

## ELEAZAR HUERTA

# LA RIMA Y OTRAS EUFONIAS EN RELACION CON EL RITMO

---

CONCEPTO Y DIVISION DE LA RIMA. Los preceptistas tradicionales, con criterio práctico, dieron un concepto suficiente de rima al definirla como *igualdad o semejanza de sonidos entre dos o más versos, a su final*.

En tal definición había ya una clara referencia a la división de la rima en nuestra lengua: “consonante” y “asonante”. Consonante sería aquélla en donde *todos los sonidos finales de los versos resultan iguales*; y asonante, en cambio, aquella otra en que *son iguales las vocales, pero no las consonantes*, de modo que, en conjunto, el final de los versos asonantados posee sólo una sonoridad análoga.

A este modo tradicional de decir se le han ido haciendo varias precisiones, algunas desde muy pronto. Pueden resumirse como sigue:

1) *La rima es sonora, no gráfica*. La igualdad que interesa a la rima es sonora, no gráfica. Por eso, ortografías diferentes no impiden la rima. La B y la V, la G fuerte y la J pueden rimar en los textos más refinados y castizos. Don Andrés Bello, en su oda *La agricultura en la zona tórrida*, rimó cuBa con uVa, esclaVa con acaBa, mueVe con pleBe, etc.

En cambio, fonemas que en ciertas comarcas se identifican, pero que en otras partes de nuestra área lingüística se distinguen —y por añadidura, procura distinguir todo hablante culto— no deben rimarse sin más. De hacerlo, tal rima se carga con un *valor mostrativo provincial o plebeyo*; luego será oportuna en unos casos (texto costumbrista, por ej.), pero no en

otros. Así, rimar cabaLLO con baYo o con maYo puede funcionar como argentinismo.

2) *La rima coincide con la cadencia, no con la sílaba.* El momento a partir del cual funciona la rima es el punto vocálico de la sílaba con acento constitutivo. Desde allí hasta el final del verso ha de darse la igualdad de fonemas en la rima consonante y la de vocales en la asonante. Por tanto, el final del verso que es campo de la rima se corresponde con la cadencia final del verso o cadencia en sentido estricto. Ahora bien, la cadencia ya sabemos que constituye una forma rítmica bien caracterizada; luego la rima, al acomodarse con toda facilidad a los límites cadenciales, resulta rítmica en lo esencial: su desarrollo en el tiempo.

En verdad, la rima es, funcionalmente, aquella sonoridad que une de modo inseparable la tensión máxima del verso —el acento constitutivo— con los sonidos distensos siguientes. Por lo mismo, tiende a emanciparse de la sonoridad de todo lo anterior.

La rima, como tal unidad rítmica coincidente con la cadencia, no coincide con la sílaba ni con un número fijo de sílabas, o sea, con la unidad o unidades articulatorias. Es normal que la sílaba donde va el acento constitutivo quede partida a efectos de la rima. Lo observamos al rimar sA-BE y cA-BE, co-no-cER y te-jER, estam-pI-DO y dor-mI-DO, etc. Sólo en el caso, poco frecuente, de que la sílaba acentuada no tenga otro material sonoro que una vocal, se dará excepcionalmente la igualdad de límites de la rima con dicha sílaba. Así, al rimar A-VE y sü-A-VE, con diéresis, mas no si en la última palabra hacemos la partición silábica normal; entonces, A-VE rimará con suA-VE.

Si la rima no pertenece al ritmo económico-funcional de la articulación sino al ritmo creado, musical, tampoco es propia de la sonoridad con efectos gramaticales. Eso se traduce en que la rima no tiene por qué coincidir ni coincide normalmente con palabras o sufijos, que son unidades semánticas y morfológicas. Ya la preceptiva lo sabía oscuramente; de donde vinieron sus reglas: no rimar entre sí monosílabos, que son palabras demasiado cortas, no rimar una palabra consigo mis-

ma o con sus homónimas o parónimas. ¿Por qué? Porque los límites de la rima serían los mismos o casi los mismos que los de la palabra. Pero este problema lo abordaremos como se merece después, al tratar de la rima “pobre” y al distinguir la rima poética de la oratoria o prosaica.

3) *Temporalidad de la rima, según Machado*. La definición tradicional de la rima, al hablar de igualdad o semejanza de sonidos, supone sin decirlo que tenemos ante la vista el texto escrito. Observamos dicha “igualdad” o “semejanza” porque captamos con simultaneidad.

