

## EL RITMO SONORO DEL "TEMA" DE *EL CONTEMPLADO* DE PEDRO SALINAS

Jorge Wiese Rebagliati

### Introducción

*El Contemplado*, libro de quince poemas publicado por primera vez en 1946<sup>1</sup>, ocupa un lugar destacado en el conjunto de la obra poética de Pedro Salinas<sup>2</sup>; entre otras razones, porque en este libro el poeta madrileño retorna a la tradición estrófica castellana<sup>3</sup>. Nos parece que este retorno a la tradición estrófica castellana no es un dato gratuito. Al contrario, creemos que es más bien la expresión de una voluntad formal muy clara, que se manifiesta asimismo en otros estratos del libro. La estructura de éste, por ejemplo, se basa en una forma estrictamente musical: el tema con variaciones.

A pesar de su importancia, *El Contemplado* no ha recibido la atención crítica que le corresponde, sobre todo en algunos aspectos. Uno de ellos es el aspecto rítmico<sup>4</sup>. Creamos que tanto el estrofismo como la ordena-

1 Cfr. Salinas (1946). El libro puede considerarse también como un gran poema dividido en quince secciones (el Tema y catorce variaciones). Al citar, nos referiremos al primer poema del libro —al Tema— con la letra "T" y a sus versos, con guarismos arábigos. Todas las citas se refieren a la última edición de las *Poesías completas* (Salinas, 1975).

2 Para Olga Costa Viva, *El Contemplado* "[...] es síntesis, superación de antinomias y cúspide de la obra poética de Salinas". (Costa Viva, 1969, 141). Una opinión concurrente es la de Alma de Zubizarreta, quien señala que este libro marca un hito en la evolución de los dos temas más importantes de la poesía de Salinas: el tema de "tú" amoroso y el tema del nombre (Cfr. Zubizarreta, 1969, 33, 98 y 66, 69, 72, 209).

3 En su estudio sobre *El Contemplado*, Tomás Navarro Tomás hace notar "[...] el escaso papel que Salinas había concedido a los efectos de la métrica en sus libros anteriores" (Navarro Tomás, 1973, 340) y lo contrasta con el papel de éste en *El Contemplado*, en donde "[...] llama la atención en primer lugar que en varias secciones de este poema [*El Contemplado*] el autor, volviendo a la tradición de la estrofa, concierta ordenadamente los versos con relación a la medida y a la rima". (Navarro Tomás, 1973, 341).

4 La ya abundante bibliografía sobre Salinas (Cfr. Zubizarreta, 1969, 369-404) incluye pocos títulos que se refieren a *El Contemplado*. Ninguno de ellos se ocupa del aspecto rítmico-sonoro de este libro, que normalmente está relegado a las notas a pie de página de estudios más generales (Cfr. Costa Viva, 1969, 153-154, n. 91 y Zubizarreta, 1969, 50-51, n. 11). El único trabajo que se refiere a este aspecto es el de Navarro Tomás (1973), que toca brevemente —aunque con una intuición notable— los puntos fundamentales de la cuestión. A pesar de todo lo anterior, el plano sonoro de la obra de Salinas está siendo objeto de un interés reciente (Cfr. Guitart, 1976 y Almela Pérez, 1981).

ción musical hacen que *El Contemplado* sea un libro especialmente apto para ser analizado desde el punto de vista rítmico, pues ambas características presentan de manera evidente juegos de constantes y variables que son la base de todo análisis de este tipo.

El presente trabajo pretende llenar en parte el vacío crítico mencionado mediante el estudio del ritmo sonoro del primer poema —el *Tema*— de *El Contemplado*<sup>5</sup>.

Antes de entrar en materia, conviene precisar algunos conceptos. Por 'ritmo' entendemos la unión de lo constante y lo variable en la obra de arte literaria, la unión del *impulso rítmico* y de la *expectativa frustrada* del poema. Al respecto, coincidimos con Schökel, quien afirma que el ritmo supone siempre "[...] un orden en la sucesión; [...] es decir, unidad en la pluralidad [...]" (Schökel, 1959, 25). El ritmo, por lo tanto, siempre está constituido por dos aspectos: el aspecto constante ("orden", "unidad") y el aspecto variable ("sucesión", "pluralidad"). Lo constante se presenta en la conciencia como una tendencia hacia el orden definitivo. Lo variable, como una tendencia a la ruptura de ese orden<sup>6</sup>. Algunos eslavistas llaman a lo constante "impulso rítmico" y a lo variable, "expectativa frustrada"<sup>7</sup>. Según Belic, en poesía, después de percibir una unidad con cierta organización fónica, esperamos la aparición de otra unidad con una organización análoga. Así se manifiesta el impulso rítmico. Si tal cosa no ocurre y después de percibir una unidad con cierta organización fónica no aparece otra unidad recurrente o análoga, sobreviene el momento de la expectativa frustrada (Belic, 1972, 19-20). Impulso rítmico y expectativa frustrada confluyen para formar el ritmo real de la obra artística.

