



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GUAYED

Manual de versificación para
compositores de canciones populares

INFORME ACADÉMICO POR ELABORACIÓN COMENTADA
DE MATERIAL DIDÁCTICO PARA APOYAR LA DOCENCIA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

Y U R I R A Ú L V A R G A S P E R E A

ASESOR: MTRO. GALDINO MORÁN LÓPEZ

NOVIEMBRE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Biblioteca Central

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Adela y Cuco

Y si quieren saber de mi pasado,
es preciso decir otra mentira.
Les diré que llegué de un mundo raro,
que no sé del dolor,
que triunfé en el amor
y que nunca he llorado.

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

Índice

Introducción	9
Fenomenología de la canción	
Clasificación y género.....	15
Características de la lírica.....	19
Lírica monológica intimista	26
Lírica cancioneril socializante	29
Canción popular/tradicional.....	31
La canción culta o petrarquista	33
La canción y la música	34
Problemática educativa e institucional	
La enseñanza de la música popular en México	39
La Academia de Música Fermatta	44
Dificultades didácticas de la canción	46
La canción versolibrista	54
La versificación como eje de enseñanza.....	71
El Manual de Versificación	
Panorama crítico y orientación teórica	75
Las licencias poéticas	79
Pies métricos y estructura silábico acentual.....	90
Análisis melódico del verso	95
Aparato crítico y temario	110
Bibliografía	117
Discografía	119
ANEXO: Manual de Versificación	121

Introducción

Hace ya siete años, a un semestre de terminar la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, tuve la suerte de incorporarme como profesor a una escuela especializada en música popular contemporánea, la Academia de Música Fermatta, para impartir tres materias relacionadas con la escritura de letras para canciones. El simple ejercicio de subirme a la tarima de un salón de clase frente a treinta jóvenes con serias y diversas interrogantes en torno al fenómeno poético y su problemática creativa, significó la posibilidad de identificar un área de investigación académica y ejercicio profesional que siempre supuse lejana a mis naturales intereses vocacionales, y que ahora entiendo como un muy intenso, gratificante, riguroso y lúdico espacio de vinculación y encuentro.

Las necesidades inherentes a la cátedra y a la naturaleza de la institución orientaron mi actividad docente hacia un ámbito específico del saber literario y lingüístico: la fenomenología de la canción. Ello supuso también un arduo proceso de investigación en torno a dos vertientes concretas: el estudio de la canción como género literario y la consolidación de una poética orientada hacia la creatividad, el desarrollo estilístico y la enseñanza.

En el curso de mis pesquisas fue evidente que, a pesar de abundar los estudios histórico-descriptivos centrados en la canción tradicional española, son definitivamente escasos los estudios que exponen, desde la teoría literaria, los prolegómenos formales y conceptuales de la canción popular hispanoamericana, su peculiar

maridaje con las formas y estilos afroamericanos surgidos a mediados del siglo pasado, así como la intrínseca relación que guarda respecto de la música y su propia fenomenología.

Fue necesario, entonces, para facultar mi actividad como docente, desarrollar un marco teórico que me permitiera, en principio, comprender y relacionar la naturaleza histórica, estructural y estilística de la canción popular. La necesidad de capacitar al alumno en el desarrollo de habilidades creativas para la escritura de letras para canciones, me permitió, por otro lado, profundizar en la teoría de la articulación rítmica en el lenguaje y sus nexos con los predicamentos estrictamente musicales implicados en la composición poética.

Al cabo de dos años, este ejercicio docente culminó, gracias también a una renovación del plan de estudios de la Academia de Música Fermatta, en el diseño de tres asignaturas vinculadas: Redacción, Géneros Literarios y Escritura de Letras, incluidas en el currículo de la Licenciatura en Composición Contemporánea. Paralelamente, se me encomendó la coordinación y elaboración de los libros de texto para dichas materias: uno de gramática, otro de géneros literarios y uno más de versificación.

Lo verdaderamente significativo para mí, no obstante, fue el paulatino apropiamiento y dominio de cuatro saberes específicos: la canción como género literario, la poética de la canción popular contemporánea en el siglo XX, los diversos mecanismos de articulación rítmica en el lenguaje y la versificación como su marco idóneo de aplicación práctica. Gracias a esa experiencia, a dos años de mi salida de la institución y ya en el trance no sólo de titularme sino de emprender estudios de

postgrado, tengo perfectamente claros la orientación de mi ejercicio profesional y el ámbito de especialización hacia donde quiero dirigirlo.

Elegí comentar la elaboración del Manual de Versificación para validar mi titulación porque me parece que ahí se condensan y explicitan los diversos saberes implicados en el curso de mi experiencia profesional. Fue el último de los manuales que elaboré y es también, a pesar de sus deficiencias, el más importante y mejor realizado de los tres. No hay herramienta teórica y técnica, por otro lado, más importante para el aspirante a compositor de canciones que los conceptos y procedimientos técnicos contemplados en la versificación. Hacer el manual y adaptarlo a las necesidades específicas de este singular lector, en vista del vacío teórico observado en cuanto a la canción popular contemporánea, implicó la incorporación de diversas nociones intuitas en el ejercicio de mi práctica docente y en mi propia experiencia como compositor de canciones. Al cabo de un par de años, una vez publicado el manual, fue en el curso de la investigación que realicé para la elaboración de este comentario que encontré finalmente, a la luz de nuevas publicaciones y estudios sobre métrica, diversos planteamientos en los que pueden sustentarse académicamente muchas de aquellas tempranas intuiciones.

Esto último implica un doble compromiso. En principio, si acaso fuera posible la reedición del manual, sería necesario incorporar dicho bagaje académico al desarrollo del mismo y tendría necesariamente que profundizar en diversos asertos teóricos que, por esa necesaria timidez surgida de la conciencia de estar haciendo un mero emplazamiento empírico, se quedaron en esbozos. Por otro lado, en vista de que, en efecto, hay diversas áreas relacionadas con los estudios sobre el ritmo y la canción

popular contemporánea aún inexploradas, me parece inaplazable que esas investigaciones se lleven a cabo, al margen de proponerme yo, en el curso de posteriores estudios de postgrado, como participante y especialista en esa búsqueda.

Fue necesario partir de lo fundamental para reconstruir la serie de cuestionamientos, planteamientos y objetivos que justificaron su hechura desde la perspectiva de mi ejercicio docente, naturalmente ceñido a las necesidades específicas del lector al que estaba destinado, además de reconsiderar los argumentos de índole académica que a la postre me facultaron para hacerlo viable institucionalmente. Tuve la necesidad adicional de validar la serie de supuestos que determinaron la orientación teórica del manual, así como los asertos que en su momento creí necesario incluir dadas las desviaciones a la norma académica preponderante, dictadas por el carácter popular y cancioneril en que se enmarcan las obras de los creadores a quienes está dirigido.

En el primer capítulo de este informe plantearé un marco conceptual indispensable para verificar nítidamente el carácter literario de la canción, la naturaleza genérica de sus múltiples y diversas realizaciones, su relevancia histórica y su universalidad. Amén de otros estudios donde se aborda tangencialmente el tema, decidí fundamentar mi estudio en la obra *Géneros literarios*, de Kurt Spang, dados el detenimiento y la profundidad con que desarrolla el problema de la lírica y el rol de la canción como uno de los géneros líricos fundacionales y, por ende, más importantes de la literatura en lengua española. Al final del capítulo desarrollaré mis opiniones sobre la naturaleza híbrida de la canción y la función de los elementos meramente musicales implicados en su hechura.

En el segundo capítulo abordaré la problemática de la canción desde la perspectiva institucional en tanto objeto de enseñanza, así como la serie de factores que hicieron indispensable su articulación, con todo lo que de literatura entraña, en el ámbito específico de la recién instituida licenciatura en Composición Popular Contemporánea de la Academia de Música Fermatta. Más adelante incluiré el planteamiento teórico que fundamentó la necesidad de incorporar la versificación como materia obligada en el plan de estudios, así como la pertinencia de elaborar un manual de versificación como indispensable coadyuvante en la enseñanza de ese marco específico.

En el tercer capítulo esbozaré una crítica sobre el panorama de los estudios y las publicaciones vinculados con el ritmo, la métrica y la versificación, asequibles en el curso de elaboración del manual, y la natural derivación de esa crítica en la elección de una orientación teórica que sirviera al propósito de la institución y del plan de estudios donde habría de incluirse el manual. En el ínterin, trataré de justificar teóricamente los asertos intuitivos en el curso de mi experiencia docente, vinculados al carácter melódico y oral de la canción, que plantean importantes diferencias procedimentales respecto de lo postulado como norma académica en la mayoría de los manuales consultados. Finalmente, daré cuenta del aparato crítico que me permitió desarrollar cada uno de los temas incluidos, y ponderaré las necesidades que me llevaron a determinar su pertinencia en un manual de este tipo.

CAPÍTULO 1

FENOMENOLOGÍA DE LA CANCIÓN

Clasificación y género

Podemos partir, en principio, señalando lo evidente: la canción es esencialmente literatura. Desde una perspectiva contemporánea y bajo un enfoque no exento de empirismo, puede definirse a la canción como un texto elaborado bajo diversos criterios rítmicos y lingüísticos que lo particularizan y facultan para ser cantado. Los estudios sobre géneros literarios a menudo difieren respecto de la naturaleza de la canción y su lugar dentro de la literatura. El mismo vocablo *lírico*, de evidentes resonancias musicales, ha sido usado para designar ciertas formas híbridas literario-musicales —la canción propiamente dicha—, lo mismo que para referir todo tipo de poesía que no es narrativa ni dramática.

La RAE ofrece como primera acepción para *lírica*: *Perteneciente o relativo a la lira, a la poesía apropiada para el canto o a la lírica*.¹ Como muchas definiciones léxicas, es escueta y paradójica, se evita abundar y, como tal, la definición, amén de suscitar más preguntas y no esclarecer gran cosa, es, en realidad, ambigua y contradictoria. Como se observa entre líneas, se reduce lo *lírico* a una realización específica de la *lírica*, es decir, a un corpus donde se agrupan todas las obras literarias

¹ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22^a. Ed. T. II. Madrid: Espasa Calpe, 2002, p. 1386.

que se distinguen de las otras, según la preceptiva clásica, “por la peculiaridad de su forma de enunciación”.²

Al mismo tiempo, en la acepción de la RAE se precisa que cierto tipo de lírica se realiza con la finalidad de ser cantada. Aunque no aclara cuáles son los procedimientos que permiten hacer *cantábile* un texto, lo propio es suponer que en la composición de este tipo de discursos se interpongan ciertos mecanismos que lo facultan para ello y, en ese sentido, lo particularizan.

Otra manera de definir a la lírica es empleando el término como sinónimo de poesía, para aludir a un género literario diferente al Drama, la Narrativa o el Ensayo, que se distingue por transgredir “los esquemas discursivos” y “por el predominio del discurso sobre la historia”; lo cual implica que en este registro literario específico “es más importante la manifestación lingüística que la fábula, la acción”.³ Para Domínguez Caparrós, esta dicotomía obedece al enfoque desde el cual se entiende y explica el fenómeno:

El estatuto de la lírica es difícil porque tiende a confundirse con lo subjetivo, lo más expresivo y verdadero de la individualidad, hasta hacerse sinónimo de poesía; y, por otro lado, lo lírico se vincula estrechamente con la forma en verso, aunque el verso puede interpretarse, más allá de lo material, como soporte del ritmo fónico y anímico. No nos extraña ver calificadas como propiedades de la literatura características que se aplican más bien al poema lírico: la ambigüedad, la

² José Domínguez Caparrós. *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002, p. 150.

³ *Ib.*, p. 151.

plurisignificación, la opacidad, o la motivación del signo, es decir, la estrecha relación entre sonido y sentido.⁴

Con el romanticismo iniciaron los estudios teóricos que privilegiaron el término lírica como un género poético. Se considera desde entonces que la lírica es un tipo de texto literario enmarcado en un registro más amplio llamado poesía, donde se distinguen tres vertientes expresivas: la poesía narrativa, la poesía dramática y la poesía lírica. Son comunes a las tres una serie de recursos retóricos que particularizan al texto; es, pues, la forma, una característica consustancial a toda la poesía.

La poesía lírica se particulariza entonces —en virtud de que no contempla acción narrativa (poesía épica) ni dialéctica dialógica (poesía dramática)— por tener como eje de articulación algo que se conoce como conciencia poética. Este concepto surge, por cierto, como noción inédita de la Crítica y del quehacer literario, también durante el Romanticismo. En palabras de Octavio Paz, “la poesía moderna es inseparable de la crítica del lenguaje, que, a su vez, es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad. [...] El poema no tiene objeto o referencia exterior; la referencia de una palabra es otra palabra”.⁵

Habla el poeta mexicano, por supuesto, de la imagen poética y de la concepción lingüística del poema, que instruye sobre la necesidad del poeta moderno de hacer suya una variedad de saberes lingüísticos que tienen como objetivo dotar al texto de ciertos rasgos que lo peculiarizan, los mismos que incluye Caparrós en su definición de poesía lírica citada párrafos arriba: la ambigüedad, la plurisignificación, la opacidad y la motivación del signo.

⁴ *Ib.*, p. 152.

⁵ Octavio Paz. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1990, p. 5.

A la vista de la contemporaneidad, la Poesía es un género literario diferente de la narrativa, el drama y el ensayo, y es así, entre otras consideraciones, por su enunciación, por la peculiaridad y el extrañamiento de su forma, resultante de la aplicación de un saber o procedimiento técnico que dota al verso de ciertas constantes rítmicas que no presenta la prosodia de la narrativa y el drama actuales.

Históricamente, no obstante, la poesía, en tanto expresión original de toda la literatura, incluye entre sus producciones seculares a la narrativa y al drama, en tanto la forma poética sirvió de soporte durante al menos cinco siglos a cierto tipo de discurso narrativo, particularmente la épica, y no fue otra la forma tradicional de hacer drama, en la literatura española, desde sus orígenes hasta el romanticismo.

Kurt Spang considera que, a pesar de compartir rasgos comunes, lo que habitualmente se conoce como poesía narrativa y dramática debe estudiarse y constituirse como parte del corpus de los géneros narrativo y dramático, respectivamente, en la medida en que expresan muy diferentes estrategias discursivas, comunicativas y espirituales que las presentes en lo que él denomina como *lírica*:

No precisa puntualizaciones el hecho de que la lírica es un fenómeno literario y es, por tanto, arte verbal como la narrativa y la dramática, es decir, una ficción que pretende ser expresión estética de una interpretación del hombre y del mundo. En el caso de la lírica y dada su habitual brevedad, la interpretación se reduce a sectores y vivencias mínimos: un sentimiento, una emoción, una reflexión, un aspecto particular de la realidad.⁶

⁶ Kurt Spang. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996, p. 58.

La poesía lírica —o la lírica—, sería entonces el género que agrupa todas las producciones literarias diferentes a la narrativa y al drama, y tiene como eje de articulación la forma rítmica, la pluralidad semántica del signo y cierta tensión espiritual, todos íntimamente relacionados con un tratamiento y un vínculo definitivo con el lenguaje. El propio Kurt Spang, citando a H.E. Holthusen, capitaliza estas consideraciones con un epígrafe que las condensa:

Lo que constituye a un poeta no es su capacidad de experimentar estados anímicos poéticos —¿qué persona sensible no la tendría?— sino un enamoramiento productivo con la lengua. Hay cientos de vivencias memorables, incluso apasionadas, que el poeta no plasma nunca verbalmente porque no son compatibles con sus oportunidades de hacer conquistas verbales y transformar así lo personal en lo suprapersonal de una configuración rítmica.⁷

Características de la lírica

Kurt Spang establece diez rasgos comunes a todo discurso lírico:

1.- La disposición anímica o interiorización. “El poeta lírico tiende a experimentar la alteridad de una forma tan intensa que se funde hasta con la realidad; lo externo se aprehende como interno”.⁸

2.- La ausencia de anécdota, es decir: “la combinación conflictiva de figuras, tiempo y espacio”, no “para combinarlos en una trama sino para que sirvan de

⁷ *Ib.* p. 57.

⁸ Spang, *op. cit.*, p. 59.

soportes —la mayoría de las veces simbólicos— de las facetas del tema que está configurando el poeta”.⁹

3.- Brevedad vinculada a la condensación de significados. “El poeta no elabora una argumentación externamente coherente, sino que acumula sugerencias hábilmente organizadas para ilustrar y profundizar en un solo tema central y para suscitar la colaboración del receptor”.¹⁰

4.- La profundización. La poesía como una búsqueda de la esencia del concepto a través de la descripción discriminada de los elementos constituyentes de esa realidad conceptualizada. “Al poeta no le interesa desplegar detalladamente uno o varios acontecimientos, sino profundizar en un solo tema del que presenta, a lo sumo, aspectos diversos”.¹¹

5.- Rasgos diferenciadores de la configuración lingüística. Prevalece sobre cualquier otra consideración, la función poética del lenguaje:

“el sonido, la palabra, las oraciones adquieren valor estético por sí mismos, por sus virtudes fónicas y rítmicas, más que como signos referenciales que evocan una realidad extraverbal. [...] En la poesía de tipo intimista o monológica el aspecto más llamativo es acaso la concentración de potencia sugestiva del lenguaje, una carga connotativa muy superior a la de los otros géneros que precisa de la colaboración intensa del receptor”.¹²

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ib.* p. 60.

¹² *Id.*

6.- Forma métrica. Aunque la versificación no es un requisito indispensable del fenómeno poético, y si bien la inmensa mayoría de los textos líricos presentan forma versificada, se entiende por forma métrica a la serie de recursos que sirven al poeta para dotar el poema de una sonoridad plenamente perceptible y diferenciada. “La forma métrica es un elemento de estetización nada despreciable, eleva el lenguaje por encima de lo cotidiano, le da carácter individual, destaca con ello lo que manifiesta como contenido”.¹³ Cabe distinguir dos diferentes tipo de poesía lírica, según la relación del poeta con la métrica: “las formas tectónicas, es decir aquellos géneros que obedecen a una estructura más o menos preestablecida, y las formas atectónicas que no siguen ninguna normativa fija y obedecen a la voluntad expresiva del poeta más que a otra ley”.¹⁴

7.- El ritmo. Aunque no es particular de la poesía, “nadie niega que el ritmo es el centro, el motor y el corazón de la lírica, aunque no carece de dificultad una sólida definición del ritmo lírico”.¹⁵

8.- La oralidad. “La percepción auditiva del texto lírico es la forma más adecuada a su naturaleza rítmica y musical y es también la más originaria. Incluso en la lectura silenciosa el carácter oral hace que sintonicemos con los elementos sonantes del texto, que resuenan dentro de nosotros”.¹⁶

9.- La musicalidad. Para Kurt Spang, la musicalidad, aunque no está reñida con el ritmo propiamente dicho, abarca un ámbito más amplio que éste.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Id.*

¹⁶ *Ib.*, p. 61

“La música del lenguaje lírico se fundamenta no solamente en la repetición periódica de determinados grupos de tónicas y átonas, en la entonación y en las pausas, sino también en lo que podríamos llamar melodía, en el color de las vocales, en la dureza o suavidad de las consonantes, a veces, en las coincidencias onomatopéyicas de las combinaciones fónicas”.¹⁷

10.- Comunicación directa o diferida. “En la lírica de tipo cancioneril el receptor suele estar presente cuando se emite el texto, produciéndose así simultáneamente la emisión y la recepción. En la lírica de tipo monológico e intimista suele producirse , entre la emisión y la recepción, un espacio temporal más o menos largo”.¹⁸

Así como el cuento y la tragedia se proponen como modelos específicos de realización narrativa y dramática, para Kurt Spang el *género lírico* o la *lírica* (es decir: todos los textos que históricamente expresan en mayor proporción las características descritas en el listado precedente) presenta también un corpus o repertorio de géneros donde se agrupan las diferentes posibilidades formales o vertientes estilísticas que históricamente la han caracterizado: *aforismo, égloga, elegía, epigrama, himno, oda, poema escénico, soneto y canción*.

La canción es, entonces, uno de los géneros tradicionales de la lírica. En efecto: es elocuente el vínculo observado entre las consideraciones de Spang y lo que empíricamente observamos en la canción. No sólo comparte todos los criterios; muchos de ellos son privativos de ésta. Una excepción sería el de la *interiorización*. En la gran mayoría de las canciones, el sentido del discurso claramente se dirige hacia la

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

realidad social del yo lírico, aunque en los hechos se hayan creado un numeroso grupo de canciones que expresan una realidad plenamente interiorizada.

La canción es el único tipo de literatura que conserva el ascendiente oral de que gozó en sus orígenes y que alude a un tipo de comunicación directa, donde ocurren simultáneamente la emisión y la recepción del texto. Las evidentes cualidades musicales de la canción hacen obligada la incorporación de los recursos relacionados con la sonoridad lírica (*ritmo, métrica y musicalidad*) y es ahí, en el texto cancioneril, donde se expresan como en ningún otro registro lírico; en oposición a la poesía libresca, donde estos atributos se conforman de maneras mucho más sutiles e incluso llegan a desaparecer.

La brevedad, por cierto, se capitaliza particularmente en la canción y es uno de sus rasgos más constantes. Aunque su grado de penetración sobre la realidad referida es relativo, echa mano de recursos retóricos como la elipsis, el zeugma, la alusión y la metáfora, entre otros, que tienden a la economía de conceptos y favorecen la *plurisignificación*, cuyo efecto pauta un grado nada despreciable de profundización.

La canción como género se problematiza, me parece, debido a su antigüedad y a su carácter fundacional. Como una de las expresiones fundacionales de la literatura, conserva en la actualidad el vigoroso ascendente que en sus orígenes tuvo todo lo poético; la canción ha sido y es soporte de lo narrativo en multitud de variantes (mítica, épica, leyendas, fábulas, crónica, etc.), tanto como de lo dramático: la canción de amor es, esencialmente, una experiencia dramática parcializada, en la medida en que expresa, en segunda persona —bien en tono trágico, cómico o satírico— la tensión dialógica entre dos amantes. Incluso en la canción contemporánea se

observan textos con un cierto tono argumentativo que sirve para disertar sobre algún aspecto de la realidad social o humana.

Es clara la limitación inherente a toda clasificación genérica; siempre surgen contraejemplos, así como formas y estilos fronterizos que responden a criterios soslayados por la crítica. El propio Kurt Spang expresa esta dificultad cuando asegura que la lírica contemporánea, desde mediados del siglo XX, se formula, salvo pocas excepciones, al margen de los géneros históricos:

Las formas en las que se plasma la expresión lírica son tan variadas que resulta imposible indicar unos esquemas uniformes y homogéneos. Sin embargo, no dejan de cultivarse, aunque de manera irregular, las formas tradicionales como la elegía, la oda, el himno, el soneto o el epigrama; ahora bien, la inmensa mayoría de los textos nacen con el afán de originalidad, de libertad formal, de tono y estilo que caracterizan la actitud que subyace a la cosmovisión vigente y las manifestaciones artísticas.¹⁹

La producción mayoritaria de Octavio Paz, un ejemplo entre muchos, que cultivó a ciertos trechos el soneto, el aforismo, la elegía y el epigrama, es un tipo de lírica que no se ajusta en sentido estricto a ninguno de estos subgéneros y tiene como principal rasgo formal y vehículo expresivo el verso libre y la imagen poética.

Lo cierto es que el modelo de clasificación propuesto por Kurt Spang considera dos corrientes de expresión lírica: “La distinción se establece entre una concepción que llamo *cancioneril y sociable* —en un sentido muy etimológico— y una concepción *monológica e intimista*. A esta se añade una tercera categoría, distinguiendo entre

¹⁹ *Ib.*, p. 64.

lírica sensorial y reflexiva, aplicable según épocas y autores a uno y otro de los tipos anteriores”.²⁰

Se distinguen entonces, según esta propuesta metodológica, dos tipos de creación lírica —la *lírica cancioneril socializante* y la *lírica monológica intimista*— y dos diferentes categorías que pueden presentarse indistintamente en ambas líricas, según la manera en que el poeta se relaciona con la realidad y su entorno durante el acto creativo —la *lírica sensorial* y la *lírica reflexiva*.

El criterio es, según precisa el propio Spang, estrictamente funcional y estructural, aunque los fenómenos de evolución y trasvase presentan cierta recurrencia histórica que obliga a la descripción diacrónica. Esta distinción incide directamente en el carácter comunicativo de la lírica, y de la literatura en un sentido amplio, pero es fundamental para establecer la actitud del poeta frente al texto y las implicaciones que, en términos de estética, se derivan de este hecho.

Es importante considerar la vitalidad y el empuje de la canción contemporánea (*lírica cancioneril socializante*) sobre cualquiera de los otros géneros líricos tradicionales (oda, elegía, epigrama, soneto, etc.). No deja de sorprender, por cierto, vista la cercanía que guardan los textos cancioneriles fundacionales respecto de sus pares contemporáneos, la línea de continuidad que presenta el género, prácticamente sin interrupciones, desde el nacimiento mismo de la lengua española.

Antes de exponer la naturaleza de la canción como *lírica cancioneril socializante*, es necesario explicar brevemente a su par opuesto, la *lírica monológica intimista*.

²⁰ *Ib.*, p. 62.

Aunque no es lo usual, el carácter proteico de la canción la faculta para sostener y comunicar eficazmente un tipo de discurso inequívocamente monológico-intimista.

Lírica monológica intimista

En un sentido general, la lírica monológica intimista “presupone una concepción del mundo y del hombre considerablemente más individualista y subjetivista, no pocas veces egocéntrica.”²¹ No es casualidad, advierte Spang, que este tipo de lírica haya surgido en el romanticismo, cuando la exaltación del yo deviene en un afán de originalidad e innovación que, las más de las veces, violenta e incluso rompe los esquemas y modelos tradicionales. Y es la individualidad inmarcesible de esta forma expresiva lo que dificulta su clasificación; las formas y el uso del lenguaje son tan diversos que resulta prácticamente imposible establecer modelos uniformes y homogéneos. Ciertos tipos estróficos y subgéneros líricos, no obstante, siguen cultivándose, aunque, por esa misma tendencia individualista, sus realizaciones difieren y no presentan regularidades que pudieran agruparse en clases o estilos bien definidos: “la inmensa mayoría de los textos nacen con el afán de originalidad, de libertad formal, de tono y estilo que caracteriza la actitud que subyace en la cosmovisión vigente y las manifestaciones artísticas”.²²

La diferencia esencial entre ambos tipos de lírica es la preeminencia de lo visual en la lírica intimista sobre el carácter oral de la canción. La lírica intimista “se lee en silencio, el poema ya no tiene sitio en la memoria sino en la página impresa de un libro. Las manipulaciones tipográficas adquieren también una dimensión estética y

²¹ *Ib.*, p. 63.

²² *Ib.*, p. 64.

culminan en un extraño matrimonio entre la pintura y la literatura, cuyo máximo exponente genérico es el caligrama”.²³ Lo cual no quiere decir que el ritmo —rasgo fundamental de la oralidad y, por tanto, de la lírica cancioneril— no intervenga de manera determinante tanto en la articulación artística como en la interpretación y en la valoración estética de un texto de corte monológico intimista.

Una consideración relacionada también con la oralidad de la canción es el grado de accesibilidad que plantea respecto del hermetismo que caracteriza a la lírica intimista. La participación del receptor en uno u otro caso difiere notablemente, tanto interpretativa como recreativamente. “La lírica cancioneril suele ser de fácil acceso y —si no es por problemas meramente lingüísticos— no plantea problemas de interpretación. En cambio, la subjetividad de la lírica intimista a veces resulta tan opaca e inaccesible que no pocas veces el receptor no iniciado se resigna o renuncia”.²⁴

La función de este tipo de lírica evolucionó en dos vertientes plenamente diferenciadas. La *lírica individualista* persigue la “liberación de la palabra a través de la palabra”;²⁵ es decir, de las vivencias íntimas del yo. A pesar de su hermetismo y su aparente autosuficiencia, esta expresión surge de una intensa e irrefrenable necesidad comunicativa. “Se produce la extraña paradoja de una coincidencia del egocentrismo y hermetismo por un lado y de la dimensión social ineludible que tiene toda actividad humana y que aquí se refleja como necesidad de comunicación.”²⁶ Todo conocimiento, asegura Kurt Spang, añora, al fin y al cabo, ser comunicado. Y eso

²³ *Id.*

²⁴ *Ib.*, p. 61, 62.

²⁵ *Ib.*, p. 64.

²⁶ *Id.*

incluye particularmente, aunque no sea evidente, al auto conocimiento que resulta de toda práctica poética.

La segunda vertiente, estrechamente ligada a la anterior, es el carácter de denuncia y subversión inherente a la lírica intimista; este rasgo llevado hasta sus últimas consecuencias permitió el paso del *yo* al *nosotros*, y se conformó el canon de la poesía comprometida o de protesta, que tuvo como fondo la realidad social de la segunda mitad del siglo XX. El origen de esta tendencia puede también encontrarse en la consolidación de la estética romántica como reacción contra los regímenes totalitarios, contra la alienación y la cosificación derivadas de la Revolución Industrial y el surgimiento de un nuevo orden social donde cobraron particular ascendencia las figuras del obrero y el burgués, del conservador y el liberal, del clasicismo y la vanguardia.

Una tercera posibilidad, nacida también en el romanticismo, es la metapoética: “aquellos textos que tienen como tema la misma lírica; poemas-manifiesto que se entienden como poéticas, como programas que esclarecen la particular manera de entender el quehacer poético de un poeta, de una corriente, de uno de los múltiples *ismos* que pululan desde entonces en la literatura occidental”.²⁷

²⁷ *Ib.*, p. 65.

Lírica cancioneril socializante

La canción, en tanto vehículo de la lírica cancioneril, es el género lírico más complejo y controversial. Es, también, el más longevo, con una diversidad de formas y temáticas que dificulta cualquier jerarquización y, por supuesto, la formulación de una definición que incluya todas sus manifestaciones.

Las especulaciones en torno al origen de la canción y sus primeras realizaciones son simplemente eso. No es posible saber con plena certeza en dónde, cuándo y cómo surgió la primera canción en la historia de la humanidad, pero dada su consistencia y persistencia a lo largo de los siglos, considerada su naturaleza ontológica, su carácter inmanente respecto de ciertas culturas y tradiciones, podemos suponer que fue uno de los primeros hitos culturales de la humanidad.

Una posible génesis de la canción está en las *nanas*, un tipo de canto que ha servido a las madres de todos los tiempos para arrullar y tranquilizar a sus críos. Según este modelo, fue en la intimidad misma de lo humano, suscitada quizás por el intenso vínculo biológico entre madre e hijo, que surgió por primera vez la canción. Es probable que el primer impulso haya sido meramente rítmico, como una reiteración inconsciente del movimiento del cuerpo. A lo largo del tiempo, generalizada la práctica, no sabemos si por pulsión cultural o como efecto de una red de sentido, fueron añadiéndose elementos —texto y melodía— que la hicieron más compleja y definieron paulatinamente los rasgos que hasta nuestros días caracterizan a la canción como un fenómeno cultural que vincula artísticamente texto y melodía. No obstante, muy lejos aún de las consideraciones estéticas y artísticas que signan al arte

contemporáneo, se observa, atendiendo estas conjeturas, que la canción, como toda la cultura, surgió como un imperativo biológico.

Dadas las características de la melodía y el grado de sofisticación que entraña su articulación, lo más probable es que se haya añadido como ingrediente de las nanas al cabo de un lento y dilatado proceso de asimilación y trasvase, lo cual implica, necesariamente, un marco social rico y complejo. Dicho de otro modo: la articulación del marco rítmico-lingüístico en las nanas se antepone como un fenómeno cuasi biológico, en tanto que la implementación de las nociones melódicas y armónicas asociadas al canto son efecto de una extendida práctica social.

Formulaciones cancioneriles posteriores —la canción de amor, la canción de labranza y la alabanza— expresan elocuentemente la paulatina sofisticación de las sociedades humanas y los vínculos que las canciones de todos los tiempos han sostenido siempre con la sexualidad, lo social y lo divino. Pero no es sino hasta el Renacimiento cuando surge la canción moderna en Occidente, fruto de aquel impulso renovador promovido por Petrarca en el siglo XIV —baste considerar que sus famosos sonetos eran en realidad breves composiciones cancioneriles (de ahí el sentido del vocablo *soneto*)—, cuando se revaloraron y retomaron en la práctica diversos elementos de la cultura griega y, particularmente, los modelos, el enfoque y el espíritu del arte helénico. Su evolución presenta dos corrientes, a veces no tan distinguibles, pero lo suficientemente divergentes como para formular dos definiciones complementarias: la *canción popular tradicional* y la *canción culta petrarquista*.

La diferencia entre ambas tendencias reside en la autenticidad inherente a la corriente culta, en el interés del poeta por lograr que su expresión sea fiel reflejo de él

mismo y se parezca lo menos posible a la de otros. La canción popular tradicional también pretende ser una expresión auténtica, pero con un acendrado carácter comunitario que se sostiene en la posibilidad de fundirse al alma del pueblo, de cantar como los otros. “El cantar popular no aspira a romper moldes. Los moldes se rompen, pero como la tierra, por la acción lenta y secular del tiempo.”²⁸

Canción popular/tradicional

España inaugura con las jarchas (ca. 1000 d.C.), la lírica popular europea. Desde entonces, toda la estética de la literatura española, particularmente en los siglos de oro (s. XVI y XVII), está impregnada de un fuerte carácter popular. Fue definitiva, asimismo, la influencia de la canción provenzal y, por repercusión, de las cantigas gallego-portuguesas.

Los rasgos que esta expresión popular comparte con la vertiente culta son la brevedad, el dinamismo y maleabilidad de los modelos, la claridad de exposición y la sobriedad en la expresión. Sin embargo, el dinamismo de la lírica tradicional se manifiesta en su carácter dramático (el diálogo como una de sus principales estrategias discursivas),

que adquiere a menudo forma de confidencia entre madre e hija, entre amigas, o se estructura como monólogo en preguntas, exclamaciones o exhortaciones. Raro es el poema tradicional que no se base en un esquema binario, contraponiendo dos situaciones, dos opiniones, dos fenómenos apoyados en elementos de la realidad, de la naturaleza, en situaciones cotidianas.²⁹

²⁸ Antonio Sánchez Romeralo. Cit. en Spang. *Op. Cit.*, p. 69.

²⁹ *Ib.*, p. 70.

La sobriedad en la exposición precisa de un marco oracional simple y privilegia la yuxtaposición sobre cualquier otra posibilidad de enlace sintagmático. Las estrategias retóricas que el poeta lírico popular más utiliza son los juegos de palabras, los dobles sentidos, la adjetivación reiterativa y los paralelismos.³⁰

Los patrones métricos son muy diversos, aunque predomina el uso de los versos pares, particularmente octasílabos y decasílabos, y se prefiere el uso de los versos de arte menor sobre los de arte mayor. La estructura más utilizada en la canción popular contemporánea es el esquema ternario: estribillo inicial (coro), desarrollo (verso o estrofa) y un cierre que sirve de puente (precoro), en el sentido de un retorno al estribillo o a uno o más versos de la primera estrofa, aunque no es la única estructura posible.

El tema fundamental de la canción tradicional es, por supuesto, el amor en todas sus variantes y facetas, aunque también se han creado canciones populares con tema religioso y satírico. Se sabe que la “canción popular se recitaba y cantaba ante un público colectivo, tanto en la corte como en la plaza, y además con la característica común de ser cantada y acompañada de música. [...] La mayoría de los poetas de aquellos tiempos, a fuer de verdaderos trovadores, cantaban sus poesías líricas acompañándose con el laúd, la vihuela o la guitarra”.³¹

³⁰ *Id.*

³¹ *Id.*

La canción culta o petrarquista

La clasificación y el discernimiento de la canción culta son quizás más sencillos que en el caso de la lírica popular, porque su evolución es más visible y está más documentada. La lírica culta supone un cambio fundamental: “el cantor [...] se convierte en escritor, es decir, de la fase oral de emisión y recepción se pasa a una era visual, a la escritura y la lectura”.³²

Las consecuencias más notables de este hecho son, por un lado, la posibilidad de contar con testimonios materiales que dan cuenta tangible de la evolución y el trasvase de estilos, temáticas y formas; por el otro, la novedosa posibilidad de registrar la obra en papel significó un alejamiento entre el público y el artista, una comunicación diferida, que no es “un mero cambio de canal y de código, sino que conlleva notables cambios de tono, presentación, de configuración, de formulación”.³³

Esta transformación supuso también un importante cambio desde la perspectiva del receptor: “La irrupción de la escritura y el abandono de la oralidad confieren naturalmente también una importancia inacostumbrada [sic] al cambio de recepción de la lírica, dado que ya no entra por los oídos sino por los ojos del lector solitario, ya no es la audición efímera, sino la visión estática e incluso repetible”.³⁴

La forma de la canción culta es igualmente breve, pero es un tanto más extensa que la corriente popular. La métrica de la canción culta, al menos en su vertiente clásica, sigue patrones rigurosamente definidos, pero no llega a fijar ningún modelo. Lo habitual es encontrar canciones de “5 a 10 estrofas (estancias) con número no pre-

³² *Ib.*, p. 71.

³³ *Id.*

³⁴ *Id.*

establecido de versos endecasílabos y heptasílabos y una rima que escoge el poeta, siendo generalmente suelto el primer verso. Una vez establecido el esquema estrófico, se va repitiendo a lo largo de toda la canción: la estrofa final (envío o *tornata*) puede ser más corta”.³⁵

El uso del lenguaje en la expresión cancioneril culta es, por supuesto, mucho más cuidado que en la vertiente popular, presenta “un vocabulario más selecto, una sintaxis más compleja y unos recursos retóricos más sofisticados”. La temática es, igualmente, el amor: “Por lo general, las distintas estrofas presentan aspectos y facetas diversas del tema de la canción que es, en la mayoría de los casos, el amor contemplado en múltiples aspectos y circunstancias; destaca con frecuencia la actitud confesional de muchas canciones.”³⁶

La canción y la música

Cabe señalar que los límites planteados por la crítica literaria en torno a la lírica cancioneril, particularmente la lírica popular, contemplan sólo las producciones históricas compendiadas en los cancioneros del medioevo y renacimiento español. Nada se dice (al menos quien esto escribe no ha encontrado referencias) de las canciones que se escribieron y de los innumerables cancioneros que se editaron en los siglos XVIII y XIX, tanto en España como en Hispanoamérica. Los grandes hitos críticos

³⁵ *Ib.*, p. 72.

³⁶ *Id.*

más recientes sobre la canción son los estudios sobre lírica cancioneril *primitiva*, realizados a raíz del descubrimiento de las jarchas, a mediados del siglo XX.³⁷

No fue sino hasta muy recientemente que surgieron, aunque insuficientes, verdaderos esfuerzos críticos orientados al deslinde de la canción popular contemporánea, mayormente centrados en la evolución estilística de algunos compositores cancioneriles relevantes (José Alfredo Jiménez, Joaquín Sabina, Agustín Lara...),³⁸ Hay un enorme corpus de lírica cancioneril en las audioteclas absolutamente ignorado por la crítica académica, a pesar de que permiten estudiar contenidos temáticos, melodías e influencias, así como la relación entre lo musical y lo literario.

El canto sigue estructuras métrico-sintácticas e implica necesariamente la incorporación de alturas tonales y valores de nota específicos, articulados en torno a un marco o estructura armónica; esto es: música pura y dura. Todo estudio sobre canción estará incompleto si no se aborda bajo la premisa de que es un género o un tipo de arte híbrido, donde la música y el texto se articulan para comunicar y generar un efecto estético.

La música, a pesar de participar activamente en el efecto estético y referir un alto grado de elaboración y complejidad artística, cumple en la canción funciones

³⁷Dámaso Alonso lo hizo en su ensayo *Lírica de tipo tradicional* (*Antología de la poesía española*. Madrid: Gredos, 1992) y, caso muy especial, el de Margit Frenk Alatorre y su obra *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica* (México: El Colegio de México, 2a ed. 1985).

³⁸Destacan particularmente los ensayos de Carlos Monsiváis sobre la obra de Agustín Lara y José Alfredo Jiménez, respectivamente: *El harém ilusorio* y *No vengo a pedir lectores* (en *Amor perdido*. México: Era, 1977) y *José Alfredo Jiménez: Les diré que llegué de un mundo raro* (en *La Jornada Semanal*, [1999, 30 de mayo], pp. 4-5). El poeta Eduardo Langagne publicó un ensayo muy lúcido sobre el mismo José Alfredo (*El variado verso de José Alfredo Jiménez*. Este País. Cultura. 2009, 18 de febrero. http://archivo.estepais.com/inicio/historicos/216/17_cultura_josealfredo_langagne.pdf pp. 7-10.). La investigadora Mireya Martí Reyes publicó el ensayo "Caminos de Guanajuato: entre la geografía y la pasión" (en *Publicación electrónica del Instituto de Investigaciones en Educación (IIEDUG)*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, s.f., <http://usic13.ugto.mx/revista/pdf/CAMINOS.pdf>, 8 pp.).

precisas: es un marco o estructura donde se articulan los fenómenos lingüísticos, y coadyuva al mismo tiempo, como elemento de ornato, en la recepción de las cualidades emocionales, sensoriales y conceptuales que necesariamente emanan del texto. Esto no quiere decir, sin embargo, que la música no tenga un papel relevante en la composición de una canción; se busca, en todo caso, un equilibrio entre ambos ejes de sentido, y sucede que las canciones contemporáneas consideradas canónicas expresan, en efecto, una relación muy estrecha y armoniosa entre lo que se dice, y cómo se dice, respecto del marco armónico-melódico.

Cabe precisar, no obstante, que el punto más íntimo de vinculación entre texto y música se expresa en la articulación de algo que se conoce en el argot como *línea melódica*. En la línea melódica se entreveran, en estricta correspondencia, cada uno de los segmentos melódicos, íntimamente vinculados con el marco armónico, y la estructura silábico-acental de cada verso constituyente del texto lírico.

Las unidades fundamentales de una melodía son las *notas*; el carácter de una melodía depende de la combinación, el número, la altura, la duración y, muy particularmente, el acento de las notas implicadas. Las unidades fundamentales de un verso, en contraste, son las sílabas; el carácter de un verso depende del número, la frecuencia, la posición y el contraste entre los valores tónicos o átonos de las sílabas implicadas.

Una línea melódica expresa, entonces, una apretada correspondencia entre los *valores de nota* de la melodía y los *valores silábico-acentuales* del verso. Y, justo, el punto de inflexión son los valores coincidentes entre ambas estructuras: el número y los acentos de cada nota y de cada sílaba implicada. Dicho de otro modo: a cada sílaba

del verso corresponde un valor de nota con carga acentual análoga. La canción no es, pues, sino la suma de cada una de las líneas melódicas que la integran, en tanto expresan, cada una de ellas, el vínculo más íntimo entre lo musical (la melodía) y lo literario (el texto).

Evidentemente, un compositor de canciones tiene que cursar un proceso de aprendizaje en torno a diversos temas de índole estrictamente musical. Muchos compositores dominan la ejecución de algún instrumento y la gran mayoría conoce y maneja con cierto grado de solvencia los predicamentos (color, entonación, colocación, timbre, etc.) implicados en el canto. Y lo usual es, en efecto, que un compositor de canciones se forme, en primera instancia, como músico.³⁹ Todos esos saberes y habilidades son herramientas de primer orden en la composición cancioneril. Pero, si estamos de acuerdo en la importancia medular del texto para la canción, lo idóneo sería que, de manera análoga, un aspirante a compositor de canciones se forme literariamente, con rigor idéntico al de un músico, para adquirir conciencia de género y poder articular creativamente las diversas técnicas de construcción lírica que la tradición literaria ofrece.

Podemos arriesgar incluso la afirmación de que una buena canción depende, en gran medida, de una correcta aplicación de los diversos saberes y técnicas literarios concebidos específicamente para posibilitar la construcción de estructuras rítmicas y

³⁹ Como excepción a la regla (o constatación de que toda generalización es falsa), cabe aludir a José Alfredo Jiménez (uno de los más importantes creadores de canciones populares en lengua española) de quien se decía que detentaba conocimientos muy rudimentarios de música y precisaba silbar sus melodías a otro músicos, particularmente a Tomás Méndez, con quien mantuvo una estrecha colaboración. Eran ellos quienes determinaban el marco armónico subyacente en el trazo melódico de sus silbidos; no obstante, la esencia de la canción, la línea melódica, el más íntimo vínculo entre música y texto, era toda autoría de José Alfredo, y es justo en esos aparentemente simples trazos donde se expresan todos los rasgos estilísticos que lo caracterizan como artista.

de sentido a partir de ciertos elementos constituyentes del lenguaje. Uno de los tratados esenciales de la literatura de todos los tiempos, por cierto, se orienta, justo, hacia el deslinde de este complicado proceso de articulación rítmico-lingüística: la Versificación.

CAPÍTULO 2

PROBLEMÁTICA EDUCATIVA E INSTITUCIONAL

La enseñanza de la música popular en México

Históricamente, la única posibilidad de realizar estudios de composición musical a nivel licenciatura en México ha dependido de las universidades oficiales de educación superior. Especializadas en música académica, estas escuelas se orientan a la formación de intérpretes (ejecutantes, directores y compositores) capaces de reproducir o interpretar los modelos canónicos. Aplican un muy riguroso proceso de selección y se filtra naturalmente a los postulantes que no presentan un desarrollo previo suficiente; así, se matricula sólo a aquellos que a muy temprana edad inician sus estudios musicales en el marco de la preceptiva clásica. El desarrollo profesional fuera del ámbito de la música académica, como compositor o músico popular, dependía, y depende aún, en la gran mayoría de los casos, del esfuerzo personal, de la autogestión, y de la experiencia social o familiar del músico.

La música tradicional, a pesar de haber alimentado vigorosamente la corriente de expresión *culta*, se transmite siempre discipularmente, en un ámbito sociocultural muy delimitado, y no precisa, por sus mismas características, de un marco de enseñanza institucional. Sólo una minoría de las expresiones musicales tradicionales son instrumentales, la gran mayoría son en realidad canciones, con temática diversa, pero en general son de corte religioso, mítico o épico.

Aunque es evidente la importancia de las aportaciones musicales en el concierto estético de una canción, resulta claro, como ya se refirió en el capítulo anterior, su carácter de ornato o de coadyuvante en la aplicación y estructuración de lo que es verdaderamente consustancial a una canción: el texto lírico. Así, podemos afirmar que la música popular aparece siempre inserta dentro del discurso cancioneril y tiene un carácter predominantemente melódico-vocal. Dicho de otro modo: la música popular sólo es expresable a través del discurso cancioneril. La música popular es en realidad canción.

Paralelamente, una de las vertientes más importantes de la canción popular contemporánea se desarrolló bajo los supuestos de los estilos afroamericanos surgidos en el siglo XX (blues, soul, jazz, son, cumbia, etc.) e implicó la incorporación de elementos musicales muy diferentes a los empleados en los estilos cancioneriles históricamente más representativos de Occidente (balada, polka, vals, etc.), de cualquier modo ignorados en las instituciones de enseñanza musical a nivel superior, también enmarcada dentro de un ámbito epistemológico muy diferente, a menudo contrastante, respecto de la canción popular.

Baste revisar el currículo de la Escuela Superior de Música (UNAM) y de la Escuela Nacional de Música (INBA) para observar la ausencia de materias donde se planteen estudios en torno al problema de la canción, sea como fenómeno artístico, atendiendo a sus producciones históricas o a sus predicamentos retóricos. Sólo tangencialmente se aborda el estudio de la estructuras musicales de la llamada canción *culta* o *belle canto* (ópera, zarzuela, etc.), y, más allá del tema y el desarrollo de la historia, se omite por completo cualquier comentario en torno a la forma textual.

Esto se explica en parte por el estatus literario del texto cancioneril (ajeno a los estudios musicales), y en parte por la naturaleza de los dos elementos meramente musicales (armonía y melodía) de la canción popular que, a pesar de la diversidad estilística de las expresiones contemporáneas, presentan en general estructuras prefijadas, basadas en la repetición interválica de ciertos patrones estructurales armónico-melódicos, en contraste con el encadenamiento de segmentos melódicos y una mayor tendencia al contraste, propios de la canción *culta* y de la música clásica en general.

Ejemplo de ello es la instrumentación de la música popular, que, en su mínima formulación, precisa sólo de la voz para expresarse plenamente. Aunque es posible expresar vocalmente los motivos esenciales de una pieza académica, no se lograría trazar las estructuras armónico-melódicas concebidas por el compositor con base en las posibilidades de una orquesta. En suma, la mayoría del conocimiento que faculta al compositor para crear esas complejas estructuras, le sobra al compositor de canciones.

Del mismo modo, una canción es susceptible de interpretarse orquestalmente, con toda la complejidad y la sofisticación de lo clásico, sin perder su naturaleza popular, íntimamente vinculada a la línea melódica⁴⁰ y a la reiteración de motivos y estructuras. Cuando una orquesta sinfónica adapta una canción y reproduce sus líneas melódicas a través de recursos meramente instrumentales (sin canto y, por lo tanto, sin texto), se articula lo que se conoce como pieza instrumental: la canción, por la

⁴⁰ Entiéndase por línea melódica a la unión entre las notas de una melodía y los sonidos articulados de la emisión de voz (las sílabas). Dicho de otro modo: la línea melódica es la resultante de la unión entre texto y melodía en el contexto de una canción.

mera elisión del discurso lírico, deja de ser tal y se transforma en una expresión plenamente musical.

Hay, de hecho, dos diferentes tratados teóricos en torno a la armonía: el primero se conoce como armonía tradicional y se ocupa de aquellos predicamentos propios de la música clásica; el segundo se conoce como armonía contemporánea, implementado y desarrollado paralelamente al jazz y al paulatino surgimiento de los estilos afroamericanos, donde se plantean los predicamentos armónicos y los alcances estéticos, de lo más simple hasta lo más complejo, de la música y la canción popular contemporánea.

Sucede, sin embargo, que los planes de estudio que ofrecen la instituciones públicas de nivel superior en México no se abordan temas de armonía contemporánea; sólo la Escuela Superior de Música de la UNAM ofrecía un taller de jazz como especialización para sus alumnos avanzados. Recientemente, no obstante, debido no sólo a su aceptación y popularidad sino a la enorme utilidad práctica que supone ese conocimiento para el desarrollo profesional de cualquier músico, se constituyó como licenciatura. Significativamente, a pesar de la enorme incidencia y repercusión que tiene la canción en el ámbito del jazz, en el currículo de este nuevo plan educativo no se incluyeron estudios literarios que pudieran atajar las dificultades técnicas inherentes a la elaboración del texto lírico.

No había, pues, hasta hace poco tiempo una institución educativa que proporcionara las herramientas y habilidades necesarias para desarrollar una profesión y un proyecto de vida en torno a esa peculiarísima y elusiva vertiente expresiva: la canción popular contemporánea. Una posible explicación pudiera ser,

justamente, el carácter popular de la expresión y los mecanismos de refundición de lo popular, donde se observa, como ya se refirió, que el conjunto de elementos teóricos y técnicos a comunicar se reducen y esquematizan al máximo, lo cual exige del compositor o ejecutante, en el trance de resolver diversos problemas creativos, el desarrollo e incorporación de mecanismos composicionales o instrumentales encontrados fortuitamente en el ejercicio de su oficio.

Esto tiene importantes implicaciones artísticas y estéticas porque supone, por un lado, la incorporación de muy diversos registros estilísticos, donde lo común es observar que ciertas modalidades de ejecución, de interpretación o de composición, consideradas canónicamente incorrectas o que contravienen la preceptiva convencional, encuentran, en ciertos afortunados casos, idóneos cauces expresivos que posibilitan su generalización y eventual canonización entre el público y los artistas emergentes. Por otro lado, la posibilidad de estandarizar dichos registros estilísticos en el trance de querer comunicarlos, claramente contraviene el espíritu de lo popular, ajeno, como se ha explicado, a toda estandarización, si nos atenemos al hecho de que la libertad estilística nace de la solución empírica de numerosos problemas creativos.

Institucionalizar implica, por supuesto, estandarizar, prefijar estructuras, convenir valores y defectos, detener el flujo histórico a fin de observar, inventariar, catalogar, entender y eventualmente comunicar una serie de premisas que facultan al estudiante para ejercer profesionalmente. Institucionalizar el fenómeno de la canción popular contemporánea en un marco de enseñanza específico, sin un riguroso cuidado en el planteamiento curricular, tendería inevitablemente a la homogeneización del

registro estilístico del alumnado y ello supondría una importante limitación en su registro artístico.

La Academia de Música Fermatta

Desde su fundación en 1997 hasta 2009, la Academia de Música Fermatta fue un centro de enseñanza de nivel medio donde se impartían cursos de Composición Popular Contemporánea, Ejecución Instrumental e Ingeniería y Producción. Aunque no eran licenciaturas, los cursos tenían una duración de tres años, y tanto el grado de especialización de las materias como el excelente nivel de su cuerpo docente dieron a la escuela una excelente reputación en el medio, de modo que la demanda creció significativamente. No había, por cierto, ninguna institución pública o privada que ofreciera estudios similares. Todos los cursos de la Academia de Música Fermatta se orientaban y lo hacen aún, de acuerdo con sus propios estatutos, hacia el estudio, el aprendizaje y dominio de las expresiones de la *música popular contemporánea*, particularmente los estilos surgidos de la música afroamericana a mediados del siglo pasado: blues, soul, funk, rock, pop, los géneros afroantillanos y, muy especialmente, el jazz.