En reacción contra este falso presupuesto pedagógico —del maestro y los alumnos que tienen escrito un texto en el pizarrón y lo analizan— Antonio Machado definió la rima como *el encuentro de unos sonidos con el recuerdo de otros que fueron iguales o análogos*.

Esta precisión de Machado destaca el valor rítmico de la rima, su esencia temporal. Hace evidente que es una deixis sonora, un señalar desde un momento del texto a otro anterior. Y como ambos momentos son cadencias rítmicas, la eufonía de la rima permitirá con mayor facilidad la captación y aun la creación del ritmo. En verdad, cuando los versos pertenecen al sistema silábico, la rima puede faltar —verso blanco— y de darse nos puede saber a adorno, en ocasiones. Es que los versos, por tener el mismo metro, se captan fácilmente. Pero en un poema de versificación por pies, la rima deviene factor de ritmización importantísimo y a no ser por ella no podríamos crear a veces los verdaderos versos. Recordemos la *Marcha triunfal*:

Los claros clarines de pronto levantan sus sonos,  
su canto sonoro,  
su cálido coro  
que envuelve en un trono de oro  
la augusta soberbia de los pabellones...

No cabe duda, versos tan dispares dejarían de ser versos sin la rima, que nos hace ritmizarlos: tenerlos como equivalentes. Por lo mismo, es el momento de entender más a fondo la ver-

sificación por pies de nuestra lengua, y por qué Saavedra Molina no aceptaba que los acentos de todos los pies valieran lo mismo. En verdad, una recitación correcta podría ser, con respecto al primer verso:

Los clÁ/ros clarines de pronto levantan sus sÓ/nes,

haciendo cesura tras el primer acento, plenamente rítmico, y reduciendo el rango del siguiente material sonoro, hasta el acento constitutivo, de modo que quede más sordo y más rápido. Claro está que otro intérprete podrá marcar la cesura en clarI/nes. Dependerá esto de cómo jerarquice las significaciones "claros" y "clarines". Pero lo evidente es que no cargaremos igual todos los acentos de los pies; que el del acento constitutivo llevará pausa métrica, y en suma, que ritmizaremos el verso acercándolo a su estructura binaria fundamental. Y toda esta organización habrá partido de la rima como "orientación ritmizante".

A todo lo dicho, como después veremos, hay que añadir que la definición de Machado ayuda definitivamente a distinguir la rima poética, basada en su temporalidad, de la rima oratoria, persuasiva, en el fondo prosaica.

4) *Precisiones sobre la asonancia.* Nuestra lengua ha podido organizar la asonancia en rima por estar constituida sobre la diacrisis vocálica. De ahí lo singular de esta forma eufónica, el que sea "primor exclusivo" del español.

Pero nuestras vocales, de tan segura diacrisis, se dividen también, por otra parte, en fuertes y débiles, un hecho que en la rima asonante tiene la consecuencia de que *sólo las vocales fuertes, cuando hay diptongos o triptongos en la cadencia, son las que constituyen la rima.*

Ejs.:

Y aunque el dejar a Toledo  
para su pecho lo mIsmO  
fue que dejarse allí el alma,  
resignóse al sacrifiCiO.

Mas aquella oculta flecha,  
 aquel veneno encondIdO,  
 aquel encubierto cáncer,  
 aquel pertinaz martIriO

Que desgarraba su pecho,  
 que turbaba sus sentIdOs,  
 que devoraba su vida,  
 que era su infierno contInuO...

(DUQUE DE RIVAS)

Vemos que en el texto de Rivas la rima asonante I-O no se altera porque la fuerte O forme diptongos. Valdrá, pues, I-(i)O, o I-(u)O.

Lo mismo sucede en los casos de rima asonante en aguda:

Sin reglas del arte  
 borriquitos hAy  
 que una vez aciertan  
 por casualidAd.

(IRIARTE)

Otra norma de la rima asonante es que *en las palabras esdrújulas se prescinde de las vocales postónicas, aunque sean fuertes, por lo débil de la sílaba entera. Así:*

Fuente clara,  
 cielo clArO,  
 ¡Oh, cómo se agrandan  
 los pAjarOs.