Nuestro trabajo se ocupa del ritmo sonoro —es decir, del ritmo del significativo lingüístico o plano de la expresión— del citado poema de Pe-

5 El presente estudio se basa en una parte de nuestra tesis de bachillerato (Cfr. Wiese Rebagliati, 1983). Remitimos al lector a ésta para cualquier precisión conceptual o terminológica (Cfr. sobre todo la *Introducción*, pp. i-xxv). La información estadística referida al *Tema* puede encontrarse en el *Apéndice* N° 1 pp. 177-194) de la citada tesis. Queremos manifestar nuestro agradecimiento sincero a todas las personas que colaboraron en ella: a Carlos Gatti Murriel, nuestro asesor, quien con paciencia y cuidado dirigió todas sus fases, a Ana María Montenegro Otiniano, quien revisó minuciosamente los más de trescientos cincuenta cuadros estadísticos que aparecen en ella, a la señora Silvia Martell de Ramírez y a la señora Mary Vizcarra de Perales, quienes mecanografiaron eficientemente los originales y por último, a la señorita Maritza Dall'Orso Morales y a la señora Julia Villafuerte de Tuesta, quienes nos ayudaron en la corrección de las erratas del texto.

6 Mukarovsky hace observaciones semejantes: "The dominant thus creates the unity of the work of poetry. It is, of course, a unity of its own kind, the nature of which in esthetics is usually designated 'unity in variety', a dynamic unity in which we at the same time perceive harmony and disharmony, convergence and divergence". (Mukarovsky, 1964, 21). Cfr. también Jakobson (1975), 360-61.

7 Cfr. Belic (1972) y las reseñas de Cisneros (1974) y Jandová (1979). Consúltese también Erlich (1974).

dro Salinas. En él se analizan, por lo tanto, fenómenos referidos a la cantidad, a la intensidad, al tono y al timbre, que son las características acústicas del lenguaje. Un análisis del ritmo del plano sonoro supone necesariamente el estudio del ritmo de cantidad, de intensidad, de tono y de timbre. O, lo que es lo mismo, el estudio del juego de constantes y variables cuantitativas, intensivas, tonales y tímbricas<sup>8</sup>.

En esta investigación analizamos, en primer lugar, los ritmos ya citados. En segundo lugar, los reunimos en una síntesis<sup>9</sup>. Al examinar detalladamente el plano sonoro de este poema, nos hemos encontrado con fenómenos rítmicos de gran relevancia significativa. Y aunque nuestro trabajo se ciña al aspecto sonoro del Tema de *El Contemplado*, no hemos omitido las referencias indispensables al plano del contenido (o del significado), pues consideramos que los fenómenos fónicos que se presentan en una obra de arte literaria lograda remiten siempre a sus correlatos significativos.

### 1. *El Ritmo de cantidad*

La duración de los versos del "Tema" se presenta de la siguiente manera:

TEMA	Nº DE SILABAS METRICAS
1 De mirarte tanto y tanto,	(8)
2 del horizonte a la arena.	(8)
3 despacio.	(3)
4 del caracol al celaje,	(8)
5 brillo a brillo, pasmo a pasmo,	(8)

8 Para lograr resultados confiables en la determinación de constantes y variables, hemos recurrido a la ayuda de la estadística (Cfr. Belic, 1972, 57 ss. y Muller, 1973). Nosotros hemos seguido métodos estadísticos relativamente simples. Sólo cabría anotar que los cálculos se han efectuado siguiendo el procedimiento del "redondeo", que consiste básicamente en eliminar uno o más dígitos (decimales) de un número dado. Para la aplicación del citado procedimiento hemos tenido en cuenta lo siguiente:

- Cuando el dígito que se descartaba, era mayor que cinco, al último dígito retenido se le aumentaba la unidad. A este método lo hemos denominado "redondeo por exceso" y lo hemos indicado con un asterisco (\*).
- Si el número que se eliminaba era menor que cinco, el último número retenido no se modificaba. A este método lo hemos denominado "redondeo por defecto" y lo hemos indicado con dos asteriscos (\*\*).
- Cuando el dígito descartado era el cinco, se utilizó el "criterio del par más próximo" que, como su nombre lo indica, consiste en redondear el último número retenido a un número par.

Esta práctica ha permitido minimizar la acumulación de errores y obtener en consecuencia una mayor exactitud en los cálculos (Cfr. Spiegel, 1976, 2). La aplicación de procedimientos estadísticos en el análisis de la obra de Salinas se ha hecho ya. Sabemos que el Prof. Ramón Almela Pérez ha trabajado en este sentido con la ayuda de las computadoras (Cfr. Almela Pérez, 1980, 162).

9 Para esta parte nos ha sido de mucha utilidad el trabajo de Carlos Gatti Muriel (1981).

6	te he dado nombre; los ojos	(8)
7	te lo encontraron, mirándote.	(8)
8	Por las noches,	(4)
9	soñando que te miraba,	(8)
10	al abrigo de los párpados,	(8)
11	maduré, sin yo saberlo,	(8)
12	este nombre tan redondo	(8)
13	que hoy me descendió a los labios.	(8)
14	Y lo dicen asombrados	(8)
15	de lo tarde que lo dicen.	(8)
16	¡Si era fatal el llamártelo!	(8)
17	¡Si antes de la voz, ya estaba	(8)
18	en el silencio tan claro!	(8)
19	¡Si tú has sido para mí,	(8)
20	desde el día	(4)
21	que mis ojos te estrenaron,	(8)
22	el contemplado, el constante	(8)
23	Contemplado!	(4)

### 1.1. Frecuencia de los distintos tipos versales.

El cuadro anterior nos permite observar que el poema es una serie de veintitrés versos simples de tres medidas. Diecinueve versos son octosílabos (el 82,6%), tres son tetrasílabos (el 13,0%) y uno es trisílabo (el 4,4%).

### 1.2. Distribución de los tipos de versos

El tercer verso es trisílabo; el octavo, el vigésimo y el vigésimo tercero son tetrasílabos. Los versos restantes son octosílabos.