Parecía arriesgada la decisión de cursar cuatro años de estudios para obtener un diploma sin validez oficial en un área de ejercicio profesional tan compleja como la industria de la música popular. Sin embargo, en vista de la nula oferta académica y de las altas expectativas creadas por el mercado, la escuela aumentó su matrícula, vistas las evidentes habilidades desarrolladas por sus alumnos, el éxito profesional de

algunos de ellos y el hecho de que no pocos profesores de su planta docente eran figuras reconocidas de la escena del jazz mexicano.

Se observó entonces que la expansión y el éxito comercial de la escuela dependía de la diversificación de su oferta educativa y de su pleno reconocimiento como institución de nivel superior. Quienes se interesaban en la escuela y decidían no ingresar, lo hacían por la incertidumbre que suponía finalizar tres años de estudios sin aval oficial. Entonces la escuela tramitó su incorporación a la Secretaría de Educación Pública como institución de nivel superior.

Cuando la administración de la escuela hizo públicos sus planes de instituirse como tal, quien esto escribe cumplía ya tres semestres de trabajar ahí como profesor. El carácter experiencial de la mayoría de los especialistas en música popular había permitido la creación de un convenio con la SEP para habilitar como profesores a los músicos o profesionales vinculados con la ejecución, producción o la composición que pudieran comprobar un grado suficiente de experiencia profesional. Así, gracias a un trabajo previo en un periódico donde realicé labores como columnista, sumado al hecho de haberme desarrollado profesionalmente como bajista en grupos musicales de muy diverso cariz durante al menos quince años, además de haber cursado ya más del noventa por ciento de los créditos de la licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, fui aceptado como profesor titular de tres materias relacionadas con la elaboración de textos líricos y la creación de canciones: Escritura de Letras I, Escritura de Letras II y Estudio Dirigido en Composición de Canciones.

Escritura de Letras I y Escritura de Letras II se impartían como un curso seriado de gramática y géneros literarios. Más allá de la difícil aspiración en torno a la

posibilidad de elevar el nivel de redacción y desarrollar las habilidades literarias de los alumnos, el programa no cumplía de ningún modo con las expectativas que suscitaban los nombres de las materias, a saber: la aplicación práctica de algún tipo de conocimiento que les permitiera redactar textos para ser cantados. La materia Estudio Dirigido en Composición de Canciones, en cambio, era en realidad un taller de composición donde se daba por hecho que el alumno tenía ya cierta experiencia previa como creador; la materia se centraba en la ponderación del trabajo de los estudiantes, realizado a través del juicio estético del profesor y de los propios alumnos, sin ningún criterio teórico, técnico o artístico que sirviera de factor para una valoración más o menos consensuada y verdaderamente crítica de la obra.

Dificultades didácticas de la canción

A la luz de lo planteado, si aceptamos que la canción es un fenómeno lírico y, por tanto, un subgénero de la poesía, es de suponer que las mismas herramientas que facultan a un poeta contemporáneo para hacer poesía sean las mismas que se incorporen en un plan de estudios cuyo propósito sea formar creadores de textos líricos. ¿Existen, pues, diferencias formales y procedimentales en la elaboración de un texto lírico, concebido para ser cantado, respecto de otro con el mismo carácter poético pero que se elabora para ser leído?

Una primera aproximación al problema establece diferencias insoslayables. Se debe considerar, en principio, que el sentido de la escritura, en uno u otro caso, tiene propósitos bien diferenciados y expresa muy diversas tensiones. Un poeta concibe su poesía, dicho en términos muy generales, como un monólogo intimista que pretende

comunicar una percepción plenamente subjetiva a través del acto poético en sí mismo y, particularmente, de una o varias imágenes poéticas. Un compositor de canciones, en cambio, elabora el texto lírico imbuido de un carácter plenamente socializante, donde cobra especial preeminencia la experiencia social del creador y la posibilidad de objetivar esa misma realidad filtrada a través suyo.

El grado de subjetividad inherente a una u otra actitud poética supone diferentes grados en la profundidad, variedad, riqueza y complejidad de las metáforas empleadas por el creador. Lo común en la canción es que el texto lírico responda a ciertas necesidades de recepción prefijadas en función del estilo musical en que se enmarque el compositor. Por ejemplo, una canción romántica expresa la tensión patente entre los dos extremos del fenómeno amoroso: el encuentro (vida/eros) y la pérdida (muerte/tanatos) del amor. Y su elaboración textual dependerá, además, de las necesidades estéticas del destinatario, sujeto al arbitrio de diversos tópicos que caracterizan el estilo, aplicados a discreción en función, también, por ejemplo, de la edad y la experiencia social del receptor. En este sentido, las metáforas implicadas son, asimismo, en la mayoría de los casos, fórmulas prefijadas en la tradición que, paradójicamente, además de imprimir un grado esencial de extrañamiento en el texto y embellecer la expresión, facilitan la tarea de interpretación del público:

Acaba de una vez de un solo golpe
porque quieres matarme poco a poco. [...] ⁴¹

Vende caro tu amor, aventurera;
da el precio del dolor a tu pasado [...] ⁴²

⁴¹ José Alfredo Jiménez. "Amarga navidad". *Canciones rancheras*. Compilación de Valentín Reyes. México: Libro-Mex, 1983, p. 20.

No obstante, estas diferencias de género, que ciertamente determinan, en última instancia, un tono, una tensión y un espíritu muy contrastantes, se suman y muchas veces se subordinan al carácter oral de la expresión cancioneril. Puede decirse que a toda poesía es inherente un grado esencial de oralidad, que el poeta toma sus decisiones de construcción textual bajo la consigna de lograr, además del puro afán comunicativo, un efecto rítmico, donde se fundamenta buena parte del carácter artístico de la expresión. Y sí: podemos rebatir tal vez la preeminencia de la imagen como criterio articulador del discurso lírico (buena parte de la lírica infantil y de la canción popular no presenta este recurso y no por ello pierde estamento poético); sin embargo, dado el carácter sintagmático del lenguaje, amén de observar la línea de continuidad que a este respecto presenta la lírica de todos los tiempos y sumar las evidentes correspondencias, no existe texto poético que prescindiera del ritmo. Esa es, justo, la frontera. La poesía es esencialmente ritmo, y la oralidad se interpone, entonces, como una dinámica esclarecedora, justo, de las estructuras rítmicas que avalan a uno u otro texto como poesía.

Lo cierto es que, a la luz de la poesía contemporánea, la evolución de las estructuras rítmicas presenta dos vertientes. Desde la aparición del castellano hasta mediados del siglo XX, la posibilidad de articulación rítmica en el lenguaje dependía de la aplicación de las diversas técnicas compendiadas en el corpus que actualmente conocemos como versificación. Un poeta debía saber versificar. En el siglo XX, no obstante, a partir de la irrupción y generalización del simbolismo francés como oriente expresivo en el horizonte hispanoamericano, el desarrollo del estructuralismo

⁴² Agustín Lara. "Aventurera". *Boleros*. Compilación de M. del Rosal. México: Libro-Mex, 1983, p. 18.

como herramienta crítica y de la conformación de las vanguardias latinoamericanas, la naturaleza del ritmo en el texto lírico cambió sustancialmente. Ni el empuje del Modernismo ni la reconfiguración de los seculares paradigmas métricos propiciada por Darío, impidieron que la mayor parte de la lírica *culta* o libresca del siglo XX tuviera como eje el verso libre. En la actualidad, muy pocos poetas *cultos* aspirantes al canon escriben madrigales o sonetos de corte clásico o petrarquista: el lector común no busca ya este tipo de poesía y cuando recurre a ella lo hace a través del canon.

La mayoría de los poetas *cultos* contemporáneos escriben su poesía bajo formulaciones rítmicas diferentes a las de la versificación clásica. Muchos de ellos, particularmente los iniciadores de la corriente versolibrista (Gorostiza, Huidobro, Vallejo, Paz...), lo hicieron sujetos a procedimientos técnicos muy personales, aunque amparados en un conocimiento profundo de la técnica de versificación. Finalmente, la suma de estos hechos artísticos fundacionales generó un canon que ha nutrido desde entonces la escritura de las generaciones emergentes, ya no fundamentado en la versificación como eje articulador del ritmo, sino en las nuevas tendencias métricas del verso libre. Ello pone en evidencia una especie de desvalorización en torno a la versificación como recurso de creación poética, pero supone también una relajación del efecto rítmico y la pérdida paulatina de la musicalidad de antaño.

Hubo en el siglo XX, no obstante, un enorme caudal de producción poética donde sí se tuvo a la versificación como referente esencial en el encapsulamiento o cifrado rítmico del texto lírico. Claro: la canción. Es prácticamente imposible encontrar a un compositor de canción popular que no haya contemplado la versificación como herramienta de primer orden en la hechura del discurso lírico; y si los hay, se observa

de inmediato un claro empobrecimiento estilístico que redundo al cabo en un bajo registro estético. Aunque la comparación pudiera parecer injusta, obsérvense las diferencias entre estos tres compositores de canción, todos mexicanos, de generaciones sucesivas: José Alfredo, Jaime López y Saúl Hernández, con apenas unas estrofas de sendas canciones de su autoría, “Caminos de Guanajuato”, “El mequetrefe” y “Viento”:

No vale nada la vida.
La vida no vale nada.
Comienza siempre llorando
y así llorando se acaba.
Por eso es que en este mundo
la vida no vale nada.

Bonito León Guanajuato,
su feria con su jugada,
ahí se apuesta la vida
y se respeta al que gana.
Allá en mi León Guanajuato
la vida no vale nada.

El cristo de tu montaña,
el cerro del cubilete,
consuelo de los que sufren,
adoración de la gente.
El cristo de tu montaña
del cerro del cubilete.⁴³

⁴³ José Alfredo Jiménez. “Caminos de Guanajuato”. *Op. Cit.*, p. 80.

La canción de José Alfredo no tiene una sola variación en el cómputo silábico. Obsérvese la simetría: todas las estrofas constan de seis versos octosílabos graves con rima asonante en b, según el modelo del romance tradicional. La gran mayoría de los versos tienen acento en 2^a, 4^a y 7^a sílaba. Nótese también la naturalidad de la enunciación y su congruencia respecto de la sintaxis y las pausas versales; los encabalgamientos son todos suaves y crean un contraste muy simétrico con los versos yuxtapuestos que genera una intensidad agradable al oído. Todas las sinalefas obligadas están marcadas y no incurre en licencias. Al final de cada estrofa hay un cierre tipo estribillo que recupera la idea esencial y a la vez la reformula.

Usa un arete el Mequetrefe
y un sonsonete tan tropical
cuando se pone a cotorrear.
El Mequetrefe es del DF.

De Tacubaya, de Bucareli,
del mero rumbo rumbero es;
de la Aragón o de la Merced,
le viene igual, al fin Mequetrefe.

Con su balero, sus capiruchos,
la Capirucha lo mira andar;
esta ciudad es su capital,
pa'l taloneo dizque muy ducho.

En el bullicio del edificio,
la vecindad y del callejón,
le mete a todo pero, señor,
él no nació en el condominio.⁴⁴

⁴⁴ Jaime López. "El mequetrefe". *La Primera Calle de la Soledad*. LP. México: RCA-Victor, 1985, tr. 1.

Las estrofas de Jaime López presentan un claro afán versificador. Son todas cuartetos deca sílabos, pero la rima fluctúa entre asonancias y consonancias; la segunda de ellas no rima el primero y cuarto versos. Todos los versos presentan acento en 4ª y 8ª sílaba, aunque algunos también lo tienen, un tanto aleatoriamente, en 1ª, 2ª y 6ª sílaba. Usa una dialefa muy violenta en el primer verso de la primera estrofa; una dialefa y una sinéresis también violentas en el tercer verso de la primera estrofa, y otra dialefa igualmente violenta en el cuarto verso de la cuarta estrofa. No presenta un uso artístico sino más bien aleatorio de los encabalgamientos y las pausas finales de verso; de hecho, el único encabalgamiento es entre el segundo y el tercer verso de la primera estrofa; todos los demás versos presentan pausa final, lo cual plantea muy poco contraste y provoca cierta monotonía. Quizás su mayor virtud sea el léxico y la oralidad de barrio que articula en torno al carácter de su protagonista.

Préstame tu peine
y péiname el alma.
Desenré dame
fuera de este mundo.

Dime que no estoy
sonándote.
Enséñame
de que estamos hechos.

Que quiero orbitar planetas
hasta ver uno vacío,
que quiero irme a vivir,
pero que sea contigo.

Viento, amárranos.

Tiempo, detente muchos años.⁴⁵

Se observa acá también cierta intención de versificar, pero hay un grado importante de imperfección métrica, en tanto hace combinaciones inusuales que no parecen expresar aleatoriedad tanto como desconocimiento de causa. La primera estrofa es una combinación de hexasílabos en el primero, segundo y cuarto versos, y un tetrasílabo en el tercero. En la segunda estrofa combina dos hexasílabos en el primero y cuarto versos con dos trisílabos esdrújulos en el segundo y el tercero. La tercera estrofa reúne cuatro versos octosílabos, pero para lograrlo utiliza una dialefa en el tercer verso y una sinéresis en el cuarto. En el estribillo combina un pentasílabo y eneasílabo, aunque se vale de una dialefa muy forzada en el primer verso. El mayor problema de métrica es que los acentos caen en posiciones dispares en cada verso, particularmente en la tercera estrofa; sólo coinciden los acentos obligados en 7ª sílaba, lo cual acusa también un bajo registro en la aplicación de dichos recursos métricos. No usa ningún tipo de rima, pero genera una sensación muy similar con el uso de las terminaciones verbales. No obstante, donde se observan mayores deficiencias es en el abuso de los verbos enclíticos de la primera, segunda y tercera estrofas, machaconamente esdrújulos; en el ripio léxico entre *peine* y *péiname* de la primera estrofa, y en los encabalgamientos abruptos de la primera y la segunda. Se agradece, sin embargo, la imagen del último verso, donde se expresa una paradoja interesante sobre el concepto tiempo.

⁴⁵ Saúl Hernández. "Viento". *Caifanes*. Vol. 1. CD-ROM. México: RCA-Sony Music, 1988, tr. 6.

Aún con todas las diferencias de registro, parecen mucho más cercanos José Alfredo y Jaime López; aunque las distancias entre ambos son evidentes, evidencian una destreza que no se observa en el trabajo de Saúl Hernández. Hay una brecha muy amplia entre el registro de Hernández respecto de los dos primeros que sólo parece explicarse por una disminución de conciencia de género, a causa, probablemente, de la ruptura de la tradición en los años setenta gracias al embate de la balada italianizante, la música en inglés y a la hegemonía de Televisa en la generación de contenidos cancioneriles. Da la impresión de que, para el momento histórico en que Saúl Hernández inició su trabajo como compositor, se habían perdido, al menos en el ámbito donde se formó, las convenciones e influjos que forjan la tradición. No puede dejar de señalarse como una probable explicación, que las expresiones relacionadas con la música afroamericanas (blues, soul, funk, rock..) prácticamente se proscribieron luego del 68, el 10 de junio y Avándaro, además de la marginalización que sufrió, también en los años setenta, el movimiento de la canción folklórica y de protesta.

La canción versolibrista

Son contados los escritores de canciones, la mayoría cantautores ajenos al *mainstream*, que hayan creado textos cantábiles bajo las consignas del verso libre. En muchos casos, el resultado es una recepción pobre, en tanto compromete los seculares hábitos de escucha y supone, en consecuencia, un importante grado de extrañamiento estético.

En mi experiencia como docente he observado que los aspirantes a compositores emprenden la construcción lírica de sus canciones bajo los supuestos del verso libre

con un grado absoluto de empirismo, a veces fundamentados en la mera búsqueda de una personalidad artística, sin considerar los predicamentos que norman la articulación rítmica convencional, suponiendo que la mera libertad inferida en este tipo de lírica los faculta para ello. Y no sólo el resultado ha sido siempre de muy bajo registro, sino que la experiencia creativa les ha resultado particularmente frustrante.

Muchos programas de composición de canciones se orientan exclusivamente a la enseñanza de los predicamentos musicales y se deja la creación lírica al buen discernimiento del estudiante, lo cual redundo, en el mejor de los casos, en la mera reiteración de modelos y estructuras fijadas por la popularidad de uno u otro modelo mediático.

Curiosamente, en las canciones vinculadas al hip-hop, donde el texto no se canta sino se recita, la enorme mayoría de los compositores elige la versificación como medio de estructuración rítmica, aunque se trate de un estilo cuya enunciación no está sujeta al dictado melódico y puede llevarse sin mayores problemas al verso libre. En cuanto a la escena mexicana concierne, el resultado formal, en mi opinión, es generalizadamente pobre; quizás por el grado de empirismo con que acometen la escritura de sus textos, lo cual redundo en la utilización de una paleta muy limitada, calcada generalmente de los modelos de la tradición cancioneril en lengua inglesa.

Si bien son inusuales los compositores que han llevado textos versolibristas canónicos al plano de la canción, a menudo el resultado es desigual. Ciertamente, hay muy brillantes realizaciones que confirman la posibilidad de hacerlo: la canción versolibrista es plausible y las corrientes expresivas de los últimos años marcan esa aún incipiente tendencia. Sin embargo, el extrañamiento estético surgido de la

incorporación de esas estructuras ajenas a la canción popular, determina una actitud diferente; quizás podríamos plantear el surgimiento de un tipo de *canción culta contemporánea*, si cabe, con todo y lo que musicalmente implica, en contraposición con la *canción popular contemporánea*.

Debe reconocerse, no obstante, que dentro de la minoría de compositores de canciones versolibristas se observa un conocimiento profundo de las estructuras rítmicas; y no puede ser de otro modo: el verso libre en realidad tiene de libre sólo el nombre, y la canción, por muy contemporánea que sea, exige, para vincular al receptor, de un acusado despliegue de las estructuras rítmicas, convencionales o no. Valga como ejemplo una canción, “Eco”⁴⁶, de Jorge Drexler, compositor uruguayo de muy alto registro:

12	Esto que estás oyendo ya no soy yo	A
15	es el eco del eco del eco de un sentimiento ;	B
13	su luz fugaz alum brando desde otro tiempo :	B
16	una hoja lejana que lleva y que trae el viento .	B
12	Yo , sin emb argo, siento que estás aquí ,	A
15	desafiando las leyes del tiempo y de la distancia.	B
13	Sutil, quizás, tan real como una fragancia :	B
13	un brevísimo lapso de estado de gracia .	B
4	Eco, eco...	A
16	Ocupando de a poco el espacio de mi abrazo hueco .	A

⁴⁶ Jorge Drexler. “Eco”. *Eco*. CD-ROM. España: Dro-Atlántic, 2004, tr. 1.

- | | | |
|----|--|---|
| 12 | Esto que canto ahora continuará | A |
| 15 | derivando latente en el éter, eternamente, | B |
| 13 | inerte, así, a la espera de aquel oyente, | B |
| 16 | que despierte a su eco de siglos de bella durmiente. | B |
| | | |
| 4 | Eco, eco... | A |
| 16 | Ocupando de a poco el espacio de mi abrazo hueco. | A |
| | | |
| 12 | Esto que estás oyendo ya no soy yo... | |

Ninguno de estos rasgos son obra de la casualidad; son claros registros de un conocimiento sobre las relaciones rítmicas de la canción contemporánea y, por tanto, de las consignas referidas al respecto en la tradición. El que los versos presenten el mismo número de sílabas según su posición en la estrofa, es un requerimiento esencial de las estructuras armónico-melódicas cancioneriles. Para dotar de la misma identidad armónico-melódica a las estrofas, es necesario que en la reiteración del esquema armónico cada valor de nota de la melodías que integran la secuencia armónica coincida con cada una de las sílabas de los versos de la estrofa. En la canción de Drexler hay cuatro melodías por estrofa y cada melodía presenta, según su posición en la estrofa, un número idéntico de notas (y de sílabas) en las tres estrofas que son parte, a su vez, del mismo esquema armónico.

Ciertamente los acentos ocupan posiciones diferentes, pero el hecho de que sean siempre cinco por verso nos indica que el autor está versificando según el modelo clásico (en el que se basa la versificación anglosajona y, por ende, la composición de las canciones en habla inglesa), donde no importa el número de sílabas ni la posición acentual sino el número de acentos en cada verso. Drexler está utilizando, pues, (salvo

en el cuarto verso de la segunda estrofa) pentámetros. Incluso el desfase del último verso de la segunda estrofa se explica por un afán de contrastar el último verso de la estrofa previo al cambio armónico del primer estribillo, fenómeno recurrente en la canción popular. El uso del pentámetro, por otro lado, obliga también a una pausa sintáctica al final de cada periodo y se anula, por tanto, el encabalgamiento. No hay en el texto de Drexler, consecuentemente, un solo encabalgamiento.

Así, según consigna María Victoria Utrera:

Aceptando el principio del isosilabismo, junto al acento de identidad, como el que domina básicamente el sistema de versificación en español, Pedro Enríquez Ureña señaló tempranamente que existen maneras de versificación anisosilábicas, entre las que destacan, en la poesía española, la que deriva de los intentos de aclimatación en español de la métrica cuantitativa clásica —especialmente el hexámetro—, la forma que él llama amétrica y que está referida a aquellos versos de medida aproximada pero no exactamente igual, es decir, la que fluctúa <<entre determinados límites>>, y una tercera versificación, la acentual, con número de sílabas fluctuante pero en la que es claro el peso de los acentos y su relación con la música.⁴⁷

Esas mismas pautas rítmicas expresadas en la canción de Drexler, formuladas en la repetición a ciertos intervalos de acentos y número de sílabas por verso, se observan también en la rima: en las estrofas de cuatro versos deja *suelto* siempre el primer verso agudo (reflejo también del carácter agudo de la melodía con que inicia cada bloque) y utiliza la misma rima asonante en los tres restantes. Los estribillos son dísticos (con un número muy disímil de sílabas) y presentan también rima pareada

⁴⁷ María Victoria Utrera Torremocha. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Históricas, 2010, p. 15.

asonante. El modelo de rima de las estrofas de cuatro versos, inusual en la versificación en lengua española, es también un modelo tomado de la tradición anglosajona, presente en muchas de sus canciones populares contemporáneas.

Debemos partir de un hecho fundamental: el verso es tal, sólo en la medida en que sirve de intervalo para generar efectos rítmicos diversos, donde se repiten de igual modo pausas, posiciones acentuales, número de sílabas y fonemas. Si se utilizan versos, se versifica. Y para lograr estructuras versolibristas se precisa necesariamente de un conocimiento específico de las pautas compendiadas en la versificación, sea bajo los preceptos de la tradición española o adaptaciones de otras, como la latina o la anglosajona.

La conciencia rítmica actúa siempre sobre una convención o tradición dada que puede variar de una época a otra o de una tradición métrica a otra de acuerdo con los factores rítmicos predominantes. Ello explica la existencia de diferentes sistemas de versificación: cuantitativo, acentual o tónico, silábico y silabotónico, de ahí que las normas métricas por ser convencionales puedan variar a lo largo del tiempo. [...] De cualquier forma, la única manera de reconocer el verso como tal es conocer la convención sobre la que se apoya y que se repite en la serie poética. Tanto en la creación del verso como en su recepción es necesaria cierta competencia métrica. El desconocimiento de un sistema métrico ajeno exige un oído atento a las repeticiones fónicas del discurso para descubrir en qué factores se asienta dicho sistema de versificación. La lectura y el estudio de la serie versal permitirán en cada caso advertir los rasgos rítmicos predominantes.⁴⁸

⁴⁸ *Ib.*, p. 174.

El verso en la poesía versolibrista debe conservar, en todos los casos, su carácter de articulador rítmico, donde cumple una función idéntica, aunque de modos muy diversos, al de la poesía versificada, en tanto sirve al poeta de compás (o unidad de intervalo) para fijar los ciclos de retorno; es decir: es el eje que fundamenta la repetición, a ciertos intervalos, de ciertos patrones lingüísticos.

Se podría suponer que en la canción de Drexler se expresan muchos recursos de articulación rítmica por las necesidades melódicas inherente a esa expresión, y que esto no es necesariamente así en el verso libre de tradición culta, de carácter interiorizante, concebido para ser leído y por ello mismo publicado en ese específico formato que son los libros, donde el lector es al mismo tiempo el enunciante. ¿Qué criterios norman, entonces, la articulación rítmica en el verso libre de carácter libresco o culto?

Cabe precisar, en primera instancia, que la repetición de ciertos fonemas, particularmente vocales, anclados al final del verso, desde la última sílaba tónica, amén de las repeticiones fonéticas que pudieran darse al interior del verso (reiteración o aliteración, a decir de la retórica), es un fenómeno habitual en el verso libre. ¿Se rima, entonces, en el verso libre? Claro: si bien se evita a toda costa la rima consonante y los juegos de pareos e intercalaciones característicos de la poesía versificada, son notorios los efectos de distensión generados mediante rima asonante, particularmente a final de estrofa o donde se decanta algún concepto relevante, en la gran mayoría de la llamada poesía culta versolibrista.

Uno de los tres modelos de verso libre, nos confirma María Victoria Utrera, es el llamado *verso libre aliterativo* o con rima:

[...] Rafael Lapesa se ha referido a la aliteración como procedimiento de versificación versolibrista sustitutivo del isosilabismo. Ya muy tempranamente M. Méndez Bejarano en *La ciencia del verso* mencionaba la aliteración como un elemento rítmico primitivo [...]. En cuanto a la rima, muchos versólogos consideran que posee una función demarcativa de final de verso y una función estructurante respecto de la construcción de la estrofa. La función demarcativa sería, en los casos de verso rimado libre arrítmico, la única marca del verso, junto a la tipografía [...].⁴⁹

En los siguientes versos de Dolores Castro, fragmento de su poema *Es tiempo de las sombras*, se observa rima asonante ente los versos cuatro y seis (saliva/caída) y un tipo de rima interna consonante entre las palabras *herido* y *caído* de los versos seis y siete, que se consuma con una sonora distensión al final de la estrofa en la palabra *olvido*. Obsérvese también, amén de consignarlo más adelante, que todos los versos son nones, que el alejandrino con que abre la estrofa está perfectamente estructurado en hemistiquios de siete sílabas y que todos los endecasílabos tienen acento en la sexta sílaba:

1	Soy un pájaro roto que cayera del cielo	14
2	en un molde de barro;	7
3	soy el juego de un niño;	7
4	apenas soplo, lodo y su saliva;	11
5	soy el barro que guarda	7
6	este pájaro herido en la caída;	11
7	soy el caído pájaro que canta	11
8	en su dolor y en sus limitaciones;	11
9	soy todo lo que vuela, la ceniza,	11
10	el muro, el viento, el pájaro, el olvido. ⁵⁰	11

⁴⁹ *Ib.*, p. 178.

⁵⁰ Dolores Castro. *Op. Cit.*, p. 17.

La siguiente estrofa, perteneciente al poema “Área sonante”, de Rubén Bonifaz Nuño, presenta rima asonante abrazada, al modo de las redondillas, en los primeros cuatro versos (*viene/boca/cosas/fácilmente*), y rima interna sucesiva (de modo muy parecido al de la estrofa de Dolores Castro) entre las palabras *relámpagos* y *consagrados* de los versos cinco y seis, que culmina al final del verso siete con la palabra *rebato*. De modo análogo a la estrofa de Dolores Castro, se observa un constante encadenamiento de versos nones, con una serie de endecasílabos con acento en sexta sílaba, tal y como prescribe la versificación tradicional.

1	Y tú desnuda, la que viene,	9
2	la desnuda en los bordes de su boca.	11
3	Por lo demás, hay cosas	7
4	que se comprenden fácilmente:	9
5	los relámpagos duros del galope,	11
6	los lechos consagrados, la ablandada	11
7	mano de las entrañas a rebato,	11
8	y un sabor permanente de estar vivos. ⁵¹	11

La diferencia esencial respecto de la poesía versificada y de la canción en última instancia, estriba, según consta, en el carácter anisométrico de las estrofas en que se agrupan los versos de la poesía versolibrista. La versificación tradicional establece pautas muy precisas de agrupación versal en las estrofas, que van desde estructuras isométricas muy estrictas hasta cierto grado de anisometría, donde se procura en todo momento establecer correspondencias entre versos de diferente metro.

La característica esencial del verso español es su variabilidad, que afecta sobre todo a la disposición de los acentos y, en algunos casos, como en la poesía antigua

⁵¹ Rubén Bonifaz Nuño. “Área sonante”. *Fuego de pobres*. México, FCE, 1961, p. 38.

amétrica y fluctuante y en la poesía popular, al número de sílabas. Bien es sabido que algunos versos españoles sólo exigen el acento final de verso, siendo el resto de posición libre, aunque las combinaciones sean también limitadas. Esta relativa variabilidad, no incompatible con el sistema silábico, se confirmaría en el verso libre español, variable, desde luego, no sólo en el número de acentos sino en el mismo principio de igualdad silábica de verso a verso.⁵²

En el verso libre, más aún, parece determinarse la extensión de un verso no por la relación métrica que guarda respecto de los demás versos de la estrofa, sino por las relaciones de repetición y contraste sintáctico delimitadas por las pausas o cortes de sentido; ahí cobran particular énfasis las relaciones de vinculación sintagmática u oracional: yuxtaposición, coordinación y subordinación. En este sentido, el ritmo en el verso libre (y la rima como un importante articulador de la estructura rítmica) no se establece sólo sobre estructuras uniformes determinadas por un número dado de sílabas, sino también en torno a los intervalos dados por los predicamentos de sintaxis.

Según confirma María Victoria Utrera, citando a Oldrich Belic, el verso libre se caracteriza

como el tipo de verso en el cual hay *menos* elementos métricos constantes, comparado con el verso tradicional, de modo que el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma está reducido al *mínimum*. [...] Como sistema prosódico, en el sistema de versificación libre su norma rítmica puede reducirse a la segmentación específica con su esquema entonacional. Admite la importancia de la grafía y de la pausa final de verso, sobre todo en los versos

⁵² María Victoria Utrera. *Op. Cit.*, p. 177.

esticomíticos⁵³. La repetición de un determinado esquema entonacional tendría una clara función expresiva.⁵⁴

¿Qué criterios norman, entonces, la articulación rítmica silábico-acentual en el verso libre y llevan al poeta a determinar, por ejemplo, cuándo debe terminar un verso e iniciar el siguiente, asunto determinante en la construcción formal de la poesía versificada? ¿Es un capricho artístico del poeta o se contemplan también las disyuntivas métricas como una técnica de uso corriente en la creación lírica versolibrista? ¿Es la pura naturaleza de la idea llevada al plano de la sintaxis lo que determina el corte de sentido y, por tanto, la plasticidad rítmica de la pausa.

El mismo Belic, según consigna María Victoria Utrera, reconoce que

fuera del consabido esquema entonacional dentro de las unidades versales producidas por la *segmentación rítmico melódica*, en el verso libre es imposible establecer una norma que tenga validez general, sobre todo si se considera que ni el esquema entonacional ni la segmentación rítmico-melódica son factores privativos del verso libre: funcionan en todos los tipos de versos. Si no existe una norma particular y distintiva del verso libre, difícilmente podrá hablarse de sistema, y menos aún de un sistema general versolibrista para todas las lenguas. La caracterización del verso libre ha de hacerse teniendo en cuenta el sistema métrico que se rompe o se quiere romper, pero dejando a un lado la falsa idea de un nuevo sistema creado específicamente para la poesía moderna.⁵⁵

⁵³ Esticomíticos son los versos en los que la unidad sintáctica coincide con la unidad métrica.

⁵⁴ *Id.*

⁵⁵ *Id.*

El verso libre se instaura en México a mediados del siglo XX como oriente estilístico predominante. Poetas como Jaime Sabines, Efraín Huerta, Enriqueta Ochoa, Dolores Castro, Rosario Castellanos, Bonifaz Nuño u Octavio Paz escriben sus mejores obras amparados en los postulados versolibristas modernistas, en los experimentos de los movimientos vanguardistas hispanoamericanos de la generación precedente y en los planteamientos popularizados por Octavio Paz en torno a los simbolistas franceses y a la imagen poética. Fue, en esencia, una reacción contra la estética del grupo Contemporáneos, mucho más conservadores en términos formales que los movimientos vanguardistas de otras naciones iberoamericanas. Curiosamente, la obra maestra de una de las figuras protagónicas de los Contemporáneos, *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, surge como una obra paradigmática en el horizonte de los jóvenes creadores del medio siglo y supone la carta de naturalización del verso libre en el panorama de la poesía mexicana.

Es en la obra de los autores antes referidos, entre muchos otros, donde pueden observarse los fenómenos de pausas y asonancias descritos en los párrafos precedentes y donde se constata, además, un meticuloso trabajo de conteo silábico que tiende hacia la articulación de estructuras estróficas de versos nones. Es decir: la enorme mayoría de los versos producidos por estos autores tienen un número non de sílabas, con especial predilección por el endecasílabo, el alejandrino y el heptasílabo. Es un tipo de poesía dotada de un intenso carácter rítmico, sólo expresable a través de los procedimientos de articulación rítmica antes descritos, donde se observa, en los poemas mejor logrados, una íntima vinculación entre el contenido y los efectos de las pausas sintácticas, las reiteraciones fónicas y el número de sílabas de los versos.

Si se tiene en cuenta la variedad de convenciones métricas, explica María Victoria Utrera,

es fácil ver en el versolibrismo la imposición de otros sistemas ajenos al tradicional, aunque conviene insistir en que el verso libre se justifica por el propósito de ruptura con el sistema dominante isosilábico occidental y no por el mero deseo de adaptar otros sistemas ajenos. Es la igualdad silábica, sobre todo, el factor rítmico con el que el versolibrismo pretende romper, igualdad silábica que, en el ámbito francés, iba unida a una serie de reglas métricas que alejaba la pronunciación del verso del lenguaje hablado. Teniendo en cuenta los propósitos rupturistas, que animan a los poetas del verso libre, parece claro que en la composición versolibrista existe un patrón métrico sobre el que se construyen, en mayor o menor grado, las oportunas desviaciones rítmicas.⁵⁶

El siguiente fragmento del poema *Bajo tu clara sombra*, de Octavio Paz, presenta la siguiente distribución de número de sílabas por verso. Obsérvese que los versos cuatro y catorce cuentan seis y diez sílabas, respectivamente. Esto es efecto de la aplicación de la regla de equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos, fundamental en la versificación española, que atiende la necesidad de ubicar el último acento del verso en su penúltima sílaba.

1	Tengo que hablaros de ella.	7
2	Suscita fuentes en el día,	9
3	puebla de mármoles la noche.	9
4	La huella de su pie	7
5	es el centro visible de la tierra,	11
6	la frontera del mundo,	7
7	sitio sutil, encadenado y libre;	11

⁵⁶ *Ib.*, p. 178.

8	discípula de pájaros y nubes	11
9	hace girar al cielo;	7
10	su voz, alba terrestre,	7
11	nos anuncia el rescate de las aguas,	11
12	el regreso del fuego,	7
13	la vuelta de la espiga,	7
14	las primeras palabras de los árboles,	11
15	la blanca monarquía de las alas. ⁵⁷	11

Según esta regla de equivalencias de finales de verso, un octosílabo, por ejemplo, presenta diferente número de sílabas dependiendo de su terminación en palabra aguda, grave o esdrújula. Un octosílabo agudo, entonces, deberá contar siete sílabas; un octosílabo grave, ocho; mientras que un verso octosílabo esdrújulo tendrá necesariamente nueve sílabas; todo para que el último acento se ubique siempre en la séptima sílaba. De hecho, el metro se determina no por el número de sílabas del verso, sino por la última sílaba acentuada. Un metro endecasílabo, por ejemplo, para ser tal deberá presentar siempre la última sílaba tónica en la décima posición, independientemente de si es el verso es agudo, grave o esdrújulo y cuenta, respectivamente, diez, once o doce sílabas. En el ejemplo anterior, en los versos “la huella de su pie” y “las primeras palabras de los árboles” (cuarto y decimocuarto de la estrofa), se observa perfectamente aplicada la regla antes descrita: sumándole una sílaba al primero, que cuenta seis sílabas y es agudo, y restándole otra al segundo, que cuenta doce sílabas y es esdrújulo, se encuentra su razón métrica: el primero es heptasílabo y el segundo, endecasílabo.

⁵⁷ Octavio Paz. “Bajo tu clara sombra”. *Libertad bajo palabra*. México, FCE, 1995, p. 21.

La siguiente estrofa de Espronceda es muy elocuente al respecto. Se trata de una copla de versos octosílabos. Todos tienen la última sílaba acentuada en la séptima posición; no obstante, el primer verso, un octosílabo esdrújulo, cuenta nueve sílabas, mientras que el segundo y el cuarto, octosílabos agudos, cuentan siete.

1	Mas luego cesa el estrépito	9-1= 8
2	y en silencio, en muda paz	7+1=8
3	todo queda, y aparece	8
4	de súbito la ciudad.	7+1=8

Pues bien: la estrategia descrita, capital en la articulación de la poesía versificada, se observa claramente expresada en la gran mayoría de la poesía versolibrista de la corriente poética mexicana referida párrafos arriba, tal y como se verifica en la estrofa de Octavio Paz. La interposición de versos nones en el curso de su obra atiende diligentemente este recurso, observado como un procedimiento formal estandarizado y común a todos ellos. Del mismo modo, cualquier valoración crítica formal que se ha ejercido y que se ejerce aún sobre la poesía de ese periodo, debió y debe sustentarse necesariamente en este recurso a fin de establecer el grado de logro artístico y la adhesión al canon de una u otra obra.

Obsérvense los versos iniciales del poema *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.

1	Lleno de mí, sitiado en mi epidermis	11
2	por un dios inasible que me ahoga,	11
3	mentido acaso	5
4	por su radiante atmósfera de luces	11
5	que oculta mi conciencia derramada,	11
6	mis alas rotas en esquiras de aire,	11
7	mi torpe andar a tientas por el lodo;	11
8	lleno de mí —ahíto— me descubro	11

9	en la imagen atónita del agua,	11
10	que tan sólo es un tumbo inmarcesible,	11
11	un desplome de ángeles caídos	11
12	a la delicia intacta de su peso,	11
13	que nada tiene	5
14	sino la cara en blanco	7
15	hundida a medias, ya, como una risa agónica,	14
16	en las tenues holandas de la nube	11
17	y en los funestos cánticos del mar	11
18	—más resabio de sal o albor de cúmulo	11
19	que sola prisa de acosada espuma. ⁵⁸	11

Todos los versos anteriores cuentan naturalmente un número impar de sílabas, con especial recurrencia del endecasílabo sobre cualquier otro metro non. Sólo tres versos salen de ese paradigma métrico: 1) “hundida a medias, ya, como una risa agónica”; 2) “en los funestos cánticos del mar”; y 3) “más resabio de sal o albor de cúmulo”.

El primero de ellos es un tetradecasílabo elaborado a la manera de los alejandrinos, no como verso simple, sino como un verso compuesto, donde se suman las cualidades acentuales de dos hemistiquios simétricos, ambos de siete sílabas: “hundida a medias, ya” y “como una risa agónica”. Se observa, no obstante, que ambos hemistiquios cuentan seis y ocho sílabas respectivamente, pero, en virtud de ser el primero agudo y el segundo esdrújulo, gracias a la regla de equivalencia,⁵⁹ se incorporan naturalmente como heptasílabos. El verso 17, *en los funestos cánticos del mar*, es un endecasílabo sáfico agudo. Tiene, como todos los endecasílabos, el último acento en la décima sílaba, pero su carácter agudo determina que cuente sólo diez

⁵⁸ José Gorostiza. “Muerte sin fin”. *Muerte sin fin y otros poemas*. México, FCE, 1964, p. 107.

⁵⁹ La regla de equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos aplica de igual modo, tanto en el final del verso como en el final de los hemistiquios, en los versos de arte mayor compuestos.

sílabas. El tercero de ellos, por el contrario, *más resabio de sal o albor de cúmulo*, es un endecasílabo enfático esdrújulo. Tiene también el último acento en la décima sílaba, pero su terminación esdrújula lo fuerza a tener doce sílabas.

¿Cuál es, entonces, la razón de establecer series estróficas de versos nones y utilizar diversos recursos de la versificación si, justo, la proclama esencial de esta manera emergente de hacer poesía era, en apariencia, prescindir particularmente de la métrica? La versificación no es una norma impuesta por un criterio técnico o estilístico, sino producto de una antiquísima serie de pruebas y errores en torno a las posibilidades rítmicas de una lengua dada, en este caso el español. Es la naturaleza de la propia lengua lo que propicia el establecimiento de uno u otro criterio de articulación rítmica y es, al mismo tiempo, un marco inviolable de aplicación práctica. Tal y como arguye María Victoria Utrera, “las manifestaciones versolibristas de cada literatura han de tener en cuenta el sistema propio de versificación de cada una de ellas y, en este sentido, el verso libre español se habría adaptado y sería producto del sistema variable preexistente”.⁶⁰

Quizá la inercia del español fuerza al poeta para que ordene el sentido de la idea y disponga sus elecciones léxicas en estructuras que reflejen el carácter silábico acentual de la prosodia del español. De cualquier modo, la enorme mayoría de versos nones patente en la poesía mexicana versolibrista del siglo pasado, y el claro efecto rítmico que evidencian, refiere una clara intencionalidad sólo generalizable a través del uso común de ciertos recursos comunes a la norma estilística predominante. Estos,

⁶⁰ María Victoria Utrera. *Op. Cit.*, p. 176.

por cierto, aparecen muy tempranamente en la poesía española, específicamente en el barroco, como marco articulador de la silva.

La versificación como eje de enseñanza

Se presentarían dificultades técnicas quizás insuperables si se quisiera adaptar buena parte de la poesía versolibrista al ámbito cancioneril porque, amén de la brevedad inmanente del propio registro, la difícil agrupación de un texto tan diverso en haces melódicos, y la distribución de éstos en bloques de sentido susceptibles de repetirse formalmente, complicaría determinadamente su recepción. En todo caso, dichos procedimientos técnicos, aunque enrarezcan la estética del texto y los haga parecer áridos y herméticos, no dejan en ningún momento de tener ritmo. La repetición aleatoria de ciertos hechos lingüísticos (pausas, acentos y fonemas) en la cadena de enunciación natural es esencialmente rítmica en la medida en que se repiten a ciertos intervalos. No es un ritmo fácilmente identificable, como la plasticidad propia de la poesía versificada, sino un tipo de sutil ritmicidad vinculada con las pautas propias del lenguaje y, en última instancia, con la naturaleza física del cosmos. Finalmente, todo en la naturaleza y en lo humano es esencialmente rítmico; pretender lo contrario es simplemente impropio.

Parece claro, entonces, que una herramienta fundamental para la elaboración de textos líricos, sean versificados o versolibristas, sería aquella que facultara al creador para articular estructuras rítmicas. El ritmo es, al fin y al cabo, el vínculo que permite relacionar la música con el texto. Si se pretende capacitar a un aspirante a compositor de canciones para la creación de textos líricos, se observa como una necesidad de

primer orden, luego de lo planteado en este capítulo, incorporar en el currículo de la institución la enseñanza de la versificación como eje articulador de un paquete de estudios íntimamente vinculados con la literatura. Claro: un poeta trabaja con el lenguaje y ello implica un grado importante de conocimientos relacionados con el fenómeno lingüístico. Aprender a redactar, asunto vital cuando de escribir literatura se trata, supone la incorporación de dichos saberes. Por otro lado, la creación de poesía, y de cualquier tipo de literatura, plantea necesariamente la adquisición de conocimientos relacionados con los géneros literarios, y se antoja imprescindible, además, la aplicación de criterios asociados a la retórica y la poética aristotélica. No sólo de versificar se trata, por supuesto; aunque debe pretenderse en todo momento que las habilidades literarias y lingüísticas a desarrollar por el alumno tengan como finalidad ulterior su aplicación en el marco de la versificación.

Así pues, en cuanto concierne a la particular situación de la Academia de Música Fermatta y a su afortunada coyuntura en torno a la elaboración de un nuevo plan de estudios orientado a la formación de compositores de canciones, se observó que para abordar la versificación desde el aprendizaje significativo, era necesario partir del bajo perfil cultural de la mayoría de los estudiantes, particularmente en el rubro literario. Además, el exiguo desarrollo de sus habilidades creativas exigía nutrir primero su marco conceptual a través de la exposición de temas y la aplicación de ejercicios relacionados con literatura, lingüística, estética, poética y retórica.

Puesto que tenía a mi cargo materias seriadas, pensadas con el común objetivo de proporcionar al alumno los conocimientos y las herramientas que lo capacitaran para la elaboración de textos líricos y su adecuada aplicación en el contexto de una

canción, se cambió el enfoque de las materias. En Escritura de letras I se revisarían rudimentos de estética, historia del arte, lingüística y literatura; en Escritura de letras II se impartiría un taller de versificación, y en Estudio Dirigido en Composición de Canciones se plantearía la composición a través de la puesta en práctica de diversos principios esenciales planteados en la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles. Esto supuso, por supuesto, la elaboración del material didáctico pertinente y fue el impulso que me llevó a la elaboración del manual de versificación del que me sirvo ahora para validar mi titulación como licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas.

CAPÍTULO 3

EL MANUAL DE VERSIFICACIÓN

Panorama crítico y orientación teórica

Cuando se abrió la posibilidad de elaborar libros de texto para las materias a mi cargo, inscritas en el nuevo plan de estudios de la Academia de Música Fermatta, yo había sido nombrado coordinador del Área de Literatura y Lenguaje. Tratándose de una escuela especializada en estudios musicales, la gran mayoría del personal académico de la escuela desconocía los fundamentos de la literatura y la lengua, más aún su carácter didáctico y su pertinencia en la formación de compositores de canciones. Gracias a ello, y a la sensibilidad de los directivos, se me concedió completa y plena libertad.

Tuve la fortuna de contar con el apoyo de dos profesoras de literatura que por entonces trabajaban en la escuela. Una vez delegadas las actividades pertinentes, nos dimos a la tarea de elaborar los tres libros de texto referidos: un manual de Gramática, otro de Géneros Literarios y uno más de Versificación. El único límite que se me exigió fue entregar el material en un plazo máximo de cuatro meses para cada libro (duración de los tres periodos parciales en que estaba organizado cada módulo semestral del Plan de Estudios). Así pues, aunque tuve necesariamente que impartir cierto número de horas de clase a la semana, me centré en la redacción de los manuales. Una de las profesoras se dedicó de tiempo completo a la docencia y la otra,

con menor carga académica, me ayudó con el Manual de Géneros Literarios, bien recabando información, bien redactando ciertos capítulos del mismo.

El plan inicial era escribir, adjunto a cada manual, un cuaderno de trabajo que sirviera de guía al docente y estandarizara la práctica de ciertas áreas temáticas que consideramos importantes. Finalmente, este propósito no se pudo cumplir por el aumento vertiginoso de la matrícula; debimos dedicar muchas más horas de clase que las contempladas inicialmente. A medio camino quedó el cuaderno de trabajo del Manual de Gramática y no se inició siquiera la redacción de los dos restantes, aunque sí se cumplió en tiempo y forma con la entrega y publicación de los tres manuales. Cabe señalar, no obstante, que la premura hizo imposible la revisión y el cotejo significativo del material, a fin de atajar omisiones y negligencias; aunque no fatales, no son pocos los errores que he ido encontrando en el curso de mi ejercicio docente.

Huelga decir que la experiencia y el aprendizaje que significó la elaboración del Manual de Gramática y el Manual de Géneros Literarios, en términos de redacción, iconografía, edición, marco conceptual y orientación teórica, además de la sistematización de un método de trabajo eficiente, me sirvió enormemente cuando emprendí la elaboración del Manual de Versificación. Más aún porque la profesora que colaboró conmigo en la elaboración del Manual de Géneros Literarios dejó la institución y fueron sumándose horas de clase a mi horario de trabajo.

La elaboración del Manual de Versificación implicó, en principio, la delimitación del marco teórico y la orientación práctica y didáctica del material. Evidentemente, los tratados de versificación son de uso común desde los griegos; cada uno de los tratados sobre el ritmo en que incide la versificación contemporánea (métrica, rima y pausas)

son parte activa de la retórica aristotélica y latina, específicamente en los tratados sobre la *elocutio* y las figuras de ornato. No era tampoco el caso, no por falta de interés personal sino por premura y practicidad, llevar a cabo una investigación minuciosa de la historia de la versificación a través de los siglos. Ese trabajo ya se hizo y, aunque no son precisamente numerosos, en el siglo XX se editaron importantes compendios descriptivos sobre versificación y métrica española que plantean orientaciones claras y certeras.

Los tratados más significativos, desde mi punto de vista, son: *Leyes de la versificación española* (1919), de Ricardo Jaimes Freyre; *Estudios de versificación española* (1961), de Pedro Henríquez Ureña; *Manual de métrica española* (1984), de Antonio Quilis Morales; *Manual de métrica española* (2005), de Elena Varela Merino, en coautoría con Pablo Moño Sánchez; *Versificación española* (1976), de Yvonne Guillón Barrett; *Manual de Versificación Española* (1970), de Rudolf Baehr; *La Versificación Española* (1996), de Ignacio Bonnín Valls; *Sistema de rítmica castellana* (1962), de Rafael de Balbín Lucas, y *Resumen de versificación española* (1950), de Martín de Riquer.

Todos los tratados referidos estudian la implementación de estructuras rítmicas mediante la articulación de ciertos rasgos lingüísticos específicos (fonemas, sílabas, acentos, pausas sintácticas, etc.). Estos criterios han descrito en su evolución la forma de la poesía en lengua española, y también fijado paradigmas que determinan a su vez corrientes estilísticas y orientaciones estéticas. En cierto modo, el deslinde teórico que conocemos actualmente como versificación es la recopilación de esfuerzos personales, en principio desde criterios eminentemente estilísticos, que fueron sumándose hasta

constituirse en canon. La versificación española es también, de algún modo, un espejo de la historia de la forma en la poesía española.

Es rasgo generalizado, no obstante, que los estudios críticos sobre poesía se centren en las cualidades conceptuales del poema; no se suele abundar en el comentario sobre los rasgos formales. Pero si consideramos que la forma poética es esencialmente lenguaje estructurado bajo diversos principios y estructuras rítmicas, y si la forma es además un aspecto esencial en la categorización de la poesía como tal, se observa que la delimitación de estos mismos valores tiene importantes implicaciones estilísticas que deben contemplarse en el ejercicio crítico. Y no existe mecanismo alguno ni compendio o argumento teórico o técnico que sustituya a la versificación para tal efecto.

Todos los tratados de versificación consultados fueron creados con la finalidad de brindar herramientas para el estudio de la forma lírica, y parten para ello del análisis de las producciones canónicas históricas; se justifican en tanto permiten al estudioso entender y deslindar los criterios formales que norman la factura de la obra de uno u otro autor. Esto fue muy importante en la determinación del sentido que habría de orientar la elaboración del manual que se me encomendó: era indispensable que se hiciera con la finalidad de ofrecer al creador un método específico de implementación rítmica.

Cuando la versificación era norma obligada en la elaboración poética y los estudios críticos no tenían la enorme significación que tienen ahora, los manuales de versificación sí estaban orientados hacia la creación, no sólo hacia el estudio de las formas. Es hasta el siglo XX, a medida que la versificación cae en desuso y se prescinde

de ella como técnica de elaboración poética, que se fue acentuando el carácter teórico-filológico de dichos manuales. Una persona interesada en versificar puede formarse sin duda a la luz de lo planteado en estos deslindes teóricos, pero lo cierto es que a medida que los manuales de versificación perdieron su carácter técnico se fueron obviando y omitiendo ciertos y muy específicos criterios normativos que inciden determinadamente en la hechura de un poema y determinan en gran medida su calidad artística.

Las licencias poéticas

La pérdida de profundidad en la elaboración de los manuales de versificación es particularmente elocuente en cuanto a la métrica. El estudio de las licencias poéticas, por ejemplo, que no es sino el análisis de los fenómenos de concurrencia vocálica al interior y entre las palabras de un verso, omite aquellos criterios, también normativos, que dieron a los autores la libertad de usarlas. No se abunda sobre las circunstancias fonético-dialectales que convalidan, o no, la formación de una sinéresis, una diéresis o una dialefa, ni las consecuencias fónicas de su implementación, en uno u otro ámbito cultural o regional. Las pocas observaciones que se hacen se sustentan en la frecuencia de su uso en la tradición. Se evita, en todo caso, disertar sobre el efecto estético observable en la aplicación de una u otra licencia, o sobre la valoración que el uso de estos recursos supone en el registro artístico de un poeta dado.

Ignacio Bonnín Vals, en su *Manual crítico y práctico de métrica*, apunta:

Si partiéramos del concepto de verso como unidad métrica que contiene un determinado número de sílabas, habríamos de definir las *licencias* como ciertos recursos (permisos, concesiones o libertades) de que echa mano el poeta, en caso de necesidad o de apuros, para disminuir o alargar, según le convenga, el cómputo silábico total.