(GARCÍA LORCA)

Llega hasta admitirse que sean *equivalentes, como punto vocálico postónico, una vocal fuerte y su correspondiente débil. Luego rimarán en asonancia I-E: lIbrE y FIlls, y en I-O: trIbU y olvIdO.*

Para evitar que la deixis de la rima señale de modo confuso

y nos desorienta, se recomienda *no mezclar rimas asonantes y consonantes*, así como, en un poema todo él aconsonantado, *evitar cambios de rima consonante que sean asonantes entre sí*.

5) *Precisiones sobre el verso libre*. Atañen más que nada a la terminología inequívoca.

Los poemas perfectamente medidos y sin rima pueden llamarse en *verso blanco*, denominación preferible a *verso libre*, ya que este último modo de decir se aplica como propio a los versos sin rima, pero además sin organización silábica-acentual ni estrofa determinada.

Cuando unos versos riman y otros no, dentro de un metro y una estrofa regulares, como sucede en el romance o en la silva, decimos que son *libres* los que no riman (los impares del romance, por ej.).

6) *Rima leonina o interna*. Fue usada a veces en los ss. XVI y XVII, y consiste en rimar el primer hemistiquio con el final del verso anterior. Ej.:

...Nuestro ganado paca; el viento espIRA;  
Filomena suspIRA en dulce cANTO  
y en amoroso llANTO se amancILLA...

(GARCILASO)

Algunos poetas de nuestro siglo han usado también este artificio, entre ellos Manuel Machado. Le da, por supuesto, más variaciones. Sobre todo, lo usa para cerrar la rima de un terceto o serie de tercetos, y también para hacer conceptismo, en la cuarteta. Ejs.:

...Riámonos del que goZA,  
mozo o moZA... Su furOR  
es ridículo. Y violENTO  
el momento del amOR.

Mas nosotros, que burlAMOS,  
no evitAMOS su poder.  
Y ahora son a reir los OTROS  
y nosOTROS a querer...

(DE "CARNAVAL")

Cádiz, salADA claridad, GranADA,  
 agua oculta que llORA.  
 Romana y mORA, Córdoba callADA...

(DE "CANTO A ANDALUCÍA")

Efectos menos brillantes, pero más profundos, logra el mismo poeta cuando aplica la rima interna sin abusar —sólo en un momento del texto— y la desplaza del hemistiquio; en fin, cuando la acerca a la aliteración:

Nadie más cortesano ni pulIDO  
 que nuestro rey Felipe, que Dios guARDE,  
 siempre de negro hasta los pies, vestIDO.

Es pálida su tez como la tARDE,  
 cansado el oro de su pelo undOSO,  
 y de sus ojos, el azul, cobARDE.

Sobre su augusto pecho generOSO,  
 ni joyeles perturban ni cadENAS  
 el negro terciopelo silenciOSO.

Y, en vez de cetro real, sostiene apENAS  
 con desmayo galAN un guANTE de ANTE  
 la blANca mano de azuladas vENAS.

("FELIPE IV", MUSEO)

RIMA POBRE Y RIMA RICA. Se ha hablado bastante —en particular durante el modernismo— de rima pobre y rima rica, calificativos que ya señalan menosprecio de la primera y estimación de la última.

Para el modernista, era pobre la rima entre participios (-ado, -ido) gerundios (-ando, -endo) pretéritos (en -ía, en -aba, en -ó) infinitivos (-ar, -er, -ir) adverbios (en -mente) y, en general, la rima en que *los sonidos iguales resultaban fáciles, porque abundan mucho en la lengua*. Ahora bien, tal abundancia no es casual, ya que esos grupos fónicos constituyen sufijos, desinencias, morfemas gramaticales. Y al hecho de ser las indicadas formas unidades morfológicas —no a su simple abun-

dancia— apuntábase al llamarlas “pobres”. En verdad, la significación de un morfema puede considerarse como degradada, en tanto que no es palabra por sí sola; ha de unirse a una raíz o unidad semántica para poder ser signo del lenguaje.

No podemos aquí examinar la cuestión de si el morfema tiene menor rango que la raíz o no. Consignamos, tan sólo, que esa opinión predominaba a principios de nuestro siglo, durante el modernismo, y servía de fundamento a su preceptiva. Por lo demás, los poetas y críticos de entonces eran sinceros cuando decían que captaban como una musiquilla mala, como un fastidioso sonsonete el de las rimas que llamaron pobres.

Sin embargo, los clásicos de los siglos XVI y XVII, a quienes no cabe negar inspiración ni virtuosismo técnico, usaron con prodigalidad las indicadas rimas de participio, gerundio, pretérito, etc. ¿Cómo explicárnoslo?