El examen de la frecuencia y la distribución de los tipos de versos nos permite concluir lo siguiente:

1) Los octosílabos son claramente predominantes en el poema y crean cierta regularidad métrica en éste ya que por su frecuencia los octosílabos tienden a constituir una constante rítmica (es decir, un impulso rítmico).

2) Tanto los tetrasílabos como el trisílabo son versos de medida poco frecuente en el texto. Por esta razón, escapan al marco normal de la duración del poema y constituyen manifestaciones de la expectativa frustrada.

3) Existe una relación entre los versos octosílabos y los versos tetrasílabos que los distingue netamente del verso trisílabo. Octosílabos y tetra-

sílabos son versos de medida par cuyo "axis" rítmico<sup>10</sup> se configura en sílaba impar. Además, el tetrasílabo tiene exactamente la mitad de sílabas del octosílabo. Por el contrario, el trisílabo es un verso de medida impar cuyo "axis" rítmico aparece en sílaba par. Estas características lo destacan en el concierto rítmico y lo presentan como una expectativa frustrada muy evidente, en oposición al conjunto de versos de cantidad par.

4) La distribución de los versos no octosílabos (los tetrasílabos y el trisílabo) no obedece a ninguna disposición regular. Esta circunstancia refuerza el carácter de expectativa frustrada de los mencionados versos.

5) Aunque la distribución de los distintos tipos de versos no es regular (y por lo tanto, no se da en este aspecto una constante rítmica interversal distributiva), podemos encontrar una relación interversal interesante entre los versos octavo y vigésimo. Ambos son tetrasílabos, ambos aparecen en versos pares y ambos tienen una construcción sintáctica análoga (preposición + artículo + sustantivo). Este paralelismo fónico y sintáctico sirve de soporte a una antítesis: la oposición entre *noche* (T, 8) y *día* (T, 20).

## 2. El Ritmo de Intensidad

El esquema de la intensidad del poema es el siguiente:

### ESQUEMA Nº 1

#### INTENSIDAD

	1	2	3	4	5	6	7	8
1	U	U	'	U	'	U	'	U
2	U	U	U	'	U	U	'	U
3	U	'	U					
4	U	U	U	'	U	U	'	U
5	'	U	'	U	'	U	'	U
6	'	'	U	'	U	U	'	U
7	U	U	U	'	U	U	'	U
8	U	U	'	U				
9	U	'	U	U	U	U	'	U
10	U	U	'	U	U	U	'	U
11	U	U	'	U	'	U	'	U
12	'	U	'	U	U	U	'	U
13	'	U	U	U	'	U	'	U
14	U	U	'	U	U	U	'	U

10 Cfr. Balbín (1975), 59.

15	U	U	'	U	U	U	'	U
16	'	U	U	'	U	U	'	U
17	'	U	U	U	'	'	'	U
18	U	U	U	'	U	U	'	U
19	U	'	'	U	U	U	'	
20	U	U	'	U				
21	U	U	'	U	U	U	'	U
22	U	U	'	U	U	U	'	U
23	U	U	'	U				

### 2.1. El ritmo acentual variable y el acento fijo final

#### C U A D R O N.º 1

##### FRECUENCIA INTENSIVA

SILABA DEL VERSO:	1	2	3	4	5	6	7	8
N.º DE ACENTOS:	6	4	12	7	5	1	19	0
% DE ACENTOS:	26.1	17.4	52.2	30.4	21.7	4.3	82.6	0

La observación del esquema N.º 1 y del cuadro N.º 1. relativo a la frecuencia con la que aparecen los distintos acentos en el poema, nos permite comprobar lo siguiente:

- 1) Ningún acento alcanza a tener una frecuencia del 100%.
- 2) El acento de mayor frecuencia es el situado en la séptima sílaba.

De las comprobaciones anteriores podemos sacar las siguientes conclusiones:

1) Como ningún acento tiene una frecuencia del 100%, la distribución acentual del poema no es totalmente regular. Por esta razón, el ritmo acentual del poema es variable. Es necesario observar, sin embargo, que todos los acentos finales de los versos del poema caen —como es usual en español— en la penúltima sílaba, lo que puede considerarse como una constante intensiva.

2) Existe una tendencia a constituir un acento fijo final en séptima sílaba. En efecto, debido al predominio octosilábico referido en el punto anterior, todos los acentos finales menos cuatro (los de los versos tres, ocho, veinte y veintitrés) se sitúan en la séptima sílaba.

Por todo esto, es posible afirmar que dentro del ritmo acentual variable "de marco" <sup>11</sup>, se aprecia en el *Tema del Contemplado* un juego rítmico de

constantes y de variables, de impulso rítmico y de expectativa frustrada. Lo constante, el impulso rítmico, se patentiza a través de los versos cuyo acento final se ubica en la séptima sílaba (es decir, los octosílabos). Lo variable, la expectativa frustrada, se manifiesta a través de los versos cuyo acento final se ubica en otras sílabas (la segunda en el trisílabo y la tercera en los tetrasílabos).

Desde este punto de vista, destacan los siguientes versos:

despacio (T, 3);  
 Por las noches (T, 8);  
 desde el día (T, 20); y  
 Contemplado. (T, 23)

Todos ellos, realizados en el plano de la expresión, están también realizados en el plano del contenido.

## 2.2. La cantidad de acentos por verso.

El esquema N° 1 nos permite observar lo siguiente:

1) Los tetrasílabos y el trisílabo presentan, como es normal, un solo acento: el de la penúltima sílaba<sup>11</sup>. Son, por tanto, versos monoacentuales.