Sin embargo, creemos que esta definición, excesivamente simplista, no es válida (por más que la repitan, con iguales o semejantes términos, muchos tratadistas), ya que, como hemos expuesto anteriormente, la medida no es la base fundamental del verso, sino su estructura rítmica. En consecuencia, las licencias no son sino determinados recursos que, en ciertas y escasas ocasiones, contribuyen a la obtención de la estructura rítmica deseada. Se consigue, con su uso, que los acentos de intensidad recaigan donde conviene.⁶¹

Acierta Bonnín Vals cuando asegura que la estructura métrica no se establece desde consideraciones cuantitativas sino cualitativas, en tanto no se precisa de un número de sílabas equivalente entre versos para lograr la articulación rítmica, sino ubicar en posiciones específicas determinadas sílabas tónicas. Sin embargo, me parece que se equivoca cuando afirma que las licencias han sido utilizadas siempre para eso; omite considerar las cualidades y necesidades expresivas que distinguen a la poesía popular, donde se observa un generalizado uso de estos recursos, ya no para ubicar en determinadas posiciones las sílabas tónicas, sino para dar a la expresión una naturalidad que exige siempre el registro popular, que no es sino reflejo elocuente de la oralidad patente en este tipo de poesía y que a menudo se evita en la llamada poesía

⁶¹Ignacio Bonnín Vals. *La versificación española*. Barcelona: Octaedro, 1996, p. 15.

culta. El problema se complica aún más cuando los fenómenos de concurrencia vocálica se resuelven de muy diferente modo según las variedades dialectales del español en que se expresen.

La conocida afectación que se percibe en cierto tipo de poesía culta, por cierto, se determina en muchos casos gracias a la aplicación de estas licencias. Veamos la siguiente estrofa, perteneciente a la Rima 27, de Bécquer. Si atendemos estrictamente a la separación silábica convencional, queda patente que el tercer verso suma una sílaba menos (todas las estrofas de la sección intermedia de este poema, a la que pertenece esta estrofa, expresan combinaciones intercaladas de endecasílabos y heptasílabos):

1	Dormida los extremos de tu boca	(once sílabas métricas)
2	pliegan sonrisa leve,	(siete sílabas métricas)
3	suave como el rastro luminoso	(diez sílabas métricas)
4	que deja un sol que muere. ⁶²	(siete sílabas métricas)

La aplicación de una diéresis sobre la palabra *suave* en el tercer verso permite que tenga once sílabas y se vincule rítmicamente con el primero. No obstante, el acento en la primera sílaba se conserva en tanto la diéresis sobre la vocal débil /u/ implica que ésta se acentúe, de otro modo no se podría formar el hiato. La declamación de esta estrofa, de cualquier modo, atendiendo la aplicación de este recurso, tendría un efecto de afectación muy común en la obra de Bécquer (podríamos suponer también un defecto estilístico, aunque no me parece que sea el caso). Pero la decisión del poeta para usar esta diéresis no persigue enfatizar una posición acentual sino sumar diez sílabas.

⁶² Gustavo Adolfo Bécquer. *Rimas*. Santiago de Chile: Pehuén, 2001, p. 14.

Debo señalar que el efecto sonoro de la diéresis es muy raro en la poesía popular. No he encontrado en mi investigación, a pesar de haber revisado más de mil canciones, sino unos cuantos casos. Un ejemplo sería la canción “Y no me importa nada”⁶³, de Luz Casal, donde combina versos heptasílabos y endecasílabos en series de cuatro versos por estrofa o bloque de sentido. En el tercer verso de la tercera estrofa encontré una diéresis en la palabra *confiada*; de otro modo, el verso contaría seis sílabas y el último acento del verso se desplazaría a la quinta posición:

- 1 [...] Tú juegas a tenerme,
- 2 yo juego a te creas que me tienes
- 3 serena y confi/ada,
- 4 invento las palabras que te hieren [...]

Una posible explicación sería, amén de hacer estudios de fonética más profundos, que la diptongación es una tendencia muy constante en el habla del español. Y lo popular es esencialmente oralidad. Tal vez por eso, la licencia opuesta a la diéresis, la *sinéresis*, sí se observa con frecuencia en la poesía culta y muy particularmente en la poesía popular, donde es incluso norma obligada para, insisto, darle naturalidad a la expresión.

La primera estrofa de la canción “El chorrito”, de Francisco Gabilondo Soler,⁶⁴ expresa también lo antes expuesto, ahora con cuatro casos de sinéresis en una misma estrofa:

⁶³ Luz Casal. “Y no me importa nada”. *Luz V*. CD-ROM. España: Hispavox, 1989, tr. 8.

⁶⁴ Aunque los ejemplos son textos de carácter eminentemente popular, y dado que lo popular es un rasgo común en la canción contemporánea, asunto central de este comentario, no es raro encontrar casos idénticos en la poesía culta.

Allá en la fuente había un chorrito;
 se hacía grandote, se hacía chiquito.
 Estaba de mal humor.
 Pobre chorrito: tenía calor.⁶⁵

La división de cada verso en *sílabas métricas*,⁶⁶ ceñidos estrictamente a los criterios gramaticales, sin aplicar licencia alguna y aplicando la regla de equivalencia de finales agudos graves y esdrújulos, es la siguiente:

- | | | |
|---|--|-------------------------|
| 1 | A/llá en /la /fuen/te ha/bí/a un /cho/rri/to; | [diez sílabas métricas] |
| 2 | se ha/cí/a /gran/do/te, /se ha/cí/a /chi/qui/to. | [doce sílabas métricas] |
| 3 | Es/ta/ba /de /mal /hu/mor. | [ocho sílabas métricas] |
| 4 | Po/bre /cho/rri/to: /te/ní/a /ca/lor. | [once sílabas métricas] |

En principio, las combinaciones métricas de los versos de la estrofa son atípicas, no sólo en poesía culta sino muy particularmente en la canción, donde la regularidad métrica define esquemas bien precisos y plenamente distinguibles de articulación y reiteración melódica. Si no tomamos en cuenta la melodía, conocida por la gran mayoría de los mexicanos gracias a la enorme popularidad y difusión de la obra de Cri-Cri, se observa que el esquema de distribución silábica tampoco se sostiene en la enunciación. Esto se explica por las inconsistencias en la distribución silábico-acental de su estructura⁶⁷:

⁶⁵ Francisco Gabilondo Soler. *Cuentos y canciones*. LP. México: Selecciones-RCA, 1963, Disco 7, tr. 10.

⁶⁶ Se consideran sílabas métricas tanto las sílabas meramente gramaticales (cuando se divide una palabra aislada del contexto) como las sinalefas (los enlaces intervocálicos entre las palabras concurrentes de un verso).

⁶⁷ La esquematización silábico-acental de los versos se hará como lo plantean la mayoría de los manuales de versificación: un valor de *o* para representar la sílaba átona, y un valor de *ó* para representar la sílaba tónica. Los paréntesis nos servirán también para delimitar los pies métricos o cláusulas rítmicas donde se alternan estos valores: (óo), (óoo). Se utilizará también una diagonal para señalar los casos de cesura en los versos de arte mayor compuestos: o ó o ó o / o ó o ó o .

- 1 o ó o ó o ó o ó o
- 2 o ó o ó o ó o ó o ó o
- 3 o ó o ó o ó
- 4 ó o o ó o o ó o o ó

Para que la estructura silábico-acentual se ajuste a los criterios articulatorios del hablante mexicano promedio, y de la propia línea melódica de la canción, se debe considerar otra distribución:

A/llá en /la /fuen/te /ha/ bía un /cho/rri/to;	[diez sílabas métricas]
se ha/ cía /gran/do/te, /se ha/ cía /chi/qui/to.	[diez sílabas métricas]
Es/ta/ba /de /mal /hu/mor.	[ocho sílabas métricas]
Po/bre /cho/rri/to: /te/ nía /ca/lor.	[diez sílabas métricas]

Aunque no presenta isometría, la combinación de versos pares, particularmente decasílabos y octosílabos, son de uso muy frecuente tanto en la canción popular como en la poesía libresca. Obsérvese el rompimiento del hiato en los verbos del primero, segundo y cuarto versos, el dislocamiento acentual que produce la aplicación de la sinéresis: en el primer caso, el acento del verbo se pierde y recae en la vocal /u/ del artículo *un* con el que forma sinalefa; en los casos restantes, el acento de la vocal débil /i/ se desplaza hacia la vocal fuerte /a/, formando lo que comúnmente se conoce en retórica como *diástole*. Aparece también una dialefa en el primer verso que rompe la sinalefa entre *fuelle* y *había*, lo cual organiza el decasílabo en hemistiquios de cinco sílabas, a la manera de los versos de arte mayor compuestos, tal y como se observa también en el segundo y cuarto versos.

Esta distribución, por cierto, reorganiza la estructura silábico acentual, de modo que los acentos caen regularmente en sílabas de posiciones análogas:

o ó o ó o / o ó o ó o

o ó o ó o / o ó o ó o

o ó o ó o o ó

ó o o ó o / o ó o ó

Claramente, la aplicación de estas licencias y la consecuente distribución de la estructura silábico acentual, sigue una finalidad expresiva: dar naturalidad a la enunciación; aún más tratándose de canciones infantiles, donde la afectación en el fraseo impediría una recepción tan amplia y probada como la tienen, de hecho, las canciones de Cri-Cri. Y este es, justamente, un rasgo estilístico, entre otros, que explica no sólo la popularidad del autor, sino la dificultad técnica y el elevado registro artístico de su obra.

Paradójicamente, los pocos manuales de versificación que abundan en la casuística de la sinéresis⁶⁸ señalan como indeseable dicha licencia cuando se produce entre una vocal fuerte y una débil tónica, debido, curiosamente, a su poca frecuencia, pero no abunda sobre sus efectos sonoros:

Es menos frecuente [la sinéresis] en combinación de vocales fuertes si hay un acento tónico pleno (cre-emos), y cuando la vocal *e* precede a la tónica (leal, león, real). Es aún menos usual y hasta forzada la sinéresis cuando en el grupo vocálico la segunda vocal es *i* o *u* tónica (país, raíz, laúd).⁶⁹

⁶⁸El manual de Bonín Vals refrenda que existen licencias poéticas, pero sólo las menciona muy someramente y no incluye los fenómenos vocálicos que las determinan.

⁶⁹ Yvonne Guillón Barret. *Versificación española*. México: Compañía General de Ediciones, 1976, p. 26.

Esto último, que la propia autora consigna haber obtenido del tratado de Baehr sobre versificación española, es un fenómeno habitual de ciertas zonas dialectales de México, donde, como en el primer caso, el hablante dice *rial* por *real* o *lion* por *león*. En el ejemplo, una estrofa del corrido “El conejo”, de autor anónimo:

Pavo **rial** que eres correo
y que vas a **Rial** del Oro,
si te preguntan que hago,
pavo **rial**, diles que lloro
lagrimitas de mi sangre
por una mujer que adoro.⁷⁰

El segundo caso, que concurra una vocal fuerte y una débil tónica, es también frecuente en el hablante de diversas regiones dialectales de México, donde se pronuncia *raiz* por *raíz* y *maiz* por *maíz*. En la canción “El barzón”, del compositor sinaloense Luis Pérez Meza, se menciona cinco veces la palabra *maíz* y en todas se enuncia con acento en la vocal fuerte. En la estrofa de ejemplo se observa que la licencia resta una sílaba y ello provoca que el verso cuente siete; pero, tratándose de un verso agudo, se sostiene el carácter octosílabo del metro, lo cual hace patente el conocimiento de causa del autor en la aplicación de la licencia:

Cuando acabé de pisar
vino el rico y lo partió.
Todo mi **maiz** se llevó.
Ni pa'comer me dejó [...] ⁷¹

Curiosamente, no se mencionan en el manual de Baehr (tampoco en el de Gullón) los casos de diéresis que observamos en “El Chorrillo” y en muchísimas canciones de corte

⁷⁰ Vicente T. Mendoza. *El corrido mexicano*. México: FCE, 1954, p. 297.

⁷¹ Amparo Ochoa. *El cancionero popular*. LP. México: Discos Pueblo, 1975, tr. 1.

popular, y menos aún el desplazamiento acentual mencionado. No obstante, uno de los rasgos más notables del *Martín Fierro*, por ejemplo, aun cuando se considera un gran poema épico de la literatura hispanoamericana, es la naturalidad con que José Hernández hace hablar a su gaucho narrador. Pues bien, la gran mayoría de los verbos en pospretérito (había, tenía, podía) que se emplean en los versos de esta obra, se consideran bisílabos, con una clara diptongación en la segunda sílaba.

Pongo aquí seis ejemplos para ilustrarlo y señalo, además, otros casos de sinéresis obligada en la oralidad, que el poeta supo utilizar, en mi opinión, con mucho acierto:

[...] que /de/**cía** en /la úl/ti/ma /gue/rra [...] ⁷²

[...] y /que /no /que/**ría** /ser/vir [...] ⁷³

[...] que ha/**bían** /a/ga/**rrao** /tam/bién [...] ⁷⁴

[...] que /**día** y /no/che es/tá /dis/pier/to [...] ⁷⁵

[...] que /ha/**bían** /de/**jao** /re/za/ga/da [...] ⁷⁶

[...] me ha/**cía** /bu/lla el /co/ra/zón [...] ⁷⁷

Curiosamente, Hernández no aplica diéresis en este mismo tipo de verbos cuando la sílaba se posiciona en el *axis versal*,⁷⁸ lo cual habla elocuentemente de su oído privilegiado y su dominio sobre las reglas de versificación:

⁷² José Hernández. *Martín Fierro*. 7ª. ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. p. 28.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ *Ib.* p. 30.

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ *Ib.* p. 31.

⁷⁸ Se conoce como *axis versal* o *axis rítmico* al segmento del verso que comprende desde la última sílaba tónica hasta el final del verso. Es fundamental en la sensación rítmica porque en él inciden los tres fenómenos rítmicos de la versificación: pausa, rima y el último acento del verso, que marcan en conjunto el ciclo de retorno del intervalo o compás rítmico. (Guillón, p. 36.) En el *axis versal*, por tanto, se prohíbe en principio la formación de sinalefa; en el caso de los versos de José Hernández, la aplicación de sinéresis implicaría un dislocamiento acentual (diástole) hacia la sílaba final, lo cual

[...] y el /di/jo /que /yo /ser/ví/a [...] ⁷⁹

[...] me /con/tó /que /las /te/ní/an,

pe/ro /que e/llos /las /ven/dí/an [...] ⁸⁰

[...] me a/chu/ra el /in/dio e/se /dí/a [...] ⁸¹

Queda claro, entonces, que las licencias poéticas encuentran muy diferentes matices expresivos en la poesía llamada culta o libresca, en comparación con la poesía popular. Lo que a menudo se considera indeseable en la prescripción de la poesía culta, es una necesidad expresiva de primer orden en la poesía popular ante la necesidad de dar a la expresión la naturalidad propia de lo oral.

El manual de Baehr, a pesar de ser uno de los más completos y prolijos, afirma, por ejemplo, que “el acento de la palabra (prosódico y etimológico) es el que existe en la pronunciación común, tal como lo tiene la palabra en el uso habitual de la prosa. Salvo unas pocas licencias, muy raras, además, este acento no cambia en la pronunciación del verso en el español moderno”.⁸² Lo cual puede ser válido en el habla culta de la academia y la poesía libresca, pero en el habla popular de las diversas regiones dialectales del español, la cuestión es evidentemente muy distinta. Por eso mismo llaman particularmente la atención las afirmaciones de Baehr respecto de la prosodia y la articulación rítmica en la canción, donde, de nueva cuenta, no considera las expresiones populares contemporáneas ni las modalidades regionales del español:

Mientras se desconozcan las melodías correspondientes, en especial en lo que se refiere a su disposición rítmica, nada puede afirmarse sobre la disposición en

tendría importantes implicaciones en la estructura rítmica porque trocaría los versos de graves a agudos y restaría una sílaba al cómputo métrico.

⁷⁹ *Ib.* p. 28.

⁸⁰ *Ib.* p. 29.

⁸¹ *Ib.* p. 31.

⁸² Rudolf Baehr. Manual de versificación española. Madrid: Gredos, 1970, p. 24.

detalles rítmicos de los versos cantados latino-medievales, aparte del acento final de serie o de verso. Tal como hoy se halla la investigación sobre cuestiones musicales, puede adoptarse la posición agnóstica de que nada puede afirmarse sobre detalles de la disposición rítmica de los versos cantados, que son los más dentro de la tradición medieval. *No obstante, hay que considerar que también en la poesía cantada, aunque tuviera todavía rasgos primitivos, serían excepcionales las infracciones contra el acento prosódico; por lo regular, el ritmo del canto coincidiría, tal como ocurre hoy, con el ritmo de la letra puesto a la melodía.*⁸³

Amén de abundar en el siguiente apartado sobre el comentario de Baehr, no deja de sorprender, también, que en un libro tan bellamente editado como es el *Manual de métrica española*, elaborado en coautoría por Elena Varela Merino, Pablo Moíño Sánchez y Pablo Jaural de Pou, a pesar de trabajar bajo los supuestos de *línea melódica* y teorizar profusamente sobre la oralidad, los grupos métricos y las sílaba, no se incluya nada, ni una sola mención, al respecto de las licencias poéticas (la diéresis se menciona una sola vez,⁸⁴ confundiéndosele con lo que en versificación se conoce comúnmente como *dialefa*⁸⁵).

⁸³ *Ib.* p. 25. Las cursivas son mías.

⁸⁴ Elena Varela Merino, Pablo Moíño Sánchez, *et al.* *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005, p. 42.

⁸⁵ Fenómeno opuesto a la sinalefa. Supone la formación de dos sílabas en los enlaces intervocálicos entre palabras concurrentes de un verso: *con /la /luz /que /se /va; es /el /o/ro, el /oro*. El ejemplo fue tomado de Varela, p. 42, donde se afirma que la lectura del verso, siguiendo estrictamente las pausas marcadas por los signos de puntuación, provoca que se forme diéresis. Lo que se forma es *dialefa*.

Pies métricos y estructura silábico acentual

Otro factor tratado frecuentemente con ambigüedad es la estructura versal y la disposición de los pies métricos que la integran. Hasta mediados del siglo XX se consideraba que la segmentación del verso respondía a los criterios heredados de la poesía grecolatina. Cada verso, según las posiciones acentuales, podía formarse por la suma de diversos segmentos llamados cláusulas rítmicas, de dos o tres sílabas cada una, agrupadas en torno a una sílaba tónica. Había, entonces, un repertorio de pies métricos muy claramente definido:

trocaicos	(ó o),
yámnicos	(o ó),
dactílicos	(ó o o),
anfibráquicos	(o ó o)
anapésticos	(o o ó)

Esta clasificación, no obstante, a la luz de los manuales de versificación que la prescriben —la mayoría anteriores a los años cincuenta del siglo pasado— plantea discrepancias entre lo que se propone teóricamente y lo que se verifica estéticamente. Así, por ejemplo, en el primer verso de la canción *Amanecí otra vez*, de José Alfredo Jiménez, se observa la siguiente distribución acentual:

Amanecí otra vez entre tus brazos [...] ⁸⁶
a /ma/ne/**cí o**/tra/**vez/en** /tre/tus/**bra**/zos
o o o ó o ó o o ó o

⁸⁶ José Alfredo Jiménez. *Amanecí en tus brazos*. *Op. Cit.*, p. 5.

Cuando se agrupan los versos en pies métricos, según la preceptiva clásica, se obtiene el siguiente esquema:

o (o o ó) (o ó) (ó o) (o ó o)

Obsérvese la diversidad: un anapéstico, un yámbico, un trocaico y un anfibráquico, lo que contradice de hecho la regularidad rítmica de su enunciación.

Otro problema vinculado con los pies métricos a la manera clásica es que el axis versal desaparece o se omite y por lo tanto no se precisa su función como elemento esencial de la articulación rítmica y la tensión del verso. Del mismo modo, a la anacrusis (segmento de sílabas átonas anterior a la primer sílaba tónica) aunque se le menciona como fenómeno habitual, sólo se señala que puede o no aparecer y se omite el estudio de su función así como sus consecuencias estilísticas y estéticas.

El mismo verso plantea otros casos que no se consideran en la mayoría de los manuales de versificación:

a /ma/ne/**cí o**/tra/**vez/en** /tre/tus/**bra**/zos
o o o ó o ó o o ó o

Obsérvese el acento en 6ª posición, en concurrencia con el acento en 7ª (prescrito el primero como obligado en un verso endecasílabo). A propósito del acento en la proposición *entre*, Tomás Navarro Tomás señala que es norma general que sólo las palabras de valor primario (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y pronombres) tienen acento pleno en un lugar determinado, mientras que las palabras que cumplen funciones accesorias y no tienen referente son en general inacentuadas: artículos,

conjunciones, preposiciones y formas pronominales de complemento.⁸⁷ Sin embargo, el mismo autor advierte que

en vocablos extensos y en series silábicas compuestas por palabras inacentuadas se produce un movimiento alternativo en que unas sílabas débiles se destacan más que otras. [...] En los vocablos o grupos de cinco sílabas en que el acento principal va situado sobre la cuarta, el apoyo secundario recae habitualmente sobre la primera: **resplandeciente, emperadora, sobre la fuente, por** la mañana.⁸⁸

Por esa razón, por formar parte de una serie silábica compuesta por palabras inacentuadas de cinco sílabas, se considera tónica la séptima sílaba del verso que nos sirve como ejemplo: **entre** tus brazos. Este choque de acentos entre 6ª y 7ª sílabas cuestiona la noción de intervalo, uno de los principios esenciales del ritmo.

Podemos definir *ritmo* como la repetición de ciertos patrones (acentos, notas, acordes...) en un lapso determinado de tiempo o compás. La diversidad rítmica y las posibilidades artísticas del ritmo residen en la posibilidad de manipular los intervalos de silencio entre cada golpe rítmico. Si no hay intervalos bien definidos entre un patrón y otro, no hay sensación rítmica. En la versificación, el patrón son los acentos de las sílabas tónicas, el compás es el verso y el intervalo es la cantidad de sílabas átonas entre cada sílaba tónica. En música, la teoría sobre acentuación melódica indica la necesidad de intercalar una o máximo dos notas inacentuadas entre cada valor de nota, de manera que se formen segmentos binarios (ó o) o ternarios (ó o o) en torno a una nota acentuada, ubicada siempre en la primera posición, y se prohíbe la

⁸⁷ Tomás Navarro Tomás. *Arte del verso*. México: CGE, 1959, p. 18.

⁸⁸ *Ib.* p. 19-20.

conurrencia de notas acentuadas.⁸⁹ Del mismo modo, el modelo de versificación melódica de Navarro Tomás indica que en intervalos de más de dos sílabas átonas, una de éstas adquiere valor tónico (acento secundario), y no puede darse el caso de que dos sílabas tónicas concurren. Cuando esto llega a suceder, una de las sílabas pierde su acento y lo gana la otra. De este modo, para efectos de dicción, cuya naturalidad nos interesa particularmente en el registro popular, el mismo verso de José Alfredo Jiménez presenta acentos en la cuarta, sexta, octava y décima sílaba, lo cual provoca el dislocamiento acentual de la preposición *entre*, donde pierde su acento la primera de sus sílabas y lo gana la segunda: *entré*. Es un caso de *diástole* similar al planteado en la canción de Gabilondo Soler referida anteriormente:

a /ma/ne/**cí o**/tra/**vez**/en /**tré**/tus/**bra**/zos
o o o ó o ó o ó o o

Este efecto de desplazamiento es muy común también en los casos de sinalefa, específicamente cuando concurren dos vocales tónicas. El mismo verso de José Alfredo lo comprueba: el choque acentual que se produce en la cuarta sílaba, entre la vocal final de la palabra *amanecí* y la vocal inicial de la palabra *otra*, provoca que el acento de la vocal débil /i/ se pierda y lo gane la vocal fuerte /o/, que se funde a su vez en sinalefa con la /o/ inicial de la palabra *otra*.

a /ma/ne/**ci ó**/tra/vez/en /tre/tus/bra/zos

Este tipo de acento se conoce tradicionalmente como antirrítmico y se considera en general como un tipo de acento no prescrito o indeseable. Según Domínguez Caparrós,

⁸⁹ Esto es, en realidad, un criterio vinculado con la física del sonido y nuestra capacidad de recepción acústica: cuando se realizan dos sonidos simultáneos con la misma intensidad, el oyente capta uno de ellos como tónico.

“los nombres antiversal, obstruccionista o perjudicial, con que también se conoce, dan una idea de valoración negativa para la confluencia de acentos en el interior del verso. [...] Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar inadvertido por el poeta, quien lo utilizará con fines expresivos”.⁹⁰ No añade Domínguez Caparrós consideraciones al respecto y en ningún otro de los manuales consultados se hace mención.

Sin embargo, empeñado en la búsqueda de bibliografía especializada, tuve la posibilidad de revisar el ya citado manual de Varela Mourinho, donde encontré un apartado que abunda en la cuestión, con la diferencia de que no considera *antirrítmico* a este acento sino *extrarrítmico*, lo cual tiene importantes implicaciones estilísticas:

El acento extrarrítmico se da en una posición extraña del verso (por ejemplo, endecasílabos en quinta; o en cualquier tipo de verso precediendo al acento final), pero obligadamente al lado de otro acento rítmico (todos los endecasílabos extrarrítmicos con acento en quinta llevan necesariamente otro acento, sea en cuarta o en sexta; todos los eneasílabos con acento extrarrítmico en séptima, llevan otro en octava...). Es esa presencia de otra intensidad fuerte la que posibilita la aparición a su sombra de una intensidad subsumida, que no distorsiona la armonía del verso. Para el caso de dos o más secuencias silábicas con acento de intensidad hemos de hablar, por tanto, en delante, de acentos extrarrítmicos [...].⁹¹

Me parece que esa “presencia de otra intensidad fuerte” es lo que yo observo como dislocamiento acentual, que puede generar una diástole, donde, por mera inercia melódica, se percibe un desplazamiento acentual en la sílaba posterior al choque de

⁹⁰ José Domínguez Caparrós. *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 2006, p. 94.

⁹¹ Varela Mourinho, *et al. Op. Cit.*, pp. 46-47.

acentos, y que, en todo caso, hace que uno de los dos acentos concurrentes se conserve y el otro se pierda o sea absorbido. En el manual que elaboré adopté la nomenclatura de Caparrós y llamé *antirrítmico* a este tipo de acento porque fue el único manual donde encontré la referencia, pero, si acaso pudiera reeditarse, sabiendo además que en la canción popular se trata de un fenómeno recurrente, no veo problema en reformularlo como *extrarrítmico*.

Análisis melódico del verso

Las consideraciones anteriores sobre las licencias poéticas, la segmentación en pies métricos y la estructura versal, fueron surgiendo en el curso de mi experiencia como profesor de la asignatura Escritura de letras. En el curso de esas clases descubrí que los manuales de versificación ya que aparecen regularmente en los catálogos de las bibliotecas (imposible conseguir uno en librerías), eran insuficientes para explicar muchos de los fenómenos que se suscitan en los textos cancioneriles contemporáneos y no prestaban una ayuda real al alumno, aspirante a creador de textos para ser cantados.

Empeñado en la búsqueda de información más específica, llegué al célebre *Arte del verso*, de Tomás Navarro Tomás, y pude cotejar sus planteamientos respecto de lo que había leído anteriormente. En principio, Navarro Tomás pondera, sobre cualquier otra consideración, el carácter melódico del verso, la cercanía que guarda la oralidad con la música, e introduce de manera genial, a mi parecer, elementos propios de la música para entender la naturaleza rítmica del verso. Así, echa luz sobre aspectos aún no explorados, simplifica el análisis formal y brinda herramientas no sólo para el

lector iniciado, académico o crítico, sino para facultar al creador en el curso de su ejercicio formativo. La aproximación melódica del verso se aviene con singular puntualidad al carácter que debe tener un manual de versificación orientado a la escritura de letras para canciones.

Cabe citar completo el párrafo donde Tomás Navarro Tomás expresa a cabalidad las consideraciones referidas:

La primitiva correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple de unidad definida posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la sílaba que precede al último constituye el *periodo rítmico interior*. Actúan como *anacrusis* las sílabas débiles anteriores al primer apoyo indicado. El acento final es punto de partida del *periodo de enlace*, en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas finales [axis rítmico], las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato [la anacrusis] y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los periodos interiores y los de enlace, marcados por la reaparición e intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical.⁹²

La división ternaria del verso sobre el supuesto de su estructura silábico-acental y su ponderación como compás rítmico añade, a mi parecer, un concepto esencial a la teoría de la versificación. Prescinde de esquemas prestados de la versificación latina y otorga un carácter melódico al verso en lengua española que lo distingue de sus pares romances y de los demás sistemas de versificación. Atiende a los orígenes y al carácter musical que ha tenido siempre la poesía en lengua española (y en cualquier otra

⁹² Tomás Navarro Tomás. *Op. Cit.*, pp. 21-22. Las cursivas y los corchetes son míos.

lengua), además de poner orden sobre una serie de diferendos que hacían a menudo confusa la comprensión de la versificación como herramienta teórica. La segmentación del verso en tres partes, supone, por otro lado, la verificación de la premisa aristotélica sobre la distribución ternaria de los elementos del discurso, y la diferenciación entre un periodo interior y un periodo de enlace provee al creador de un claro mecanismo de implementación rítmica.

Dos conceptos son consustanciales a la noción de ritmo: la intensidad y la tensión. La intensidad es la frecuencia con que se repite el patrón rítmico dentro de un compás de tiempo. Es, pues, en el periodo interior del verso donde se observan los fenómenos de intensidad rítmica, en tanto se alternan a diferentes intervalos sílabas tónicas y átonas, y es ahí donde se verifica la cadencia distintiva del metro. La tensión, por el contrario, es el intervalo que demora en producirse la repetición del patrón rítmico. En el periodo de enlace, luego del último acento del verso, se da un número determinado de sílabas átonas, las que comprenden el axis versal y la anacrusis, antes del primer acento del verso siguiente. Es en el periodo de enlace, en consecuencia, donde se producen los fenómenos de tensión característicos de una estrofa. Y si bien el axis se mantiene siempre fijo, según el final agudo, grave o esdrújulo del verso, la anacrusis puede omitirse o variar en una y tres sílabas átonas, lo cual supone un recurso de primer orden para fundamentar un determinado efecto de tensión y propiciar una u otra distribución acentual en el periodo interior, concitando de ese modo, en la cadena de enunciación, una cadencia específica, una intensidad que repercute siempre con un carácter estético plenamente distinguible. De ese modo, durante el acto creativo, el compositor o poeta puede jugar con las diferentes

posiciones de la primer sílaba tónica (en la primera, segunda, tercera o cuarta posición), independientemente del número de sílabas que haya en el verso, para generar diferentes valores de anacrusis que tienen, como ya se explicó, perceptibles efectos de intensidad en el periodo interior y de tensión en el periodo de enlace.

Recuperando la estrofa a la que pertenece el verso de José Alfredo Jiménez analizado anteriormente, observamos que la distribución de los segmentos de los versos que la integran, estructurados según la consigna de Navarro Tomás, explica de modo claro y contundente los verdadera uniformidad rítmica de esta pieza:

Amanecí otra vez entre tus brazos
y desperté llorando de alegría.
Me cobijé la cara con tus manos
para seguirte amando todavía.

A /ma /ne /ció/tra /vez /en/tre /tus /bra/zos
y /des/per/té /llo/ran/do /de a/le/grí/a.
Me /co/bi/jé /la /ca/ra /con /tus /ma/nos
pa/ra /se/guir/te a/man/do /to/da/ví/a.

Anacrusis	Periodo interior	Axis versal
A /ma /ne	(ci ó/tra) (vez /en) (tre /tus)	bra /zos
o o o	(ó o) (ó o) (ò o)	ó o
y / des /per	(te / llo) (ran /do) (dea / le)	grí /a
o o o	(ó o) (ó o) (ò o)	ó o
Me /co /bi	(jé /la) (ca / ra) (con /tus)	ma /nos
o o o	(ó o) (ó o) (ò o)	ó o
pa /ra /se	(guir /tea) (man /do) (to /da)	ví /a
o o o	(ó o) (ó o) (ò o)	ó o

Es homogéneo el número de sílabas de la anacrusis y la distribución acentual del periodo interior. Todos los versos presentan acentos en la 4ª, 6ª, 8ª y 10ª sílabas, una variante de los endecasílabos sáficos (suelen tener también acento en la 4ª, 7ª y 10ª sílabas) y forman en conjunto tres pies métricos claramente trocaicos. Esta uniformidad sí explica la plasticidad rítmica que el conjunto de la estrofa presenta en la enunciación y supone al mismo tiempo, una vez discernido el mecanismo de articulación rítmica, una preciosa posibilidad técnica para el compositor de canciones.

El hecho de que queden en anacrusis las sílabas átonas antes del primer acento del periodo interior, hace la diferencia fundamental en el sistema de Navarro Tomás: solamente serán posibles las cláusulas trocaicas y dactílicas porque el periodo interior inicia, en todos los casos, con sílaba tónica.

Las cláusulas yámbicas (o ó), anapésticas (o o ó) y anfibráquicas (o ó o), de las cuales se ha hecho uso en la representación gramatical del verso [se refiere al sistema clásico de pies métricos], carecen de papel efectivo en el ritmo oral. Un verso como “Acude, corre, vuela”, que gramaticalmente se considera yámbico (o ó) (o ó) (o ó), pertenece rítmicamente al tipo trocaico, con la primera sílaba en anacrusis, o (ó o) (ó o) (ó o). La transformación se produce desde el momento en que el periodo rítmico empieza en el tiempo marcado por el primer acento y no en la sílaba inicial débil.⁹³

En la estrofa de José Alfredo Jiménez se observa, no obstante, un detalle peculiar: el octavo acento cae en una sílaba gramaticalmente átona. Ya se vio el dislocamiento acentual de la palabra “entre” en el primer verso debido al choque acentual en 6ª y 7ª sílaba, y cómo ese desplazamiento acentual se adapta naturalmente al esquema

⁹³ *Ib.*, p. 23.

melódico de alternancia. Ocurre, sin embargo, que en los otros tres versos el acento de 8ª recae también en sílaba átona:

A /ma /ne /ció/tra /vez /en/**tre** /tus /bra/zos
y /des/per/té /llo/ran/do /**de a**/le/grí/a.
Me /co/bi/jé /la /ca/ra /**con** /tus /ma/nos
pa/ra /se/guir/te a/man/do /**to**/da/ví/a.

El mismo Navarro Tomás verifica este hecho más adelante en su análisis a la Égloga de Garcilaso:

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de contar sus quejas imitando,
cuyas ovejas, al cantar sabroso
estaban muy atentas, sus amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Dice Navarro Tomás:

Según el sistema prosódico cada uno de los primeros versos consta de cuatro cláusulas yámbicas (o ó) y una anfibráquica final (o ó o). Los dos siguientes se componen de una cláusula dactílica inicial (ó o o) y cuatro trocaicas (ó o). El quinto repite la forma de los dos primeros. El sexto consta de dos cláusulas anapésticas (o o ó), una yámbica (o ó) y una anfibráquica (o ó o). No se comprende el sentido del contraste entre las dos primeras parejas, de tan distinto movimiento. Tampoco se explica el objeto de la reaparición del primer tipo en el quinto verso, y mucho menos la abigarrada mezcla de cláusulas heterogéneas del verso sexto. Ninguna relación cabe notar entre este confuso cuadro y el suave y armonioso compás de tan famosos versos. Sus líneas adquieren orden y claridad interpretadas bajo la guía de los

periodos rítmicos, anacrusis y tiempos marcados. Del fondo trocaico del conjunto sólo se apartan las notas lentas de los tiempo monosílabos:

o (ó o) (o o) (ó o) (o o) (ó o)
 o (ó o) (o o) (ó o) (o o) (ó o)
 o o o (ó) (o) (ó o) (o o) (ó o)
 o o o (ó) (o) (o o) (ó o) (ó o)
 o (ó o) (ó o) (ó o) (o o) (ó o)
 o o (ó o) (o) (ó o) (o o) (ó o) ⁹⁴

Hay un par de problemas en esta distribución en cláusulas, según observo. En principio, Navarro Tomás considera que hay anacrusis de tres sílabas en el tercer y cuarto versos. Podemos suponer que es dudoso el acento en *cuyas* por ser pronombre relativo, pero si atendemos la norma que él mismo aconseja sobre las series silábicas de cinco versos (cu/yas/o/**ve**/jas), donde se apoya con un acento secundario la primera sílaba (**cu**/yas/o/**ve**/jas), es claro que lo tiene. En el caso del tercer verso, no hay razón gramatical para suponer que el verbo *he* no tenga acento. Así pues, a mi parecer el tercero y cuarto verso no presentan anacrusis.

Por otro lado, hay una serie de cláusulas rítmicas sin acento: las cláusulas dos y cuatro de los tres primeros versos, la segunda y la tercera cláusulas del cuarto verso, y nuevamente la segunda y cuarta cláusulas del quinto y sexto verso. Navarro Tomás aborda tangencialmente este hecho en el último enunciado de su comentario: “Del fondo trocaico del conjunto sólo se apartan las notas lentas de los tiempos monosílabos”, pero no añade ninguna explicación sobre qué quiere decir con “notas lentas” y como encajan éstas en el modelo que propone. Este punto, según lo veo, es crucial para entender la verdadera naturaleza melódica del verso.

⁹⁴ *Ib.*, pp. 24-25.

En la música, como ya se refirió, las únicas cláusulas rítmicas posibles son las binarias y las ternarias. Por una cuestión de percepción acústica no puede haber más de dos notas sin acento; cuando eso ocurre, un acento secundario cae sobre alguna de esas notas *vacías*. Eso explica el acento en 8ª sílaba en la estrofa de José Alfredo. No son acentos plenos porque las sílabas son en todos los casos átonas, pero hay una acentuación perceptible cuando se canta o se observa la melodía en la partitura. Y es ese acento lo que propicia esa uniformidad tan perceptible. Asumiendo que esto es cierto, amén de posteriores y más profundos estudios, se observa una distribución muy diferente en la estrofa de Garcilaso que, en todo caso, explica aún más sus cualidades sonoras. Ubiquemos, primero, los acentos obligatorios en sexta y décima sílaba, los acentos que caen en sílaba tónica y separemos el axis respecto del periodo interior:

o ó o o o ó o o o	ó o
o ó o o o ó o o o	ó o
ó o o ó o ó o o o	ó o
ó o o ó o ó o ó o	ó o
o ó o o o ó o o o	ó o
o o ó o o ó o o o	ó o_

Ahora se aprecia mucha más uniformidad: tres anacrusis de una sílaba, en los versos 1, 2 y 4, abrazan a los versos interiores, 3 y 4, que no presentan anacrusis. Cabe notar que las posiciones acentuales, en tanto determinan relaciones de intervalo, son esenciales para entender el efecto rítmico y no sólo, como afirma Navarro Tomás, la mayor o menor recurrencia de una u otra cláusula rítmica. Se observan ahora segmentos de más de tres notas átonas (dos en los versos 1, 2 y 5, y uno en los versos

3 y 6) que deben *llenarse*, para atender la naturaleza melódica del verso, con acentos secundarios (utilizo la tilde francesa para distinguirlos de los acentos plenos):

o ó o ò o ó o ò o	ó o
o ó o ò o ó o ò o	ó o
ó o o ó o ó o ò o	ó o
ó o o ó o ó o ó o	ó o
o ó o ò o ó o ò o	ó o
o o ó o o ó o ò o	ó o

Se refuerza así la naturaleza rítmica, preponderantemente trocaica, de la estrofa, que se consigue de cualquier modo gracias a la enorme recurrencia de las posiciones acentuales en las sílabas pares de la mayoría de los versos. Señalemos ahora las cláusulas rítmicas distinguiendo para tal efecto las anacrusis, cuando haya, respecto del periodo interior:

o (ó o) (ò o) (ó o) (ò o)	ó o
o (ó o) (ò o) (ó o) (ò o)	ó o
(ó o o) (ó o) (ó o) (ò o)	ó o
(ó o o) (ó o) (ó o) (ó o)	ó o
o (ó o) (ò o) (ó o) (ò o)	ó o
o o (ó o o) (ó o) (ò o)	ó o

Este esquema claramente explicita la regularidad de la estrofa y el carácter trocaico del conjunto. Los versos 1, 2 y 5 son trocaicos con una sílaba en anacrusis, los versos 3 y 4 son mixtos con preponderancia trocaica, sin anacrusis, y el verso 6 se conserva mixto, también con mayoría trocaica, y con anacrusis de dos sílabas. Si bien es cierto que en la oralidad estos acentos secundarios son a menudo poco perceptibles, si quisiéramos cantar los versos, tendríamos un claro mapa acentual que los vincularía fácilmente a diversas posibilidades melódicas.

A menudo ocurre también que se suceden en la enunciación no tres sino cuatro sílabas átonas. La canción “Cielo Rojo”, del jalisciense Juan Záizar, abre con un verso heptasílabo con acentos en 1ª y 7ª:

Sólo sin tu cariño [...] ⁹⁵

Só/lo /sin /tu /ca/**ri**/ño

ó o o o o ó o

En casos como éste, la cadencia melódica obliga a colocar un acento secundario en alguna de las cuatro sílabas átonas intermedias. El acento en 2ª y en 5ª concitarían un choque acentual de tipo antirrítmico (o extrarrítmico, según el manual de Varela Merino) que de cualquier modo sería absorbido por los acentos plenos en 1ª y 6ª sílaba. Quedan entonces los acentos centrales, en 3ª y 4ª, como únicas posiciones donde se pudiera ubicar, en el compás melódico, este acento secundario, y será entonces una posibilidad de elección, de estilística, ubicarlo en una posición u otra. Atendiendo a lo que se percibe en diversas interpretaciones de la canción y de este verso en específico, parece que la tendencia es ubicar este acento en la 3ª sílaba, formando un heptasílabo mixto, en tanto se combina una cláusula trocaica y otra dactílica:

Só/lo /**sin** /tu /ca/**ri**/ño

ó o ò o o ó o

(ó o) (ò o o) ó o

Lo mismo se observa en el quinto verso de la cuarta estrofa (donde se acentúa, además, la palabra *pero*, generalmente considerada átona), sólo que en esta ocasión, aunque se trata de la misma melodía, la sílaba que se acentúa no es la tercera sino la

⁹⁵ Juan Záizar. “Cielo Rojo”. *Canciones Rancheras*. Compilación de Valentín Reyes. México: Libromex, 1983, p. 30.

cuarta, produciéndose diástole en la palabra *cuando*, gramaticalmente átona (cuan/**dó**), y sin que por ello el verso pierda su carácter mixto, aunque las cláusulas rítmicas claramente se invierten, todo lo cual explica, por otro lado, el carácter marcadamente estilístico que tiene este tipo de acento:

Pero cuando despierto [...] ⁹⁶

Pe/ro /cuan/**dó** /des/**pier**/to

(ó o o) (ò o) ó o

Estas últimas consideraciones no venían prescritas en ninguno de los manuales de versificación que consulté. Las desarrollé apurado por la necesidad de explicar un vínculo entre lo que se escucha habitualmente en las líneas melódicas de las canciones populares y lo que pude verificar en mis estudios sobre la versificación y el ritmo. No fueron cotejadas por órgano colegiado alguno y me pareció claro que necesitaban un mayor soporte teórico para ser consideradas una norma académicamente aceptable. Sin embargo, debo decir que funcionan. Tuve oportunidad de compartirlas en mi actividad docente con otros profesores y aspirantes a compositores de canciones y comprobé sin género de duda que son de enorme ayuda durante el proceso creativo y facilitan algo que temen y se dificulta mucho en el proceso de composición: el vaciado textual sobre algún eje melódico.

Este tipo de acento secundario, ciertamente intuitivo por Navarro Tomás como “nota lenta”, explica muchas de las inconsistencias entre los planteamientos teóricos sobre el ritmo y lo que se percibe al oído en la oralidad o, mejor aún, melódicamente. No son muy frecuentes los casos en que concurren más de dos sílabas átonas en el verso, pero su incidencia, hasta donde he podido cotejar, afecta, particularmente,

⁹⁶ *Id.*

debido a su extensión, a los versos endecasílabos y es mayor en la poesía popular. Insisto: sabía que eran necesarios aún muchos estudios para fincar una constante que validara académicamente dichos asertos, pero me pareció que era una intuición genuina y debía incluirla en el manual amén de profundizar en ella posteriormente.

Así como en el ya referido caso de los acentos antirrítmicos, fue también en el curso de elaboración de este reporte, una vez consulté el *Manual de métrica española*, de Elena Varela y compañía, que encontré un comentario donde plantean sus opiniones en torno a este tipo de acento. Ellos llaman *secuencia vacía* a las series de más de tres sílabas átonas en el interior de un verso. Cito completo el comentario por parecerme fundamental para sostener mis afirmaciones:

La aparición de destellos y valles de intensidad en la realización rítmica de un verso, a veces más allá de lo que se puede considerar acentos de intensidad esenciales de ese verso, nos lleva de bruces a un problema pocas veces tratado por la métrica castellana: el de los acentos de apoyo [...], es decir, los apoyos rítmicos necesarios para que el verso se realice, pero que no cobran valor rítmico sustancial, precisamente por su poquedad.

He aquí varios ejemplos:

con que desamparado de la vida (Herrera)

La prosodia nos dice, sencillamente, que este endecasílabo lleva acento en 6ª y 10ª, nosotros lo llamaremos *vacío*; lo calificamos de *vacío* [...] porque no presenta ningún acento esencial antes de la sexta sílaba: su arranque produce esa sensación de falta de apoyo.

como la cabellera de una hoguera (Neruda)

con sus constelaciones congeladas (Neruda)

para que se propaguen los minúsculos (Neruda)

Sin embargo, [...] la pronunciación cuidada no suele aceptar esa secuencia en al que se inscriben los acentos:

oo oo óo ooo óo

de modo que introducimos acentos rítmicos de apoyo al menos en dos secuencias, la primera de cinco sílabas *con que de sam pa*, y la segunda de tres *do de la*. ¿En qué lugares y de qué manera? Como ese es lugar de convergencia suave entre prosodia y métrica, habrá de ser, primeramente, en lugar que no dañe el ritmo fundamental: los acentos secundarios serían muy forzados, en consecuencia, en 5ª, 7ª y 9ª. La prosodia puede ayudarnos a elegir entre unas y otras si las palabras que ocupan las restantes posiciones rítmicas, a veces de manera tan clara como en el caso de la segunda secuencia, que obligatoriamente ha de apoyarse en la 8ª sílaba *de*. En tanto para la primera secuencia elegirá con casi absoluta seguridad la sílaba cuarta *sam* y podrá, según realice el lector el verso, jugar a poner otro acento secundario en primera; de modo que si señalamos con O los acentos de intensidad esenciales y con ó los secundarios, el esquema rítmico de este endecasílabo sería cualquiera de los tres siguientes:

o ó o ó o O o ó o O o

ó o o ó o O o ó o O o

ó o ó o o O o ó o O o

Sobre el plano prosódico tales posibilidades confirman meramente la presencia rítmica fundamental del participio y del sustantivo (*desamparado* y *vida*) imponiendo desde su importancia semántica el ritmo del verso; confirman el mayor relieve fonético de la sílaba *sam* entre las átonas de *desamparado*, porque en su propia estructura fonética se da el mismo fenómeno de alternancia rítmica; y

confirman, en fin, el vacío rítmico de una preposición y el relativo *que*. El ritmo de la primera serie, desde luego, parece imponerse como el más natural, sin desvirtuar la realización del verso ni extrañar la prosodia:

o ó o ó o O o ó o O o = con **que** desampaRAdo **de** la VIda⁹⁷

Las diferencias de lo que aquí se afirma respecto de mis consideraciones son mínimas. Quizás la más importante es el carácter prosódico en que se justifican para considerar esos “acentos de apoyo”, mientras que mis intuiciones se basaron en el carácter melódico del verso. Finalmente, sea a través del canto o de la oralidad, se llega a las mismas consideraciones:

Hay en el marco del verso, para producir una sensación rítmica, la necesidad de alternar una o dos sílabas átonas antes y después de cada sílaba acentuada. Si la naturaleza gramatical de la enunciación no provee esos puntos de apoyo y se generan *series vacías* (esto es: grupos de más de dos sílabas sin acento), las sílabas átonas que se ubiquen en las posiciones correspondientes adquirirán naturalmente este acento. En grupos de tres sílabas vacías (óoooó), el acento de apoyo se producirá en la sílaba central (óóóóó); en grupos de cuatro sílabas vacías (óooooó), el acento de apoyo se producirá en alguna de las dos sílabas centrales (óóóóó / óóóóó), pero nunca antes o después de las sílabas tónicas que delimitan la serie vacía (óóooo)/óóoooó).

Queda por resolver aún la terminología para determinar este tipo de acento. De modo análogo al acento antirrítmico, utilicé el término *extrarrítmico* para referirme a este tipo de acento secundario basándome en la terminología de Domínguez Caparrós, aunque ciertamente este autor utiliza el término para referirse a un tipo de acento

⁹⁷ Elena Varela Merino, *et al, Op. Cit*, pp. 49, 50.

“que, en el interior del verso, ocupa un lugar no exigido por el modelo del verso, y tampoco está en posición inmediata a un acento rítmico”.⁹⁸ Si bien el tipo de acento secundario que refiero no contradice a Domínguez Caparrós, se omite el hecho de que se produzca siempre en una sílaba gramaticalmente átona. Por otro lado, en el manual de Varela Merino se refiere a este tipo de acentos como *acentos de apoyo*, “los que se necesitan para realizar el verso, pero que raras veces vienen señalados desde la prosodia y que no otorgan carácter peculiar al verso”.⁹⁹ En mi opinión, parece más acertada la terminología de Varela Merino ya que abordan el problema con mayor profundidad que Domínguez Caparrós. Como en el caso del acento antirrítmico, estas conclusiones son a *posteriori* y no están contempladas en el manual que escribí tal y como está editado, pero serán de los primeros cambios que haré en cuanto sea posible reeditarlos.

⁹⁸ Domínguez Caparrós, *Op. Cit.*, p. 93.

⁹⁹ Elena Varela Merino, *et al, Op. Cit.*, pp. 48.

Aparato crítico y temario

El manual de Domínguez Caparrós, *Métrica española*, estudia con profundidad la naturaleza de los fenómenos rítmicos y las formas de los versos y las estrofas, amén de su vinculación histórica y de un constante ejercicio de cotejo entre las diferentes corrientes teóricas. Tiene un claro sentido didáctico que insiste siempre en la función estética de las formas rítmicas, además de dar indicaciones precisas sobre el valor artístico de uno u otro factor métrico. Fue entonces cuando se precisaron muchos de los conceptos previstos en el manual de Navarro Tomás y donde observé por primera vez la importancia que esos conceptos podrían tener para el creador. Fue un valioso complemento en el desglose de ciertos conceptos que no habían quedado del todo claros.

Aunque la orientación teórica de mi manual evidentemente se centró en el trabajo de Navarro Tomás y su *Arte del verso*, el orden de exposición y la mayoría de los conceptos, particularmente en los capítulos dedicados a la rima y las pausas, fueron tomados del *Manual de métrica*, de Domínguez Caparrós. Utilicé además, como complemento, otras dos obras, *Versificación española*, de Yvonne Guillón Barret, y *La versificación española*, de Ignacio Bonnín Vals, para precisar definiciones diversas, desarrollar ciertos temas y encontrar ejemplos.

En la introducción y la primera parte de mi manual, en vista del perfil de los estudiantes a quienes va dirigido, incluí una serie de conceptos generales sobre la naturaleza de la canción en la poesía y cómo ésta se inserta en el marco general de la literatura. Muchas de esas ideas, y muchas otras incluidas en diferentes apartados del manual, son reformulaciones de muchos otros autores (Beristáin, Paz, Pacheco,

Alatorre, Bello, Pessoa, etc.) que se habían incluido en el Manual de Géneros Literarios, elaborado previamente, y, en fin, de mis propias lecturas sobre el tema. Se convino, dado el carácter doméstico del material, que no se utilizarían citas sino cuando se reprodujeran textualmente. Debo referir que la bibliografía está incompleta y no se incluyen muchos de los autores consultados o citados. No tengo justificación. Fue un descuido grave resultado de la premura y del nulo cotejo con el manual antes de llevarlo a imprenta. Asumo mi responsabilidad; será uno de los aspectos a corregir en una posterior reedición.

La segunda parte del manual entra de lleno en la versificación. En un primer apartado se plantean una serie de definiciones esenciales y se ofrece un panorama general de los sistemas de versificación más importantes, para llegar finalmente al sistema de versificación española. Estos temas, además de algunas definiciones relacionadas con el ritmo, en un sentido general, y la mayoría de los ejemplos, fueron tomados del manual de Yvonne Guillón.

Un tercer apartado trata sobre la estructura rítmica de la versificación, dividido a su vez en tres subtemas: métrica, rimas y pausas. Si bien la gran mayoría de los conceptos fueron tomados de la obra de Domínguez Caparrós, la redacción de estas definiciones se reestructuró por completo bajo la premisa del perfil del lector y de la escuela, y se orientó hacia la canción como vehículo de expresión.

El tema de la sinalefa y de la equivalencia de final de verso los desarrollé bajo mis propios criterios, heredados y cuidadosamente cotejados, por supuesto, de mis lecturas de Navarro Tomás y Domínguez Caparrós. Para el tópico de las licencias poéticas me serví de ciertos asertos de Baehr recogidos por Yvonne Guillón. En estos

dos temas, los ejemplos fueron parte de mi trabajo de investigación y en algunos casos, donde no se indica autor, tuve incluso que redactar pequeñas estrofas para ilustrar lo expuesto.

Incluí el tema de la *Compensación* y la Sinafía, pese a que desde el barroco se volvieron obsoletas, pues encontré que en la canción no sólo se emplean a menudo, sino pueden constituirse como una recurso útil para el compositor de canciones, gracias al diferente impulso de lo melódico respecto de lo oral. De nueva cuenta, la falta de tiempo me impidió incluir ejemplos de canciones, que los hay, y me serví de dos estrofas de autores medievales que, por un descuido lamentable, tampoco cité.