Releyendo a Nebrija, en particular su libro II, sobre fonética y poética, comparando los textos épicos, del Arcipreste de Hita, hasta de los primeros romances viejos con los de Garcilaso y sus continuadores y, en forma amplia, recordando cómo y hasta qué punto significó el Renacimiento una vuelta a la latinidad, podemos comprender.

En verdad, los citados morfemas abundaron a partir de Garcilaso, mas no por descuido. Eran buscados deliberadamente, por eufónicos y elegantes. Eufónicos porque muchos poseen —y los clásicos lo advirtieron— suavidad articulatoria. Alternan, equilibrándolas, vocales y consonantes, de modo que dan fluidez al verso. Así ocurre con los finales en -AndO, -EndO, -mEntE, -AdO, -IdO, -OsO. Y en otros, más duros (pretéritos en ABA, en ÍA) al menos se recuperaba la terminación en vocal, a la manera latina, dando al español un “sosiego” de que careció en los tiempos anteriores a Nebrija; los tiempos en que nuestra lengua inmadura, desgastada por el uso indoc-to, influida por el árabe, se parecía más al francés que al latín, de modo que usaba voces cual “gent”, “grand”, “mort”, o enclisis del tipo ‘asís(e)’, ‘pudiés(s)’, “diól(e)”.

Para los clásicos, pues, la musiquilla de los modernistas poseyó eufonía y, de añadidura, nobleza latinizante. Fue una moda.

*La rima pobre es la fácil por abundante y pasada de moda.* No debemos confundir una rima pobre, por gastada, con una rima que coincide con cierta unidad morfológica. Aunque ambas cualidades puedan darse a la vez, la rima pobre nos sabrá a tal por saciedad, mientras la coincidencia con la unidad morfológica será, en el fondo, lo mismo que la coincidencia con la unidad semántica: conceptismo, sonoridad persuasiva, oratoria.

Es curioso notar que los clásicos y los modernistas, en aquello que tienen de común a veces —en su conceptismo barroco— usaron la rima razonadora, la desbordaron mediante la rima interna, la aliteración el retrocado y tantas formas donde juego sonoro y juego conceptual marchan paralelos. Los modernistas neobarrocos, aunque criticaban las rimas fáciles de siglos atrás, crearon nuevas rimas que también se hicieron obvias y ya han pasado de moda. Todos se complacieron a su turno con lo nuevo —lo latino, en el s. XVI, lo francés en los principios del XX—. Pero toda moda termina cuando aburre. Sus recursos ya no impresionan; nos hemos habituado a ellos. Por eso, las rimas modernistas han quedado también como música barata. Lo prueba la terrible reacción del vanguardismo que, salvo la asonancia del romance, negó la rima y el verso medido, en bloque, y se entregó al verso libre.

Comparemos el soneto anónimo *A Cristo crucificado* con algunos poemas de Darío. Las rimas del primero son fáciles pero, a la vez, son herramienta lógica, afán de convencer por el sonido. Todo el soneto se ajusta a un esquema de pseudo silogismo. Cuartetos: “No me mueve, mi Dios, para querERTE, ni esto ni lo otro”. En cambio, “me mueve el ver tu cuerpo herIDO, etc.”. Y los tercetos, sacan las conclusión. Es notorio que no captamos las rimas de participio en -ido, ni los infinitivos con enclisis (en -erte) como gastados y fáciles, sin más, aunque ya se haya perdido el prestigio del sosiego por terminación llama, con vocal. Lo que pasa es que la rima se integra en otras repeticiones sonoro-significativas más ambiciosas, en series donde se repiten palabras y aun ordenaciones sintácticas enteras. Lo mental y lo sonoro, en junto, llegan al retruécano:

que aunque no hubiera gloria yo te amara  
y aunque no hubiera infierno te temiera...

...

porque aunque lo que espero no esperara  
lo mismo que te quiero te quisiera.

Las rimas de Darío tienen la misma fluidez, pero también se supeditan al juego mental, conceptista, que trae consigo el juego sonoro de significaciones enteras y no de la rima, simplemente:

... La libélula vaga de una vaga ilusión...  
... un culto oculto y florestal...

En cuanto a las esdrújulas y la mitología, barrocos y neo-barrocos se dan la mano:

#### GÓNGORA

... a Júpiter mejor que el garzón de Ida  
—náufrago y desdeñado, sobre ausente—...