2) Los octosílabos son versos bi, tri y tetracentuales. Esto supone la presencia de un nuevo contraste interversal, ya que desde el punto de vista de la densidad acentual, los tetrasílabos y el trisílabo son menos densos que los octosílabos.

Por otro lado, también dentro de los octosílabos se produce un contraste interversal desde el punto de vista de la densidad acentual. Ello se puede apreciar en el siguiente cuadro:

### C U A D R O N° 2

#### NUMERO DE ACENTOS POR VERSO (OCTOSILABOS)

CANTIDAD DE ACENTOS:	(4)	(3)	(2)
FRECUENCIA:	3	6	10
%	15.8	31.6	52.6

11 Cfr. Belic (1972), 65.

12 Baehr afirma que "Según el concepto tradicional, el octosílabo, como los demás versos cortos, tiene un solo acento realmente indispensable, que en la terminación llana cae, como es bien sabido, en la penúltima sílaba (...)" (Baehr, 1970, 102-103).

Después de examinar el cuadro N° 2, podemos concluir que los octosílabos con dos acentos predominan sobre los octosílabos con tres o cuatro acentos. Esta verificación concuerda con lo que afirma Navarro Tomás<sup>13</sup>.

Todo lo anterior significa que se produce un impulso rítmico interversal entre los octosílabos biacentuales que contrasta con la expectativa frustrada manifestada por los octosílabos tri o tetracentuales.

### 2.3. *La distribución de los acentos.*

En lo referente a la distribución de los acentos en el verso, el esquema N° 1 nos muestra lo siguiente:

1) En la mayoría de los versos del *Tema* (el 87.0%), los acentos se distribuyen en sílabas no contiguas;

2) En tres versos (el sexto, el decimoséptimo y el decimonoveno) existen acentos en sílabas contiguas. En el verso sexto, el acento ubicado en la segunda sílaba choca con el primer acento rítmico del verso, ubicado en la primera sílaba. En el decimoséptimo verso, el acento ubicado en la sexta sílaba choca con el antepenúltimo (ubicado en la quinta sílaba) y el último (ubicado en la séptima sílaba). En el verso decimonoveno, el acento ubicado en la segunda sílaba choca con el acento rítmico ubicado en la tercera sílaba y se produce así una acentuación antirrítmica.

De lo anterior se derivan algunas conclusiones:

1) Por lo general, se cumple la "ley de la sucesión de los tiempos métricos"<sup>14</sup>, pues es clara la tendencia de los versos a tener los acentos en sílabas no contiguas.

2) La citada ley se infringe en los versos sexto, decimoséptimo y decimonoveno. En el verso sexto el acento de la segunda sílaba choca con un acento rítmico ubicado en la primera sílaba. En el verso decimonoveno, el acento ubicado en la segunda sílaba colisiona con el acento rítmico que cae sobre la tercera.

En los dos casos se produce una acentuación antirrítmica. En el decimoséptimo verso, el acento de la sexta sílaba choca con el antepenúltimo (en quinta) y con el último (en séptima), ambos acentos rítmicos. Al ser contiguo a dos acentos rítmicos, el acento ubicado en la sexta sílaba genera

13 Navarro Tomás divide a los octosílabos en tres grandes grupos. Los esquemas acentuales correspondientes a los tres grupos coinciden en poseer cada uno dos acentos: el fijo final en séptima sílaba y uno variable en primera, segunda o tercera. (cfr. Navarro Tomás, 1972, 505-507).

14 Cfr. Belic (1972), 63.



una acentuación antirrítmica. Además, al ser contiguo al acento cuasi fijo final (el acento de la séptima sílaba), podemos considerar la acento de la sexta sílaba como un acento cuasi antiestrófico.

3) Es interesante observar que en dos de los versos mencionados (en los versos sexto y decimoséptimo) la transgresión de la ley de la sucesión de los tiempos métricos va asociada a fenómenos de densidad acentual. De los tres versos octosílabos tetracentuales del poema, los dos que presentan acentuación antirrítmica son precisamente los versos sexto y decimoséptimo.

Todas estas consideraciones nos permiten sostener que en los versos de este poema se producen contrastes rítmicos en el aspecto de la distribución acentual. La constante rítmica interversal, el impulso rítmico, se da mediante los versos que se adecuan a la ley de la sucesión de los tiempos métricos y las variables, la expectativa frustrada, mediante los versos que la trasgreden; es decir, el sexto, el decimoséptimo y el decimonoveno:

te he dado nombre; los ojos (T, 6)

— ' ' U ' U U ' U

¡Si antes de la voz ya estaba (T, 17)

— ' U U U ' — ' ' U

¡Si tú has sido para mí (T, 19)

U — ' ' U U U ' —

Tal como se puede apreciar en los versos anteriores, la especial configuración rítmica del plano de la expresión de éstos soporta una relación rítmica que se ubica en el plano del contenido. En efecto, una esquematización de los términos que se refieren a los actores y a las acciones manifestados en estos versos hace posible una observación más clara de la relación paralelística subyacente:

#### E S Q U E M A N.º 2

(yo)	te (tú)	he dado	nombre;	ojos	(T, 6)
		estaba	voz		(T, 17)
(yo)	mí	tú	has sido		(T, 19)

Así, una particularidad rítmica del plano de la expresión nos remite a su correlativa del plano del contenido.