El tema de los acentos y el ritmo acentual fueron tomados íntegramente de Domínguez Caparrós. La exposición del *Sistema melódico de acentuación* fue tomado de Navarro Tomás y Caparrós, alternadamente, aunque lo desarrollé con mucha mayor amplitud, con diferentes y más diversos ejemplos, por ser crucial para el carácter y la orientación de mi manual. El desarrollo sobre el tema de la Intensidad y la Tensión está influido ciertamente por Domínguez Caparrós, pero las ideas son por completo mías, excepto en los pocos casos donde así se señala.

El capítulo donde se aborda el problema de la rima expresa esencialmente ideas de Domínguez Caparrós, aunque ciertos puntos son también relecturas del manual de Yvonne Guillón. Debo decir, no obstante, que el desarrollo trató, en el caso de mi manual, de ser exhaustivo y claro. De modo parecido, en el capítulo sobre las pausas me basé en el manual de Domínguez Caparrós, que detenta, por cierto, una exposición muy detallada y, me parece, insuperable sobre el tema. Sin embargo, la elección de los ejemplos y el desarrollo de la explicación es sólo mía.

Lo capítulos finales abordan los repertorios de versos y estrofas. A diferencia de otros manuales, retomo el tema de los pies métricos y expongo la naturaleza de los metros según el desarrollo de sus cláusulas desde la perspectiva melódica de Navarro Tomás. No obstante, la mayoría de los planteamientos teóricos provienen del manual de Domínguez Caparrós. En estos dos rubros intenté ejemplificar con canciones. No obstante, dispuse de poco tiempo aunque también influyó el que las formas de la canción contemporánea, en general, no suelen responder a los criterios de la tradición de versificación en lengua española, un tanto por desconocimiento, otro tanto por colonización y otro tanto porque las formas de la canción son estructuras acotadas en torno a unos cuantos modelos estróficos. Por eso tuve que recurrir al canon de la poesía culta.

El tema de los poemas estróficos (villancico, letrilla, zéjel, soneto, canción) lo incluí, aunque la mayoría son formas en desuso, en virtud de ser en su mayoría piezas concebidas para el canto y por parecerme muy ilustrativo para el estudiante de composición el cotejo sobre la naturaleza estructural de estas formas y la cercanía temática que guarda con la canción contemporánea. Las series no estróficas (romance, endecha, romancillo, silva y el verso blanco), por otro lado, tienen estructuras muy definidas que facilitan, quizás por su libertad formal, la posibilidad de desarrollar situaciones narrativas, comunes a la canción de todos los tiempos e incluso a muchas expresiones contemporáneas como el corrido, el blues, las norteñas o el hip-hop.

Finalmente concluí con un apartado muy somero sobre el verso libre. Es mi parecer que actualmente se está dando una irrefrenable tendencia hacia la composición de canciones versolibristas. Por un lado, muchos de los estilos musicales

emergentes ya no responden a las viejas estructuras convencionales y presentan un grado elevado de sofisticación que exige, a su vez, a fin de establecer las relaciones texto-melodía que son comunes a estas expresiones, un marco mucho más dinámico de estructuración lírica. Pero no es raro encontrar compositores de canciones, incluso en estilos tan tradicionales como la canción de banda, la ranchera, la cumbia o la salsa, que no versifican del modo tradicional y utilizan en el mejor de los casos, incluso de manera inconsciente, estructuras versolibristas.

Fue por tales razones que no quise dejar de incluir ese apartado, aunque lo cierto es que me quedé muy corto. Es de mi mayor interés desarrollar el tema con mucho más detenimiento, apoyado en los planteamientos teóricos sobre construcción melódica que se han desarrollado en instituciones como Berklee o Julliard, tomando en cuenta, sí, lo que plantea nuestra tradición poética culta, pero también las nuevas propuestas de un grupo muy diverso de autores que desde los años setenta han desarrollado su trabajo composicional bajo estas premisas, a fin de plantear mecanismos unívocos de creación lírica que puedan dar certidumbre y elevar el registro de los compositores emergentes.

Quiero finalizar expresando mi agradecimiento a la Academia de Música Fermatta. No fue fácil hacer el manual; no había una oficina dedicada al trabajo editorial y el tiempo que pude dedicar a la investigación, redacción y corrección lo emplee necesariamente en ello. No obstante, sin su apoyo no hubiera podido hacerlo.

Nunca imaginé, cuando cursaba la carrera, especializarme en el ritmo y menos aún en la naturaleza de las diversas expresiones de la canción popular. Incluso en el curso de mi trabajo docente, cuando comenzaba a profundizar en estos temas, no

sabía hasta dónde me llevaría este impulso. Puedo ahora afirmar, sin ningún género de duda, que se me ha abierto un muy interesante camino de investigación que necesariamente fructificará en la posibilidad de ejercer mi vocación, la de docente y la de investigador, en un ámbito relativamente poco explorado y aun polémico, con verdaderas posibilidades de aportar y servir, aunque sea mínimamente. Es mi deseo que las generaciones emergentes de creadores en el ámbito de lo popular puedan ampliar su conciencia de género y elevar su registro para contribuir así a la plena universalización de nuestra diversa y fértil tradición literaria.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso.** *Antología de la poesía española*. Madrid: Gredos, 1992.
- Baehr, Rudolf.** *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970.
- Balbín Lucas, Rafael.** *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1962.
- Bécquer, Gustavo Adolfo.** *Rimas*. Santiago de Chile: Pehuén, 2001.
- Bonifaz Nuño, Rubén.** *Fuego de pobres*. México, FCE, 1961.
- Bonnín Vals, Ignacio.** *La versificación española*. Barcelona: Octaedro, 1996.
- Castellanos, Rosario.** *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966.
- Castro, Dolores.** “Es tiempo de las sombras”. *Viento Quebrado*. México: FCE, 2010.
- Domínguez Caparrós, José.** *Métrica Española*. Madrid: Síntesis, 2006.
- *Teoría de la literatura*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- Frenk Alatorre, Margit.** *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1985.
- Gorostiza, José.** *Muerte sin fin y otros poemas*. México, FCE, 1964.
- Guillón Barret, Yvonne.** *Versificación española*. México: Compañía General de Ediciones, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro.** *Estudios de versificación española*. Austin: Universidad de Texas, 1961.
- Jaimes Freyre, Ricardo.** *Leyes de la versificación española*. La Paz: Imp. Artística, 1919.
- Mendoza, Vicente T. (comp.).** *El corrido mexicano*. México: FCE, 1954.

- Monsiváis**, Carlos. “El harém ilusorio” y “No vengo a pedir lectores”. *Amor perdido*. México: Era, 1977.
- *José Alfredo Jiménez: Les diré que llegué de un mundo raro*. La Jornada Semanal, [1999, 30 de mayo].
- Navarro Tomás**, Tomás. *Arte del verso*. México: CGE, 1959.
- Ochoa**, Enriqueta. “Desarráigame”. *Poesía reunida*. México: FCE, 2008.
- Pacheco**, José Emilio, Homero Aridjis *et al.* (comp.). *Libertad bajo palabra*. México, FCE, 1995.
- Paz**, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1990.
- *El arco y la lira*. México: FCE, 1982.
- Quilis Morales**, Antonio. *Manual de métrica española*. Madrid: Ariel, 1984.
- Real Academia Española**. *Diccionario de la lengua española*. 22^a. Ed. T. II. Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Reyes**, Valentín (comp.). *Canciones rancheras*. México: Libro-Mex, 1983.
- Riquer**, Martín de. *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral, 1950.
- Rosal**, M del (comp.). *Boleros*. México: Libro-Mex, 1983.
- Spang**, Kurt. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Utrera Torremocha**, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Históricas, 2010.
- Varela Merino**, Elena; Pablo Moíño Sánchez, *et al.* *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.

Discografía

Gabilondo Soler, Francisco. *Cuentos y canciones*. LP. México: Selecciones-RCA, 1963.

Ochoa, Amparo. *El cancionero popular*. LP. México: Discos Pueblo, 1975.

López, Jaime. “El mequetrefe”. *La Primera Calle de la Soledad*. LP. México: RCA-Víctor, 1985.

Drexler, Jorge. “Eco”. *Eco*. CD-ROM. España: Dro-Atlántic, 2004.

Casal, Luz. “Y no me importa nada”. *Luz V*. CD-ROM. España: Hispavox, 1989.

Hernández, Saúl. “Viento”. *Caifanes. Vol. 1*. CD-ROM. México: RCA-Sony Music, 1988.

Anexo

Manual de Versificación

Estudios teóricos

Poesía I

Manual de versificación española

Primera edición



ACADEMIA DE MÚSICA
FERMATTA®

Manual de versificación española

Yuri R. Vargas Perea

D.R. © 2012 Rosemount Corporation C.V.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sistema o método de almacenamiento electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el consentimiento previo y por escrito del titular de los derechos.

Grupo Editorial M-Utveckling

Dirección Editorial:

Edgar Alberto López Gallegos

Autor

Yuri Raúl Vargas Perea

Introducción	8
I. La poesía	10
Consideraciones esenciales	10
POESÍA VS. POEMA	12
IMAGEN	12
RITMO	13
II. Versificación	15
Métrica y versificación	15
SISTEMAS DE VERSIFICACIÓN RÍTMICA	16
Versificación acentual	16
Versificación clásica o cuantitativa	16
Versificación paralelística	17
Paralelismo sinonímico	17
Paralelismo antitético	18
Paralelismo sintético	19
Paralelismo culminante o de ritmo ascendente	19
SISTEMA DE VERSIFICACIÓN ESPAÑOLA	20
METRO	20
La sílaba	22
Sílaba gramatical	22
Sílaba métrica	24
Sinalefa	24
Licencias poéticas	28
Dialefa	29
Sinéresis	30
Diéresis	30
Sinafia	31
Compensación	32
Equivalencia de final de verso	32
El acento	34
Clases de acento	37
Acento rítmico	37
Acento extrarrítmico	38
Acento antirrítmico	38

Análisis del ritmo acentual	39
Sistema de cláusulas rítmicas	39
Sistema melódico de acentuación	42
LA RIMA	49
Rima aguda grave o esdrújula	50
Rima consonante	52
Rima consonante imperfecta	53
Rima consonante simulada	53
Rima unisonante	54
Rima consonante intensa	55
Rima consonante de cabo roto	56
Rima asonante	56
Regla de omisión de vocal débil	57
Regla de omisión de sílaba intermedia	57
Regla de equivalencia de vocales	58
Combinaciones de rimas	58
Rima continua	59
Rima pareada	59
Rima abrazada	59
Rima intercalada	60
Rima encadenada	61
Rima interna	61
Consideraciones estilísticas	64
LA PAUSA	66
Clases de pausa	66
Pausa final	66
Pausa interior	67
Encabalgamiento	70
Tipos de encabalgamiento	71
EL VERSO	77
El verso regular y sus tipos	78
Las fronteras del verso	78
Versos de arte menor	79
Versos de arte mayor	85
Versos compuestos de arte mayor	92
LA ESTROFA	100
Clases de estrofas	101
Estrofas de dos versos	101

Estrofas de tres versos	102
Estrofas de cuatro versos	104
Estrofas de cinco versos	110
Estrofas de seis versos	112
Estrofas de siete versos	116
Estrofas de ocho versos	118
Estrofas de nueve versos	123
Estrofas de diez versos	124
EL POEMA	129
Poemas estróficos	129
Villancico	129
Letrilla	130
Zéjel	131
Sextina	132
Soneto	133
Canción	136
Series no estróficas	137
Romance	137
Endecha	139
Romancillo	139
Silva	140
Verso blanco	144
Verso libre	145
Bibliografía	153

Introducción

HUBO, hace tiempo, una época en que las expresiones artísticas mexicanas tenían una enorme influencia y resonancia en el mundo. Cuando hablar de cine, literatura, plástica o música mexicana era referir al mismo tiempo universalidad e idiosincracia. Cuando la canción de autores mexicanos como Lara, María Greever, Consuelito Velázquez, José Alfredo Jiménez o Roberto Cantoral, entre otros, eran referentes indispensables en toda Hispanoamérica; personajes respetadísimos que no pocas veces trascendieron la barrera del idioma para integrarse plenamente a la estética y la tradición de otras culturas. Era una época donde la popularidad sólo privilegiaba el talento y no tenían mayor repercusión el aspecto físico o el dinero invertido en promoción. Eran, sin duda, otros tiempos.

No es éste el marco para referir la serie de hechos sociales que lenta pero inexorablemente revirtieron esa situación, ni las peculiares fuerzas que moldearon las difíciles circunstancias en que ahora se debaten los creadores de otras disciplinas. Lo impostergable, en todo caso, en cuanto conviene a una institución como la nuestra, es señalar lo evidente: el acusado declive, en términos de repercusión y calidad, que en el curso de los últimos cincuenta años ha sufrido la expresión cancioneril que se produce, promueve y privilegia en México.

Basta comparar lo que países como Argentina, España, Chile o Cuba ofrecen en su catálogo, en cuanto concierne a un tipo de canción vinculada musicalmente con los estilos surgidos de la tradición afroamericana y aforantillana, para percibir de inmediato diferencias cualitativas en dos vertientes específicas: el manejo del lenguaje, y la profundidad, diversidad y originalidad del contenido que se expresa.

Vemos, además, que los rasgos que dan carácter y sentido patrimonial a estas expresiones hermanas son consecuencia de un continuo flujo transgeneracional firmemente arraigado en la tradición, en los hechos fundacionales en torno a los cuales se articulan las nociones y realizaciones comunes a un mismo marco cultural. Y no podemos ignorar que en nuestro país este trasvase sufrió, al menos, una seria dislocación, muy probablemente debido, entre otras causas también de orden social, a la excesiva difusión con que se ha privilegiado en los medios nacionales a las expresiones importadas.

Es importante sumar al análisis, entonces, el efecto que tiene en las generaciones emergentes de compositores, y en la calidad de su trabajo creativo, esa constante exposición a las obras y estilos importados, particularmente ingleses y norteamericanos. En principio, debe decirse que se ha creado un público dócil y condescendiente, con un horizonte estético acotado; un público que observa con escepticismo y desdén los insuficientes y marginales esfuerzos de unos pocos creadores conscientes y consecuentes con su tradición; un público que reacciona, en cambio, con ciego entusiasmo ante un tipo de canción producida a menudo bajo criterios mercantiles, donde se utilizan formas melódicas incompatibles con nuestra lengua y se narran o describen situaciones que en poco o nada se relacionan con nuestra experiencia de vida.

Y ya sabemos que todo compositor se forma primero como público y, ya implicado en su actividad creativa, pone en juego esas mismas estructuras que asimiló en su ejercicio de escucha. Es significativo, pues, el contraste surgido de observar el trabajo de compositores nacidos en otras latitudes de Hispanoamérica y constatar que el empuje de la tradición norteamericana e inglesa, patente también en sus composiciones, es en la mayoría de las veces matizado y ponderado en función, primero, de sus necesidades expresivas, y, segundo, del ineludible mandato de la tradición que los arropa e identifica.

Cualquier tradición, debe decirse, inicia y termina con la lengua en que se expresa. Nuestra tradición es la lengua española. No somos de ningún modo una nación bilingüe, y es por lo menos paradójico verificar cómo gran parte de la experiencia estética de ese tipo específico de público y de compositor, que prefiere y cotidianamente consume canciones en inglés, hace a un lado el contenido lírico: simplemente no entiende lo que se expresa tectualmente, y si no entiende no hay significado en juego y el texto pierde definitivamente su estamento literario. Ese tipo de público y compositor en realidad se ha nutrido, sin saberlo, con música instrumental. Y lo común, entonces, es que en la elaboración del texto asociado a la canción se atiendan particularmente las características melódicas y no se consideren o abiertamente se desdeñen los rasgos lingüísticos y literarios necesariamente involucrados; los mismos que dieron identidad, carácter e integración, por cierto, a la expresión de los compositores de antaño.

La canción, por si no ha quedado claro, es simple y feliz literatura, y, como toda literatura, se conforma en torno a los imperativos de sentido, sonoridad y ritmo de la lengua en que se realiza. Y, salvo honrosas y esperanzadoras excepciones, lo que echamos de menos cuando observamos las canciones que se programan en los medios mexicanos como elocuente paradigma de la escena nacional, es, justo, la pérdida casi absoluta del estamento literario que define a la expresión. El compositor de ese tipo de canciones depende del hallazgo y la reiteración, es incapaz de identificar la cursilería, el cliché, el lugar común; utiliza constantemente las mismas estructuras preconcebidas y recurre a temas y estrategias predecibles, cuando no caducas; no sólo es incapaz de expresarse con propiedad y estilo en su propio idioma, sino desconoce, además, las técnicas retóricas y poéticas que permiten modelar artísticamente la lengua para vincularla debidamente en el peculiarísimo marco de la canción.

Hay, como se ve, mucho trabajo que hacer y mucho que tomar en cuenta. Y no es otro el sentido y el espíritu de este manual: ofrecer al compositor de canciones una descripción detallada de la más antigua, más prestigiosa, más eficiente y más olvidada de las herramientas de composición lírica: la versificación. Estas nociones, al mismo tiempo que recuperación de un apartado esencial de nuestra tradición, son también un pródigo marco de aplicación práctica, indispensables en la formación de una nueva casta de compositores cultos y enterados, con pleno control y conocimiento de causa, capaces de revitalizar y dar a nuestra expresión el estamento, la personalidad y trascendencia que tuvo en otras épocas.

I. La poesía

Consideraciones esenciales

La **POESÍA** es una de las artes más antiguas y difundidas. Cierta grupo de estudiosos considera que la poesía fue la primer expresión de naturaleza artística concebida por la humanidad, surgida, al parecer, como una herramienta de supervivencia en diversos periodos críticos de la evolución humana. Algunos ven su origen en los relatos míticos practicados en el paleolítico por los jefes de clan o los chamanes; otros, en las expresiones de arrullo realizadas por las madres para calmar a sus críos y pasar desapercibidos ante los depredadores en las horas de oscuridad.

Fue necesario incorporar ciertos recursos rítmicos a la expresión con la finalidad de facilitar, por un lado, la memorización y el trasvase de los textos míticos y, por el otro, provocar un estado de trance que indujera al éxtasis, la tranquilidad o el sueño. Así, originalmente unida bajo ciertas pautas musicales a la canción, el ritmo propiamente musical de la expresión cancioneril fue sustituido paulatinamente por el ritmo lingüístico, conformándose una vertiente plenamente poética, sin perder las cualidades rítmicas que la caracterizaron en su origen, cobrando cada vez mayor complejidad y diversidad de formas, corrientes y estilos.

Difícil es su definición, pero la poesía puede ser entendida, en términos generales, como una forma del discurso literario o artístico donde se expresa en lenguaje, de manera sensualmente significativa, el devenir humano, las emociones, conceptos y experiencias que nos caracterizan como individuos y como parte de un grupo cultural. Se distingue de otros géneros literarios (la NARRATIVA, el DRAMA y el ENSAYO) por el carácter connotativo de su marco semántico (la imagen poética), y por la estructura rítmica (distribución acentual, rima y pausas) de su expresión lingüística; aunque, de manera paulatina, particularmente durante el siglo XX, se ha privilegiado el carácter metafórico de su expresión y ha entrado en desuso la implementación de las estructuras rítmicas convencionales.

Cabe referir, no obstante, que la relajación de las estructuras rítmicas y el carácter eminentemente simbólico del marco conceptual en la poesía libresca contemporánea, explican sólo un tipo de expresión poética y no incluye, por supuesto, una vertiente del ejercicio lírico donde aún se preserva y ejerce la secular tradición rítmica que distingue y da carácter a la mayor parte de la poesía en lengua española: la canción.

Hasta la invención de la imprenta, toda la literatura era concebida para ser recitada o cantada; fuera de un selecto grupo de enterados, pocos leían poesía y la mayoría se formaban, en cambio, en torno a la figura del rapsoda, del juglar o del trovador, como escuchas de poesía. La vinculación literatura-libro es, visto así, una concepción relativamente reciente; pero se ha generalizado a tal grado que suele obviarse la naturaleza eminentemente oral que la literatura tuvo desde sus orígenes hasta el Renacimiento y que se conserva en la canción.

Esta variante, pues, del ejercicio poético, practicada sin mayores transformaciones desde los albores de la humanidad, no sólo es la expresión fundacional de toda la literatura y toda la música sino es, también, la única expresión literaria que conserva plenamente el estamento oral que tuvo en sus orígenes. Más aún, podemos afirmar que, actualmente, la canción es el tipo de literatura más popular y rebasa ampliamente, en términos de cantidad de producción y de consumo, los niveles registrados por toda la producción literaria en conjunto: novela, drama, cuento, ensayo y poesía no destinada al canto.

Se dice que la poesía (léase canción) es el ‘género madre’ o el ‘más grande de los géneros literarios’ en virtud de su papel fundacional y su dilatado devenir histórico; no obstante, la importancia de la poesía se cifra también en sus amplias posibilidades expresivas, en su capacidad para soportar todas las estrategias discursivas (relato, descripción, diálogo, monólogo y argumentación) y, como tal, referir la estética propia de otros géneros como la narrativa, el drama y el ensayo.

Son tres las formas generales de expresión poética:

Poesía lírica; caracterizada por una marcada tendencia al uso de imágenes y un fuerte componente emotivo y sensual (himnos, canciones populares, canciones de amor, sátira política, poesía filosófica, epístolas en verso, odas, epigramas, sonetos, elegías..).

Poesía narrativa; tipo de relato referido por un narrador donde se exponen mitos, gestas épicas, baladas, romances, cuentos y fábulas en verso.

Poesía dramática; la poesía como un tipo de relato representado; como tal, presenta un discurso dialógico directo entre uno o varios personajes en circunstancias específicas.

La poesía se distingue de la prosa en el carácter rítmico y en la naturaleza connotativa de sus segmentos de sentido. Y si bien la estructura rítmica de la poesía en lengua española se fundamenta en el contraste silábico acentual de la cadena de enunciación, no todas las lenguas tienen diferencias tan señaladas en el énfasis silábico y utilizan otros rasgos como patrones rítmicos. De igual modo, no todos los poetas hispano parlantes eligen explorar estos rasgos silábico acentuales para crear modelos rítmicos.

En muchas tradiciones estilísticas, el ritmo poético depende menos de las diferencias entre las sílabas que de la longitud del verso o de la estructura semántico-sintáctica. Sin embargo, la incorporación de nuevas formas de construcción poética, como el poema en prosa o la prosa poética, del mismo modo que la fusión entre lo narrativo, lo lírico y lo dramático, hacen cada vez menos exacta la teoría que reduce lo poético a la disposición en versos o en estrofas.

Es importante puntualizar, no obstante, considerando el enfoque de este manual, que en la estética de la canción todavía tienen plena vigencia y sentido las estructuras rítmicas tradicionales y, como tal, se impone la conveniencia de comunicar esas técnicas de composición rítmica para que el interesado en expresarse a través de este específico registro lírico llamado canción lo haga con pleno conocimiento de causa.

De cualquier modo, aunque puedan captarse diferencias rítmicas entre un poema (en verso o en prosa) y un fragmento de prosa narrativa, lo cierto es que las dos formas artísticas ofrecen la posibilidad de descubrir rasgos métricos y musicales coincidentes. En lengua española existen varios casos de prosa cuidada y atenta al ritmo. Ejemplos como el de Julio Cortázar, en *Rayuela*; José Lezama Lima, en *Paradiso* o Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad*, bastarían para demostrar que la buena prosa no se aparta del quehacer poético en sentido amplio.

Poesía vs. Poema

Es una palabra derivada del griego *poiéma*, que significa ‘obra’, ‘trabajo poético’; y del verbo *poiéo*, ‘construir’. En sentido estricto designa una obra poética de cierta extensión en cualquiera de los géneros literarios tradicionales: épica, poema dramática y lírica. El **poema** puede estar escrito en verso o en prosa, siempre que mantenga los rasgos distintivos del lenguaje poético que, a diferencia de la narración, tiende más a la creación de una atmósfera de imágenes y sensaciones que a la inclusión de una historia.

En sentido general, la palabra **poema** puede convertirse en atributo de cualquier texto de literatura que, aun escrito en prosa, participa de los rasgos distintivos del lenguaje poético. Con el fin de precisar el significado de uno y otro concepto, ‘**poema**’ y ‘poesía’, es preferible reservar el primer término para referirse a una composición concreta, aunque suela hablarse en este sentido de “una poesía de Octavio Paz”; y el segundo para aludir a la obra poética de un autor en su conjunto, como cuando se dice “la poesía de José Lezama Lima”. Así entendido, el **poema** sería la unidad mínima indispensable de un poemario o de la obra poética –la poesía– de un autor determinado.

Imagen

Una imagen es la representación mental de un objeto. En sentido restringido, e independientemente de de cualquier acepción que encontremos en los diccionarios especializados, la imagen puede ser vista desde el punto de vista literario: como imagen narrativa y como imagen poética.

En la imagen creada por el poeta –parafraseando a Octavio Paz– el proceso perceptivo no se valoriza en su efecto como una sucesión de imágenes, sino que, “suspendido el acto inmediato de percibir, la imagen se inmoviliza en la sutileza de una forma que busca organizar un contenido aun más sutil para luego irrumpir en el poema con todo el esplendor de un mundo creado”.

El valor de la imagen poética surge al contrastar el lenguaje poético con el lenguaje prosaico: el significado unívoco de la prosa se contrapone a los significados múltiples del poético. A decir de Octavio Paz, “en sí mismo el idioma es una infinita posibilidad de significados; al actualizarse en una frase, al convertirse de veras en lenguaje, esa posibilidad se fija en una dirección única”. En la prosa, la unidad de la frase se logra a

través del sentido, que es algo así como una flecha que obliga a todas las palabras que la componen a apuntar hacia un mismo objeto o hacia una misma dirección”.

El sentido en la prosa se busca por medio o a través de la coherencia, se logra por convergencia de los significados parciales de las palabras componentes de la frase. En la imagen poética, en cambio, la “pluralidad de significados no desaparece”. “La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios”; tiene la capacidad de contener significados diversos, divergentes, inclusive, en unidades diferentes a las de la prosa: no de coherencia lógica, sino de algo que Octavio Paz denomina como su propia lógica, es decir, una coherencia poética.

Ritmo

En términos generales, el ritmo es resultado de la repetición periódica, a intervalos regulares, de un elemento dado; dicho técnicamente, es “la recurrencia seriada de un determinado intervalo de tiempo o grupos de intervalo de tiempo, señalada por sonidos, movimientos orgánicos, etc.”. Desde una perspectiva estilística, el ritmo es una figura retórica, una metábola de la clase de los metaplasmos, porque afecta al nivel fónico/fonológico de la lengua, aunque también afecta los otros niveles, pues existe una relación de interdependencia entre ritmo y sintaxis por una parte y, por otra, el ritmo en la poesía influye sobre el sentido, y los fenómenos rítmicos sólo adquieren valor cuando vienen a reforzar el sentido. Es uno de tantos tipos de paralelismo, y constituye el principio organizador del lenguaje poético, pues actúa desde su base fónica, siendo, como es, un fenómeno de naturaleza lingüística.

Según Domínguez Caparros:

[...] cuando se habla de ritmo, se suele estar pensando en una de estas tres cosas: en la descripción de los elementos que, repetidos simétricamente, constituyen la base de una manifestación rítmica; en el aspecto general de un poema, cuando se implican estéticamente todos los componentes lingüísticos del mismo; en la manifestación concreta, individual, de un tipo de verso que, aun explicable por su acomodación a un esquema general, presenta unas peculiaridades que lo diferencian y le dan un aire propio. Se trata, en el primer caso, de una concepción técnica y estricta el ritmo; en el segundo, de una visión general como fenómeno estético; y en el tercero, de la observación de una realidad, importantísima para comprender el lugar de estudio de las constantes y variables con que se constituye el objeto de la métrica. [Caparrós: 31]

Cada unidad rítmica se integra, con otra, en una unidad rítmica superior: la estrofa. La unidad rítmica puede coincidir o no con la métrica y con la sintaxis, pero puede también ocurrir que la razón sintáctica de las ideas vertidas en el texto no se ajusten a la medida de los versos y rebasen, en cambio, el ámbito de estas unidades rítmicas, lo cual debilita la pausa final del verso y agrega en la línea siguiente una pausa interna, ubicada donde termina la unidad sintáctica.

Esta intermediación de las pausas dadas a ciertos intervalos por la razón sintáctica determina la naturaleza de la estructura rítmico-sintáctica. “El ritmo es inseparable de la frase; no esta hecho de palabras sueltas, ni sólo es medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso. El metro, en cambio, es medida abstracta e independiente de la imagen.” [Caparrós: 35]

López Estrada distingue cuatro especies de ritmo en cuya combinación se basa la euritmia poemática: una especie proviene del **material fónico** (la rima); otra, de las **funciones gramaticales y la entonación** que las acompaña (las pausas); otra, del **esquema métrico** – secuencia de sílabas átonas y tónicas (los acentos); y otra más, fundada en los **contenidos psíquicos**, es decir, en los sentimientos, en las impresiones producidas por imágenes, por asociaciones sensoriales, por el entramado lógico de los desarrollos ideológicos, por la gradación de las cadenas de argumentos.

En la poesía, el ritmo es **cuantitativo** cuando es producido por la aparición periódica de los pies métricos, resultantes de la sucesión de sílabas átonas (o breves, en la tradición clásica) en torno a un núcleo silábico tónico (o largo, según el mismo criterio clásico); o pueden ser **cualitativos** si resultan de la repetición de los acentos a ciertos intervalos de la estrofa, como ocurre en la poesía española, que, no obstante, parece fluctuar entre ambas formas. De cualquier modo, se considera, por convención, que el esquema o patrón rítmico tradicional de la poesía en español se rige particularmente por la recurrencia periódica del acento (es decir: cualitativa) y no tanto (fuera de algunos experimentos estilísticos durante el Romanticismo y el Modernismo) por la interposición regular de ciertos pies métricos (cuantitativa).

Cabe puntualizar que la poesía libresca contemporánea, elaborada con la finalidad de ser recitada o leída, se fundamenta en una vertiente de la poética conocida como verso libre, donde no operan las consideraciones tradicionales (particularmente en cuanto concierne a la rima y la distribución acentual) relativas a la estructura rítmica. Sin embargo, en el versolibrismo y en el anisometrismo (cuando se combinan versos de diferentes medidas), también hay ritmo, y lo hay igualmente en la prosa, aunque es más laxo y resulta difícil identificar las señales sintácticas en que se apoya. Así, pues, observamos que el ritmo es esencial para la poesía, no así el metro (aunque en la canción tenga aún plena vigencia).

Digámoslo de una vez: el ritmo literario es una manifestación del ritmo general que preside la evolución eterna de la vida y aparece en todos sus momentos: en las líneas, en las leyes del movimiento físico, en las revoluciones estelares, en el vuelo y el canto de las aves, en la carrera, en la pulsación, en la respiración, y finalmente, en la palabra. [...]En oposición a la prosa y en atención al ritmo, el desarrollo de la enunciación en el verso está orientado hacia la repetición cíclica de equivalencias rítmicas, pues el ritmo determina la estructura y a él se adecuan el significado y la forma, mientras que en la prosa el desarrollo está dirigido hacia delante y no ofrece regularidad en las repeticiones acentuales. [Atienza: 65]

II. Versificación

Métrica y versificación

La **versificación** es la realización efectiva de las estructuras rítmicas planteadas históricamente en torno a la creación poética, y así se conoce, también, a la disciplina que estudia dichas estructuras y su evolución. Cada lengua tiene su propio marco de versificación en virtud de las diferencias fonológico-fonéticas y sintácticas que las distinguen; se conoce como versificación española, entonces, a una normativa concebida específicamente por los creadores y para los lectores de poesía en lengua española. La versificación, a la vez que indispensable herramienta de análisis para el estudioso, puede ser también concebida como un tipo de manual práctico o arte poética, es decir: como una técnica de creación poética.

En sentido general, se conoce como **métrica** a la disciplina cuyo objetivo es estudiar y definir las normas, principios y estructuras en que se organiza la versificación. Un manual de versificación es, por tanto, una descripción técnica de la normativa y la naturaleza de los principios que posibilitan la creación de estructuras rítmicas convencionales, fundada en los seculares deslindes teóricos, comparativos, descriptivos e históricos de la métrica teórica general.

La métrica teórica general se entiende, entonces, como una disciplina que precisa los conceptos vertidos de los estudios descriptivos, históricos, comparativos y poéticos en torno al verso.

En la métrica descriptiva se clasifican y definen los tipos y combinaciones de versos empleados por un escritor, en una corriente literaria o en un periodo histórico específico.

La métrica histórica se centra en el origen y evolución de las estructuras y elementos rítmicos del verso.

Los estudiosos de la métrica comparada, en cambio, establecen semejanzas y diferencias entre los sistemas de versificación de literaturas de distintas lenguas.

La métrica poética, por su parte, es una aproximación a los estudios de la métrica desde una perspectiva estética; plantea modelos, criterios y estructuras que abordan el problema de la creación poética.

El sentido de este manual, por ejemplo, es el de un tratado de métrica poética, concebido para un lector interesado en la creación lírica, aunque a ciertos trechos se entrecruzan conceptos estéticos con deslindes descriptivos, comparativos e históricos.

Y si bien es cierto que la mayoría de la poesía libresca contemporánea no se rige ya bajo las estructuras tradicionales dictadas en los manuales de versificación, existe un marco de expresión poética de extraordinaria popularidad donde estas relaciones tienen plena vigencia: la canción. Así, dada su utilidad como marco normativo en torno a la composición de textos especialmente escritos para ser cantados, debe considerarse a la versificación como una técnica de creación lírica no sólo vigente sino insustituible.

Sistemas de versificación rítmica

La naturaleza de los elementos implicados en la construcción del ritmo y las particulares características fonéticas de las diversas lenguas han producido sistemas de versificación disímiles: silábico, acentual, cuantitativo o clásico, paralelístico, amétrico, etc.

Versificación acentual

Este sistema, tal y como su nombre lo indica, basa sus cualidades rítmicas en las relaciones acentuales, pero, a diferencia del sistema silábico-accentual de la tradición hispánica, lo hace sin considerar un número determinado de sílabas por verso. La única consideración métrica importante en esta forma es el número de grupos silábicos acentuados en el verso, y la variedad rítmica que proveen, considerando que pueden incluirse de dos a cuatro sílabas en cada grupo. La mayor parte de las poesías germánicas están fundadas en este sistema.

Versificación clásica o cuantitativa

Este sistema fue desarrollado por las literaturas clásicas griega y latina; está basado en la duración de las sílabas (largas y breves) de las palabras, donde la enunciación de las sílabas largas equivale en duración a la de dos breves. Los símbolos que se usan para identificar cada sílaba son:

<i>Sílaba larga</i>	—
<i>Sílaba breve</i>	o

Las sílabas se agrupan en unidades métricas llamadas pies, lo cuales reciben distintos nombres según la combinación silábica que los integran. Los más usados son el troqueo, yambo, dácilo, espondeo, anapesto y anfíbraco:

Troqueo	— o	(larga, breve)
Yambo	o —	(breve, larga)
Dáctilo	— o o	(larga, breve, breve)
Espondeo	— —	(larga, larga)
Anapesto	o o —	(breve, breve, larga)
Anfíbraco	o — o	(breve, larga, breve)

Las diferentes combinaciones de pies métricos forman el verso. El hexámetro, por ejemplo, propio de la poesía heroica, es un verso de seis pies: los primeros cuatro suelen ser dáctilos o exponeos, el quinto es siempre dáctilo y el sexto espondeo o troqueo. Los versos pueden estar constituidos por diversos números de pies y reciben su nombre según el número que contienen; los más usados son el pentámetro (5 pies) y el hexámetro (6 pies).

En lengua española se ha usado muy poco este sistema de versificación debido a que no manifiesta los mismos fenómenos fonéticos. A pesar de ello, algunos poetas de los siglos XVI, XVII y particularmente del XVIII, durante el Neoclásico, trataron de imponerlo sin mayor éxito. Sin embargo, los poetas del movimiento modernista experimentaron con la versificación cuantitativa, sustituyendo las sílabas largas por tónicas y las breves por átonas. Rubén Darío compuso varios hexámetros como el siguiente, de ritmo dactílico:

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda

Ín-cli-tas / ra-zas-u / bé-rri-mas / san-gre-deHis / pa-nia-fe / cun-da
 — o o / — o o / — o o / — o o / — o o / — o

Versificación paralelística

Sistema muy usado por algunas literaturas antiguas, particularmente la hebrea, la china y la náhuatl. Consiste en la sucesión armoniosa de frases de corte semejante que guardan un ritmo interior en la proporción simétrica de sus formas correlativas.

Existen cuatro modalidades principales de paralelismo:

Paralelismo sinonímico

Consta generalmente de dos versos. El primero de ellos manifiesta un pensamiento completo y el segundo lo refuerza, repitiéndolo en palabras idénticas o sinónimas.

*¿Quién vendrá a sembrar este campo?
¿Quién lo llenará de gérmenes fecundos?*

TRADICIONAL NÁHUATL

*Sálvame, Señor, del poder de mis enemigos.
Sálvame, Señor, del poder de mis enemigos.
Líbrame de los que me asaltan.*

SALMOS 59:2

*Escucha mis palabras; ¡oh, señor!
Oye mis gemidos.*

ERNESTO CARDENAL

Paralelismo antitético

Consta generalmente de dos versos. El primero de ellos expresa un pensamiento completo; el segundo expresa lo opuesto, sea negando o contrastando el primer pensamiento

*Mejor es buena fama que perfumado ungüento,
y el día de la muerte que el día del nacimiento.*

TRADICIÓN NÁHUATL

*¡Señor! Al alba escucharás mi voz
al amanecer estaré esperando tu respuesta*

SALMOS 5:3

*Alabadle con blues y jazz
y con orquestas sinfónicas,
con los espirituales negros
y con la quinta de Beethoven*

ERNESTO CARDENAL

Paralelismo sintético

Consta de dos o más versos. El primero de ellos expresa un pensamiento; el segundo verso, y los sucesivos, complementa la idea expresada manifestando sus consecuencias.

*Pesa el rocío en el prado:
al fin el sol murió.*

TRADICIÓN NÁHUATL

*Hijo mío, pórtate con modestia
y serás amado más que el dadivoso*

ECLESIASTÉS 3:19

Paralelismo culminante o de ritmo ascendente

Cada verso construye un pensamiento basado en el verso que le precede, hasta alcanzar un punto culminante en el último verso del poema.

*Padre nuestro que estás en los cielos,
santificado sea su nombre,
venga a nos tu reino,
hágase tu voluntad
aquí en la tierra como en el cielo.*

SALMOS 1:1

Sistema de versificación española

La versificación, como ya se refirió, describe las relaciones de repetición e intervalo entre los diversos elementos del lenguaje utilizados como pulsos en formaciones o estructuras rítmicas creadas en la práctica poética de una lengua determinada y generalizadas por convención en torno a diversas corrientes y estilos. Y es la propia naturaleza de la lengua en que se expresa el poeta lo que caracteriza a las estructuras rítmicas de su práctica poética y las vincula en torno a una tradición.

La versificación española se fundamenta esencialmente en estructuras de tipo silábico-acental, aunque es común, deseable y muchas veces inevitable que se entrecruzen en el tejido rítmico del poema otras estructuras rítmicas no sustentadas en la sílaba y el acento, como son la rima y las pausas. Y son estos rasgos específicos de la lengua española susceptibles de crear pautas rítmicas: los acentos, los **sonidos** y las pausas de sentido, lo que particulariza el estudio de la versificación en tres apartados: metro, **rima** y pausas.

METRO

Es la medida silábica a la que se sujeta la distribución del poema al ser organizado en unidades rítmicas o versos, agrupados éstos, a su vez, en estrofas. El metro impone al poema una sistemática periodicidad en la que también interviene el acento rítmico o ictus que marca la relación entre las sílabas fuertes y débiles.

El metro es una figura retórica que se produce por acumulación de equivalencias prosódicas, es decir, por adición repetitiva. Afecta a la morfosintaxis de la lengua debido a que tanto la elección de las palabras, como su distribución en el verso a fin de lograr la unidad métrica, pueden hacer que se altere el orden que corresponde a la sintaxis ordinaria.

En otras palabras, la función del metro consiste en reforzar el significado agregándole, mediante el ritual de la repetición medida, una atmósfera sacralizada y un significado simbólico que distancia el verso de la cotidianidad. El metro, además, refuerza el valor de la sintaxis misma, ya sea confirmando o subrayando su naturaleza ordinaria, ya sea compitiendo con ella al oponérsele, al perturbarla.

El metro es también la unidad de análisis y de implementación práctica de la **métrica**, concebida ésta como una técnica cuyo propósito es la creación de estructuras rítmicas silábico-accentuales (Cfr.: Métrica poética). Según consigna Caparrós:

las normas métricas tienen como finalidad el desvelar la organización convencional que gobierna el sistema [o la estructura] de los hechos fónicos; sistema que es indispensable para la comunicación entre poeta y público. La norma métrica es más o menos evidente a la hora de identificar el fenómeno verso; y es la escansión –lectura que destaca los valores constitutivos [de la estructura]– la encargada de poner de relieve el esquema métrico, el metro. [Caparrós: 36]

Tenemos entonces que el metro es un índice de sentido rítmico que se sirve de la competencia del lector para generar un efecto estético en virtud de la identificación plena de los valores rítmicos planteados en el poema (la escansión). La escansión es, pues, un tipo de actividad lectora que incide directamente en la identificación de la estructura rítmica; la comunicación poética depende de la competencia del lector para identificar valores rítmicos (la escansión) al punto en que ésta (la comunicación poética) puede fallar si el lector ignora la norma.

Queda claro el importantísimo papel del lector en el fenómeno poético y su necesidad de adquirir una formación como lector específico de poesía, no sólo para fundamentar una amplia comprensión estilística del poema sino, además, para participar plenamente del efecto estético propiciado por el poeta. Como planteaba don Samuel Gili Gaya: “Todos nosotros llevamos dentro un repertorio más o menos extenso de ritmos habituales o posibles en nuestro sentido interior del ritmo. Fuera de ellos, necesitamos abrírnos a una adaptación que puede fracasar”. [Caparros: 37]

Desde la perspectiva de la versificación, el sentido rítmico del verso se sustenta en la estructura silábico-acentual, en la relación entre las unidades de repetición: los acentos, y las unidades de intervalo: el número de sílabas del verso. El metro, en sentido lato, refiere esta estructura.

Podemos pensar que el metro es la medida del verso porque se precisa del conteo silábico para establecer la relación de intervalo entre las sílabas tónicas y átonas de las palabras que lo integran. Del mismo modo, se habla de medir versos cuando se realiza la operación específica de conteo silábico con la finalidad de determinar el metro o la medida de un verso.

El metro es también, no obstante, un referente que explica la estructura rítmica del verso en función del contexto al que éste se integra, sea como cláusula formal, en el contexto de una estrofa, o históricamente, en el marco de una corriente o tradición estilística.

La sílaba

La unidad cuantitativa del verso en español es la sílaba; el metro (es decir, la estructura acentual de un verso) se determina en función del número y el carácter acentual de las sílabas que lo integran.

La razón esencial del conteo métrico es precisar el metro de un verso, es decir: referir la cantidad exacta de sílabas y establecer la relación de intervalo entre las apariciones periódicas de las sílabas tónicas. Dicho de otro modo: el metro, como resultado de una serie de mediciones y cálculos, expresa la cualidad rítmica del verso.

El hecho de que la poesía sea concebida con la finalidad de ser escuchada, y que de ello dependa además buena parte del deleite estético asociado a la poesía, recitada o cantada exige practicar en el sistema de la lengua, particularmente en el nivel fonético-fonológico, ciertas adaptaciones que pueden llegar incluso a la ruptura de la norma —la de separación silábica, en este caso— para darle a la cadena de enunciación del verso la naturalidad del canto o el habla. Se distinguen entonces, para tal efecto, dos clases de sílabas: las sílabas métricas y las sílabas gramaticales.

Sílaba gramatical

La sílaba gramatical responde en su formación a la convención gramatical sobre la segmentación de la palabra, que responde, a su vez, a criterios articulatorios, es decir: fonológicos. Puede adoptar diversas combinaciones según el número y el tipo de los fonemas involucrados:

Un fonema

- Una vocal como núcleo puro (formación **v**): **a-re-na**; **a-é-re-o**; **a-ho-ra**.

Dos fonemas

- El núcleo vocálico es precedido por una consonante (formación **CV**): **ca-rre-te-ras**; **sí-la-ba**, **es-tó-ma-go**.
- El núcleo vocálico es seguido de una consonante (formación **VC**): **al-ma**; **en-tu-sias-mo**; **hor-ca**.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) está acompañado, antes o después, por una vocal débil (formación **vv** / **vv**): **au-xi-lío**; **eu-fo-ní-a**; **hue-vos**; **hie-lo**.

Tres fonemas

- El núcleo vocálico aparece entre dos consonantes (formación **CVC**): **so-por-tar**; **cau-sas-te**; **dip-ton-gar**.

- El núcleo vocálico es seguido de dos consonantes (formación **VCC**): **ins**-truc-tor; **abs**-trac-to; **obs**-tá-cu-lo.
- El núcleo vocálico es precedido por dos consonantes (formación **CCV**): cí-**tri**-co; dies-**tro**. o-**gro**; **pro**-li-jo; ca-**brí**-a.
- El núcleo vocálico (una vocal débil) es precedido por un fonema consonántico y un fonema vocálico también débil (formación **CVv**): **cui**-da-do; **fui**; **ciu**-dad; **diu**-ré-ti-co.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es precedido por una consonante y seguido por una vocal débil (formación **CVv**): **cai**-ga; **rei**-no; **coi**-to; **reu**-ma.
- El núcleo vocálico es precedido por una vocal débil y seguido por una consonante (formación **vVC**): Te-**huan**-te-pec; **huelga**.

Cuatro fonemas

- El núcleo vocálico (vocal fuerte o débil) es precedido por dos consonantes y seguido por una consonante en sílaba trabada o a final de palabra (formación **CCVC**): a-**plas**-ta-do; as-**trin**-gen-te; pa-drón; ca-brás.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es antecedido de dos consonantes y seguido de una vocal débil (formación **CCVv**): **pleu**-ra; a-**plau**-so; **trau**-ma.
- El núcleo vocálico (una vocal débil) es antecedido por dos consonantes y por otra vocal débil (formación **CCvv**): **flui**-do; des-**trui**-do.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es precedido por una consonante y seguido por dos consonantes en sílaba trabada o a final de palabra (formación **CVCC**): **sols**-ti-cio; **pers**-pi-caz; in-**ters**-ti-cio; **vals**; bi-**ceps**.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es precedido por una consonante y por una vocal débil, y seguido por una consonante en sílaba trabada o a final de palabra (formación **CVvc**): com-**pues**-to; de-lin-**cuen**-te; **puer**-co; pa-ra-**guas**.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es precedido por una consonante y seguido por una vocal débil y una consonante en sílaba trabada o a final de palabra (formación **CVvc**): **cáus**-ti-co; **rein**-ci-de; o-cul-**táis**.
- El núcleo vocálico (una vocal débil) es precedido por una consonante y por una vocal débil, y seguido por una consonante en sílaba trabada o a final de palabra (formación **cvvc**): **Luis**; **ruin**-dad; **diur**-no; di-**luir**.

Cinco fonemas

- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) aparece entre dos pares de consonantes, el segundo de ellos en sílaba trabada (formación CCVCC): **trans**-por-te.
- El núcleo vocálico (una vocal fuerte) es precedido por dos consonantes y seguido por una vocal débil y una consonante en sílaba trabada (formación CCVVC): **trein**-ta; **pleis**-to-ce-no; **claus**-tro.
- El núcleo vocálico (vocal fuerte) es precedido por una consonante y una vocal débil, y seguido por una vocal débil y una consonante (formación CVVVC): es-tu-**diais**, sen-ten-**ciáis**.

Sílaba métrica

Cuando de contar las sílabas de un verso se trata, debemos considerar, dado el carácter oral de la poesía, que no todas las sílabas corresponden al criterio convencional de separación silábica. La norma gramatical rige de igual modo la separación al interior de las palabras de un verso, pero es frecuente que concurran el final y el comienzo vocálico de dos palabras contiguas.

Cuando eso ocurre (salvo excepciones) las vocales involucradas sirven de ligadura entre las dos sílabas a que pertenecen y forman un segmento un tanto más amplio que incluye, de hecho, dos sílabas: la **sinalefa**. Lo común es que en un verso convivan sinalefas y sílabas gramaticales, y es la suma de éstas lo que nos revela el metro de un verso.

Si bien las sílabas gramaticales consideran agrupaciones silábicas de no más de tres vocales, las sílabas métricas, particularmente las sinalefas, pueden constar incluso de cinco vocales concurrentes relacionadas en un orden específico.

Sinalefa

Es la reunión en una sílaba de dos o más vocales contiguas de palabras concurrentes al interior del verso. La sinalefa es un fenómeno habitual de la enunciación y no es, por tanto, una licencia poética (como la sinéresis, la diéresis, la dialefa y la sinafía) sino un tipo de sílaba gramatical.

En principio, dos vocales iguales o distintas tenderán a formar sinalefa, pero es posible que no llegue a formarse por razones de énfasis (puntuación) o por la posición que ocupen en el verso.

*Este cálido recinto era
un encendido ombligo del diablo,
una antorcha hilada de esa hebra
que en silencio tejen los engaños.*

En la estrofa anterior podemos observar una diferencia cuantitativa entre el número de sílabas gramaticales y métricas de cada verso por efecto del enlace silábico entre la última vocal de una palabra y la primera de la palabra que le sigue. El conteo de las sílabas gramaticales establece una estructura silábica asimétrica que contradice el carácter endecasílabo de la totalidad de los versos de la estrofa:

<i>Es-te-cá-li-do-re-cin-to-e-ra</i>	<i>10 sílabas gramaticales</i>
<i>un-en-cen-di-do-om-bli-go-del-dia-blo,</i>	<i>11 sílabas gramaticales</i>
<i>un-a-an-tor-cha-hi-la-da-de-e-sa-he-bra</i>	<i>13 sílabas gramaticales</i>
<i>que-en-si-len-cio-te-jen-los-en-ga-ños.</i>	<i>11 sílabas gramaticales</i>

Una vez formadas las sinalefas donde se dan concurrencias vocálicas entre palabras contiguas, el conteo de sílabas métricas nos da una referencia un tanto más precisa de la estructura silábica:

<i>Es-te-cá-li-do-re-cin-<u>toe</u>-ra</i>	<i>9 sílabas métricas</i>
<i>un-en-cen-di-<u>doom</u>-bli-go-del-dia-blo,</i>	<i>10 sílabas métricas</i>
<i>u-<u>naan</u>-tor-<u>chahi</u>-la-da-<u>dee-sa</u>-he-bra</i>	<i>9 sílabas métricas</i>
<i><u>queen</u>-si-len-cio-te-jen-los-en-ga-ños.</i>	<i>10 sílabas métricas</i>

La preceptiva recomienda, no obstante, que la sinalefa no se forme cuando esté implicada la última sílaba tónica del verso (en el segmento del verso conocido como axis versal), tal y como ocurre en el primero y tercer versos de la estrofa: recinto/era y esa/hebra. Una vez establecida la ruptura de ambas sinalefas el conteo métrico refleja nítidamente el carácter de la estructura silábica de la estrofa y se percibe en la enunciación un ritmo específicamente relacionado con este tipo de metro: el endecasílabo.

<i>Es-te-cá-li-do-re-cin-<u>to</u>/e-ra</i>	<i>10 sílabas métricas</i>
<i>un-en-cen-di-<u>doom</u>-bli-go- del-dia-blo,</i>	<i>10 sílabas métricas</i>
<i>u-<u>naan</u>-tor-<u>chahi</u>-la-da-<u>dee-sa</u>/he-bra</i>	<i>10 sílabas métricas</i>
<i><u>queen</u>-si-len-cio-te-jen-los-en-ga-ños.</i>	<i>10 sílabas métricas</i>

La sinalefa puede o no formarse cuando se interpone algún signo de puntuación. Por regla general se considera que las comas permiten siempre la formación de sinalefa; no obstante, cuando la coma se utiliza para marcar un vocativo, referir inversión sintáctica o precisar un segmento parentético, se realiza una pausa que puede expresarse

métricamente a través de la ruptura de la sinalefa. La elección es siempre del creador y se orienta hacia el logro de un objetivo expresivo específico. De igual modo, el punto y coma y el punto y seguido pueden permitir la sinalefa siempre y cuando convenga a los intereses artísticos del creador, esto es: por una cuestión de estilo.

*Sigue, pues, sigue cuchillo,
volando, **hiriendo**. Algún día
se pondrá el tiempo amarillo
sobre mi fotografía.*

En el ejemplo anterior, una estrofa de versos octosílabos escrita por Miguel Hernández en el proemio de *El rayo que no cesa*, observamos que, en el segundo verso, la coma y el punto que se interponen entre las palabras volando e hiriendo e hiriendo y algún, respectivamente, no evitan la formación de sinalefas.

En el siguiente texto, un terceto de Machado, la coma del primer verso, utilizada para introducir un segmento explicativo, no evita la formación de sinalefa (**pura, entre**); por el contrario, en el siguiente verso, la coma, utilizada para introducir el vocativo avión, sí evita la formación de sinalefa (**tú, / avión**).