#### DARÍO

Padre y maestro mágico, liróforo celeste  
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste...

Pero, volviendo a lo que más inmediatamente interesa, es notorio que son hoy rimas pobres las de *asociación ideológica gastada por tradición cultural*, tanto al menos como las que coinciden con morfema; la rima entre "pasión" y "corazón", "amor" y "dolor", "bella" y "doncella", "rosa" y "hermosa", "guerrero" y "acero", "ojos" y "enojos", con muchísimas otras de la poesía de salón. Esas rimas parecían rimas ricas, años atrás. De pronto, se tornaron insufribles y los poetas hubieron de lanzarse al verso libre, como única salida.

Se justifica, pues, que Antonio Machado, en reacción más prudente que el versolibrismo vanguardista, pero también fir-

me, invirtiese los términos del problema rima rica versus rima pobre, diciendo:

La rima verbal y pobre  
y temporal es la rica.

Esto es: no busquemos hacer rima rica, presunción que tiene su castigo. La rima rica está condenada a volverse pobre, cuando pasa de moda. Hagamos una rima sin ostentación, tal como la asonante; rimemos palabras más mostrativas de temporalidad que recortadamente conceptuales. Huyamos, en fin, de la lógica rimada, que deviene pobre de intuición.

Al despejar el problema de la rima pobre, superando el criterio modernista, no hacemos sino plantearnos otro, por tanto, el que pasamos a tratar.

RIMA ORATORIA Y RIMA POÉTICA. En verdad, bajo el único nombre de rima nos referimos ciertas veces a la de origen y carácter oratorio y otras a la típicamente poética. En tal imprecisión caemos al decir —como si fuese la misma— que la rima apareció en la prosa romana, era mirada entonces como un defecto si se daba en el verso y, sin embargo, ha venido a ser valiosísimo rasgo de la poesía occidental. Debiéramos ser más precisos, aclarando que la rima oratoria —del género reiterativo— es una especie de éste que se ha mantenido y se mantiene en la prosa con sus efectos persuasivos originarios: dar peso a las afirmaciones, aguzar la sátira, adelgazar y sutilizar una serie de razonamientos. Por lo último, en especial, la poesía cortesana de los trovadores, el petrarquismo, los autores barrocos, acudieron a la rima oratoria como recurso idóneo para enhebrar sus “concretos” o conceptos. Pero en este estado más simple, la reiteración, la paronomasia o la rima que se acerca a las mismas se emplean siempre en el ensayo, en la sátira, en toda prosa ágil en cuanto al manejo de ideas.

Es que la reiteración —el repetir un significado pero también su significante o cuerpo sonoro— o bien las formas reiterativas atenuadas cual el parónimo y la rima coincidente con morfema, ante todo avivan relaciones entre conceptos: de seme-

janza, de contraste, de grado. Pero esta función lógica coexiste —oportuna o inoportunamente— con el ritmo y su auxiliar eufónico. La palabra reiterada repite su significado, pero repite una misma colocación de acento, luego crea un ritmo; repite en lugares análogos de ese ritmo ciertos sonidos, luego añade eufonía.

Machado llega a creer que la rima, en los barrocos, degenera en pura lógica rimada. Exagera, sin duda, pero tiene buena parte de razón.

Limitémonos a consignar, en este momento, que la rima oratoria o conceptista está a medio camino entre la reiteración, con predominio lógico, y la rima emancipada de toda unidad que no sea la cadencia.

Por su parte, esta rima poética, que coincide con la cadencia y no guarda relaciones ostensibles con sufijos ni palabras completas, quedaría dañada de un modo peculiar si relacionase voces como “doncella” “bella”. Entonces se empobrecería, cargándose con un valor de rutina y de pereza mental, señalaría hacia una cultura rancia.

La rima poética será ante todo musical, nos orientará hacia la ritmización en vez de desviarnos de tal vivencia y llevarnos hacia las ideas. Las significaciones cuyo final rima deben —en casos óptimos y normales de rima poética— carecer de relación lógica obvia o previsible, Entonces, las significaciones se enriquecerán de modo original y mágico, se tornarán símbolos sentimentales.

*Integración de lo anterior en una organización más compleja.* Aunque la conclusión a que hemos llegado es una verdad de la métrica, hay que entenderla como una verdad abstracta, o sea, que, difícilmente, acaso jamás puede funcionar puramente en un texto poético, donde reacciona con todo cuanto el idioma es, en su complejidad sonoro-significativa.

