítmico, también frecuente en pasajes uniformes.¹²⁰ Se verá que el comportamiento periódico del endecasílabo tiene su propia simetría particular.

118. Entendido como el ritmo en cuya división del tiempo en unidades métricas que forman serie y que pueden dividirse en acento, tono, número de sílabas y timbre. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág.158.

119. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 169.

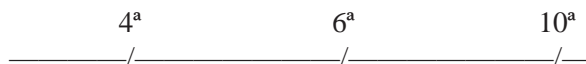
120. *Ibidem*.

III.



El efecto de la transformación (ahora en endecasílabo melódico¹²¹) espera durante el verso (¿frase música?)¹²² que se extiende en once sílabas contadas desde, según el modelo anteriormente descrito, la tercera sílaba cuyo acento tónico marcará la duración del mismo (pasando por acento en sexta) hasta la pausa obligada en la sílaba décima —pausa obligada—. Este efecto (de transformación) del verso espera precisamente durante tal intervalo de tiempo que es el que tarda en ser «dicho» (entonado).

IV.



Endecasílabo sáfico, con acento en 4ª y 8ª sílabas. También variante del endecasílabo polirrítmico, y dicese independiente de la estrofa sáfica.¹²³

La simetría (métrica, matemática y física —acústica—) será —valga la redundancia— simétrica en la composición endecasilábica siempre y cuando la posición relativa del acento obligado (pausa) en la 10ª sílaba se mantenga respecto al primer verso.

Esta simetría temporal que es rítmica, obviamente, nos presenta ante todo la presencia de un genuino sistema dinámico, el cual se ve específicamente representado en la concepción de un sistema métrico que basa su estructura, funcionamiento y complejidad en un dinamismo ejemplar que, sin embargo, en modo alguno debiera ser conside-

121. *Ibidem*.

122. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49. Según Antonio Carvajal (ob. cit., pág. 79) serían las diez primeras sílabas, sin contar la décima de pausa obligatoria.

123. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 169.

rado estacionario.¹²⁴ Lo verdaderamente interesante (y que desde su eufonía resulta sorprendente) es el grado de repetición, que a su vez debe entenderse como «iterativa» de una pauta (por ejemplo, para el caso que nos ocupa, la pausa en 10ª sílaba) en su fenomenología periódica —de repetición de once sílabas para el tipo de verso que nos ocupa—.

Puede afirmarse que en el verso el tiempo es reversible respecto al punto en el que hace reflexión¹²⁵ (pausa en 10ª para volver a verse en el siguiente —si lo hubiere—), por lo que el movimiento anterior es igual al que hizo de espejo; esta simetría de inversión del verso responde a un fenómeno ciertamente universal.

Estos movimientos periódicos del verso diríanse responder (repetimos esto por su interés), sobre todo en los casos que identificábamos como desvíos de la norma, tanto al influjo de su dinámica interna —propia, del proceso de eufonía del endecasílabo— como a una variable externa (por ejemplo, el énfasis en una determinada sensación, emoción, etc...), que vendrá a incidir precisamente sobre el acento principal en determinada posición y que puede no corresponder con la dinámica interna (métrica) del verso.

Se pueden identificar respecto de la simetría versal unos ejes —rítmicos— sobre los cuales contemplar la especificidad métrica del verso y que se objetivan sobre elementos del mismo como la cadencia atenta a la cesura y a la pausa versal, sobre los que giran la fundamentación y singularidad del verso.

En virtud de estos ejes de simetría rítmica no sólo podemos distinguir estos de otros versos, sino que también serán altamente susceptibles de definir propiedades explícitas de aquellos.

Nuestra apreciación métrica del fenómeno exige un enfoque distinto mediante el cual nos hagamos competentes para convocar el verso en grupos específicos que atiendan a la simetría del mismo y al conjunto posible de sus transformaciones, todo lo cual hará del concepto de simetría métrica algo necesario, activo e intrínsecamente dinámico. Este fenómeno de la simetría necesita mucho más que una terminología formal, precisa de una apreciación del verso como algo en movimiento,

124. Así se estiman aquellos sistemas que se mantiene estáticos.

125. Entiéndase, que hace literalmente de espejo.

por lo que consideramos seriamente una revisión de los conceptos que informan el fenómeno métrico del verso.

Utilizaremos nosotros, en la medida de lo posible, los conceptos clásicos de la tradición metricista, mas siempre en razón a esa actividad, complejidad y dinámica propia de la observación de los procesos de transformación del verso, sobre todo si queremos comprender qué tipos de pautas parecen configurar cada tipo de verso e intuir las combinaciones idóneas de ellos.

Resaltaremos que la psicología del ser humano no percibe como pauta un exceso de simetría, lo cual puede explicar la fuerza expresiva de aquellos desvíos que se advierten métricamente como extra o anti-rítmicos —incitación o tensión—. Es así que las pautas del flujo versal pueden clasificarse en virtud de sus simetrías, mas su creación, en virtud de la ruptura de las mismas.

Es por todo esto por lo que el metricista debe optar por una teoría métrica que explique no sólo aquello que sucede (en la casuística determinada) sino también lo que no sucede, es decir tanto los estados posibles del verso como los que no lo son, o lo que aún es más interesante, que se muestre competente para predecir y racionalizar la observación estructural compleja y dinámica del verso en la totalidad del poema.

IV-VIII

LA RUPTURA DE PAUTAS: ORIGEN DE LA SIMETRÍA VERSAL

PARTIMOS NOSOTROS DE LO QUE CONSIDERAMOS, en razón de lo antecedido en estos y otros epígrafes, un hecho que debe comenzar a entenderse como incontestable; a saber: tanto la estructura simétrica como su potencial ruptura en el verso responden al hecho de que nos encontramos ante un fenómeno puramente orgánico (y vivo), producto de una excepcional interacción rítmica en el lenguaje poético de todos y cada uno de sus elementos.

Si prestamos atención a los estados de simetría del verso en la totalidad del poema llegaremos a la conclusión de que nos encontramos ante un estado de equilibrio relativo que ofrece una(s) pauta(s) constante(s) en el tiempo, la(s) cual(es) puede(n) verse también como una ruptura de la simetría.

Debemos entender que los tratados de métrica (sobre todo los que atienden a un funcionamiento mecánico de la misma) ofrecen un comportamiento ideal rítmico que, en nuestra opinión, ignora o enjuicia de manera errónea los momentos de aparente ruptura de la simetría. De hecho, la métrica teórica clásica no contempla explicaciones cualitativas (teóricas) ni siquiera sobre la posibilidad de la variación de algún parámetro que pueda romper la regularidad del verso, cuando aparece alguno en este o aquel caso —que, como veremos no son pocos— se limitan hablar de la antirritmia (o acaso del carácter amétrico) del verso y la poca fiabilidad eufónica del mismo. En tanto que constatamos que los casos no son pocos será precisamente cuando comprendemos la necesidad de una concepción dinámica del verso y de todos los elementos que los componen, pues sólo a través de esta concepción diná-

mica será sobre la que puedan obtenerse explicaciones satisfactorias a su fenómeno.

Se observará, no obstante, que al igual que la simetría biológica, la constatada en el funcionamiento de ese organismo —celular— peculiar que es el verso (en el poema), tampoco es perfecta, mas también habrá de reconocerse que, sin embargo, todo él —el verso en relación con el poema— es una forma regular y simétrica en su conjunto.

Creemos que se parte de la concepción estática —mecánica— de la simetría del verso y con ella de una asociación errónea de la simetría como una estructura rígida, no asociada de manera dinámica a la simetría que portan el conjunto de sus elementos, y con la capacidad de proponer modelos que responden a unas particulares características y a una «genética» que dará, a su vez, lugar a una concepción específica del verso para cada lengua. Entenderemos ahora que aquellas características guarden en sus códigos todos aquellos símbolos del lenguaje que facilitarán las secuencias genuinas que contienen las instrucciones para la producción y desarrollo del verso.

Podemos reconocer dichos códigos como el pilar o sustento sobre el cual encuentra base la estructura rítmica y significacional (materia y forma en poesía siguen siendo para nosotros indisociables) del verso, sin que por ello tengamos que contemplar el poema como mera cuestión para la exégesis en virtud de sus instrucciones codificadas.

Es evidente que para el lógico funcionamiento del lenguaje general y del poético muy especialmente se precisa la aplicación de aquellas referidas instrucciones codificadas, mas entendiendo que estas sólo tienen un significado dentro de un contexto (embarazoso) que será el que habrá de ponerlas en marcha para su desarrollo en total plenitud. Así también ha de verse como algo evidente el hecho de que dichos códigos no especifican todos y cada uno de los detalles de su intrincado complejo.

El desarrollo del verso —y sobre todo el del poema— no consiste sólo en organizar y enviar un mensaje codificado, y es que el verso (y el poema) necesita del contexto que contribuye especialmente en la configuración del ser poético, el cual se desarrolla en un sistema altamente vivaz (y complicado) cuyo comportamiento (rítmico en lo que a nosotros concierne) es igualmente complicado. Además, debe entenderse que la codificación métrica no se entiende tanto como descripción que ofrece el funcionamiento y entresijos vivaces del verso, sino como una

prescripción a tener en cuenta en dicho sistema para controlar un desarrollo (eufónico) adecuado al espíritu creativo del verso.¹²⁶

Hay que entender que los elementos —rítmicos— que constituyen el verso no son responsables de las formas métricas a adoptar por el poeta, sino aquellos procesos altamente complejos (de pensamiento, emociones, percepción...) que constituyen esta o aquella manera de expresión versal, genuina para el poeta verdadero, mas también porque su desarrollo, en esta o aquella forma dinámica, aprovecha (en un proceso evolutivo oportunista) aquellas posibilidades métrico-matemáticas del desarrollo poético expresivo cuya complejidad y dinámica formal se vierte para la consecución de sus fines estético-artísticos.

Nos parece, en fin, que la existencia de la simetría —y su ruptura potencial— genera una ventaja que, bien observada, no hace sino manifestar el pleno sentido de la métrica (entendida, insistimos, de manera dinámica) y su más que positiva evolución en la constitución del verso y del poema. Es notable el hecho que atiende a la observancia de si el objeto repite su estructura, y así, en este proceso si es capaz de proporcionar un funcionamiento singular *ad hoc* para establecer una estructura rítmicamente (eufónica) conveniente.

Cuando ya se advertía de que «la simetría es un factor muy característico en las formas orgánicas»¹²⁷ no hacíamos sino justificar y dejar constancia del parentesco de la métrica con el tipo de formas propias de los procesos biológicos en tanto que paradigmas de funcionamiento de los sistemas enérgicos, mas advirtiendo que la eufonía buscada en el verso no es sino una forma sutil de equilibrio, y en cuya configuración tan a menudo se observan simetrías. En el metro —y en su ley métrica— así como en la búsqueda de equilibrio no es tan importante tener en cuenta las perturbaciones (desvíos) como la misma búsqueda de dicho equilibrio.

La aceptación de la ruptura de la simetría en el verso y la manifestación «¿aleatoria?» del ritmo, ofrecen la evidencia de la necesidad de

126. Esto nos recuerda el fenómeno de la epigénesis de Gaspar Wolf, que puede describirse como la manera de llenar un estanque de agua. «No es necesario indicar dónde ha de colocarse cada molécula de agua. Es suficiente con [...] colocar el agua [...] y las leyes de la física se encargan de todo lo demás».

127. Daba análoga justificación Thomson, D. en la obra: *Sobre el crecimiento y la forma*, en Stewart, I. e Y. Golubitsky, *¿Es Dios un geómetra?* de Y.: ob. cit., pág. 205.

un nuevo concepto de disciplina métrica que acepte la revolución dinámica del verso (y del poema), así como que observe que los cálculos y cálculos lineales necesitan ser completados por otros que atiendan a la cualidad dinámica del fenómeno poético. Los periodos rítmicos del verso se muestran como ciclos que, en virtud de las sílabas átonas o tónicas, marcan pautas, y que el orden de las transiciones posibles señaladas por los ritmos del verso se corresponderán con sus simetrías. No obstante, podemos, en fin, en métrica, contemplar que en las manifestaciones cuyo comportamiento se ofrece como más o menos aleatorio se detecta la impronta de un orden implícito y que, además, existe la posibilidad de que las pautas surjan en función de la ruptura de simetrías, por lo que la conformación de estas normas muestra que lo que se pierde en simetría lo gana en complejidad estructural, pero también podemos reconocer que pueden coexistir en métrica pautas regulares y simetrías con el desorden explícito que conllevan los desvíos de dichas normas en el verso.¹²⁸

Es más, si atendemos a las diferentes transformaciones posibles en el verso, incluyendo los propios desvíos, se inferirá que de su estructura esencial aquellos elementos invariables (por ejemplo, la pausa obligada de final de verso) se vierten como estructura esencial de la misma. Deduiremos que la utilidad práctica del arte y ciencia métricos radica en que es competente como disciplina de modelos que se adaptan o pueden adaptarse de manera satisfactoria a la dinámica compleja del verso.

Cuestión no menos interesante sería la de establecer criterios analógicos sobre la simetría del verso —y su aparato métrico teórico— y otros tipos de simetrías propios de la naturaleza, lo que equivaldría a preguntarse, hasta qué punto las pautas (repeticiones) que describe el metro tienen parentesco o similitud con otras repeticiones de la naturaleza. Sólo dejaremos tal apreciación como apunte, no es la finalidad de nuestro estudio, aunque sí nos parece fascinante dicha posibilidad.

Puede ahora establecer otra interrogante, pues si bien reconocemos que algunas simetrías vienen dadas por la intervención humana (artificial o convencional), ¿hasta qué punto es así total y definitivamente

128. En matemáticas esta coexistencia ha tomado forma a través de la ecuación logística que representa el denominado proceso de interacción, el cual no hace sino describir en su cálculo la sucesión posible de sucesos y (o) comportamientos de sistemas dinámicos. Formalmente podía establecerse como $d(x) = kx(1-x)$

en la métrica y su reconocida convencionalmente preceptiva? Esta interrogante puede estimarse como legítima en tanto que la causa común de la simetría responde a la propia naturaleza del universo, en tanto que «conformado por ingentes cantidades de fragmentos idénticos que pasan por la cadena de montaje cósmico».¹²⁹ Así, la simetría presentada por la teoría métrica nos hace reflexionar hasta qué punto los modelos presentados por los metricistas son realmente observables y explicables en la realidad poemática, máxime si se suponen nacidos de la observación del «buen uso del verso»; y lo que es aun más importante, nos hace reflexionar hasta qué extremo describen el auténtico funcionamiento, complejidad y dinamismo de la poesía, o si bien, resultan ser meras aproximaciones para la comprensión de su naturaleza.

Reconoceremos, no obstante, que la simetría métrica tiene una importancia funcional inagotable, ya que mediante su reconocimiento reducimos utilitariamente la cantidad ingente de información del verso, mas tampoco olvidamos la posibilidad de que aquella responda al hábito de nuestra propia mente de tratar con la simetría en la naturaleza.

También en métrica —o especialmente en ella— nos preguntamos: ¿por qué produce placer la observación de simetría en el lenguaje poemático? En cualquier caso no podemos ignorar tan relajadamente que nuestros mecanismos de percepción (abstracción y deducción) son vástagos de la propia naturaleza que muestran sus afinidades por la simetría, y no debe resultar extraño que las mismas leyes que rigen aquella —en la naturaleza, decimos— tengan una válida disposición en el funcionamiento del cerebro, y que haya evolucionado hasta conseguir detectar los modelos que realmente aparecen,¹³⁰ sin olvidar que nuestra capacidad de aprehensión incorpora inevitables distorsiones de la realidad.

Al poeta y al metricista le interesan todas las aproximaciones métricas en tanto que se manifiestan útiles para la comprensión del funcionamiento del verso. Es el caso que el concepto mismo de ruptura de simetría aplicado al ámbito de la métrica, debe suponer la unificación de otros fenómenos de su contexto distintos a los que atañen a la mera contabilidad —cómputo— silábica del verso; así también de las res-

129. Stewart, I, y Golubitsky, Y.: ob. cit., pág 205.

130. *Ibidem*.

tricciones que pueden deducirse de la asunción de dichas simetrías y de sus potenciales rupturas, cabe inferirse una particular fenomenología que no pocas veces se presenta en su desvío independiente del modelo asumido en la construcción del verso, o lo que es lo mismo, más atento a su desvío que a la propia simetría del sistema, es decir, más que a las ecuaciones concretas que contengan el modelo métrico que se utiliza convencionalmente para su comprensión.

Será así que de la métrica, a nuestro entender, lo más y verdaderamente interesante sea el «factor tecnológico» de la misma, porque será en el uso del factor referido desde el que podamos observar los diferentes problemas rítmicos bajo el amparo de unas mismas leyes métricas.

Advertimos que en métrica la simetría¹³¹ adquiere un significado especialmente apropiado. Desde aquél podemos establecer criterios que nos hagan contrastar hasta qué punto se preconice rígidamente la naturaleza viva de estas estructuras simétricas y altamente complejas. Así también cómo, de la generalización de estos conceptos, podemos ir aprendiendo a distinguir nuestras limitaciones sobre la idea de perfección rítmica (eufónica), si deducida de modelos ¿a priorísticos, en ocasiones? y la realidad vital que en verdad presenta el fenómeno poético, sin olvidar que, de hecho, las ideas teóricas del verso, en realidad se han robado de la ingente y compleja dinamicidad del mismo *in situ* de los mejores versos en los más subidos poemas.

131. Etimológicamente, del griego, significa: la misma medida, la proporción debida.

IV-IX

ORDEN Y RITMO POÉTICOS

EL ORDEN (*ORDO*)¹³² MÉTRICO del verso, en la sistemática tradicional, adopta su significado como ubicación o lugar de este o aquel elemento constituyente, que además es también entendido como precepto, ley, regla, mandato. El orden métrico, no obstante de estas precisiones terminológicas, cabrá identificarlo en contacto con una realidad, la poética, que no hará sino aumentar la ambigüedad conceptual que lo informa, habida cuenta de que el poema muy bien parece alejarse de la uniformidad y equilibrio lineales de sus preceptos, sobre todo en tanto que puede identificarlo, como venimos anunciando, en el ámbito de la «dinámica de lo vivo» y, si es así, en el dominio de lo múltiple, temporal y complejo.¹³³

En virtud de las irregularidades presentadas por los diversos y ya enunciados desvíos del metro, se hace evidente que la realidad del verso se mueve dentro de un orden donde la incertidumbre pondrá en serios apuros a aquel determinismo métrico rígido y severo que apuntaba para las causas los mismos efectos, ya marcados por las pautas (preceptos) que anunciaban, con precisión y cálculo, sus previsiones.

La poesía, sin embargo, manifiesta en muchos y muy diversos casos, con segura insistencia, que parece que las cosas no suceden de tal manera, así se vierte una y otra vez como aquel hecho que se ofrece con unas características propias de un sistema altamente sensible e intrincado, el cual se vierte a través de un comportamiento y sucesión que le sitúan en no pocas ocasiones en el ámbito de una rara aleatoriedad.

132. Del latín, *ordo*: fila, hilera.

133. Prigogine, I. Stengers, I.: *La nueva Alianza*, Alianza editorial, Madrid, 1984.

Nos vemos en la obligación, tal vez ahora más que nunca, de abordar su fenomenología, mas en el cauce paradójico donde no es posible separar netamente lo que se presenta en el verso como ordenado, de lo que muestra una clara evidencia aleatoria (al menos en su apariencia), y donde los presuntos o potenciales desequilibrios vertidos respecto de las leyes métricas nos advierten de una ruptura donde el azar se manifiesta de forma abierta, pujante y creativa, y donde la ley métrica debe entenderse como probabilidad y no como un rígido sello inamovible; y es que la poesía, insistimos una vez y otra en ello, se manifiesta (incluso estructuralmente) como un sistema abierto que tiende a romper patrones, si una vez fueron previsibles de causa y correspondiente efecto.

La teoría métrica y su preceptiva es hora que empiece, como arte excepcional de interpretación del verso, a reconocerse como aquella disciplina avezada para dar noticia sobre la naturaleza del fenómeno poético, mas no tanto para mostrar el afán de someter teóricamente en grupos de acontecimientos rítmicos el verso, frente a la legalidad de este o aquel precepto, sino para dar luz sobre los aspectos más íntimos del fenómeno poético.

Creemos que la aparición del desvío y las justificaciones o rechazos del mismo en métrica vienen a confirmar el desfase entre teoría y observación en el dominio de esta disciplina y, desde luego, también, en la práctica de la misma.

El cálculo métrico como modo de medir el verso, en la métrica tradicional, venía a observarse como exponente de un claro reduccionismo que es perfectamente aplicable a aquellos fenómenos que linealmente satisfacen sus funciones. El ámbito de la poesía (y su manifestación versal-poemática), viene a mostrarnos una naturaleza que necesita, además, atender a la «cualidad» extraordinaria de la fenomenología que le es propia, y que no es desde luego lineal.

En poesía cabe también observarse cómo el fundamento (rítmico) más simple es competente para producir un orden impregnado de caos que muy bien puede identificarse con los desvíos de la norma y preceptos métricos.

Entendemos que el apriorismo en métrica, en su afán de encontrar exactitud en el precepto, muy bien articula en su pretensión un alejamiento peligroso de la realidad viva a la que debe someter su conocimiento (más que preceptiva, ya lo advertía Unamuno, habría que hablar de postceptiva) que no es otro que el de la poesía.

Los esquemas de su normativa pueden sumir su ciencia y arte en un notable desconcierto, olvidando la realidad poemática y versal que se puede presentar alejada de un equilibrio normativo, descuidando que el verso, en su estructuración métrica, muestra que cada elemento que lo constituye se reconduce en una conducta integral unitaria, sirviéndose de su propia inestabilidad (cuando hace su aparición) para generar especiales y nuevas formas de coherencia.

Es por todo esto por lo que nosotros entendemos tal desorden (irregularidad, desequilibrio, caos...), y considerado por la preceptiva respecto al desvío, como una muy compleja dinámica incomprendida por el énfasis y limitación calculista. Pero, si atendemos a estos factores de desvío preceptual, podemos observarlos como auténticos «atractores»¹³⁴, si fuentes activas internas del sistema vivo y complejo que mueve a la poesía, donde cada función rítmica del verso no hace sino realimentar de manera iterativa¹³⁵ su naturaleza sinérgica hacia la cual tiene en su genuina y extraordinaria autoorganización.

Reconociendo estas cuestiones la ciencia métrica debe ser suficiente para detectar la armonía «oculta» a los preceptos, si es que puede (y de hecho así sucede) revelarse superior a la manifiesta. Acontece que en el análisis teórico del fenómeno poético, estructuralmente, parece como tendencia conveniente adoptar una óptica con la que examinar las fronteras entre la realidad lingüística y métrica —especial de la poesía— y la realidad convencional de la tradición métrica y lingüística. No debiera su carácter genuino distinguirse tan contrastadamente como en el caso de los desvíos reconocidos, respecto a una teoría métrica consecuente con la realidad de su fenómeno, es decir entre la que debate su potencial idealización métrico-matemática y el difícil y excepcional universo que presenta en su realidad fenomenológica la poesía, porque en modo alguno podemos pensar aquella (su imagen mental o teórica) como un apoyo rígido e inerte de fuerzas conservadoras en el dominio de la continua renovación, como de manera continua nos enseña la poesía.

134. Atractor: es una singularidad en el «espacio de acción» donde ocurre un fenómeno, hacia el cual convergen las trayectorias de una dinámica dada, que encuentran en su atractor una condición local de mínima energía. La existencia de un atractor se puede detectar observando la disipación de algún tipo de energía.

135. Iteración; del latín *iterare*: repetir.

El canon métrico ortodoxo de la tradición describía una realidad métrica desfasada, en tanto que centraría la comprensión de su fenómeno en virtud de movimientos lineales (simples), cartesianos, que propiciarán una petrificación del fenómeno poético sin atender el papel fundamental de la noción de totalidad en poesía, sobre todo para la comprensión de aquel aspecto aperiódico, turbulento, complicado, vital, diligente y tantas veces inmarcesible que no se cansa en ofrecernos su vitalidad creativa.

No nos parece baladí o aventurado afirmar que la métrica, en atención al sistema enredado y dinámico al que dedica su estudio, cual es el de la poesía, debiera sobrevenir una perspectiva con vocación multidisciplinaria. Es preciso entender también que las irregularidades y desequilibrios en el verso responden, sin embargo, a un ámbito de extraordinaria coherencia. Es por eso por lo que las fluctuaciones de los desvíos considerados como rítmicamente aleatorias no hacen sino abrir caminos de regularidad, demostrando que el verso en ocasiones expone el azar como una legalidad propia de la dinámica abierta y compleja que empuja y alienta en el verso, expone aquel componente azaroso como un orden que nos lleva a contemplar a la poesía en su manifestación artística literaria como partícipe de aquel caos con que Hesíodo¹³⁶ en su *Teogonía* nos llevaba a pensar que en el principio fue la vida.

No pretendemos en absoluto establecer criterios meta-metricistas mediante los cuales verificar la consistencia de sus principios, acaso porque su sistema formalizador se mostrará siempre incompleto respecto a la poesía, por lo que necesitará forzosamente incluir en su propósito axiomático proposiciones (métricas o extramétricas) que puedan al menos considerarse intuitivamente verdaderas.

136. Hesíodo: *Teogonía*, Editorial Porrúa, México, 2005.

IV-X

EL VERSO MEDIDO Y EL DESVÍO COMO SUPUESTO ISOMORFO

ESTIMAMOS QUE AQUELLOS SUPUESTOS DE irregularidad métrica identificados bajo el ambiguo concepto de desvíos, puede resultar en esta disciplina de una extraordinaria importancia. Entre otras cosas porque serán estas situaciones «irregulares» las que nos advertirán de la necesidad de una métrica con una más amplia resolución de miras para explicar el fenómeno poético y su manifestación versal como portadores de una dinamicidad propia e, insistimos, propia de un sistema abierto, vivo e intrincado. Así, el arte y ciencia métrica debe partir del reconocimiento de que todos y cada uno de los intentos rigurosamente formalizadores que explican y describen el comportamiento del verso, acaso están avocados al fracaso en el intento de enmarcar e interpretarlo de manera netamente axiomatizada. Es por esto que, no obstante, necesitamos una óptica fragmentaria (local) en los análisis de su fenómeno y en la búsqueda de métodos descriptivos para atender a la complejidad de estos sistemas (versales) que no se cansan de mostrarse como dinámicas no lineales; así se infiere de las problemáticas que presentan, las cuales pueden (y de hecho así sucede) desconcertar a los iniciados y aun especialistas.

Estas estructuras disipativas vienen a ofrecerse manifiestas a través de las presuntas violaciones de la norma, porque parecen surgir de un sistema fuera de equilibrio (entrópico) y muestran claras facilidades para la autoorganización, así se colige del verso y del poema. Tampoco descartamos que estos comportamientos («¿aleatorios?») en el verso estén dando noticia puntual de un orden oculto (ya lo advertíamos en el anterior capítulo) que acaso no haga sino mostrar estructuras profunda-

mente codificadas (hablábamos de atractores —extraños—)¹³⁷ Partimos de la consideración de la dinámica no lineal del verso porque, veremos, se plantean no sólo diferencias cuantitativas (en el número) sino también, y fundamentalmente, cualitativas. Es por todo esto por lo que en métrica se precisa no tanto del cambio de criterio y procedimiento en el estudio del verso y el poema, como la variación del fundamento epistemológico sobre el que se basa.

Esta manifestación de supuesto desorden nos ofrece una realidad, decíamos, que responde a un orden más complejo, mas esto lo manifestamos así no por un capricho con el que invitar a nuevos (y exóticos) paradigmas, sino porque la poesía, como actividad de creación excepcional, se nos ofrece a veces como extraordinaria turbulencia que manifiesta el caos, la vacuidad, a veces, de donde emerge un orden especial creativo de primera magnitud que manifiesta unas exigencias de estudio igualmente peculiares.

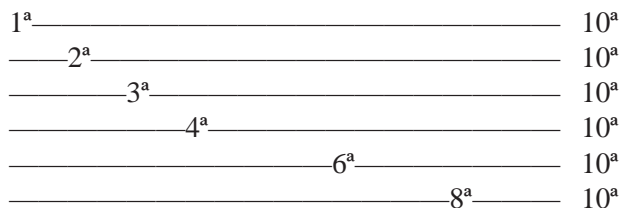
Proponemos una adaptación de la métrica y su aparato conceptual a una revisión del mismo concepto de verso, con el fin primordial de alejarlo de la idea mecanicista del mismo. Es necesario un acoplamiento de sus nociones hacia la realidad manifiesta en su fenómeno artístico real que lo vierte como un flujo no lineal, y el cual muestra su dinamismo y complejidad incluso cuando predecible, en manifiesta impredecibilidad. Exige este ejercicio una revisión que alcance incluso a la consideración de lo que la misma norma (o ley) métrica sea. Acaso esto requiere que los considerados como desvíos —irregularidades antirrítmicas o amétricas— no deban ser tenidos como tales, sino entendidos como una normalidad excepcional reconocida.

La no linealidad del verso es métricamente muy importante, sobre todo si advertimos que los denominados desvíos de la norma responden a un ciclo rítmico límite que puede ser representado dentro de lo que en matemáticas se conoce, como un espacio de fase.¹³⁸ Las dimensiones del espacio métrico (de fase) representan variables dentro del sistema, y dicho espacio ayuda (gráficamente) a mostrar cómo cambian dichas variables a lo largo del tiempo de duración poética.

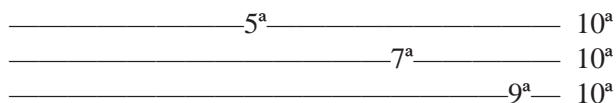
137. Atractor, Atractor extraño, ver definición, págs. 57 y 211, respectivamente.

138. Se define espacio fásico como el espacio formado por las posiciones generalizadas y sus momentos conjugados correspondientes.

Es en realidad un mapa de los cambios que se producen en el comportamiento del sistema a lo largo de ciclos repetidos, como se verá, el sistema métrico del verso endecasílabo requiere grados de libertad marcados por los acentos; las variables acentuales son o puede ser genéricamente aceptadas:



Las acentuaciones en las sílabas serían: 1^a, 2^a, 3^a, 4^a, 6^a y 8^a, y obligada en 10^a (pausa versal), por lo que, en principio cabría cinco variables; mientras que las de 5^a, 7^a y 9^a, veremos que son mucho más problemáticas:



Los números generados por tal método carecen de patrón definitivo, por lo que pueden considerarse estas variaciones como aleatorias. Será el acento obligado del verso, en 10^a sílaba, el que en realidad nos dice que nosotros no tanto contamos sílabas (o pies métricos), como el fluir del verso en la práctica lectora (de entonación), «iterando»¹³⁹ el resultado del cálculo de un verso como comienzo del siguiente, realizando

139. De *iterare*, repetir. Se refiere a la acción de repetir una serie de pasos un cierto número de veces. Iteración en matemática se refiere al proceso de iteración de una función o a las técnicas que se usan en métodos iterativos para la resolución de problemas numéricos. Función iterada es aquella consigo misma, de forma repetida, en un proceso denominado iteración. Las funciones iteradas son objeto de profundos estudios en el campo de los fractales y en los sistemas dinámicos.

cada vez la operación exigida por la función que en principio denominamos de «contar» la sílabas. Es la danza cuyo paso principal se marca en la pausa del verso para comenzar en una ubicación (siempre armoniosa) del verso siguiente. Se establece un mecanismo general mediante el cual nos mostramos sensibles a sus condiciones iniciales, marcadas por el acento obligado (pausa) el cual se manifiesta tal que guía competente para mantener un carácter estadístico altamente significativo.