2.4. *El inicio del periodo rítmico.*

De la observación del esquema N° 1 se puede inferir lo siguiente:

- 1) En los tetrasílabos y en el trisílabo, la etapa tensiva es monoacentual y monosilábica. Esta comienza y termina con el único acento del verso.
- 2) En los octosílabos, la etapa tensiva se inicia en la primera, en la segunda, en la tercera o en la cuarta sílaba. La etapa tensiva comprende, por lo tanto, siete, seis, cinco y cuatro sílabas, respectivamente.

El siguiente cuadro nos muestra la frecuencia de los versos que inician su periodo rítmico en la primera, la segunda, la tercera o la cuarta sílaba.

C U A D R O    N° 3  
INICIO DEL PERIODO RITMICO

PRIMERA SILABA ACENTUADA	NUMERO DE VERSOS	%
1	6	26.1
2	3	13.1
3	9	39.1
4	5	21.7
<b>TOTALES</b>	<b>23</b>	<b>100.0</b>

De la observación del esquema N° 1 y del cuadro N° 3 podemos concluir que los versos del poema tienden a iniciar su período rítmico en las sílabas tercera y cuarta. Si bien no es inusual que el período rítmico de algunos versos se inicie en la primera sílaba, es más frecuente que éste comience en la tercera o cuarta sílaba que en la primera o segunda.

El fenómeno anterior puede explicarse de la siguiente manera:

- 1) En primer lugar, todos los versos tetrasílabos inician y terminan su periodo rítmico en la tercera sílaba.
- 2) En segundo lugar, como los versos octosílabos son predominantemente biacentuales (Cfr. 2.2.), lo más común es que estos inician su periodo rítmico en tercera o cuarta sílaba, ya que los octosílabos que inician su período rítmico en primera o segunda sílaba son generalmente tri o tetracentuales, tal como podemos apreciar en el esquema N° 1 y en

el cuadro N° 4. Se trata, pues, de un fenómeno de densidad acentual asociado al de la frecuencia del inicio del período rítmico.

C U A D R O N° 4  
FRECUENCIA DE ESQUEMAS ACENTUALES

ESQUEMA ACENTUAL	N° OCURRENCIAS	%
3 — 5 — 7	2	8.7
4 — 7	5	21.7
2	1	4.3
1 — 3 — 5 — 7	1	4.3
1 — 2 — 4 — 7	1	4.3
3	3	13.0
2 — 7	1	4.3
3 — 7	4	17.4
1 — 3 — 7	1	4.4*
1 — 5 — 7	1	4.4*
1 — 4 — 7	1	4.4*
1 — 5 — 6 — 7	1	4.4*
2 — 3 — 7	1	4.4*
<b>TOTAL</b>	<b>23</b>	<b>100.0</b>

Esto, además, nos permite afirmar que predominan los octosílabos que poseen un período rítmico relativamente breve (de cuatro o cinco sílabas) sobre los que poseen un período rítmico relativamente largo (de seis o siete sílabas).

Los versos quinto, sexto y decimoséptimo —que se citan a continuación— son versos que resaltan del concierto rítmico del poema por poseer un período rítmico relativamente largo y a la vez ser densos desde el punto de vista de la concentración de acentos. Son, pues, momentos de expectativa frustrada:

brillo a brillo. pasmo a pasmo (T. 5)  
 ' U ' U ' U ' U

te he dado nombre; los ojos (T. 6)  
 ' U ' U U ' U

¡Si antes de la voz. ya estaba (T. 17)  
 U U U ' U

2.5. *Los versos con ritmo "pedal" y con ritmo de cadencia pedal.*

En el poema hay seis versos cuya disposición acentual se puede identificar como de ritmo "pedal" o de ritmo de cadencia pedal<sup>15</sup>. Los diecisiete versos restantes pueden clasificarse como versos con ritmo acentual variable.

Esto significa que la mayoría de los versos del poema tiene ritmo acentual variable (el 73.9%) mientras que unos cuantos (el 26.1%) tienen ritmo acentual "pedal" o de cadencia pedal. Así pues, los versos con ritmo acentual variable constituyen el impulso rítmico y los versos con ritmo acentual pedal o de cadencia pedal constituyen las expectativas frustradas de éste.

En el quinto verso del poema hay ritmo de cadencia pedal:

brillo a / brillo. / pasmo a / pasmo (T. 5)  
 ' U ' U ' U ' U

En efecto, se produce un ritmo de cadencia pedal con presencia del acento cada dos sílabas; el acento, además, se da siempre en el primer tiempo. Si se produjera una escansión marcada entre las regularidades acentuales y se generan los "pies" —lo que no ocurre en español— podríamos hablar de troqueos.

Del mismo modo, el verso decimosexto presenta también ritmo de cadencia pedal:

¡Si era fa / tal el lla / mártelo (T. 16)  
 ' U U ' U U ' U(U)

En este verso, podemos apreciar un ritmo ternario —el acento aparece cada tres sílabas y siempre en el primer tiempo. Se trata, pues, de un esquema acentual análogo al dáctilo.

En los dos versos comentados anteriormente, es posible notar claramente su condición de versos de *cadencia* pedal, pues el esquema acentual no coincide con las unidades lingüísticas. Más bien, las fraciona.

Los versos décimo, decimocuarto, decimoquinto y vigesimoprimeros presentan también regularidades acentuales. El acento aparece cada cuatro sílabas. Sin embargo, en éstos existe una mayor correspondencia entre las unidades lingüísticas y el esquema acentual correspondiente al peón tercero. Por esta razón, podría identificarse en ellos un ritmo "pedal". Pero el idioma español posee una escansión muy poco marcada como para que los pies se perciban como tales. A causa de lo anterior, siempre nos referiremos a estos versos como versos de ritmo "pedal" entre comillas.