Si la rima poética hubiese de predominar en el verso hasta el punto de que todo juego conceptual fuese antipoético, el verso no perfeccionaría, sino que vulneraría la esencia misma del lenguaje.

En verdad, la síntesis entre el ritmo —con la rima— y el juego mental se cumple en el verso de un modo peculiarísimo,

de tensión bipolar. Hay zonas del verso y de la estrofa idóneas para la reiteración y, en general, para la presentación ideológica, y otras donde se concentra la función ritmizante, por ej.: la cadencia. De que ambas zonas alojen su propia función o de que alteren y compensen su equilibrio, resultan ricas posibilidades rítmicas, en su grado más delicado.

Este es el verdadero ritmo poético. Lo otro, sería el ritmo de la jitanjáfora; música del trino de ave y no música verbal.

**REITERACIÓN DE SIGNIFICACIONES Y EUFONÍA RÍTMICA.** Empezaremos por hacer un acopio de datos que nos permitan trabajar sobre ellos y llegar a exponer con claridad lo que nos interesa.

*Las viejas formas poéticas de la reiteración.* En uno de los más venerables textos de nuestra métrica, en el de Juan del Encina, ya se nos dice que la reiteración se presenta, en la poesía castellana, en cuatro formas:

1) *Encadenado*, si la palabra de final del verso se repite al principio del verso siguiente:

Soy contento en ser CATIVO  
CATIVO en vuestro poder...

2) *Retrocado*, cuando se invierte el orden de las palabras y la última del primer verso es también primera del segundo:

Contentaros y serviros,  
serviros y contentaros

3) *Multiplicado*, en que ritmo y significación van paralelos:

desear, gozar, amar,  
con amor, dolor, temor

4) *Reiterado*, que repite estructuras análogas de orden gramatical con una o más reiteraciones de voces al principio de los versos:

MIRAD CUAN mal lo miráis,  
MIRAD CUAN penado vivo,  
MIRAD CUANto mal recibo...

Si buscamos el rango que sería a estos cuatro tipos de reiteración seculares de nuestra métrica, lo encontramos inequívoco en el encadenado y el reiterado: la reiteración funciona al principio del verso y lo vigoriza, pudiéramos decir que lo pone en tono mayor; resulta, pues, una persuasión óptima, en cuanto no invade la zona musical y peculiarísima del verso, que está en la cadencia. En cambio, el retrocado sabe a artificio conceptista sin lugar a dudas. ¿Por qué? Pues por darse la reiteración lo mismo al principio que al fin del verso, promiscuada con la rima. También el multiplicado posee una retórica altamente visible, porque a lo largo de toda la cadencia (en sentido amplio) los pies coinciden con unidades de significación.

*Estudios recientes sobre las series.* Uno de los trabajos más curiosos de la moderna estilística española es el de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño titulado *Seis calas en la expresión literaria española*. Allí se reúnen investigaciones en torno a los paralelismos ideológicos y, en general, a las reiteraciones de palabras y aun esquemas sintácticos completos. Se daba por descontado que en textos artificiosos, que nos saben a tales desde la primera lectura, tal juego mental era abundantísimo. Pero se tuvo la sorpresa de hallar reiteraciones y paralelismos ideológicos muy rigurosos y muy abundantes en textos que nos saben a la espontaneidad más simple, que no son oratorios sino líricos. Una de las grandes sorpresas, a tal respecto, la dieron muchas *Rimas* de Bécquer. “¿Quién había de imaginar —comenta en el citado libro Dámaso Alonso— que las rimas de Bécquer... con las que tantas naturalezas humanas se han abierto hacia la más tierna sentimentalidad, estén construidas con un rigor de matemáticas correspondencias arquitecturales? ... Resulta, pues, que el minucioso paralelismo de conjuntos puede tener un poder impresivo sobre las vías de nuestra más humana y común sensibilidad... Quede también el ejemplo de Bécquer para desengaño de los que siguen basando

su crítica en una inexistente distinción entre poesía natural y poesía artificiosa”.