Como puede imaginarse, son tantos los grados de libertad del verso y tantas sus variables, que resultará muy difícil establecer un cálculo de cómo evolucionará con exactitud el flujo versal. Será por tanto muy recomendable, en ocasiones, abandonar el seguimiento de todas las invariables individuales del verso para atender a la búsqueda de simetrías en escalas diferentes del mismo. Limitaremos nuestra observación y análisis siguiendo el método de los espacios de fase, sin renunciar a emplear en otra ocasión los otros métodos enunciados.

IV-XI

CONSIDERACIONES VARIAS SOBRE LOS ELEMENTOS DEL VERSO

SI LA MÉTRICA ES LA DISCIPLINA «mediante la que se pretende conocer la naturaleza del verso para su mejor composición e interpretación apropiada»,¹⁴⁰ el conocimiento de las normas y principios que constituyen (organizan) la versificación, diremos que atienden todos ellos a mantener un carácter eminentemente práctico y descriptivo y, en ese afán, su estudio viene a calificarse con la denominación de «Arte Métrica»¹⁴¹

A modo de muy breve y modesto epítome se vierten estas líneas, mas en (¿inaudito?) diálogo con los diversos (pero en no pocos casos comunes) discursos metricistas, así también con los elementos (convencionalmente reconocidos) que constituyen —o, mejor, describen— el movimiento rítmico del verso. Hacemos énfasis en lo que de común pudieren tener todos ellos porque lo que en realidad pretendemos es relacionar, en la medida de lo lógica (y métricamente) posible, más que establecer desazón, motivo de separaciones o controversias entre estas o aquellas preceptivas.

Es así que pretendemos buscar el equilibrio sobre lo generalmente admitido, o al menos lo que se reconoce como evidente por elemental,¹⁴² mas también en aquellas cuestiones verdaderamente dignas de

140. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

141. Bello, A.: *Principios de la ortología y métrica de lengua castellana y otros escritos, Obras completas*, Estudios Filológicos, Caracas, 1981.

142. Domínguez Caparrós, J.: *Elementos de Métrica Española*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005.

discusión, que pensamos nosotros de importancia, porque pueden clarificar argumentos que anunciábamos dignos de ser tenidos en cuenta para el orden e investigación válidos para nuestras hipótesis sobre la naturaleza del verso (del poema, y de la poesía), mas siempre con un carácter significativo, que deberá apreciarse en lo que realmente vale para la presunta (potencial) necesidad del establecimiento, cuando no para la realización de nuevas reglas,¹⁴³ sí en pos de la posibilidad de una contemplación —muy necesaria, en estimación nuestra— en la ampliación si no material clasificatoria, al menos conceptual de las existentes.

Observaremos con atención todo aquello que se tiene (en su constitución, funcionamiento y estructura) por elemental en el verso (en el endecasílabo fundamentalmente, ya que éste centrará toda nuestra posterior casuística); se atenderá a todo ello bajo diferentes puntos de vista, así los que lo observan bajo «el mismo principio que de la música o el canto»,¹⁴⁴ o aquellos más eclécticos que responden a la idea de que «el verso es una manifestación rítmica de elementos que tienen relevancia en la lengua».¹⁴⁵

Atendemos de esta manera, ahora, con espíritu conciliador (insistimos, en la medida que esto fuese posible) a unas aproximaciones y otras con el fin de unificar y dar cuenta de lo que en la exposición interesa primordialmente, esto es, más que un afán de renovación de términos y definiciones, atender a una exigencia para nosotros esencial: interesarse en un nuevo ímpetu de adaptación respecto a las diferentes apreciaciones sobre el fenómeno poético y su configuración métrica, y todo a la luz de estas consideraciones que entienden el verso como una excepcional fórmula de expresión artística y de conocimiento, siempre viva y continuamente compleja y dinámica.

Si la métrica se ocupa *della versificazione, cioè di tutti i discorsi espressi in versi*,¹⁴⁶ tendremos que afrontar, ya de inicio, lo que caracteriza dicho discurso, o mejor, qué lo distingue del que no es versificado. Se nos antoja necesario hacer un inciso para aclarar que todos y cada uno de los modelos presentados en semejante discurso (diálogo) entre

143. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

144. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 169.

145. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

146. Beltrami, P.G.: *La métrica italiana*, Il Moulino, Bologne, 1991.

sistemas requiere una atención distinta, si no resueltamente atenta a sus propias tradiciones versificadoras, por lo que nuestra atención se centrará en el «funcionamiento y dinámica de la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora», que diría otro insigne metricista.¹⁴⁷

Parece, por tanto, de una obviedad manifiesta en el ámbito de los estudios métricos que no resulta consistente la opinión que atribuye un carácter accidental al metro en relación con el tema a tratar literariamente, porque esto «no es sino desconocer la verdadera naturaleza de la inspiración poética».¹⁴⁸ No daremos pábulo a nuevas controversias terminológicas aplicando nuevas inventivas ni complicando las viejas problemáticas que se refieren a la búsqueda de las fronteras del ritmo; no obstante, pretendemos ampliar y en algunos momentos trascender los viejos (tradicionales) esquemas métricos, porque creemos que en muchos casos no atienden al verdadero y profundo funcionamiento, naturaleza y dinámica del fenómeno poético en toda su extraordinaria y vívida complejidad.

No creemos que exija un orden especial de esfuerzo intelectual reconocer que para el poeta verdadero, la poesía tiene un origen especialmente justificado cuando aquél encuentra el metro adecuado para la estructuración y materialización —lingüística— del poema, «el cual se encarna —singularmente— con sus propias palabras».¹⁴⁹ Aunque, también somos conscientes de que «toda apreciación del verso, si quiere ser científica y mantener contacto con su realidad fenomenológica, es decir, entre la poesía, debe, así lo estimamos nosotros, concebirse como un intercambio incesante de formalización y espiritualización».¹⁵⁰

Será por todo esto por lo que nuestras indagaciones tratarán de recabar en estas páginas, si bien observaciones varias, pero centradas todas ellas ante todo en el impulso común que anima nuestro esfuerzo teórico y descriptivo del verso, del poema y de la poesía, cual es su dinamismo y extraordinaria complejidad «vital». En principio, nos hacemos del todo partícipes de aquella impresión que lleva a estimar que «el orden único en que aparecen en el poema el pensamiento, sentimientos y ex-

147. López Estrada, F.: ob. cit., pág. 177.

148. Díez Echarri, E.: *Teorías métricas del Siglo de Oro*. Revista Filológica Española, Madrid, 1970.

149. Rubini, M.: *Métrica y poesía*, Planeta, Barcelona, 1970.

150. Vossler, K.: *Filosofía del lenguaje*, Losada, Buenos Aires, 1943.

presión nacieron a un tiempo para no desabrazarse más»,¹⁵¹ pero nos interesa también describir cómo tal sensación adquiere fuerza, se materializa y se forma en virtud del ritmo (versal), entendiéndolo «como aquella congruencia de lo que piensa, imagina o siente con las voces de que nos servimos para manifestar todo eso...».¹⁵²

El ritmo (cuestión de la que se habló con detenimiento con anterioridad, en la parte inicial teórica de nuestro trabajo) en el verso se constituye como evidencia basada en su consideración como factor integrante esencial en el que se distinguen además, otros elementos varios y fundamentales como a todas luces son: «la sílaba, el acento, la pausa y el timbre»,¹⁵³ y que son propios del lenguaje versificado y se estructuran como fundamentos organizativos que estimamos deben ser considerados en relación con aquellas «licencias» propias del sistema métrico. Es así que se puede estimar el verso como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico.¹⁵⁴

El apoyo del acento espiratorio se considera básico para el ritmo del verso. Otros factores fonéticos (cantidad silábica o el tono) veremos que no nos parece tan claro que no tengan importancia constituyente en la estructura del verso porque en el poema deben considerarse como parte de una totalidad profundamente compleja y organizada donde todo influye en todo, por lo que estos otros factores no se ofrecen como una mera función ocasional y complementaria, ya que el verso, en atención a todos y cada uno de sus elementos, se vierte como único y, acaso, irrepetible; y es que cada uno de estos (y otros) elementos invisten de carácter plenamente genuino cada verso que conforma el poema y, donde cada uno de sus influjos acaba revertiendo en la totalidad de aquél. Creemos cuando menos impropio considerar aisladamente cada segmentación (artificialmente sustraída) de la dinamicidad orgánica e integradora del verso, porque es fundamental para la consecución del poema, sino además para su correcta comprensión descriptiva o de análisis.

Si bien la combinación de sílabas, acentos y pausas establecen formalmente su frontera, creemos, sin embargo, que no son tan claras las

151. Pérez de Ayala, R.: ob. cit., pág. 105.

152. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

153. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

154. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

diferencias (volviendo al espacio anterior de reflexión) entre el verso y la prosa, «si tenidas en cuenta sólo diferencialmente en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuados».¹⁵⁵ Mas, también mostramos nuestros serios reparos respecto a si los demás medios fonéticos, sintácticos y estilísticos que pueden hacer más patente la estructura del verso, tienen sólo una función secundaria,¹⁵⁶ y por tanto, no serían esenciales en su constitución; esto iría en contra de nuestra concepción («holística») integradora del verso, el cual forma parte del poema como totalidad integrante e integradora.

El ritmo entendido como cifra de comunicación¹⁵⁷ puede servir para conceptuar, en principio, el intrincado fundamento del mismo en el verso y en el poema, todo lo cual se verá de manera persistente en la genuinidad del sistema combinatorio de cada lengua. Las diferencias con el ritmo musical se han interpuesto en ocasiones para establecer vías (límites) de la diferenciación con el ritmo netamente prosaico, y todo por la supuesta organización temporal del verso que distingue períodos en los que se detecta un particular «isocronismo»; o bien (según el estructuralismo más recalcitrante), se distinguirá porque el verso conlleva un funcionamiento cualitativo y netamente distintivo, si es que las regularidades rítmicas en la prosa se piensan accidentales, también a la potencial anticipación del lector respecto a estos o aquellos intervalos del verso; de cualquier forma, también nos sentimos obligados a exponer la insuficiencia de la consideración del ritmo como la característica dominante y principio organizador del lenguaje métrico del verso.¹⁵⁸

Ciertamente, el ritmo considerado como poético es de naturaleza peculiar, pero si bien las simetrías y regularidades —e irregularidades— que estimamos propias del ritmo poético pueden modificar el material verbal, pensamos, no obstante, que estas transformaciones (por su extremada sutileza), acaso no son reconocibles en la prosa ordinaria.

Si la organización lógico sintáctica¹⁵⁹ caracteriza a la prosa, será la melodía lo genuino del verso en tanto que aquello que lo configura melódicamente es parte inseparable de su «ser» estructural (aunque,

155. *Ibidem*.

156. Baehr, R.: *Manual de versificación*, Gredos, Madrid, 1984.

157. López Estrada, F.: ob. cit., pág. 177.

158. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

159. Alonso, A.: ob. cit., pág. 178.

inevitablemente, también debe ser entendido —y atendido— como organización sintáctica, al fin y a la postre es también concebida como producto lingüístico, muy especial, sin duda) y que, desde luego, detecta una especial dependencia del ritmo. Pero, a la sazón de estas y otras reflexiones, cabría preguntarnos ¿hasta qué punto el poeta no puede dotar al discurso lógico sintáctico —dícese narrativo— una impronta melódica, si es que depende de su voluntad? o ¿es que no puede darse el caso de un desarrollo rítmico lo suficientemente indeterminado (por complejo) que resulte ciertamente confuso, incapaz de definir cuándo prima la organización sintáctica de la melódica? o ¿hasta qué punto la forma lógico-sintáctica no influye en la melódica? o, viceversa ¿hasta que grado la influencia de lo melódico no incide en la estructuración lógico-sintáctica?

Es fácil traer al caso ejemplos de poesía con marcado o evidente carácter melódico cuya complejidad sintáctica es lo suficientemente poderosa como para romper o establecer equilibrio en el verso, véase el caso de Góngora. También en aquellos casos en los que la ordenación libre, asimétrica e irregular de la cadena fónica¹⁶⁰ no pueden manifestar rasgos que impongan una simetría en virtud de sus irregularidades (rítmicas), y aunque estas sean capaces de una extraordinaria expresividad de imágenes ¿no podrían denotarse, entonces, como poesía? Pensamos en la obra en prosa (dictaminada como poética) de Vicente Aleixandre, Juan Ramón Jiménez o Cernuda,¹⁶¹ sólo a modo de ejemplo.

Estos cuestionamientos no se ofrecen de manera arbitraria al lector atento. No es que pretendamos añadir confusión a la ya de por sí complicada cuestión de las relaciones del verso y la prosa; en la mayoría de los casos parece claro el origen de la división rítmica de la prosa, si bien sus razones se encuentran fundadas en las denominadas relaciones lógica-sintácticas de su ritmo; mas, contrasta con la división impuesta en el verso, en la que no tienen por qué coincidir aquellas unidades de síntesis lingüística que lo conforman necesariamente; también en la apreciación de la progresión del ritmo versal respecto al regresivo de la prosa,¹⁶² ofreciendo criterios de distinción suficientes, mas, acaso, no

160. Balbín de Lucas, R.: ob. cit., pág. 178.

161. *Pasión de la Tierra, Platero y Yo, u Ocnos.*

162. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

totalmente decisivos, en tanto que en virtud de sus apreciaciones (necesarias) se desvirtúan aspectos que, no por su sutileza, dejan de ser muy importantes en la integración particular que conllevan los procesos implícitos en la generación del verso y del poema, sobre todo porque estos están animados por una extraordinaria y, decíamos, compleja dinámica que, en última instancia, será la que distinga su peculiaridad.

Si bien «la separación entre el verso y la prosa no es absoluta»,¹⁶³ reconocemos que la desautomatización propia de la segmentación del verso, si bien se manifiesta como voluntad clara de alcanzar la belleza (voluntad estética), es un factor de diferencia relevante, mas creemos con total sinceridad que tampoco debe considerarse como totalmente definitivo.

El versolibrismo muy bien pudiere entenderse como prosa, si no fuese porque esa irregularidad manifiesta vierte elementos repetitivos¹⁶⁴ que dirían adecuarse como elementos tales de fundamentación de la estructura del verso. Como es lógico, si queremos seguir estudiando el problema desde el punto de vista métrico, es decir, desde el que afecta directamente al verso en su estructura rítmica, no lo centraremos en la vertiente general poética, ya lo vimos anteriormente respecto a la problemática de verso y poesía,¹⁶⁵ pero insistiremos en que la complejidad del asunto puede ser, como esperamos demostrar, de un interés suficiente, tal como para extendernos algo más en tales precisiones.

Por otra parte, creemos que la percepción de características fonéticas (musicales, incluso) que producen extrañamiento (a la búsqueda de la belleza) tampoco es razón definitiva como criterio de distinción, aunque parezca definitorio el criterio de fragmentación que se extrapola fuera de los hábitos de la lengua, porque infinidad de ejemplos de prosa podían contradecirlo. La diferencia del verso respecto de la música, distinguiendo aquel (el verso) como fenómeno de expresión lingüística, tampoco consideramos que ofrezca un criterio de distinción con suficiente poder de convicción crítico teórico (frente a «la tiranía del mezquino idioma»).

163. Henríquez Ureña, P.: *Estudios de versificación española*, Universidad Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, Buenos Aires, 1961.

164. Lotman, I.: *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.

165. Ya vimos en los capítulos iniciales la discusión aristotélica sobre la poesía y el verso, no todo lo que es verso necesariamente es poesía.

El seguimiento histórico de las preceptivas puede establecer, a veces, de forma duradera una esclerotización de la real y compleja dinámica versal y poemática, aun reconociendo el positivo ejercicio de mantener (que es lo que hace buena parte hace la tradición métrica) las constantes de estructuración (en tal caso eufónicas) necesarias para el reconocimiento de todo arte verdadero.

Es así que partiremos, si no de esta ya proverbial controversia, al menos de una saludable y sensata incertidumbre (ya comprobaremos por qué es tan recomendable) para ir primero precisando los elementos esenciales del verso (apreciables inevitablemente en la casuística que iremos presentando) y centrados en el verso endecasílabo, mas veremos también que tales elementos de fundamentación del verso son también de integración, ya que todos ellos han de observarse íntima y complejamente interconectados (dinámicamente, decíamos). A su vez pueden (porque de hecho así sucede) ser penetrados por otros elementos, acaso no tan atentamente considerados en ese fundamental ejercicio de movimiento y complejidad integrador que conlleva el verso para la consecución del poema.

Adelantamos respecto al capítulo posterior unas nociones que nos parecen importantes en cuanto al ritmo (que, como hemos visto, se considera del todo característica del verso), y que se refieren al orden temporal sobre el que aquél incide. El orden al que se refiere (esto afectará, como veremos, a los diferentes elementos constitutivos del verso) es aquel que define su cualidad rítmica, que no es otra para algunos que la de «la duración»; para otros, sin embargo, el único orden importante es el de los «acentos». Algunos extreman sus posicionamientos y dan un paso más allá diciendo que si en música las relaciones temporales son de orden tal que afectan a la «medida», solamente los acentos caracterizan plenamente el ritmo;¹⁶⁶ estos criterios, extrapolados al ámbito de la poesía, pueden dar bastante juego, como de hecho sucede en algunas preceptivas de no poca influencia.

Para nosotros la ya reiterada controversia (el ritmo —musical, ¿también el poético?— se definía(n) como el sistema de la duración de los sonidos y como la sucesión regular de sonidos fuertes y débiles¹⁶⁷)

166. Fraisse, P.: ob. cit., pág. 164.

167. *Ibidem*.

no mantiene mucho sentido en tanto que según cada época se ha dado una u otra preferencia. Si atendemos al fenómeno desde una óptica psicológica, se verá que las estructuras acentuales no pueden escindirse tan graciosamente de las estructuras estrictamente temporales.

El ritmo necesariamente se encuentra en el tiempo y hará uso de las duraciones tanto en el plano cuantitativo como en el cualitativo. No obstante el acento es considerado harto necesario y fundamental, si lo que queremos (en cualquier arte) es sincronizar movimientos o provocar determinados efectos emocionales o afectivos.

Debe, por tanto, tenerse muy clara la multiplicidad y la unidad del ritmo en poesía, si queremos describir y comprender no sólo la estructuración del mismo en el verso, sino también su excepcional y extraordinario funcionamiento en la totalidad del poema.

IV-XII

EL DIÁLOGO ENTRE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL VERSO

DE MANERA GENERAL SE DISTINGUEN como elementos esenciales constitutivos del verso —para la denominada objetivación lingüística del ritmo que lo conforma— los siguientes: el acento, la pausa, el número de sílabas (métricas) y el timbre de la rima.¹⁶⁸ Esta clasificación supone que todos sus elementos son funcional y fundamentalmente interactivos, aunque sabemos que su aparición en el verso es potencial, puesto que no necesariamente tienen que aparecer todos y cada uno de ellos de manera regular. Las sílabas, acentos, rimas, pausas, timbre... serán pilares sobre los que construir una fundamentación sólida de una preceptiva métrica (cuestión que no está en las previsiones de quienes hacen expresas sus reflexiones, análisis y enjuiciamientos), aun cuando la relación entre sus elementos es aproximada respecto al funcionamiento versal porque, como veremos, no deberían ser los únicos detectables y tenidos en cuenta para la construcción, entendimiento y clasificación de dicho edificio métrico especial.

La repetición simétrica constituye la base terminológica del concepto de ritmo y ofrece una descripción general de interés para la comprensión del verso y su integración rítmica en los diferentes elementos, mas el ritmo métrico (desde el formalismo ruso) se ha presentado como impulso, inercia rítmica, que no hace sino ilustrar el aspecto temporal del mismo,¹⁶⁹ pero, sobre todo, su dinamicidad. En tal extremo anota-

168. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

169. Jakobson, R.: ob. cit., pág. 135.

mos nosotros la necesidad de observación del mismo de una manera integral en el verso (y en el poema).

Tendrá que considerarse, así las cosas, que también los acontecimientos semánticos y sintácticos pueden tener una significación importante en el proceso rítmico del verso, máxime si, como apuntábamos, nos parece entenderlo congruente, indivisible, concorde¹⁷⁰ y holístico, mas ¿su incompreensión habitual no será debida al hecho de considerar el metro como medida mecánica (e inadecuadamente abstracta) y totalmente independiente, no sólo de su imagen y significado, también de la naturaleza orgánica y compleja de su funcionamiento estructural?

Es fundamental reconocer que el denominado ritmo poético debe entenderse, insistimos en ello, de manera integral (totalizadora) incluyendo todos los «hechos» lingüísticos, aunque distinguiendo aquel que se supone es el ritmo netamente lingüístico —gramatical—, del métrico, como propio de la estructuración de lenguaje que impone una tensión, un contraste con respecto a la norma (métrica) y respecto al ritmo general del lenguaje (aun con todas las prevenciones expuestas en el anterior capítulo sobre los ritmos supuestamente prosaicos), eso sí, a la búsqueda de la desautomatización de su uso ordinario.

El metro en su proceso de escansión puede ser —así nos lo parece en realidad— el modo de poner de relieve la dinamicidad del verso como unidad y fundamento de la segmentación expresa en el ritmo poemático del que es característico. Resulta especialmente curioso el divorcio entre la concepción mecánica del verso de tantas preceptivas y el reconocimiento, casi unánime, de la unicidad del mismo, todo lo cual llevaría a no pocos despropósitos interpretativos de algunos de los elementos que lo integran. Se exige por tanto, de manera general, el reconocimiento integral de todos los elementos que lo constituyen en una entidad excepcional y única y, así mismo, necesariamente dinámica. Si el verso es unidad rítmica¹⁷¹ reconocida en base a una ley del ritmo primaria que no es otra que la de la repetición (o simetría) ¿cómo es posible la resistencia a reconocer la no linealidad —o lo que es lo mismo la no mecanicidad— del verso (y por tanto del poema), que responde a las exigencias mismas —íntimas— del fenómeno poético?

170. Paz, O.: ob. cit., pág. 180.

171. Henríquez Ureña, P.: ob. cit., pág. 228.

Intentamos encontrar respuestas en la diferenciación lingüística al uso entre el aspecto sistemático del metro y aquel carácter único (individual) impuesto por aquel que construye el verso (el poeta) que, si bien no es, o no debiera, ser ajeno a aquellas normas, variará en su uso —en más o menos ocasiones— dicha normativa, como iremos comprobando.

El modelo de verso se corresponde con el metro (aspecto formal del verso) y va en correspondencia con el concepto tradicional del mismo¹⁷², mas, como decíamos, en la práctica o realización poética encontraremos variaciones que se han dado en denominar antirrítmicas, extrarrítmicas o desviadas, y que se sitúan en pos de conseguir efectos estéticos (expresivos) que mejoran la capacidad expresiva del verso, mas esto en virtud de la complejidad y dinamicidad del funcionamiento poético. Nosotros pensamos (ya lo anunciábamos con anterioridad) que no deben llegar a considerarse estrictamente esos términos (antirrítmicos o extrarrítmicos) —José Domínguez Caparrós—,¹⁷³ acaso mejor, por su mayor acierto, es preferible el de ametricidad, tratando de superar el concepto de metro netamente mecánico, el cual no considera ni siquiera por aproximación características «desviadas» de la realidad rítmica del verso medido, y porque deben responder a su propia, genuina y excepcional naturaleza compleja, abierta, no lineal y, sin duda, altamente dinámica.

Centraremos nuestra atención en la versificación entendida como disposición del discurso poético, pero atendiendo fundamentalmente a cómo la cohesión dinámica de sus segmentos (si teóricamente concebidos como elementos individuales), interaccionados a través de pausas (silencios), se rigen por un principio rítmico no lineal. Esta no linealidad es el signo que marcará de manera efectiva su convencional relatividad.

172. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164. Esquema que indica la estructura particular de una forma métrica. Los elementos que el esquema asigne a cada forma dependen del tipo de versificación al que se refieran. Así, en la versificación de la poesía culta castellana desde el Renacimiento, el esquema métrico indicará la posición de los tiempos marcados y no marcados por el acento, el número de sílabas y pausas de cada verso. El esquema existe independientemente de su realización mediante la palabra. En los poemas concretos, el impulso métrico determina el metro, la norma.

173. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164.

Que pudiésemos aceptar como imperioso y preponderante (al menos en principio) el carácter sintáctico, semántico y visual¹⁷⁴ respecto del elemento rítmico en el verso libre, no impediría (tampoco para aquella versificación que reconoce otros elementos —acentos, pausas, rimas...—) la consideración, no sólo de algún otro factor (musical, por ejemplo), sino también la observancia de la manera activa, energética, de integrarse aquellos. Planteamos de nuevo la vieja cuestión de si los elementos de prosodia de una lengua revierten de manera total en estas o aquellas características del verso. Lógicamente se aceptan estos elementos, mas desde una influencia ineluctable de la estética y la cultura que asienta los parámetros canónicos del sistema a seguir. Pero será precisamente de aquella presunta violentación (patente por otra parte en la concepción mecánica del verso) en la expresión poética sobre el lenguaje común,¹⁷⁵ así como del uso (y el abuso) de las licencias poéticas; de donde puede obtenerse una óptica especial para calibrar la dimensión, el movimiento y la naturaleza del verso y, ante todo, su integración fundamental en la totalidad poemática.

Nos sometemos, en líneas generales, en nuestro trabajo (reconociendo la utilidad de los elementos que la componen) a la clasificación y taxonomía cuyas primordiales características aparecen ya anunciadas en los sistemas de versificación española¹⁷⁶ también aceptando la tradicional distinción entre versificación regular e irregular y sus diferentes clasificaciones.¹⁷⁷ Nos centraremos nosotros en el verso regular, y concretamente en el de once sílabas (endecasílabo), mas lo haremos en virtud de todos los principios que se han ido enunciando (y por razones que expondremos más adelante) donde podremos ir contrastando nuestras apreciaciones con aquellas que contemplan un procedimiento (o, mejor, un funcionamiento del verso) mecánico.

174. *Ibidem*.

175. Jakobson, R.: *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973.

176. Fundamentalmente teniendo en cuenta las preceptivas de Tomás Navarro Tomás, José Domínguez Caparrós, y los estudios de necesaria referencia sobre la métrica Miguel Agustín Príncipe llevados a cabo por Antonio Carvajal. Véase la bibliografía adjunta al final de este trabajo.

177. También se han consultado: Quilis, A., Henríquez Ureña, P., López Estrada, F., Beltrami, P.G., Baehr, R., Balbín de Lucas, R., entre otros.

1- LA SÍLABA: UNIDAD CUANTITATIVA PARA LA MEDIDA DEL VERSO

El número de sílabas (a contar) en el verso se corresponde, se dice, con el número de sílabas de la prosodia común del lenguaje,^{178, 179, 180} entendido como fenómeno fonético, y aunque reconocido en la pronunciación culta, puede, y de hecho así sucede, que en el verso la sílaba fonológica no coincida necesariamente —y sí la fonética—.

Es de rigor reconocer, sobre todo en poesía, un hecho idiomático sin proclividad a la superación silábica de las vocales inmediatas —grupos vocálicos—. ¹⁸¹ En la misma concepción del cómputo silábico, reconociendo sus singularidades, puede detectarse de manera más localizada la rigidez de conceptos que, acaso no observan la complejidad de su naturaleza y la genuina dinamicidad propias del verso. Podrá examinarse esta noción diferenciadora en atención a aquellos elementos que conforman el esquema métrico formalmente en el verso y reconocidos de cualquier forma por la tradicional preceptiva de manera ya proverbial como licencias métricas, es decir, las enumeradas como sinalefa, hiato, sinéresis y diéresis.

La sinalefa entendida como vinculación, en una sílaba única, de dos o más sílabas contiguas de palabras diferentes, será especialmente apreciada a la hora de considerar ese dinamismo que anunciábamos, pues nos plantea (y no somos los únicos que así lo entienden) si cabe ser considerada como una licencia¹⁸² o si nos encontramos ante un hecho perfectamente natural del poema recitado en la pronunciación —castellana— del verso,¹⁸³ pero sin olvidar que se pueden presentar situaciones (incidencias gramaticales, de ritmo, afectivas o de expresión...) que pueden oponerse a ella.¹⁸⁴

178. Navarro Tomás, T.: *Manual de Pronunciación Española*, CSIC, Madrid 1968.

179. Domínguez Caparrós, J.: *ob. cit.*, pág. 223.

180. Benot, E.: *ob. cit.*, pág. 169.

181. Navarro Tomás, T.: *ob. cit.*, 120.

182. Carvajal, A.: *ob. cit.*, pág. 103.

183. Domínguez Caparrós, J.: *ob. cit.*, pág. 223.

184. Navarro Tomás, T.: *ob. cit.*, pág. 120. Navarro Tomás distingue la sinalefa normal (los conjuntos de vocales que ocurren dentro del verso entre palabras inmediatas se reducen de ordinario a una sola sílaba), y la sinalefa convencional (se cumple la sinalefa aunque entre las vocales exista una división lógica equivalente a un punto y coma o a un punto final), y sinalefa violenta (se produce cuando dentro del grupo formado por tres o más vocales figura la conjunción «e u o»).

Será, por ejemplo, sólo el marcado acento rítmico del verso siguiente la razón unívoca de la elisión del vínculo sinaléfico cuando dice el poeta en el verso (se entiende que será por razones métricas que elide su uso).¹⁸⁵ Reconociendo aquella dinamicidad del verso debemos entender el fenómeno —utilizado con libertad—¹⁸⁶ de la sinalefa como un instrumento de expresividad del verso:

*donde la sequedad y la_aspereza*¹⁸⁷

*afrentas las estrellas una_a_una*¹⁸⁸

En el primer verso presentamos un caso de sinalefa que Navarro Tomás definiría como normal, sin mayores incidencias, aunque fluyendo con total naturalidad: «la sequedad» fusionada en una sola sílaba, «en la aspereza». En el segundo verso será expresivamente más resolutive la llamada de atención en tanto que determina con más énfasis la unidad innumerable —«una a una» de las estrellas— gracias a la sinalefa, para la consecución de su ritmo binario (yámbico) y así, intensificar con grande equilibrio, lo emotivo del verso.

Nos preguntamos si la disociación (academicista) entre oralidad y visualización del poema,¹⁸⁹ no responde a un nuevo anquilosamiento mecanicista en los conceptos de ritmo (versal o poético) que invocan esquemas visuales rígidos que reducen drásticamente, con sus notaciones y engranajes de relojería, la movilidad natural del verso, desde los más simples a los más enrevesados movimientos del ritmo versal y poemático; todo lo cual no deja de ser curioso en tanto que, en virtud de dicho prejuicio, parecen, los ojos y la teoría¹⁹⁰ (métrica) que los sus-

185. Se puede dar el caso que tres o más vocales pertenecientes a más de una palabra formen una sílaba métrica, aunque el orden de dichas vocales debe ir dispuesto de la más cerrada a la más abierta, o, a la inversa, o bien que la más cerrada esté en el centro. No podrá vincularse cuando la vocal cerrada se encuentre en medio, rodeada por dos vocales abiertas. Así mismo no se recomienda la sinalefa en tres vocales en el caso de encontrarse con la disposición interior de las conjunciones «e, o»,. Debe tenerse el caso de la «h» al principio de palabra que representa la pronunciación «f».

186. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

187. Garcilaso de la Vega: *Obras*, Espasa Calpe, Madrid, 1966.

188. Quevedo, F.: *Poesía Completa*, Castalia, Madrid, 1987.

189. Prat, I.: *Glosa a Fernando Ortiz*: Hora de poesía, 9, 1980.

190. García Callo, A.: *Del ritmo y del lenguaje*. Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.

tenta, del todo insuperables. Así lo entendemos también en los versos que postceden:

*tan solo, que_aun de vos me guardo en esto*¹⁹¹

*Yo soy_aquel que ayer no más decía
El verso azul y la canción profana...*¹⁹²

La contracción (del primer verso) en una sola sílaba de las vocales «e-a-u», acompasa el fluir del ritmo (ritmo binario con cláusula yámbica) en cuarta sílaba para quedar todavía más prieta —compacta— la expresión y la sensación de «guardar en esto». O donde (los siguientes dos versos) la reafirmación del «yo» artístico aparece en plenitud, remarcada en el «soy», de la 2ª sílaba y, no obstante, marcando el equilibrio del proceso de definición, o mejor, de autodefinition, en el ritmo yámbico del endecasílabo que, finalmente, pone énfasis en la consideración dinámica y compleja del verso.

*Donde_aún cansado más que el caminante*¹⁹³

Aparece el desmayo, y se enfatiza en la sinalefa de tres vocales en una suerte de fluir perfectamente acorde en el ánimo, con el que pretende imbuir el espíritu del lector atento al «decir» del poeta; es perfectamente admisible que la sinalefa se presente como un recurso completamente apto para la dinamicidad expresiva por la que nosotros hacemos votos desde el inicio de la exposición.

Respecto al hiato (dialefa)¹⁹⁴ muy bien pueden servirnos de igual receta las anteriores referencias que nos aproximaban a la sinalefa; no en pocas ocasiones se designa como azeuxis¹⁹⁵ si no se conforma diptongo

191. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 235.

192. Darío, R.: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 2004.

193. Góngora, L. de: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1975.

194. Baehr, R.: ob. cit., pág. 226.

195. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164. Contigüidad de dos vocales que naturalmente no se unen para formar una sílaba dentro de una palabra... Hay azeuxis cuando no se da sinéresis, respetando entonces la pronunciación natural.

y no se une en la sinéresis,¹⁹⁶ se dice que se orienta en su construcción y movimiento en base a aquellas premisas anunciadas de dinamicidad del verso y a la necesidad de la adecuación de la métrica y su sistemática a dicha complejidad de funcionamiento:

*Ma_estro mío, ved si ha sido engaño*¹⁹⁷

*Y la ___ olla al hervir borbollonea*¹⁹⁸

*Escrito está en mi ___ alma vuestro gesto,*¹⁹⁹

La separación vocálica (ma-estro) en su movimiento versal acompaña el ritmo binario (yámbico) en el endecasílabo que, en la primera parte del verso, con la pausa marcada por la coma, añade afectación emocional hacia aquel que sabe y a quien pregunta el poeta. En el segundo verso, la dialefa (hiato) marcará expresivamente el ritmo del borbollar del líquido hirviente con su ritmo inhabitado. Aún más sorprendente es el verso tercero, del gran Garcilaso, que nos ofrece la perfección escrita del gesto de la amada en el acompasado ritmo binario del endecasílabo en perfectas cláusulas yámbicas no deshechas por la azeuxis «en mi alma» que marca el centro de equilibrio del sentir y describir el verso.

*Un culto Risco en venas hoy suaves
Concentu ___osamente se desata,
cuyo néctar, no ya líquida plata,
hace canoras aun las piedras graves.*²⁰⁰

196. Robles Dégano, F.: *Ortología clásica de la lengua castellana*, Marcelino Tabanés, Madrid, 1905.

197. Vega, Lope de: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1997.

198. Machado, A.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1999.

199. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 229.

200. Góngora, L. de: *Sonetos Completos*, edición de Biruté Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid 1978.

Qué decir de este prodigio de capacidad de movimiento descrita (e inscrita) con tanta gracia como particular expresividad en el segundo verso, por el cual, y su dinámica diéresis, no parece sino que ya estuviésemos escuchando, y aun viendo, el fluir mismo del agua en la dinamicidad de tan correoso verso.

La sinéresis se identifica como contracción de las vocales contiguas (se diferencia de la azeuxis)²⁰¹ y que no formarían diptongo en las palabras; en frente nos encontraríamos el caso de la diéresis, que deshace el diptongo propiciando la pronunciación de sus vocales en sílabas distintas, que aprehendidas en la propia naturaleza del verso, obtendrían los efectos eufónicos deseados, si bien, con no pocas reticencias, a nuestro juicio, si al diptongar o triptongar puede dar lugar a hiatos.²⁰² Queda entendido su movimiento como aquel que se enfrenta y afronta la melodía del verso, por eso se advierte que la contracción (sinéresis) no debe ser tan violenta que distorsione la eufonía²⁰³ del verso y del poema.

Apréciase esta concepción dinámica de la diéresis en el verso:

*Tener ru-i-na o recelar fracaso*²⁰⁴

La separación de vocales, «ru i na», descarga el ritmo de la primera parte del verso, endecasílabo bimembre (ritmo binario, yámbico), al cargar acentos en 2ª y 4ª sílabas (y no en 2ª y 3ª que lo haría ostensiblemente más duro, amén de no adecuarse a la medida total —11 sílabas— del verso) haciendo más perceptible y expresivo el sustantivo «ru i na», que ya parece prevenimos del «recelo» que advierte del potencial «fracaso».

Veamos ahora la sinéresis con igual dinamismo rítmico en el verso:

*De nocturno Faetón carroza ardiente*²⁰⁵

201. Clarke, D.C.: *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1952. Da como sinónimos ambos términos (azeuxis y sinéresis).

202. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49

203. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 103.

204. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 232.

205. *Ibidem*.

La compresión de vocales en *Faetón* no sólo nos sirve para atenernos a la contabilidad aritmética de las once sílabas (endecasílabo bimembre) de precepto, además diríase precipitar con mayor velocidad, en armonioso balanceo del ritmo, la primera parte del verso respecto de la parte segunda, por cierto, que quiebra la estabilidad o pretendido equilibrio del verso bimembre y la conclusión del mismo, ya que en su segunda parte acaba con ritmo binario (yámbico), de manera tal que diríase verse en su contraste de ritmos la noche en el fuego de su ígneo mítico paso.

*Mas del que viene no podré valerme;
Y en esto no voy contra el juramento;
Que ni es como los otros ni en mi mano.*²⁰⁶

Contéplase y entiéndase la fuerza expresiva del segundo verso donde la sinéresis tiene lugar junto a la conjunción «contra» que se diría oprimir (comprimir) más el valor moral de lo prometido, no en vano mantiene el ritmo grácil que, con su balanceo y la violencia de la licencia, nos sitúa en un grado de mayor énfasis la inevitabilidad de lo que acontecerá y cuenta en el poema.

2.- MÉTRICA Y ACENTO. LA SUBORDINACIÓN DE LAS SÍLABAS EN LOS VERSOS AL ACENTO RÍTMICO.

Si *accentus est velus anima vocis*, tendríamos que valorarlo (al acento, decimos) no sólo como la disposición silábica en virtud de la cual se distinguen las sílabas como fuertes o débiles,²⁰⁷ si es que prestamos atención al significado de su etimología. Estimamos que se hace preciso examinar en el flujo especial que completa la complejidad de la dinamia versal, si el acento, en conjunción a otros factores que intervienen, es síntoma con el que explicar la consecución no lineal de su movimiento.

206. Garcilaso de la Vega: ob.cit., pág. 235.

207. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

La complejidad del funcionamiento acentual observa: *a)* marca el punto donde concluye el periodo rítmico²⁰⁸ (no la frase música)²⁰⁹ del verso; *b)* marca el compás (en su cualidad de esfuerzo); *c)* determina la cadencia (en su cualidad de tono).²¹⁰

Atendiendo al acento las sílabas se consideran, como adelantábamos, fuertes o débiles.²¹¹ Los vocablos de valor primario (nombres, verbos, pronombres...) se sitúan preferentemente (desde el punto de vista rítmico según su forma prosódica (aguda, llana o esdrújula). se identifican como de valor secundario — inacentuadas— o débil, con funciones accesorias de valoración sintáctica y que, en el aspecto rítmico ¿no tiene prácticamente incidencia? (determinantes, preposiciones, conjunciones y formas pronominales de complemento),²¹² y también teniendo en cuenta en este sector las series compuestas —inacentuadas— y vocablos extensos o grupos de cinco sílabas...

Nosotros mostraremos bastantes prevenciones al respecto de buena parte de todo lo inmediatamente expuesto, sobre todo porque no casan de manera precisa con el comportamiento abierto, pero organizado, complejo, pero vivo y penetrante que contemplamos desde un principio en la estructura y funcionamiento versal. Aquella descripción cuadra con los parámetros dispuestos por una ley inamovible (mecánica) que no concuerda ni con la dinámica de probabilidades altamente compleja, ni con la realidad fluida y expresiva del buen verso, incluso (o sobre todo) porque no responde adecuadamente en aquellas situaciones de supuesta —presunta— irregularidad, que diríase muestran el comportamiento ¿aleatorio? de un determinado acento (o su ausencia), como presunta ruptura de la norma y violación de su precepto. Tendremos ocasiones de contemplarlo en los casos posteriores traídos para la ocasión.

He aquí que, en tal situación, el concepto de cadencia nos hace inclinarnos no sólo por una concepción expresiva de la métrica, sino entenderla y aprehenderla más cerca del fenómeno poético en tanto que nos plantea la necesidad de una sistemática a propósito para explicar

208. *Ibidem*. Entendida como el conjunto o sucesión de sonidos o sílabas, a contar desde la primera hasta su postrera acentuada.

209. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág 49.

210. Carvajal, A.: ob. cit., pág 103.

211. Navarro Tomás, T.: ob. cit., Pág. 120.

212. *Ibidem*.

toda la complejidad del poema en la integración dinámica de todos los elementos que la componen e identifican en el proceso propio que reconocemos materialmente (lingüísticamente) como verso. Nos referimos, y ahora nos reafirmamos en ello, a que debe apercibirse la cadencia como un concepto muy significativo para explicar la especial interacción de los distintos elementos que conforman el verso.

En el tiempo métrico que sigue al último acento es donde interviene la cadencia como tono,²¹³ y se dice que es común al verso y a la prosa (si sujeta a una medida esta última) y que necesita del silencio (pausa) el cual no hará sino dar noticia de la completa dinamicidad del verso, como así también lo hará la anticadencia cuando su uso es acertado; así, en la cadencia (y anticadencia) se nos advierte de que el ritmo es la imagen de lo que pasa en el alma del poeta.²¹⁴

Esta noción fonológica debe aplicarse, en lo que a nosotros concierne (a la métrica) como imposición de matices de tonalidad que tan importantes son para la comprensión de nuestras hipótesis sobre la naturaleza compleja y siempre en movimiento y abierta del verso, ya que pone en evidencia la sustancia armoniosa del mismo. En virtud de la necesidad y aceptación del silencio como un elemento más a considerar se obtendrá también una visión de su complejidad y dinamismo resuelto en los diferentes tipos de cadencias²¹⁵ (simples y complejas) reconocidas.

En las cadencias complejas se observará cómo se mezclan los distintos tipos (de cadencias) sin que necesariamente resulten inarmónicas o disonantes, de lo que podemos deducir conceptos fundamentales como el descrito como de ritmo global, y que en el endecasílabo se reduce por su cadencia a los tipos 6+4 con dominante en 6ª, y 4+6, con dominante en 4ª, donde los demás acentos, de haberlos, serán entendidos en virtud de su dinamismo complicado (y remarcamos con todo énfasis, no lineal) en el compás y su combinatoria y en su resultado eufónico (proporcionado).²¹⁶ Se muestra dureza cuando concurren dos o más sílabas

213. Príncipe, M.A.: ob. cit., pág. 49.

214. Quintana, M.J.: *Poesías*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

215. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 186. Distingue la cadencia simple, formada por un conjunto de sílabas dominado por un acento agudo y otro grave con al menos una sílaba átona entre las dotónicas, se diferencia por las sílabas del intervalo entre las acentuadas.

216. Carvajal, A.: ob. cit., pág. 186..

tónicas seguidas; desmayo cuando entre dos tónicas hay demasiadas átonas; así, si la cadencia limita las posibilidades de heterogénesis de versos, garantiza, así, la sensación de ritmo y fluidez, mas será preciso volver a la analogía musical (porque su dinamicidad es familiar a la del verso) ya que la cadencia se manifiesta como la resolución de un acorde disonante y otro consonante.

3.- SOBRE LOS DIFERENTES TIPOS DE ACENTOS MÉTRICOS: CLAVES ESTRUCTURALES DE LA DINAMICIDAD DEL VERSO.

Cuando se establecen diferentes apartados terminológicos con los que distinguir el acento métrico, surgen conceptos que, en estimación nuestra, no casan del todo con el proceso de formación complejo en el que, pensamos, está imbuido el funcionamiento del verso; así, cuando se dividen los acentos en rítmicos, antirrítmicos y extrarrítmicos²¹⁷ pensamos que esta división puede llevarnos a confusión en el instante mismo que tratemos de establecer una explicación acorde sobre el funcionamiento de determinados versos que representan los patrones de la preceptiva, y otros que, sin embargo, rompen la ley que rige en su precepto, pero que mantienen, no obstante, su peculiar eufonía y fluidez en el verso, en la estrofa y en el poema. Sin propósito de crear nuevos parámetros y potenciales controversias, invitamos nosotros en la exposición que presentamos a una terminología que, a lo menos, aclarará la parte casuística en la distinción de los diferentes acentos, y que pasaremos a señalar en las páginas introductorias a la sección.

Como decíamos, se reconocen diversos tipos de acentos en virtud de una serie de criterios que mantienen unas determinadas exigencias, así, si partimos del reconocimiento de unidades rítmicas formadas por grupos interiores de sílabas métricas en torno a un acento,²¹⁸ se dice que será rítmico si ocupa tal exigencia; antirrítmico será considerado aquel que se encuentre situado en posición inmediata al acento rítmico,

217. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

218. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16.

o también el acento inmediato al último del verso, o del hemistiquio del verso compuesto²¹⁹ (así los acentos en 7ª y 9ª, inmediatos a los ritmos de 6ª y 10ª). El extrarrítmico se considera, de forma genérica, aquel que se sitúa en el sitio no prescrito por el esquema métrico. De hecho será el propio metricista²²⁰ quien recomiende una terminología más apropiada, así, diferencia entre acento métrico, extramétrico, antimétrico, si es que el punto de partida se basa en el esquema abstracto del metro.²²¹

Estimamos que estas definiciones (sobre todo las que se refieren al ritmo) llevan más a generar confusión que a determinar la verdadera naturaleza dinámica, no lineal y compleja del verso, en tanto que el ritmo mantiene siempre dinamicidad al amparo en no pocas ocasiones de una aparente aleatoriedad en el funcionamiento y estructura de aquél (del verso, decimos).

En definitiva, si consideramos el uso de un determinado acento como antirrítmico (término que, desde luego, no aceptamos en los versos y poemas que proponemos) será por su situación fuera de la norma —del uso desviado del mismo—; si lo denominamos amétrico, lo apreciamos en tal situación precisa, pero, entendemos que, incluso su colocación fuera del sistema, de lo que en realidad nos habla es de la mecanicidad de dicho sistema, lejos, por tanto, de la realidad dinámica del verso, del poema y de la poesía que resueltamente nosotros proponemos.

Nos parece que si decimos del acento rítmico²²² (preceptivamente correcto) que está en equilibrio, es decir, que garantiza la eufonía del verso con este equilibrio («acento de equilibrio o equilibrado»), se atiene mejor a su naturaleza compleja y dinámica, mas no tan lejano en su eufonía, como veremos, de aquellos otros cuya situación no es precisamente la reconocida por el precepto. Así invitamos a la siguiente terminología: si llamamos al denominado antirrítmico o amétrico, acento «de tensión» o «de expresión» (e incluso «de ruptura de equilibrio»), lo haremos porque estimamos que se adecúa mejor a tales precisiones; si al acento secundario o subsidiario le damos la denominación de «acento de compensación», creemos que se atenderá mejor a la función y tenden-

219. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 223.

220. *Ibidem*.

221. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164.

222. O principal, prominente, esencial, interior fijo, inevitable, fundamental, obligado, obligatorio, constitutivo, constituyente....

cia de dicho acento hacia (a la búsqueda de) el equilibrio del verso que, en realidad, creemos que casa con más hidalguía con su propia entidad y presto funcionamiento. Así, también, proponemos la denominación para el acento final (que exige la pausa versal), de «acento de simetría», en tanto que aquél será el que nos servirá de referencia y pauta constante para la descripción final o de referencia precisa de la dinámica compleja y abierta, no obstante, del verso.

Finalmente, no podemos menos que mostrar, si no un cierto estupor, sí bastante inquietud ante terminologías propuestas por insignes estudiosos (a los que tanto debemos poetas y metricistas) respecto a definiciones como las de «acento ocioso». Con toda modestia, en el poema verdadero, estimamos que no existe ningún acento realmente ocioso en la composición de cada uno de sus versos. Responde, entendemos, tal concepción acentual a una exigencia métrica del todo abstracta que pretende dar cuenta, conocimiento y explicación a determinadas situaciones de sílabas y acentos cuya tonicidad no casa con la descripción teórica del mismo y, claro está, esta concepción no se atiene a la idea de dinamismo, no linealidad y complejidad que proponemos desde el principio en estas páginas.

La organización abierta, compleja, no lineal y dinámica del verso nos exige, en definitiva, reconocer el ritmo poético integrado, no sólo en los fenómenos acústicos, también inciden en su vívida complejidad todos y cada uno de los elementos detectables en el poema, acentos subsidiarios, marcas simétricas, silencios, rasgos segmentales y suprasegmentales... si es que el ritmo es más fértil —vivo— (como se deduce de estas aproximaciones) que la percepción mecánica del compás o la andadura a zancadas del endecasílabo melódico.²²³

4.- BREVES REFERENCIAS Y NOTAS INTRODUCTORIAS SOBRE EL VERSO ENDECASÍLABO

Por endecasílabo se considera el verso simple, de once sílabas métricas con acento obligado en la décima sílaba. La posición de los acentos interiores —se dice, llevar uno al menos— es variable y da lugar a

223. Carvajal, A.: ob. cit., pág 186.

distintas clases de endecasílabo. Los tipos normalmente diferenciados son los que se acentúan en sexta sílaba (reconocidos como endecasílabos *a maiori*), en cuarta y octava (*a minori*) y cuarta y séptima —de gaita gallega—. ²²⁴ Se dice que el verso endecasílabo coincide de manera rigurosa con el grupo fónico máximo que admite el castellano. ²²⁵

Entre las varias experiencias que «las letras españolas recogen de Italia [...] ninguna se destaca de manera tan definitiva como la adaptación del verso endecasílabo con todo el cortejo de sus variadas estrofas»; ²²⁶ célebre fue la colaboración entre Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, pues gracias a la extraordinaria maestría de este último, se consigue la eximia integración de dicho verso en nuestra lengua.

Navarro Tomás ²²⁷ establece la siguiente clasificación, aunque seguiremos nosotros para identificarlos, primordialmente, en la presentación de la casuística, los establecidos por José Domínguez Caparrós ²²⁸ (en base en los tipos de ritmos detectables en ellos):

Endecasílabo enfático: acentuado en 1ª, con apoyo en la sexta sílaba, distinguiendo en el primer grupo (cláusula) un núcleo dactílico, y un ritmo trocaico en las siguientes partes; se dice componente menor del endecasílabo polirrítmico, propio de momentos de uniformidad en el poema.

*todas sus inmortales maravillas*²²⁹
1ª ————— 6ª ————— 10ª

*miran los labradores espantados*²³⁰
1ª ————— 6ª ————— 10ª

224. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 164.

225. Quilis, A.: ob. cit., pág. 181.

226. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

227. Navarro Tomás, T.: ob. cit., pág. 120.

228. Domínguez Caparrós, J.: ob. cit., pág. 16, y 164. La posición de los acentos interiores —de los que debe llevar uno al menos— es variable y da lugar a distintas clases de endecasílabo. Los grandes tipos normalmente diferenciados son los que acentúan en: sexta sílaba —endecasílabo *a maiori*—; cuarta y octava —endecasílabo *a minori*—; cuarta y séptima sílabas endecasílabos de gaita gallega. El endecasílabo sáfico, cuando es considerado como una variedad —y no como sinónimo— del endecasílabo *a minori*, se somete a precisas normas estilísticas.

229. Jiménez, J.R.: *Sonetos Espirituales, Libros de poesía*, Aguilar, Madrid, 1979.

230. Fray Luis de León: *A Felipe Ruíz (1), Poesía Completas*, Aguilar, Madrid, 1973.

*cuán delicadamente me enamoras!*²³¹
1^a————— 6^a—————10^a

Endecasílabo heroico: inicia su secuencia rítmica con una sílaba en anacrusis, marcando el tiempo en la 2^a sílaba; con acento intermedio en 6^a; se reparte en ritmo trocaico las ocho sílabas de que consta el periodo. De compás llano, equilibrado y uniforme. En la mayoría de los sistemas se considera heroico cuando es *a maiori* y acentuación en 6^a, aunque lleve acento en 1^a.

A vista de las aguas descendía ²³²
—2^a————— 6^a—————10^a

lo mismo que en la llama el caminante ²³³
——2^a————— 6^a—————10^a

que alternan su dolor por su garganta ²³⁴
———2^a————— 6^a—————10^a

Endecasílabo melódico: comienza con dos sílabas en anacrusis; marcando el tiempo en la 3^a sílaba y con acento intermedio en 6^a. Después de la primera, se forman tres grupos o cláusulas trocaicas. Efecto suave y sosegado.

al adobado vino,
*emisiones de bálsamo divino.*²³⁵
———3^a————— 6^a—————10^a

231. San Juan de la Cruz: *Llama de amor viva*, *Poesías Completas*, Aguilar, Madrid, 1973.

232. San Juan de la Cruz: ob. cit., pág. 245.

233. Jiménez, J.R.: ob. cit., pág. 245.

234. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

235. San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*, ob. cit., pág. 245.

*estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.*²³⁶
———3^a——— 6^a———10^a

*Como en la melodía está el consuelo,*²³⁷
y el frescor en el chorro, penetrante,
———3^a——— 6^a———10^a

Endecasílabo sáfico: Con tres sílabas en anacrusis comienza el verso. El tiempo se marca en 4^a sílaba, con acento secundario en sexta u octava. El periodo consta de seis sílabas, las cuatro últimas trocaicas. Lentitud y blandura son los efectos de dicho verso.²³⁸ Así dice que las cuatro variedades de ordinario se mezclan. En el Arte del verso recoge además el endecasílabo galaico antiguo, con acentos en 5^a y 10^a que son resultado de un hexasílabo y un pentasílabo polirrítmicos. También el endecasílabo a la francesa, con acento en 4^a con palabra aguda y otro acento en 6^a u octava; reseñaremos tan sólo las modalidades de endecasílabo anfibráquico o de gaita gallega y el anapéstico.²³⁹

Como ejemplo de endecasílabos sáficos veremos:

*hacemos una piña,
y pacerá el amado entre las flores.*²⁴⁰
———4^a——— 6^a———10^a

*gallarda un día, sobre impaciente,
le redimió del vínculo dorado.*²⁴¹
———4^a——— 6^a———10^a

*Como el ala en el infinito vuelo,*²⁴²
———4^a———8^a———10^a

236. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 235.

237. Jiménez, J.R.: ob. cit., pág. 245.

238. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

239. Milá y Fontanals, M.: y Aguado, J.M.: *Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas y rítmicas*. B.O.R.A.E.L. Madrid, 1925.

240. San Juan de la Cruz: ob., cit., pág. 245.

241. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

242. Jiménez, J.R.: ob.cit.,pág. 245.

Ejemplos de endecasílabo dactílico:

*Libre la frente que el casco rehusa*²⁴³
/—4^a—7^a—10^a

Endecasílabo galaico antiguo:

*Cosas misteriosas, trágicas, raras*²⁴⁴
1^a—5^a—7^a—10^a

Endecasílabo a la francesa:

*Copia cruel, me arrancas largo llanto*²⁴⁵
1^a—4^a—6^a—8^a—10^a

Endecasílabo Polirrítmico: Finalmente el endecasílabo polirrítmico que combinan las variedades anteriores, enfática, heroica, melódica y sáfica.

*Esta selva jardín de amor ofrenda*²⁴⁶
—3^a—6^a—8^a—10^a

Diremos, finalmente, que la riqueza y complejidad del verso endecasílabo estará en correspondencia directa con los acentos rítmicos —en la relación anteriormente expuesta— y en trabazón estrecha con sus silencios (pausas), los cuales pueden derivarse de su funcionamiento que, en casos diversos, no tan excepcionales como cabría pensarse, veremos que muestran no sólo una «ametricidad», en cuanto que producen una ruptura con el precepto métrico, también una no linealidad

243. Darío, Rubén,: ob. cit. pág. 236.

244. Darío, Rubén,: ob. cit. pág. 236.

245. Lista, A.: *Poesías inéditas*, Voluntad, Madrid, 1927.

246. Acuyo, F.: *Mal de Lujo*, Caral, Madrid, 1998.

manifiesta, no sólo en el discurrir del verso totalmente métrico, también en aquellos que muestran esta anunciada violentación de la norma; además, todos ellos dependen de su conjunción especial, compleja y dinámica para formar el verso de arte mayor en todas sus ricas variantes, mas, también, de forma necesaria en sus singulares cualidades internas que dependen a su vez de la integración e interacción compleja de todos y cada uno de los elementos que componen el verso.

La incompletitud de la aritmética formal

K. Gödel

Turing había demostrado que no existía el procedimiento de decisión. En seis años Gödel y Turing habían hecho añicos el sueño de Hilbert.

S. Hawking

Dios creó los números

V

EJEMPLOS Y CASUÍSTICA

V-I

EXPOSICIÓN DE MOTIVOS

LA SELECCIÓN DE VERSOS, —poemas y tipo de estrofa— para su sometimiento a examen, análisis y comentario, no se han elegido bajo ningún concepto por el influjo de un arrebató caprichoso o tras un impulso voluble de juego, a ratos, aleatorio. Se escogió el endecasílabo como modelo de verso por las numerosas razones aducidas en párrafos anteriores. Así, al margen de que sea o no considerado como el mayor (y más influyente) grupo fónico que admite el castellano,¹ sí ha de reconocerse, sin embargo, la ingente producción poética en el uso de tal verso en nuestra lengua desde su aparición, prácticamente en cualquier época de la historia de la literatura española; mas, nos parece también una razón poderosa para añadir a cuenta de inventario de todas aquellas razones anteriormente aducidas, el hecho de que, en la poesía —en lengua española— contemporánea, sigue siendo probablemente el verso más utilizado. También porque es el modelo que parece gozar de estudios y clasificaciones más variadas y escrupulosas. En cualquier caso, porque manifiesta de manera más evidente aquellos rigores o ligerezas de manipulación cuyos resultados han sido objeto de no pocas controversias, las cuales se pueden mostrar con más evidencia en los casos de las rupturas de la simetría preceptiva y su de estricto aparato conceptual. Tendremos ocasión de contemplarlo en los poemas que, seguidamente a esta breve exposición de motivos, con más detalle ofrecemos.

Si hacemos ahora, de nuevo, solemne y reiterada admonición de la paradoja poética, no planteamos su aviso solazmente, sino al arbitrio de unos principios y fundamentos unificadores, los cuales avisarían de su

1. Quilis, A.: ob. cit., pág. 181.

situación «más allá» de una lógica cuya disciplina orientadora incline filosófica e incluso matemáticamente la poesía, aun cuando como aquellas disciplinas planteará no sólo cuestiones diversas y complejas respecto a su propia fenomenología y funcionamiento, también respuestas particulares a tales o cuales planteamientos sobre aquellos fundamentos y principios que tan singularmente la caracterizan.

En esta casuística se da cuenta, primordialmente, del aspecto estructural métrico que, a pesar de su personal apreciación acentual que mostramos en algunos momentos, advierte, a nuestro juicio, de la indiscutible unidad del poema exponiendo: que en tanto las singularidades métricas como el uso convencional de sus normas darán cuenta de aquella proverbial paradoja anunciada en virtud de su íntima coherencia, aun en los casos de ruptura de la norma preceptual que presentamos.

El aspecto métrico, por tanto, será inseparable de todos y cada uno de aquellos otros que atañen a la configuración intrínseca especial e idiosincrática del poema. Cada verso ha de entenderse como partícipe de la «red» propia que conforma su especial y específico sistema, y cuyo armónico acoplamiento sólo será posible gracias al mutuo (orgánico) influjo de todos y cada uno de los diferentes elementos de los versos que, finalmente, componen el ser en movimiento del poema, y donde cada verso puede y debe considerarse como el «nodo» integrador que conexas para hacer posible la realidad compleja y dinámica del mismo.

Se describen con diferentes colores las distintas segmentaciones del verso que significan los acentos (rojo, verde, azul) y todo con el fin de precisar los momentos «modulares» de especial interés métrico y la mejor apreciación de las simetrías acentuales de los diferentes versos que componen el poema.

Han de entenderse estos casos en su particular análisis tal que demostraciones así mismo peculiares «por honestidad», cuya prueba empírica ha de interpretarse al albur de las explicaciones teóricas que les preceden. Así las hipótesis y cálculos métricos no harán sino mostrar una vía de investigación efectiva que pueda avocarnos a la «lógica profunda» que justifica su cuantificación, pero también para constatar que la apreciación métrica no puede ser sólo una cuestión netamente aritmético cuantitativa.

Caben deducirse del análisis casuístico una suerte de nociones comunes con las que emparentarse con las hipótesis teóricas precedentes

que justifican el inicio, desarrollo y fin posterior de este trabajo, pues no se mostrará en su narración otra cosa que las reglas del juego métricas en poesía.

Es así que este «método» nuestro, si bien puede ser susceptible de entenderse sujeto a las exigencias de dinamismo, complejidad y no linealidad del verso, reconociendo las dificultades de un enfoque axiomático en la métrica, no se justifica (sólo) en virtud de la inconsistencia de su propia lógica (métrica), sino porque estamos acostumbrados —en poesía— a vivir con sus peculiares pero inestimables incertidumbres.

No pretendemos en esta exposición de motivos negar los preceptos métricos como axiomas que el poeta parece rechazar en momentos críticos del poema, y que nos obligan a observar reglas de inferencia alternativas en el estudio puntual de sus poemas, si es que tanto nos agobia y a la vez asombra cuando observamos que en cualquier demostración lógico métrica siempre habrá alguna carencia.

La mejor demostración en poesía será el propio poema en su dinámico funcionamiento, si es que entendemos la demostración como historia singular (en este caso de la poesía). Historia decimos, en que se narran estas páginas desde la eximia canonicidad de Garcilaso, hasta la sugestiva contemporaneidad de Aleixandre, y si de todo lo cual puede deducirse una línea argumental que resulte en estas apreciaciones métricas, aunque peculiares, con claridad y coherencia suficientes.

Veremos, en fin, como las pautas métricas no tienen que ser perfectas para considerarse como realmente importantes. Estimamos en este extremo razonable que de la observancia de los diferentes versos (endecasílabos en este caso) que componen el aparato casuístico-poético de nuestro trabajo, sean entendidos como modelos susceptibles de ser permanentemente considerados, a pesar de las manifestaciones desviadas de algunos de los versos que mostramos.