*Soria **pura, entre** montes de violeta.
Di **tú, avión** marcial, si el alto Duero
a donde vas recuerda a su poeta [...]*

Esta operación tiene importantes implicaciones en la estructura rítmica del verso y, por ende, afecta su enunciación; por un lado, en cuanto concierne al segundo verso del ejemplo anterior, la ruptura de la sinalefa precisa la peculiar prosodia del vocativo y, por el otro, le da carácter de pronombre personal al vocablo tú (a diferencia del adjetivo posesivo tu, de forma átona).

La sinalefa es también imposible cuando afecta a la pausa (cesura) obligada entre los segmentos (hemistiquios) de un verso de arte mayor compuesto. El final del primer hemistiquio se concibe donde, si bien puede o no haber un corte de sentido, sí se exige una pausa rítmica para marcar el reinicio de ciclo en el siguiente segmento, sea verso o hemistiquio, impidiéndose así la formación de sinalefa (excepto en casos de sinafía).

*Viento que la derriba / en ola sin espuma
y sustancia sin peso, / y fuegos inclinado.*

En el dístico anterior, de Pablo Neruda, integrado por dos versos compuestos de tipo alejandrino o tetradecasílabo (14 sílabas métricas) pareados, vemos cómo cada uno de éstos versos se constituye a partir

de la unión de dos segmentos simétricos llamados hemistiquios, de siete sílabas cada uno y sintácticamente independientes. Si se tratara de versos simples (sin cesuras ni hemistiquios) las concurrencias vocálicas que se suscitan entre las palabras derriba y en, en el primer verso, y entre las palabras peso e y, en el segundo, se resolvería sin duda con una sinalefa, aún a pesar de la coma anterior a la conjunción y del segundo verso. Tratándose de versos compuestos, particularmente de catorce sílabas, como es el caso, la cesura, que determina el final de un hemistiquio y el inicio del siguiente, equidistante siete sílabas en ambos sentidos del verso, impide la formación de sinalefa, lo cual equilibra el metro de ambos hemistiquios y los individualiza, dándole a su enunciación el carácter rítmico propio de los versos compuestos.

Para que tres o más vocales formen sinalefa es preciso que el orden de las vocales involucradas vaya de débil a fuerte y de fuerte a débil, o que una vocal fuerte quede entre dos débiles.

*Queda la **rabia aun** después del olvido,
quiebra su **nervio e** infesta cada imagen,
quema la **savía ausente** y su vacío,
quieto en el **tibio aullido** de este instante.*

Cuando se ubica una vocal débil ¹⁰⁰ entre dos fuertes, en cambio, la formación de sinalefa es imposible porque el fonema vocálico débil adquiere carácter de semi-consonante. El fonema [u] se consonantiza en [g] y el fonema [i] se consonantiza en [ll].

*La vi / **y es** una ciega
taimada / **y es** quelética.*

*La crema de / **huevo**,
de plátano / **u oro**.*

Cuando aparezcan en el centro de la concurrencia vocálica las conjunciones e y o, la sinalefa es posible, pero se considera violenta. En el siguiente ejemplo, el primer verso no forma sinalefa a fin de conservar el sentido pleno indicado por la conjunción e (due**le**/e**inh**ibe); en el segundo y cuarto versos, en cambio, se forma sinalefa de triple unión vocálica (priva**o**enloquece) (vida/**o**a**f**iche) para dar naturalidad a la enunciación. Ambos versos pueden fluctuar entre eneasílabos u octasílabos según se aplique uno u otro criterio y formen o no sinalefa.

¹⁰⁰ La y griega sólo tiene valor vocálico a final de palabra.

*Lo cierto es que duele / e inhibe,
a veces priva / o enloquece,
la verdad mata / y arde y hiere.
Oro u honor, vida / o afiche.*

Licencias poéticas

Toda licencia poética supone un fenómeno fonético y una elección estilística. Hay, por supuesto, licencias poéticas que afectan otros niveles de la lengua e incluso otros rasgos del mismo nivel fonético-fonológico; se considera convención, no obstante, referir como licencias poéticas a aquellas operaciones estilísticas que afectan la normativa en torno a la construcción silábica.

Es, pues, la propia naturaleza fonética de la estructura rítmica lo que permite ciertos fenómenos como la ruptura de una sinalefa (dialefa), la disolución de un hiato (sinéresis), la ruptura de un diptongo (diéresis) o la sinalefa entre versos (sinafía), donde se violenta por razones estéticas la normativa en torno a la construcción silábica.

Con excepción de la sinalefa, que no es una licencia propiamente sino, como ya vimos, un tipo de sílaba métrica, los procedimientos referidos han sido usados a discreción en la creación poética de todos los tiempos con dos finalidades específicas: expresar rítmicamente la importancia de un vocablo o de una idea, y dar a la enunciación del verso la naturalidad del habla.

El uso de las licencias es siempre optativo y se funda en necesidades expresivas. Dado que el ritmo de un verso se ajusta a las tendencias de enunciación, la [licencia] “supone una oposición a tales hábitos y, por lo que tiene de elección, se convierte en recurso estilístico que el poeta puede utilizar en función de la expresividad buscada”. [Caparrós: 65]

Cabe referir que todo tipo de licencia impacta en la enunciación y, cuando de canción se trata, tiene importantes efectos en la articulación de la línea melódica, donde cada valor de nota es equivalente a la dicción de cada uno de los fonemas involucrados en cada sílaba métrica del verso.

El abuso en el uso de las licencias puede tener efectos indeseables y se debe aspirar, en todo caso, a equilibrar creativamente naturalidad y estilo. Una licencia implica, además, importantes desplazamientos acentuales que pueden, no obstante su razón rítmica, afectar el significado de las palabras o concitar una dicción confusa.

Dialefa

La dialefa es el fenómeno contrario a la sinalefa. Afecta la relación entre las palabras de un verso. Consiste en la agrupación en sílabas distintas de la vocal final de una palabra y la vocal inicial de la palabra que le sigue. La dialefa es obligada en el axis versal, donde por regla no puede formarse sinalefa, pero se admite bajo ciertas condiciones en otros segmentos del periodo interior del verso. Para identificar o crear una dialefa debemos considerar la naturaleza acentual de las vocales que intervienen.

La dialefa es **posible** (puede utilizarse siempre que el poeta lo juzgue conveniente) cuando concurren, en este orden, una vocal átona y otra vocal tónica.

*Para sobrevivirme te forjé **como un** arma,
como una flecha en **mi arco**, como una piedra en **mi honda**.
Pero cae **la / hora** de la venganza, y **te amo**.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.*

En la estrofa anterior, de Pablo Neruda, un cuarteto de versos de catorce sílabas (tetradecasílabos), cada uno dividido en dos segmentos (hemistiquios) de siete sílabas métricas, hay ocho casos de concurrencia vocálica donde se cumple el criterio descrito como **oun/a - miarco - mihonda - lahora - teamo - lecheávida**. Sin embargo, sólo en un caso (**la/hora**) el poeta eligió utilizar una dialefa para destacar el vocablo hora y ajustar la estructura rítmica del verso.

La dialefa es **violenta** (de uso restringido, sólo para reforzar la expresión de un concepto) cuando concurren, en este orden, una vocal tónica y una vocal átona, o dos vocales tónicas.¹⁰¹ Recuérdese el ejemplo de Machado, donde se forma dialefa por la necesidad de marcar la pausa de la coma en función de vocativo.

*Soria pura, entre montes de violeta.
Di **tú**, / avión marcial, si el alto Duero
a donde vas recuerda a su poeta [...] (Machado:)*

La dialefa es **imposible** (no puede formarse) cuando concurren dos vocales átonas.

¹⁰¹ Un criterio estilístico muy referido establece como ripio (rasgo rítmico indeseable) el que concurren en un verso dos sílabas tónicas. Los pocos casos que existen solucionan la concurrencia con sinalefa y prácticamente no existen casos de dialefa con dos vocales tónicas.

Sinéresis

Fenómeno opuesto al hiato.¹⁰² Afecta la estructura silábica de las palabras de un verso. Implica la formación de un diptongo¹⁰³. La sinéresis permite ligar las vocales concurrentes de un hiato deshaciéndolo, para lo cual se debilita el acento de alguna de las vocales involucradas y poder formar, entonces, un diptongo ‘artificial’. El uso de esta licencia resta una sílaba al cómputo silábico del verso y sólo en ciertos casos es justamente utilizada, particularmente cuando se sirve de ella para dar naturalidad a la dicción. Una sinéresis se identifica por la naturaleza acentual de las vocales que intervienen.

La sinéresis es **posible** cuando concurren dos vocales fuertes átonas.

*Y, al tremendo tronar de los torrentes
en pavorosa tempestad, respondo
con férrea voz que despedaza el rayo. (Othón: 50)*

La sinéresis es **violenta** cuando concurren dos vocales fuertes y una de ellas es tónica, o cuando se ordenan una vocal fuerte y una vocal débil tónica

*En ese nombre corren navíos de madera
rodeados por enjambres de fuego azul marino.
(Neruda)*

*[...] el sueño eterno, aún lucha por cogerte
al disiparse su angustiado seso. (Unamuno: 66)*

La sinéresis es **imposible** cuando concurren se ordenan una vocal débil tónica y una vocal fuerte (rí/o - desvirtú/a).

Diéresis

Fenómeno opuesto al diptongo. Afecta la estructura silábica de las palabras de un verso. Implica la formación de un hiato. Consiste en deshacer un diptongo y pronunciar sus vocales en sílabas distintas. El uso de esta licencia suma una sílaba al cómputo silábico del verso. Es de uso restringido e implica importantes variaciones acentuales que deben atenderse para evitar efectos indeseados; a menudo se desaconseja su uso, aunque, usada con maestría, puede expresar un alto nivel estético. Su uso implica convenciones similares a las de las otras licencias. Para señalarla, suele ponerse un signo diacrítico

¹⁰² Hiato. Cuando concurren dos vocales al interior de una palabra y forman sílabas distintas.

¹⁰³ Diptongo. Cuando dos vocales forman parte de una misma sílaba.

llamado diéresis o crema (¨)sobre la vocal débil que recibe la carga acentual.

La diéresis es **posible** cuando concurren una vocal débil átona y una vocal débil tónica.

*Los niños cansados suspenden sus juegos,
de la calle vienen extraños **ruídos** [...] (Asunción: 184)*

La diéresis es **violenta** cuando concurren una vocal débil átona y una vocal fuerte tónica.

*[...] **süave** como el rastro luminoso
que deja un sol que muere. (Bécquer)*

La diéresis es **imposible** cuando concurren dos vocales débiles átonas (**cu**idado), o una vocal fuerte átona y una vocal débil átona (ra**bi**a).

Sinafia

Supone la formación de un diptongo. Es una licencia de uso muy restringido. Consiste en la formación de una sinalefa entre la vocal final de un verso y la vocal inicial del siguiente, al que le sobra una sílaba, en función de pie quebrado, es decir: debe tener la mitad del número de sílabas de los versos que le preceden y formar con ellos unidad semántica y estrófica. Puede formarse también en estrofas de versos cortos (entre cuatro y seis sílabas) isométricos (mismo número de sílabas métricas).

En la siguiente estrofa, conocida como sexteta alirada por combinar dos tercetas de pie quebrado, compuestas a su vez por dos versos octosílabos y un tetrasílabo, el penúltimo y el último verso forman sinafia (**altezaen**) para que éste último se constituya como tetrasílabo quebrado del octosílabo.

*Pues la sangre de los godos,
i el linaje e la nobleza
tan crescida,
y por cuántas vías e modos
se pierde su grand alteza
en esta vida.*

Compensación

Fenómeno similar al de la sinafía. Es también una licencia de uso muy restringido. Supone añadir una sílaba átona al final de un verso agudo tomada de la primera sílaba del siguiente verso, en función de pie quebrado, al que le sobra. Esto implica que el primer verso involucrado gana una sílaba sin que se afecte su medida o metro por sumarse la cualidad átona de esta sílaba ‘prestada’ al final agudo del verso al que se suma, formando un segmento grave que mantiene la última sílaba tónica en la penúltima posición. El segundo verso, por su parte, pierde una sílaba que le sobraba de cualquier modo para ajustarse al contexto métrico.

*Tú que, por nuestra maldad
tomaste forma servil
e bajo nombre;
tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan servil
como es el hombre...*

Los versos tres y seis de la estrofa anterior cuentan cuatro sílabas y funcionan como pie quebrado de los octosílabos que les anteceden gracias a la compensación, que incorpora naturalmente, sin que se afecte el cómputo silábico, la primera sílaba de estos versos al final agudo del verso anterior, gracias a la consecuente formación del segmento grave [*servile* / *servilco*].

Equivalencia de final de verso

El carácter grave de la lengua española (cerca del dos cuartas partes del léxico del español es de naturaleza grave) es cuidadosamente expresada en la estructura silábico-acentual del verso castellano. La tradición norma entonces que todos los versos en español deban ser graves, esto es: terminar en una palabra grave y, como tales, ubicar en la penúltima posición la última sílaba tónica.

De este modo, un verso octosílabo, por ejemplo, debe tener la última sílaba tónica en la séptima posición. Si un octosílabo termina en palabra grave, se cumple este criterio sin ningún problema, pero si un octosílabo termina en palabra aguda, debe contar siete sílabas métricas para que la última sílaba tónica se ubique en la penúltima o séptima posición y se cumpla el criterio; por el contrario, si la palabra final de un verso octosílabo es esdrújula, debe considerarse que el verso mida nueve sílabas métricas, de modo que el último acento se ubique igualmente en la séptima posición.

Esto implica que un verso grave de ocho sílabas métricas tiene la misma estructura que un verso agudo de siete sílabas métricas o un verso esdrújulo de nueve. Los tres, a pesar de diferir en el número de sílabas métricas, se consideran octosílabos porque tienen ubicado el último acento en la séptima posición.

La regla de final agudo o esdrújulo posibilita ubicar en una misma posición el último acento del verso y ello sirve al escucha como un pulso que indica la inminencia del retorno y precisa, en consecuencia, el intervalo en torno al cual se distribuyen los acentos del periodo interior del verso. Es, pues, fundamental para entender y contextualizar el carácter rítmico del verso.

En palabras de Caparrós:

[...] si un verso termina en palabra aguda, se añade una sílaba más para determinar el número de sílabas métricas. Si termina en esdrújula, se resta una sílaba que, atendiendo a lo que ocurre en la rima asonante, es la sílaba postónica. Por tanto, los finales graves y esdrújulos se hace equivalentes, y el final [grave] es el modelo, el que fija el número de sílabas, [el] que da nombre al verso. (Caparrós: 67)

La siguiente estrofa de Espronceda ilustra lo explicado previamente:

*Mas luego cesa el estrépito
y en silencio, en muda paz
todo queda, y aparece
de súbito la ciudad.*

Los cuatro versos anteriores son octosílabos aunque después del acento final (ubicado en la séptima posición) haya dos, ninguna o una sílaba y, consecuentemente, cuenten nueve, siete y ocho sílabas métricas, respectivamente.

La equivalencia de finales agudos, graves y esdrújulos se exige también en el final de los hemistiquios interiores de los versos de arte mayor compuestos.

*¿Te sientes con la sangre / de la celeste raza
que vida con los números / pitagóricos crea?*

En el segundo verso del ejemplo anterior, de Rubén Darío, el primer hemistiquio mide ocho sílabas métricas, pero el final esdrújulo lo hace heptasílabo porque la última sílaba tónica de dicho hemistiquio queda, como es común a todo verso heptasílabo, en la sexta posición.

*Jesús, incomparable / perdedor de injurias,
óyeme **sembrador** / de trigo, dame el tierno
pan de tus hostias; dame, / contra el sañudo infierno,
una gracia **lustral** / de iras y lujurias.*

En esta estrofa de versos alejandrinos, también del poeta nicaragüense, el segundo y cuarto versos presentan dos hemistiquios de seis sílabas métricas con terminación en palabra aguda (sembrador - lustral); esta terminación aguda los hace heptasílabos, no obstante, porque se mantiene la última sílaba tónica del hemistiquio en la sexta posición.

Las palabras sobreesdrújulas que se integran al final del verso se consideran agudas (con acento en la antepenúltima y en la última sílaba), como en esta estrofa de Cervantes:

*Si el rey menester hubiere
dineros, **pídamelòs**,
porque de marcos de plata
tengo lleno un torreón.*

Los verbos imperativos esdrújulos con pronombres enclíticos también se hacen agudos cuando se ubican al final del verso. Nuevamente Cervantes:

*Justo es escuchar al reo:
Amurates, **óyelè**.
Digas, que yo escucharé.*

El acento

El acento es el factor fundamental del ritmo en el verso español. El metro de las diferentes clases de versos se define no sólo por la cantidad de sílabas y la posición del último acento del verso sino, particularmente, por el número y la posición de los acentos.

En principio, la normativa en torno a la acentuación de un verso toma como criterio la convención gramatical sobre la acentuación del habla corriente, es decir: el acento prosódico. Esto no obsta, por supuesto, para que en la práctica poética se hayan realizado y se realicen continuas y muy diversas adaptaciones al esquema rítmico del verso “que ilustran la dosis de convencionalidad que tienen los hechos métricos”. (Caparrós: 82)

Lo común es que, por influencia del esquema rítmico, de la musicalidad y la naturalidad buscada se produzcan “desplazamientos del acento de la palabra, acentuación en sílabas átonas, la doble acentuación de polisílabos, la acentuación de monosílabos [y la] desacentuación de sílabas tónicas”. Según explica Domínguez Caparros:

S.G. Morley (1927) recogió y clasificó ejemplos de modificaciones de acentos en versos cantados y no cantados, en poesía burlesca y poesía seria: cambio de esdrújulo en agudo, de esdrújulo en grave, y de grave en esdrújulo. Una de sus conclusiones es que el canto (y sobre todo el canto

burlesco, o bailado si se quiere) contribuye grandemente a la desfiguración de la palabra. Los tipos naturales (sientaté / aunqué) se encuentran en todas partes; los violentos (polvó / arbolé) solamente en el canto. (Caparrós: 82)

La siguiente estrofa de Rubén Darío es un buen ejemplo de la adaptación de la prosodia natural del habla a las necesidades de la estructura rítmica:

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
La espada anuncia con vivo reflejo:
Y viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Obsérvese el esquema silábico acentual, donde una sílaba átona equivale a una línea sobre el renglón y las sílabas tónicas a una tilde (los paréntesis separan los diversos segmentos rítmicos que se relacionan en un verso, también llamados cláusulas rítmicas o pies de verso):

(_ ´ _) (_ ´ _)
(_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _)
(_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _)
(_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _)

En primer lugar, para que la enunciación cobre pleno sentido rítmico, destaca la pérdida del acento en todos los adverbios ya, que funcionan como apoyos átonos de la sílaba que les sigue, creando un segmento ternario con acento en la sílaba intermedia (ya/**vie**/ne). Lo mismo pasa con el acento de la palabra oro, asimilado por el acento precedente y con el cual forma también, con función de sílaba átona, un segmento ternario con acento en la sílaba intermedia (pie de verso conocido como anfibráquico, según la preceptiva clásica). Por el contrario, en el cuarto verso, el artículo los, naturalmente átono, cobra rango de sílaba tónica (en función de acento secundario) y en torno a ella se agrupan, en ambos flancos, dos sílabas átonas (de/**los**/pa) para formar, también, un pie de verso de tipo anfibráquico o ternario grave. Es la generalización de este pie de verso en la estructura rítmica lo que le da carácter a la estrofa y la hace parte de una tradición. Por otro lado, la estructura rítmica obliga a formar una dialefa entre espada y anuncia, fenómeno que la propia preceptiva considera inviable por tratarse de dos vocales átonas y no haber pausa de sentido que la justifique.

Obsérvese ahora esa misma estrofa organizada como una estructura ternaria grave o anfibráquica (con las sílabas tónicas destacadas en negritas):

¡Ya-vie-neel / cor-te-jo!
¡Ya-vie-neel / cor-te-jo! / Ya-seo-yen / los-cla-ros / cla-ri-
nes.
Laes-pa-da / a-nun-cia / con-vi-vo / re-fle-jo:
Ya-vie-neo / roy-hie-rroel / cor-te-jo / de-los-pa / la-di-nes.

Fenómenos similares, como la acentuación doble en palabras de tres o más sílabas,

se ven favorecidos por el hecho de que, en un grupo de sílabas átonas, debido a un movimiento de alternancia, se destacan unas sobre otras a partir de la tónica, y por eso en un grupo de seis sílabas con acento en la quinta, por ejemplo, se nota un acento secundario en la primera y tercera sílabas. Pero cuando el grupo es de cuatro o cinco sílabas con acento en la cuarta, entonces no se aplica el principio de alternancia y el acento secundario cae en la primera, y no en la segunda.

Cuando el desplazamiento se produce hacia la sílaba anterior a la tónica, se le conoce como sístole (téngamos en vez de tengamos, por ejemplo). Se conoce como diástole al efecto contrario, cuando el acento se desplaza una sílaba delante de la tónica (mirá en vez de mira). Obsérvese la diástole que ocurre en el tercer verso de la siguiente estrofa, escrita por Cervantes, forzada por la rima y el contexto métrico:

Y quedar del licor süave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante
poeta ilustre, o al menos magnífico.

La palabra *magnífico*, naturalmente esdrújula, torna en palabra grave y el verso conserva, entonces, carácter de endecasílabo, con la última sílaba tónica en la décima posición; en otro sentido, el desplazamiento acentual posibilita, además, la rima prefigurada en el primer verso (rico / magnífico).

La doble acentuación de una palabra de más de tres sílabas es un fenómeno obligado de la propia estructura métrica del español, que no admite segmentos de más de dos sílabas átonas. El acento primario es el que la palabra lleva naturalmente; el secundario o de apoyo es el añadido por necesidades métricas.

Observe la siguiente estrofa de Góngora:

La Aurora, de azahares coronada,
sus lágrimas partió con vuestra bota,
ni las peregrinaciones rota,
ni de los conductores esquilmada.

Claramente, la palabra peregrinaciones exige acento en la primera y en la tercera sílabas para que no se desmorone la estructura métrica del endecasílabo; del mismo modo, en el cuarto verso, hay un periodo de cinco sílabas sin acento que exigen adaptarse al esquema métrico mediante la acentuación alternada de las palabras involucradas (**ni-de-los** / **con-duc** / **to-res** / **es-quil** / **ma-da**). Obsérvese como, con esta distribución métrica, la palabra esquilmada también presenta un acento primario en la penúltima sílaba y otro secundario en la primera.

Clases de acento

Además de los acentos primario (o principal) y secundario (o de apoyo), nombrados así para distinguir aquellos acentos métricos que coinciden con el acento prosódico de las palabras plenas de un verso (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios y pronombres personales) de aquellos otros que recaen en palabras de significado meramente gramatical, los nexos: conjunciones, preposiciones, artículos y pronombres no personales).

Sin embargo, el verso, como unidad de la estructura rítmica, se clasifica en virtud del número de sílabas y presenta diversas variedades rítmicas de acuerdo a ciertas distribuciones acentuales dadas por convención. Cada una de estas estructuras o esquemas métricos asigna a cada acento un rol o función específicos según su posición en la estructura. Son tres, entonces, los tipos de acento desde la perspectiva de su función: el rítmico, el extrarrítmico y el antirrítmico.

Acento rítmico

Es el tipo de acento que viene exigido por el esquema métrico. El acento final del verso, ubicado siempre en la penúltima posición, es un tipo de acento rítmico. De igual modo, en un esquema métrico dactílico (' _ _), por ejemplo, donde se alternan una sílaba métrica tónica y dos átonas en cada pie de verso, se consideran rítmicos los acentos que coinciden con el esquema métrico previsto.

El siguiente verso es un endecasílabo dactílico, ese es su metro según la convención, que agrupa bajo tal rubro a todos los versos de once sílabas métricas con **acento rítmico** en la 1ª., 4ª., 7ª y 10ª. sílabas.

Corre la sangre de frente a la esquina

1 4 7 10
(**co-rre-la**) (**san-gre-de**) (**fren-tea-laes**) (**qui-na**)

(' _ _) (' _ _) (' _ _) (' _)

Acento extrarrítmico

Es el tipo de acento que no viene prescrito en el esquema métrico del verso y no ocupa una posición inmediata al acento rítmico.

*Que todo deje en ti como una huella
misteriosa grabada intensamente;
lo mismo el soliloquio de la fuente
que el flébil parpadeo de la estrella.*

_(´ _)(´ _)(` _)(´ _)(´ _)
_ _ (´ _ _)(´ _)(` _)(´ _)
_ (´ _)(` \_)(´ \_)(` _)(´ _)
_ (´ _)(` \_)(´ \_)(` _)(´ _)

Como se observa en la estructura acentual de la estrofa anterior, escrita por el poeta mexicano Enrique González Martínez, destaca la organización binaria grave (o trocaica, según la preceptiva clásica) de los versos 1, 3 y 4, todos endecasílabos con acento en las sílabas pares y con anacrusis de una sílaba.

El segundo verso, sin embargo, tiene un **acento extrarrítmico** en la tercer posición; evidentemente está fuera del esquema métrico previsto, y, dado que es el primer acento del verso, su desplazamiento afecta también a la anacrusis, que es ahora de dos sílabas.

Es evidente en la dicción de la estrofa anterior un claro efecto de desajuste rítmico a consecuencia del acento extrarrítmico del segundo verso. Pero no se considere a ese aparente desajuste sino un rasgo expresivo, un procedimiento artístico del que se sirve estilísticamente el poeta para, en este caso, establecer una curva de entonación más amplia y de ese modo enfatizar la palabra misteriosa.

Acento antirrítmico

Es el tipo de acento que se ubica junto a un acento rítmico. Ha sido tradicionalmente valorado como indeseable o negativo ubicar dos sílabas tónicas en posición inmediata en el interior de un verso. Cuando ese choque ocurre, el acento que se sale del esquema métrico del verso se pierde; por el contrario, el acento ubicado en la posición que corresponde al esquema métrico se conserva, lo cual, como es de suponer, puede tener como consecuencia una dicción confusa o un cambio importante de significado.

Si bien se desaconseja el uso de este tipo de acento, ciertas expresiones del habla obligan a su uso; en estos casos se debe tener cuidado en no afectar el axis versal o la anacrusis y combinar palabras de diferente categoría gramatical.

*Un verde lauro en mi dichoso tiempo,
solía darme sombra y con sus hojas
mi frente coronaba junto a Betis:
entonces yo en su gloria alzaba el canto.*

´ (´ _) (´ _) (` _) (´ _) (´ _)
_ (´ _) (´ _) (´ _) (` _) (´ _)
_ (´ _) (` \_ ) ( ´ \_ ) ( ` _) (´ _)
_ (´ _) (´ _) (´ _) (´ _) (´ _)

En la estrofa anterior, organizada también bajo un esquema métrico trocaico, se observa un **acento antirrítmico** ubicado en la primera sílaba del primer verso (**un**), inmediatamente anterior al acento rítmico de la segunda sílaba (**ver**). En la enunciación, la propia inercia de la estructura métrica hace que la primer sílaba pierda su acento y lo conserve la segunda.

Análisis del ritmo acentual

Para su análisis y clasificación, los acentos de un verso se organizan en pequeños segmentos, llamados pies métricos o cláusulas rítmicas, de una o dos sílabas átonas dispuestas en torno a una sílaba tónica que funciona como núcleo. A cada acento del verso corresponde entonces una cláusula y, según la prosodia del verso, convivirán en la enunciación del verso, según su tamaño, grupos de dos hasta seis cláusulas, de dos o tres sílabas cada una, clasificadas según la posición de la sílaba tónica al interior de la cláusula.

Sistema de cláusulas rítmicas

La preceptiva tradicional adapta el esquema rítmico de la poesía en latín, sustentada en la alternancia de sílabas largas y breves, a las necesidades silábico-acentuales de la poesía en español. (Ver: Versificación clásica o cuantitativa, p. 17), y se crea un sistema de cláusulas que retoma también la nomenclatura latina. Este sistema reconoce cláusulas de dos o tres sílabas (binarias o ternarias) jerarquizadas según la posición en que se ubica la sílaba tónica al interior de la cláusula; “los grupos de sílabas se organizan por el acento, no es necesario que coincidan principio y fin de cláusula y de dicción”. (Caparrós: 85)

Troqueo	(´ _)	(tónica, átona)
Yambo	(_ ´)	(átona, tónica)
Espondeo	(_ _)	(átona. átona)
Dáctilo	(´ _ _)	(tónica, átona, átona)
Anapesto	(_ _ ´)	(átona, átona, tónica)
Anfibraco	(_ ´ _)	(átona, tónica, átona)

Observe:

*Mexicanos al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón*

(Me- xi) (ca-nos) (al-**gri**-to) (de-**gue**-rra)
(el-a) (**ce**-roa) (pres-**tad**-yel) (bri-**dón**)

(_ _) (´ _) (_ ´ _) (_ ´ _)
(_ _) (´ _) (_ ´ _) (_ ´)

La primer cláusula del primer verso del Himno Nacional es una cláusula de tipo espondeo o espóndea, la única cláusula átona del esquema; luego le sigue una cláusula trocaica, y cierran el verso dos cláusulas anfibráquicas. El segundo verso tiene una estructura muy parecida, sólo diferenciada por la última cláusula, de carácter yámbico.

Cuando un verso tiene cláusulas de diferente tipo, se dice que tiene una estructura rítmica mixta; sin embargo, en el ejemplo anterior, los versos presentan un predominio de cláusulas anfibráquicas y cobran, en consecuencia, tal carácter. Rítmicamente, desde la preceptiva clásica de cláusulas, estos dos versos son decasílabos anfibráquicos.

Observe:

*Y luego el estrépito crece
confuso y mezclado en un son [...]*

(Y-**lue**-goel) (es-**tré**-pi) (to-**cre**-ce)
(con-**fu**-soy) (mez-**cla**-doen) (un-**son**)

(_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´ _)
(_ ´ _) (_ ´ _) (_ ´)

En los versos anteriores, escritos por Espronceda para El estudiante de Salamanca, se observa una estructura muy simétrica; excepto la última, todas las cláusulas son anfibráquicas y, como en el caso anterior, el tipo de cláusula predominante da nombre y clasificación al verso. Los versos de Espronceda del ejemplo anterior se tipifican, entonces, como anfibráquicos.

Un ejemplo de estructura perfecta son los siguientes versos alejandrinos anfibráquicos, de Rubén Darío:

*La espada se anuncia con vivo reflejo:
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.*

(*Laes-pa-da*) (*sea-nun-cia*) / (*con-vi-vo*) (*re-fle-jo*)
(*ya-vie-neo*) (*roy-hie-rroel*) / (*cor-te-jo*) (*de-los-pa*) (*la-di-nes*)

(_ ' _) (_ ' _) / (_ ' _) (_ ' _)
(_ ' _) (_ ' _) / (_ ` _) (_ ' _)

Llama la atención, en el segundo verso del ejemplo anterior, el acento secundario de la tercer cláusula (*de-los-pa*), ubicado en una palabra que gramaticalmente no tiene acento (**los**). Lo común, por razones de diversidad y estilo, es que no todos los acentos de un esquema métrico se ajusten exactamente a los acentos prosódicos de las palabras que integran el verso; no obstante, la propia inercia de la estructura hace que ciertas palabras átonas cobren valor tónico si están ubicadas donde el esquema señala que debe haber un acento.

Observe:

*Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro [...] (Velarde: 156)*

(*Yo-que*) (*só-lo-can*) (*té-de-laex*) (*qui-si-ta*)
(*par-ti*) (*tu-ra*) (*del-ín-ti*) (*mo-de*) (*co-ro*)

(' _) (' _ _) (' _ _) (_ ' _)
(_ _) (' _) (_ ' _) (_ _) (' _)

Estos versos son un ejemplo de la diversidad métrica que caracteriza al estilo del poeta zacatecano, Ramón López Velarde. El primer verso tiene ordenadas una cláusula trocaica, dos dactílicas y una anfibráquica; el segundo, una cláusula espóndea, una trocaica, una

anfibráquica, otra espóndea y una más trocaica. Se trata, por supuesto, de dos versos de estructura mixta.

La estructura rítmica de un verso instaura una cualidad estética específica que contrasta por contigüidad con la estructura rítmica de los versos con los que se relaciona en el ámbito de una estrofa. Basta leer en voz alta los versos anteriores para distinguir variedades rítmicas bien diferenciadas que suscitan diferentes efectos en el oyente.

En palabras del reconocido gramático y ensayista Andrés Bello: “En el ritmo trocaico y anfibráquico, se percibe algo de reposo y grave; el dactílico se mueve como a saltos, y con todo eso carece de la energía del yámbico y de la rápida ligereza del anapéstico, en los cuales la movilidad es más uniforme y continua.” (Caparrós: 87)

Sistema melódico de acentuación

Tomás Navarro Tomás desarrolló a mediados del siglo pasado un método de análisis rítmico sustentado en la naturaleza estructural de la música y el canto. Dicho método cobró popularidad inmediata porque se relaciona íntimamente con la naturaleza silábico acentual de la versificación en lengua española, y supuso una herramienta utilísima para el compositor de canciones; único ámbito de creación literaria, por cierto, donde aún se cultiva y es plenamente pertinente la versificación.

Según Navarro Tomás, “en el verso hay un periodo rítmico, equivalente al compás musical, marcado por el apoyo de intensidad”. El verso, visto así, se estructura en tres segmentos que cumplen diferentes funciones: anacrusis, periodo interior y axis versal.

Anacrusis. Es el segmento del verso que, junto con el axis versal, conforman el periodo de enlace entre el final del periodo interior de un verso y el inicio del siguiente. Comprende todas las sílabas que preceden a la primer sílaba tónica del verso. Si el verso comienza con sílaba tónica, se considera que no tiene anacrusis.

*Llama, más nadie le contesta; avanza
y / no hay nadie detrás de cada puerta
y / va de nadie a puerta hasta que llega
a la / última puerta, la tapiada,
la que el / padre cerraba cada noche.*

En el ejemplo anterior, fragmento del poema “Virgen”, de Octavio Paz, se observan anacrusis de diferente medida. En el primer verso no hay anacrusis porque inicia con sílaba tónica; la primer sílaba tónica del segundo y tercer versos (**no**hay y **va**) dejan una sílaba suelta en anacrusis (**y**); el cuarto y quinto versos tienen la primer sílaba tónica en

la tercera posición, y las dos sílabas átonas previas (**a** y **la**, en el primer verso, **la** y **queel**, en el segundo) quedan en anacrusis.

Periodo interior. Es el segmento más importante en la estructura rítmica del verso porque en su interior se desarrolla la alternancia entre sílabas átonas y tónicas que articula a las cláusulas y genera el efecto rítmico-acental. Comprende de la primer sílaba tónica del verso hasta una antes de la última sílaba tónica.

*Ceja de la luna / nueva
sobre la comba del / monte.
Por a / quel camino / bajan
luce / citas de co / lores.*

En la estrofa anterior, de Juana de Ibarobourou, observamos un primero y segundo versos sin anacrusis y con la última sílaba tónica en **nue**(va) y **mon**(te); ambos presentan un periodo interior de seis sílabas tónicas (**ce**-ja-de-la-**lu**-na, el primero, y **so**-bre-la-**com**-ba-del, el segundo). El tercero y cuarto versos tienen ambos una anacrusis de dos sílabas (**por**-a, en el primero, y **lu**-ce, en el segundo) y la última sílaba tónica en **ba**(jan) y **lo**(res); ambos presentan un periodo interior de cuatro sílabas (**quel**-ca-**mi**-no, el primero, y **ci**-tas-de-co, el segundo).

Axis versal. Funciona como anclaje de toda la estructura rítmica. Es el eje (axis=eje) del verso porque en él confluyen todos los elementos del ritmo: la rima, la pausa final de verso y la última sílaba tónica. Comprende de la última sílaba tónica hasta el final del verso. Según el análisis melódico de Navarro Tomás, constituye, junto con la anacrusis, parte del periodo de enlace.

*Esos versos, lector / **mío**,
que a tu deleite con / **sagro**,
y sólo tienen de / **buenos**
conocer yo que son / **malos** [...]*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

La estrofa anterior presenta el mismo número de sílabas, dos, en el axis de cada verso, porque todos los versos son graves (**mí**-o, **sa**-gro, **bue**-nos y **ma**-los, respectivamente). Por supuesto, un verso agudo tendrá sólo una sílaba en función de axis y, por su parte, un verso esdrújulo tendrá necesariamente dos.

Periodo de enlace. El periodo de enlace comprende la totalidad del axis y la anacrusis, es decir: “la sílaba que lleva el acento final y todas la átonas que le siguen, más la pausa y las sílabas átonas iniciales del verso siguiente”. (Caparrós: 88) Funciona como nexo entre el periodo interior de versos sucesivos y es la diferencia fundamental en el

esquema melódico de Navarro Tomás porque incluye las sílabas átonas anteriores al primer acento del verso (la anacrusis) y permite que las cláusulas rítmicas se configuren siempre a partir de una sílaba tónica, lo cual reduce el número de cláusulas a dos: trocaicas o binarias graves (´ _) y dactílicas o ternarias esdrújulas (´ _ _).

Observe:

*Mira el paisaje: inmensidad a bajo,
inmensidad, inmensidad arriba:
en el hondo perfil, la sierra altiva,
al pie minada por horrendo tajo.*

MANUEL J. OTÓN

El esquema silábico-acental de la estrofa anterior muestra diferentes proporciones en la distribución de los segmentos de cada uno de sus versos. Observe que el axis versal de los cuatro versos es del mismo tamaño (entre paréntesis los periodos interiores).

*(Mi-rael-pai-sa-je:in-men-si-da-da) ba-jo,
in-men-si (dad-in-men-si-da-da) rri-ba:
e-nel (hon-do-per-fil,-la-sie-rraal) ti-va,
al (pie-mi-na-da-po-rho-rren-do) ta-jo.*

El **axis versal** es el ancla o sostén de la estructura justo por su naturaleza invariable; puede fluctuar entre una, dos o tres sílabas, según termine en palabra aguda, grave o esdrújula, pero lo común, por la naturaleza llana de nuestra lengua, es que sea de dos sílabas, como en el ejemplo; la rima, además, le da aún mayor estabilidad al axis porque supone correspondencias entre los finales agudos, graves y esdrújulos del verso.

El axis versal, por otro lado, supone el punto de retorno al primer pulso de la siguiente cláusula y esa es, en esencia, su función: relacionar el periodo interior de un verso con el periodo interior del siguiente, para lo cual se entreteje con la anacrusis en una breve secuencia de suspensión rítmica causada por la pausa de final de verso y por la sucesión de las sílabas átonas entre la sílaba tónica del axis versal y la primera sílaba tónica del siguiente verso.

Es, pues, la flexibilidad de la **anacrusis**, la posibilidad de variar la cantidad de fonemas átonos que puede haber desde el inicio de un verso hasta la primer sílaba tónica, el factor que articula las proporciones de los segmentos y, particularmente, el tamaño del periodo interior del verso, donde se da la sucesión rítmica.

Tensión e intensidad. En el esquema métrico de la estrofa de Othón podemos observar que cada verso cuenta once sílabas; todos son, pues, endecasílabos, pero todos tienen una anacrusis con diferente número de sílabas: el primero no tiene, el segundo tiene tres, el tercero tiene dos y el cuarto tiene una.

(' _ _ ' _ _ _ ' _) ' _
 _ _ _ (' _ _ _ ' _) ' _
 _ _ (' _ _ ' _ ' _) ' _
 _ (' _ ' _ _ _ ' _) ' _

Hay una curiosa gradación de más a menos en el número de sílabas de las anacrusis del segundo, tercer y cuarto versos, que tiene una clara función expresiva: la suspensión rítmica del periodo de enlace crea un grado de tensión que se resuelve en el primer acento del verso; entre mayor la anacrusis, mayor será la tensión y mayor el efecto de distensión en el primer acento.

Así, el grado de tensión en la estrofa de Othón disminuye verso a verso, como una lenta caída rítmica que coincide anímicamente con el derrumbe espiritual expresado por el poeta en esa imponente imagen de la sierra y sus abismos; caída sugerida, asimismo, por las palabras en las que cae el primer acento de cada verso: **inmensidad**, **hondo** y **pie**. Este pequeño detalle ilustra el enorme valor expresivo que puede llegar a tener un manejo profundo y enterado de la estructura rítmica.

Visto el papel del periodo de enlace como un importante factor de tensión y distensión, queda explicar el papel del **periodo interior** como articulador de los diversos grados de intensidad asociados a la estructura rítmica.

La intensidad será entendida, entonces, como la relación de frecuencia respecto de la aparición de las vocales acentuadas en el curso de enunciación de un verso, particularmente en su periodo interior porque, como ya se observó, el periodo de enlace comprende, con excepción de la última vocal tónica, solamente sílabas átonas. Es en el periodo interior donde se dan las alternancias entre sílabas átonas y tónicas y donde se configuran los diversos esquemas de intensidad rítmica asociados a un tipo de verso específico.

La particularidad más importante de la distribución acentual en el periodo interior es la alternancia. Como se observa arriba, en el esquema métrico de la estrofa de Othón, hay en el centro mismo de

cada verso, limitada por el axis versal y la anacrusis, una serie alternada de sílabas átonas y tónicas (agrupadas al interior de los paréntesis) que constituyen el periodo interior. Es ahí donde se manifiesta el fenómeno de intensidad rítmica del verso y es ahí donde se observa, en la tradición, una distribución convencional sensible a ciertas posiciones acentuales que indica, a su vez, una organización interna, similar al sistema clásico de análisis rítmico,¹⁰⁴ en torno a cláusulas o pies métricos.

La diferencia esencial entre el sistema melódico de Navarro Tomás y el sistema de cláusulas rítmicas, es la función que asignan al periodo de enlace (constituido por el axis y la anacrusis) como generador de tensión, fuera del segmento propiamente rítmico, el periodo interior, donde se manifiesta el fenómeno de intensidad. En el sistema clásico de cláusulas rítmicas, lo común es que el primer segmento sea un tipo de cláusula con una o dos sílabas átonas en posición inicial.

Observe el siguiente verso endecasílabo, con acento en la segunda, sexta y décima sílaba, y su segmentación en cláusulas rítmicas según la esquematización clásica:

Los rayos ya del sol se trastornaban

(_ ´ _) (´ _) (´ _) (_ _) (´ _)

Se observan en la segmentación grupos ternarios y binarios de sílabas átonas organizadas en torno a una sílaba tónica que funciona como núcleo. El segmento con que inicia el verso es una cláusula ternaria grave (por el acento en la penúltima posición) o anfibráquica (según la nomenclatura griega); el segundo y tercer segmentos son cláusulas binarias graves o trocaicas; el cuarto es una cláusula binaria átona o espóndea, y el quinto es, también, una cláusula binaria grave o trocaica.

El problema con este sistema de análisis es que diversifica en grado sumo las posibilidades combinatorias de las cláusulas (seis, en total) y no explica, dada su diversidad, la elocuente sonoridad rítmica de un verso como el anterior; esto es: no hay un patrón reconocible en el esquema que esclarezca las evidentes cualidades rítmicas que, en su enunciación, presenta el verso, y su vinculación con otros versos, en el contexto de una estrofa, que, pese a tener sonoridad similar, manifiestan diferente estructura de cláusulas.

¹⁰⁴ Ver: Sistema de cláusulas rítmicas.

La perspectiva melódica de Navarro Tomás implica, dada la exclusión de la anacrusis y del axis versal del segmento propiamente rítmico, que todas las cláusulas inician con sílaba tónica; como tal, todas las cláusulas del análisis cuantitativo que inician con una o dos sílabas átonas salen del esquema: la binaria aguda o yámbica (_ ´); la binaria átona o espóndea (_ _); la ternaria aguda o anapéstica (_ _ ´) y la ternaria grave o anfibráquica (_ ´ _); sólo se consideran, entonces, las cláusulas que inician con sílaba tónica: la cláusula **trocaica** (´ _) y la **dactílica** (´ _ _).

Ocurre, no obstante, que, en la formación de sílabas átonas y tónicas del periodo interior, a menudo se presentan segmentos de sílabas átonas mayores a las tres sílabas. En situaciones de este tipo, la prosodia de la lengua precisa una serie de apoyos acentuales secundarios que equilibran esos segmentos y delinean cláusulas trocaicas y dactílicas plenamente reconocibles. En el esquema métrico melódico del mismo verso de Garcilaso, observamos en el periodo interior dos segmentos átonos mayores a las tres sílabas:

Los rayos ya del sol se trastornaban

_ (´ _ ´ _ ´ _ _ _) ´ _

No obstante, la inercia de la prosodia y del contexto acentual, según indica Navarro Tomás, obliga a equilibrar simétricamente ese segmento átono y coloca un acento secundario en la sílaba intermedia (indicado por la tilde francesa `):

_ (´ _ ´ _ ´ _ ` _) ´ _

Visto así el esquema, y agrupada la serie silábica en cláusulas, se evidencia nítidamente una estructura binaria grave, o trocaica, que explica plenamente la razón rítmica del verso:

_ (´ _) (´ _) (` _) (´ _) ´ _

Aplicado este método a la estrofa de Othón, se observan de igual modo recurrencias significativas:

(´ _ _) (´ _) (` _) (´ _) ´ _
 _ _ _ (´ _) (` _) (´ _) ´ _
 _ _ (´ _ _) (´ _) (´ _) ´ _
 _ (´ _) (´ _) (` _) (´ _) ´ _

Según se observa, hay tres acentos secundarios: en la sexta sílaba del primero, segundo y tercer versos. Es notoria el predominio de cláusulas binarias graves o **trocaicas**; sólo las primeras cláusulas del primero y tercer versos son ternarias esdrújulas o **dactílicas**. Así, el segundo y cuarto verso presentan claramente una estructura rítmica **trocaica**, con acento secundario en la sexta sílaba. El primero y tercer versos, donde conviven cláusulas trocaicas y dactílicas, presentan una estructura rítmica **mixta**.

Esto dos rasgos, sumados a las características del periodo de enlace comentadas párrafos arriba, plantean evidentes regularidades que participan de manera relevante en la expresión rítmica de la estrofa y explican el alto registro estético propiciado por el poeta, en virtud de la íntima vinculación entre la plasticidad formal de la estrofa y el significado expreso en la serie sintáctica.

Cabe referir, para cerrar este apartado, un comentario de Domínguez Caparrós en torno al efecto rítmico que percibe en las variedades rítmicas **trocaica** y **dactílica**, privilegiadas en el análisis melódico de Navarro Tomás:

El trocaico es relativamente lento, lírico, suave; ofrece ventajas para el canto. El dactílico, más recortado y enérgico, se presta a la expresión dramática. Las variedades mixtas, flexibles y cursivas, se acomodan especialmente a los movimientos del diálogo y del relato. En su combinación sucesiva e indistinta, unos y otros neutralizan sus efectos particulares dentro de las líneas de su fondo común. (Caparrós: 87)

Parece claro que el análisis melódico del verso propuesto por Navarro Tomás entraña varias virtudes que explican su popularidad como herramienta de análisis y su enorme utilidad como técnica de implementación rítmica.

En primer lugar, simplifica el análisis y establece con mayor nitidez la estructura silábico acentual del verso, dejando en dos cláusulas las posibilidades combinatorias del periodo interior y dando como resultado un esquema donde se consideran sólo tres tipos de versos, según el tipo de cláusula que predomine en su periodo interior: trocaicos, dactílicos y mixtos (cuando concurren ambas cláusulas).

El manejo y control de la anacrusis, por otro lado, supone una herramienta estilística de primer orden y brinda al creador la posibilidad de manejar una paleta rica en combinaciones sin el inconveniente de un marco teórico y técnico en exceso complejo y

sujeto a una realidad lingüística importada que no se ajusta naturalmente a la de nuestra lengua.

Al cabo, la asociación natural entre este tipo de análisis y las estructuras musicales facilita el proceso de conversión del verso en línea melódica y, como tal, brinda al compositor de canciones un marco preciso de aplicación práctica mucho más relajado y controlado, con pleno dominio de los elementos involucrados en el proceso de estructuración rítmica.

LA RIMA

La rima es una figura retórica del nivel fonético fonológico de la lengua que afecta principalmente a la construcción y la forma de las palabras. Helena Beristáin la define como homofonía (**repetición** de sonidos idénticos), variedad de una figura más amplia: la aliteración. (Beristáin, Diccionario de retórica y poética, p.: 444.) La rima se utiliza cuando la estructura textual adopta un esquema métrico-rítmico y consiste en la repetición de ciertos fonemas a intervalos más o menos regulares, es decir: “es la recurrencia periódica de fonemas equivalentes en posiciones que se corresponden y que son puestos en evidencia por las asimetrías” resultantes. (Id.)

La rima se define, entonces, como la repetición de ciertos fonemas, según los intervalos determinados por el número de sílabas de los versos de una estrofa, desde la última vocal tónica hasta el final del verso. Es parte constitutiva del axis versal, aunque puede ubicarse también en otros segmentos del verso, e interviene de manera fundamental en la percepción de tensión e intensidad asociada al esquema métrico.

Es importante que no sólo se repitan los fonemas desde la última vocal tónica, deben conservar, además, su posición en el esquema y sus rasgos tónicos. Las palabras *bailó* y *bailo*, por ejemplo, aun cuando repiten exactamente los mismos fonemas, no presentan rima porque las vocales involucradas (a/o) no presentan las mismas características tónicas. En el primer caso, la vocal tónica es **a**: *bailo*; en el segundo, la vocal tónica es **o**: *bailó*. De ahí que sea imposible rimar una palabra aguda con una grave.

Debe considerarse que la rima se sustenta en la naturaleza acústica de la lengua y no toma en cuenta diferencias ortográficas si éstas no afectan el sistema fonológico; por tanto, las diferencias de grafía entre fonemas idénticos (**s/z/c**, **v/b**, **ll/y**, **g/j**, etc.) no afectan la rima y sí presentan rima **consonante** palabras como *desplaza/pasa*, *nave/cabe*, *ralla/raya* o *dije/rige*. La grafía *h* no presenta valor acústico; no tiene, por tanto, valor fonético, y, como tal, no afecta ni se toma en cuenta para efectos de rima. La *y* griega, sólo tiene valor vocálico como conjunción o a final de palabra: *carey*, *paraguay*, *hoy*.

No obstante, estas diferencias gráficas cobran importancia en un contexto dialectal cuando establezcan, además, una diferencia fonológica. La rima **casa—caza**, resulta ser consonante

en el contexto del español de México; por el contrario, en el español peninsular es asonante debido a las diferencias fonéticas patentes entre el fonema [z] y el fonema [s]. Tenemos, entonces, que un tipo de rima sólo es percibida por el oído, y otro tipo se advierte tanto visualmente, por su grafía, como acústicamente, por su realización fonética.

Ciertos elementos intensifican o atenúan el efecto de la rima; tal es el caso de las concurrencias métricas entre los versos de una estrofa, la propia naturaleza tónica del verso, y las categorías gramaticales de las palabras involucradas en la rima (rima de verbo con verbo, de sustantivo con sustantivo, de adjetivo con adjetivo, etc.). La cualidad acentual patente en todo fenómeno de rima impide que las palabras gramaticalmente átonas (**artículos, preposiciones, conjunciones y pronombres no personales**) puedan rimarse y, por esta razón, se desaconseja su ubicación en el axis versal, como última palabra de un verso.

Si bien la rima cumple una función estética, su incorporación a la estructura estrófica la hace determinante en tanto su implementación afecta tanto al eje paradigmático como al eje sintagmático de la lengua, esto es: “influye en la distribución sintáctica de las palabras en el verso, y en la selección de las que deben rimar”. (Id.) Esto tiene importantes consecuencias porque la búsqueda del paradigma adecuado para establecer la rima “construye un marco revelador de las relaciones constitutivas del sistema donde ellas mismas se manifiestan”. (Ib.: 445) La semejanza fonética de los vocablos involucrados en una rima determina al mismo tiempo una relación de parentesco semántico entre ellos.

En palabras de Helena Beristáin:

La rima es una metábola de la clase de los metaplasmos (ya que determina la selección de los elementos morfológicos de las palabras), aunque [...] perturba igualmente la sintaxis, afecta al léxico y orienta al poeta en el sentido de hallazgos asociativos afortunados y originales. Se produce por adición repetitiva que se da en la regular recurrencia de dos o mas unidades fónicas equivalentes. (Id.)

Rima aguda grave o esdrújula

Según la posición del último acento, determinado por la cualidad tónica de la última palabra del verso, la rima puede ser aguda, grave o esdrújula. Será aguda cuando las palabras que rimen así lo sean; grave, cuando involucre palabras graves, y esdrújula, cuando relacione palabras esdrújulas.

El número de los fonemas involucrados en la rima difiere, por tanto, en función del tipo de palabra que vaya a final de verso: una palabra grave, por ejemplo, tiene siempre más fonemas en juego que una palabra aguda, y una palabra esdrújula, más que una palabra grave; y ello supone, por supuesto, una paleta muy amplia de efectos y de posibilidades creativas.

Observe los siguientes ejemplos:

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis;*

*si con ansía sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?*

En este primer ejemplo, las redondillas clásicas de Sor Juana presentan rima **aguda** en todos los versos; ambas estrofas presentan un esquema de rima abrazado: abba (acusáis/razón/ocasión/juzgáis, en la primera; igual/desdén/bien/mal, en la segunda).