Aportando nuestro punto de vista a lo estudiado por Alonso y Bousoño, nos parece que la distinción debe hacerse, más que entre poesía “natural” y poesía “artificiosa”, entre poesía con “retórica invisible” y poesía con “retórica visible”. Pues bien, la lírica de Bécquer nos sabe a sentimental y musical, teniendo tanto rigor lógico, porque las palabras y esquemas sintácticos se reiteran al principio de los versos, sin invadir la zona musical y vagamente simbolizadora de la cadencia; y cuando por excepción lo hacen, siempre conservan su núcleo semántico al principio, como es el caso de un verso entero reiterado (un estribillo). Que haya formas reiterativas al final del verso y no en su comienzo —lo típico del conceptismo— no se da jamás en Bécquer. Por añadidura, la rima becqueriana más usada es la asonante, o sea, la menos expuesta a coincidir con morfemas, parónimos ni otras unidades de significación. Copiamos a continuación una rima —la de Las Golondrinas— y destacamos con mayúsculas la reiteración lógica que se desvanece como oratoria y queda valiendo al servicio de la musicalidad sentimental. Nótese el lugar que ocupa siempre:

- a) VOLVERAN las oscuras golondrinas  
 EN TU balcón sus nidos a colgar  
 Y OTRA VEZ con el ala a sus cristales  
 jugando llamarán  
 PERO AQUELLAS que el vuelo refrenaban  
 tu hermosura y mi dicha al contemplar  
 AQUELLAS que aprendieron nuestros nombres  
 ESAS NO VOLVERAN.
- b) VOLVERAN las tupidas madre selvas  
 DE TU jardín las tapias a escalar  
 Y OTRA VEZ a la tarde, aun más hermosas,  
 sus flores se abrirán.  
 PERO AQUELLAS cuajadas de rocío  
 cuyas gotas mirábamos temblar  
 y caer como lágrimas del día,  
 ESAS NO VOLVERAN...

Nótese, en cambio, cómo la rima, que hemos subrayado, deja libres los versos impares y sólo aparece en los pares, donde es asonante, pues infinitivos en -ar y pretéritos en -an se alternan, no se siguen inmediatamente. Por tanto, no captamos rima entre morfemas. Así el texto de Bécquer concilia su rica reiteración invisible con una rima poética: *verbal* (más que entre sustantivos o adjetivos) y *pobre* (asonante), que la hace inatacable al transcurso del tiempo y los cambios de gusto. Es, pues, una rima "rica" en la acepción de Machado.

Compárese con un texto de Herrera, petrarquista de nuestro siglo XVI, sobre el tema "armas del amor", con la relación cultural ya establecida de antiguo por la mitología: mirada = flecha de Cupido, etc.:

La llama, el lazo, la prisión, el dardo,  
que el pecho arde y anuda y ata y hiere,  
sois ojos, hebras, voz, mirar gallardo,  
causa porque, esperando, desespere...

En los tres primeros versos, la correlación lógica los abarca hasta la cadencia; tienen el esquema del "multiplicado" de Encina:

llama	arde	ojos	(base: mirada incendiaria).
lazo	anuda	hebras	(nombre poético de cabellos).
prisión	ata	voz	(base: voz de sirena).
dardo	hiere	mirar gallardo	(base: flecha de Cupido, hijo Venus y Marte; de ahí el adj. gallardo).

El conceptismo no se capta simplemente por lo riguroso de la trabazón lógica, pues ya vimos una gran organización en Bécquer, y allí era invisible. Pero acá, los significados que están libres del juego lógico van precisamente al principio: *que el pecho* (verso 2º) y *sois* (verso 3º) luego se carga la lógica sobre el polo cadencial; por lo mismo, se hacen razonar sutil, "conceto". También el 4º verso contiene un principio no reiterado —*causa porque*— y un final con polipote o traductio, es

decir, donde la voz reiterada ha cambiado por el juego gramatical de prefijos y sufijos:

esperANDO... DESesperE

Un rasgo del conceptismo será el exhibir la maestría técnica del autor. En verdad, nuestra cultura nos hace saber de antemano qué significados habrán de seriarse. Con tal enmarcamiento, nos sorprende y agrada la solución dentro del verso bien medido —ritmización entre lógica y metro. A diferencia de tal complementación ideal-sonora, juegan como tensiones hechos cual las palabras fuera del artificio reiterativo (en el ej. de Herrera las de principio de verso) pues aumentan o disminuyen los tiempos silábicos reservados a la reiteración; e igualmente, variantes sintácticas cual el asíndeton (versos 1º y 3º) y el polisíndeton (verso 2º).