Intentamos un análisis que, aun cuando pueda considerarse insuficiente para la explicación global de los versos y sus correspondientes poemas, no obstante sea firme y sobre todo inteligible para posibilitar unas generalidades orientadores sobre el funcionamiento métrico (aun, insistimos, en el caso del desvío) capaces de una profundidad suficiente para indagar en su enorme complejidad y vivo dinamismo.

No tratamos de acumular sutileza tras sutileza en nuestras apreciaciones expuestas en los análisis, sobre todo porque las generalidades deducidas de los mismos no pretenden ni con mucho establecer criterios

«insípidos» por sus monótonas semejanzas, mas al contrario, nos interesa observar las diferencias, porque creemos que «la amplia generalización limitada por una feliz particularidad es la concepción más fructífera»,² siendo estas singularidades propias de los denominados desvíos los que ejercen función tan extraordinaria como vivificante en el verso.

En cualquier caso, será conveniente reconocer que estos fenómenos métricos indeterministas, aun cuando se resisten al análisis convencional, son precisos para una contemplación con potencia suficiente para ofrecer una perspectiva para el mejor entendimiento de su complejidad y dinamismo.

El desvío métrico, en su irrupción violenta —irracional en muchos casos— respecto a la norma convencionalmente establecida, ofrece de manera ejemplar aquella «capacidad negativa» de la que se hacía eco John Keats respecto a la disposición del verdadero poeta para permanecer en la incertidumbre sin necesidad de angustiarse por alcanzar los hechos y la razón.

La visión heteróclita de los esquemas métricos (si en ocasiones hacemos referencia a tipos distintos de preceptivas métricas) quieren, en su potencial heterodoxia, dar fe de estas insólitas particularidades del verso. Debe entenderse este posicionamiento (no como un nuevo adoctrinamiento preceptivo, insistimos en que no pretendemos siquiera ofrecer un normativa remozada) como un claro intento en contra de cualquier noción de determinismo métrico teórico, en virtud precisamente de que aquél no es sino la manifestación de la antítesis de la creatividad y libertad propia de la poesía.

Es importante decir que el universo métrico, para que parezca plausible, si bien necesita de una «teoría» que, aunque lo haga lógicamente reconocible para quien se haya formado en ese «lenguaje», nunca será total y definitiva.

Si bien esta teoría del desvío que planteamos proporciona cohesión, sentido, significado y una narrativa unificadora, acaso no pueda explicar del todo la especial fenomenología del poema; ante la contemplación de los diferentes casos no podemos sino llegar a la conclusión de la insuficiencia de un estudio métrico inductivo, meliorativo y progresivo. El fenómeno métrico se mantiene, a nuestro juicio, en la complejidad y el

2. Whiethead, A.N.: *Modos de pensamiento*, Losada, Buenos Aires, 1944.

caos en tanto que el desvío se sitúa al filo de aquél (del caos), si es que de aquellos sistemas con elevado grado de orden y estabilidad no puede verterse nada nuevo; o si fuera un sistema completamente aperiódico porque serían demasiado informes para ser considerados de tal guisa.

Es todo esto pues, una manifestación evidente de la no linealidad del lenguaje poético. Será, por tanto, preciso superar las concepciones netamente reduccionistas sobre el verso, el poema y la poesía, y es que la realidad versal —si verdaderamente poética—, precisamente porque tiene una jerarquía estructural propia, exige principios, conceptos y generalizaciones diferentes que, a su vez, precisan también de creatividad e inspiración.

El tipo de estrofa ha sido unívoco: el soneto. Advertimos que el rigor estrófico del mismo muy bien puede hacer contrastar mejor aún aquellas «inconveniencias rítmicas» que analizaremos como supuestas violaciones —desvíos— del precepto métrico. Añádase a este motivo otro de no menor importancia: la calidad de los sonetistas que ha tenido a bien ofrecer a la historia de la poesía en nuestra lengua, poetas que, de Garcilaso a nuestros días, pueden mostrar un elenco de poemas escritos en endecasílabos desde luego nada desdeñable, muy al contrario, de una altura que muy bien puede considerarse máxima por su excelsitud. La maestría de sus autores en confrontación con la severidad del metro produce, a nuestro juicio, los efectos deseados para su estudio y, sobre todo, en lo que se refiere a aquellos flujos versales que manifiestan una confrontación, a veces feroz, con la normalidad (o legalidad) de los principios de la métrica tradicional.

Prevenimos, en cualquier caso, sobre el método fundamentalmente métrico de estos análisis, sin menoscabo, acaso inevitable, de juicios estilísticos o estéticos o advertencias sobre la expresividad de este o aquel verso, mas intentamos siempre mantenernos centrados en el funcionamiento y estructura rítmica y métrica de los poemas.

Estos efectos extraños, excepcionales o desviados del verso, no cabe pensarlos consciente o inconscientemente sólo en el pensamiento del poeta moderno, el cual puede imponer un carácter iconoclasta y heterodoxo hacia esta forma estrófica y versal, mas podremos constatar que datan desde los inicios mismos de su uso, con el mismo Garcilaso, pasando por Góngora y culminando con excelsos ejemplos en la poesía contemporánea.

Los poemas y autores se escogieron por razones bastante elementales y que repetimos ahora parcialmente: la maestría de quienes tuvieron a bien escribirlos para goce y disfrute de aquellos que aman la verdadera poesía (Garcilaso de la Vega, Luis de Góngora, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre). Unos por ser referentes de la canonicidad del endecasílabo y el soneto (Garcilaso), otros por ser representantes de la maestría, la novedad y acaso por ser protagonistas de la aventura más inaudita llevada en nuestra lengua y hecha expresa para los siglos de los siglos (Góngora). Los otros porque, ya en la modernidad (contemporáneos, puede decirse), no han manifestado menor oficio en el manejo de este verso y aquella estrofa, y porque cada uno a su manera ha prolongado gloriosamente esta tradición extraordinaria, aun en el caso de aquél que remitió su producción sonetista a tres títulos (Aleixandre) entre una inmarcesible obra poética verso-librista; no digamos del gran Federico García Lorca, que en lo exiguo del manejo de esta estrofa —cuantitativamente— deja claro estigma de su genio, todo lo cual no refleja sólo motivos de extraordinaria curiosidad, también argumentos para la reflexión sobre la naturaleza de tal verso en particular, y de la producción versal toda como fuente de observación de extraordinaria complejidad, vitalismo y rebeldía.³

3. Se colocará el número de sílaba que designará el acento de equilibrio, principal o rítmico en tinta negra, 1ª por ejemplo; puede considerarse como acento de incitación, subsidiario o extrarítmico en tinta azul y entre paréntesis, por ejemplo (2ª); entre paréntesis y en tinta verde (por ejemplo (3ª)) aquel que puede ser considerado como latente y que, sin embargo, hace su función rítmica. Por último el acento de tensión, expresión, de ruptura de equilibrio o antirrítmico, entre paréntesis y en tinta roja, (9ª), por ejemplo.; todos ellos bajos las consideraciones de organicidad, dinamismo y complejidad aducidos en la parte teórica de esta exposición.

V-II

EJEMPLOS Y CASUÍSTICA

GARCILASO DE LA VEGA

SONETO II³

En fin, a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado,
como remedio, me es ya defendido.

 Mi vida no sé en qué se ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mi fuese probado
cuánto corta un espada en un rendido.

 Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y la aspereza
dieron mal fruto dellas y mi suerte.

 Basten las que por vos tengo lloradas.
No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte.

3. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 235.

Esquema métrico:

En fin, // a vuestras manos he venido,
—2^a—(4^a)—6^a—8^a—10^a
do sé que he de morir // tan apretado,
—2^a—(3^a)—6^a—(7^a)—10^a
que aun aliviar con quejas mi cuidado,
—(1^a)—4^a—6^a—10^a
como remedio, // me es ya defendido.
—4^a—6^a—(7^a)—10^a

Mi vida no sé en qué // se ha sostenido,
—2^a—(5^a)—6^a—(7^a)—10^a
si no es en haber sido yo guardado
—2^a—(5^a)—6^a—8^a—10^a
para que sólo en mi // fuese probado
(1^a)—4^a—6^a—(7^a)—10^a
cuánto corta un espada en un rendido.
—1^a—3^a—6^a—10^a

Mis lágrimas han sido derramadas
—2^a—(5^a)—6^a—10^a
donde la sequedad y la aspereza
1^a—6^a—10^a
dieron mal fruto // dellas y mi suerte.
1^a—(3^a)—4^a—6^a—10^a

Basten las que por vos // tengo lloradas.
1^a—6^a—(7^a)—10^a
No os venguéis más de mí // con mi flaqueza;
-(1^a)—3^a—4^a—6^a—10^a
allá os vengad, // señora, // con mi muerte.
—2^a—4^a—6^a—10^a

LA RELACIÓN DE VERSOS endecasílabos conforman un soneto cuya estructura versal y de rima es la siguiente: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas CDE CDE.

Primer endecasílabo con el característico ritmo binario de tal verso (sílabas pares) en cláusulas yámbicas: *En fin, a vuestras manos he venido,*

—2^a——(4^a)——6^a——8^a——10^a.

En cuanto a la variedad estilística de los endecasílabos, nosotros haremos referencia a aquellas clasificaciones que son capaces de simplificar con más ahínco la diversas variedades, para lo cual, señalaremos según creamos más pertinente los tipos que distinguen los endecasílabos «*a maiori* o heroico, y los *a minori* o sáfico», en ocasiones también se aducirá la propuesta —por sintética— de Antonio Carvajal, que distingue los de cadencia en 6+4 o 4+6; no será esto privativo de que, en alguna ocasión hagamos referencia a Navarro Tomás en su clasificación, por parecernos especialmente propicio en la descripción de algún endecasílabo específico.

Primer verso: nos encontramos ante un endecasílabo *a maiori* (heroico), o endecasílabo con cadencia en 6+4 (Antonio Carvajal). El pronombre «vuestra» se dice que no se acentúa rítmicamente (será para nosotros considerado como acento latente) —Navarro Tomás—. De cualquier forma apreciamos, en virtud del propio dinamismo versal, que estos «aportes mínimos» de ritmo también intervienen en el flujo del verso; así expresa la solicitud expuesta de forma delicada hasta la tónica en sexta, «manos», donde, en fin, se pone la voluntad entregada del poeta. Se establece cesura después de la coma.

Segundo endecasílabo: verso de análisis algo más conflictivo en tanto que observamos acentos en confluencia singular, sobre todo en la sílaba 2^a y 3^a, y 6^a y 7^a, que disponen el verso con una acentuación asi-

métrica. Así, los acentos en la 2ª sílaba, con la 6ª y 10ª dieran un verso métricamente regular (*a maiori*, heroico), o de cadencia 6+4. La sílaba 3ª parece proponer un «acento de incitación (o extrarrítmico)» que se sitúa en sílaba impar, cuando el impulso del verso es binario (yámbico), concepto(s) este(os) —extrarrítmico, antirrítmico, etc....— que, como ya anunciábamos, nosotros utilizamos con no poca prevención (obsérvese también «extramétrico», que propone Domínguez Caparrós) en tanto que lo que nos ofrece no es tanto una ruptura, sino una cualidad del verso (del poema y de la poesía), o lo que, para nosotros, se expresa como una compleja dinamicidad que marca un modo particular de ritmo. El acento en 7ª nos parece de «tensión» («antirrítmico» —mantenemos la misma prevención respecto a este concepto que con el anterior «extramétrico»—. Así, los acentos en la 2ª sílaba, con la 6ª y 10ª dieran un verso métricamente regular, mas debemos valorar la totalidad de los acentuaciones y elementos del verso. Dice: *do sé que he de morir tan apretado*,

—2ª—(3ª)——————6ª—(7ª)——————10ª.

La anunciada (pero para nosotros no justificada) definición antirrítmica viene dada por la disposición de acentos en posición inmediata al acento rítmico (regular métrico), acento regular «sé» en 2ª, inmediatamente seguido por el «que_he (sinalefa)», en 3ª, que denominamos como de incitación al desequilibrio («extrarrítmico», de ordinario). Después «morir», en 6ª, seguido de «tan» (valor primario, según Navarro Tomás) en 7ª, acentuación que muy bien puede ser entendida como de «tensión o desequilibrio», como decíamos («antirrítmico» por la preceptiva clásica). Consideramos que en confluencia con el verso primero, dilatación y entrega, contrasta expresivamente con la contracción rítmica del segundo, que justifica la estrechura que el poeta quiere enfatizar como conclusión del primer verso. Cesura en la 6ª sílaba.

Tercer verso: endecasílabo con acentuación en 4ª, 6ª y 10 sílabas, *que aun aliviar con quejas mi cuidado*, endecasílabo *a maiori*, (heroico, o de cadencia en 6ª+4ª) con apoyatura en el acento de la sílaba 1ª y «sinalefa e-a-u», acento, decimos, de «incitación», rompe la alternancia par del verso («subsidiario o extrarrítmico»).

Cuarto verso: endecasílabo con acentuación de equilibrio en 4ª, 6ª y 10ª (*a maiori*, heroico, o de cadencia en 6ª+4ª), *como remedio, me*

es ya defendido, La sílaba 7ª ofrece una apoyatura rítmica («acento de tensión ¿antirrítmico?») necesaria de precisar para el cómputo silábico (sinalefa «me_es») y, por lo tanto, a tener en cuenta, dado que sin ella el verso no alcanzaría la medida métrica, además de fortalecer la inmediatez exigida (viva) expresivamente por el poeta. Cesura en 4ª sílaba.

Verso quinto: endecasílabo con «acentos de tensión», (tenidos por «antirrítmicos» en la métrica tradicional) en los ritmos que configuran métricamente el verso: acentos 5ª y 7ª; amén de los rítmicos de 2ª y obligado en 10ª: *Mi vida no sé en qué se ha sostenido*; que dirían dar equilibrio a la desazón expuesta por el poeta en la acumulación de acentos en el centro del verso: «no sé en qué se_ha» ; así, la sinalefa «se_ha», en la misma cesura del verso, entre 6ª y 7ª, enfatiza aún más la inquietud y congoja del poeta en un movimiento de viva expresividad. Debe observarse cesura en 6ª sílaba.

Verso sexto: prosigue el impulso del verso anterior con igual intención de desasosiego al acentuar en 5ª y 6ª sílabas (ametricidad de los acentos) en la forma verbal: *si no es en haber sido yo guardado*. A nuestro modesto entender, si atendemos a la organicidad a la que tiende cualquier poema, el verso responde no más que a la integración (e interacción) dinámica del mismo, es así que, en la heterogeneidad del ritmo que lo emparenta con el anterior, hace de su uso (¿desviado?) un elemento más de excelsa conformación acorde a la realidad viva del poema.

Verso séptimo: la acentuación en 4ª, 6ª, 7ª y 10ª: *para que sólo en mí fuese probado*. Nuevo «acento de tensión» en 7ª sílaba, cuya conjunción en 6ª hace labor expresiva o de énfasis en el verso, el cual se precipita finalmente en rápido encabalgamiento hacia el verso octavo.

Verso octavo: la resolución del cuarteto se lleva a término con un endecasílabo *a maiori* (heroico) de acentos en 6ª y 10ª y alternando con acentos en 1ª y 3ª: *cuánto corta un espada en un rendido*,.

Verso noveno: nos encontramos ante un verso similar al 6º: *Mis lágrimas han sido derramadas*, en el cual advertíamos de su acentuación en equilibrio (rítmica), mas, en violenta contracción con el de acentuación en 5ª («tensión o expresión»). El resto de los acentos rítmicos en equilibrio, 2ª, 6ª y 10ª, en conjunción con el de 5ª muestra un endecasílabo cuya concentración de acentos extrema la tensión entre 5ª y 6ª compungiendo el ánimo del lector y preparando el énfasis del siguiente verso.

Verso décimo: endecasílabo con acentos en 1^a, 6^a y 10^a, (*a maiori* —heroico—) *donde la sequedad y la aspereza*. Encabalgamiento rápido al siguiente verso, recurso con el que da aún más fuerza expresiva.

Verso undécimo: verso que dice: *dieron mal fruto dellas y mi suerte*, con acentos 1^a, 3^a, 4^a, 6^a y 10^a, cadencia en 4+6, o *a maiori* —heroico—) La 3^a sílaba ofrece un acento que muy bien puede considerarse de «incitación» (sílaba impar) «—extrarrítmico—» mediante el cual entran en confrontación los acentos de 3^a y 4^a sílabas reforzando «el pesar» (pesimismo) afectivo que entiende propio de su suerte el poeta. Cesura en el acento de la 4^a sílaba.

Verso duodécimo: enfatiza el dolor mediante un ritmo de «endecasílabo enfático» (Navarro Tomás), acentos en 1^a y 6^a, hasta la cesura: *Basten las que por vos tengo lloradas*,. El flujo del equilibrio del verso se quiebra con la conjunción de acentos en 6^a y 7^a sílabas («acento de tensión») por el que se hace expresivo y enérgico (real) el sentir angustiado del autor. Cesura en 6^a.

Verso decimotercero: endecasílabo con acentos en 3^a, 4^a, 6^a y 10^a sílabas: *No os venguéis más de mí con mi flaqueza*. La acumulación de acentos antes de la cesura 3^a y 4^a sílabas, amén de la diptongación en «venguéis», que cuenta en una sola sílaba, observa una concentración altamente expresiva que acaba distendiéndose al final del verso en la expresada flaqueza del poeta. Creemos que la 1^a sílaba es portadora de un «acento de incitación (o subsidiario)» que refuerza el flujo del verso preparándolo para la tensión de las sílabas en 3^a y 4^a. Cesura en el acento de la 6^a sílaba.

Verso décimo cuarto: magnífica resolución del poema con un endecasílabo —cadencia en 6+4— *a maiori* —heroico— en perfecto equilibrio para reafirmar, sentenciosamente, lo que el poeta barrunta de manera sentimental: *allá os vengad, señora, con mi muerte*. Se observa en esta circunstancia un ritmo binario perfecto (de cláusula yámbica) finalizando —rítmicamente— de igual manera que como lo comenzara. Se manifiesta un doble cesura en 4^a y 6^a sílabas.

Podemos ver, ya de inicio en este primer resumen de análisis métrico, las consideraciones expuestas teóricamente sobre el verso medido y los supuestos de desvío (o de rupturas de pautas métricas) como una clara manifestación de isomorfismo que no hará otra cosa que mostrarnos de consuno el impetuoso complejo y extraordinario diálogo entre

los diferentes elementos constitutivos del verso, del poema y de la poesía como fenómeno literario y lingüístico.

Así se deduce de nuestro concepto de ritmo y orden poéticos tanto en su manifestación proporcionada y simétrica como en la violación de su preceptiva, pues en el poema adquiere un carácter de ritmo netamente orgánico y vivo.

De ninguna otra manera podría explicarse que el poeta canónico por excelencia (maestro de maestros y pionero en el uso del endecasílabo y del soneto) como es Garcilaso de la Vega, muestre las características harto singulares —y en no pocas ocasiones en flagrante controversia con las normas aceptadas por la preceptiva— de sus versos. Acentos en franca confrontación —«tensión, o antirritmicos»— en 6ª y 7ª sílabas (verso 2º), o de «incitación» (extrarrítmica) en el mismo verso en la 3ª sílaba, dentro de un impulso par —yámbico— del verso, pueden servir de claro ejemplo a nuestras referencias. Se repite en los versos 5º, 6º, 7º y 12º, con acentuaciones en 5ª, 6ª y 7ª sílabas (verso 5º), y 5ª y 6ª sílabas en el verso 6º; 6ª y 7ª sílabas en el 7º verso; en el 9º verso, nuevamente «acento de tensión» en 5ª sílaba; finalmente en el verso 12º, en 6ª y 7ª sílabas.

No debemos obviar los «acentos de incitación» (extrarrítmicos) en 1ª y 3ª sílabas en los versos 2º y 3º respectivamente; en el verso 3º se amplifica dicha incitación expresiva al concurrir además la sinalefa en conjunción con tres vocales: *que_a_un aliviar con quejas mi cuidado*, o la acumulación de acentos (diptongo) en el verso 13º: *No os venguéis más de mí // con mi flaqueza*; y todo en fluida concurrencia y diálogo de elementos.

La confluencia de acentos, silencios, rimas, elementos (licencias) de interacción entre los versos son más que significativas para plantearse si no es preciso deducir una visión, desde luego, más elástica para explicar la indiscutible eficacia expresiva de estos versos en la totalidad del poema. No estimamos en absoluto desbarrar cuando advertimos más importancia en el flujo de los elementos que componen el poema, que sobre la cuantificación y rígida alineación (muchas veces alienación) de los mismos. Es así que estimamos oportuno en este resumen primero que presentamos, recordar la parte teórica, donde hacíamos alusión a la dinamicidad del poema cuando decíamos que: «es muy útil relacionar el movimiento de un segmento (de un verso) en atención a un número, mas entendiendo la naturaleza de ese número en relación con la dinámica y naturaleza excepcional del verso, del poema y de la poesía».

SONETO V⁴

Escrito está en mi alma vuestro gesto,
y cuanto yo escribir de vos deseo;
vos sola lo escribistes, yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto;
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

4. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 235.

Esquema métrico:

Escrito está en mi alma // vuestro gesto,
— 2^a—4^a—6^a—(8^a)—10^a
y cuanto yo escribir de vos deseo;
— 2^a—4^a—6^a—8^a—10^a
vos sola lo escribistes, // yo lo leo
(1^a)—2^a—6^a—8^a—10^a
tan solo, // que aun de vos me guardo en esto.
— 2^a—4^a—6^a—8^a—10^a

En esto estoy y estaré // siempre puesto;
— (2^a)—4^a—7^a—(8^a)—10^a
que aunque no cabe en mí // cuanto en vos veo,
(1^a)^a—4^a—6^a—(7^a)—(9^a)—10^a
de tanto bien lo que no entiendo creo,
2^a—4^a—8^a—10^a
tomando ya la fe // por presupuesto.
— 2^a—4^a—6^a—10^a

Yo no nací // sino para quereros;
(1^a)—4^a—10^a
mi alma os ha cortado a su medida;
— 2^a—4^a—6^a—10^a
por hábito del alma misma os quiero.
— 2^a—6^a—10^a

Cuanto tengo confieso yo deberos;
(1^a)—3^a—6^a—8^a—10^a
por vos nací, // por vos tengo la vida,
— 2^a—4^a—6^a—(7^a)—10^a
por vos he de morir // y por vos muero.
— 2^a—(3^a)^a—6^a—(9^a)—10^a

LA RELACIÓN DE VERSOS endecasílabos que conforman el siguiente poema establece un soneto cuya estructura versal y de rima es la siguiente: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas CDE CDE.

Verso primero: endecasílabo con ritmo binario y cláusulas yámbicas y acentuación rítmica o de equilibrio en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª sílabas: *Escrito está en mi alma vuestro gesto; a maiori*, heroico o de cadencia en 6+4. No se hace sinalefa en la sílaba sexta con la palabra «mi__alma»; fluye de esta manera en perfecto equilibrio y dinamismo el endecasílabo en su cláusula yámbica hacia su consecución expresiva. Distinguimos el «acento de incitación» (extrarrítmico o subsidiario) en «vuestro» (según Navarro Tomás, no se acentúa, véase el antecedente poema y primer verso) que garantiza el flujo del ritmo binario (yámbico) en toda la extensión del verso y la perceptibilidad y congruencia del ideal descrito rítmicamente —en el gesto ideal de la amada— por el poeta. Cesura en 6ª sílaba.

Verso segundo: mantiene el mismo equilibrio y gracia rítmica y de dicción conceptual del verso anterior en base al mismo tipo de ritmo binario (cláusula yámbica típica del endecasílabo): *y cuanto yo escribir de vos deseo*; con acentos 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª; también verso endecasílabo *a maiori* (yámbico); culmina, en fin, las intenciones del poeta aducidas en el primer verso. Se hace sinalefa sin ningún problema en «yo_escribir,» y se mantiene el movimiento equilibrado y plenamente cadencioso del verso y principio de la estrofa.

Verso tercero: endecasílabo *a maiori* nuevamente (6ª y 10ª sílabas) con acento en 2ª que hace mantener el ritmo binario yámbico del verso): *vos sola lo escribistes, yo lo leo*. Sinalefa en «lo_escribistes» que mantiene el flujo del ritmo dinámicamente, mas nos parece también que el vos en la 1ª sílaba (impar), con su sensación de retardo, «de incitación» (acento extrarrítmico, subsidiario, extramétrico), tiende a acentuar el hecho expresivo de la voluntad única por quien es posible el suceso

de tal escritura ideal, «vos sola lo escribistes,» ante la que el poeta sólo es mero observador emocional e intelectual pasivo. Encabalgamiento o deslizamiento abrupto «yo lo leo,» hacia el cuarto verso, que enfatiza expresivamente su aceptada pasividad: «tan solo». Cesura en la 6ª sílaba.

Verso cuarto: prosigue el deslizamiento del verso anterior nuevamente en el discurrir del ritmo binario yámbico, que completa un endecasílabo *a maiori* con acentuación 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *tan solo, que aun de vos me guardo en esto*. En la sílaba cuarta consideramos necesario observar especialmente la acentuación ante la sinalefa «e-a-u» que no rompe el equilibrio del acento (rítmico), y es que cae, precisamente, en sílaba par y no hace sino cerrar con perfecto equilibrio el primer cuarteto en la definición de ese retrato sublimado de la amada. Cesura en la 2ª sílaba.

Verso quinto: endecasílabo con acentuación rítmica en 4ª y 7ª sílabas: *En esto estoy y estaré siempre puesto*; (4ª, 7ª y 10ª), no obstante del «acento de tensión» (antirrítmico) en 8ª que, nos parece, debe tenerse en cuenta por estar situado en sílaba par, quebrando el ritmo natural del verso, la previsión «estaré», se hace expresiva y elocuentemente eterna, «siempre; la segunda sílaba, esperando no pecar de sutileza, creemos que porta un «acento de compensación» (subsidiario) que, al romper también (sílaba par) la dinámica del verso, ejerce su función expresiva, con una repetición (aliteración) de la consonante «t», «en estoy y estaré...», cuyo demostrativo hace énfasis en la acción que atiende el poeta, «siempre puesto».

Verso sexto: mantiene este verso una particular característica basada en la «dureza» manifiesta en la «acentuación de tensión» (antirrítmica), en la sílaba 7ª y 9ª (anticadencia): *que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo*, que entran en franca colisión (con la cadencia canónica y) con la estabilidad mecánica, digamos, ordinaria del verso que se ofrece en principio con una acentuación de equilibrio (rítmica) en 4ª, 6ª y 10ª (heroico). Además la sinalefa en la primera sílaba «e a u» advierte de una «incitación» al desequilibrio (acento subsidiario) en 1ª que debemos tener en cuenta en el verso, desde luego hartamente expresivo y que da muestras claras de la no linealidad del mismo, y todo ello manifiesto en el cambio de expresión del compás y su muestra inequívoca del dinamismo del verso. La sensación de plétora se concentra precisamente en la conjunción de dichos acentos: *no cabe en mí_cuanto en vos_veo*. Cesura en la 6ª sílaba.

Verso séptimo: verso con acentos rítmicos evidentes en 2^a, 4^a, 8^a y 10^a: *de tanto bien lo que no entiendo creo*, con apoyatura en 4^a y 8^a que lo identifican como endecasílabo *a minori* (de cadencia 4+6).

Verso octavo: endecasílabo *a maiori* (heroico), 2^a, 4^a, 6^a y 10^a: *to-mando ya la fe por supuesto*, nuevamente con un claro ritmo binario (yámbico) dando el cierre de equilibrio deseado por sentencioso al cuarteto.

Verso noveno: verso que inaugura los tercetos: *Yo no nací sino para quereros*; la atonía del verso, con apoyatura en dos acentos rítmicos o de equilibrio, estimamos que nuevamente muestra la no linealidad y movimiento singulares del poema, acorde con la expresividad pretendida por el poeta, el cual muestra emocionalmente en este endecasílabo peculiar la consecución y entrega de la voluntad del poeta en pos del «objeto» amado. Es digno reseñar la «compensación» (acento extrarrítmico) en la sílaba 1^a (yo) que no hace sino desmayar aún más la voluntad expresa del poeta. Apoyo «acento latente» en «sino».

Verso décimo: gloriosa manera de restaurar el equilibrio con un verso plenamente canónico, endecasílabo *a maiori* (heroico), con su típico ritmo binario (yámbico): *mi alma os ha cortado a su medida*; 2^a, 4^a, 6^a, y 10^a, que encuadra con grande elocuencia la sobriedad de la medida del sentimiento, si inspirado en el ideal proporcionado de belleza de la amada. No hace sinalefa en la 2^a sílaba, «mi-alma», que sirve para mantener el equilibrio pretendido para la total extensión del verso.

Verso undécimo: mantiene el excelso equilibrio y proporción del endecasílabo anterior con igual estructura y método, verso *a maiori* (heroico) 2^a, 6^a y 10^a sílabas *por hábito del alma misma os quiero*; sinalefa, «misma_os quiero». Cierre en perfecto equilibrio y eufonía del primer terceto.

Verso duodécimo: endecasílabo *a maiori* (heroico) —6^a y 10^a sílabas— con apoyo rítmico en 3^a sílaba: *Cuanto tengo confieso yo deberos*; *compensación* dinámica en la 1^a sílaba (acento extrarrítmico, subsidiario o de incitación) que manifiesta y enfatiza expresivamente «cuanto debe» (todo) en virtud de la deuda de amor del poeta.

Verso decimotercero: endecasílabo *a maiori* —heroico— (6^a y 10^a sílabas) y acentos en equilibrio —rítmicos— en 2^a y 4^a sílabas, *por vos nací, por vos tengo la vida*. Acento de tensión o de expresión en la 7^a sílaba con el que rompe de manera harto significativa el acompasamiento y equilibrio de versos anteriores, porque pone el énfasis precisamente

en («vos») la persona amada como el centro capaz, tanto de genuino equilibrio como de distorsión y rara ruptura, todo lo cual no hace sino todavía más expreso el dinamismo de la naturaleza versal.

Verso decimocuarto: la apoteosis del poema llega en el último verso en virtud de la «tensión expresiva de los acentos», ante todo del 9º en conjunción con el 10º de obligada pausa. También consideramos destacable otra confluencia de acentos en 2ª y 3ª que no hará sino iniciar la convulsión que, al pronto, gana equilibrio con el acento de equilibrio en 6ª, el cual, en conexión con el final en 10ª nos señala un endecasílabo *a maiori*, de cualquier forma muy insólita: *por vos he de morir y por vos muero*. Lo extraordinariamente sentencioso del poema viene precisamente regulado por la apostura rítmica en dichos acentos, lo que da fe, nuevamente, de la naturaleza no lineal ni mecánica del verso, del poema y de la poesía.

Estaremos, en conclusión, ante un nuevo soneto que, en su estructura (métrica) nuevamente nos refiere el carácter orgánico y totalizador del poema, así debe entenderse en virtud de todas las manifestaciones excepcionales y regulares reseñadas en nuestro análisis, precisamente en base a ellas es que se entienden gratamente (por efecto expresivo y estético) los acentos de tensión o antirrítmicos en los versos señalados, destacando el verso 6º: *que aunque no cabe en mí // cuanto en vos veo*, cuyos acentos en 6ª, 7ª, 9ª y 10ª sílabas, imprimen un carácter extraordinariamente expresivo y diligente al verso y al poema mismo. La conjunción de vocales «e_a_u» (sinalefa) del inicio de verso también concurren para que así sea.