15 Cfr. Belic (1972), 47-48 y Wiese Rebagliati (1983), xxii-xxiii.

Los versos décimo y vigésimo primero ejemplifican lo anteriormente dicho:

al abrigo / de los párpados (T. 10)  
U U'U U U 'U(U)

que mis ojos / te estrenaron (T. 21)  
U U 'U U U 'U

En efecto, en ambos versos podemos observar que el esquema acentual correspondiente al peón tercero encaja exactamente con el grupo acentual respectivo. De esta manera, se da una íntima fusión entre esquema acentual y grupo acentual que no segmenta la secuencia versal. Se trata de un fenómeno de eufonía que no podemos dejar de destacar.

Este fenómeno adquiere un relieve especial en los versos decimo-cuarto y decimoquinto:

Y lo dicen / asombrados (T. 14)  
U U 'U U U 'U

de lo tarde / que lo dicen (T. 15)  
U U 'U U U 'U

Estos versos conforman la tercera oración del poema. Evidentemente, esta oración resalta y se opone nitidamente a las otras oraciones de poema por estar compuesta totalmente de versos de esquema acentual análogo, cuaternario y "pedal".

### 3. *El Ritmo de Tono*

#### 3.1. *Las líneas melódicas.*

Desde el punto de vista del tono, podemos observar lo siguiente:

1) Hay una distinción entre enunciación y exclamación que divide al poema en dos secciones netamente diferenciadas.

2) La sección enunciativa está formada por las tres primeras oraciones del poema, que son enunciativas. La extensión de cada una de éstas se reduce conforme nos acercamos al final de la sección enunciativa y al inicio de la exclamativa. En efecto, la primera oración del poema comprende siete versos, del primero al séptimo; la segunda, cinco versos, del octavo al decimotercero y la tercera, dos versos, los versos decimocuarto y decimoquinto. En total, la sección enunciativa abarca quince versos.

3) La sección exclamativa está formada por las tres últimas oraciones del *Tema* (la cuarta, la quinta y la sexta), que son exclamativas. En contraste con la sección enunciativa, la extensión de cada una de las oraciones aumenta conforme nos acercamos al final de la sección. Así, la cuarta oración del poema sólo comprende un verso, el verso dieciséis. La quinta comprende dos versos, los versos diecisiete y dieciocho y la sexta cinco versos, desde el verso diecinueve hasta el verso veintitrés. Esta sección está compuesta por ocho versos.

4) Cada grupo de líneas melódicas (el enunciativo, el exclamativo) presenta particularidades sintácticas y semánticas que lo diferencian del otro. Por ejemplo, podemos notar la presencia de un "sí" anafórico en el inicio de cada oración exclamativa (T. 16, 17, 19). De esta manera, a la particularidad del plano de la expresión le corresponde una particularidad del plano del contenido.

### 3.2. *Las pausas versales y las pausas mediales.*

Las pausas versales se ubican generalmente después de las unidades melódicas que abarcan ocho sílabas. En tres casos, en los versos octavo, vigésimo y vigésimo tercero, las pausas versales se sitúan después de la cuarta sílaba. En un caso, en el tercer verso, la pausa versal se da después de la tercera sílaba. Como en otros aspectos, los versos tercero, octavo, vigésimo y vigésimo tercero se destacan de su contexto.

Por esta razón, constituyen momentos de expectativa frustrada.

Las pausas mediales son, a diferencia de las pausas versales, fenómenos intraversales. Como se trata de versos de arte menor, este tipo de pausa no es frecuente. Del total de versos, catorce son simples (el 60.9%). Por esta razón, algunos versos articulados presentan fenómenos interesantes.

En el quinto verso, por ejemplo, la pausa genera una escansión que separa al verso en dos hemistiquios simétricos, en dos isostiquios. Ambos tienen cuatro sílabas:

brillo a brillo, / pasmo a pasmo (T. 5)

$\underbrace{\hspace{1.5em}}$   
4
 

 $\underbrace{\hspace{1.5em}}$   
4

La simetría de los isostiquios refuerzan el paralelismo acentual visto anteriormente (Cfr. 2.5.). En efecto, a cada isostiquio le corresponden dos acentos colocados en la primera y en la tercera sílaba. Es decir, a cada isostiquio le corresponden dos "pies" de tipo trocaico.

En el verso decimosexto se da una relación semejante, pues aquí la pausa medial (que tiene un origen hiperbático) escande igualmente al citado verso en dos isostiquios tetrasilábicos:

$\overbrace{\text{¡Si era fatal / el llamártelo!}}_{4 \qquad 4} \quad (\text{T. } 16)$

En este caso, la pausa crea una analogía entre "fatal" y "llamártelo", que son palabras contiguas a pausas. Además, son palabras atípicas desde el punto de vista acentual, pues ninguna se adecua al modelo paroxítono (que es el modelo más frecuente en español). Cfr. Quilis (1967).