*Resumen.* Haría falta, si nuestra exposición hubiese de ser completa, tratar acá todas las variantes y formas de las series lógicas, a fin de comprobar cómo en los textos medidos pueden lograr situación óptima, mediana o floja. Hay que renunciar a tal intento, pues equivaldría a estudiar las series lógicas desde una perspectiva muy forzada. Para percatarse de que series significativas y ritmo se armonizan, lo dicho más arriba es suficiente.

LA ALITERACIÓN Y DEMÁS MUSICALIDAD INTERNA DEL VERSO. Entendido ya el juego entre los polos reiterativo y cadencial, es obvio que toda la parte media del verso, entre el acento móvil y el constitutivo, viene a ser normalmente el campo de transición, donde hibridizan visiblemente o se desvanecen tenuemente lo conceptual y lo musical. De ahí que, según de qué lado se vence, podemos matizar la aliteración. Manejando ejemplos ya conocidos tendremos:

Aliteración "típica" cuando se da entre el acento móvil y el grave del hemistiquio, sin alcanzar al constitutivo, campo de la rima: *Infame TURba de noctURNas aves.*

"Conceptista" cuando, por el contrario, la aliteración avanza hasta la rima, y aun se perfecciona al avanzar: *con desmayo galAN, un guANTE de ANTE.*

“Interrumpida típica”, de efecto lógico invisible, si afecta al polo reiterativo de dos versos distintos: *La LUNA en el mar riela - en la LONA gime el viento* (en el ej. se da también la eufonía vaga de muchas eles).

Y así podríamos ir señalando variantes, porque las dichas no son las únicas.

Más interesante es señalar que también podríamos intentar la clasificación de las aliteraciones con otro criterio: que coincidan o no con morfemas o con raíces semánticas. De ese modo, hallaríamos aliteraciones “ricas” cual la de *TURba* y *nocTURnas*, pues se logra un encuentro imprevisible de significaciones. En cambio, será “pobre”, por obvia y gramatizada, la aliteración del verso siguiente, en el mismo texto gongorino: *gimiENDO tristes y volANDO graves*. Se encuentran dos morfemas de gerundio.

En el ejemplo de Espronceda, la aliteración entre LUNA y LONA es paronomásica, por tanto, arriesgada. De no darse interrumpida, podría funcionar como ingenuidad infantil, de lógica lúdica. Así la hallamos en formas acuñadas de la conseja y del cuento:  *fueron felICES y comieron perdICES*, en *LUNA LUNERA*, *cascabelERA* o en el juego onírico de García Lorca, donde reiteración y traductio nos sorprenden pero corriendo notorio riesgo de envejecer pronto:

El viento, vuelve desnudo  
la esquina de la sorpresa,  
en la NOCHE platiNOCHE  
NOCHE que NOCHE NOCHERA.

LA TIPOLOGÍA, ¿PARA QUÉ SIRVE? Al ir examinando problemas en que el ritmo, por manejar formas muy variadas, resulta una síntesis cada vez más compleja, pasamos insensiblemente de la Estilística —que se refiere a la lengua— a la Crítica de Textos. Ahora bien, la Estilística estudia lo general racionalmente, como toda ciencia. No importa que su objeto de estudio sean los valores intuitivos y no lógicos del idioma. Mas como de ese saber teórico que es la Estilística hemos de pasar en seguida a valorar con sensibilidad los textos singulares, se comprende

que corremos el riesgo de habernos incapacitado para ese salto si antes nos hemos entregado a la tarea pedante de clasificar y clasificar. Por eso ha dicho Dámaso Alonso que “la clasificación tipológica no sirve para nada”.

“Los árboles no dejan ver el bosque”, nos advierte un viejo refrán. En lo nuestro, debemos entenderlo como una advertencia contra la pedantería minuciosa. En verdad, la clasificación y la estadística minuciosas producen miopía mental, de manera que con ellas se viene a perder el buen gusto.

Es que la tipología visible, racionalmente encasillada, ya no hace del crítico un superlector, ya no opera a favor de la ritmización vivencial sino en contra.

*Inutilidad de proseguir el análisis.* Por tanto, hacemos alto en una tarea que puede resultar estéril y hasta contraproducente. En formas nebulosas cual la cacofonía, la asonancia interna, etc., es preferible respetar la reacción espontánea ante el texto concreto que exigir la sistematización tipológica. Por supuesto, como actitud básica.

Con los criterios generales ya dados, como orientación, pero emancipados de toda preceptiva, debemos lanzarnos a la lectura y el recitado. Después, a posteriori, hay que buscar honestamente la explicación de lo que hemos captado.