Los contrastes producidos por el ritmo par (yámbico) en concurrencia con «acentos de incitación» en sílaba impar (versos 3º, 5º y 14º, por ejemplo), no hacen sino incrementar aquellos y por tanto su graciosa, compleja y vital movilidad, aun en el caso de la supuesta rigidez métrica y preceptual a la que se supone debe someterse de inicio el soneto.

SONETO X⁵

¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegre, cuando Dios quería!
Justas estáis en la memoria mía,
Y con ella en mi muerte conjuradas.

¿Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
Todo el bien que por términos me distes,
Llevadme junto el mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Esquema métrico:

¡Oh dulces prendas, // por mi mal halladas,
—2^a—4^a—8^a—10^a
dulces y alegre, // cuando Dios quería!
(1^a)—4^a—6^a—8^a—10^a
Juntas estáis // en la memoria mía,
(1^a)—4^a—8^a—10^a
y con ella en mi muerte conjuradas.
—3^a—6^a—10^a

¿Quién me dijere, // cuando en las pasadas
(1^a)—4^a—6^a—10^a
horas en tanto bien por vos me vía,
1^a—6^a—10^a
que me habíades de ser en algún día
—3^a—6^a—(9^a)-10^a
con tan grave dolor representadas?
—3^a—6^a—10^a

Pues en un hora junto me llevastes
—4^a—6^a—10^a
Todo el bien que por términos me distes,
1^a—3^a—6^a—10^a
Llevadme junto el mal que me dejastes.
—2^a—4^a—6^a—10^a

Si no, // sospecharé que me pusistes
—2^a—6^a—10^a
en tantos bienes, // porque deseaste
—(2^a)—4^a—(6^a)—10^a
verme morir entre memorias tristes.
(1^a)—4^a—8^a—10^a

LOS VERSOS ENDECASÍLABOS conforman la relación siguiente en el poema: establecen una estructura versal (soneto) cuya rima —y versos— es la siguiente: catorce versos (arte mayor) endecasílabos, con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBAABBA y dos tercetos con rimas que, por cierto, difieren de los dos anteriores sonetos (CDE CDE), en la distribución CDC DCD.

Verso primero: endecasílabo con ritmo binario (de cláusulas yámbicas) *¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,* y acentuación en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª, *a minori* y, por tanto sáfico (4ª y 8ª sílabas) o de cadencia 4+6; introducción del poema perfectamente acompasado en su movimiento binario y la acentuación rítmica (de equilibrio) de todos sus acentos. Cesura en 4ª sílaba.

Verso segundo: acentuación *a minori* —sáfico— (4ª y 8ª), o de cadencia 4+6, con acento en 1ª de «incitación» (extrarrítmico): *dulces y alegre, cuando Dios quería!*, que mantendrá en el verso siguiente con ponderado pero emocionante y emocionado impulso. También ofrece cesura en 4ª sílaba.

Verso tercero: repite con idéntico ritmo el impulso de los anteriores versos (endecasílabo *a minori*, sáfico) con acentos en 1ª, 4ª, 8ª, 10ª: *Juntas estáis en la memoria mía.* El acento en primera (sílabas impares) ofrece un «acento de incitación» —extrarrítmico— de alto contenido expresivo (recaba para sí lo que sea capaz la memoria de retener).

Verso cuarto: acompasa el final del cuarteto con un melódico endecasílabo (Navarro Tomás), con acentos en 3ª, 6ª y 10ª, endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª): *Y con ella en mi muerte conjuradas,* como conclusión de la parte inicial del poema.

Verso quinto: endecasílabo que manifiesta una atonía evidente: *¿Quién me dijere, cuando en las pasadas....;* en su ritmo basado en acentos rítmicos en 4ª y 10ª, mas pondera equilibradamente el flujo versal con el encabalgamiento abrupto o deslizamiento que encuentra compensación en el siguiente verso. Otra muestra más, clara, del dina-

mismo no lineal y altamente complejo del verso en el poema. Encabalgamiento que refuerza el vivo y, no obstante, desmayado movimiento. Acento en 1ª sílaba de «incitación». Cesura en la sílaba cuarta

Verso sexto: acentuación en 1ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª: *horas en tanto bien por vos me vía*, endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª) y acento rítmico en 1ª (de «incitación» —extrarrítmico—); enlaza fluidamente con el anterior verso mediante el encabalgamiento anteriormente señalado.

Verso séptimo: se detecta un «acento de tensión o de ruptura» de equilibrio en la sílaba 9ª en conjunción con la 10ª de pausa obligada. Se trata por lo demás de un verso con acentuación en 6ª y 10ª, *a maiori*, y acento de equilibrio o rítmico en 3ª (o también melódico —Navarro Tomás—): *que me habíades de ser en algún día*; de nuevo el flujo melódico del verso se ve expresivamente interrumpido por esta abrupta conjunción de acentos, todo lo cual testimonia otra vez la dinamicidad imprevisible para una mecánica o lineal concepción del verso. Ese «algún día» se precipita y golpea en la contigüidad de los acentos para expresar «la gravedad del dolor» que se estima atormenta al espíritu del poeta.

Verso octavo: se cierran los cuartetos con la contundencia y equilibrio del endecasílabo, esta vez sí, armónicamente culminado en 3ª, 6ª y 10ª: *con tan grave dolor representadas, a maiori* —heroico— enlazando (encabalgamiento) esta vez más suavemente con el anterior verso.

Verso noveno: endecasílabo de acentuación 4ª, 6ª y 10ª: *Pues en un hora junto me llevastes; a maiori* (heroico) y acentuación rítmica o de equilibrio sin mayor problemática que se ofrece como introducción a los tercetos.

Verso décimo: acentuación de endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª) con acento de equilibrio —rítmico— : *Todo el bien que por términos me distes*.

Verso undécimo: conclusión del primer terceto con ritmo binario del verso (cláusulas yámbicas) y acentos propios de endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª) y de equilibrio o rítmicos en 2ª y 4ª: *llevadme junto el mal que me dejastes*.

Verso duodécimo: inicio del último terceto en idéntica disposición de los versos anteriores (acentuación de endecasílabo *a maiori* —2ª y 6ª sílabas—), endecasílabo heroico con acentuación de equilibrio en 2ª sílaba. *Si no, sospecharé que me pusistes*,. Deslizamiento veloz hacia el siguiente verso (encabalgamiento). Cesura en la segunda sílaba.

Verso decimotercero: de nuevo nos muestra expresivamente el poeta, con inusitada atonía (acentos rítmicos en 4ª y 10ª) acentos a tener en cuenta —«latentes»— en 2ª y 6ª que acompañan el ritmo binario del verso (yámbico): *en tantos bienes, porque deseaste*; el desánimo (en un desmayo rítmico) que le inspira el verso y que culmina en la separación de las vocales (azeuxis) de la palabra que sostiene la pausa versal, «dese_aste», y que prepara el cierre del terceto y así mismo del poema.

Verso decimocuarto: el cierre del poema se lleva a cabo con acentuación en 4ª, 8ª y 10ª sílabas: *verme morir entre memorias tristes*, (endecasílabo *a minori* —sáfico—), mas será el «acento de incitación» expresiva —extrarrítmico— en la sílaba 1ª, el que propondrá con énfasis especial el final del verso, del terceto y del poema, en un movimiento y dinamismo pletóricos de melancolía.

El soneto, en fin, que nos ocupa, viene a relatar, en nuestra opinión, toda una suerte de interacciones que manifiestan ampliamente la necesidad de entender la sistematización métrica desde una óptica más amplia y, desde luego, mucho más implicada en el poema como una totalidad a propósito para interactuar de manera nada lineal y mecánica. La distribución de versos y rimas no hacen sino demostrar de continuo esta interrelación estrechamente íntima entre los elementos métricos que la conforman. Se vio que las cláusulas yámbicas que configuran buena parte de los versos del poema se entremezclan (¿heterogéneamente?) con aquellas otras disposiciones acentuales y rítmicas que contrastan sobremanera, así el verso 7º mostraba el «acento de tensión» (expresión o antirrítmico) en 9ª con la 10ª sílaba de finalización (pausa) de verso, mostrando la excepcionalidad de movimiento propia de un sistema (al que responde el versal) que no parece atenerse a una regularidad neta, explícita y rígida, pues se muestra éste altamente receptivo a una compleja dinámica que será, en definitiva, a la que responda la totalidad del poema.

Lo mismo se dice de aquellos acentos que denominamos de «incitación, corruptores» del impulso métrico ortodoxo del endecasílabo —yámbico—, atiéndase como ejemplo en este soneto los que se ofrecen en los versos 2º, 3º y 14º, donde se exponen y oponen tan expresivamente con acentuación en la 1ª sílaba, en franca confrontación con el ritmo natural del endecasílabo en cuestión.

En cuanto a los otros elementos componentes del sistema métrico que atañen a la configuración de nuestro poema, se vio también que dicha elasticidad de integración es manifiesta, así en el verso 13^a: *en tantos bienes, // porque dese_aste*, estira las vocales para adecuarse a la medida del verso (azeuxis), y da otra inequívoca muestra de plasticidad expresiva y de extraordinaria dinámica. Decíamos que la forma y el ritmo son importantes en lo que tradicionalmente se mostró como fundamento o sustrato material de lo que «existe». Insistiremos nosotros, a tenor de lo visto en este y otros poemas, en que la periodicidad (el ritmo numérico) intervendrán en poesía, bien en forma de una periodicidad rigurosamente reglamentada, bien basada en una dinámica no tan estrictamente reglamentada, porque los ritmos vivos (y el de la poesía sin duda lo es) serán precisamente los más susceptibles a aquellas irregularidades que con normalidad han sido tenidas como desvíos.

SONETO XVI⁶

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del airado pecho,
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponzoñosas;

No las escaramuzas peligrosas,
ni aquel fiero rüido contrahecho
de aquel que para Júpiter fué hecho
por manos de Vulcano artificiosas,

 pudieron, aunque más yo me ofrecía
a los peligros de la dura guerra,
quitar un hora sola de mi hado.

 Mas infición de aire en solo un día
me quitó al mundo, y me ha en ti sepultado,
Parténope, tan lejos de mi tierra.

6. Garcilaso de la Vega: ob. cit., pág. 235.

Esquema métrico:

No las francesas armas odiosas,
(1^a)——4^a——6^a——10^a
en contra puestas del airado pecho,
——2^a——4^a——8^a——10^a
ni en los guardados muros con pertrecho
——4^a——6^a——10^a
los tiros y saetas ponzoñosas;
——2^a——6^a——10^a

No las escaramuzas peligrosas,
——(1^a)——6^a——10^a
ni aquel fiero rüido contrahecho
——2^a——(3^a)——6^a——10^a
de aquel que para Júpiter // fué hecho
——2^a——6^a——(9^a)——10^a
por manos de Vulcano artificiosas,
——2^a——6^a——10^a

Pudieron, // aunque más yo me ofrecía
——2^a——6^a——7^a——10^a
a los peligros de la dura guerra,
——4^a——8^a——10^a
quitar un hora // sola de mi hado.
——2^a——4^a——6^a——10^a

Mas infición de aire en solo un día
——4^a——6^a——8^a——10^a
me quitó al mundo, // y me ha en ti sepultado,
——(3^a)——4^a——6^a——(7^a)——10^a
Parténope, // tan lejos de mi tierra.
——2^a——6^a——10^a

CONFORMAN LOS VERSOS endecasílabos que se ofrecen la relación siguiente en el poema: establece una estructura versal (soneto) que vierte la distribución de verso y rima que sigue: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDC CDC.

Verso primero: endecasílabo *a maiori* acentuado 6ª y 10ª sílabas — heroico—; con acento de equilibrio (rímico) en la 4ª sílaba: *No las francesas armas odiosas*; todo lo cual nos apresta a la disposición anímica del poeta en los siguientes versos del soneto no tan bien atemperados. Diéresis en «odí_osas». Es conveniente atender a la acentuación extrarrítmica (de «incitación expresiva») en la primera sílaba del verso, «No».

Verso segundo: se ofrece una acentuación de endecasílabo *a minori* (4ª y 8ª) sílabas, sáfico: 4ª, 8ª y 10ª: *en contra puestas del airado pecho*, marca un ritmo binario por el que mantiene el mismo pulso de contención del primer verso. «Acento latente» en 2ª que mantiene el ritmo binario del verso.

Verso tercero: vuelve al acento del endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª, heroico) con acento de equilibrio en 4ª: *ni en los guardados muros con pertrecho*; termina el verso en deslizamiento (encabalgamiento) hacia el verso cuarto, barruntando acaso no tanta tranquilidad para el resto de su discurso.

Verso cuarto: aunque mantiene el acento *a maiori* en el endecasílabo (heroico) y el apoyo en acento de equilibrio en 2ª, la totalidad del verso se acentúa en 2ª, 6ª y 10ª: *los tiros y saetas ponzoñosas*; comienza a mostrar cierta inquietud expresada por la separación de vocales «a-e» («sa_eta») —azeuxis, hiato gramatical— para marcar expresivamente el ritmo en 6ª sílaba.

Verso quinto: la presunción sobre una potencial inquietud se hace evidencia en este verso, que manifiesta en su acentuación endecasílabica *a maiori* (6ª y 10ª sílabas), una clara atonía en la parte primera del verso: *No las escaramuzas peligrosas*, para nosotros, parece «acento

de incitación expresiva» (subsidiario o extrarrítmico) el de la 1ª sílaba («No») que exige una disposición anímica de evidente inquietud.

Verso sexto: la exacerbación se convierte en un hecho en el verso sexto aunque mantiene acentos en 2ª, 6ª y 10ª, (endecasílabo *a maiori*, heroico): *ni aquel fiero ruido contrahecho*; el elemento altamente expresivo, en parte se debe al acento en 3ª en conjunción con el de 2ª sílaba, «acento de incitación», y al movimiento que aporta la diéresis, «rü-ido», gracias a la cual marcará el acento de equilibrio (en 6ª) para reestablecer la metricidad del verso, esta compensación expresiva que anuncia ya la convulsión del siguiente verso.

Verso séptimo: la conjunción —«tensión»— (antirrítmica) de las sílabas 9ª y 10ª en el endecasílabo (*a maiori*): *de aquel que para Júpiter fué hecho*, manifiesta en su atonía inicial el violento contraste en la conjunción de acentos en 9ª sílaba (de «tensión») y en el 10ª, acento de equilibrio —y pausa— que se desliza o encabalga, no obstante, en el verso octavo, mostrando una evidencia de no linealidad y dinamismo extraordinarios. Es conveniente tener en cuenta los acentos latentes en 2ª y 4ª que marcan el ritmo binario del verso (yámbico). Cesura en la 6ª sílaba.

Verso octavo: endecasílabo *a maiori* (heroico) con acentuación en 2ª, 6ª y 10ª: *por manos de Vulcano artificiosas*; culmina la serie de cuartetos guardando el equilibrio inicial con apoyaturas de equilibrio —o rítmicas— para culminar sentenciosamente, aún con el eco de la distorsión de los versos anteriores, en el hipérbaton «*manos (de Vulcano) artificiosas*».

Verso noveno: prosigue la genuina dinamicidad de otros versos anteriores en este terceto, cuyo primer exponente ofrece de nuevo, con atonía evidente en la parte segunda del verso, el desasosiego del poeta, así, la acentuación 2ª y 10ª sílabas: *Pudieron, aunque más yo me ofrecía*; que culmina con un brusco deslizamiento (encabalgamiento) al siguiente verso. Cesura en 2ª sílaba.

Verso décimo: culmina el deslizamiento en un endecasílabo *a minori*, 4ª, 8ª y 10ª sílabas (sáfico): *a los peligros de la dura guerra*; quiere recuperar el equilibrio rítmico acentuando la pausa de la sílaba última con una coma, como pretendiendo recuperar el aliento gastado en la dicción de versos anteriores.

Verso undécimo: Termina el primer terceto, otra vez ofreciendo atonía que expresa desaliento y desasosiego (desmayo) con una acentuación

rítmica 2^a, 4^a, 6^a y 10^a: *quitar un hora sola de mi hado*; mas acompasado por un ritmo interior bimembre (yámbico) con el que termina el terceto ofreciendo nuevo descanso (más prolongado) con el punto del verso.

Verso duodécimo: verso que vierte una acentuación en 4^a, 6^a y 10^a, *a maiori* (heroico): *Mas infición de aire en solo un día*; que enlaza abruptamente de nuevo mediante encabalgamiento con el 2^o verso del terceto, y anuncia otra vez de manera harto expresiva, como veremos en el siguiente verso, el final del poema.

Verso decimotercero: el desmayo y desasosiego se acentúan considerablemente buscando el clímax del poema no sólo por el deslizamiento del anterior verso en este otro, también la acentuación del mismo interviene decisivamente: 4^a y 10^a sílabas como acentos de equilibrio (rítmicos) y el de 3^a, sílaba impar, como «acento de incitación» (o extrarrítmico): *me quitó al mundo, y me ha en ti sepultado*; junto al de 4^a, que parece hacer precipitar (sepultar) el ánimo del poeta. Coma en el final de verso, para recuperar nuevamente el aliento y preparar el final de los tercetos y del poema. Cesura en 4^a sílaba.

Verso decimocuarto: endecasílabo *a maiori* (heroico) que se diría pretende reestablecer cierto equilibrio o mejor sosiego (descanso), con la compensación regular de sus rítmicos acentos; 2^a, 6^a y 10^a: *Parténope, tan lejos de mi tierra*; así lo atestigua el acento en Parténope, que carga de melancolía el siguiente extremo del verso y que da fe del extraordinario dinamismo de que es capaz indudablemente el verso y la poesía de nuestro admirado poeta.

El soneto de Garcilaso que, finalmente nos ocupa, viene a cumplir en definitiva las mismas reglas de singularidad dinámica de los anteriores. Así, los versos 7^o y 13^o, vienen a incumplir la norma rígida del metro con la aportación de sus correspondientes «acentos de tensión» (o antirritmia) heterodoxos a la ley métrica que concibe el verso, el poema y la poesía como un fenómeno de carácter lineal sistemático, sujeto a una normativa mecánica que, desde luego, entra en franca colisión con el magnífico dinamismo y expresividad de estos versos y de la totalidad del poema.

Así también ha de prestarse atención a la concurrencia especialmente dinámica de los «acentos de incitación» (extrarrítmicos o subsidiarios) que entran, por ende, en confrontación con el impulso yámbico del verso, granjeando de esta manera una peculiarísima y enriquecedora

expresividad que acabará por convertirse en la verdadera norma de incertidumbre ante la complejidad del fenómeno poético en su vertiente métrica.

Así los elementos de integración que aparecen en el poema (véase el verso 1º: *No las francesas armas odiosas*,) se ofrecen resueltamente para la extraordinaria movilidad del verso —y del poema—, por ejemplo con la diéresis audaz «odi_osas», en cuya separación vocálica vuelve a manifestarse de manera tan expresiva. O así también en el caso de azeuxis del cuarto verso: «los tiros y saetas ponzoñosas», donde la palabra «sa_etas» parece estirar en el verso su impulso y movimiento, como en el natural ejercicio del tiro con arco.

LUIS DE GÓNGORA⁷

SONETO 34

*A don Fray Diego de Mardone, Obispo de Córdoba,
dedicándole el maestro Risco un Libro de música*

Un culto Risco en venas hoy suaves
concentuosamente se desata,
cuyo néctar, no ya líquida plata,
hace canoras aun las piedras graves.

Tú, pues, que el pastoral cayado sabes
con mano administrar al cielo grata,
de vestir, digno, manto de escarlata,
y de heredar a Pedro en las dos llaves,

éste, si numeroso, dulce escucha
torrente, que besar desea la playa
de tus ondas, oh mar, siempre serenas.

Si armonioso leño silva mucha
atraer pudo, vocal Risco atraya
un mar, dones hoy todo a sus arenas.

7. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

Esquema métrico:

Un culto Risco en venas hoy suaves
———2^a———4^a———6^a—8^a——10^a
concentuosamente se desata,
———(3^a)——6^a———10^a
cuyo néctar; // no ya líquida plata,
1^a———3^a———6^a—(7^a)——10^a
hace canoras // aun las piedras graves.
(1^a)———4^a———(6^a)——8^a——10^a

Tú, // pues, // que el pastoral cayado sabes
(1^a)———6^a——8^a——10^a
con mano administrar al cielo grata,
———2^a———6^a——8^a——10^a
de vestir, // digno, // manto de escarlata,
———(3^a)——4^a———6^a———10^a
y de heredar a Pedro en las dos llaves,
———4^a——6^a———(9^a)——10^a

éste, // si numeroso, // dulce escucha
(1^a)———6^a——8^a——10^a
torrente, // que besar desea la playa
———2^a———6^a——8^a——10^a
de tus ondas, // oh mar, // siempre serenas.
———3^a———6^a——(7^a)——10^a

Si armonioso leño silva mucha
———4^a——6^a——8^a——10^a
atraer pudo, // vocal Risco atraya
———2^a——(3^a)———6^a (7^a)——10^a
un mar, // dones hoy todo a sus arenas.
———2^a———(3^a)—(5^a)——6^a———10^a

LOS VERSOS ENDECASÍLABOS que se ofrecen conforman la relación siguiente en el poema: establece una estructura versal (soneto) que vierte la distribución de verso y rima que sigue: catorce versos —arte mayor— endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA, y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDE CDE.

Verso primero: acompasado y rítmico verso (característico ritmo bimembre, en cláusulas yámbicas), endecasílabo yámbico con acentos en 2^a, 4^a, 6^a, 8^a y 10^a: *Un culto Risco en venas hoy suaves*; que ofrece en su equilibrio de manera admirable, el singular contraste con el 2^o verso a través de un rápido y precipitado deslizamiento.

Verso segundo: la atonía inicial del poema se vierte, diríase, para hacer deslizarse el contenido de las «venas del Risco» que describe, mas, tan dinámicamente, que la acentuación en 6^a y 10^a dan claro testimonio: *concentuosamente se desata*, se diría, además, consagrarse para continuar al verso siguiente, cosa que, por otra parte en modo alguno sucede (no hay encabalgamiento), ya que establece una pausa acentuada no sólo por el final (pausa obligada) de verso, también por la coma. La diéresis aporta el elemento definitivo de aceleración y movimiento: «concentuosamente que», se detendrá en el final del verso («acento latente» en 3^a sílaba) dando una plasticidad inaudita al verso que, tan expresivamente, parece dar cauce y forma al líquido que corre y avanza en contraste extraordinario.

Verso tercero: el endecasílabo que ofrece este tercer verso es de una dureza extraña, se vierte con acentos en 3^a, 6^a, 7^a y 10^a sílabas: *cuyo néctar, no ya líquida plata*, cuya acentuación ¿irregular? se hace manifiesta. Los acentos tensionan o desequilibran expresivamente el discurso y movimiento del verso, así el contraste de acentuación en 3^a y 7^a, recayendo precisamente en la palabra «líquida», nos parece que alcanza un colosal sentido de lo intenso y vivo manifiesto precisamente en la no linealidad métrica del verso; así, moviendo y aquietando (entre comas) el verso y el contenido del mismo. Cesura en la 3^a sílaba. «Latencia acentual» en 1^a sílaba.

Verso cuarto: el endecasílabo *a minori* (sáfico) con acentuación en 4ª, 8ª y 10ª sílabas: *hace canoras aun las piedras graves*, ofrece «latencia acentual» en 6ª, la cual mantiene el ritmo binario con la tendencia yámbica que se ve interrumpida al inicio del endecasílabo con una «acentuación de incitación» (extrarrítmico o subsidiario) en la 1ª sílaba, que sirve nuevamente de contraste para poner énfasis al movimiento del verso y del cuarteto.

Verso quinto: nuevo hallazgo métrico de particular contraste en este verso, que vierte acentos rítmicos en 1ª, 6ª, 8ª y 10ª: *Tú, pues, que el pastoral cayado sabes*; el acento en 1ª sílaba (extrarrítmico), «de incitación» mantiene el movimiento expresivo del inicio del segundo cuarteto, en íntima relación rítmica con el primero. Enlaza con el verso siguiente en otro rápido encabalgamiento que no hace sino dar fe del dinamismo y naturaleza del verso.

Verso sexto: endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª, heroico), con acentos rítmicos en 2ª y 8ª sílabas, que indican una inclinación bímembre: *con mano administrar al cielo grata*; la distensión oracional (hipébaton violentísimo) incrementa la violencia y contraste de movimientos rítmicos del verso.

Verso séptimo: nuevamente hipébaton violento que, en el verso (endecasílabo *a maiori*, 6ª y 10ª, con acento de equilibrio –rítmico– en 3ª ofrece un tipo heroico): *de vestir, digno, manto de escarlata*, mantiene un discurso extremadamente impetuoso acentuado con la tonicidad extrarrítmica o de «incitación» de dicho movimiento en la sílaba 3ª. Doble cesura en 3ª y 5ª sílabas.

Verso octavo: el cierre de los cuartetos en este verso lleva el movimiento al verdadero paroxismo en un endecasílabo de acentuación rítmica o de equilibrio en 4ª, 6ª y 10ª, mas con la conjunción del acento 10ª de la pausa versal en «tensión» con el de 9ª: *y de heredar a Pedro en las dos llaves*, cuya violentación extrema el dinamismo, complejidad y movimiento no lineal de su ritmo.

Verso noveno: no satisfecho con el violento y contrastado discurrir versal y rítmico de los cuartetos, inicia los tercetos con disposición no menos controvertida y dinámica. La atonía de la primera parte del soneto intenta apoyarse con los acentos rítmicos en 6ª, 8ª y 10ª: *éste, si numeroso, dulce escucha*; mas el «acento de compensación dinámica» (extrarrítmico) exacerba el movimiento para acabar precipitándose con total violencia en su deslizamiento abrupto al siguiente verso, mas apo-

yado por otro hipérbaton extremado en la intrincación de su sintaxis. «Acento de incitación», como decíamos, en la sílaba 1ª.

Verso décimo: extraordinario modelo de aquietamiento de la violenta exacerbación de los versos anteriores; viene a morir el «torrente» tras el deslizamiento (encabalgamiento) del verso anterior en este otro que calma, tras la coma, en un acompasado ritmo binario (de cláusulas yámbicas) en una apacible acentuación de 2ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas (endecasílabo *a maiori*): *torrente, que besar desea la playa*; la concentración en una sola sílaba (sinéresis) en un sólo acento (8º) de las vocales «e-a»: «des(ea)» enfatiza la sensación de aquietamiento para, posteriormente, volver a correr el líquido rítmico y poético en el encabalgamiento del verso hacia el siguiente: «desde la playa / de tus ondas». Cesura en la 2ª sílaba acentuada.

Verso undécimo: he aquí que se diría culminar el trasegado discurrir rítmico de buena parte de los versos anteriores en un endecasílabo de equilibrada o rítmica acentuación en 3ª, 6ª y 10ª (*a maiori*, heroico), y el ritmo binario de la primera parte del verso: *de tus ondas, oh mar, siempre serenas.*; perfectamente acompasado por las pausas que marcan los acentos y el punto y final del terceto. Nuevamente doble cesura en 4ª y 6ª sílabas. «Acento de tensión» en la 7ª sílaba.

Verso duodécimo: mantiene la solicitud rítmica (métrica) y de equilibrio con un endecasílabo en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *Si armonioso leño silva mucha*; cuya melodía parece que quiere diluirse en los versos siguientes mediante el deslizamiento al verso decimotercero.

Verso decimotercero: mas, de manera inesperada, entre acentos en 3ª, 4ª, 6ª, 7ª y 10ª: *atraer pudo, vocal Risco atraya*, convulsiona de nuevo el poema. Los acentos en 7ª, de «tensión o de ruptura de equilibrio» (antirrítmico) y el 3º, «de compensación» (extrarrítmico) vienen a corroborar este hecho. Añádase la conjunción de vocales (sinéresis) sobre el acento en 3ª fuera de ritmo (sílaba impar) «a-e», «atr(ae)r» para apuntalar con más firmeza aún el desequilibrio de dicho acento. Mas, no queda ahí toda la extraordinaria fuerza expresiva del verso que se ve acentuada por la dialefa «Risco__atraya» y el encabalgamiento al último verso donde, esta vez sí, viene a morir definitivamente el poema. Cesura en 4ª sílaba.

Verso decimocuarto: la sorpresa no ha de quedar todavía del todo expuesta ya que el poeta culmina el poema con un tan extraño como extraordinario último verso que manifiesta, en su atonía final la resolu-

ción del sentido y la forma, mas inseparablemente unidos. Con acento rítmicos en 2ª y 10ª y un «acento de incitación» (extrarrítmico) en sílaba impar (3ª) que todavía mantiene el signo de sus contrastes anteriores: *un mar, dones hoy todo a sus arenas*; producen el desmayo final donde el torrente rítmico del soneto viene a descansar, finalmente, hacia las playas de un mar, en cuyas arenas generosas, duerme la sabia y dinámica ciencia de la poesía.

La conclusión en este primer soneto de D. Luis de Góngora que nos ocupa no puede ser sino de auténtico entusiasmo en tanto que la complejidad y dinamicidad métrica diríase llevar hasta el paroxismo. La no linealidad de su conformación estructural es patente, ya que responde a patrones verdaderamente privativos.

Decíamos que en métrica (no sólo en el ámbito de la matemática pura o aplicada) será muy conveniente considerar el orden y el caos como dos manifestaciones distintas de un determinado subyacente, y es que tendremos ocasión de comprobar que ambas muy bien no subsisten por separado. Muestra evidente de lo que decimos serían estos poemas del insigne poeta cordobés.

Del ritmo yámbico del primer verso perfectamente acompasado por acentos en sílabas pares, pasamos, rápida y abruptamente al verso 2ª cuya insólita atonía contrasta tan expresivamente con el anterior (acentos en la 6ª y 10ª sílabas, cabría considerar «acento latente» la 3ª sílaba), dotándolo de un movimiento extraordinario que acabará, con versos posteriores, por caracterizar esta manera de concebir el verso y la poesía.

El verso 3º muestra en este caso la «tensión» (antirritmo) entre las sílabas 6ª y 7ª, que vuelve nuevamente a contrastar con los versos anteriores y posteriores con ritmo acompasado en las sílabas pares; acaso de nuevo agitados por los «acentos de incitación» (extrarrítmicos) en los versos 4º y 5º, en la sílaba 1ª, o el del verso 7º, en su 3ª sílaba.

O en los versos 9º y 11º respectivamente, cuyos «acentos de tensión» darán nuevas y clarividentes muestras de su complejidad, así manifiestos en 9ª y 10ª, y 6ª y 7ª sílabas, cuya colisión no hace sino alimentar nuestros propósitos expositivos y teóricos anteriormente expuestos. Se encontrará también la incidencia de «acentos de incitación» (extrarrítmicos) en los versos 7º y 9º, en las sílabas 3ª y 1ª respectivamente.

Cerrará el soneto, al fin, con nuevas muestras de celeridad, retardo y, en definitiva, de movimiento no poco violento y, sobre todo harto expresivo, así el verso 13º y 14º, que manifiestan colisiones con los acentos de 6ª y 7ª sílabas y 5ª y 6ª sílabas, y que vienen a cerrar el poema con iguales pero muy extraordinarias directrices.

SONETO 52⁸

*Del casamiento que pretendió el príncipe de Gales con
la Serenísima Infanta María, y de su venida*

Undosa tumba da al farol del día
quien ya cuna le dio a la hermosura,
al sol que admirará la edad futura,
al esplendor augusto de María.