Un fenómeno pausal interesante también se presenta entre los versos sexto y séptimo:

te he dado nombre; / los ojos      (\text{T. } 6)  
           5                                3  
 te lo encontraron, / mirándote      (\text{T. } 7)  
           5                                3

Aquí la pausa medial escande hemistiquios de cinco y tres sílabas en cada verso. Nos encontramos, entonces, con que la pausa medial divide al verso en dos segmentos de medida diferente, pero de signo idéntico (impar). Se trata, por lo tanto, de una escansión en homeostiquios. Como las pausas mediales dividen a los dos versos en el mismo punto, se pueden percibir paralelismos entre los homeostiquios de igual medida. Es el caso de los homeostiquios pentasilabos. En éstos podemos comprobar la existencia de las mismas funciones gramaticales:

O.I. + N.P. + O.D.<sup>16</sup>      (\text{T. } 6)  
 O.I. + O.D. + N.P.      (\text{T. } 7)

Estas funciones forman un paralelismo gramatical evidente, tal como lo podemos apreciar en la siguiente esquematización:

ESQUEMA N<sup>o</sup> 3

te	he dado	nombre	(T, 6)
te	encontraron	lo (=nombre)	(T, 7)

Es el caso también de los homeostiquios trisílabos, donde "los ojos" (T, 6) y "mirándote" (T, 7) forman una clara identidad semántica. Por otro lado, estos homeostiquios están especialmente relevados, pues por su

<sup>16</sup> Clave: N P = Núcleo de Predicado; O.D. = Objeto Directo; O.I. = Objeto Indirecto.

brevedad se constituyen en hemistiquios cortos o braquistiquios. Los braquistiquios destacan por ser unidades melódicas muy agudas. Aquí se destacan más aún por estar enmarcados por la pausa medial y la pausa versal. Así, la brevedad, la agudeza y el marco pausal contribuyen a la distinción fónica de estas secuencias. Como ya vimos, a este relieve fónico le corresponde una identidad semántica.

De la misma manera que los versos anteriores, los versos decimoséptimo y decimoctavo del *Tema* están divididos por una pausa medial que los escande en homeostiquios pentasilábicos y trisilábicos. Estos últimos configuran braquistiquios:

¡Si            antes de la voz. / ya            estaba  
                               5                                 3  
 en el silencio / tan claro!             (T, 17 y 18)  
                               5                                 3

Análogamente, los términos colocados en posición equivalente (fin de hemistiquios ante pausa medial) se relacionan por oposición: "voz" (T, 17) y "silencio" (T, 18).

Fenómenos semejantes se pueden verificar en los braquistiquios.

Los versos undécimo, decimotercero y decimosexto son también versos articulados, aunque su valor expresivo es menor que el de los versos comentados anteriormente. De éstos destaca especialmente el verso undécimo por la brevedad de su braquistiquio:

que        hoy / me descendió a los labios (T. 13)  
           1   7

En efecto, aquí el braquistiquio es extremadamente breve (es monosílabo). Esta particularidad lo distingue del contexto. Sin embargo, debemos aclarar que la pausa interna (medial) de este verso no es obligatoria sino opcional, pues la brevedad del verso así lo dispone. A pesar de ello, creemos que esta pausa es susceptible de hacerse, pues se trata de una pausa hiperbática causada por la anteposición de una circunstancia al resto de los elementos oracionales.

Finalmente, el penúltimo verso del poema —el verso vigésimo segundo— nos ofrece particularidades interesantes desde el punto de vista de la escansión pausal:

el contemplado. / el constante (T. 22)  
    

En este verso, la pausa escande unidades melódicas *más o menos* simétricas y cae en medio de una sinalefa (a la cual no quiebra). Estas unida-



des pueden considerarse, *grosso modo*, hemistiquios simétricos o isostiquios. A esta identidad melódica le corresponden una identidad de timbre (la aliteración el fonema /K/ en "contemplado" y "constante") y una identidad gramatical (cada hemistiquio está compuesto por artículo + elemento nominal, sustantivo en el primero y adjetivo en el segundo).

### 3.3. *Los encabalgamientos.*

Al observar los encabalgamientos de este poema, podemos notar lo siguiente:

1) Son relativamente numerosos. En efecto, en un universo de veintidós versos, ocho están relacionados por medio del encabalgamiento; es decir, ocho versos son o versos encabalgantes o versos encabalgados. Esto significa que un 36.4% de los versos está afectado por este fenómeno.

2) Su ubicación es simétrica y significativa. Los dos primeros encabalgamientos del *Tema* se dan entre los versos duodécimo y decimotercero y entre los versos decimocuarto y décimoquinto. Estos cuatro versos finalizan la sección enunciativa del poema. Análogamente, los dos últimos encabalgamientos del *Tema* ocurren entre los versos vigésimo y vigésimo primero y entre el vigésimo segundo y el vigésimo tercero. Estos cuatro versos finalizan la sección exclamativa del poema.

3) Se dan contrastes entre los dos grupos de encabalgamientos del poema. En el primer grupo, versos encabalgantes y versos encabalgados tienen la misma medida:

este nombre tan redondo-<sub>1</sub>  
que hoy me descendió a los labios. (T, 12, 13)

Y los dicen asombrados-<sub>7</sub>  
de lo tarde que lo dicen. (T, 14, 15)

Tanto los versos encabalgantes como los versos encabalgados de estos encabalgamientos son octosílabos. En el primer encabalgamiento (T, 12, 13) la pausa versal escinde la unidad sustantivo + oración subordinada especificativa. Se trata, por ello, de un encabalgamiento oracional. En el segundo encabalgamiento (T, 14, 15) la pausa versal escinde el sirrema compuesto por adjetivo (participio) + complemento. Por esta razón, se trata de un encabalgamiento sirremático. Como no existe en los versos encabalgados ninguna pausa medial que los divida en unidades melódicas menores de cinco versos, los dos encabalgamientos son encabalgamientos suaves.