*Hay demasiada sombra en tus visiones,
algo tiene de plácido la vida,
no todo en la existencia es una herida
donde brote la sangre a borbotones.*

*La lucha tiene sombra, y las pasiones,
agonizantes, la ternura huida,
todo lo amado que al pasara se olvida
es fuente de angustiosas decepciones.*

*Pero, ¿por qué dudar, si aún ofrecen
en el remoto porvenir oscuro
calmas hondas y vívidos cariños,*

*la ternura profunda, el beso puro
y manos de mujer que amantes mecén
las cunas sonrosadas de los niños.*

En el poema anterior, un soneto de Asunción Silva, presentan rima **grave** todos los versos. Los dos cuartetos presentan un modelo de rima abrazada: ABBA (visiones/vida/herida/borbotones, en el primero; pasiones/huida/olvida/decepciones, en el segundo); mientras que los tercetos muestran una disposición intercalada: CDE/DCE, respectivamente (ofrecen/oscuro/cariños, en el primero; puro/mecen/niños, en el segundo).

*Siguiendo una costumbre tan simpática
y que me gozo en aplaudir frenético,
lo invito el viernes a un poético
Mosaico, sin liturgia diplomática.*

*La colombiana sal, que a la sal ática
vence y humilla en el palenque estético,
para todo pesar será un emético,
brindado en chistes de sabrosa plática.*

*Alguien arrancará del arpa eólica
alguna dulce melodía auténtica
que quitará la prosa a la bucólica...*

*Acepte, pues, esta misiva esdrújula,
sírvasse contestarla en rima idéntica
¡y a esta su casa enderezar la brújula!*

En este tercer ejemplo, otro soneto de Asunción Silva, todos los versos presentan rima **esdrújula**. Así como en el anterior, la primera y segunda cuarteta presentan un esquema de rima abrazada: ABBA (simpática/frenético/poético/diplomática, en el primero; ática/estético/emético/plática, en el segundo); mientras que los tercetos muestran una disposición intercalada: CDE/DCE, respectivamente (eólica/auténtica/bucólica, en el primero; esdrújula/idéntica/brújula, en el segundo).

Según los fonemas que se repiten (o riman) en cada segmento, se distinguen dos clases fundamentales: la **rima consonante** y la **rima asonante**.

Rima consonante

La rima **consonante**, también llamada rima perfecta o total, involucra a la totalidad de los fonemas, vocálicos y consonánticos, desde la última vocal tónica hasta el final del verso

Observe:

*Voz de cancerosa entraña,
humo de solar y caña,
que es nube prieta después.
Son de guitarra madura,
cuya cuerda ronca y dura
no se enreda en la cintura
ni prende fuego en los pies.*

Esta estrofa, una septilla de versos endecasílabos graves, presenta rima **consonante** en todos sus versos con la siguiente distribución: aabcccb; donde los primeros dos versos versos (**aa**) presentan rima grave (entraña/caña); el segundo y el séptimo versos (**bb**), rima aguda (después/pies), y el cuarto, quinto y sexto versos (**ccc**), rima grave (madura/dura/cintura).

Observe que se cumple el criterio: en los versos que riman se repiten todos los fonemas, desde la última vocal tónica hasta el final de cada verso.

Rima consonante imperfecta

Es cuando la vocal tónica de una de las palabras que riman va precedida de una vocal débil (i, u) en formación de diptongo y no se incluye esta vocal en el segmento que rima (descuente/siente, liana/resana, vio/yo). Observe que la definición indica que la rima comprende desde la última vocal tónica hasta el final del verso. En este caso, no obstante, la formación de diptongo establece entre la vocal pretónica y la vocal tónica una cercanía articulatoria muy íntima que se violenta cuando la rima no repite ese mismo esquema.

Para hacer una rima consonante perfecta con este tipo de palabras se precisa que los dos términos que riman presenten idéntico diptongo (descuente/puente; liana/diana; vio/fio).

Observe:

*Deja las brasas, Porcia, que mortales
impaciente tu amor elegir quiere:
no al fuego de tu amor el fuego iguales;
porque si bien de tu pasión se infiere,
mal morirá a las brasas materiales
quien a las llamas del amor no muere.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

En la estrofa anterior riman consonante, por un lado, los versos nones: 1, 3 y 5 (mortales/iguales/materiales), y, por el otro, los versos pares: 2, 4, y 6. (quiere/infiere/muere). Sin embargo, no es una rima consonante perfecta porque, con excepción del primer verso, todas las palabras que riman omiten la vocal débil anterior a la tónica con la que forma diptongo. Son casos de rima consonante imperfecta.

Rima consonante simulada

Es un tipo de rima consonante donde **no** se incluye la vocal débil que sigue a la vocal tónica con la que forma diptongo: neutro/cetro, caiga/haga, peina/pena. Es un caso similar al anterior, sólo que ahora

la vocal débil es postónica. Para hacer rima consonante perfecta con estas palabras, es preciso conservar la vocal débil y formar idéntico diptongo: **pausa/causa, caiga/ arraiga, peina/reina.**

Observe:

*No soporto el tono neutro
de su piel cuando se peina.
No es preciso que lo haga
si su belleza condena,
si permite que a su cetro
la pátina se le caiga.*

En la estrofa anterior, presentan rima consonante simulada todos los versos. (**neutro/cetro, peina/condena, caiga/haga**).

Otro tipo de rima consonante simulada se presenta cuando en “una serie de rimas consonantes se introduce la rima entre palabras que tienen alguna consonante distinta, aunque de sonido muy parecido, como mármol y árbol”. (Caparros: 114) H. G. Jones distingue dos tipos de rima consonante simulada: “modulada, si a la vocal tónica o a la consonante se le añade algún sonido (**caba/habla, abra/sabia, rostro/agosto**); equivalente, si cambia sólo un rasgo fonético de las consonantes (sonoridad, modo y punto de articulación): **cabo/capo, cada/cata, como/cono**, etc. (Id.)

Observe:

*No sé si volveremos en un ciclo segundo
como vuelven las cifras de una fracción periódica;
pero sé que una oscura rotación pitagórica
noche a noche me deja en un lugar del mundo.*

JORGE LUIS BORGES

La estrofa anterior presenta rima consonante simulada en los versos pares; la consonante labiodental sonora [d] se cambia por una consonante vibrante simple [r]: (**periódica/pitagórica**).

Rima unisonante

Se recomienda por convención no rimar palabras idénticas. Este recurso, no obstante, ha sido empleado por diversos autores de todos los tiempos de manera ingeniosa y creativa, formulando textos muy sugestivos y con un elevado registro conceptual, particularmente por los múltiples sentidos que plantea la diversidad semántica de los vocablos que se utilizan como rima. La rima unisonante, entonces, es la repetición de la palabra entera que se utiliza como rima.

Observe el siguiente texto, cuatro cuartetos del poema “Arte poética”, de Borges, donde utiliza, en todos los versos, el recurso de rima unisonante con un esquema abrazado: ABBA.

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.*

*Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,*

*ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso. [...]*

JORGE LUIS BORGES

Rima consonante intensa

Es una variedad de la rima consonante que extiende la repetición del segmento que rima a uno o más sonidos anteriores a la vocal tónica de la palabra. No se repite entera la palabra final de verso, como en la rima unisonante, sólo un segmento mayor al que establece la norma. Observe los dos versos finales de la siguiente estrofa; las palabras **recelos** y **celos** presentan rima intensa por la repetición de un fonema adicional [c] anterior a la vocal tónica.

*Si la liebre encogida
huye medrosa de los galgos fieros,
y por salvar la vida
no deja estampa de los pies ligeros,
tal mi esperanza en duda y **recelos**,
se ve acosada de villanos **celos**.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rima consonante de cabo roto

Es un tipo de rima donde se lleva la sílaba postónica de una palabra grave ubicada a final de verso al inicio del siguiente, con el que rima en consonante y el que a su vez sufrirá este mismo procedimiento de cabo roto, y así con el siguiente hasta concretar el total de versos del esquema, generalmente de cuatro versos. Una vez emplazada la rima de este modo, los cabos rotos resultantes deben presentar, a su vez, rima consonante aguda respecto de los mismos versos con los que rimaban antes de escindirse.

Observe:

*Señora: aquel primer pie
es nota de posesivo;
y es inglosable, porquè
al caso de genitivo
nunca se pospone el de;
y así, el que aquesta quintí-
lla hizo, y quedó tan ufá-
no, pues tiene tan buena má-
no, glose esta redondí-
lla. No el sentido no topo,
y no hay falta en el primor;
porque es pedir a un pintor
que copie con un hisopo.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Entre el sexto y el noveno verso se presenta un esquema abrazado (abba) de rima consonante de cabo roto: **quinti-lla/redondi-lla, ufa-no/ma-no**. Observe como en cada uno de los versos se verifica la rima al inicio y al final, aunque el efecto de las rimas agudas se pierde ante la fuerza de la rima consonante de las palabras escindidas.

Rima asonante

La rima **asonante**, también llamada rima imperfecta o vocálica, consiste en la igualdad o equivalencia de los sonidos vocálicos de la última palabra de un verso desde la última vocal tónica.

*Le abrió en dos tapas el cráneo,
le apagó los grandes ojos,
le arranco los dientes blancos,
e hizo un nudo con las piernas
y otro nudo con los brazos.*

NICOLÁS GUILLÉN

Esta estrofa, una quintilla de versos octosílabos graves, presenta rima asonante con la siguiente distribución: abcbdb. Los versos pares (**acd**) quedan sueltos, es decir: no riman (ojos/piernas); los versos impares (**bbb**), en cambio, presentan rima asonante grave (**cráneo/blancos/brazos**).¹⁰⁵ Observe que sólo se repiten los fonemas vocálicos (**á/o**) a partir de la última vocal acentuada del verso.

Para llevar a cabo e identificar la rima asonante, se deben tener en cuenta las siguientes reglas:

Regla de omisión de vocal débil

Cuando la rima incluya un diptongo o triptongo se toman en cuenta sólo las vocales fuertes, las débiles pueden coincidir o no. Por ejemplo: **causo/distraigo, prosaico/destajo, pausa/resbala, peino/desperto, coito/tonto, radio/ estado, recua/recia, carey/saldré**. A este tipo de rima se le conoce como rima asonante imperfecta.

Observe:

*[...] en los lugares que nunca
humanos pies recorrieron;
en los bosques seculares
donde se oculta el silencio;
en los murmullos sonoros
de las ondas y del viento.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

La estrofa anterior presenta rima asonante imperfecta en los versos pares: **recorrieron/silencio/viento**. Observe que en la palabra silencio no se toma en cuenta la vocal débil (i) que forma diptongo en la última sílaba.

Regla de omisión de sílaba intermedia

Si bien las palabras agudas no pueden rimar con palabras graves o esdrújulas, las palabras graves pueden rimar con palabras esdrújulas a través de la omisión de la vocal de la sílaba intermedia. De ese modo, pueden rimar palabras como **plática/descansa, cómico/desposo, crítico/perdido**. También pueden relacionarse palabras esdrújulas con diferente vocal en la sílaba intermedia: **pánico/cántaro, periódico/crótao, médano/mérito**.

¹⁰⁵ El fonema [e] de **cráneo**, se omite en la rima por efecto de la regla de omisión de sílaba intermedia en palabras esdrújulas, que se verá más adelante

Observe:

*No fue pasión aquello,
fue una ternura vaga.
Lo que inspiran los niños enfermizos,
los tiempos idos y las noches pálidas.*

La rima entre el segundo y cuarto versos relaciona una palabra grave (vaga) y una palabra esdrújula (pálidas). Como se ve, la vocal (i) de la sílaba intermedia de la palabra esdrújula no se toma en cuenta en la palabra grave y, no obstante, se conserva la asonancia.

Regla de equivalencia de vocales

Cuando alguna de las vocales débiles, (i) o (u), se ubica a final de palabra esdrújula o grave, puede intercambiarse por la vocal fuerte más cercana a su punto de articulación: (e) y (o), respectivamente. Así, pueden rimar palabras como fénix/peces, dandi/espante, espíritu/exprímelo, tifus/lindo, tribu/crío.

Observe:

*Tiernamente se despiden,
tanto, que en sólo mirarse
parece que entre los dos
están repartiendo el cáliz.*

FÉLIX LOPE DE VEGA

En el ejemplo anterior, se observa una equivalencia de vocales débiles entre el segundo y el cuarto versos: (mirarse/cáliz), donde la última vocal (e) del primer segmento que rima (arse) es equivalente a la última vocal (i) del segundo (áliz). No obstante el trueque vocálico, se conserva la asonancia. A este tipo de rima también suele llamársele también asonante simulada.

Combinaciones de rimas

Como elemento rítmico, la rima marca la finalización del compás rítmico y como tal debe ubicarse a final de verso (aunque su carácter eufónico admite que se ubique también en diferentes partes del verso, como se verá más adelante). La rima es equivalencia o repetición entre versos y, como tal, sólo cobra efecto en contexto con otros versos, en el marco de una estrofa, donde la acentuación del final del segmento rítmico cobra plena pertinencia.

Las disposiciones de rima están, pues, íntimamente vinculadas a las estructuras estróficas y como tales, pueden aparecer, entre otras muchas formas, como una rima continua de versos (aaaa) y seguirse sin interrupción ni variantes; puede aparecer distribuida por pares (rima pareada: aabb), intercalada o alternada (abab), abrazada (abba); o bien sucediendo a otras rimas internas en el mismo verso (rima encadenada), bien relacionando estrofas (aba, bcb, cdc), bien relacionando dos o más palabras finales en el mismo verso (rima redoblada: peligro tiene el más probado vado), o vinculando términos homónimos.

Rima continua

Cuando todos los versos de una estrofa presentan idéntica rima y se configura, entonces, como estrofa independiente o como parte de una serie estrófica monorrima: AAAA...

*Y brillantó a mi espíritu la cumbre
con fugaz cuanto rica certidumbre,
como con tintas de refleja lumbre.
Y suele retornar y me reintegra
la fe que salva y la ilusión que alegra
y un relámpago enciende mi alma negra.*

SALVADOR DIAZ MIRÓN

Rima pareada

Es la rima de dos versos seguidos; puede aparecer en dísticos, en una serie estrófica (AA/BB/CC...), o como parte de una estrofa: AABBCC...

*Mi casa es vieja y amplia como un monasterio,
con un raro perfume de reposo y misterio.
Risueña de jazmines y severa de pinos,
blanca como una abuela tejedora de linos.
Cuantas veces me encuentro sedienta y fatigada,
torno a ella lo mismo que oveja descarriada
en busca de descanso, en demanda de abrigo
contra el camino largo, contra el viento enemigo.*

Rima abrazada

Consiste en un grupo de cuatro versos donde el primero rima con el cuarto y el segundo con el tercero: ABBA. Puede aparecer como estrofa independiente o como parte de una estrofa más grande: ABBABCCB...; ABBACDDC..., etc.

*Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostenta los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*Este en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores
y, venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido [...]*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rima intercalada

Cuando en una serie de versos los pares presentan una rima y los nones otra: ABAB. Puede aparecer como estrofa independiente o como parte de una estrofa más grande: ABABBCBC...; ABABCD CD..., etc.

*Estás entre mis brazos
—aún no sé de tu extraña procedencia—
con tus ojos huidos de un firmamento opaco
y tus labios de una ardiente madera.*

MARGARITA MICHELENA

Rima asonante en b. Es un tipo de rima intercalada, propia del Romance, donde riman con el mismo modelo asonante todos los versos octosílabos de una serie estrófica dada: **abc**b**db**b**...**

*Y yo que me la llevé al río
creyendo que era mozuela,
pero tenía marido.
Fue la noche de Santiago
y casi por compromiso.
Se apagaron los faroles
y se encendieron los grillos.
En las últimas esquinas
toqué sus pechos dormidos,
y se me abrieron de pronto
como ramos de jacintos.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Rima encadenada

Es la rima que relaciona dos estrofas. Este recurso se utiliza en muy diversos contextos y relaciona estrofas de igual o diferente medida, particularmente en estrofas mayores a los cinco versos, que funcionan, en cierto modo, como una serie de estrofas más pequeñas y de estructura independiente, relacionadas rítmicamente gracias a este recurso.

*Si el regalaros me toca
por compadre, así se hará;
pero el regalo será
tan solamente de boca.
Mas, con todo, me provoca
a mí el cariño también
a que vuestras manos den
de mi voluntad un rasgo,
porque nuestro compadrazgo
a todos les huela bien.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rima interna

La rima interna funciona sólo en los versos de arte mayor compuestos, porque depende de la estructura de los hemistiquios para realizarse; cuando se presenta rima al interior de los versos simples, se considera eufonía y, como tal, un tropo de repetición: la reiteración. Un tipo de rima interna relaciona hemistiquios de un mismo verso; otro tipo, relaciona hemistiquios de versos diferentes.

Entre los hemistiquios de un verso compuesto

Rima leonina. Relaciona dos hemistiquios de un verso compuesto. En los ejemplos siguientes, dos estrofas de versos compuestos (la primera de doce sílabas y la segunda de catorce), se da el fenómeno de rima interna **leonina** asonante entre el primer hemistiquio y el segundo del primero y cuarto versos, respectivamente: **tengo/celos, rojas/rosas**.

*¡Mentira! No **tengo** ni dudas, ni **celos**,
ni inquietud, ni angustias, ni penas, ni anhelos.
Si brilla en mis ojos la humedad del llanto.
Es por el esfuerzo de reírme tanto.*

JUANA DE IBARBOUROU

*Hay unas pequeñitas, azules, temblorosas.
Lo mismo que las almas taciturnas y buenas.
Hay otras casi blancas: fulgores de azucenas.
Hay otras casi **rojas**, espíritu de **rosas**.*

JUANA DE IBARBOUROU

Entre hemistiquios de versos compuestos diferentes

i.- Cuando riman el final del segundo hemistiquio de un verso y el primero del siguiente. Observe la rima asonante entre el segundo hemistiquio del segundo verso y el primer hemistiquio del tercero: **matutina/día**. Esta rima continúa en el siguiente verso, donde riman el final del primer hemistiquio del tercer verso con el final del segundo hemistiquio del cuarto verso: **día/termina**.

*¿Qué lucientes materias duraderas te han hecho,
corazón de alborada, carnación **matutina**?
Yo no quiero más **día** que el que exhala tu pecho.
Tu sangre es la mañana que jamás se **termina**.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

ii.- Cuando rima entre sí el bloque de primeros hemistiquios y, en el axis versal, el bloque de segundos hemistiquios de una estrofa, con rima independiente. En el siguiente ejemplo, un sexteto endecasílabo dividido en dos tercetos que funcionan como semiestrofas, observamos que en cada terceto conviven dos estructuras de rima diferentes, una al final de verso (**posa/rosa/mariposa**, en el primer terceto; **sutil/Abril/gentil**, en el segundo) y otra al final de los primeros hemistiquios de cada verso (**que/mujer/ser**, en el primer terceto; **flor/amor/flor**, en el segundo).

*El verso **sutil** que pasa o se **posa**
sobre la **mujer** o sobre la **rosa**,
beso puede **ser** o ser **mariposa**.
En la fresca **flor** el beso **sutil**;
el triunfo de **amor** en el mes de **Abril**:
Amor verso y **flor**, la niña **gentil**.*

RUBÉN DARÍO

Rima en eco. Consiste en repetir los fonemas o las sílabas de la rima, que tiene sentido como palabra independiente, al final del verso o en línea distinta. Este fragmento de un poema de Rubén Darío, presenta rima en eco desde el quinto verso: **teme/heme**, **cabellos/bellos**, **primera/era**, **andaluz/luz**, **moro/oro**, **dolorosa/rosa**.

*Eco, divina y desnuda
como el diamante del agua,
mi musa estos versos fragua
y necesita tu ayuda,
pues, sola, peligros teme.
—¡Heme!
—Tuve en momentos distantes,
antes,
que amara los dulces **cabellos
bellos**
de la ilusión que **primera
era**
en mi alcázar **andaluz,**
luz;
en mi palacio de **moro,**
oro;
en mi mansión **dolorosa,**
rosa. [...]*

RUBÉN DARÍO

Rima refleja. Variante de la rima en eco; consiste en rimar dos palabras a final de verso considerando que la segunda es parte de la primera. Todos los versos de la siguiente estrofa presentan rima refleja: **blandura/dura, comida/mida, querida/herida, locura/cura.**

*Habrá algún alma en tal **blandura dura,**
que con tu ley no se **comida, o mida,**
viendo tu carne tan **querida, herida,**
por aplicar a tu **locura, cura.***

DÍAZ RENGIFO

Repercusión de rimas. Cuando la rima refleja en eco afecta a las tres palabras de un verso o una estrofa, se llama repercusión de rimas. El último verso de la estrofa siguiente presenta repercusión de rimas porque en su interior se vinculan tres palabras que riman en eco: **voladora, doras, horas.**

*Hermosa luna creciente
cuya gracia nadie ignora,
y hoy, al compás de tus días,
voladoras doras horas.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Eco encadenado. Si la palabra que hace eco no se localiza al final del verso sino al principio del siguiente, se constituye una rima en eco encadenado. Las palabras finales del primer, segundo y tercer versos del ejemplo (Gaspar, Elvira y derecha), hacen rima encadenada con la palabra que les sigue, ubicada al pie del verso siguiente: **Gaspar/par, Elvira/vira, derecha/hecha.**

Observe que se conserva otro esquema de rima asonante en b (abcb), a final de cada verso:

*El soberano Gaspar
par es de la bella Elvira
vira de amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Rima desplazada. Cuando una de las rimas de final de estrofa aparece no en el término de un verso sino adelantada una posición. En el segundo verso del ejemplo siguiente, la palabra **andáis** encuentra rima consonante en la palabra **estáis**, del quinto verso, ubicada en una posición anterior al axis versal.

*Ánimas del purgatorio,
que en dos mil penas andáis
batallando
si mi mal os es notorio
bien veréis que estáis en gloria
descansando.*

SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Consideraciones estilísticas

La rima es, probablemente, el recurso estilístico más usado en toda la literatura. Siglos ha de su uso y, en el camino, han predominado ciertos modelos y convenciones estilísticas que norman su implementación. Las estructuras y los tipos de rima son una decantación de siglos, un largo proceso de prueba y error que, actualmente, una vez en ‘desuso’ la versificación como técnica privilegiada en la poesía llamada ‘culto’ o libresco, supone un reto para el compositor de canciones en tanto lo obliga a referir, en la práctica, con arte y estilo, situaciones normativas, lingüísticas y literarias, a menudo complejas y de alta dificultad técnica.

Según distingue Caparrós, el carácter rítmico de la rima,

que establece relaciones entre palabras distintas del poema al emparentarlas sobre la base del parecido fónico parcial de su significante, hace de ese artificio métrico uno de los instrumentos mayores de la lengua poética, en sus niveles sintáctico y semántico, además del fónico, que es en el que se define en primera instancia. La rima [...] depende mucho del significado de las palabras para la configuración de su sonoridad, al tiempo que se constituye con un carácter eminentemente dialéctico; acerca lo diferente, y descubre diferencias en lo semejante. (Caparrós: 130)

Es claro, entonces, que la rima, además de recurso estilístico, es un índice fundamental en el desarrollo conceptual del poema. La mejor rima será siempre la que equilibre de manera óptima tanto virtudes formales como conceptuales, y ese grado de realización supone un largo proceso de realización, observación, corrección y dominio. En principio, para fundamentar la práctica, baste referir, por ahora, una serie de convenciones en torno al uso de la rima que norman un grado de estilización estándar y apuntalan la práctica sobre principios sólidos para emprender una expresión personal profunda y enterada.

Las siguientes son las normas estilísticas tradicionales del uso de la rima:

La rima no debe ser obvia. Debe formularse de manera sutil en el curso de sentido, de modo que surja simultáneamente como distensión rítmica y clímax conceptual en la gnosis del lector o escucha.

No deben rimar vocablos idénticos.¹⁰⁶

Se desaconseja el uso de la rima homónima, esto es: rimar dos palabras con diferente significado e idéntica forma fonética: muerto (adjetivo) / muerto (sustantivo).

No se debe recurrir a los paradigmas gramaticales como el de la conjugación o derivación verbal: matarlo/soñarlo, corriendo/moliendo, parado/soñado, perder/saber, despertó/soñó, etc.

Se recomienda que las palabras involucradas en una rima sean de diferente categoría gramatical: sufre/azufre, desplante/tarde, oso/verdoso, etc.

Evitar la rimas apagadas, es decir: no utilizar modelos de aparición muy frecuente en la tradición.

No deben mezclarse rimas asonantes y consonantes en un mismo poema.

¹⁰⁶ Ver Rima unísona.

Por último, unas palabras de Andrés Bello en torno al uso estilístico de la rima:

Quienes juzgan positivamente la rima darán como razones, aparte de la creación del tiempo ideal a que se refería Antonio Machado, el que la rima intensifica la emoción del poema, y que precisamente de la necesidad de encontrar la palabra que rima deriva la virtud de que engendra, produce, la idea poética. Esta necesidad de encontrar la rima está, a veces, en el origen de las mayores bellezas de un poema. (Caparrós: 133)

LA PAUSA

Se dice del verso que tiene entre sus características más llamativas su organización en segmentos. Su propia definición lo caracteriza como unidad de la segmentación rítmica del lenguaje y, como en toda cadena sintagmática, precisa de una pausa que distinga cada uno de estos segmentos. Resulta, no obstante, que en la versificación las pausas no obedecen necesariamente al criterio de las pausas en la prosodia, donde tienen una profunda razón sintáctica; en el verso la pausa tiene una función esencialmente métrica, es decir, es correlativa a la estructura rítmica y como tal responde a normas de regularidad, de artificiosidad. Tal es la razón de que en la expresión rítmica del lenguaje poético, en el verso, la relación entre las pausas sintácticas y las pausas métricas no haya a menudo coincidencia.

Clases de pausa

En la versificación se distinguen dos tipos de pausa en el verso, la que se produce al final y la que se produce al interior de éste.

Pausa final

Son tres las pausas que se realizan al final del verso: la pausa versal, la pausa media y la pausa estrófica.

Pausa versal. Es la pausa métrica, que se realiza como una breve depresión de la emisión de voz, en el final del verso.

Pausa media. Es la pausa métrica que divide simétricamente los versos de una estrofa. Es ligeramente más marcada que la pausa versal.

Pausa estrófica. Es la pausa métrica que se realiza al final de una estrofa. Es ligeramente más marcada que la pausa media.

Observe la siguiente estrofa; presenta pausa versal a final de cada verso, pausa media al final del cuarto verso, y pausa estrófica al final:

*Si alguna vez me trae a la memoria
la fantasía cómo, en vano, peno,
téngola por ingrata a la victoria,
y gozo en aquel tiempo de amor lleno;
sin fe la llamo y hallo por más gloria
estar de ella apartado y hecho ajeno,
hasta que se contenta de mis males
y me muestra del daño las señales.*

El siguiente cuarteto de versos endecasílabos presenta pausa versal a final de cada verso, pausa media a final del segundo verso, y pausa estrófica al final.

*Al pasar la barca me dijo el barquero:
moza bonita no paga dinero.
Al pasar la barca me dijo Farruco:
Moza bonita no paga trabuco.*

ANÓNIMO

Pausa interior

Son tres los tipos de pausa que se realizan en el interior del verso: la pausa medial, la cesura y la pausa sintáctica.

Pausa medial. Pausa que se realiza entre los segmentos (hemistiquios) de un verso compuesto. Cancela la sinalefa y hace equivalentes los finales agudos, graves o esdrújulos del verso.

Observe:

*Tal, es, cuando esponja / las plumas de seda,
olímpico pájaro / herido de amor,
Y viola en las linfas / sonoras a Leda,
buscando su pico / los labios en flor.*

RUBÉN DARÍO

Observe que en la estrofa de Darío los versos dodecasílabos se organizan en dos hemistiquios simétricos de seis sílabas cada uno, delimitados por una pausa medial que hace equivalente los finales de verso: el segundo verso presenta dos hemistiquios de siete y cinco sílabas que, a pesar su diferencia en el número de sílabas, no son de diferente metro; los dos son hexasílabos porque los finales esdrújulo y

agudo del primer y segundo hemistiquio, restan y suman una sílaba, respectivamente, al cómputo del verso.

En ese mismo verso, la sinalefa pájaro/herido, obligada en un verso simple, se cancela y forma dialefa por ubicarse justo en la frontera métrica entre ambos hemistiquios. No se puede formar tampoco sinalefa (así como en el axis versal) entre la última vocal tónica del primer hemistiquio de un verso compuesto y el final vocálico de la palabra que le precede.

Cesura. La cesura propiamente dicha ocurre, en cierto tipo de versos de arte mayor, luego de una posición acentual destacada por la naturaleza rítmica del verso. Cierta tipo de endecasílabos, por ejemplo, tienen acento obligado en la cuarta sílaba y se precisa una pausa luego de éste para destacar el segmento y darle al verso la cadencia rítmica que lo caracteriza. La cesura no impide la sinalefa y no hace equivalentes los finales de verso.

Observe:

*¡Oh, dulces prendas / por mi mal halladas,
dulces y alegres / cuando Dios quería,
juntas estáis / en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!*

En la estrofa de Garcilaso de la Vega, cada verso marca un muy breve corte de enunciación después de la palabra que lleva acento en la cuarta sílaba. A diferencia de la pausa medial, la cesura no hace equivalentes los finales de verso: el tercer verso tiene cesura luego de la palabra *estáis*, pero el valor silábico del segmento (cinco sílabas métricas) no añade una sílaba virtual al conteo, como en el ejemplo anterior, y se suma naturalmente al número de sílabas del siguiente segmento (siete) para dar el número de sílabas que corresponde ($5 + 7 = 11$).

Pausa sintáctica. Es la pausa que se realiza por intermediación de los signos de puntuación. No exige sinalefa ni equivalencia de final agudo o esdrújulo.

No todas las pausas dadas por la sintaxis tienen la misma duración y a menudo un mismo signo de puntuación presenta diferentes realizaciones según su función. Así, las pausas dadas por la coma, por ejemplo, cuando se utiliza para dividir una serie de elementos análogos, será apenas perceptible; la pausa dada por la misma coma para introducir un vocativo o un segmento parentético, en cambio, será necesariamente más notoria. Un punto y coma suele ser una pausa

menor a la de un punto, y un punto a final de estrofa es más largo que un punto a final de verso.

Esta convención sintáctica, espejo de la prosodia natural del habla, aunque se mantiene idéntica en la estrofa, sufre importantes modificaciones cuando en un verso se presenta enlace intervocálico entre dos palabras (es decir: cuando se forma sinalefa) e intermedia un signo de puntuación que, en la prosodia, exige pausa.

Tradicionalmente se procura que coincidan el final de verso con el corte sintáctico, y lo común es que se cumpla este criterio en la mayoría de los casos. Pero aun cuando así sea, se presentan frecuentes situaciones, por la propia naturaleza de nuestra lengua (aunque no son raros los casos en que su implementación ha obedecido el mandato de alguna exigencia expresiva), donde se exige la pausa sintáctica, particularmente coma, en el interior de un verso; lo cual parece no tener ningún problema cuando el signo de puntuación no afecta un enlace intervocálico, como se observa a continuación en los dos tercetos de Luis G. Urbina:

*Así, muy bien; perdóname, fui un loco;
tú me curaste –gracias– y ya puedo
saber lo que imagino y lo que toco.*

*En la herida que hiciste, pon el dedo.
¿Qué si me duele? Sí: me duele un poco,
mas no mata el dolor... No tengas miedo.*

Como se puede observar, prácticamente están implementados todos los signos de puntuación en el curso de los versos de Urbina, y no sólo no afectan el intenso sentido rítmico que trasluce la estructura métrica sino sirven al poeta para expresar estilísticamente, a diferentes trechos, el grado de tensión que entraña una traición amorosa y la intimidad de un diálogo amoroso reconciliatorio.

En la realidad del verso observamos, no obstante, que en muchos casos la puntuación coincide con una sinalefa, tal y como se verifica en el primer cuarteto del mismo soneto de Urbina que cierran los tercetos anteriores:

*¿Que si me duele? Un poco; te confieso
que me heriste a traición; mas por fortuna,
tras el rapto de ira vino una
dulce resignación... Paso el exceso.*

En el primer verso, hay pausa equivalente al punto entre el segundo signo de interrogación y la palabra un. De realizarse la dialefa (ruptura de la sinalefa) por tan contundente corte de sentido, el verso mediría

una sílaba más, sería dodecasílabo, y los acentos del periodo interior del verso, particularmente el sexto, obligado en un endecasílabo, se desplazaría una posición desde la pausa respecto del esquema endecasílabo de los versos subsecuentes. Del otro modo, con sinalefa entre el final vocálico de la palabra duele y el inicio vocálico de la palabra un, el verso cuenta once sílabas y adquiere pleno carácter rítmico **trocaico**:

— — — (´ _) (´ _) (´ _) (´ _)

La sinalefa es, pues, por estricta necesidad de la estructura métrica, obligada, y se privilegia sobre la pausa indicada por el corte de sentido. La tradición considera, entonces, que los signos de puntuación **no** rompen la sinalefa, y la norma se verifica sin duda en innumerables casos de versos donde la sinalefa no es afectada por los signos de puntuación intermediados en su periodo interior (coma, punto y coma, puntos suspensivos, dos puntos, guión de diálogo o parentético, marcas de énfasis y punto). Aunque la tradición también recoge múltiples situaciones donde, por convenir así a sus intereses expresivos, el poeta ha elegido no seguir este criterio.

La puntuación como herramienta poética es un delicado y muchas veces complejo ejercicio de equilibrio entre razón sintáctica, expresión rítmica y desarrollo conceptual. Tal vez por ello, la pausa como elemento rítmico es el menos comprendido y el de más difícil dominio, porque infiere diversos saberes relacionados con retórica, métrica y gramática, cuya implementación implica un largo proceso de aprendizaje y praxis.

Encabalgamiento

Se ha insistido en que el final de verso marca una pausa obligada que debe coincidir con un corte de sentido; lo cierto es que eso no se cumple necesariamente y muchas veces un segmento sintáctico, que indica a su vez unidad de sentido, no se agota a final del verso y continua en el siguiente. A tal fenómeno se le conoce como encabalgamiento. Al verso que inicia el encabalgamiento se le llama **encabalgante**; al verso que lo continua, **encabalgado**.

Observe:

*Amar es provocar el dulce instante
en que tu piel busca mi piel desierta;
saciar a un tiempo la avidez nocturna
y morir otra vez la misma muerte
provisional, desgarradora, oscura.*

XAVIER VILLAUURUTIA

Como se ve, la pausa final del primero y cuarto versos es violentada por el sentido sintáctico, que continua en el segundo y quinto, respectivamente. En el primer verso se escinde el modificador indirecto (en que tu piel busca mi piel desierta) del objeto directo (el dulce instante); en el cuarto, donde se percibe aún más agudo el efecto de dislocación rítmica, se separa un modificador directo (provisional) de su núcleo nominal (muerte). El primer y cuarto versos son encabalgantes; el segundo y quinto, encabalgados.

Llama la atención, siguiendo con la lectura a la estrofa de Villaurrutia, la notoria atenuación de la pausa medial del cuarto verso cuando entra en tensión con la natural inseparabilidad prosódica de los términos involucrados, de íntima relación sintáctica. Acá es claro que se privilegia la naturalidad prosódica contra el criterio métrico y se consigue, por cierto, un efecto de extrañamiento respecto de la uniformidad rítmica marcada por la inercia de los versos precedentes.

En el primer verso, en cambio, la función subordinante de la locución adverbial en que, sí admite una breve depresión en la cadena de enunciación, y ello da naturalidad al obligado hiato o dialefa entre la terminación vocálica de la última palabra del primer verso y el inicio vocálico del siguiente, hecho que coincide con el criterio métrico sobre la pausa de final de verso y determina un grado más sutil en el efecto de encabalgamiento.

Se infiere, entonces, que hay diferentes grados de atenuación de la pausa versal según la cercanía funcional de los elementos encabalgados, lo cual entraña, como es de suponerse, importantes implicaciones expresivas.

Tipos de encabalgamiento

El encabalgamiento se clasifica según tres criterios: el lugar del verso donde se produce, la unidad morfosintáctica escindida, y la longitud del verso encabalgado.

Según el lugar del verso donde se produce

Si el encabalgamiento es la posibilidad de violentar las pausas métricas convenidas, hay dos zonas en el verso susceptibles de formarlo: donde se ubica la pausa medial, en versos compuestos, y la pausa versal, común a todo tipo de verso.

Encabalgamiento medial. Es el encabalgamiento que afecta a la pausa medial de un verso compuesto.

*Alisa y Cloris **abren** / **de par** en par la puerta
y torpes, con el **dorso** / **de la mano** haragana,
restriéganse los **húmedos** / **ojos** de lumbre incierta,
por donde huyen los **últimos** / **sueños** de la mañana.*

Encabalgamiento versal. Es el encabalgamiento que afecta la pausa versal, señalada entre dos versos de una estrofa.

*En su grave rincón, los **jugadores**
rigen las lentas piezas. El **tablero**
los demora hasta el alba en sus **severo**
ámbito en que se odian los colores.*

Según la unidad morfosintáctica escindida

En el encabalgamiento a menudo se involucran segmentos de una misma unidad sintáctica y ello supone que dichos segmentos se dividan cuando el encabalgamiento ocurre. El encabalgamiento léxico escinde palabras y se considera estilísticamente **imposible**. El encabalgamiento sirremático escinde sintagmas y se considera **violento**. El encabalgamiento oracional escinde segmentos oracionales subordinados y es **posible**.

Encabalgamiento léxico. De uso muy restringido por el grado de ruptura que establece; actualmente en desuso. Se aplica particularmente en palabras compuestas (peli-rrajo), verbos enclíticos (dése-lo) y adverbios terminados en -mente (probable-mente).

*Y mientras **miserable-**
mente se están los otros abrasando
con sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.*

FRAY LUIS DE LEÓN

Encabalgamiento sintagmático. También llamado **encabalgamiento sirremático**. Un sintagma es una unidad morfológica que incluye dos términos codependientes sintácticamente: uno de ellos funciona como núcleo y los demás, agrupados en torno, cumplen funciones de modificador o complemento. El encabalgamiento sintagmático divide este tipo de segmentos, de modo que un término del sintagma (generalmente el núcleo) se ubica en el verso encabalgante, y su término codependiente (generalmente el complemento), en el verso encabalgado.

*Cruza junto al Adivino,
junto al Sabio y al Poeta,
no se fija en **el pollino**
del anciano anacoreta
y atraviesa la meseta
bajo **el misterio opalino**
de aquella tarde secreta.*

FERNANDO DE HERRERA

Como se observa en la estrofa de Julio Herrera y Reissig, entre el tercero y cuarto versos se presenta un encabalgamiento sirremático que afecta a un sintagma nominal (el pollino del anciano anacoreta); de modo que en el tercer verso queda el núcleo del sintagma (pollino) y en el cuarto verso su modificador indirecto (del anciano anacoreta). Asimismo, entre el sexto y séptimo versos se presenta un encabalgamiento sintagmático similar, donde el sintagma nominal (el misterio opalino de aquella tarde secreta) cruza el ámbito de dos versos; el sexto verso termina con el núcleo del sintagma (opalino) y el séptimo inicia con su modificador indirecto (de aquella tarde secreta)

*En los minutos de la arena **creo**
sentir el tiempo cósmico: la historia
que encierra en sus espejos la memoria
o que ha disuelto el mágico Leteo.*

JORGE LUIS BORGES

En la estrofa anterior se presenta un encabalgamiento sintagmático entre el primero y segundo versos: la perífrasis verbal (creo sentir) que funciona como núcleo de la oración (en los minutos de la arena **creo** / **sentir** el tiempo cósmico) cruza el final del primer verso y se integra al inicio del segundo, donde concluye la oración.

Pueden cumplir función de núcleo –según se trate de un sintagma nominal, adjetivo, verbal, adverbial o preposicional, respectivamente– los sustantivos (el **caballo** / blanco), los adjetivos (el cielo **azul** / celeste), los verbos conjugados (**corrió** / desesperadamente), los adverbios (lo sintió muy / **despacio**) y algunas preposiciones (me gustas **de** / cualquier forma).¹⁰⁷

Cumplen función de complemento o modificador –cuando se trata de un sintagma nominal– los adjetivos, artículos, pronombres y adnominales (**la noble** / espera / **del sigilo**); los adverbios o adjetivos, cuando es un sintagma adjetivo o adverbial (el acorde menor / **disminuido** / salió / **sorpresiva-**

¹⁰⁷ Las diagonales marcan la posición donde ocurre el encabalgamiento en esta clase de segmentos.

mente temprano); los adverbios, sintagmas nominales o preposicionales, cuando el sintagma es verbal (corrió / **lejos**, advirtió / **la lejanía**, vistió / **de gala**); y sintagmas nominales, cuando el sintagma es preposicional (siempre luchó por / **las causas justas**).

Encabalgamiento oracional. Tipo de encabalgamiento donde el sujeto de una oración simple se ubica en el verso encabalgado y su predicado en el verso encabalgante.

*El hombre de estos campos que incendia los pinares
y su despojo aguarda como botín de guerra
antaño hubo raído los negros encinares,
talado los robustos robledos de la sierra.*

ANTONIO MACHADO

En la estrofa de Machado se observa un encabalgamiento oracional que inicia en el primer verso con un sintagma nominal en función de sujeto (el hombre de estos campos que incendia los pinares y su despojo aguarda como botín de guerra) y termina en el tercer verso con un sintagma verbal en función de predicado (**antaño hubo raído los negros encinares**). La conjunción **y** evita el encabalgamiento oracional porque su uso supone un corte de sentido o pausa entre la primera y la segunda oraciones subordinadas adjetivas especificativas, ordenadas en paralelo (que incendia los pinares **y** su despojo aguarda como botín de guerra), y que funcionan como modificadores indirectos del núcleo del sujeto (hombre).

Otra forma de encabalgamiento oracional afecta la estructura de un sintagma con una oración subordinada adjetiva especificativa en función de modificador indirecto, aunque puede también involucrar los términos de cualquier una oración compuesta, esto es: escinde dos segmentos oracionales en relación de subordinación, de modo que en el verso encabalgante se ubica la oración principal y en el verso encabalgado, la subordinada, que inicia con una preposición o pronombre subordinante (que, quien, como, donde, cuando, etc.). Salen fuera de este marco las oraciones subordinadas adjetivas explicativas, que precisan de una coma para relacionarse con el núcleo nominal.

*Es hijo de una estirpe de rudos caminantes,
pastores que conducen sus hordas de merinos
a Extremadura fértil, **rebaños trashumantes**
que mancha el polvo y dora el sol de los caminos.*

ANTONIO MACHADO

En el ejemplo anterior se presenta un encabalgamiento oracional entre el tercero y cuarto versos, donde el núcleo de un sintagma con una oración subordinada adjetiva especificativa en función de modificador indirecto (rebaños trashumantes que mancha el polvo) inicia en un verso (rebaños trashumantes) y finaliza en el siguiente (que mancha el polvo).

*En este instante de esplín,
mi cerebro es como un **piano**
donde un aire **Wagneriano**
toca el loco del esplín.*

FERNANDO DE HERRERA

En el ejemplo anterior, una oración compuesta (mi cerebro es como un piano donde un aire Wagneriano toca el loco del esplín) ocupa todo el largo del segundo, tercero y cuarto versos, y, en consecuencia, precisa dividirse en tres segmentos que forman dos encabalgamientos oracionales. El primer encabalgamiento divide la oración principal de su subordinada (mi cerebro es como un **piano** / **donde** un aire Wagneriano toca el loco del esplín). El segundo, escinde la oración subordinada en dos segmentos paralelos, sujeto y predicado, (**donde** un aire Wagneriano / toca el loco del esplín).

Según la longitud del verso encabalgado

Encabalgamiento abrupto. Cuando el encabalgamiento termina a mitad del verso encabalgado.

*Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.*

JORGE LUIS BORGES

El primer verso presenta un encabalgamiento sintagmático abrupto. El encabalgamiento sintagmático escinde en dos versos el núcleo verbal (irradian) y su complemento directo (las formas), pero termina a mitad del siguiente verso.

Encabalgamiento suave. Cuando el encabalgamiento termina en el final del verso encabalgado y coincide el corte sintáctico con la pausa versal.

*Leyendo un claro día
mis bien amados versos,
he visto en el profundo
espejo de mis sueños
que una verdad divina
temblando está de miedo
y es una flor que quiere
echar su aroma al viento.*

ANTONIO MACHADO

En la anterior estrofa de Machado se observa una serie de encabalgamientos suaves. Los primeros dos versos presentan un encabalgamiento sintagmático porque escinde en dos versos el predicado de la oración adverbial subordinada con que inicia la estrofa (leyendo un claro día mis bien amados versos); es también un encabalgamiento suave porque el encabalgamiento termina en el final del verso encabalgado.

En los siguientes cuatro versos está implicada una sola oración compuesta (he visto en el profundo espejo de mis sueños que una verdad divina temblando está de miedo) a través de tres encabalgamientos suaves. El primero de ellos, de tipo sintagmático, escinde en dos versos el término profundo espejo, y deja, a final del tercer verso, a un adjetivo en función de modificador directo (profundo), y, en el otro, a un sustantivo (espejo) en función de núcleo nominal. El segundo divide en dos mitades exactas (según el número de sílabas y de versos que comprenden) la oración compuesta (he visto en el profundo espejo de mis **sueños** / **que** una verdad divina temblando está de miedo); en los versos tercero y cuarto se mantiene el núcleo verbal y su complemento circunstancial (he visto en el profundo espejo de mis **sueños**), mientras que en el quinto y sexto versos se desarrolla de principio a fin una oración subordinada preposicional que funciona como objeto directo del núcleo verbal (que una verdad divina temblando está de miedo). Al final, en el centro mismo de la oración subordinada preposicional antes descrita, se forma otro encabalgamiento de tipo oracional: se ubica, en el quinto verso de la estrofa, el sujeto de la oración subordinada (que una verdad divina), y se lleva al sexto verso su predicado (temblando está de miedo), donde concluye.

Vemos, por último, en los dos últimos versos de la estrofa, relacionados sintácticamente en una misma oración (y es una flor que quiere echar su aroma al viento), un encabalgamiento sirremático; también suave porque el término del sentido sintáctico coincide con el final del verso encabalgado. El segmento escindido es la perífrasis

verbal (quiere echar) que funciona como núcleo verbal de la oración; el verbo nuclear o auxiliado (quiere), concluye en el final del séptimo verso, mientras que el verbo auxiliar (echar) se ubica en el inicio del siguiente verso, donde concluye la oración.

EL VERSO

Es la unidad mínima de análisis en un poema. Desde el punto de vista etimológico, *versus* alude al camino de ida y vuelta que realizan los bueyes que tiran del arado. Verso (o pie, de acuerdo a cierta preceptiva, y *bordón*, según una terminología más antigua) equivale a surco, mientras que *prorsus* (de donde deriva la palabra *prosa*) designa un camino que siempre avanza, sin regreso.

El verso puede estar formado por una palabra o varias y siempre tiene un ritmo y cadencia que lo caracteriza. Este ritmo se consigue mediante una combinación armónica de sílabas tónicas o átonas, a través de la repetición de ciertos fonemas situados en posiciones específicas del verso, y mediante las pausas o silencios relacionadas con la sintaxis. Por lo general, un verso se escribe en un renglón y ese renglón es sólo parte de la serie en la que se integra (la estrofa): “en el caso del verso aislado, éste se integra en el recuerdo de un patrón e implica, por tanto, una serie”.

Según Enríquez Ureña, el “verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como ‘agrupación de sonidos’, obedece sólo a una ley rítmica primaria: la de la repetición. Ritmo, en su forma elemental, es repetición. El verso, en sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series, las unidades pueden ser semejantes y desemejantes”. [Caparros: 37, 38 pp.]

Pessoa decía en su *Libro del desasosiego* que la poesía se encontraba entre la prosa y la música. Es así porque el verso es una prosa a la que se le ha dado un tratamiento que incluye la incorporación de ciertos rasgos naturalmente vinculados con la música; por ello es obligado que toda letra de canción sea escrita en verso y en estrofas: para poder llevar el texto al ámbito de la música.

Así, los elementos que adquiere el verso de la música son el tempo, el ritmo, el compás y la melodía. El **tempo** viene dado por una velocidad de enunciación marcada por el número fijo de sílabas de la recitación y por las pausas dadas por la sintaxis; el **ritmo**, por la colocación o situación fija de determinados acentos y fonemas; el **compás**, por la alternancia de diferentes tipos de versos y estrofas; y la **melodía**, por la altura de entonación hacia el final del verso suscitada por la rima y la sintaxis.

El verso regular y sus tipos

La versificación española, como ya se vio, se sustenta en la posibilidad de crear estructuras rítmicas silábico-acentuales y atiende las diversas posibilidades combinatorias determinadas por el número de sílabas y la distribución de las sílabas átonas y tónicas que conviven en el periodo interior del verso. Un criterio esencial, entonces, en la clasificación de los diferentes tipos de versos, es establecer las fronteras del verso, es decir: determinar el número mínimo y máximo de sílabas que puede haber en él.

Las fronteras del verso

En principio, resulta imposible la implementación de versos monosilábicos porque, como ya se refirió, una palabra monosilábica será necesariamente aguda y las palabras agudas al final de verso suman una sílaba virtual al cómputo, lo cual convierte al monosílabo, técnicamente, en bisílabo. Se duda, no obstante, de la independencia rítmica de los versos de dos y tres sílabas porque fácilmente pueden confundirse con cláusulas rítmicas determinadas: “el verso bisílabo con la cláusula trocaica y el trisílabo, con la anfíbráquica”. (Caparros: 139)

Observe el siguiente ejemplo, una estrofa de ocho versos graves bisílabos escrita por Gertrudis de Avellaneda:

*Noche
triste
viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar.*

Claramente, la estructura bisílaba puede referirse también como “dos octosílabos agudos de marcado ritmo trocaico”. (Caparrós: 140)

*Noche triste viste ya
aire, cielo, suelo, mar*

El siguiente ejemplo, una estrofa de ocho versos graves trisílabos, de Espronceda, plantea una circunstancia similar:

*Tal, dulce
suspira
la lira*

*que hirió
en blando
concento
del viento
la voz.*

Observe cómo pueden organizarse estos versos bisílabos en una estructura de dos versos dodecasílabos compuestos:

— ' — — ' — / — ' — — ' — .

*Tal dulce suspira la lira que hirió
en blando concento del viento la voz.*

No presenta ningún problema, por otro lado, el reconocimiento del verso tetrasílabo (cuatro sílabas) como verso independiente. “Podemos establecer, por tanto, la frontera inferior menos discutible del verso regular castellano en las cuatro sílabas métricas.” (Caparrós: 142)

La frontera superior del verso parece limitada por el verso de catorce sílabas (alejandrino):

Pues aunque se han usado versos más largos que el alejandrino, estos ensayos carecen de individualidad rítmica marcada. Porque, dejando aparte los casos en que tales versos se logran con el agregado de cláusulas rítmicas, casi siempre se trata de la unión de dos o más versos simples; y sobre todo porque se trata de formas muy poco frecuentes. Podemos, pues, establecer el límite superior del verso regular castellano en las catorce sílabas métricas. (Caparrós: 142)

El tamaño de los versos que se estudiarán en este apartado comprenden, entonces, de las cuatro a las catorce sílabas, y han sido los tipos más usados en la práctica poética en lengua española de todos los tiempos, aunque, como se verá más adelante, no todos son igualmente importantes.

Versos de arte menor

Desde la perspectiva de la métrica, son de arte menor los versos que comprenden de cuatro a ocho sílabas métricas. No presentan hemistiquios ni cesura.

Tetrasílabo. Verso de cuatro sílabas métricas con acento obligatorio en la tercera sílaba y acento opcional en la primera; son marcadamente trocaicos:

(´ _) (´ _)

_ _ (´ _)

Pueden aparecer de manera independiente o como verso auxiliar (en función de pie quebrado) en estrofas de versos octosílabos y decasílabos.

*¡Aserrín!
¡Aserrán!
Los maderos de San Juan.
Piden queso, piden pan,
los de Roque
alfandoque,
los de Rique
afeñique.
¡Los de triqui,
triqui, tran!*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*En las presas
yo divido
lo cogido
por igual.*

JOSÉ DE ESPRONCEDA

*A una Mona
muy taimada
dijo un día
cierta Urraca:
“Si vinieras
a mi estancia,
¡cuántas cosas
te enseñara!
Tú bien sabes
con qué maña
robo y guardo
mil alhajas.
Ven, si quieres
y verás las
escondidas
tras de un arca”.*

TOMÁS DE IRIARTE

Pentasílabo. Verso de cinco sílabas métricas con acento obligatorio en la cuarta. Puede llevar otro acento en la primera o en la segunda sílaba; si lo lleva en la primera, su ritmo será **dactílico**:

(´ _ _) (´ _)

Si lo lleva en la segunda, **trocaico**:

_ (´ _) (´ _)

Lo común es que en una estrofa se mezclen las dos variedades rítmicas. Puede aparecer de manera independiente o en combinaciones con versos de once, nueve y siete sílabas o en función de pie quebrado, como en la estrofa sáfica.

*Asoman al cielo cóncavo
sus chimeneas,
los barcos, prietos, duros,
en este muele
de azoteas*

XAVIER VILLAU RRUTIA

*Vio en una huerta
dos lagartijas
cierto curioso naturalista.
Cógelas ambas
y a toda prisa
quiere hacer de ellas
anatomía.*

TOMÁS DE IRIARTE

*Baja tu vuelo,
amor altivo;
mira que al cielo
osado va.*

J.M. MAURI

Hexasílabo. Verso de seis sílabas con acento obligatorio en la quinta. El número de sílabas de la anacrusis determina las variedades rítmicas.