Real, pues, ave, que la región fría
del Arcturo corona, esta luz pura
solicita no sólo, mas segura
a tanta lumbre vista y pluma fía.

Bebiendo rayos en tan dulce esfera,
querrá el amor, querrá el cielo, que cuando
el luminoso objeto sea consorte,

entre castos afectos verdadera
divina luz su ánimo inflamando,
Fénix renazca a Dios, si águila al Norte.

8. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

Esquema métrico:

Undosa tumba da al farol del día
—2^a—4^a—6^a—8^a—10^a
quien ya cuna le dio a la hermosura,
—3^a—6^a—10^a
al sol que admirará la edad futura,
—2^a—6^a—8^a—10^a
al esplendor augusto de María.
—4^a—6^a—10^a

Real, // pues, // ave, // que la región fría
—2^a—4^a—(9^a)—10^a
del Arcturo corona, // esta luz pura
—3^a—6^a—(7^a)—(9^a)—10^a
solicita no sólo, // mas segura
—3^a—6^a—10^a
a tanta lumbre vista y pluma fía.
—4^a—6^a—8^a—10^a

Bebiendo rayos en tan dulce esfera,
—2^a—4^a—8^a—10^a
querrá el amor, // querrá el cielo, // que cuando
—2^a—4^a—6^a—(7^a)—10^a
el luminoso objeto sea consorte,
—4^a—6^a—8^a—10^a

entre castos afectos verdadera
—3^a—6^a—10^a
divina luz su ánimo inflamando,
—2^a—4^a—6^a—10^a
Fénix renazca a Dios, // si águila al Norte.
(1^a)—4^a—6^a—(7^a)—10^a

SE OFRECE LA RELACIÓN siguiente en el poema que presentamos y cuyos versos endecasílabos que lo conforman establecen una estructura versal (soneto) que vierte la distribución de verso y rima que sigue: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA, y dos tercetos con rimas en la distribución CDE CDE.

Verso primero: armonioso verso con cláusulas yámbicas inician el soneto, con acentuación de equilibrio en 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª: *Undosa tumba da al farol del día*; endecasílabo que enlaza o se desliza en el verso segundo acompasado por similar armonía.

Verso segundo: endecasílabo *a maiori* (heroico) con acentuación en 3ª, 6ª y 10ª sílabas: *quien ya cuna le dio a la hermosura*, que muestra como peculiaridad la dialefa –hiato– (separación) o no ejecución de la sinalefa en la 6ª sílaba «dió__a la hermosura», que vierte expresivamente la especialidad de esa belleza, amén de computar en el acento final (de pausa del verso).

Verso tercero: mantiene muy similar melodía con este otro verso endecasílabo *a maiori* —heroico— con acentuación en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *al sol que admirará la edad futura*; manteniendo impulso rítmico binario, el cual marcará de nuevo el equilibrio de este primer cuarteto.

Verso cuarto: cierra la primera parte del poema con muy semejante armonía gracias a otro endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª sílabas) y con acento rítmico (o de equilibrio) en la 4ª sílaba : *al esplendor agosto de María*; y que hace de broche extraordinariamente equilibrado al cuarteto.

Verso quinto: da muestras el primer verso del segundo cuarteto de un tratamiento métrico excepcional cuando nos propone el poeta la «tensión acentual» (antirritmia) en el acento 9º en conjunción con el de 10ª sílaba. Muestra en el endecasílabo la rítmica sintonía de acentos en 2ª y 4ª sílabas: *Real, pues, ave, que la región fría*; vertiendo un ritmo binario en la primera parte del endecasílabo que contrasta, finalmente,

con la atonía de la segunda parte, en conjunción con la acentuación en 9ª, la cual quiebra el equilibrio del inicio versal y pone énfasis en la frialdad de la región con ingrata unión de ritmos que, además, encabalgaba abruptamente en el siguiente verso.

Verso sexto: no cesa en su empeño de sorprender al poeta. El segundo verso del segundo cuarteto, aunque se ofrece como endecasílabo *a maiori*, heroico, con acentuación en 3ª, 6ª y 10ª: *del Arcturo corona, esta luz pura*, estrecha, fuerza y tensiona el equilibrio de manera expresiva acentuando nuevamente en 9ª y volviendo a encabalgarse violentamente con el verso tercero dando muestras de un exquisito dinamismo que afectará a todo el poema. Cesura en la 6ª sílaba acentuada.

Verso séptimo: parece querer frenar el ímpetu y la violencia de movimiento de los dos versos de arranque del soneto, para lo cual apoya el endecasílabo sus acentos en el equilibrio: 3ª, 6ª y 10ª: *solicita no sólo, mas segura*; mas veremos que sólo será un momento porque se desliza tras nuevo encabalgamiento. Cesura en 6ª sílaba.

Verso octavo: armonioso verso que viene a cerrar el primer cuarteto con acentos en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *a tanta lumbre vista y pluma fía*; endecasílabo *a maiori*, con ritmo binario de cláusulas yámbicas, que sitúan el verso como típicamente heroico.

Verso noveno: mantiene igual armonía al principio del cuarteto segundo que en el final del primero; acentos en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª, mas esta vez con un endecasílabo *a minori* (4ª y 8ª) —sáfico—: *Bebiendo rayos en tan dulce esfera*.

Verso décimo: vuelve a tensionar con gran dinamismo expresivo el verso sexto cuando, además de los acentos de equilibrio en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª (endecasílabo *a maiori*, heroico) con impulso rítmico binario (yámbico): *querrá el amor, querrá el cielo, que cuando*, contrasta con violencia el «acento de tensión» (antirrítmico) en 7ª sílaba con gran énfasis emotivo que apela a la divinidad (el cielo) en el instante que muestra su anhelo expresivo; mantiene el movimiento excelente del verso con el deslizamiento rápido al séptimo verso. Doble cesura en 4ª y 8ª sílabas acentuadas.

Verso undécimo: endecasílabo que muestra una acentuación de equilibrio (o rítmica en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª): *el luminoso objeto sea consorte*, que ofrece como especial excelencia la conjunción (unión de sílabas del hiato –sinéresis–) para conformar armoniosamente el 10ª acento (pausa versal), «e_a» («sea»).

Verso duodécimo: el último terceto comienza con otro endecasílabo en 3^a, 6^a y 10^a, *a maiori* (heroico): *entre castos afectos verdadera*; manteniendo muy a propósito la solemnidad del poema y deslizándose al siguiente verso (encabalgamiento) que también mantiene marcados rasgos de armonía.

Verso decimotercero: verso con claro ritmo binario (yámbico) que conforma un endecasílabo *a maiori* (6^a y 10^a sílabas) con acentos de equilibrio en 2^a y 4^a sílabas: *divina luz su ánimo inflamando*; marca con grandes notas de proporción rítmica la solemnidad anunciada, la cual se extrema con la dialefa en la 6^a sílaba marcada con palabra esdrújula, que sí hará sinalefa con la última palabra que marcará la pausa obligada del verso.

Verso decimocuarto: cierre de los tercetos y del poema con un verso harto expresivo que marcará sus acentos de equilibrio en 4^a, 6^a y 10^a sílabas (endecasílabo *a maiori*): *Fénix renazca a Dios, si águila al Norte*; acento de incitación (o extrarrítmico) en la 1^a sílaba y, sobre todo en el verso «de tensión» (o ruptura de equilibrio) —antirrítmico— en la 7^a sílaba que con la sinalefa «si_águila» en palabra esdrújula diría impulsar con alto vuelo de armonía la solemnidad del poema. Cesura en la 6^a sílaba.

Cuando anteriormente decíamos que «el isomorfismo poético es una prueba palpable (viviente) de que el mundo que acontece en el verso no funciona al albur de una dinámica equiprobable, en cuya realidad se manifiesta un conjunto vacío de leyes», se entiende que veremos reflejado el funcionamiento del verso, o mejor del poema, y nos parece buena muestra de ello este soneto. La extraordinaria complejidad de su funcionamiento exhibe la no linealidad de los presupuestos y las especiales leyes que lo animan, los cuales no tiene por qué responder a las normas de preceptiva que no atienden a la naturaleza viva de su dinámica.

De todo ello da buena cuenta el discurrir de los versos del soneto. El primer cuarteto fluye acompasadamente dentro de los cánones metristas con un ritmo yámbico que da un envidiable equilibrio al arranque del poema. Pero, atención, llega el contraste tan característico del genio de las «Soledades»: el segundo cuarteto arranca de manera métrica-insólita ofreciendo en los versos 5^o y 6^o, «acentos de tensión» (antirrítmicos), cuya colisión se produce en las sílabas 9^a y 10^a, y 6^a y

7^a, y 9^a y 10^a respectivamente, acompañados de la interacción dinámica de aquellos otros elementos versales (licencias) que no harán sino incrementar extraordinariamente el movimiento del poema, así la separación (azeuxis) de las vocales «e-a», «Re_al». Aparecen nuevamente otros «acentos de tensión» en los versos 10^o y 14^o, con acentos en 6^a y 7^a sílabas, que en ambos casos mantendrán la plasticidad y expresión acostumbradas en el poema.

En el mismo verso 14^o, la sílaba 1^a muestra un «acento de incitación» (extrarrítmico) que servirá de nuevo aporte animador y de apoteosis final de verso, si además, como hemos visto, va precediendo el paroxismo métrico con el acento de tensión que colisiona entre la 6^a y 7^a sílabas, y es que «el vigor y el rigor del lenguaje en poesía sirve para eliminar lo común y reforzar lo genuino.»

SONETO 65⁹

*De una dama que, quitándose
una sortija, se picó con un alfiler*

Prisión del nácar era articulado
de mi firmeza un émulo luciente,
un diamante, ingeniosamente
en oro también él aprisionado.

Clori, pues, que su dedo apremiado
de metal aun precioso no consiente,
gallarda un día, sobre impaciente,
le redimió del vínculo dorado.

Mas ay, que insidioso latón breve
en los cristales de su bella mano
sacrílego divina sangre bebe:

púrpura ilustró menos indiano
marfil; invidiosa, sobre nieve
claveles deshojó la Aurora en vano.

9. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

Esquema métrico:

Prisión del nácar era articulado
— 2^a — 4^a — 6^a — 10^a
de mi firmeza un émulo luciente,
— 4^a — 6^a — 10^a
un diamante, // ingeniosamente
— 4^a — (8^a) — 10^a
en oro también él // aprisionado
— 2^a — (5^a) — 6^a — 10^a

Clori, // pues, // que su dedo apremiado
(1^a) — 6^a — 10^a
de metal aun precioso no consiente,
— 3^a — 4^a — 6^a — 8^a — 10^a
gallarda un día, // sobre impaciente,
— 2^a — 4^a — (6^a) — 10^a
le redimió del vínculo dorado.
— 4^a — 6^a — 10^a

Mas ay, // que insidioso latón breve
— 2^a — 6^a — (9^a) — 10^a
en los cristales de su bella mano
— 4^a — 8^a — 10^a
sacrílego divina sangre bebe:
— 2^a — 6^a — 8^a — 10^a

púrpura ilustró // menos indiano
1^a — 6^a (7^a) — 10^a
marfil; // invidiosa, // sobre nieve
— 2^a — 6^a — 10^a
claveles deshojó la Aurora en vano.
— 2^a — 6^a — 8^a — 10^a

LOS VERSOS ENDECASÍLABOS que conforman el poema establecen la relación y estructura versal característica del soneto, el cual vierte la siguiente distribución de verso y rima: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDC DCD:

Verso primero: equilibrado endecasílabo con ritmo binario (cláusulas yámbicas) y acentos *a maiori* (heroico con acentos en 6ª y 10ª) y acentos rítmicos en 2ª y 4ª sílabas: *Prisión del nácar era articulado*, que pretende marcar con ponderación y armonía el inicio del poema.

Verso segundo: mantiene el pulso acentual del verso primero (*a maiori*) en 6ª y 10ª sílabas con acentos de equilibrio en 2ª y 4ª sílabas: *de mi firmeza un émulo luciente*, dando, no obstante, énfasis especial con el acento rítmico en 6ª con palabra esdrújula.

Verso tercero: otro verso de factura realmente distinguida en la ya de por sí rara fábrica del genial poeta cordobés. La atonía del verso con apoyatura de acentos de equilibrio en 4ª y 10ª sílaba: *un diamante, ingeniosamente*; dará una fuerza expresiva extraordinaria empujada por la diéresis en 4ª sílaba «di_ amante» y la misma licencia en la 8ª sílaba, «ingeni_ osamente» (de la que cabe reconocer un acento latente), que hace volar el verso hacia el siguiente y último del cuarteto con el deslizamiento o encabalgamiento. Cesura en la sílaba 4ª acentuada.

Verso cuarto: vuelve a la armonía con acentos en 6ª y 10ª (endecasílabo *a maiori* —heroico—) y acento de equilibrio (rítmico) en 2ª sílaba: *en oro también él aprisionado*; por el que retorna al equilibrio y ponderación de los versos iniciales. Acento de tensión en la 5ª sílaba.

Verso quinto: endecasílabo *a maiori* (9ª y 10ª sílabas), con acento de incitación en la 1ª sílaba (enfático —Navarro Tomás—): *Clori, pues, que su dedo apremiado*, y posterior y rápido encabalgamiento al 6º verso. Mantiene gran rapidez y agilidad al no realizar la sinalefa «dedo__apremiado» que, en verdad parece apremiar el verso al siguiente segmento poemático.

Verso sexto: repone el equilibrio en este verso con acentos rítmicos en 6ª y 10ª sílabas: *de metal aun precioso no consiente*; endecasílabo *a maiori* (heroico). El acento en la sílaba 3ª en conjunción con el débil en 4ª vierte cierto énfasis y dureza que diríase conjuntarse en las características mismas del «metal», para después serenarse el cuarteto con una pausa añadida igual a la de final de verso.

Verso séptimo: de nuevo un verso con rara atonía en la parte final del endecasílabo, que produce un efecto de aceleración del verso, y todo para ser bruscamente detenido por la coma al final del mismo. Reparte los acentos de equilibrio en 2ª, 4ª y 10ª sílabas: *gallarda un día, sobre impaciente*. Mantiene, no obstante, el ritmo binario (en sílabas pares) —yámbico— que sostiene la armonía del cuarteto. Cesura en la 4ª sílaba acentuada. Acento latente en 6ª.

Verso octavo: sigue compensando con sobriedad el final del cuarteto con un endecasílabo *a maiori* (6ª y 10ª sílabas) y acento de equilibrio en 4ª: *le redimió del vínculo dorado*.

Verso noveno: se rompe la serenidad y equilibrio del final del cuarteto anterior con un muy brusco cambio de ritmo por el que, la parte inicial del verso muestra atonía, y la final, en violento contraste, una conjunción abrupta de acentos; así muestra acento de equilibrio en 6ª y 10ª sílabas (endecasílabo *a maiori*), más acento de tensión (antirrítmico) en 9ª: *Mas ay, que insidioso latón breve*; que en vinculación con el hipébaton violento del verso produce un efecto expresivo tal, que acelera prestamente el verso, generando un énfasis que prepara para la visión súbita a la que se aprestarán a presentar los siguientes versos del terceto.

Verso décimo: se apresta con gracioso equilibrio el siguiente verso de la mano de acentos en 4ª, 8ª y 10ª (endecasílabo *a minori* —sáfico): *en los cristales de su bella mano*, a conformar el inicio de la escena central de los tercetos con celeridad propiciada por el encabalgamiento que emula el gesto de llevar, raudamente, la mano a los labios para cortar la sangre.

Verso undécimo: endecasílabo de cierre y a la vez de apertura cierra el primer terceto y abre el segundo. Con acentos en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª: *sacrilego divina sangre bebe* (endecasílabo *a maiori* —heroico—). Deja expectante al lector y deseoso de satisfacer la curiosidad en la definición del poema.

Verso duodécimo: cambia el ritmo del terceto, aun con acentos en 6ª y 10ª (endecasílabo *a maiori*), mas acento rítmico en 1ª sílaba: *púrpura*

ilustró menos indiano; pero la dialefa en «púrpura___ilustró», es la que dota de especial dinamismo al verso, precipitado después en violento hipérbaton al siguiente verso.

Verso decimotercero: endecasílabo heroico (*a maiori*) intenta recuperar el aliento con acentos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas: *marfil; invidiosa, sobre nieve*; entre pausas interiores (coma y punto y coma) prepara el clímax del verso final del soneto.

Verso decimocuarto: con un impulso rítmico binario, en presto, galante y sentencioso movimiento (yámbico), diríase apresta a deshojar verdaderamente en cada acento: 2ª, 6ª, 8ª, 10ª sílabas (endecasílabo a maiori —heroico—): *claveles deshojó la Aurora en vano*, el verso final del terceto y del poema.

El soneto cabría resumirlo en pos de una seria reflexión que, aun trascendiendo el ámbito de lo estrictamente métrico, será interesante recordar, si veíamos que la apreciación de la realidad en poesía está inevitablemente relacionada con la dimensión estética y de verdad a la que aspira, ya que la belleza no enmascara la verdad, al contrario, el ser poético alcanza su plenitud en la realidad misma, si armoniosamente revelada. Pero no será esta una realidad sólo apreciable estética y filosóficamente, porque sobre todo nos encontramos ante una realidad viva. El binomio vida-poesía resulta inseparable (e inevitable) para el correcto entendimiento de su relación con la realidad.

Así las cosas, el verso 4º con su conjunción de acentos («tensión» —antirrítmico—) en 5ª y 6ª, pueden considerarse prueba de lo que estamos hablando, más todavía si observamos el arranque acompasado de los dos primeros versos con ritmo par (yámbico), que entrarán en violenta colisión, primero con la atonía del verso 3º con acentuación en 4ª y 10ª sílabas (aunque cabría la posibilidad de considerar un acento latente en la 8ª sílaba), y después, como anticipábamos, con la excepcional concurrencia de los acentos de tensión a los que aludíamos.

Los acentos de incitación (extrarrítmica) adquieren en esta insólita dinámica una importancia considerable, así los acentos en la 1ª sílaba (impar) convulsionando el flujo natural del endecasílabo (yámbico) incide, estimamos, de manera altamente expresiva y viva de movimiento; en la misma dirección el acento de incitación del verso 6º con su acentuación en la 3ª sílaba.

Nuevo contraste con la atonía del verso 7º y acentuaciones rítmicas en 2ª, 4ª y 10ª sílabas. Otra vez (verso 9º) hace aparición la ley de la confrontación y el contraste del que se muestra extraordinario virtuoso D. Luis con el enfrentamiento (tensión) de acentos entre la 9ª y 10ª sílabas, y en el verso 12º con la colisión de acentos entre la 6ª y 7ª sílabas. Cómo casa en perfecta interacción la separación silábica (diéresis) del verso 13º, («invidiosa»), con todo el monumental aparato de distorsión métrica del soneto, y todo en pos del logro de un vitalismo y expresividad exacerbados en estos versos.

SONETO 69¹⁰

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta;

y aun creo que el espíritu levanta
-como en información de su derecho-
a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

Ponga, pues, fin a las querellas que usa,
pues ni quejarse, ni mudar estanza
por pico ni por pluma se le veda;

y llore sólo aquel que su Medusa
en piedra convirtió, porque no pueda
ni publicar su mal, ni hacer mudanza.

10. Góngora, L. de: ob. cit., pág. 236.

Esquema métrico:

Con diferencia tal, // con gracia tanta
— 4^a — 6^a — 8^a — 10^a
aquel ruiseñor llora, // que sospecho
— (5^a) — 6^a — 10^a
que tiene otros cien mil // dentro del pecho
— 2^a (-3^a) — 6^a - (7^a) — 10^a
que alternan su dolor // por su garganta;
— 2^a — 6^a — 10^a

y aun creo que el espíritu levanta
(1^a) — 2^a — 6^a — 10^a
-como en información de su derecho-
(1^a) — 6^a — 10^a
a escribir del cuñado el atroz hecho
— 3^a — 6^a — (9^a) 10^a
en las hojas de aquella verde planta.
— 3^a — 6^a — 8^a — 10^a

Ponga, // pues, // fin a las querellas que usa,
1^a — 4^a — 8^a — 10^a
pues ni quejarse, // ni mudar estanza
— 4^a — 8^a — 10^a
por pico ni por pluma se le veda;
— 2^a — 6^a — 10^a

y llore sólo aquel que su Medusa
— 2^a — 4^a — 6^a — 10^a
en piedra convirtió, // porque no pueda
— 2^a — 6^a - (7^a) — 10^a
ni publicar su mal, // ni hacer mudanza.
— 4^a — 6^a — 8^a — 10^a

EL POEMA Y LOS VERSOS endecasílabos que conforman el poema establecen una relación y estructura versal (soneto) que muestra la siguiente distribución de verso y rima: catorce versos (arte mayor), endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDE CED:

Verso primero: ritmo marcado con acentuación en 4ª, 8ª y 10ª sílabas que marcan un endecasílabo *a minori* (sáfico) como arranque del soneto: *Con diferencia tal, con gracia tanta*, cuyo primer verso se desliza (encabalgá) con gracilidad y equilibrio al siguiente. Cesura en la 6ª sílaba.

Verso segundo: contrasta este con el primer verso ante la dureza del «acento de tensión» en 5ª en conjunción con el acento de equilibrio en 6ª: *aquel ruiseñor llora, que sospecho*. La tensión y desequilibrio manifiesta en el endecasílabo (sensación de balanceo) se incrementa al precipitarse en deslizamiento al verso siguiente. Cesura en la 6ª sílaba.

Verso tercero: verso que se nos antoja de no poca complejidad dinámica, pues advierte acentos de equilibrio en 2ª, 6ª y 10ª (endecasílabo *a maiori* —heroico—): *que tiene otros cien mil dentro del pecho*; y «acentos de tensión» en 3ª, incrementando el desequilibrio por la sinalefa «tiene__otros» y el acento en 7ª sílaba; se produce ante tal desconcierto la sensación deseada (expresiva) de confusión (de cien mil sonidos) por parte del poeta que, nuevamente precipita el verso con abrupto encabalgamiento al final del cuarteto.

Verso cuarto: se cierra el cuarteto con sobriedad y equilibrio mostrando la requerida alternancia y equilibrio con acentos rítmicos en 2ª, 6ª y 10ª: *que alternan su dolor por su garganta*; e impulso rítmico binario (yámbico) característico del verso endecasílabo.

Verso quinto: mantiene el equilibrio en el inicio del segundo cuarteto de manera similar a como se cerró el primero. Endecasílabo *a maiori* —heroico— con acentos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas: *Y aun creo que el espíritu levanta*. Es muy digno de reseñar la sinalefa del inicio del verso

«y-a-u,» «y aún», que en su contracción en la sílaba primera, acento 1º (impar) de «incitación» (extrarrítmico) tensiona expresivamente el verso que, tras la posterior expansión en los acentos rítmicos de 2ª, y sobre todo en 6ª (palabra esdrújula), se diría efectivamente, levantarse.

Verso sexto: extraordinario dinamismo el expuesto en el verso que nos ocupa. La aceleración —el vuelo— se ve incrementado por la atonía de la primera parte del verso y, finalmente empujado por los acentos rítmicos en 6ª y 10ª: *como en información de su derecho*; (endecasílabo *a maiori*). Debe tenerse en cuenta cierta latencia en la 1ª sílaba del verso.

Verso séptimo: verso en principio acompasado por la acentuación en 3ª, 6ª y 10ª (*a maiori* —heroico—) *a escribir del cuñado el atroz hecho*; que violentamente entra en confrontación con el «acento de tensión» (antirrítmico) en 9ª sílaba y cuya expresividad es manifiesta precisamente en el adjetivo «atroz», el cual colisiona con el acento de equilibrio en 10ª y en la rápida precipitación y deslizamiento (encabalgamiento) hacia el verso siguiente, conclusión del segundo y último cuarteto.

Verso octavo: concluye la estrepitosa dinámica de los versos anteriores con la cierta atonía del verso que mantiene acentos rítmicos en 3ª, 8ª y 10ª sílabas: *en las hojas de aquella verde planta*, con tendencia rítmica que parece complacerse en el descanso de final de cuarteto.

Verso noveno: extrema aún más la atonía en el principio del endecasílabo dando sensación de grande languidez, así los acentos en 1ª («acento de incitación» en sílaba impar), 8ª y 10ª sílabas: *Ponga, pues, fin a las querellas que usa*, expresa melancolía que parece incrementar-se con la dialefa final de verso cuando dice: «que-usa», finalmente.

Verso décimo: quiere recuperar el aliento, mas con acentuación algo más intensa en 4ª, 8ª y 10ª sílabas: *pues ni quejarse, ni mudar estanza* (endecasílabo *a minori* —sáfico—), pretensión que se hace finalmente cierta en el siguiente verso, aun el deslizamiento hacia el final del terceto. Cesura en la sílaba 4ª acentuada.

Verso undécimo: efectivamente, la sobriedad acentual marca el final del terceto: 2ª, 6ª y 10ª sílabas: *por pico ni por pluma se le veda*; (endecasílabo *a maiori* —heroico—) con claro ritmo binario (yámbico) y, finalmente cerrar con pausa acentuada por el punto y coma que finaliza el verso.

Verso duodécimo: el impulso binario del endecasílabo da a este verso un aire nuevamente acompasado, así lo muestran sus acentos de

equilibrio (rítmicos) en 2ª y 10ª: *y llore sólo aquel que su Medusa*; con la insólita atonía en el interior del endecasílabo propende una sensación de desmayo que se convierte prácticamente en caída en el deslizamiento (encabalgamiento) final del endecasílabo.

Verso decimotercero: los acentos en 2ª, 6ª y 10ª: *en piedra convirtió, porque no pueda*, diríase que solidifican el ritmo con la sobriedad característica del endecasílabo *a maiori* —heroico— para culminar con éxito la expresión final del poema. Es conveniente tener en cuenta cierta «latencia» en la sílaba 7ª. Se advierte una clara cesura en la sílaba 6ª del verso.

Verso decimocuarto: así sucede que, con el aire binario del último verso (yámbico), y la acentuación rítmica o de equilibrio en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª: *ni publicar su mal, ni hacer mudanza*. Se consigue la culminación del terceto último y del poema con plena eufonía, sobriedad y elegancia. Cierra con cesura en la sílaba central acentuada dejando un perfecto endecasílabo bimembre que, con tanta galanía y acierto celebrara en sus ineludibles estudios Dámaso Alonso.

Acaso sea con este poeta y su extraordinaria e influyente obra que se manifieste la poesía como exclusiva e inasible frontera entre el ruido y el mensaje perfectamente configurado con patrones no menos raros y expresivos. Las estrategias métricas en esta poesía son de una insólita dinamicidad, acaso el metro y silencio muestren en ella su contraste con cualidades extraordinariamente excepcionales para su mejor expresividad y alto alcance estético.

Así se deduce de los versos 2º y 3º, los cuales muestran acentos en 5ª y 6ª, 6ª y 7ª, respectivamente, cuya «tensión» (antirrítmica) acentual se manifiesta como rasgo de contraste ya natural en esta poesía y que no puede sino confirmar de manera evidente la organicidad y movimiento dificultosos del verso y del poema, así como que la ruptura de los patrones de simetría del metro son, por tanto otra manifestación más de su intrincado funcionamiento. Así también, en el verso 5º, la «incitación» (extrarrítmica) del acento en 1ª sílaba, en confrontación con la paridad del ritmo (yámbico) del verso y en confluencia con la sinalefa en tres vocales: *y__aun creo que el espíritu levanta*, da fe de todo lo que decimos en referencia a la dinámica compleja de su funcionamiento.

La atonía del verso 6º (y la «acentuación latente» en la primera sílaba) nos hacen nuevamente considerar apreciaciones tan valiosas para

la comprensión del funcionamiento versal del silencio y el metro propiamente dicho, y evidentemente para reafirmarnos en su indudable (e inagotable) fuente de expresividad cuando reconocemos toda la enorme potencialidad creativa que en el verso radica y al poeta atento se ofrece y posibilita en su uso acorde. El verso 7º nuevamente ofrece «acento de tensión» (antirrítmico) en 9ª —y 10ª—, se vierte también en el verso 13º, entre las sílabas 6ª y 7ª, como una reafirmación de todo lo antecedido así como del indiscutible diálogo entre los diferentes elementos constituyentes del verso.

JUAN RAMON JIMÉNEZ

**SONETO 16¹¹
MUJER CELESTE**

Trocada en blanco toda la hermosura
con que ensombreces la naturaleza,
te elevaré a la clara fortaleza
torre de mi ilusión y mi locura.

Allí, cándida rosa, estrella pura,
me dejarás jugar con tu belleza...
Con cerrar bien los ojos, mi tristeza
reirá, pasado infiel de mi ventura.

Mi vivir duro así, será el mal sueño
del breve día; en mi nocturno largo,
será el mal sueño tu cruel olvido;

desnuda en lo ideal, seré tu dueño;
se derramará abril por mi letargo
y creeré que nunca has existido.

11. Jiménez, J.R.: ob. cit., pág. 245.

Esquema métrico:

Trocada en blanco toda la hermosura
— 2^a — 4^a — 6^a — 10^a
con que ensombreces la naturaleza,
(1^a) — 4^a — 10^a
te elevaré // a la clara fortaleza
— 4^a — 6^a — 10^a
torre de mi ilusión y mi locura.
1^a — 6^a — 10^a

Allí, // cándida rosa, // estrella pura,
— 2^a — (3^a) — 6^a — 8^a — 10^a
me dejarás jugar con tu belleza...
— 4^a — 6^a — 10^a
Con cerrar bien los ojos, // mi tristeza
— 3^a (4^a) — 6^a — 10^a
reirá, // pasado infiel de mi ventura.
— 2^a — 4^a — 6^a — 10^a

Mi vivir duro así, // será el mal sueño
— (3^a) 4^a — 6^a — 8^a — (9^a) 10^a
del breve día; // en mi nocturno largo,
— 2^a — 4^a — 8^a — 10^a
será el mal sueño tu cruel olvido;
— 2^a — (3^a) — 4^a — 8^a — 10^a

desnuda en lo ideal, // seré tu dueño;
— 2^a — 6^a — 8^a — 10^a
se derramará abril por mi letargo
— (5^a) 6^a — 10^a
y creeré que nunca has existido.
— 4^a — 6^a — 10^a

COMENZAMOS ESTA SERIE de análisis con poemas (también sonetos) de poetas plenamente modernos, en los cuales cabrá distinguirse estructura y modelos de funcionamiento muy similares a los canónicos de Garcilaso, o los extraordinariamente ágiles y enérgicos de Góngora.

Veamos por tanto, sonetos de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre.

Los versos endecasílabos que conforman el poema establecen una relación y estructura versal (soneto) que manifiesta la siguiente distribución de verso y rima: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA, y dos tercetos con rimas en la distribución CDE CED

Verso primero: endecasílabo *a maiori* (6ª y 10) con acentos rítmicos en 2ª y cuarta sílabas: *Trocada en blanco toda la hermosura*, describe ritmo binario (yámbico) que da equilibrio y sobriedad al discurrir del verso.

Verso segundo: verso este extraño por su atonía (se apoya rítmicamente con acentos en 4ª y 10ª sílabas): *con que ensombreces la naturaleza*; lo que aporta una sensación de celeridad y liviandad al verso tan extraordinarias que prácticamente lo harán volar hasta la transición del siguiente verso.

Verso tercero: nuevamente equilibra el verso compensando el mismo con acentos en 4ª, 6ª y 10ª: *te elevaré a la clara fortaleza*; (endecasílabo *a maiori* —heroico—), mas precipitado al fin por el encabalgamiento final hacia el verso último del cuarteto. Cesura en la cuarta sílaba acentuada.

Verso cuarto: sigue con énfasis la tónica (o mejor la atonicidad del segundo verso), mas esta vez marcando acentos en 1ª, 6ª y 10ª sílabas: *torre de mi ilusión y mi locura* (endecasílabo *a maiori* —heroico—), aquel énfasis se verá con tanta ligereza y elegancia brillantemente resuelto con el final espléndido de cuarteto.

Verso quinto: este endecasílabo de inicio del segundo cuarteto, con acentos de equilibrio, a nuestro juicio (o mejor, a nuestro oído) en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *Allí, cándida rosa, estrella pura*, quiere llevar un impulso rítmico binario que se ve descompensado por el acento en 3ª —sílabo impar—, acento por tanto de «incitación» al desequilibrio (extrarrítmico) que, no obstante, en virtud de las pausas (comas) mantiene un grado de inquietud expresiva que caracteriza singularmente el verso.

Verso sexto: vuelve el perfecto equilibrio y melodía endecasilábica con acentos en 4ª, 6ª y 10ª sílabas: *me dejarás jugar con tu belleza... (a maiori —endecasílabo heroico—)*.

Verso séptimo: mantiene el equilibrio del endecasílabo esta vez con acentos en 3ª, 6ª y 10ª sílabas: *Con cerrar bien los ojos, mi tristeza (a maiori, heroico)*, mas con un final acelerado por el encabalgamiento que busca la finalización expresiva y dinámica del cuarteto. Cesura en la 6ª sílaba acentuada.

Verso octavo: cierra el cuarteto exquisitamente en equilibrio bajo el signo rítmico binario (yámbico) y una acentuación en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª: *reirá, pasado infiel de mi ventura*, en perfecto discurrir y enlazar (sinalefa en «pasado_infiel») de los elementos que constituyen el verso.

Verso noveno: inaugura los tercetos con un verso pleno y de enrevesado dinamismo que quiere expresar la inquietud del poeta. Así, ofrece acentos de equilibrio en 4ª, 8ª y 10ª sílabas: *Mi vivir duro así, será el mal sueño* (endecasílabo *a minori*, sáfico) mas en dura contraposición, primero el acento en 3ª (extrarrítmico) de «incitación», que hace expresivamente duro el vivir; y el «acento de tensión» en 9ª (antirrítmico), que hace en realidad aún más duro el sueño que quiere hacer extensivo al lector el poeta; mas no satisfecho con estas incidencias dinámicas no lineales en el verso concluye con un veloz deslizamiento al verso siguiente. Cesura en la sílaba 6ª.

Verso décimo: la celeridad del verso anterior se verá en este otro culminada por la «brevedad del día»; mas con brusca pausa (punto y coma) trata de recobrar el aliento del verso noveno, así con ritmo binario (yámbico) y endecasílabo con acentos en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª: *del breve día; en mi nocturno largo, (a minori —sáfico—)* trata de reinstalar el equilibrio de anteriores versos. Cesura en 4ª sílaba.

Verso undécimo: vuelve la inquietud, mas esta vez propiciada al margen de los acentos de equilibrio en 2ª, 4ª y 8ª: *será el mal sueño tu*

cruel olvido; (endecasílabo *a minori* –sáfico– nuevamente), pero con acento en 3ª sílaba de incitación (extrarrítmico) en sílaba impar.

Verso duodécimo: acentuación rítmica en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª: *desnuda en lo ideal, seré tu dueño*; con aires binarios (yámbicos) (endecasílabo *a maiori* —heroico—) que estabiliza nuevamente el poema. Cesura en la 6ª sílaba.

Verso decimotercero: prepara el poeta el final del soneto en el penúltimo verso con nuevo regreso a la inquietud, esta vez de la mano, por un lado de los acentos rítmicos en 6ª y 10ª sílabas: *se derramará abril por mi letargo*; (endecasílabo *a maiori*) con un «acento de tensión» (de desequilibrio o antirrítmico) en la 5ª sílaba, impar en franca colisión con el acento en 6ª, además por la atonía inicial del verso; todo lo cual expone una semblanza de contrastes de grande expresividad que, añadida al deslizamiento (encabalgamiento) hacia el siguiente verso, nos propone una selecta finalización del terceto y del poema.

Verso decimocuarto: las sílabas 4ª, 6ª y 10ª: *y creeré que nunca has existido* (endecasílabo *a maiori*, heroico), proponen el equilibrio nuevamente del poema en una conclusión que contrasta con el verso que precede a este. Mantiene un pulso igualmente binario (yámbico), estira el verso al deshacer el diptongo en «cre_e»ré, para buscar la medida y la eufonía deseada, la cual mantiene en virtud a su ritmo, para así expresar la vuelta a la normalidad basada en la creencia de la no realidad (o, mejor la ilusión) de su existencia, rota acaso por el extravío rítmico intencionado de versos anteriores.

A modo de recopilación de lo analizado podemos decir que estamos ante otra muestra clara de que el funcionamiento versal no responde necesariamente a una concreción mecánica y lineal de preceptos que informan sus más íntimas estructuras, tampoco estamos ante un caso de caótico devenir que suponga la comprensión de las violaciones de las normas de preceptiva como meros accidentes, aunque tengamos que reconocer impulsos azarosos en sus posteriores y estéticas (y expresivas) consideraciones. La atonía del verso 2º (y la posible «acentuación latente» de la 1ª sílaba) en claro contraste con versos posteriores, donde la conjunción de acentos se muestra especialmente tensa, es caso suficiente para llevar a cabo serias reflexiones sobre el funcionamiento del verso, máxime teniendo en cuenta el acierto expresivo y estético de su uso potencialmente desviado. El verso 4º en su acento 3º ofrece la

«incitación» (acento extrarrítmico) expresiva necesaria para dinamizar el verso con su acentuación en sílaba impar, la cual contrasta con la natural yámbica (par) del mismo. Sucede igual con los versos 9º y 11º que advierten similar contraste expresivo. Serán definitivamente clarificadores los acentos de tensión manifiestos en los versos 9º y 13º, en los que la expresividad viene expuesta tras los acentos en 9ª y 10ª sílabas y en 5ª y 6ª sílabas, respectivamente; este último verso si cabe aún mas excepcional, en tanto que dicha acentuación es verdaderamente rara por inhabitual en el verso endecasílabo.

El soneto muestra una vez más, ahora en poetas de la modernidad, que muy bien puede mostrar todos los rasgos de compleja dinamicidad de la que tan bien fueron partícipes los poemas anteriores. Los elementos constituyentes del verso se entenderán también en el mismo grado de movilidad y totalidad compleja, así las sinalefas se mantienen en su licencia con tanta naturalidad como dinamismo (por ejemplo: en el verso noveno: *del breve día__*; *//__en mi nocturno largo*,); el verso 11º muestra, sin embargo, la distensión y separación vocálica (diéresis) cuando dice: *será el mal sueño tu cru__el olvido*, que lleva el acento a 8ª sílaba y que nuevamente muestra aquellos rasgos de extraordinario movimiento expresivo, y así también el verso 14º en la separación vocálica que lleva el acento a la 4ª sílaba (hiato): *y cre_e_ré que nunca has existido*, que se manifiesta para la compensación de acentos propios del endecasílabo con igual dinamismo expresivo.

FEDERICO GARCÍA LORCA

SONETO¹²

(TENGO MIEDO A PERDER LA MARAVILLA)

Tengo miedo a perder la maravilla
de tus ojos de estatua, y el acento
que de noche me pone en la mejilla
la solitaria rosa de tu aliento.

Tengo pena de ser en esta orilla
tronco sin ramas; y lo que más siento
es no tener la flor, pulpa o arcilla,
para el gusano de mi sufrimiento.

Si tú eres el tesoro oculto mío,
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
si soy el perro de tu señorío,

no me dejes perder lo que he ganado
y decora las aguas de tu río
con hojas de mi otoño enajenado.

12. García Lorca, F.: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1980.

Esquema métrico:

Tengo miedo a perder la maravilla
—1^a—3^a——6^a——10^a
de tus ojos de estatua, // y el acento
——3^a——6^a——10^a
que de noche me pone en la mejilla
——3^a——6^a——10^a
la solitaria rosa de tu aliento.
——4^a—6^a——10^a

Tengo pena de ser en esta orilla
—1^a—3^a——6^a——10^a
tronco sin ramas; // y lo que más siento
1^a——4^a——(9)^a—10^a
es no tener la flor, // pulpa o arcilla,
(1^a)——4^a—6^a—(7^a)——10^a
para el gusano de mi sufrimiento.
(1^a)——4^a——10^a

Si tú eres el tesoro oculto mío,
——2^a——6^a——8^a—10^a
si eres mi cruz y mi dolor mojado,
(1^a)——4^a——8^a——10^a
si soy el perro de tu señorío,
——2^a——4^a——10^a

no me dejes perder lo que he ganado
——3^a——6^a——10^a
y decora las aguas de tu río
——3^a——6^a——10^a
con hojas de mi otoño enajenado.
——2^a——6^a——10^a

LOS ENDECASÍLABOS QUE CONFORMAN el poema establecen una relación y estructura versal (soneto) que vierte la siguiente distribución de verso y rima: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA, y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDC DCD.

Verso primero: endecasílabo con acentos en 1ª, 3ª, 6ª y 10ª sílabas: *Tengo miedo a perder la maravilla (a maiori, heroico)*, da juego a un movimiento equilibrado pero de intensa expresión lírica. Encabalgamiento que acelera la velocidad del discurso. De cualquier forma podemos calificar el acento en 1ª como de «incitación» (extrarrítmico) por contrastar con la tendencia rítmica de las otras sílabas tónicas del verso

Verso segundo: verso de perfecta melodía con acentos de equilibrio en 3ª, 6ª, y 10ª sílabas: *de tus ojos de estatua, y el acento (endecasílabo a maiori, heroico)* que se vierte sobre el tercer verso del cuarteto también con rapidez en virtud de un nuevo deslizamiento (encabalgamiento). Sinalefa en «y_ el acento». Cesura en la 6ª sílaba.

Verso tercero: nuevo endecasílabo con acentos de equilibrio en 3ª, 6ª, y 10ª sílabas: *que de noche me pone en la mejilla (endecasílabo a maiori, heroico)* que marcha diligente hacia la consecución del cuarteto en términos idénticos al anterior, así también el encabalgamiento del verso mantiene su rapidez y da ligereza al cuarteto.

Verso cuarto: cierra el cuarteto en perfecto equilibrio con acentuación de equilibrio en 4ª, 6ª y 10ª sílabas: *la solitaria rosa de tu aliento. (endecasílabo a maiori, heroico)*

Verso quinto: inicia el segundo cuarteto con características rítmicas y acentuales parecidas a versos anteriores (al 1º, 2º y 3º verso), endecasílabo *a maiori* con acentuación en 1ª, 3ª, 6ª y 10ª sílabas: *Tengo pena de ser en esta orilla.*

Verso sexto: verso desde luego más conflictivo, por un lado la manifiesta atonía del final verso, por otro la violenta conjunción de acentos

entre la sílaba 9ª y 10ª. Así, vierte acentos de equilibrio en 4ª y 10ª: *tronco sin ramas; y lo que más siento*; el acento en 1ª nos parece un acento de carácter incitatorio expresivo (extrarrítmico), cuya sílaba impar nos anuncia un énfasis que no se mantiene en el ritmo. El desfallecimiento de la última parte del verso va en perfecta sintonía con el desmayo emotivo del poeta. Encabalgando el verso incrementado el desasosiego (la pasión) en el poema. Cesura en la 4ª sílaba.

Verso séptimo: acentos plenamente rítmicos o de equilibrio en 4ª, 6ª y 10ª sílabas: *es no tener la flor, pulpa o arcilla*. Verso en 7ª sílaba acentuado, claramente en «tensión o desequilibrio»; el énfasis en la conjunción de acentos se hace expreso en lo esencial anunciado (la pulpa); el acento primero no hace sino anunciar con su acento de «descompensación» (impar) el vertiginoso final de cuarteto. Cesura en la 6ª sílaba acentuada.

Verso octavo: la catarsis se sucede a pesar de la inusitada atonía (o precisamente debida a ella) en este endecasílabo. Acento rítmico en 4ª y 10ª: *para el gusano de mi sufrimiento*; deja libre tránsito a la angustia y temor del poeta. Creemos que existe «acento latente» en la sílaba 1ª (impar) para agudizar todavía más la desazón ya de por sí evidente en el poeta.

Verso noveno: endecasílabo que muestra acentos de equilibrio en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª: *Si tú eres el tesoro oculto mío, (a maiori, heroico)* con un impulso rítmico binario (yámbico), que quiere recuperar el aliento y equilibrio de versos anteriores y restaurar un grado de razón suficiente al extravío del verso anterior. Sinalefa en la 2ª sílaba que, a pesar del regreso al equilibrio, manifiesta otro rasgo expresivo de vehemencia que caracteriza ya todo el soneto.

Verso décimo: la acentuación rítmica en 4ª, 8ª y 10ª: *si eres mi cruz y mi dolor mojado*, quiere seguir con el pretendido equilibrio del anterior verso, mas la «incitación del acento» (extrarrítmico) en 1ª (sílaba impar), no sólo no cesa en manifestar su inquietud y pasión vehemente, sino que anuncia el torturado verso final de terceto.

Verso undécimo: la excepcional atonía de final de verso viene a mostrarnos finalmente el desgarramiento interior del poeta manifiesto en tan largo dolor hecho verso. Los acentos de equilibrio en 2ª, 4ª y 10ª sílabas: *si soy el perro de tu señorío*; así lo manifiesta también el ritmo que no hace sino acelerar gravemente su movimiento en una anhelante y desgarrada súplica.

Verso duodécimo: rítmica y acentualmente el verso no tiene mayor trascendencia, y precisamente por eso contrasta con tanta audacia el anterior. Así, con impulso binario (yámbico) y acentos en equilibrio en 3ª, 6ª y 10ª sílabas (endecasílabo *a maiori*, heroico): *no me dejes perder lo que he ganado*, pasa el verso casi descuidadamente en pos de culminar el terceto.

Verso decimotercero: con idéntica acentuación en 3ª, 6ª y 10ª sílabas (endecasílabo *a maiori*, heroico): *y decora las aguas de tu río*, así también con igual y tan a propósito descuido culmina en extremado contraste hacia el verso final del poema.

Verso decimocuarto: cierra el terceto y el poema con un verso en plenitud de equilibrio con acentos rítmicos en 2ª, 6ª y 10ª sílabas (*a maiori*, heroico), *con hojas de mi otoño enajenado*, que culmina con una ponderación ciertamente contradictoria, tal que la propia enajenación y vehemencia expresada por el poeta se hace manifiesta, mas todo de manera descarnada pero en modo alguno marcado por el impulso ampuloso al que tantas veces invita este tipo de forma estrófica.

Reseñaremos, en conclusión que, a pesar de la forma canónica que conforma el poema (soneto), estaremos en disposición de recabar información más que suficiente con la que avalar los presupuestos de nuestra tesis en tanto que el muy enredado movimiento y configuración del verso no tiene por qué responder a criterios de rigor métrico-mecanicistas. De esto da cuenta con evidencia la concepción del tipo de verso (endecasílabo) con un entendimiento extremadamente expresivo e intenso del mismo. Así el flujo de los primeros endecasílabos del soneto que circulan sin incidencia, tanto rítmica y acentualmente, como por la consecución de los diferentes elementos constitutivos del mismo: la sinalefa en donde corresponda, según las normas que licencian su uso, por ejemplo el verso 1º: *Tengo miedo_a perder la maravilla*, o el caso de la elisión de la misma (dialefa) en el verso 2º: *de tus ojos de estatua, // y el acento*; mas todo ello en franca colisión con los siguientes versos: 6º y 7º, que muestran «acentos de tensión» (antirrítmico) en 9ª y 10ª sílabas y en 6ª y 7ª sílabas, respectivamente, y los cuales no vienen sino a sumarse a la vivacidad expresiva del conjunto del poema, la cual no tiene por qué responder al rigor estricto de un concepto mecánico y lineal de funcionamiento del verso. Así lo atestiguan los versos referidos, mas también el 8ª que en especial atonía, no hace sino poner énfasis especial

en la consecución dinámica y expresiva del mismo, también incluso si reconocemos la «latencia del acento» en 1ª sílaba del verso, el cual, en su suavidad contribuirá a la expresión propia del mismo.

Podrán constatarse las estrechísimas relaciones entre todos los elementos constitutivos del verso y del poema y, por tanto entre las sílabas métricas y los acentos, todo lo cual nos hace pensar en la unicidad (totalidad) del verso y del poema que manifiesta la interrelación estrecha entre todos y cada uno de sus constituyentes.

VICENTE ALEIXANDRE

SONETO¹³ SOMBRA FINAL

Pensamiento apagado, alma sombría
¿quién aquí tú, que largamente beso?
Alma o bulto sin luz, o letal hueso
que inmóvil consumió la fiebre mía.

Aquí ciega pasión se estrello fría,
aquí mi corazón golpeó obseso,
tercamente insistió, palpité opreso.
Aquí perdió mi boca su alegría.

Entre mis brazos ciega te he tenido,
bajo mi pecho respiraste amada
y en ti vivió mi sangre su latido.

Oh noche oscura. Ya no espero nada.
La soledad no miente a mi sentido.
Reina la pura sombra sosegada.

13. Aleixandre, V.: *Poesías Completas*, Aguilar, Madrid, 1970.

Esquema métrico:

Pensamiento apagado, // alma sombría
———3^a———6^a—(7^a)———10^a
¿quién aquí tú, // que largamente beso?
1^a———3^a—4^a———8^a—10^a
Alma o bulto sin luz, // o letal hueso
1^a———3^a———6^a———(9^a)—10^a
que inmóvil consumió la fiebre mía.
———2^a———6^a———8^a———10^a

Aquí ciega pasión se estrelló fría,
—2^a—(3^a)———6^a———(9^a) 10^a
aquí mi corazón golpeó obseso,
———2^a———6^a———8^a———10^a
tercamente insistió, // palpitó opreso.
———3^a———6^a———(9^a) 10^a
Aquí perdió mi boca su alegría.
—2^a———4^a———6^a———10^a

Entre mis brazos ciega te he tenido,
———4^a———6^a———8^a———10^a
bajo mi pecho respiraste amada
(1^a)———4^a———8^a———10^a
y en ti vivió // mi sangre su latido.
———2^a—4^a———6^a———10^a

Oh noche oscura. // Ya no espero nada.
———2^a———4^a———8^a———10^a
La soledad no miente a mi sentido.
———4^a———6^a———10^a
Reina la pura sombra sosegada.
(1^a)———4^a———6^a———10^a

LOS ENDECASÍLABOS QUE CONFORMAN el poema establecen una relación y estructura versal (soneto) que ofrece la siguiente distribución de verso y rima: catorce versos (arte mayor) endecasílabos con rima consonante que obedece a la distribución de dos cuartetos con rimas ABBA ABBA y dos tercetos con rimas en la distribución siguiente: CDC DCD.

Verso primero: endecasílabo que muestra acentos de equilibrio en 3ª, 6ª y 10ª sílabas (*a maiori*): *Pensamiento apagado, alma sombría*; y acento de tensión en la 7ª sílaba átona del verso que con la sinalefa («apagado, alma»), a pesar de la pausa (coma), aporta un extraordinario efecto expresivo que coloca al lector desde el inicio del poema en una situación hartamente sombría.

Verso segundo: la situación de los diferentes acentos en el verso nos presenta una manifiesta angustia que, tras de los acentos en 4ª, 8ª y 10ª: *¿quién aquí tú, que largamente beso?* (binarios), se mueve entre la inquietud de su ritmo inicial en 1ª y 3ª sílabas acentuadas. La interrogante responde al martilleo irregular y altamente expresivo del movimiento versal. Cesura en 4ª sílaba.

Verso tercero: encabalgamiento que desliza rápidamente el verso para llegar al sentido conceptual de inmovilidad del verso siguiente. Los acentos rítmicos del verso se distribuyen en 1ª, 3ª, 6ª y 10ª sílabas: *Alma o bulto sin luz, o letal hueso*, (endecasílabo *a maiori*), mas será el acento en 9ª sílaba, con su «acento de tensión» (antirrítmico), el que porte la expresividad del verso en tanto que en su conjunción de acentos se da precisamente la vinculación efectiva de la muerte, en cuya representación acude el «letal hueso». El deslizamiento del verso acelera aún más el desasosiego y pesadumbre que arrastra rítmica y emocionalmente el poema. Cesura en la 6ª sílaba acentuada.

Verso cuarto: verso que distribuye sus acentos rítmicos en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª: *que inmóvil consumió la fiebre mía*; tratan de culminar con algún sosiego la angustia del anterior verso.

Verso quinto: nuevamente la desazón llevada al extremo se hace expresa en este verso; así la distribución de acentos rítmicos es la siguiente: 2ª, 6ª y 10ª sílabas: *Aquí ciega pasión se estrelló fría* (endecasílabo *a maiori* —heroico—), se ve convulsionada, en principio por el verso acentuado en 3ª sílaba, el cual, en su estrechamiento acentual (impar) con la segunda sílaba 2ª, invita a descompensar e «incitar» al desequilibrio («acento extrarrítmico») con una tozudez que implica expresivamente la propia del que reiteradamente mira sin ver en el objeto de su desesperación y angustia, para finalmente, estrellarse en la conjunción del acento en la 9ª sílaba, de «tensión», que muestra la sordidez de lo que, inerte, indiferente, no responde al impulso de lo resuelta y desesperadamente vivo.

Verso sexto: netos acentos en 2ª, 6ª, 8ª y 10ª: *aquí mi corazón golpeó obseso*, en equilibrio, quieren imponer algún orden en el caos de la desazón íntima; para matizar aún más claramente el hiato se contrae en la octava sílaba «eo-o» para hacerla expresivamente más átona y resolverse en la posterior sinalefa. «Acento de incitación» en la 1ª sílaba.

Verso séptimo: desde luego todavía no parece resuelto el poeta en dar fin al frenesí y desequilibrio de versos anteriores. Mantiene acentos de equilibrio entre un ritmo con acentos en 3ª, 6ª, y 10ª sílabas: *tercamente insistió, palpité opreso*; mas terca y pasionalmente insiste en descontrolar el verso mostrando una dinámica tan compleja como extraordinariamente expresiva, así debe valorarse en 1ª sílaba un «acento de incitación» (extrarrítmico) que incrementa el énfasis expresivo; nuevamente el acento en 9ª, de «tensión» (antirrítmico), empuja (no sólo con su impulso de tonicidad, también con la sinalefa sobre el mismo acento) todavía con mayor vehemencia e impunidad sobre el verso.

Verso octavo: mas con cuánto equilibrio regresa para dar certeza. Cierra magistralmente el cuarteto con un perfecto equilibrio acentual en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª: *Aquí perdió mi boca su alegría*: (endecasílabo *a maiori*) y un ritmo binario (yámbico) para decir lo verdaderamente cierto, esto es: que aquí tuvo origen lo más profundo de una tristeza.

Verso noveno: vuelve al comienzo del primer terceto a intentar un equilibrio, para lo cual ensaya acentuación en 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas: *Entre mis brazos ciega te he tenido*, (endecasílabo *a maiori*, heroico). Sin más consecuencias (a parte de la sinalefa «te_he») discurre en tal situación hacia el siguiente verso.

Verso décimo: mantiene la ponderación con un endecasílabo *a minori* (4ª, 8ª y 10ª sílabas, verso sáfico): *bajo mi pecho respiraste amada*.

Verso undécimo: concluye el terceto con similar característica. Endecasílabo esta vez *a maiori* —heroico— con acentos rítmicos en 4ª, 6ª y 10ª sílabas, y *en ti vivió mi sangre su latido*; y bajo el auspicio rítmico binario (yámbico) del verso.

Verso duodécimo: se resuelve el poema en este último terceto en un claro anticlímax evidenciado por las cadencias y ritmos de estos versos finales, que manifiestan un clima pausado, lento, resignado, en neto contraste con los versos anteriores de los cuartetos. Así en el verso ofrece acentos en equilibrio en las sílabas (2ª, 4ª, 8ª y 10ª: *Oh noche oscura. Ya no espero nada*; con dos claras pausas que hacen bimembre el endecasílabo y que, como decimos ofrecen la entrega del poeta a un ámbito pesimista y acabado.

Verso decimotercero: nueva acentuación en 4ª, 6ª y 10ª: *La soledad no miente a mi sentido*, endecasílabo *a maiori* —verso heroico—. Concluye certeramente con pausa acentuada por el punto.

Verso decimocuarto: sentencia bajo el signo de los acentos netamente de equilibrio en 4ª, 6ª, y 10ª: *Reina la pura sombra sosegada*. El acento en la sílaba 1ª «incita» al desequilibrio del ritmo par, parece impuesto por la propia angustia que reina en el espíritu del poeta y que, aun terminando el poema quiere dejar, paradójicamente, manifiesto un reino de sosegada mas inquietante y desolada sombra.

La totalidad del poema muestra, en fin, una evidencia más de cómo la consecución de sus versos mantienen las directrices marcadas por aquella dinamicidad expresiva no lineal, y todo esto al margen, insistimos en ello, de tratarse de una configuración poemática de carácter riguroso y regular como es el caso del soneto, las cuales directrices, decíamos, nos hablan de manera indefectible de las relaciones y correspondencias con los acentos rítmicos y sus silencios, así también que la presunta ametricidad de algunos de aquellos acentos —que denominamos de «tensión», también considerados antirrítmicos— (verso 1º, con acentos en 6ª y 7ª sílabas, 3º, con acentos en 9ª y 10ª, o 5º y 7º con igual distribución de acentos, responden a la propia y especial naturaleza del verso, la cual no viene sino a mostrar la compleja conjunción, distribución y dinámica del mismo, así como de las interacciones entre

los versos y los diferentes elementos constitutivos de aquellos. Así, los acentos de «incitación» o subsidiarios —o extrarrítmicos— (verso 5º, cuyo acento en 3ª se coloca en situación harto expresiva en tanto que viene a romper la uniformidad de acentos en sílaba par del verso; o los de los versos 7º y 14º, con acentos en la 1ª sílaba que convienen de igual manera a producir un efecto de similares características) darán fe igualmente de la complejidad referida. Otros elementos constitutivos del verso tales como las sinalefas —por ejemplo las evidentes del verso 1º; «pensamiento_apagado—» o la conjunción de vocales (sinéresis) en el verso 6º: «golpeó_obseso», ofrecen también los efectos de expresividad a los que hacíamos referencia, y también muestran la organicidad compleja del poema que, desde luego trasciende y supera una concepción lineal y mecánica del mismo.

La anticadenciosidad de algunos versos influye lógica, métrica y estéticamente en la totalidad del poema, el cual adquiere una dimensión aneja a lo que el poeta trata de hacer expreso en el soneto; así ya sea considerado anticadente, antirrítmico o valedor de un audaz cambio de compás, interesa hacer evidente la complejidad del verso como exponente de una dinámica expresiva que no tiene por qué sujetarse a un concepto métrico mecánico y lineal del mismo. Estamos ante la necesidad de una concepción sistemática rítmica y métrica diferente a aquellas que establecen rigor propio de preceptivas lineales y de marcado carácter mecanicista, será precisamente su presunta ametricidad (antirritmia) la que dé fe de ello, en tanto que esta sistematicidad o asistematicidad, aun cuando afecta a la calidad estética y expresiva, además avisará de por qué regirse o desviarse de las normas en el singular arte y ciencia de la métrica.

APÉNDICES

BIBLIOGRAFÍA PRINCIPAL DE OBRAS CITADAS

- Acuyo, F.: *Mímesis y Poesía: de Platón a Aristóteles*, Jizo de Humanidades, N° 4.5, 2005.
- Acuyo, F.: *Fisiología de un espejismo*, en prensa.
- Agustín de Hipona.: *Confesiones*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 1987.
- Alonso, A.: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1965.
- Alonso, D.: *Poesía Española*, Gredos, Madrid, 1987.
- Aleixandre, V.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978.
- Aristóteles: *Poética*, Edición de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.
- Aristóteles: *Metafísica*, Gredos, Madrid, 2000.
- Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, Gredos, Madrid, 2000.
- Aristóteles: *Física*, Gredos, Madrid, 2002.
- Baehr, R. : *Manual de versificación*, Gredos, Madrid, 1970.
- Balbín de Lucas, R. : *Axis rítmico en la estrofa castellana*, Revista de Literatura, Madrid, 1961.
- Bally, Ch. *Tratuité de Stilistique francaise*, Klincksieck, Paris, 1951.
- Barthes, R.: *Poétique*, Seuil, Paris, 1979.
- Bécquer, G.A.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1954.
- Bello, A.: *Principios de la ortología de la métrica castellana y otros ensayos, obras completas*, Estudios Filológicos, Caracas, 1981.
- Beltrami, P.G.: *La métrica italiana*, Il mouline, Bulogne, 1991.
- Benveniste, E.: *La notion de rythme dans son expression linguistique*, Psicol., norm, path, Paris, 1954.

- Black, M.: *Probability* Encyclopedia of Philosophy, London, 1967.
 - Blanchot, M.: *El espacio Literario*, Paidós, Barcelona, 2000.
 - Benot, E.: *Prosodia castellana y versificación*, Rhythmyca, Sevilla, 2003.
 - Bergson, H.: *Abreviatura de la evolución creadora*, Revista de Occidente Argentina, Buenos Aires, 1947.
 - Bobes Naves, M.C.: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, 1973.
 - Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, Kairós, Barcelona, 2001.
 - Bourdieu, P.: *Questions de sociologie, choses dites, Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1996.
 - Brik, O: *Rythme et sintase*, Seuil, Paris, 1965.
 - Bunge, M.: *La ciencia, su método y filosofía*, Siglo XX, Buenos Aires, 1972.
 - Campell, J.: *El hombre gramatical*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
 - Carnap, R.: *Filosofía y sintaxis lógica*, Centro de estudios filosóficos UNAM, México, 1963.
 - Carvajal, A.: *De Métrica expresiva frente a métrica mecánica*, Universidad de Granada, Granada, 1995.
 - Carvajal, A.: *Metáfora de las Huellas*, Jizo Ediciones, Granada, 2002.
 - Carvajal, A.: *La cadencia del verso*, Discurso, Academia de las Buenas Letras de Granada, Granada 2006.
 - Clarke, D.C.: *A chronological sketch of castilian versification together with a list of its metric terms*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1952.
- Cassirer, E.: *El problema del conocimiento en la Filosofía y en la Ciencia modernas, III: Los sistemas postkantianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957.
- Chaitin, G.J.: *Imprevisibilidad del universo de los números*, *Números*, Mundo Científico, septiembre, 2003.
 - Chomsky, N.: *«Principios de fonología generativa»*, Fundamentos, Madrid, 1979.