Con el primer acento en sílaba non, **trocaico**:

(´ _)(´ _)(´ _) o _ _ (´ _)(´ _)

Con el primer acento en sílaba par, **dactílico**:

_ (´ _ _)(´ _)

*Tú me quieres alba,
me quieres de espuma,
me quieres de nácar.
Que sea azucena;
sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.*

ALFONSINA STORNI

*Una paloma
cantando pasa:
—¡Upa, mi negro,
que el sol abrasa!*

*Ya nadie duerme
ni esta en su casa;
ni el cocodrilo
ni la yaguaza
ni la culebra
ni la torcaza.*

*Coco, cacao,
cacho, cachaza,
¡upa, mi negro,
que el sol abrasa!*

NICOLÁS GUILLÉN

Heptasílabo. Verso de siete sílabas métricas con acento obligatorio en la sexta. Es uno de los versos españoles más antiguos (ca. siglo XI). Se utiliza como hemistiquio en versos compuestos de 12, 13 y 14 sílabas. Es auxiliar dilecto del endecasílabo, aunque es frecuente su uso como verso independiente. La aparición del primer acento determina sus variedades rítmicas.

Cuando lleva el primer acento en las sílabas nones, puede ser **mixto** o **dactílico**:

(´ _ _)(´ _)(´ _) • _ _ (´ _ _)(´ _)

Cuando lleva el primer acento en las sílabas pares, **trocaico**:

_ (´ _)(´ _)(´ _) • _ _ _ (´ _)(´ _)

*Ya, desengaño mío,
llegasteis al extremo
que puede vuestro ser
verificar en serlo.*

*Todo lo habéis perdido;
mas no todo, pues creo
que aun a costa es de todo
barato escarmiento.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*Discreta y casta luna,
copudos y altos olmos,
paredes de su casa,
umbrales de su pórtico
callad, y que el secreto
no salga de vosotros.
Callad, que por mi parte
lo he olvidado todo.*

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

*¿Puedes venderme el aire que pasa entre tus dedos
y te golpea la cara y te despeina?
¿Tal vez podrías venderme cinco pesos de viento,
o más, quizás venderme una tormenta?
¿Acaso el aire fino
me venderías, el aire
(no todo) que recorre
en tu jardín para los pájaros,
diez pesos de aire fino?*

NICOLÁS GUILLÉN

Octosílabo. El más antiguo y tradicional de los versos en lengua española. Ninguno lo iguala en difusión y popularidad. Se utiliza de manera independiente y en conjunción con casi todos los versos. Su forma más usual es la acentuación mixta, aunque son comunes los octosílabos trocaicos y dactílicos.

Con acento en la primera y cuarta sílabas, **dactílico**:

(´ _ _) (´ _ _) (´ _)

Con el primer acento en sílaba par, **trocaico**:

(´ _) (´ _) (´ _) (´ _)

Con el primer acento en la segunda sílaba, **mixto**:

_ (´ _) (´ _ _) (´ _) • _ (´ _ _) (´ _) (´ _)

*Siento una grave agonía
por lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

*De esta tierra de Cocula,
que es el alma del mariachi
vengo yo con mi cantar;
voy camino a Aguascalientes,
a la feria de San Marcos,
a ver lo que puedo hallar.*

ERNESTO CORTÁZAR

*La palma que está en el patio,
nació sola;
creció sin que yo la viera,
creció sola;
bajo la luna y el sol,
vive sola.
Con su largo cuerpo fijo,
palma sola,
sola en el patio sellado,
siempre sola,
guardián del atardecer,
sueña sola.
La palma sola soñando,
palma sola.*

NICOLÁS GUILLÉN

Versos de arte mayor

Son versos de arte mayor simples los versos que comprenden de las nueve a las once sílabas métricas. No presentan hemistiquios ni cesura, aunque los versos decasílabos y endecasílabos fueron considerados y tratados como versos compuestos durante el Medioevo y el Renacimiento; actualmente, el endecasílabo es el mayor de los versos simples.

Eneasílabo. Es un verso de nueve sílabas métricas con acento obligatorio en la octava. El enneasílabo es un verso fronterizo entre los de arte menor y los de arte mayor y, como tal, presenta características de ambos: por un lado expresa modalidades bien precisas y, por el otro, tiende hacia la polirritmia.

Con acento en la segunda y cuarta sílaba, **trocaico**:

_ (' _) (' _) (' _) (' _)

Con acento en la segunda y quinta sílaba, **dactílico**:

_ (' _ _) (' _ _) (' _)

Con el primer acento en sílaba non, **mixto**:

(' _) (' _ _) (' _) (' _) • (' _ _) (' _) (' _) (' _)

*¡Juventud, divino tesoro,
que te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
y, a veces, lloro sin querer.*

*Plural ha sido la celeste
historia de mi corazón.
Era una dulce niña en este
mundo de duelo y de aflicción.*

*Miraba como el alma pura,
sonreía como una flor.
Es su belleza oscura
hecha de noche y dolor...*

RUBÉN DARÍO

*Y en mutuos abrazos unidos,
y en blando y eterno reposo,
la esposa enlazada al esposo
por siempre descansen en paz;
y en fúnebre luz ilumine
sus bodas fatídica tea,
les brinde deleites y sea
la tumba su lecho nupcial.*

JOSÉ DE ESPRONCEDA

*Si quieres vivir muchos años
y gozar de salud cabal,
ten desde niño desengaños,
practica el bien, espera el mal.*

*Desechando las convenciones
de nuestra vida artificial,
lleva por regla en tus acciones
esta norma: lo natural.*

*De los filósofos etéreos
huye la enseñanza teatral,
y aplícate buenos cauterios
en el chancro sentimental.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Decasílabo. Son versos de diez sílabas con acento obligatorio en la novena. Fue muy usado en los versos patrióticos del siglo XIX. Puede observarse como verso simple o compuesto.

Como verso simple es predominantemente polirrítmico, aunque expresa variedades trocaicas y dactílicas muy estables.

Cuando tiene el acento en la tercera y sexta sílabas, se forma un decasílabo **dactílico**, también llamado de himno.

__ (´ __) (´ __) (´ __)

Cuando tiene el primer acento en sílaba non, puede ser **mixto** o **trocaico**:

(´ __) (´ __) (´ __) (´ __) (´ __) o (´ __) (´ __) (´ __) (´ __)

Cuando tiene el primer acento en sílaba par, es siempre **mixto**:

_(´ __) (´ __) (´ __) (´ __) o _ _ _ (´ __) (´ __) (´ __)

*Mexicanos al grito de guerra
el acero aprestad y el bridón,
y retiemble en su centro la tierra
al sonoro rugir del cañón.*

JAIME NUNÓ

*¡La poesía! Pugna sagrada,
radiante arcángel de ardiente espada,
tres heroísmos en conjunción:
el heroísmo del pensamiento,
el heroísmo del sentimiento
y el heroísmo de la expresión.*

SALVADOR DÍAZ MIRÓN

*Esta noche me voy de parranda
para ver si me puedo quitar
esta pena que traigo en el alma,
que me agobia y que me hace llorar;
si me encuentro por ahí con la muerte,
a lo macho no la he de temer,
si su amor lo perdí para siempre,
qué me importa la vida perder.*

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

Como verso compuesto, consta de dos hemistiquios de cinco sílabas cada uno; como tal, puede combinar las modalidades dactílica y trocaica del pentasílabo: (´ _ _) (´ _) / _ (´ _) (´ _). Los decasílabos compuestos tienen, entonces, acento obligatorio en la cuarta y novena sílabas.

Un decasílabo compuesto **dactílico** combina dos hemistiquios de cinco sílabas con acento en la primera:

(´ _ _) (´ _) / (´ _ _) (´ _)

Un decasílabo compuesto **trocaico** combina dos hemistiquios de cinco sílabas con acento en la segunda:

_ (´ _) (´ _) / _ (´ _) (´ _)

Un decasílabo compuesto **mixto** combina hemistiquios dactílicos y trocaicos de cinco sílabas:

(´ _ _) (´ _) / _ (´ _) (´ _)

*Preso me llevan, amigos míos,
un cruel delito me condenó;
porque maté a una mujer ingrata,
porque ella, infame, mi amor burló.*

*Cuando me acuerdo de aquella escena,
que ya en el suelo muerta la vi...
¡Ay!, desde entonces sólo me quedan
tristes recuerdos. ¡Pobre de mí!*

ANÓNIMO

*La joven madre perdió a su hijo,
se ha vuelto loca y está en su lecho.
Eleva un brazo, descubre un pecho,
suma las líneas de un enredijo.*

*El dedo en alto y el oro fijo,
cuenta las curvas de adorno al techo;
y muestra un rubro pezón derecho
como en espasmo y ardor de rijo.*

*En la vidriera cortina rala
tensa y purpúrea cierne curiosa
lumbre, que tiñe su tenue gala.*

*y roja lengua cae y se posa
y con delicia treme y resbala
en el erecto botón de rosa.*

SALVADOR DÍAZ MIRÓN

*Bajo un cielo plumizo y ventoso
por aristas de piedra cortado
el paisaje monótono duerme
en profundo y solemne letargo.
Todo es gris: la silueta del monte,
el inmóvil y frío remanso
que refleja en sus ondas oscuras
un jirón sepulcral del espacio [...]*

MANUEL J. OTHÓN

Endecasílabo. Verso de once sílabas métricas con acento obligatorio en la décima y sexta sílaba. Es, junto con el octosílabo, el verso más empleado en la poesía española. Es la forma de arte mayor más importante y el metro heroico por excelencia. Es generalmente polirrítmico, aunque ha tenido muchas realizaciones desde su implementación en la poesía española.

Se introduce en España por influencia de Petrarca, pero el primer gran impulsor del metro en la poesía lírica española es Boscán; se puede hablar de un endecasílabo compuesto, previo a Boscán, y de otro simple, posterior a él, donde cobra particular relevancia la obra de Garcilaso de la Vega, quien da, por primera vez, carta de naturalización al metro.

Como verso compuesto. El endecasílabo castellano, el más antiguo de cuantos se han utilizado en poesía española, es un tipo de verso compuesto; combina hemistiquios de seis y cinco sílabas en diferentes disposiciones.

Si el primer hemistiquio es de cinco sílabas, tiene acento obligatorio en la décima y en la cuarta.

Es **dactílico** cuando se acentúa la primera y séptima sílabas:

(´ _ _)(´ _) / _ (´ _ _)(´ _)

Trocaico, cuando se acentúa la segunda y sexta sílabas:

(_ ´)(_ ´) _ / (´ _)(` _)(´ _)

Si el primer hemistiquio es de seis sílabas, tiene acento obligatorio en la décima y quinta sílabas.

Es **dactílico** cuando se acentúa la segunda y séptima sílabas:

_ (´ _ _)(´ _) / (´ _ _)(´ _)

Trocaico, cuando se acentúa la primera y octava sílabas:

(´ _)(` _)(´ _) / _ (´ _)(´ _)

Las formas **mixtas** de este tipo de metro se dan cuando se mezclan los hemistiquios de las combinaciones trocaicas y dactílicas:

(´ _ _)(´ _) / (´ _)(` _)(´ _)

_ (´ _ _)(´ _) / _ (´ _)(´ _)

Como verso simple. Las formas modernas del endecasílabo lo caracterizan como verso de arte mayor simple, sin cesuras ni hemistiquios, y mucho se ha escrito, desde entonces, en torno a la estilística del verso: “su gravedad, si va acentuado en todas las sílabas pares; su impresión de rapidez cuando se acentúa sólo la sexta; la conveniencia de que haya una especie de descanso después de la cuarta o quinta sílabas; la sensación de energía si va acentuado en la primera sílaba, etc.” (Caparrós: 154)

Se han decantado, no obstante, entre la multitud de formas y experimentos más o menos logrados, cuatro formas tradicionales de endecasílabo simple: el **enfático**, el **heroico**, el **melódico** y el **sáfico**; todos con acento obligatorio en la sexta sílaba y determinados rítmicamente según la posición de la primera sílaba del verso.

Endecasílabo enfático. Acento obligatorio en la primera, sexta y décima sílabas. Es de variedad rítmica mixta, como se observa en el esquema.

(´ _ _) (` \_ ) ( ´ \_ ) ( ` _) (´ _)

*No pierdas más quien ha tanto perdido;
bástete, amor, lo que por mi ha pasado;
válgame ahora haber jamás probado
a defenderme de lo que has querido.*

GARCILASO DE LA VEGA

Endecasílabo heroico. Acento obligatorio en la segunda, sexta y décima sílabas. Es de variedad rítmica claramente trocaica:

_ (´ _) (` \_ ) ( ´ \_ ) ( ` _) (´ _)

*A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro oscurecían.*

GARCILASO DE LA VEGA

Endecasílabo melódico. Acento obligatorio en la tercera, sexta, y décima sílabas. Es de variedad rítmica **mixta**:

--(´--)(´--)(`--)(´--)

*A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con extrañeza un can hacía
extremo de dolor con desconciertos.*

GARCILASO DE LA VEGA

Endecasílabo sáfico. Con acento obligatorio en la cuarta, sexta y décima sílabas. Es de variedad rítmica mixta:

---(´--)(´--)(´--)(´--)

*¡Oh, miserable estado, oh, mal tamaño!
¡Que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón porque lloraba!*

Endecasílabo italiano o dactílico. Con acento obligatorio en la cuarta, séptima y décima sílaba. Puede llevar extrarrítmico en la primera sílaba.

(`--)(´--)(´--)(´--)

*Cerca del agua te quiero llevar
porque tu arrullo trascienda del mar.*

*Cerca del agua te quiero tener
porque te aliente su vívido ser.*

*Cerca del agua te quiero sentir
porque la espuma te enseñe a reír.*

*Cerca del agua te quiero, mujer,
ver, abarcar, fecundar, conocer.*

*Cerca del agua perdida del mar
que no se puede perder ni encontrar.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

Versos compuestos de arte mayor

Son versos de Arte Mayor compuestos todos los versos que comprenden de las doce a las catorce sílabas (aunque en muchos tratados se consideran también como tales las tiradas de versos de 15, 16, 17 y 18 sílabas). Este tipo de verso presenta una cesura que separa dos hemistiquios de igual medida (o con diferencia de una sílaba cuando se trata de versos impares).

Dodecasílabo. Verso de doce sílabas métricas dividido en dos o tres hemistiquios. Aparece en estrofas independientes o combinado con versos de diez, ocho y seis sílabas. En sus formas simétricas, lleva acento obligatorio en la quinta y undécima sílabas.

Son **simétricos** cuando cada uno de sus dos hemistiquios mide seis sílabas métricas.

Es **trocaico** cuando se acentúa la primera sílaba de cada hemistiquio:

(´ _)(` \_ )( ´ \_ ) / ( ´ \_ )( ` _)(´ _)

*Tanto que tenemos luego que estar quietos,
tanto que más tarde hay que reposar,
y desperdiciamos la hora presente
y nos contentamos sólo con soñar.*

JUANA DE IBARBOUROU

*¡Qué bonito amor! ¡Qué bonito cielo!
¡Qué bonita luna! ¡Qué bonito sol!
¡Qué bonito amor! Yo lo quiero mucho
porque siente todo lo que siento yo.*

JOSÉ ALFREDO JIMÉNEZ

Es **dactílico** cuando se acentúa la segunda sílaba de cada hemistiquio:

_ (´ _ _)(´ _) / _ (´ _ _)(´ _)

*Abiertas las rejas, las luces se agitan,
y alegre banquete se deja entrever,
los néctares dulces al júbilo excitan
ya cien caballeros cantando a beber.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*Sufrí mucho tiempo, lloré muchas veces;
la vida inclemente todo me negó.
Nunca me miraste como ahora me miras;
bendito sea el cielo que al fin me escuchó.*

TATA NACHO

Mixto, cuando combina las variedades dactílica y trocaica:

$-(\acute{ } _ _)(\acute{ } _)/(\acute{ } _)(\grave{ } _)(\acute{ } _)$

$(\acute{ } _)(\grave{ } _)(\acute{ } _)/_(\acute{ } _ _)(\acute{ } _)$

*La sombra que sube por los cortinajes,
para los hermosos oyentes pueriles,
se puebla y se llena con los personajes
de los tenebrosos cuentos infantiles.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*Nunca, nunca, nunca pensé que me amarás;
como iba a pensarlo, tan pobre que soy,
como iba a pensarlo si eres tan bonita,
si eres tan hermosa, si eres tan gentil.*

TATA NACHO

Son **asimétricos** cuando el primero de sus hemistiquios mide siete y el segundo cinco sílabas métricas. Tiene acento obligatorio en la sexta y undécima sílaba. Todas sus variedades rítmicas son mixtas:

$-(\acute{ } _)(\grave{ } _)(\acute{ } _)/_(\acute{ } _)(\acute{ } _)$

$(\acute{ } _)(\grave{ } _ _)(\acute{ } _)/(\acute{ } _ _)(\acute{ } _)$

*Tienes toda la lira; tienes las manos
que acompañan las danzas y las canciones;
tus órganos, tus prosas, tus cantos llanos
y tus llantos que parten los corazones.*

RUBÉN DARÍO

*Mi corazón percibe, sueña y presume.
Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.*

*Y frío de alta zona hiela y entume,
y la luz del sol poniente colora y rasa,
y fe de gloria empírea pugna y fracasa
como en ensayos torpes un ala implume.*

*El sublime concierto llena la casa;
y en medio de la sorda y estulta masa,
mi corazón percibe, sueña y presume.*

*Y como envuelta en oro tejido en gasa,
la tristeza de Verdi suspira y pasa
en la cadencia fina como un perfume.*

SALVADOR DÍAZ MIRÓN

Dodecasílabo ternario. Forma simple del verso dodecasílabo. Se forma por la unión de tres grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera. Es invariablemente **trocaico**.

-- (' _) / (` \_ ) ( ' \_ ) / ( ` _) (' _)

*Ancho círculo de brumas taciturnas...
negra sierra de grandeza inmensurable...
con peana de boscosas montañuelas
y corona de pináculos de hielo.*

GABRIEL Y GALÁN

Tridecasílabo. Verso de trece sílabas métricas, de muy escaso uso en lengua española; fue cultivado con fortuna por Gertrudis Gómez de Avellaneda y algunos poetas modernistas. Puede ser visto como verso simple, ternario o compuesto.

Tridecasílabo anapéstico. Verso simple con acento en la tercera, sexta, novena y duodécima sílabas. Presenta un marcado ritmo **dactílico**.

__ (' __) (' __) (' __) (' _)

*Es incendio la esfera zafírea que surcas,
ya convierte tu lumbre radiante y fecunda,
y aún la pena que el alma destroza fecunda,
se suspende mirando tu marcha triunfal.*

RUBÉN DARÍO

Tridecasílabo ternario. Combinación de tres grupos de cuatro sílabas con acento en la última (el último grupo del verso puede ser igualmente agudo o terminar en palabra grave; en ambos casos se suma una sílaba al cómputo). Es invariablemente **trocaico**.

___ (' / _) (` \_ ) ( ' / \_ ) ( ` _) (' _)

*Para cantarte, dictador de la llanura,
hincha sus líricos pulmones cada verso.*

F.L.BERMÚDEZ

Tridecasílabo compuesto. Verso compuesto de dos hemistiquios, uno de siete y otro de seis sílabas, en orden indistinto. Tiene acento obligatorio en la duodécima sílaba y, según el orden de los hemistiquios, en la quinta o sexta sílaba.

Cuando el primer hemistiquio es **heptasílabo**, tiene acento obligatorio en la sexta sílaba; es **trocaico** si lleva acento en la segunda sílaba del primer hemistiquio y en la primera del segundo:

_ (' _) (` \_ ) ( ' \_ ) / ( ' \_ ) ( ` _) (' _)

O **dactílico**, si lleva acento en la tercera sílaba del primer hemistiquio y en la segunda del segundo:

__ (' __) (' _) / _ (' __) (' _)

Es **mixto** cuando combina las variedades trocaicas y dactílicas.

_ (' _) (` _) (' _) / _ (' __) (' _)

Cuando el primer hemistiquio es **hexasílabo**, tiene acento obligatorio en la quinta sílaba; es invariablemente **mixto**:

— ‘ — — ‘ — / — ‘ — ‘ — ‘ —
 — — ‘ — ‘ — / ‘ — ‘ — — ‘ —

*La vista deliciosa de estos campos bellos
 quiero otra vez gozar; ¿y cuando yo trocara
 necio jamás la sociedad tempestuosa
 con los deleites puros de esta vida quieta?
 Aquí la primavera de esmeralda cubre
 el suelo en otro tiempo sólo rico en nieve.*

Tetradecasílabo. Verso de catorce sílabas métricas. Cuando es compuesto por dos hemistiquios de siete sílabas se llama alejandrino. Es uno de los versos más antiguos de la tradición en lengua española; fue ampliamente utilizado en la Edad Media, recuperado durante el Neoclásico y generalizado durante el Modernismo. Es, desde entonces, “uno de los versos largos más empleados en la poesía moderna de métrica regular, sólo o en combinación con el endecasílabo, el heptasílabo y el eneasílabo”. (Caparrós: 159)

Como todos los versos compuestos con número par de sílabas, el alejandrino se divide en dos hemistiquios simétricos de siete sílabas, cada uno con su propia cadencia rítmica. Tiene acento obligatorio en la sexta sílaba de cada hemistiquio.

En su forma **dactílica** se acentúan las tercera y sexta sílabas de cada hemistiquio.

— — (‘ — —) (‘ —) / — — (‘ — —) (‘ —)

*¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
 Está presa en sus aros, está presa en sus tules,
 en la jaula de mármol del palacio real,
 el palacio soberbio que cuidan los guardas,
 que custodian cien negros con sus cien alabardas,
 un lebrele que no duerme y un dragón colosal.*

RUBÉN DARÍO

En su forma **trocaica**, la segunda y sexta sílabas de cada hemistiquio:

-(´ _)(` \_)(´ \_) / -(´ \_)(` _)(´ _)

*Ya de fulgentes flores se adorna primavera;
el céfiro apacible discurre por el prado;
verdura deleitosa el plácido collado
y mirto florecido corona la ribera.*

ALBERTO LISTA

*La noche viene tibia, se cuelga ya brillando,
la blanca Luna en medio de un cielo de zafir,
y todo allá en los bosques se encoge y va callando,
y todo en tus riberas empieza ya a dormir.*

IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO

Su variante **mixta** combina las formas dactílicas, trocaicas y mixtas del heptasílabo en cada hemistiquio, sin atenerse a una norma fija en la distribución de los acentos interiores. Es la forma más usual del alejandrino:

(´ _ _)(´ _)(` \_) / (` _)(´ _ _)(´ _)

(´ _)(´ _ _)(´ _) / -(´ _)(` _)(´ _)

(´ _ _)(´ _)(´ _) / (´ _ _)(´ _)(´ _)

*Es sangre, no granizo, lo que azota mis sienes.
Son dos años de sangre: son dos inundaciones.
Sangre de acción solar, devoradora vienes,
hasta dejar sin nadie y ahogados los balcones.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

Como verso simple, el tetradecasílabo presenta diversas variedades rítmicas. La diferencia entre este verso y el alejandrino es la ausencia de cesura y la movilidad del acento en la sexta sílaba. Llevan acento obligatorio en la décimo tercera sílaba.

Con acento en la primera y cuarta sílaba, se puede formar un tetradecasílabo **dactílico** o **mixto**:

(´ _ _)(´ _ _)(´ _ _)(´ _ _)(´ _)

(´ _ _)(´ _)(´ _ _)(´ _)(´ _)(´ _)

Con acento en la primera y tercera sílaba, se forma un tetradecasílabo **trocaico** o **mixto**:

(´ _)(´ _)(´ _)(´ _)(´ _)(´ _)(´ _)
(´ _)(´ _ _)(´ _)(´ _ _)(´ _)(´ _)

Con acento en la segunda sílaba, se forma siempre un tetradecasílabo mixto:

_ (´ _)(` \_)(´ \_)(` _)(´ _ _)(´ _)
_ (´ _ _)(´ _ _)(´ _ _)(´ _)(´ _)
_ (´ _ _)(´ _)(´ _ _)(´ _ _)(´ _)
_ (´ _)(´ _ _)(´ _)(´ _)(´ _)(´ _)

POEMA VI

*Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo
Y las hojas caían en el agua de tu alma.*

*Apegada a mis brazos como una enredadera.
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.*

*Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.*

*Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma.*

PABLO NERUDA

LAS MANOS

*Brotan del corazón, irrumpen por los brazos,
saltan, y desembocan sobre la luz herida
a golpes, a zarpazos.*

*La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.*

*Alzad, moved las manos en un gran oleaje,
hombres de mi simiente.*

*Ante la aurora veo surgir las manos puras
de los trabajadores terrestres y marinos,
como una primavera de alegres dentaduras,
de dedos matutinos.*

*Endurecidamente pobladas de sudores,
retumbantes las venas desde las uñas rotas,
constelan los espacios de andamios y clamores,
relámpagos y gotas.*

*Conducen herrerías, azadas y telares,
muerden metales, montes, raptan hachas, encinas,
y construyen, si quieren, hasta en los mismos mares
fábricas, pueblos, minas.*

*Estas sonoras manos oscuras y lucientes
las reviste una piel de invencible corteza,
y son inagotables y generosas fuentes
de vida y de riqueza.*

*Como si con los astros el polvo peleara,
como si los planetas lucharan con gusanos,
la especie de las manos trabajadora y clara
lucha con otras manos.*

*Feroces y reunidas en un bando sangriento
avanzan al hundirse los cielos vespertinos
unas manos de hueso lívido y avariento,
paisaje de asesinos.*

*No han sonado: no cantan. Sus dedos vagan roncoss,
mudamente aletean, se ciernen, se propagan.
Ni tejieron la pana, ni mecieron los troncos,
y blandas de ocio vagan.*

*Empuñan crucifijos y acaparan tesoros
que a nadie corresponden sino a quien los labora,
y sus mudos crepúsculos absorben los sonoros
caudales de la aurora.*

*Orgullo de puñales, arma de bombardeos
con un cáliz, un crimen y un muerto en cada uña:
ejecutoras pálidas de los negros deseos
que la avaricia empuña.*

*¿Quién lavará estas manos fangosas que se extienden
al agua y la deshonran, enrojecen y estragan?
Nadie lavará manos que en el puñal se encienden
y en el amor se apagan.*

*Las laboriosas manos de los trabajadores
caerán sobre vosotras con dientes y cuchillas.
Y las verán cortadas tantos explotadores
en sus mismas rodillas.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

LA ESTROFA

Como unidad rítmica, el verso se integra en torno a otros versos en virtud de ciertas relaciones de correspondencia y contraste que articulan una estructura rítmica más amplia: la estrofa. Es importante considerar que el estudio y taxonomía de la estrofa es también un recorrido por la transformación histórica de las formas poéticas; las diferentes circunstancias sociales e históricas originaron tipos específicos de poesía relacionados con un tipo correspondiente de poeta con muy diversas necesidades expresivas. Muchas de estas formas estróficas sólo encuentran pertinencia, desde nuestra perspectiva, ubicadas en su contexto, donde pueden ser mejor comprendidas; aunque no se descarta su uso y aplicación en las formas melódicas y estructurales de la canción contemporánea.

Según distingue Domínguez Caparrós:

puede ocurrir que el poema ordene los elementos rítmicos con arreglo a un patrón estructural de simetría que se repite a lo largo del mismo; y estamos entonces ante una combinación métrica estrófica. Puede ser también que el esquema de composición del poema esté fijado de antemano, como sucede, por ejemplo, en el soneto; y en este caso se tiene una forma de composición fija. Si la disposición del poema no repite ningún esquema, nos encontramos ante series no estróficas. (pp. 193, 194).

La estrofa es, en su esencia, un patrón que se repite a ciertos intervalos del poema y, como tal, es también un fenómeno rítmico. Tradicionalmente, las estrofas se jerarquizan según su organización estructural, y se definen según el metro de los versos y las relaciones de clase y disposición de rima que los vinculan. Durante mucho tiempo se consideró a la estrofa como unidad de sentido, en tanto supone "la estilización del periodo sintáctico" (Caparrós: 194); en la poesía contemporánea, no obstante, suele romperse este criterio y podemos encontrar series de dos o más estrofas encabalgadas en torno a un sólo eje sintáctico. No obstante, en la canción, donde suele asociarse un tipo de estrofa a un bloque de sentido, el criterio prevalece y se cultiva.

Clases de estrofas

Consideremos ahora los tipos de estrofa más frecuentes de la poesía en lengua española. No debe olvidarse que todas estas formas son plenamente adaptables a las necesidades expresivas del autor y pueden, en todo caso, formularse formas estróficas fuera de este marco siempre y cuando se cumpla con los criterios fundamentales en la construcción de toda estrofa: las relaciones de rima y de metro entre los versos, y la unidad de sentido.

Estrofas de dos versos

Dístico o pareado. Estrofa de dos versos de arte mayor o menor con rima consonante también pareada: aa, bb, cc, etc.

*Soñaba en ese entonces en forjar un poema,
de arte nervioso y nuevo, obra audaz y suprema.*

*Escogí entre un asunto grotesco y otro trágico,
llamé a todos los ritmos con un conjuro mágico*

*y los ritmos indóciles vinieron acercándose,
juntándose en las sombras, huyéndose y buscándose;*

*ritmos sonoros, ritmos potentes, ritmos graves,
unos cual choques de armas, otros cual canto de aves.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

*Llegó tan hondo el beso
que traspasó y emocionó a los muertos*

*El beso trajo un brío
que arrebató la boca de los vivos.*

*El hondo beso grande
sintió breves los labios al ahondarse.*

*El beso aquel que quiso
cavar los muertos y sembrar los vivos.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

*Se diluye el camino en la sombra desierta.
Yo he encendido mi lampara y he cerrado la puerta.*

*Sobre mi chimenea su silbido agorero
cuela el viento. Estremécense los cristales. Yo espero*

*a un hermano que ha mucho me prometió venir
y temo... que en la noche él se pueda morir...*

*Se diluye el camino en la sombra desierta
Yo he encendido mi lampara y he cerrado la puerta.*

SALVADOR NOVO

Estrofas de tres versos

Terceta. Estrofa de tres versos de **arte menor** con rima consonante intercalada; generalmente se encadenan los tercetos en la sucesión estrófica: aba, bcb, cdc...

*Clarito pa que me entiendan:
si te dan gato por liebre
no compres lo que te vendan.*

*Que no te suban la fiebre
ni los becerros de oro
ni los niños del pesebre.*

*Con la zurda embiste el toro,
la culpa no es del judío
ni del negro ni del moro.*

JOAQUÍN SABINA

*El ojo que ves no es
ojo porque lo veas,
es ojo porque te ve.*

*Para dialogar,
preguntad, primero;
después, escuchad.*

*Todo narcisismo
es un vicio feo,
y ya viejo vicio.*

ANTONIO MACHADO

Terceto. Estrofa de tres versos de **arte mayor** con rima consonante inter-calada; generalmente se encadenan los tercetos en la sucesión estrófica: aba, bcb, cdc...

*Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma tan temprano.*

*Alimentando lluvias, caracolas,
y órganos mi dolor sin instrumentos,
a las desalentadas amapolas*

*daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler, me duele hasta el aliento.*

*Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

*En medio de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno
por la divina sangre de la herida.*

*Loemos al señor que hizo un trueno
el diamante de amor de la alegría
para todo el que es fuerte y sereno.*

*El corazón al corazón se fía
si el águila cual las águilas natales
estrangula serpientes en la vía.*

*Gloriosa palma la de que los males
del huracán se libre porque eleve
la fruta en sus aguas tropicales.*

*El corazón al corazón se fía
los mismo en esas palmas que en el breve
corazón de la perla más sombría.*

*Mi corazón, señor, como el poema,
sube la escalinata de la vida
y te da su pasión com una gema. [...]*

CARLOS PELLICER

Estrofas de cuatro versos

Copla. Estrofa de cuatro versos de **arte menor** con rima asonante en b. También se le conoce como cuarteta asonante.

*Árbol de la esperanza
que vives solo en el campo,
tú dime si no la olvido
o dime si no la aguanto.*

JOSE ALFREDO JIMÉNEZ

*Yo te regalaba todo,
todo lo que me pedías;
sin embargo me reclamas
y te daba hasta mi vida.*

LOS TIGRES DEL NORTE

*Reloj no marques las horas
porque voy a enloquecer
ella se ira para siempre
cuando amanezca otra vez.*

ROBERTO CANTORAL

*Por el agua y la tierra,
noche en el aire.
Por el agua del día
vienen los ángeles.*

*Apenas en el mundo
un Niño cabe:
pedacitos de cielo
son sus pañales.*

*Como un pájaro nuevo
la noche canta.
Hay palabras y estrellas
en su garganta*

*Lo que dice la noche
del agua sale.
Porque nadie lo ve,
todo se sabe*

CARLOS PELLICER

Cuarteta. Estrofa de cuatro versos de **arte menor** con rima consonante intercalada: abab.

*Cuerpo del amanecer:
flor de la carne florida
Siento que no quiso ser
más allá de flor tu vida.*

*Corazón que en el tamaño
de un día se abre y cierra.
La flor nunca cumple un año,
y lo cumple bajo tierra.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

EN EL CLARO DE LA LUNA
*En el claro de la luna
donde quiero ir a jugar,
duerme la reina fortuna
que tendrá que madrugar.*

*Mi guardiana de la suerte,
sueña cercada de flor
que me salvas de la muerte
con fortuna en el amor.*

*Sueña, talismán querido,
sueña mi abeja y su edad;
sueña y si, lo he merecido,
sueña mi felicidad.*

*Sueña caballos cerreros,
sueñame el viento del sur,
sueña un tiempo de aguaceros
en el valle de la luz.*

*Sueña lo que hago y no digo,
sueña en plena libertad,
sueña que hay días en que
vivo,
sueña lo que hay que callar.*

*Entre las luces más bellas
duerme intranquilo mi amor
porque en su sueño de estrellas
mi paso en tierra es dolor.*

*Mas si yo pudiera serle
miel de abeja en vez de sal
¿a qué tentarle la suerte
que valiera su soñar?*

*Suéñeme, pues, cataclismo,
sueñe golpe largo y sed,
sueñe todos los abismos,
que de otra vida no sé.*

*Sueñe lo que hago y no digo,
sueñe en plena libertad,
sueñe que hay días en que vivo,
sueñe lo que hay que callar.*

*Sueñe la talla del día,
—del día del que fui y del que
soy—
que el de mañana, alma mía,
lo tengo soñado hoy.*

SILVIO RODRÍGUEZ

Redondilla. Estrofa de cuatro versos de **arte menor** con rima consonante abrazada: abba.

*Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:*

*si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal? [...]*

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

LA VIDA NO VALE NADA
*La vida no vale nada
si no es para perecer
porque otros puedan tener
lo que uno disfruta y ama.*

*La vida no vale nada
si yo me quedo sentado
después que he visto y soñado
que en todas partes me llaman.*

*La vida no vale nada
cuando otros se están matando
y yo sigo aquí cantando
cual si no pasara nada.*

*La vida no vale nada
si escucho un grito mortal
y no es capaz de tocar
mi corazón que se apaga.*

*La vida no vale nada
si ignoro que el asesino*

*cogió por otro camino
y prepara otra celada.*

*La vida no vale nada
si se sorprende a mi hermano
cuando supe de antemano
lo que se le preparaba.*

*La vida no vale nada
si cuatro caen por minuto
y al final por el abuso
se decide la jornada.*

*La vida no vale nada
si tengo que posponer
otro minuto de ser
y morirme en una cama.*

*La vida no vale nada
si, en fin, lo que me rodea
no puedo cambiar cual fuera
lo que tengo y que me ampara.*

PABLO MILANÉS

Seguidilla simple. Estrofa de cuatro versos de **arte menor**: los versos 1º. y 3º. deben ser heptasílabos; el 2º. y el 4º., pentasílabos. Presentan rima consonante abba, abab o abcb.

*En la puerta Correos
tú me has citao,
para ir a las lumbreras
por bacalao.*

Seguidilla gitana. Estrofa de cuatro versos: los versos 1º., 2º. y 4º. deben ser hexasílabos; el 3º., de once o diez sílabas. Presentan rima asonante en b: abcb.

*Me dieron las doce
las doce me dieron
en el compás de Santito Domingo
yo y mi compañero.*

Cuarteto. Estrofa de cuatro versos de **arte mayor** con rima asonante abrazada: ABBA.

*Academia de corte y confección,
sabañones, aceite de ricino,
gasógeno, zapatos topolino,
“el género dentro por la calor”.*

*Para primores galerías Piquer,
para la inclusa niños con anginas,
para la tisis caldo de gallina,
para las extranjeras Luis Miguel.*

*Enseñando las garras de astracán,
reclinaba en la barra de “Chicote”,
la “bien pagá” derrite, con su escote,
la crema de la intelectualidad.*

*Permanén, con rodete Eva Perón,
“Parfait amour”, rebeca azul marino,
—”Maestro, le presento a Lupe Sino,
lo dejo en buenas manos, matador”.*

JOAQUÍN SABINA

Serventesio. Estrofa de cuatro versos de **arte mayor** con rima consonante intercalada: ABAB

*Lo primero que quise fue marcharme bien lejos;
en el álbum de cromos de la resignación
pegábamos los niños que odiaban los espejos
guantes de Rita Hayworth, calles de Nueva York.*

*Apenas vi que un ojo me guiñaba la vida
le pedí que a su antojo dispusiera de mí,
ella me dió las llaves de la ciudad prohibida
yo, todo lo que tengo, que es nada, se lo dí.*

*Así crecí volando y volé tan deprisa
que hasta mi propia sombra de vista me perdió,
para borrar mis huellas destrocé mi camisa,
confundí con estrellas las luces de neón.*

*Hice trampas al póker, defraudé a mis amigos,
sobre el banco de un parque dormí como un lirón;
por decir lo que pienso sin pensar lo que digo
más de un beso me dieron (y más de un bofetón).*

*Lo que sé del olvido lo aprendí de la luna,
lo que sé del pecado lo tuve que buscar
como un ladrón debajo de la falda de alguna
de cuyo nombre ahora no me quiero acordar.*

*Así que, de momento, nada de adiós muchachos,
me duermo en los entierros de mi generación;
cada noche me invento, todavía me emborracho;
tan joven y tan viejo, like a rolling stone.*

JOAQUÍN SABINA

Estrofa sáfica. Estrofa de cuatro versos de **arte mayor** con **pie quebrado**: tres endecasílabos sáficos (con acento en las sílabas 4^a. 6^a. y 10^a), y un pentasílabo adónico (con acento en la 1^a.); presenta diversos esquemas de rima: abba, abab, abcb...

*Tu pupila es azul, y cuando ríes
su claridad suave me recuerda
el trémulo fulgor de la mañana
que en el mar se refleja.*

*Tu pupila es azul y cuando lloras
las transparentes lágrimas en ella
se me figuran gotas de rocío
sobre una violeta.*

*Tu pupila es azul y si en el fondo
como un punto de luz radia una idea,
me parece en el cielo de la tarde
una perdida estrella.*

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Cuaderna vía. Estrofa de cuatro versos **alejandrinos** (catorce sílabas métricas) con un esquema monorrímico consonante: AAAA, BBBB, etc.

*Si leyeres a Ovidio que por mí fue educado,
hallarás en él cuentos que yo le hube mostrado,
y muy buenas maneras para el enamorado;
Pánfilo cual Nasón, por mí fue amaestrado.*

*Si quieres amar dueñas o a cualquier mujer
muchas cosas tendrás primero que aprender
para que ella te quiera en amor acoger.
Primeramente, mira qué mujer escoger.*

*Busca mujer hermosa, atractiva y lozana,
que no sea muy alta pero tampoco enana;
si pudieras, no quieras amar mujer villana
pues de amor nada sabe, palurda y chabacana [...]*

ARCIPRESTE DE HITA

Estrofas de cinco versos

Quintilla. Estrofa de cinco versos de **arte menor**, preferentemente octosílabos, con dos rimas consonantes distribuidas según ciertas consideraciones: no deben rimar más de dos versos seguidos, no se puede terminar en pareado y ningún verso puede quedar suelto.

*Una pasión escondida
llevamos dentro del pecho:
nos va minguando la vida;
entonces cualquier desprecio
deja en el alma una herida.*

ANÓNIMO

*Hendía el caudal rugiente
la cierva con fuerza extraña,
y hendía el potro valiente
la arrebatada corriente
tras la medrosa alimaña.*

JOSÉ ZORRILLA

*Quemaste la madrugada
con fuego de tu guitarra:
zumo de caña en la jícara
de tu carne prieta y viva,
bajo luna muerta y blanca.*

NÍCOLÁS GUILLÉN

Quinteto. Estrofa de cinco versos de **arte mayor**, con dos rimas consonantes distribuidas según ciertas consideraciones: no deben rimar más de dos versos seguidos, no se puede terminar en pareado y ningún verso puede quedar suelto.

*El buen caballero partió de su tierra;
allende los mares la gloria buscó;
los años volaban, se acabó la guerra;
y allende los mares hasta él voló,
voló un triste viento de su dulce tierra.*

PABLO PIFERRER

*Juegan y beben: mas en bien, sin vicio,
sin interés y sin exceso: tienen
del cuarto de Fermín mal en el quicio
encajada la puerta y se mantienen
ojo avizor a él por el resquicio.*

JOSÉ ZORRILLA

Lira. Estrofa de cinco versos que combina metros diferentes, dos endeca-sílabos y tres heptasílabos, distribuidos del siguiente modo: son heptasílabos el 1º. el 3º. y el 4º.; endecasílabos, el 2º. y el 5º. Rima consonante aBabB.

ODA AD FLOREM GNIDO

*Si de mi baja lira
tanto pudiese el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento;*

*y en ásperas montañas
con el süave canto enterneciese
las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trujiese,*

*no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;*

*mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada:*

*y cómo por ti sola,
y por tu gran valor y hermosura
convertido en viola,
llora su desventura
el miserable amante en tu figura. [...]*

GARCILASO DE LA VEGA

Estrofas de seis versos

Sextilla. Estrofa de seis versos octosílabos con rima aaaabba.

MARTÍN FIERRO

*Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela.*

*Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento:
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.*

*Vengan santos milagrosos,
vengan todos en mi ayuda
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda.*

*Yo he visto muchos cantores,
con famas bien otenidas
y que después de alquiridas
no las quieren sustentar:
parece que sin largar
se cansaron en partidas.*

*Mas ande otro criollo pasa
Martin Fierro ha de pasar;
nada lo hace recular
ni las fantasmas lo espantan,
y dende que todos cantan
yo tambien quiero cantar. [...]*

JOSÉ HERNÁNDEZ

Sexteto. Estrofa de seis versos de arte mayor con rima aaabba.

*Señor, deja que diga la gloria de tu raza,
la gloria de los hombres de bronce, cuya maza
melló de tantos yelmos y escudos la osadía:
¡oh caballeros tigres!, ¡oh caballeros leones!,
¡oh caballeros águilas!, os traigo mis canciones;
¡oh enorme raza muerta!, te traigo mi elegía.*

AMADO NERVO

*Entre las rocas de la costa alzada
se oye un extraño hablar, de madrugada,
de gente que en las noches vigilaron;
las barcas, animadas de un deseo,
tienen un misterioso balanceo,
y nunca se están quietas donde las dejaron.*

EDUARDO MARQUINA

Estrofa Manriqueña, también llamada copla de pie quebrado. Es una combinación de dos versos octosílabos y cuatro tetrasílabos distribuidos del siguiente modo: son octosílabos el 1º, el 2º, el 4º y el 5º; tetrasílabos, el 3º y el 7º. Con rima asonante abcabc.

*Recuerde el alma dormida,
avive el seso e despierte
contemplando
como se pasa la vida,
como se viene la muerte
tan callando. [...]*

JORGE MANRIQUE

COPLAS DE PIE QUEBRADO PARA NERUDA

*En Parral están de fiesta,
cien años cumple San Pablo,
panza de buda,
chile que se me indigesta,
pongamos, Matilde, que hablo
de un tal Neruda.*

*Cueca, valsecito y son,
brindando con vino tinto,
uvas y viento,
España en el corazón,
dijo el capitán del quinto
regimiento.*

*Qué puñal contra el olvido,
qué radical en la guerra
del diccionario,
qué confieso que he bebido,
qué residencia en la tierra,
qué extravagario.*

*Malditos sean los tiranos,
malditas sean las medallas
del desgobierno,
benditos los aurelianos
que perdieron mil batallas
contra el invierno.*

*Qué boina gris maldoror,
qué querencia, qué almohada
incandescente,
qué veinte poemas de amor,
qué canción desesperada,
qué delincuente.*

*Isla Negra, capital
del farewell, del te quiero,
de la duda,
del azúcar y la sal,
de las cartas del cartero
de Neruda.*

JOAQUÍN SABINA

Sexta rima. Estrofa de seis versos endecasílabos con rima ABABCC.

*Hubo algún tiempo en los remotos años
Del mundo infancia, en que la dura tierra
No le causaba al hombro algunos daños,
Ni con zarzas ni abrojos hizo guerra,
Y sin cultivo, pródiga y esclava
Los frutos de sus árboles le daba.*

LEANDRO DE MORATÍN

*Bello es el astro rey del claro día,
bellísima su voz fecundizante;
bella es la reina de la noche umbría
con su pálida luz, su brillo amante;
¡pero más bella aún, más seductora,
es la mujer que el corazón adora!*

JOSÉ ZORRILLA

Sexteto lira. Combinación libre de versos heptasílabos y endecasílabos con diversos esquemas de rima consonante: ababcc, abbacc, ababab, aabccb...

*Como en la ardiente arena
el líbico león las cabras sigue,
las haces desordena
y rompe y las persigue
armado, relumbrando
la vida por la gloria despreciando.*

FRAY LUIS DE LEÓN

*Era Fray Juan un viejo capuchino,
sostén de peregrino,
brazo del infeliz, pan del hambriento,
era Fray Juan, el venerable anciano,
el del cerquillo cano,
la presa mejor de su convento.*

RUBÉN DARÍO

Estrofas de siete versos

Septilla. Estrofa de siete versos octosílabos con rima ababccb.

*Ponte el traje azul que más
conviene a tu rubio encanto.
Luego, Mía, te pondrás
otro, color de amaranto,
y el que rima con tus ojos
y aquel de reflejos rojos
que a tu blancor sienta tanto. (Rubén Darío)*

*

*Luz de sueño, flor de mito,
tu admirable cerpo canta
la gracia de Hermafrodito
con lo aéreo de Atalanta;
y de tu beldad ambigua,
la evocada musa antigua
su himno de carne levanta.*

Septeto. Estrofa de siete versos endecasílabos con rima abbacbc.

*Vengo a mirarte, campo doloroso,
cuando son triste leña tus encinas,
cuando en rigores de tu polvo inclinas
sus mutilados miembros al reposo
y e las huellas del ciervo sin camino
se alberga el yerto ruiseñor piadoso
sesgado, en pluma tierna, de su trino.*

DIONISIO RIDRUEJO

Septeto lira. Combinación de tres versos endecasílabos y cuatro hepta-sílabos distribuidos del siguiente modo: son heptasílabos el 1º., 3º., 5º. y 6º.; endecasílabos, el 2º., 4º. y 7º. Presenta rima consonante aBaBbcC.

*No siempre es poderosa,
Carrero, la maldad, ni siempre atina
la envidia ponzoñosa,
y la fuerza sin ley que más se empina
al fin la frente inclina;
que quien se opone al cielo,
cuando más alto sube, viene al suelo.*

*Testigo es manifiesto
el parto de la Tierra mal osado,
que, cuando tuvo puesto
un monte encima de otro, y levantado,
al hondo derrocado,
sin esperanza gime
debajo su edificio que le oprime.*

*Si ya la niebla fría
al rayo que amanece odiosa ofende
y contra el claro día
las alas oscurísimas estiende,
no alcanza lo que emprende,
al fin y desaparece,
y el sol puro en el cielo resplandece.*

*No pudo ser vencida,
ni la será jamás, ni la llaneza
ni la inocente vida
ni la fe sin error ni la pureza,
por más que la fiereza
del Tigre ciña un lado,
y el otro el Basilisco emponzoñado [...]*

FRAY LUIS DE LEÓN

Copla de arte menor de siete versos. Estrofa de siete versos octosílabos con rima abbacca.

*Venid, venid, amadores,
de la mi flecha feridos,
e sientan vuestros sentidos
tormentos, cuytas, dolores;
pues que la muerte llamar
ha querido e rebatar
la mejor de las mejores.
Marqués de Santillana*

*Como el profeta recuenta
de las tronpas judiciales,
surgirán a los mortales
con estraña sobrevienta;
bien así todos vinieron,
aquellos que Amor siguieron
de quien se faze grand cuenta.*

MARQUÉS DE SANTILLANA

Estrofas de ocho versos

Copla de arte menor. Estrofa de ocho versos de arte menor, generalmente octosílabos, que combina el esquema de rima intercalado (abab) o abrazado (abba) de dos redondillas: abba/acca, abab/bccb, abba/acac, etc. Admite versos tetrasílabos en función de pie quebrado.

*Una prado de grand llanura
veía, con tantas flores,
que sus diversas colores
ocultaban la verdura,
odifferas sin messura;
en torno del cual pasaba
un flumen, que lo cercava
con su muy gentil fondura.*

MARQUES DE SANTILLANA

*Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!
que una fontana fluía
dentro de mi corazón.
Di, ¿por qué acequia escondida,
agua vienes hasta mí,
manantial de nueva vida
en donde nunca bebí?*

ANTONIO MACHADO

Copla de arte mayor u octava. Estrofa de ocho versos de arte mayor, generalmente dodecasílabos, que combina el esquema de rima intercalado (ABAB) o abrazado (ABBA), consonante, de dos cuartetos: ABAB/BCCB, ABBA/ACAC, ABBA/ACCA, etc.

*Tanto anduvimos el cerco mirando
a que nos hallamos con nuestro Macías,
y vimos que estaba llorando los días
en que de su vida tomó fin amando;
llegué más acerca turbado yo, cuando
vi ser un tal hombre de nuestra nación
y vi que decía tal triste canción
en elegíaco verso cantando [...]*

JUAN DE MENA

*En lo profundo de la selva añosa
donde una noche, al comenzar de mayo,
tocó en la vieja enredadera hojosa
de la pálida luna el primer rayo,
pocos mese después la luz de aurora
del gas en la estación iluminaba
el paso de la audaz locomotora
que en el carril durísimo cruzaba.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Octava real. Estrofa de ocho versos endecasílabos con un esquema de rima consonante ABABABCC.

*Chile, fértil provincia señalada
en la región antártica y famosa,
de remotas naciones respetada
por fuerte, principal y poderosa;
la gente que produce es tan granada,
tan soberbia, gallarda y belicosa,
que no ha sido por rey jamás regida
ni a extranjero dominio sometida.*

DE ERCILA

*Aquella voluntad honesta y pura,
ilustre y hermosísima María.
que en mí de celebrar tu hermosura,
tu ingenio y tu valor estar solía,
a despecho y pesar de la ventura
que por otro camino me desvía,
está y estará en mí tanto clavada,
cuanto del cuerpo el alma acompañada.*

GARCILASO DE LA VEGA

Copla castellana. Estrofa de ocho versos octosílabos dividida en dos semiestrofas de cuatro versos con dos rimas consonantes diferentes cada una de ellas: abba cddc, abab cdcd, abba cdcd, abab cdcd. Admite versos tetrasílabos en función de pie quebrado.

*Reina bienaventurada
de todos consolación
en todo tiempo y sazón
sed, pues sois nuestra abogada;
mas por desgracia singular,
las rodillas por el suelo,
pedimos nuestro consuelo
mientras estamos en la mar.*

DE CASTILLEJO

*En el derruido muro
de la huerta del convento,
en un agujero oscuro
donde, al pasar, silba el viento
y como una dolorida
queja a las piedras arranca,
hay, en el fondo escondida,
una calavera blanca.*

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Octava aguda. Estrofa de ocho versos de arte mayor dividida en dos semiestrofas simétricas de cuatro versos con rima aguda consonante entre el 4º. y el 8º.: ABBCEE. Admite pie quebrado heptasílabo en los versos agudos.

*Al cielo ofreciendo del mundo el rescate,
con clavos sujetas las manos divinas,
ciñendo sus sienes corona de espinas,
se ostenta en los brazos del leño Jesús.
A diestra y siniestra dos viles ladrones
reciben la pena que al crimen se debe;
mas ¡sólo en el justo se ensaña la plebe,
y esta allí la madre al pie de la cruz!*

G. GÓMEZ DE AVELLANEDA

*Todo tiende a su fin, a la luz pura
del sol; la planta, el cervatillo atado
a la libre montaña; el desterrado,
al caro suelo que le vio nacer;
y la abejilla en el frondoso valle,
de los nuevos tomillos al aroma;
y la oración en alas de paloma
a la morada del supremo ser.*

ANDRÉS BELLO

*Y él envuelto en sus secas coyunturas,
aún más sus nudos que se aprietan siente;
baña el mar de sudor su ardida frente
y crece en su impotencia su furor.
Pugna con ansia a desasirse en vano,
y cuanto más airado forcejea,
tanto más se le junta y le desea
el rudo espectro que te inspira horror.*

JOSÉ DE ESPRONCEDA

*¡Silencio! ¡En el misterio de las tumbas
la eternidad esconde su destino!
Húndete, pensamiento, en el mezquino
lugar de corrupción.
Tus atrevidas alas impotentes
al alzarse aumentaron tu caída;
confúndete, ya está desvanecida
tu orgullosa ilusión.*

ÁNGEL MARÍA DACARRETE

Octavilla italiana. Estrofa de ocho versos de arte menor dividida en dos semiestrofas simétricas de cuatro versos con rima aguda consonante entre el 4º. y el 8º.: ABBCDEEC. Admite pie quebrado en los versos agudos.

*En vano por consolarle
sus amigos se afanaron,
sus pueblos le vitorearon
y la gloria le aduló;
el se encerró en su aposento
y en soledad noche y día,
la razón y la porfía
igualmente desoyó.*

JOSÉ ZORRILLA

*Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín:
bajel pirata, que llaman,
por su bravura el «Temido»,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.*

JOSÉ DE ESPRONCEDA

Estrofas de nueve versos

Novena. Estrofa de nueve versos de metro indistinto con muy diversos esquemas de rima. además del número de versos, no hay rasgos comunes a estas formas. Es una estrofa compuesta por distintas clases de estrofas de cuatro y cinco versos con rima variable, no necesariamente ligadas. Las formas más comunes son de versos octosílabos, aunque no es raro encontrar combinaciones estróficas de versos octosílabos o endecasílabos con versos tetrasílabos y heptasílabos, respectivamente, en función de pie quebrado.

*Hubo un hombre Vizcaíno,
por nombre llamado Juan,
peor comedor de pan
que bebedor de buen vino.
Humilde de condición
y de bajos pensamientos,
de corta disposición
y de flaca complisión,
pero de grandes alientos.*

DE CASTILLEJO

*En altas hondas del mar
navegando con fortuna
al tiempo vela ninguna
con pudiendo comportar,
contrarios vientos a par
sacudiendo las entenas,
esforcé con velas buenas,
mas non pude contrastar
al gran poder de mis penas.*

DE DUEÑAS

*No desdeña que en cuentos la apliquemos
ni en comedias, en largas narraciones,
ni en las tragedias tristes della usemos.
En glorias amorosas, en pasiones,
en burlas, veras, mofas, risa, llanto,
elogios, epitafios, descripciones:
A todo se acomoda, y en su canto
parece bien, guardando propiamente
el decoro, que en ella importa tanto.*

JUAN DE LA CUEVA

Estrofas de diez versos

Copla real. También llamada quintilla doble o décima falsa, es una combi-nación estrófica de diez versos octosílabos agrupados en dos quintillas con rimas consonantes independientes. Pueden también formarse por la integración de otras estrofas de cuatro y seis versos, y admite versos en función de pie quebrado.

*Calla, miserable Olvido,
hijo de la misma muerte;
no compares tu partido,
que de ser tuyo o no haber sido
todo casi es una suerte;
y ven en conocimiento
de mi gracia y eccelencia;
que yo soy de nacimiento,
hija del entendimiento,
madre de la providencia.*

DE CASTILLEJO

*Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.*

CALDERÓN DE LA BARCA

Décima antigua. Combinación de diez versos octosílabos con rima consonante, dividida en grupos de cuatro y seis o de seis y cuatro versos. Admite versos tetrasílabos en función de pie quebrado. La décima antigua llega a tener hasta cinco rimas distintas, aunque las semiestrofas de cuatro versos suelen ir abrazadas (abba) o intercaladas (abab). A diferencia de la copla real, presenta rima común a las dos semiestrofas.

*Filósofo palanciano,
varón de alta prudencia,
a quien dio rica influencia
el gran planeta diáfano;
yo veo que siempre afano
por hablar con sabedores,
lindos metrificadores;
a vos, luz de trovadores,
hablo en modo limpio y sano,
como hermano con hermano.*

ANÓNIMO

Décima espinela. También llamada décima espinela en honor a su creador, Vicente Espinel, es una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante: abba/**ac**/cddc. Debe haber una pausa de sentido después del cuarto verso. Como se observa en el esquema de rima, puede verse como una combinación de redondillas con rima abrazada (abba) y dos versos interiores (**ac**) en función de ligadura; el primero de ellos rimado con el que le precede y el segundo con el siguiente.

DÉCIMA MUERTE

*¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor que la suerte
de estar viviendo sin verte
y muriendo en tu presencia!
Esta lúcida conciencia
de amar a lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto;
este caer sin llegar
es la angustia de pensar
que puesto que muero existo.*

*Si en todas partes estás,
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas
conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento
y en mi sangre confundida,
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?*

*Si tienes manos, que sean
de un tacto sutil y blando,
apenas sensible cuando
anestesiado me crean;
y que tus ojos me vean
sin mirarme, de tal suerte
que nada me desconcierte
ni tu vista ni tu roce,
para no sentir un goce
ni un dolor contigo, Muerte.*

*Por caminos ignorados,
por hendiduras secretas,
por las misteriosas vetas
de troncos recién cortados,
te ven mis ojos cerrados
entrar en mi alcoba oscura
a convertir mi envoltura
opaca, febril, cambiante,
en materia de diamante
luminosa, eterna y pura.*

*No duermo para que al verte
llegar lenta y apagada,
para que al oír pausada
tu voz que silencios vierte,
para que al tocar la nada
que envuelve tu cuerpo yerto,
para que a tu olor desierto
pueda, sin sombra de sueño,
saber que de ti me adueño,
sentir que muero despierto. [...]*

XAVIER VILLAUERRUTIA

En el modernismo se cultivó la espinela de arte mayor. Observe las tres primeras estrofas de la Balada en honor de las musas de carne y hueso, de Rubén Darío, serie de espinelas de versos endecasílabos:

*Nada mejor para cantar la vida,
y aun para dar sonrisas a la muerte,
que la áurea copa donde Venus vierte
la esencia azul de su viña encendida.
Por respirar los perfumes de Armida
y por sorber el vino de su beso,
vino de ardor, de beso, de embeleso,
fuérase al cielo en la bestia de Orlando,
¡Voz de oro y miel para decir cantando:
la mejor musa es la de carne y hueso!*

*Cabellos largos en la buhardilla,
noches de insomnio al blancor del invierno,
pan de dolor con la sal de lo eterno
y ojos de ardor en que Juvencia brilla;
el tiempo en vano mueve su cuchilla,
el hilo de oro permanece ileso;
visión de gloria para el libro impreso
que en sueños va como una mariposa
y una esperanza en la boca de rosa:
¡La mejor musa es la de carne y hueso!*

*Regio automóvil, regia cetrería,
borla y muceta, heráldica fortuna,
nada son como a la luz de la Luna
una mujer hecha una melodía.
Barca de amar busca la fantasía,
no el yacht de Alfonso o la barca de Crespo.
Da al cuerpo llama y fortifica el seso
ese archivado y vital paraíso;
pasad de largo, Abelardo y Narciso:
¡La mejor musa es la de carne y hueso!! [...]*

RUBÉN DARÍO

Décima italiana. Es una variante de la décima que repite el esquema de la octava italiana, con el 5º. y el 10º. verso agudos. Los primeros cuatro de cada semiestrofa de cinco versos presentan rima consonante independiente en diversas combinaciones: abrazada, intercalada o pareada.

*Virgen madre, casta esposa
sola tú la venturosa
la escogida sola fuiste,
que en tu seno recibiste
el tesoro celestial.
Sola tú con tierna planta
oprimiste la garganta
de la sierpe aborrecida,
que en la humana frágil vida
esparció dolor mortal.*

LEANDRO DE MORATÍN

Ovillejo. Forma estrófica con un elevado grado de sofisticación y dificultad técnica. Combina tres dísticos octosílabos con pie quebrado tetrasílabo, y una redondilla también octosílabo que retoma la rima del último pareado; el último verso de la redondilla (y del ovillejo) repite el contenido de los versos en pie quebrado. El esquema de la rima queda, entonces, así: aabbcc/cddc.

*¿Quién mejorará mi suerte?
La muerte.
Y el bien de amor, ¿quién le
alcanza?
Mudanza.
Y sus males, ¿quién los cura?
Locura.
De ese modo, no es cordura
querer curar la pasión
cuando los remedios son
muerte, mudanza, locura.*

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

*¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quién prueba mi paciencia?
Ausencia.
De este modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.*

JOSÉ ZORRILLA

EL POEMA

Las estrofas antes descritas sirven al creador para establecer un marco de expresión formal; elige, según sus necesidades expresivas, uno u otro modelo para desarrollar un concepto, a través de la yuxtaposición de uno o varios modelos estróficos, el curso de sus preocupaciones conceptuales. Otro tipo de expresión poética, en cambio, se basa en estructuras prefijadas por una tradición, “sigue a veces reglas que tienen en cuenta estructuras más amplias que la repetición de estrofas con versos de un determinado número de sílabas y clase de rimas. Puede, por ejemplo, predecir la estructura de la totalidad: el número exacto de estrofas o la relación forzosa que debe darse en ellas”. (Caparrós: 215)

A este tipo de textos se les conoce como composiciones de estructura fija o poemas estróficos. Según su origen histórico, se clasifican en dos grupos: las formas tradicionales (zéjel, villancico, soneto, canción medieval y canción paralelística), y las formas de origen italiano (, silva, sextina y canción petrarquista).

Poemas estróficos

Villancico

Composición de versos octosílabos o hexasílabos. Se divide en dos partes: estribillo y pie. El **estribillo** es una estrofa de dos, tres o cuatro versos con diferentes esquemas de rima. El **pie** se compone de dos partes que se repiten varias veces en el curso de la composición: una **mudanza** (habitualmente una redondilla), un **verso de enlace**, que rima con el último verso de la mudanza, y otros dos versos (la **vuelta** y el último verso del **estribillo**) que riman entre sí.

ESTRIBILLO

*En los estados de amor,
Nadie llega a ser perfecto,
sino el honesto y secreto.*

PIE

Mudanza

*Para llegar al süave
gusto de amor, si se acierta,
es el secreto la puerta,
y la honestidad la llave;*

Verso de enlace

y esta entrada no la sabe

Vuelta

quien presume de discreto,

Estribillo

sino el honesto y secreto.

*Amar humana beldad
suele ser reprendido,
si tal amor no es medido
con razón y honestidad;
y amor de tal calidad
luego le alcanza, en efecto,
el que es honesto y secreto.*

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Letrilla

Variante del villancico. Presenta la misma estructura, pero con un contenido satírico o burlesco.

ESTRIBILLO

*"Poderoso caballero
es Don Dinero."*

PIE

Mudanza

*Madre, yo al oro me humillo:
Él es mi amante y mi amado,
Pie pues de puro enamorado,
de continuo anda amarillo;*

***Verso de enlace**
Vuelta*

***que, pues doblón o sencillo,**
hace todo cuanto quiero.*

ESTRIBILLO

*"Poderoso caballero
es Don Dinero."*

*Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España
y en Génova es enterrado.
Y, pues, quien le trae al lado
es hermoso aunque sea fiero.*

*"Poderoso caballero
es Don Dinero."*

FRANCISCO DE QUEVEDO

Zéjel

Estrofa medieval de procedencia árabe-española. Está escrito normalmente en versos octosílabos. Es un poema muy semejante al villancico; se diferencia de él fundamentalmente por la forma de la mudanza: en el villancico suele ser una redondilla mientras que en el zéjel es un trístico monorrímo; otra diferencia es que el estribillo del villancico consta generalmente de tres o cuatro versos, y en el zéjel, en cambio, lo forman normalmente dos; no presenta, además, **verso de enlace**. El esquema de la rima es **aa/bbb/a**: estribillo (**aa**); mudanza (**bbb**) y vuelta (**a**).

ESTRIBILLO

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

PIE

Mudanza

Más quiero vivir segura
n'esta tierra a mi soltura ,
que no estar en ventura

Vuelta

si casare bien o no.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dio.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

No será ni es nacido
tal para mi marido;
y pues que tengo sabido
que la flor ya me la só.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

GIL VICENTE

Sextina

Composición estrófica de treinta y nueve versos endecasílabos distribuidos en seis estrofas de seis versos cada una y un remate de tres. Los versos de las estrofas no riman entre sí, pero todos los versos repiten la misma palabra final (rima unisonante o palabra-rima) de los versos de la primera estrofa en un orden distinto. El orden de la rima de la segunda estrofa se configura de acuerdo al siguiente esquema: “se empieza repitiendo al final del primer verso la palabra final del último verso de la estrofa anterior, y al final de los versos siguientes se van alternando en orden las palabras finales de los versos iniciales y finales de la primera estrofa: primero, quinto, segundo, cuarto y tercero. Las siguientes estrofas siguen esta regla también” hasta construir la totalidad del poema, según al siguiente esquema resultante:

ESTROFA	1	2	3	4	5	6
	A	F	C	E	D	B
	B	A	F	C	E	D
	C	E	D	B	A	F
	D	B	A	F	C	E
	E	D	B	A	F	C
	F	C	E	D	B	A

El remate de tres versos utiliza las seis palabras del modelo: dos para cada verso, una en el interior y otra al final.

APOLOGÍA Y PETICIÓN

*Y qué decir de nuestra madre **España**,
este país de todos los **demonios**
en donde el mal gobierno, la **pobreza**
no son, sin más pobreza y mal **gobierno**
sino un estado místico del **hombre**,
la absolución final de nuestra **historia**.*

*De todas las historias de la **Historia**
sin duda la más triste es la de **España**,
porque termina mal. Como si el **hombre**,
harto ya de luchar con sus **demonios**,
decidiese encargarles el **gobierno**
y la administración de su **pobreza**.*

*Nuestra famosa inmemorial **pobreza**,
cuyo origen se pierde en las **historias**
que dicen que no es culpa del **gobierno**
sino terrible maldición de **España**,
triste precio pagado a los **demonios**
con hambre y con trabajo de sus **hombres**.*

*A menudo he pensado en esos **hombres**,
a menudo he pensado en la **pobreza**
de este país de todos los **demonios**.
Y a menudo he pensado en otra **historia**
distinta y menos simple, en otra **España***

*en donde sí que importa un mal **gobierno**.*

*Quiero creer que nuestro mal **gobierno**
es un vulgar negocio de los **hombres**
y no una metafísica, que **España**
debe y puede salir de la **pobreza**,
que es tiempo aún para cambiar su **historia**
antes que se la lleven los **demonios**.*

*Porque quiero creer que no hay **demonios**.
Son hombres los que pagan el **gobierno**,
los empresarios de la falsa **historia**,
son hombres quienes han vendido al **hombre**,
los que le han convertido a la **pobreza**
y secuestrado la salud de **España**.*

*Pido que **España** expulse a esos **demonios**.
Que la **pobreza** suba hasta el **gobierno**.
Que sea el **hombre** el dueño de su **historia**.*

JAIME GIL DE BIEDMA

Soneto

Soneto es una palabra de origen italiano (diminutivo de sonus: tono, sonido), incorporada por influencia del provenzal sonet, nombre de una melodía breve y ligera, es decir: una cancioncilla. En la literatura italiana antigua llegó a tener el sentido más amplio de canción.

Fueron Boscán y Garcilaso de la Vega dieron carta de naturalización al soneto en español, importado de Italia, aunque ya el marqués de Santillana había escrito 42 sonetos fechos al itálico modo, utilizando en los cuartetos la rima ABAB, diferente de la norma habitual en el soneto petrarquista: ABBA. Desde entonces es una de las formas poéticas más usadas en la poesía española.

Una de las mayores dificultades técnicas en la composición de un soneto es el desarrollo conceptual. Tradicionalmente se considera que el soneto debe presentar unidad temática y pleno desarrollo. En el curso de los dos cuartetos debe presentarse el tema y la problemática relacionada, que deberá resolverse en los tercetos como una reflexión o una consecuencia de los planteado en los cuartetos. “De ahí el carácter de ejercicio técnico que suele emparentar al soneto con el epigrama o el madrigal, en cuanto que todas esas formas desarrollan un pensamiento breve de una manera completa.” (Caparrós: 228)

La forma canónica del soneto consiste en catorce versos endecasílabos distribuidos en dos segmentos: pie y vuelta. El **pie** consta de dos cuartetos, cada uno con rima consonante abrazada ABBA (aunque pueden también presentar rima intercalada ABAB). La **vuelta** comprende dos tercetos con rima consonante distinta a la de los cuartetos; pueden presentar dos rimas (variantes CDC/DCD, CDC/CDC, CDD/DCC), o tres (CDE CDE; CDE DCE; CDE DEC; CDE EDC), con tal de que no haya más de dos versos seguidos con la misma rima.

No destrozada nave en roca dura
toco la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la red tendida
voló más temeroso a la espesura,

bella ninfa la planta mal segura,
no tan alborotada ni afligida,
hurto de verde prado que escondida
vibora regalaba en su verdura

como yo, Amor, la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado

de mi enemiga en vano celebrada.
Adios, ninfa cruel; quedaos con ella
dura roca, red de oro, alegre prado.

LUIS DE GÓNGORA

En los claustros de l'alma la herida
yace callada; mas consume, hambrienta,
la vida, que en mis venas alimenta
llama por las medulas extendida.

Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,
que ya, ceniza amante y macilenta,
cadáver del incendio hermoso, ostenta
su luz en humo y noche fallecida.

La gente esquivo y me es horror el día;
dilato en largas voces negro llanto,
que a sordo mar mi ardiente pena envía.

A los suspiros di la voz del canto;
la confusión inunda l'alma mía;
mi corazón es reino del espanto.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Celos, que amor en las sospechas cría,
son de la paz una insufrible ausencia,
una solicitud y diligencia
que mueve la turbada fantasía.

Son una indivisible compañía
celos y amor, y aun pienso que una esencia,
pero con esta sola diferencia:
que celos son la noche, amor el día.

Forzosos celos son, no son violentos;
apenas nace amor, cuando los llama;
nadie puede entender sus movimientos,

ninguno defenderse de su llama,
porque si son los celos pensamientos,
¿quién puede no pensar perder lo que ama?

FELIX LOPE DE VEGA

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que de quien no me quiere, vil despojo.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

El soneto no sólo se ha elaborado con base en versos endecasílabos; particular-mente durante el movimiento modernista, poetas como Darío, Julio Herrera y Reissig o José Asunción Silva, entre otros, crearon sonetos con diversos metros, particularmente tetradecasílabos o alejandrinos. El siguiente soneto, de Miguel Hernández, presenta versos alejandrinos y, adicionalmente, un esquema de rima intercalada en los dos cuartetos:

*Sigo en la sombra, lleno de luz; ¿existe el día?
¿Esto es mi tumba o es mi bóveda materna?
Pasa el latido contra mi piel como una fría
loza que germina caliente, roja, tierna.*

*Es posible que no haya nacido todavía,
o que haya muerto siempre. La sombra me gobierna.
Si esto es vivir, morir no sé yo qué sería,
ni sé lo que persigo con ansia tan eterna.*

*Encadenado a un traje, parece que persigo
desnudarme, librarme de aquello que no puede
ser yo y hace turbia y ausente la mirada.*

*Pero la tela negra, distante, va conmigo
sombra con sombra, contra la sombra hasta que rueda
a la desnuda vida creciente de la nada.*

MIGUEL HERNÁNDEZ

Los sonetos con versos de arte menor se llaman **sonetillos**. Fueron cultivados también por los poetas modernistas y durante las vanguardias en el siglo XX.

*Frutales
cargados.
Dorados
trigales...*

*Cristales
ahumados.
Quemados
jarales.*

*Umbría
sequía,
solano...*

*Paleta
completa:
verano...*

ANTONIO MACHADO

Canción

Este tipo de composición consta de una serie de estrofas de número variable llamadas estancias. Cada estancia tiene un número indeterminado de versos y puede presentar cualquier esquema de rima; sólo se condiciona que todos sus versos tengan el mismo metro y presente la siguiente estructura:

Una estrofa inicial, el frente, compuesta de dos semiestrofas simétricas llamadas piede. Un verso de enlace llamado volta, que debe rimar con el último verso del segundo piede. Una estrofa final, la coda, que consta, a su vez, de tres bloques llamados versos. Al final de la serie de estancias, cierra la composición una estrofa de menos versos, la tornata o envío.

FRONTE

1º. piede	<i>Doliente cierva, que el herido lado de ponzoñosa y cruda yerba lleno, buscas la agua de la fuente pura,</i>
2º piede	<i>con el cansado aliento y con el seno bello de la corriente sangre hinchado, débil y decaída tu hermosura,</i>

Volta *ay, que la mano dura,*

CODA

1º verso	<i>que tu nevado pecho ha puesto en tal estrecho,</i>
2º verso	<i>gozosa va con tu desdicha, cuando, cierva mortal, viviendo, estás penando,</i>
3º verso	<i>tu desangrado y dulce compañero, el regalado y blando pecho pasado del veloz montero.</i>

*Vuelve, cuitada, vuelve al valle donde
queda muerto tu amor, en vano dando
términos desdichados a tu suerte.*

*Morirás en su seno, reclinando
la beldad, que la cruda mano esconde
delante de la nube de la muerte.*

Que el paso duro y fuerte,

*ya forzoso y terrible,
no puede ser posible*

*que le excusen los cielos, permitiendo
crudos astros que muera padeciendo*

*las asechanzas de un montero crudo
que te vino siguiendo
por los desiertos de este campo mudo.*

[...]

ENVÍO

agora,

Canción, fábula un tiempo, y caso

*de una cierva doliente, que la dura
flecha del cazador dejó sin vida,
errad por la espesura
del monte que de gloria tan perdida
no hay sino lamentar su desventura.*

F. DE LA TORRE

Series no estróficas

Otro tipo de composición poética se fundamenta en determinadas normas de construcción más o menos variables, como el tipo de rima y el número de sílabas, para establecer una serie con un número indeterminado de versos que insisten una y otra vez sobre el mismo modelo formal y no son divisibles en estrofas. Han sido modelos muy utilizadas para desarrollar composiciones narrativas de largo aliento, particularmente relatos míticos y épicos. En la poesía contemporánea son muy populares la silva y el verso libre.

Romance

Es una serie ilimitada de octosílabos con los versos impares libres y la misma rima asonante en todos sus versos pares; en composiciones muy largas, la rima puede cambiar cuando cambia el curso de sentido. Es una forma muy practicada en la literatura española de todos los tiempos, adapta tanto a la poesía popular como a la lírica culta. La estructura métrica característica del romance procede, al parecer, de la transformación en versos independientes de los hemistiquios de los versos tetradecasílabos (alejandrinos) o hexadecasílabos utilizados en

la poesía épica, demasiado largos para ser recitados cómodamente. La obra poética de Federico García Lorca se distingue por el uso reiterado de la forma romance para referir, con arte y profundidad, pequeñas narraciones de corte popular; de él, el siguientes ejemplos:

PRECIOSA Y EL AIRE

*Preciosa y el aire
Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas
y ramas de pino verde.*

*Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.
Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.*

*Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue*

*con una espada caliente.
Frunce su rumor el mar.
Los olivos palidecen.
Cantan las flautas de umbría
y el liso gong de la nieve.*

*¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!*

*¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por donde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes.*

*Preciosa, llena de miedo,
entra en la casa que tiene,
más arriba de los pinos,
el cónsul de los ingleses.*

*Asustados por los gritos
tres carabineros vienen,
sus negras capas ceñidas
y los gorros en las sienes.*

*El inglés da a la gitana
un vaso de tibia leche,
y una copa de ginebra
que Preciosa no se bebe.*

*Y mientras cuenta, llorando,
su aventura a aquella gente,
en las tejas de pizarra
el viento, furioso, muerde.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Endecha

Son romances de versos heptasílabos.

MAÑANA

*La mañana está clara.
Los hogares humean,
y son los humos brazos
que levantan la niebla.*

*Escuchad los romances
del agua en las choperas.
¡Son pájaros sin alas
perdidos ente hierbas!*

*Los árboles que cantan
y se tronchan y se secan.
Y se tornan llanuras
las montañas serenas.
Mas la canción del agua
es una cosa eterna.*

*Ella es luz echa canto
de ilusiones románticas.
Ella es firme y suave,
llena de cielo y mansa.*

*Ella es niebla y es rosa
de la eterna mañana.
Miel de luna que fluye
de estrellas enterradas.*

*¿Qué es el santo bautismo,
sino Dios hecho agua
que nos unge las frentes
con su sangre de gracia?*

*Por algo Jesucristo
en ella confirmóse.
por algo las estrellas
en sus ondas descansan.*

*Por algo madre Venus
en su seno engendróse,
que amor de amor tomamos
cuando bebemos agua.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Romancillo

Son los romances con versos menores a las siete sílabas.

ROMANCE DE DON BOYSO

*Camina Don Boyso
mañanita fría
a tierra de moros
a buscar amiga.
Hallóla lavando
en la fuente fría.
—¿Qué haces ahí, mora,
hija de judía?
Deja mi caballo
beber agua fría.
—Reviente el caballo*

*y quien lo traía,
que yo no soy mora
ni hija de judía.
Soy una cristiana
que aquí estoy cativa.
— Si fueras cristiana
yo te llevaría
y en paños de seda
yo te envolvería,
pero si eres mora
yo te dejaría.*

*Montóla a caballo
 por ver qué decía:
 en las siete leguas
 no hablara la niña.
 Al pasar un campo
 de verdes olivas
 por aquellos prados
 qué llantos hacía.
 —¡Ay prados! ¡Ay prados!
 prados de mi vida.
 Cuando el rey mi padre
 plantó aquí esta oliva,
 él se la plantara,
 yo se la tenía,
 la reina mi madre*

*la seda torcía,
 mi hermano Don Boyso
 los toros corría.
 —¿Y cómo te llamas?
 — Yo soy Rosalinda,
 que así me pusieron
 porque al ser nacida
 una linda rosa
 n’el pecho tenía.
 —Pues tú, por las señas,
 mi hermana serías.
 Abra la mi madre
 puertas de alegría,
 por traerla nuera
 le traigo a su hija.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

Silva

La silva es una combinación asimétrica de versos endecasílabos, o de endecasílabos y heptasílabos, con rima consonante dispuesta sin un esquema regular. Su rasgo esencial es que no es divisible en estrofas y puede presentar versos sueltos (sin rima). El siguiente ejemplo es parte del diálogo de un drama escrito por Miguel Hernández; se infiere, entonces, la utilidad de esta estructura métrica para darle un grado añadido de naturalidad a la expresión sin que por ello pierda o deje de tener cualidades rítmicas.

*Marido de mi vida:
 hay arriba del monte una pastora
 de cara conseguida
 sobre el mejor aspecto de la aurora.
 Su ceño me enamora
 ¡a mí!, que soy mujer y femenina.
 Como la luz su pelo,
 que albea en una frente y perla fina,
 pone velludo de color el cielo.
 Camina y no parece que camina
 sino sobre cristales
 cuidadosa, desnuda.
 Tiene la voz de fuentes manantiales
 y los ojos de tórtola viuda.
 Es tan pura su boca,
 que el aire da un rodeo*

*por no besarla casto ni siquiera.
 A todo lo que toca
 virginidad le imprime. Y hasta creo
 que de su boca planta,
 cuya blancura la blancura altera,
 huella en pompa, la luna se levanta.
 ¡No lleva ni un anillo!
 y ¡qué rica es su mano!
 No arrastra más que un manto muy sencillo,
 ¡y parece un tisú tan soberano!
 Y sin ser muy esbelta
 en el trono que el monte le alza adrede,
 la beldad de la palma más resuelta
 me da la sensación de que la excede. [...]*

MIGUEL HERNÁNDEZ

La silva sufrió diversas modificaciones durante el Modernismo, una de ellas es la introducción de la rima asonante en b (en todos sus versos pares), a manera de romance; de ahí su nombre: **silva arromanzada**.

A DON FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS

*Como se fue el maestro,
 la luz de esta mañana
 me dijo: Van tres días
 que mi hermano Francisco no trabaja.
 ¿Murió?... Sólo sabemos
 que se nos fue por una senda clara,
 diciéndonos: hacedme
 un duelo de labores y esperanzas.
 Sed buenos y no más, sed lo que he sido
 entre vosotros: alma.
 Vivid, la vida sigue,
 los muertos mueren y las sombras pasan;
 lleva quien deja y vive el que ha vivido.
 ¡Yunques, sonad! ¡Enmudeced, campanas!
 Y hacia una luz más pura
 partió el hermano de a luz del alba,
 del sol de los talleres,
 el viejo alegre de la vida santa.
 ...Oh, sí, llevad, amigos,
 su cuerpo a la montaña,
 a los azules montes
 del ancho Guadarrama.*

*Allí hay barrancos hondos
de pinos verdes donde el viento canta.
Su corazón repose
bajo una encina casta,
en tierra de tomillos, donde juegan
mariposas doradas...
Allí el maestro un día
soñaba un nuevo florecer de España*

ANTONIO MACHADO

La **silva modernista** incorpora versos alejandrinos al esquema de endecasílabos y heptasílabos, aunque pueden aparecer también otros versos de número impar de sílabas métricas: trisílabos, pentasílabos, eneasílabos o tridecasílabos.

*¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!
Es como el ala de la mariposa
nuestro brazo que deja el pensamiento escrito.
Nuestra infancia vale la rosa,
el relámpago nuestro mirar,
y el ritmo que en el pecho
nuestro corazón mueve,
es un ritmo de onda de mar,
o un caer de copo de nieve,
o el del cantar
del ruiseñor,
que dura lo que dura el perfumar
de su hermana la flor.
¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!
El alma que se advierte sencilla y mira claramente
la gracia pura de la luz cara a cara,
como el botón de rosa, como la coccinela,
esa alma es la que al fondo del infinito vuela.
El alma que ha olvidado la admiración, que sufre
en la melancolía agria, olorosa a azufre,
de envidiar malamente y duramente, anida
en un nido de topos. Es manca. Está tullida.
¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito! [...]*

RUBÉN DARÍO

Se cultivó también otro tipo de silva, la **silva par**, que tiene como base una serie de versos pares, de seis, ocho, diez y doce sílabas métricas.

EL HADA MANZANA

*(Es de noche. Su vente tocado de hiedra
ostenta el Castillo. Como alma de plata,
parece que piensa la triste laguna.
Haciendo una rígida mueca de piedra
se asoma la luna...*

Aparece un espectro:

*Yo he sido
la sexual unidad: 1 y 2;
el sabroso misterio de arcilla;
la palabra de carne
modelada en la pluma de Dios.
Eva soy, la sagrada costilla,
la hostia de barro y el bloque de hueso
convertido en estatua de Amor,
en la fiesta de un beso,
de un beso paterno del Rey Hacedor.*

*Nací una mañana. Su mágico efluvio
vertía la joven, locuaz Primavera.
Festejando mí casto connubio,
el sol derramaba en la alegre pradera,
su fúlgido y cálido champaña rubio.
Timbal amoroso en la fiesta divina,
sonó de placer mi floral corazón,
al ver a mi lado
la forma de un sueño, de un sueño
encarnado,
un hombre perfecto y un Dios en botón!*

*Volaron la aves cual almas de flores,
y serpentinearon las magas Auroras,
llegaron riendo los ebrios Amores,
bailaron su fuga las Horas,*

*temblaron del Cosmos los ígneos andamios,
y en sus húmedas lenguas sonoras,
cantaron los ríos sus Epitalamios.*

*Adán me adoraba. Mi cuerpo, de casta
hermosura,
formaba su artístico y único numen,
y el todo-resumen
de todo lo blanco de toda blancura.
Sus labios, cual puertas del rojo país del Rubí,
sabían a jugos de rosa, besándome a mí;
los míos rimaban cual versos de casto arbol.
Él, Mago, leía en mi frente, de hinojos;
yo, Diosa, miraba á través de sus ojos
la Ciudad de Diamantes del Sol!*

*No sabiendo de impúdicos lazos,
vivía desnuda y amaba dormida,
sin saber que los brazos
representan las dos unidades de carne
que forman el Todo, que forman la Vida.*

*No habiendo comido del fruto fatal de los sabios,
del fruto que trajo la lepra del Mundo,
de dulces misterios y tristes verdades,
yo besaba á mi Adán en los labios,
sin soñar en el beso fecundo
que forma la cifra de tres unidades. [...]*

JULIO HERRERA Y REISSIG

Verso blanco

Composiciones caracterizadas por la ausencia de rima entre los versos; a diferencia del verso libre, el verso blanco exige que todos sus versos tengan la misma medida. El metro más utilizado en el verso blanco es el endecasílabo. Los siguientes son los versos iniciales de una de las aventuras poéticas más brillantes y ambiciosas del siglo xx, el poema Piedra de sol, de Octavio Paz, integrado por un total de 584 versos endecasílabos.

*Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:*

*un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo,
un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto
y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano,
una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrado por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,
voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,*

*oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,
voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,
vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda, [...]*

OCTAVIO PAZ

Verso libre

El verso libre es una variante de la silva. Como hemos visto, la silva sufrió diversas modificaciones, implementadas con la finalidad de ‘liberar’ a la expresión poética de la estructura rítmica tradicional. Aunque esta forma versolibrista ya había tenido referentes, fue en el siglo xx cuando cobró popularidad, particularmente durante las vanguardias, al final del periodo Modernista. El empuje de las generaciones emergentes significó una apertura a nuevos caminos de expresión poética que suponían, en parte, una reacción y una ruptura respecto de la norma tradicional de versificación; fue entonces que el verso libre se impuso como un ámbito prácticamente inexplorado de ejercicio poético.

Aunque libre, este tipo de verso en realidad no lo es tanto y resulta ser una posibilidad expresiva mucho más difícil de llevar al plano de realización que la poesía de versificación regular, porque infiere la pérdida de uno de los elementos rítmicos más característicos de la poesía española hasta entonces: la rima. Lo que pareciera una liberación, significó al cabo el planteamiento de nuevos retos y supuso salvar dificultades técnicas de muy diverso cariz.

Por un lado, se privilegió el uso de la imagen poética, con un grado de abstracción mayor en la medida en que el referente metafórico fue desapareciendo. La pérdida del ritmo asociado a la rima, por otro lado, implicó reforzar la estructura silábico-acentual; pero la creciente anisometría entre los versos y la paulatina transformación de la estrofa, que de ser la mayor unidad rítmica del poema devino en parcela o terraza de sentido, hizo que gran parte del peso de la

estructura rítmica recayera en las pausas, es decir: en la sintaxis oracional. Y claro: las dificultades técnicas relacionadas con la ampliación del marco de implementación de dicho registro sintáctico supusieron un enorme desafío y generó un proceso transgeneracional cada vez vertiginoso de ruptura y retorno; al cabo, luego de no pocas glorificaciones, y del elevado registro estético patente en la obra de algunos excepcionales creadores, el verso libre se instituyó como estructura canónica de la expresión poética contemporánea.

Cabe puntualizar, no obstante, que esta transformación afectó particularmente a la poesía ‘culta’ o libresca; en la **canción**, por necesidades intrínsecas al marco de aplicación melódica, siguió y sigue utilizándose la versificación, prácticamente sin cambios, como el marco más viable de implementación rítmica del lenguaje. Aunque, por supuesto, diversos autores han utilizado la estrategia versolibresca en el ámbito de la canción con excelentes resultados.

El siguiente es un poema en verso libre de Pablo Neruda, hecho canción por Jorge Drexler, uno de los más importantes creadores de la canción contemporánea.

ODA AL TOMATE

*En diciembre
se desata
el tomate,
invade
las cocinas,
entra por los almuerzos,
se sienta
reposado
en los aparadores,
entre los vasos,
las mantequilleras,
los saleros azules.
Tiene
luz propia,
majestad benigna.
Debemos, por desgracia,
asesinarlo:
se hunde
el cuchillo
en su pulpa viviente,
es una roja
víscera,
un sol
fresco,
profundo,
inagotable,*

*llena las ensaladas
de Chile,
se casa alegremente
con la clara cebolla,
y para celebrarlo
se deja
caer
aceite,
hijo
esencial del olivo,
sobre sus hemisferios
entreabiertos,
agrega
la pimienta
su fragancia,
la sal su magnetismo:
son las bodas
del día,
el perejil
levanta
banderines,
las papas
hierven vigorosamente,
el asado
golpea
con su aroma*

*en la puerta,
es hora!
vamos!
y sobre
la mesa, en la cintura
del verano,
el tomate,
astro de tierra,
estrella
repetida
y fecunda,
nos muestra
sus circunvoluciones,
sus canales,
la insigne plenitud
y la abundancia
sin hueso,
sin coraza,
sin escamas ni espinas,
nos entrega
el regalo
de su color fogoso
y la totalidad de su frescura.*

PABLO NERUDA

Los siguientes textos son fragmentos de algunos de los más destacados poemas en verso libre escritos por autores mexicanos durante el siglo XX.

ÁREA SONANTE

*Área sonante, ovario
de la noche carnal; abrevadero
insistente y monótono en la arena
del oído terrestre.*

*Y tocar, hacia dentro, el oleaje
como aquel remotísimo, asilado
en lo vacío de las conchas. Urna,
seda contigua que despliega
en hileras cayendo, una por una,
golpes de espuma deslazada.
Concha de labios húmedos, saliva
en los labios inmensos.*

*Y yo mismo,
¿qué escalofrío soy, qué gobernado
-como presa de un águila- deleite?
Y tú desnuda, la que viene,
la desnuda en los bordes de su boca.
Por lo demás, hay cosas
que se comprenden fácilmente:
los relámpagos duros del galope,
los lechos consagrados, la ablandada
mano de las entrañas a rebato,
y un sabor permanente de estar vivos.
Ahora y en lo próximo, corales
tras la puerta sombría; lengua súbita
abre y señala claustros al incesto*

*de la boca y la oreja, complicadas
en el secreto. Paso de cantiles,
garganta de campana en que te escucho,
latiendo, hacerte y deshacerte.*

*Y es el vino violeta de tu sangre,
y es tu extensión de leche, y tu sin término
río desenredándose que vuelve
en mí sobre sí mismo, desatando,
regresado de sonoras honduras,
de inconsumibles fondos admitido.
Hora ritual de los cuerpos atentos;
ceremonial donde salvado,
como el hueso en la fruta, me reúno;
como el que no ha nacido,
como en agua materna, respirando
sonido respirado, en el deleite
de oírte sumergido. Está sonando
tu corazón. Ahora está sonando.*

*Ahora y en lo oscuro. Y llovedizas
plumas innumerables se desgarran,
y sal y tinta, construidas
de muy adentro, en olas enrojecen.
Y la unión era lícita, sellada
con las arras solemnes del naufragio.*

RUBÉN BONIFAZ NUÑO

LA CORONA DE HIERRO

*Yo podría también en este umbral, junto a la precaria armadura de tu olvido,
enumerar los hechos contruidos y destruidos por el amor;
yo podría si alguno de los dos lo quisiera, si alguno de los dos mirara hacia ese sitio,
en el remoto estallido de algún verano,
en el arco de un día de serpientes, en la claridad de una convalecencia gozosa
en el reflejo de una tarde abandonada en el túnel de lo que no pude decir,
y esta enumeración inventora de frutos y luces de guerra, donde el corazón ennegrecido
chisporrotea
igual que una hoguera que el invierno luce en el pecho como un coral amargo.*

Yo podría tal vez en otros vestigios,
 en otros vendajes donde la herida haya sido apagada,
 en la otra historia de tus ojos donde el abismo vuelve a ser la florecilla silvestre
 de los días de la infancia;
 yo podría, te digo, enumerar aquí esos hechos
 y también aquellas tardanzas que las lluvias de octubre practicaron en mi pecho,
 esa humedad de lo muerto que a veces no comprendemos
 y cuyo olor impregna nuestra alma de sumisa nostalgia.
 Podría entonces con mis carencias de mar,
 con mi máscara que no fue tallada en ningún taller audaz del alma,
 caminar por esos actos que tú y yo transcurrimos, que tú y yo hicimos pasar.
 Ninguna otra fuerza entonces, ninguna otra religión que alimentar con esa cierta placidez del
 desamparo
 por esa libertad congénita ante la enfermedad de los dioses;
 sólo esas palabras con su aire de carne, con su bosque de sangre,
 con sus extrañas colindancias con el hierro,
 enumeradas al borde del mundo por aquellos que deciden partir
 y extraviar la semejanza de su lenguaje con el lenguaje de los poseedores de su ciudad.
 Aún entonces tal vez, y siendo así no lo supimos, cuando la noche, ella misma,
 puso en las sienes de la ciudad la antigua corona
 y la soledad era un perrillo faldero que lamía las manos de sus dueños,
 y los astros, más acá de su lejanía, retocaban el olvido de los hombres
 y todos se acomodaban en sus propias estatuas
 para describirse a sí mismos aquello que llamaban
 sus incertidumbres.
 Ésa sería la súplica y el desdén, tu tierno ademán,
 el autobús donde no consigues escaparte,
 la habitación donde no consigues la paz,
 el libro que no te regresa la antigua pasión, el rojo
 descubrimiento;
 ése sería el nuevo encuentro, la antigua manera de comenzar, de devolvernos;
 tu cuerpo desnudo envuelto por la penumbra de la cortina
 como por una desnudez más amorosa aún y más imposible,
 la aparición del mar en la mano que lleva la caricia como una lámpara,
 todo lo que al besar un cuerpo nos incumbe;
 tus senos donde la blancura enciende sus primeras señales,
 tu vientre donde la oscuridad alumbra mis manos,
 tus cabellos de día de lluvia,, tus ojos de anochecer sobre los edificios y sobre las cúpulas,
 mientras bajamos los escalones del deseo escuchando el golpe del viento en las más altas ventanas,
 y en todos los sitios donde la noche enciende los
 cuerpos enlazados
 como antiguos y eternos sistemas de navegación.
 Y toda tú caída de tus ojos, parte de ti caída de tu alma,
 sin súplica elocuente,
 herida por el beso que te reconoce y te alza, te desordena y te copia en todos los modos del
 amanecer,
 entraste en ese rumor, en esa sombra que me envolvía
 lejos de aquellas costas donde el olvido y el mar alzan la noche
 y la palidez de las manos da a lo acariciado un atavío remoto que no alcanzamos nunca. [...]

JOSÉ CARLOS BECERRA

MUERTE SIN FIN

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí –ahíto– me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
–más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.
No obstante –oh paradoja– constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.
En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!
¡Mas qué vaso –también– más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende

como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!

¡MAS QUÉ VASO –también– más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.
El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
–peces del aire altísimo–
los hombres.
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua. [...]

JOSÉ GOROSTIZA

LAS URGENCIAS DE UN DIOS

*¡Cuánto girón de cielo prometido
que no puedo creer,
que no logra sitiarme
ni adormecer mi sien
ni incitarme el afán!*

*No rebusquen más mitos en mis labios.
Soy la furia salvaje de una criatura
abandonada en el monte
sin conocer más padre que el sol que ha
requemado
mi epidermis
ni más madre que ese lamento gris de tierra
que indefinidamente me derrumba y me levanta.*

*Una urgencia por Dios toma el vocablo.
¡Lo que nos pasa a veces!
Si cuando niña se me hubiera dicho:
“Ante Dios
afloja la rodilla y baja el rostro”,
yo hubiera obedecido.
Pero nadie sopló luces de mitos en mi frente
ni se movió en los nervios de mis actos
—aprendí de mi abuelo a levantar, por mi mano—
y fui sólo el bárbaro explorador sin ropas
que arañando la piedra se trepaba al risco
para avistar las rutas que indicaba
su brújula de astros y de olores.
Y ahora, cuando alguien me pregunta:
'¿Cuál es tu Dios, tu identidad,
y la región que habitas?', digo:
¡“Mi tierra es la región del embarazo
y yo soy la semilla donde Dios
es el embrión en vísperas.*

*¡Cuánto pasado para llegar aquí!
Para poder estar de pie junto a las cosas
y decir:
¡“Mi corazón se espiga frente al mundo
como una inmensa lágrima caliente.
Pasan las madres con sus hijos.
Las parcelas revientan de brotes
y el espacio nutre un retoño
de vibrátiles e inmensas dimensiones.*

*Ante esto
yo mido la magnitud de mis caderas,
palpo mis carnes, aguzo el oído finamente
y confirmo el hecho:
como ellas, yo llevo un fruto en mí.
Pero alguien, no sé quién, salta y me dice:
'Ficticio anunciamiento
en la sorda pulsación de un cuerpo estéril'.
Qué saben ellos
de ese recóndito embrión
urgiendo mi presencia bajo un cielo de ruinas.
Qué saben de ese embarazo antiguo gestando
desde siglos
un hijo despatriado que no logra nacer
ni abortar de mi vientre
cuando resbalo y caigo.
Un hijo falsamente robado y bautizado
en el narcotizante vino de un río mitológico
que no acierta a moverse
con la pesada carga que le asignan.
¡Ay del fruto en la entraña
escandalosamente percibido,
voluminosamente titulado,
quebrantando mis huesos al golpe de su peso!
Y antes no eran sus rasgos pronunciados
ni complicado el peso.
Yo recuerdo la niña agilidad
que jugaba con la víscera azul
antes del raptó,
casi en la misma conjunción del lecho:
aquella anunciación difusa y primeriza
de hace siglos,
donde su presencia apenas si brillaba
con párvula intuición de imprecisión y azoro.
Sensible al ruido y diminuto,
sus fugas nos vedaban los contornos
y aún el más sigiloso y descalzo de los pasos
le aguijaba de miedos
precipitándole en una tímida huida
de corza repentina.
Pero eso fue ayer. Ayer,
en el tiempo de las primeras brasas.
[...*

ENRIQUETA OCHOA

ES TIEMPO DE LAS SOMBRAS

*Es tiempo de las sombras,
de las bocas que caen ávidamente
en los pájaros ojos de los hombres;
sobre los hombres, pájaros de Dios.
Viento menudo, pasajero ciego
al rumor de los árboles, al cielo
abierto inmensamente como un ojo
de Dios, certero y duro.*

*Yo soy un pobre pájaro dormido
en la tierra de Dios,
bajo sus ojos he perdido las alas
y mi canto es el canto de las mutilaciones.
Habitó en una casa transitoria,
a la que el viento lleva eternamente
como al silencio mismo,
en un canto desgarrado y profundo.
Ha quedado tan pobre como el viento
que toma y lleva y abandona todo,
ha quedado tan pobre como el eco
bajo los cuatro muros apagado.
Ha gastado la lluvia mis angulosos bordes,
mis huesos han bebido de las constelaciones
habito como musgo en las manos del tiempo
y mi ceniza que se desprende y cae.*

*Soy un pájaro roto que cayera del cielo
en un molde de barro;
soy el juego de un niño;
apenas soplo, lodo y su saliva;
soy el barro que guarda
este pájaro herido en la caída;
soy el caído pájaro que canta
en su dolor y en sus limitaciones;
soy todo lo que vuela, la ceniza,
el muro, el viento, el pájaro, el olvido.*

*Hundido, por inasible viento de sus manos
hiriendo en las entrañas del vacío,
en el principio el verbo.*

*Arranca la dolorosa flor de sus creaturas,
en el principio el verbo,
su corazón el mar, y herida
de su corazón el ciclo.*

*El tiempo y el espacio balando su belleza,
la música de esferas afianzada
en el dolido corazón del hombre,
que es su vida la música de un viento,
las sombras desgarradas bajo su voz, aliento
que le dio la envoltura de su mortal figura,
en el principio el verbo.*

*El aire lame mis heridos huesos
como enorme animal enloquecido;
el cielo, espada azul sobre mis ojos;
penetra desmembrado y fugitivo.
Mis manos se hundirán en el silencio
y he de caer filtrada
en el íntimo torso de las aguas.
Porque el silencio es sembrador de espuma
sobre el haz de las cosas;
en su pausada siesta, mis oídos
florecerán hundidos,
y ya pronto,
tortola abandonada al corazón,
dando pequeños saltos de ceniza
en su gris perecer, doblando el cuello,
ha de saltar eternamente siervo
sobre la yerba humilde.*

*Porque el silencio es sembrador de espuma
sobre el haz de las cosas,
hemos de fermentar en el silencio;
y ya mis ojos, desolados ciervos,
también del corazón irán huyendo
con el espacio por el hermano ciego.*

[...]

DOLORES CASTRO

GRANDE ES EL ODOIO

*Grande y dorado, amigos, es el odio.
Todo lo grande y lo dorado
viene del odio.
El tiempo es odio.
Dicen que Dios se odiaba en acto,
que se odiaba con toda la fuerza
de los infinitos leones azules
del cosmos;
que se odiaba
para existir.
Nacen del odio, mundos,
óleos perfectísimos, revoluciones,
tabacos excelentes.
Cuando alguien sueña que nos odia, apenas,
dentro del sueño de alguien que nos ama,
ya vivimos el odio perfecto.
Nadie vacila, como en el amor,
a la hora del odio.
El odio es la sola prueba indudable
de la existencia.
Y el miedo es una cosa grande como el odio.
El miedo hace existir a la tarántula,
la vuelve cosa digna de respeto,
la embellece en su desgracia,
rasura sus horrores.
Qué sería de la tarántula, pobre,
flor zoológica y triste,
si no pudiera ser ese tremendo
surtidor de miedo,
ese puño cortado
de un simio negro que enloquece de amor.
La tarántula, oh Bécquer,
que vive enamorada
de una tensa magnolia.
Dicen que mata a veces,
que descarga sus iras en conejos dormidos.
Es cierto,
pero muere y descarga sus tinturas internas
contra otro,
porque no alcanza a morder sus propios
miembros,
y le parece que el cuerpo del que pasa,
el que amaría si lo supiera,
es el suyo.
No es que muera de amor, muero de ti*

EDUARDO LIZALDE

NO ES QUE MUERA DE AMOR, MUERO DE TI

*Muero de ti, amor, de amor de ti,
de urgencia mía de mi piel de ti,
de mi alma de ti y de mi boca
y del insoportable que yo soy sin ti.
Muero de ti y de mí, muero de ambos,
de nosotros, de ese,
desgarrado, partido,
me muero, te muero, lo morimos.
Morimos en mi cuarto en que estoy solo,
en mi cama en que faltas,
en la calle donde mi brazo va vacío,
en el cine y los parques, los tranvías,
los lugares donde mi hombro acostumbra tu
cabeza
y mi mano tu mano
y todo yo te sé como yo mismo.
Morimos en el sitio que le he prestado al aire
para que estés fuera de mí,
y en el lugar en que el aire se acaba
cuando te echo mi piel encima
y nos conocemos en nosotros, separados del
mundo,
dichosa, penetrada y, cierto, interminable.

Morimos, lo sabemos, lo ignoran, nos morimos
entre los dos, ahora, separados,
del uno al otro, diariamente,
cayéndonos en múltiples estatuas,
en gestos que no vemos,
en nuestras manos que nos necesitan.
Nos morimos, amor, muero en tu vientre
que no muerdo ni beso,
en tus muslos dulcísimos y vivos,
en tu carne sin fin, muero de máscaras,
de triángulos oscuros e incesantes.
Muero de mi cuerpo y de tu cuerpo,
de nuestra muerte ,amor, muero, morimos.
En el pozo de amor a todas horas,
Inconsolable, a gritos,
dentro de mí, quiero decir, te llamo,
te llaman los que nacen, los que vienen
de atrás, de ti, los que a ti llegan.
Nos morimos, amor, y nada hacemos
sino morirnos más, hora tras hora,
y escribiernos y hablarnos y morirnos.*

JAIME SABINES

Bibliografía

- Aleixandre**, Vicente. Antología esencial. Barcelona: Orbis, 1985.
- Asunción Silva**, José. Poesía. De sobremesa. Madrid: Cátedra, 2006.
- Bonnín Valls**, Ignacio. La versificación española. Barcelona: Octaedro, 1996.
- Borges**, Jorge Luis. Nueva antología personal. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Castro**, Dolores. Viento quebrado. Poesía reunida. México: FCE, 2010.
- Chumacero**, Alí; comp. Poesía Romántica. México: UNAM, 1993.
- Cifo González**, Manuel. Antología de la Generación del 27. México: Punto de lectura, 2005.
- Cuesta**, Jorge; comp. Antología de la poesía mexicana moderna. México: FCE, 1985.
- Díaz Mirón**, Salvador. Breve antología poética. México: SEP, 1989.
- Domínguez Caparrós**, José. Métrica española. Madrid: Síntesis, 2006.
- García Lorca**, Federico. Romancero Gitano. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.
- Gorostiza**, José. Muerte sin fin y otros poemas. México: FCE, 1983.
- Guillon Barret**, Yvonne. Versificación española. México: Cía. General de Ediciones, 1975.
- Hernández**, Miguel. Cancionero y romancero de ausencias. Barcelona: Losada, 1998.
- Herrera y Reisig**, Julio. Poesías. México: Porrúa, 1998.
- Ibarbourou**, Juana de. Poesía. México: Editores Mexicanos Unidos, 1998.
- Lezama Lima**, José. Poesía completa. Madrid: Aguilar, 1992.
- López Velarde**, Ramón. La Suave Patria y otros poemas. México: FCE, 1983.
- Machado**, Antonio. Antología poética. Navarra: Salvat, 1970.
- Mendoza**, Vicente; comp. El corrido mexicano. México: FCE, 1974.
- Novo**, Salvador. Poesía. México: FCE, 2004.
- Ochoa**, Enriqueta. Poesía Reunida. México: FCE, 2010.
- Onrubia**, José; comp.. Sonetos del siglo xx. Barcelona: Bruguera,
- Pellicer**, Carlos. La vida en llamas. Una pequeña antología. México: SEP, 1996.
- Reyes**, Valentín; comp. Canciones rancheras. México: Libro-Mex, 1983.
- Villaurrutia**, Xavier. Nostalgia de la muerte. México: FCE, 1984.
- Xirau**, Ramón. Poesía Iberoamericana Contemporánea. México: SEP, 1972.

Todos los datos usados en esa obra son para efectos didácticos y de enseñanza y no para la explotación personal de las obras que en esta se imprimen.