- Chomsky, N.: *Syntactic Structures*, Mouton and Co., La Haya, 1957.
- Chomsky, N.: *Reflections on Language*, Patheon Books, New York, 1975.
- Curtius, E.: *Ensayos Críticos sobre literatura europea*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- D’Espagnat, B.: *Los números, esencia de las cosas, Números, Mundo científico*, septiembre, 2003.
- Daus, P.: *La flecha del tiempo*, Investigación y Ciencia, noviembre, 2002.
- Davis, P.: *La flecha del tiempo*, Investigación y Ciencia, noviembre, 2002.
- Davis, P.: *Sobre el tiempo*, Crítica, Barcelona, 1991.
- Díez Echarri, F.: *Teorías Métricas del Siglo de Oro*, Revista Filológica Española, Madrid, 1970.
- Domínguez Caparrós, J.: *Métrica Española*, Síntesis, Madrid, 2004.
- Domínguez Caparrós, J.: *Diccionario de Métrica Española*, Alianza, Madrid, 1999.
- Domínguez Caparrós, J.: *Elementos de Métrica Española*, Tirant lo Blanch, Valencia, 2005.
- Domínguez Caparrós, J.: *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, UNED, Madrid, 1988.
- Diccionario de autoridades, edición facsímil, Gredos, Madrid, 1984.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, 20ª edición, Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- Diccionario del uso del Español (ver María Moliner).
- Eliot, T.S.: *The Frontiers of Criticism*, Conferencia en la Universidad de Minnesota, Minneapolis, 1956.
- Eco, U.: *Signo*, Labor, Barcelona, 1973.
- Einstein, A.: *Mi visión del mundo*, Tusquet, Barcelona, 1988.
- Elfade, M.: *Diccionario de las religiones*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Erlich, V.: *El formalismo ruso. Historia y Doctrina*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

- Estébanez Calderón, D.: *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996..
- Dilthey, W.: *Introducción a las ciencias del espíritu. En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.
- Durkeim, E.: *Magia y civilización*, Ateneo, Buenos Aires, 1965.
- Fitch, J.G.: *Primera y segunda introducción a la teoría de la ciencia*, Tecnos, Madrid, 1987.
- Fourier, J.B.J.: *Teoría analítica del calor*, Scientific American, octubre, 1989.
- Foucault, M.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1966.
- Fraisse, P.: *Psicología del ritmo*, Ediciones Morata, Madrid, 1976.
- García Berrio, A.: *Crítica Literaria. Iniciación a los estudios de Literatura*, Cátedra, Madrid, 2004.
- García Callo, A.: *Del ritmo y del lenguaje*, Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.
- Gleik, J.: *Caos creación de una ciencia*, Seix Barral, Barcelona, 1994.
- Ghyka, M.C.: *El número de oro*, Poseidón, Barcelona, 1992.
- Ghyka, M.C.: *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.
- Gödel, K.: *Ensayos Inéditos*, Mondadori, Barcelona, 1994.
- Goodman, N.: *Languages of Art*. Bobbs-Merril, Nueva York, 1968.
- Goodman, N.: *Maneras de hacer mundos*, Visor, Madrid, 1990.
- González de Ávila, M.: *Sobre ciencia y verdad en el estudio de los signos*, Revista Internacional de semiótica, 1997.
- Gregory, R.: *Eye and Brain, The Psychology of Seeing*, McGraw-Hill, New York, 1976.
- Guillén, J.: *Lenguaje y Poesía*, Alianza, Madrid, 1985.
- Haken, H.: *Fórmulas del éxito en la naturaleza Sinérgica: la doctrina de la acción de conjunto*, Salvat, Barcelona, 1986.
- Hegel, G.W.F.: *Lecciones de estética. De lo bello y sus forma*, Espasa Calpe, Madrid, 1958.

- Henríquez Ureña, P.: *Estudios de versificación española*, Universidad Instituto de Filología Dr. Amado Alonso, Buenos Aires, 1961.
- Heidegger, M.: «*Arte y Poesía*», Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
- Heisenberg, W.: *Ciencia, Incertidumbre y Conciencia*, Nivola, Madrid, 2004.
- Heisenberg, W.: *Physics and Philosophy*, Allen & Unwin, Londres, 1963.
- Hilbert, D.: «Elementos De Lógica Teórica». Tecnos. Madrid. 1975.
- Holderlin, F.: *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1976.
- Horacio: *Epístola a los Pisones*, Taurus, Madrid, 1987.
- Hrushovski, B.: *On free rhythms*, Cambridge, 1960.
- I Chin: *El libro de los cambios*, Gedisa, Barcelona, 1989.
- Jakobson, R.: *Ensayos de Lingüística General*, Planeta, Barcelona, 1985.
- Jakobson, R.: *Questions de poetique*, Seuil, Paris, 1973.
- Jenkins, J.J.: *Remember That Old Theory of Memory, Well, Forget It*. American Psychologist, 1974.
- Jung, C.G.: *Sincronicidad*, Sirio, Málaga, 1988.
- Jung, C.G.: *I Ching*: Edhasa, Barcelona 1987 (edición de Richard Wilhelm). Prólogo a la Edición.
- Kant: *Observaciones acerca de lo bello y de lo sublime*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- Kepler, J.: *Astronomia nova, Harmonices Mundi y El secreto del Universo*, Alianza, Madrid, 1992.
- Korzybski, A.: Referencia de Fritjof Capra: *El Tao de la Física*, Ed. Luis Cárcamo, Madrid, 1984.
- Kristeva, J.: *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.
- Kuhn, T.: *Las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Lázaro Carreter, F.: *De poética y poéticas*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Lázaro Carreter, F.: *Función poética y verso libre*, Taurus, Madrid, 1976.

- Lao Tse: «Chuang Tzu»: *La comprensión de los misterios del Tao*, Ed. Edaf, Madrid, 1994.
- Laplace, J.: *Discernimiento para tiempo de crisis*, Encuentro ediciones, Madrid, 2005.
- Lederman, L.C.y Hill, C.T.: *La simetría y la belleza del universo*, Tusquet, Barcelona, 2006.
- Leibniz, G.W.: *Escritos Filosóficos*, Visor, Madrid, 2003.
- Longino: *Sobre lo sublime*, Gredos, Madrid, 1998.
- López Estrada, F.: *Métrica Española del Siglo XX*, Gredos, Madrid, 1983.
- Lotman, I.: *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.
- Maldebrot, B.: *La geometría fractal de la naturaleza*, Tusquet, Barcelona, 2003.
- Machado, A.: *Obras Completas*, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, Madrid, 1988.
- Mallarmé, S.: *Divagations*, Albert Skira, Paris, 1943.
- Mallarmé, S.: *Las prosas de Stéphane Mallarmé*, Aymá, Barcelona, 1942.
- Mersenne, M.: *Traité de l'harmonie universelle*, Fayard, Paris, 2006.
- Miró, G.: *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1943.
- Mignolo, W.D.: *Comprensión Hermenéutica y comprensión Teórica. Teoría del texto e interpretación del texto*, UNAM, México 1986.
- Milá y Fontanals, M.: y Aguado, J.M.: *Tratado de las diversas clases de versos castellanos y de las más frecuentes combinaciones métricas y rítmicas*. B.O.R.A.E.L., Madrid, 1925.
- Moulines; C.U.: *La metaciencia como arte. Sobre la imaginación científica*», Tusquet, Barcelona, 1990.
- Miller, G.: *Language and Speech*. W.H.Freeman, San Francisco, 1981.
- Moliner, M.: *Diccionario del uso del español*, Gredos, Madrid, 1987.
- Navarro Tomás, T.: *Métrica española*, Guadalajara, Madrid ,1974.
- Navarro Tomas, T.: *Arte del verso*, Visor, Madrid, 2004.

- Navarro Tomás, T.: *Manual de entonación española*, México, 1966.
- Navarro Tomás, T.: *Manual de Pronunciación Española*, CSIC, Madrid, 1968
- Needham, I: *Scienza & Civilization in China*»,Cambrige University Press, 1954.
- Neumann, J. V.: *Theory of Self Reproducing Automata*, Urbana, University of Illinois Press, 1949.
- Newman, J.R.: *The Word of Mathematics*, Simon and Shuster, New York, 1956.
- Newton, I.: *Principios Matemáticos de la Filosofía Natural*, Alianza Universidad, Madrid, 1987.
- Novalis, Schiller, Schlegel, Kleist, Holderlin: *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, edit. Tecnos, Madrid, 1987.
- Núñez Ramos, R.: *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.
- Pamies, A.: *Acento, Ritmo y Lenguaje*, Universidad de Granada, Granada, 1994.
- Parménides: Fragmentos (Parménides / Zenón / Meliso) (Escuela de Elea), Aguilar, Madrid, 1981.
- Pascal, B.: *Obras Matemáticas*, UNAM, México, 1995.
- Paz, O.: *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1986.
- Penrouse, R.: *La nueva mente del emperador*, Mondadori, Madrid, 1991.
- Pérez de Ayala, R.: *Rubén Darío, poeta y trovador*, Edhasa, Barcelona, 1966.
- Pfeiffer, J.: *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, Fondo de Cultura Económico, México, 1954.
- Pessoa, F.: *Obras completas*, Atica, Lisboa, 1978.
- Poincaré. H.: *Ciencia y método*, Espasa Calpe, Madrid, 1963.
- Platón. *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1980.
- Plotino: *El alma, la belleza y la contemplación*, Espasa Calpe. Madrid,1949.
- Popper, K.: *Lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1971.
- Popper, K. y Eccles, J.: *El yo y su cerebro*, Labor, Barcelona, 1994.

- Prat, I.: *Glosa a Fernando Ortiz, Estudios de Poesía Contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987.
- Prigogine, I.: *Las leyes del caos*, Crítica, Barcelona, 1997
- Príncipe, M.A.: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros...*. «*El arte Métrica Elemental*, Imprenta de D.M. Ibo Alfaro, Madrid, 1861.
- Quilis, A.: *Métrica Española*, Ariel, Barcelona, 1991.
- Ricoeur, P.: *La Metáfora viva*, Edt. Trotta, Madrid, 2003, – Richards, I.A.: *Fundamentos de crítica literaria*, Huemal, Buenos Aires, 1976.
- Robles Dégano, F.: *Ortología clásica de la lengua castellana*, Marcelino Tabanés, Madrid, 1905.
- Rubini, M.: *Métrica y poesía*, Planeta, Barcelona, 1970.
- Russel, B.: *A Minha Concepcão do Mundo*, Brasilia Editora Brochado Razoavel, 1978.
- Russell, B y Whitehead, A.N.: *Principia Mathematica*, Paraninfo, Madrid, 1981.
- Santayana, G.: *Interpretaciones de Poesía y Religión*, Cátedra, Madrid, 1993.
- Sausurre, F.: *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- Shannon, C.: *The mathematical theory of communications*, Scientific American, Septiembre, 1991
- Shannon, C.E.: *The Bendwagon, Transation on Information Theory*, Institute of Electronical and Electronics Engineers, 1956.
- Shannon, C.E.: *Mathematical Theory of information*, Bell Sistem Tecnical Journal, 27: 379-423, 623-656, 1948.
- Salinas, P.: *Literatura española del siglo XX*, Col. Lucero, Ed. Séneca, 1941, México.
- Sapir, E.: *El lenguaje. Introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- Shaw, R. y Wilson, B.: «*Algoristic Foundations to Cognitive Psychology*, New York, 1974.
- Schiller, F.: *La educación estética del hombre*, Espasa Calpe, Madrid, 1968.

- Schopenhauer, A.: *Alrededor de la Filosofía*, Ed. Picazo, Barcelona, 1969.
- Splenger, O.: *Decadencia de occidente*, Munich, Beck, 1967-1969.
- Steiger, E.: *Conceptos fundamentales de poética*, Madal, 1996.
- Steiner, G.: *Gramáticas de la Creación*, Siruela, Madrid, 2001.
- Steiner, G.: *Lenguaje y silencio*, Gedisa, Barcelona, 2003.
- Steiner, G.: *Los Logócratas*, Siruela, Madrid, 2006.
- Stewart, I, y Golutbiski,: *¿Es Dios un geómetra?*, Crítica, Barcelona, 1995.
- Suzuki, D.T.: *Nociones generales del budismo Mahayana*. Schokecken Bookd, Nueva York, 1963.
- Taine, M.: *Filosofía del Arte*, Porrúa, México, 1984.
- Turing, A.M.: *¿Puede pensar una máquina?*, Universidad de Valencia, Valencia, 1974.
- Valery, P.: *Ouvres II*, Gallimard, Paris, 1960.
- Veron, E.: *Conducta, estructura y comunicación*. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Vico, G.: *Método*, *La Science nouvelle relative a la nature cummune des nations*, Editions Nagel, Paris, 1953.
- Vossler, K.: *Algunos caracteres de la cultura*, Espasa Calpe, Madrid, 1941.
- Vossler, K.: *Filosofía y lenguaje, ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1943.
- Wahnón: *«El significado de las metáforas: sobre una teoría de Paul Ricoeur»*, Philológica, Universidad de Extremadura, 1996.
- Weber, M.: *«Conceptos sociológicos fundamentales»*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- Wellek, R.: *Historia de la crítica moderna 1750-1950*, Gredos, Madrid, 1969.
- Wiener, N.: *I Am a Mathematician; The Later Life of a Prodigy*, Cambridge, Mass, 1966.
- Whiethead, A.N.: *Modos de pensamiento*, Losada, Buenos Aires, 1944.
- Wittgenstein, L.: *Los cuadernos azul y marrón*, Paidós, Barcelona, 1984.

- York, J.: *Period Three implies chaos*, Scientific American, noviembre, 1997.
- Zenón de Elea: *Fragmentos (Parménides / Zenón / Meliso) (Escuela de Elea)*, Aguilar, Madrid, 1981.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA CONSULTADA

- Alarcos Llorach, E.: *Secuencia sintáctica y secuencia rítmica*, Júcar, Madrid, 1967.
- Alonso, A.: *Elogio del endecasílabo*, Gredos, Madrid, 1973.
- Alonso, D.: *Ensayos sobre poesía española*, Gredos, Madrid, 1971.
- Alonso, D.: *Temas Gongorinos*, Gredos, Madrid, 1978.
- Carballo Picazo, A.: *Métrica Española*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1956.
- Diccionario de Literatura española e hispanoamericana, Dir. Carlos Gullón, Alianza, Madrid, 1993.
- Domínguez Caparrós, J.: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, CSIC, Madrid, 1975.
- Domínguez Caparrós, J.: *Construcción del verso moderno*, Rítmica, Sevilla, 2003.
- Freyre, R.J.: *Leyes de versificación española*, Aguilar, México, 1974.
- García Calvo, A.: *Del ritmo del lenguaje*, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.
- Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*, Istmo, Madrid, 1993.
- Jauralde, P. y otros: *Manual de Métrica Española*. Castalia, Madrid, 2005.
- Lázaro Carreter, Fernando.: *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1968.
- Luzán, I.: *Poética*, Zaragoza, Lábor, Barcelona, 1977.
- Macrí, O.: *Ensayo de métrica sintagmática*, Gredos, Madrid, 1969.
- Navarro Tomás, T.: *Los poetas en su versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Ariel, Barcelona, 1982.

- Orlando, S.: *Manuale di métrica italiana*, Bombiani, Milano, 1993.
- Paraíso de Leal, I.: *El verso libre hispano. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985.
- Prat, I.: *Estudios de poesía Contemporánea*, Taururs, Madrid, 1982.
- Rengifo, J.D.: *Arte poética española*, edición facsímil, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977.
- Riquer M. de.: *Resumen de versificación española*, Seix Barral, Barcelona, 1950.
- Rivers, E.L.: *Hacia la sintaxis del soneto*, Gredos, Madrid 1963.
- Rosario, R.: *El endecasílabo español*, Universidad de Puerto Rico, 1944.
- Vicuña Cifuentes, J.: *Estudios de Métrica Española*, Nacimiento, Santiago de Chile, 1926.

BIBLIOGRAFÍA DE AUTORES COMENTADOS

- Acuyo, F.: *Mal de Lujo*, Caral, Madrid, 1998.
- Aleixandre, V. ; *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978.
- Darío, R.: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1999.
- García Lorca, F: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1980.
- Garcilaso de la Vega: *Obras*, Espasa Calpe, Madrid, 1980
- Góngora, L. de: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1981.
- Góngora, L.: *Sonetos*, ed. B. Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1983.
- Fray Luis de León,: *A Felipe Ruíz (1)*, *Poesía Completas*, Aguilar, Madrid, 1973.
- Jiménez J,R.: *Poesía*, Aguilar, Madrid, 1979.
- Lista, A.: *Sus mejores versos*, Sordomudos, Madrid, 1929.
- Machado, A.: *Campos de Castilla, Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1999.
- Quevedo, F.: *Poesía Completa*, Castalia, Madrid, 1980.
- San Juan de la Cruz: *Llama de amor viva, Poesías Completas*, Aguilar, Madrid, 1973.
- Vega, Lope de.: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1997.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Acuyo, F. 25, 27, 28, 34, 36, 38, 47, 48, 50, 52, 61, 67, 68, 74, 83, 87, 95, 96, 128, 165, 265, 351, 363
- Aguado, J.M. 264, 356
- Agustín de Hipona 69, 351
- Alarcos Llorach, E. 193, 361
- Aleixandre, V. 112, 343, 351, 363
- Alonso, A. 190, 193, 241, 351, 361
- Alonso, D. 50, 126, 351, 361
- Aristógenes 114
- Aristóteles 27, 28, 29, 30, 31, 32, 97, 130, 351
- Bach, J.S. 110
- Baehr, R. 241, 250, 253, 351
- Balbín Lucas, R. 95
- Bally, Ch. 129, 351
- Barthes, R. 22, 128, 351
- Bécquer, G.A. 50, 351
- Bello, A. 237, 351
- Beltrami, P.G. 238, 250, 351
- Benot, E. 179, 251, 352
- Benveniste, E. 174, 351
- Bergson, H. 67, 352
- Black, M. 143, 148, 352
- Blanchot, M. 128, 352
- Bobes Naves, M.C. 35
- Bohm, D. 77, 352
- Bohr, N. 24
- Boltzman 143, 183
- Bourdieu, P. 53, 352
- Brik, O. 88, 173, 180
- Brooks, C. 128
- Bunge, M. 37, 38, 352
- Campell, J. 148, 152, 352
- Carnap, R. 36, 352
- Carvajal, A. 57, 87, 88, 89, 196, 219, 250
- Cassirer, E. 35, 36, 352
- Cernuda, L. 242
- Cervantes, M. de 13, 105
- Chaitin, G.J. 122, 352
- Chomsky, N. 129, 151, 352, 353
- Chopin, F. 113
- Curie, P. 212
- Curtius, E. 45, 353
- D'Alembert, J.R. 111, 112
- D'Espagnat, B. 122, 353
- Darío, R. 253, 363
- Davis, P. 69, 77, 353
- Descartes, R. 111
- Díez Echarri, E. 239
- Dilthey, W. 43, 354
- Domínguez Caparrós, J. 17, 127, 174, 177, 188, 190, 191, 195, 215, 218, 238, 240, 241, 242,

- 247, 249, 251, 252, 253, 258,
259, 260, 262, 353, 361
- Durkeim, E. 43, 354
- Eccles, J. 78, 357
- Einstein, A. 39, 69, 130, 353
- Elfade, M. 75, 353
- Eliot, T.S. 150, 353
- Erlich, V. 190, 353
- Estébanez Calderón, D. 189, 195,
354
- Euler, L. 111, 112
- Feigenbaum, E. A. 100
- Fitche, J.G. 35, 354
- Foucault, M. 53, 354
- Fourier, J.B.J. 112, 354
- Fraisse, P. 175
- Fray Luis de León 262, 363
- Galileo 97, 111
- García Berrio, A. 36, 354
- García Callo, A. 252, 354
- Garcilaso de la Vega 252, 253, 254,
256, 262, 264, 276, 279, 287,
293, 299, 363
- Ghyka, M.C. 89, 123, 124, 354
- Gleik, J. 97, 100, 101, 354
- Gödel, K. 164
- Golubitsky, Y. 217, 225
- Góngora, L. de 253, 254, 255, 263,
264, 305, 313, 319, 325, 363
- González de Ávila, M. 48
- Goodman, N. 58, 78, 354
- Gregory, R. 152, 354
- Guillén, J. 49, 129, 354
- Haken, H. 57, 354
- Hayles, K. N. 24
- Hegel 31, 354
- Heidegger, M. 30, 67, 355
- Heisenberg, W. 70, 84, 131, 355
- Henríquez Ureña, P. 243, 248, 250,
355
- Hesíodo 232
- Hilbert, D. 22, 22, 122, 355
- Hill C.T. 194, 201, 202, 207
- Holderlin, F. 50, 355
- Holub, M. 77
- Horacio 190, 355
- Hrushovski, B. 192, 355
- Huygens, Ch. 97
- I Chin 83, 355
- Jakobson, R. 141, 247, 250, 355
- Jenkis, J.J. 159, 355
- Jiménez, J.R. 262, 263, 264, 331
- Judaens, P. 82
- Jung, C.G. 82, 84, 355
- Kepler, J. 63, 355
- Kleist 50, 357
- Korzybski, A. 84, 355
- Kristeva, J. 129, 355
- Kuhn, T. 96, 355
- Lao Tse 84, 356
- Laplace, J. 63, 356
- Lázaro Carreter, F. 129, 191, 355
- Lederman, L.C. 194, 201, 202, 207
- Lefèvre, M. 168
- Leibniz, G.W. 85, 356
- Leonardo da Vinci 105
- Lista, A. 265, 363
- Longino 30, 356
- López Estrada, F. 189, 192, 239,
241, 250, 356
- Lotman, I. 243, 356
- Lucrecio 27
- Machado, A. 61, 254, 356, 363
- Maldebrot, B. 100, 356
- Mallarmé, S. 49, 167, 356

- Man, P. de 25
 Meliso 69, 357, 360
 Mersenne, M. 110, 356
 Mignolo, W.D. 43, 44, 45, 356
 Mikowski, M. 76
 Milá y Fontanals, M. 264, 356
 Miller, G. 162, 356
 Miró, G. 50, 356
 Mohamed ibn Moussa Al Kow Rizmi 117
 Moulines, C.U. 58

 Navarro Tomás, T. 127, 180, 181, 190, 195, 197, 218, 219, 237, 238, 240, 241, 251, 256, 257, 262, 356, 357, 361
 Needham, I. 85
 Newton, I. 63, 112, 357
 Noetther, E. 203
 Novalis 50, 357
 Núñez Ramos, R. 125, 357

 Ortega y Gasset 30

 Pamies, A. 114, 357
 Parain, H. 168
 Parménides 69, 357, 360
 Pascal, B. 119, 357
 Paz, O. 192, 248, 357
 Penrouse, R. 70, 357
 Pérez de Ayala, R. 112, 240, 357
 Pessoa, F. 49
 Pfeiffer, J. 126, 357
 Pitágoras 109
 Pius Servien 89
 Platón 27, 31, 67, 82, 120, 351, 357
 Plotino 74, 357
 Poincaré, H. 34, 357
 Popper, K. 33, 36, 78, 357
 Prat, I. 252, 358, 362
 Prigogine, I. 57, 70, 229, 358

 Príncipe, M.A. 55, 112, 127, 180, 181, 195, 196, 197, 219, 240, 255, 257, 358

 Quevedo, F. 252, 363
 Quilis, A. 181, 193, 250, 262, 271, 274, 358
 Quintana, M.J. 258

 Randel, D.M. 174
 Richards, I.A. 192, 358
 Ricoeur, P. 30, 358
 Robles Dégano, F. 254, 358
 Rubini, M. 239, 358
 Russel, B. 109, 116, 358
 S. Juan. 165
 Salinas, P. 49, 358
 San Juan de la Cruz 263, 264, 363
 Santayana, G. 50
 Sapir, E. 129, 358
 Sausurre, F. 129, 358
 Scheiller, A. 33
 Schiller 50, 357
 Schlegel 50, 357
 Schopenhauer, 66, 81, 359
 Schurzt, A. 43
 Shannon, C. 100, 358
 Shaw, R. 153, 358
 Simónides de Ceos 158
 Splenger, O. 58, 143, 359
 Steiger, E. 189, 193, 359
 Steiner, G. 66, 166, 168, 178, 359
 Stengers, I. 229
 Stewart, I. 95, 121, 217, 225
 Suzuki, D.T. 85, 359

 Taine, M. 33, 359
 Thomson, D. 225
 Turing, A.M. 122, 359

 Umberto E. 51
 Unamuno, M. 180

Valery, P. 129, 359
Vega, Lope de 254, 363
Veron, E. 47, 359
Vico, G. 34, 359
Vinogradov, V.V. 130
Vossler, K. 33, 239, 359

Wahnón, S. 30, 359
Weber, M. 43, 359

Wellek, R. 42, 359
Weyl, M. 76
Whitehead, A.N. 133, 358
Wiener, N. 141, 359
Wilson, B. 153, 358
Wittgenstein, L. 36, 359
Wundt, W. 188

Zenón de Elea 69, 360

ÍNDICE CONCEPTUAL

- abstracción métrica 22
a la francesa 264, 265
aleatoriedad 25, 55, 70, 98, 140,
141, 144, 145, 158, 210, 229
algorítmico 163
algoritmo 117, 122, 151, 182
a maiori 262, 281, 283, 289, 290,
291, 292, 295, 296, 301,
302, 303, 308, 309, 315,
316, 317, 321, 322, 323,
327, 328, 329, 333, 334,
335, 339, 340, 341, 345,
346, 347
a minori 295
anfibráquico 264
antimétrico 260
antirrítmico 206, 211, 216, 217,
259, 260, 276, 282, 283,
290, 309, 316, 322, 334,
335, 345, 346
asimetría 69, 71, 211
Atractor 231
Azar 139
azeuxis 253, 254, 255
cadencia 8, 68, 179, 180, 181, 182,
187, 188, 191, 195, 196,
197, 198, 199, 202, 206,
215, 216, 217, 220, 257,
258, 259, 290, 352
caos 7, 23, 24, 25, 55, 56, 57, 70,
81, 93, 94, 96, 98, 99, 101,
121, 152, 183, 193, 199,
211, 230, 231, 232, 234,
346, 358
cesura 179, 196, 197, 215, 216,
217, 220, 281, 283, 284,
295, 308, 309, 316, 329
ciencia de la paradoja 28, 50, 56
compás 8, 175, 181, 196, 197,
198, 216, 257, 258, 261,
263, 290
consciencia primaria 187
consciencia secundaria 187
crítica de la razón poética 26
desorden ordenado 94
desvío 7, 8, 22, 25, 38, 44, 45, 53,
57, 58, 66, 69, 71, 75, 76,
77, 94, 95, 114, 122, 126,
128, 132, 133, 142, 147,
149, 150, 160, 161, 174,
178, 180, 182, 209, 210,
211, 212, 213, 217, 230,
231
desvíos de la ley métrica 18
determinismo mecanicista 63, 121
determinista 18, 33, 39, 57, 64, 65,
70, 94, 144
diacronía 44

- diéresis 251, 255, 302, 321
 dinámica orgánica 123
 Eje de simetría 194
 elocutio 30
 Encabalgamiento 197, 283, 295,
 296, 301, 302, 303, 307,
 308, 309, 316, 317, 321,
 322, 327, 328, 329, 333,
 334, 335, 339
 enfático 218, 262, 284, 321
 entropía 67, 69, 70, 71, 75, 101,
 142, 143, 150, 158, 182, 210
 equilibrio 23, 65, 173, 182, 187,
 193, 216, 223, 225, 229,
 231, 233, 237, 242, 253,
 254, 256, 260, 261, 276,
 282, 283, 284, 289, 290,
 291, 292, 295, 296, 301,
 302, 303, 307, 308, 309,
 315, 316, 317, 321, 322,
 327, 328, 329, 333, 334,
 335, 339, 340, 341, 345,
 346, 347
 extramétrico 260, 282, 289
 extrarrítmico 260, 276, 282, 289,
 291, 295, 302, 303, 308,
 309, 310, 317, 334, 335,
 340, 346
 fábula 27, 29
 fenomenología estructural 76
 frase música 196, 219, 257
 función 24, 58, 59, 69, 70, 83, 133,
 134, 157, 159, 178, 179,
 211, 226, 231, 236, 240,
 241, 260, 276, 290
 galaico 264, 265
 grupo métrico 157
 hemitono 110
 Hermeneusis 41
 heroico 218, 263, 290, 291, 296,
 301, 302, 303, 308, 309,
 315, 316, 317, 321, 322,
 323, 327, 328, 334, 335,
 339, 340, 341, 346, 347
 hiato 251, 253, 254, 301, 316, 346
 holística 14, 25, 162, 241
 Imaginación Científica 55
 impulso rítmico 89, 180, 181, 192,
 205, 315, 316, 323, 327,
 334, 340
 incitación 276, 282, 284, 289, 291,
 295, 296, 297, 301, 302,
 303, 308, 309, 310, 317,
 321, 328, 334, 335, 340, 346
 inconclusión 150
 indeterminismo 76
 Inercia rítmica 192, 247
 instantaneidad paisajística 76
 Intensidad 111
 isomorfismo poético 48
 libre invención de conceptos 39
 media 109, 335
 melódico 108, 242, 261, 263, 291,
 295, 296
 mimesis 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35,
 62
 música 7, 71, 89, 108, 109, 111,
 112, 114, 115, 116, 123, 124,
 126, 167, 168, 176, 177,
 178, 181, 193, 196, 201,
 205, 219, 238, 243, 244,
 257, 305
 no lineal 8, 23, 58, 87, 95, 96, 150,
 166, 182, 199, 230, 234,
 249, 256, 258, 261, 292,
 296, 308
 Número 105, 117
 Número de sílabas 157, 177, 188,
 191, 216, 218, 247, 249, 251
 orden implicado 77, 352

- palabra poética 25, 26, 50, 139,
 149, 165, 167
 Paridad 209
 Pausa 8, 179, 191, 196, 204, 207,
 215, 216, 217, 219, 220,
 226, 235, 236, 240, 247,
 254, 258, 261, 292, 296,
 297, 302, 307, 308, 315,
 316, 317, 322, 328, 334,
 345, 347
 periodo rítmico 193
 polimorfismo métrico-matemático
 132
 Polirrítmico 265
 predecibilidad 23, 97, 144, 147,
 159, 183
 procedimiento mecánico 122

 razón numérica y contable 120
 realidad versal 22, 123, 184
 Rima 68, 189, 191, 247, 281, 289,
 295, 301, 307, 315, 321,
 327, 333, 339, 345
 Ritmo poético 173
 ritmos anómalos 101
 Ruido 147

 sáfico 219, 262, 264, 295, 301,
 302, 308, 322, 327, 334,
 335, 347
 ser en la belleza 84, 93
 significado viviente 84
 signo 43, 47, 50, 51, 119, 166, 179,
 198, 249, 310, 334, 347
 signos cinésicos 126
 Silencio 161
 simetría 8, 66, 114, 124, 188, 193,
 194, 195, 197, 198, 201,
 202, 203, 205, 206, 207,
 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 215, 216, 217, 218,
 219, 220, 221, 223, 224,
 225, 226, 227, 228, 242,
 248, 261, 271, 356
 sinalefa 215, 216, 251, 252, 253,
 282, 283, 289, 290, 291,
 315, 317, 321, 327, 334,
 345, 346
 sincronía 44
 sincronicidad 82, 355
 sinéresis 251, 253, 254, 255, 256,
 284
 sistema complejo adaptativo 39
 sistema dinámico complejo no
 lineal 96
 sistemas dinámicos 23, 66, 225,
 226

 tensión 75, 260, 276, 282, 283,
 284, 290, 291, 292, 296,
 302, 309, 315, 316, 317,
 321, 322, 327, 328, 334,
 335, 340, 345, 346
 teorema de la incompletitud 22
 teorema E. Noether 203
 teoría de grupos 201
 teoría del sonido 111
 timbre 111, 124, 175, 177, 179,
 188, 191, 218, 240, 247
 tono 25, 109, 110, 111, 127, 129,
 177, 188, 189, 190, 195,
 196, 218, 240, 257, 258

 variable 93, 133, 177, 220, 261,
 262