En el segundo grupo de encabalgamientos (los que se sitúan en la parte exclamativa del poema), los versos encabalgantes y los versos encabalgados no tienen la misma medida:

desde el día,  
que mis ojos te estrenaron (T, 20, 21)

el contemplado, el constante  
Contemplado. (T, 22, 23)

En el primer encabalgamiento de este grupo, el verso encabalgante (T, 20) es tetrasílabo y el verso encabalgado (T, 21) es octosílabo. En este mismo encabalgamiento, la pausa versal quiebra la unidad sustantivo + oración subordinada especificativa. Por lo tanto, es un encabalgamiento oracional. El verso encabalgado no está escandido y por ello es también un encabalgamiento suave.

En el segundo encabalgamiento, los términos se invierten: el verso encabalgante (T, 22) es octosílabo y el verso encabalgado (T, 23) es tetrasílabo. La pausa versal rompe el sirrema sustantivo + adjetivo, que es uno de los sirremas más fuertes del español. Aunque no hay pausa medial que escanda al verso encabalgado, su misma brevedad (cuatro sílabas) le da un carácter de encabalgamiento abrupto, pues la pausa (en este caso, la pausa final del poema) se sitúa antes de la quinta sílaba del verso. Este sería el único ejemplo de encabalgamiento abrupto en todo el *Tema*, circunstancia que hace resaltar a estos dos versos.

#### 3.4. Otros fenómenos tonales.

En tres lugares del poema, el discurso se interrumpe por la inclusión de un elemento de valor incidental, explicativo o hiperbático. Por esta razón, sus unidades melódicas presentan un cambio de registro tonal. Este es el caso de las unidades que se encuentran en el verso undécimo, en el diecioctavo y en los versos vigésimo y vigésimo primero. Esta particularidad los define como momentos de expectativa frustrada.

Además todas estas unidades melódicas cumplen, desde el punto de vista sintáctico, una función circunstancial:

maduró (sin yo saberlo).  
este nombre (...) (T. 11-12)

En efecto, en el caso anterior, el grupo melódico enmarcado por una pausa medial y una pausa versal es una circunstancia que quiebra la secuencia formada por el núcleo del predicado ("maduró") y el sujeto ("este nombre").

En los casos siguientes, el grupo melódico incidental también es una circunstancia. Sin embargo, en éstos no se quiebra la secuencia formada por núcleo de predicado y sujeto sino la formada por núcleo de predicado y predicativo subjetivo:

(... ya estaba)  
 (en el silencio) tan claro! (T. 17-18)

Aquí, la circunstancia ("en el silencio") se sitúa entre el núcleo del predicado ("estaba") y el predicado subjetivo ("tan claro"). Creemos que resulta significativo que a la secuencia "en el silencio" le corresponda un cambio de registro tonal. Se trata de un fenómeno de correspondencia entre plano de la expresión y plano del contenido.

Los versos vigésimo y vigésimo primero también dividen al núcleo del predicado del predicativo:

¡Si tú has sido para mí,  
 (desde el día  
 que mis ojos te estrenaron),  
 el contemplado (... ) (T. 19-22)

Efectivamente, el núcleo del predicado ("has sido") está separado del predicativo ("el contemplado") por un elemento circunstancial ("desde el día // que mis ojos te estrenaron"). Sin embargo, esta unidad melódica se distingue de las dos anteriores por las siguientes particularidades:

- 1) Es la única unidad melódica bi-versal (T. 21-22). Las otras unidades ocupan sólo parte de un verso.
- 2) Es la única unidad melódica que incluye un encabalgamiento.

Por todo lo anterior, estos elementos circunstanciales —puestos de relieve por efectos en el registro tonal— constituyen elementos destacados del concierto rítmico del poema.

#### 4. *El Ritmo de Timbre*

Desde el punto de vista del ritmo de timbre, es necesario distinguir entre dos grupos de fenómenos: los *interversales* y los *intraversales*. Aunque en ciertos casos no es posible hacer distinciones rígidas, lo más normal es que el primer grupo esté formado por la rima y el segundo, por las aliteraciones.

##### 4.1. *La rima asonante.*

El fenómeno interversal predominante del Tema de *El Contemplado* es la rima asonante. En este poema, se da una identidad vocálica (fonemas *a-o*) a lo largo de diez de sus veintitrés versos. Por lo tanto, un 43.5% de los versos rima. Las palabras y los versos rimantes son los siguientes:

tanto (T, 1): despacio (T, 3): pasmo (T, 5):  
 párpados (T, 10): labios (T, 13): asombrados (T, 14):  
 llamártelo (T, 16): claro (T, 18): estrenaron (T, 21):  
 Contemplado (T, 23).

Como podemos advertir al observar la disposición de las rimas, la asonancia *a-o* se inicia en el primer verso (es decir en verso impar) y ocurre regularmente en los dos versos impares siguientes (el tercero y el quinto). Después del quinto verso hay un largo período en el que la rima está ausente. Esta aparece después de cinco versos, en el décimo verso. Se trata del primer caso de rima "retardada". Es interesante observar que aquí ocurre un cambio en el signo de la rima: de los versos impares pasa a un verso par. Sin embargo, el siguiente verso rimado (el decimotercero) regresa la rima a un verso impar. Se produce aquí el segundo caso de rima "retardada", ya que ésta no aparece en el verso décimo segundo (como le correspondería) sino en el décimo tercero. La rima que sigue se localiza en el siguiente verso. Aquí se produce un fenómeno muy interesante. Se trata de una asonancia entre versos contiguos, inmediatamente sucesivos; es decir, se trata de una rima "anticipada", la única de todo el poema. Evidentemente, la rima cambia de signo, ahora de impar a par. Las rimas que siguen se sitúan en intervalos regulares en los siguientes versos pares, el décimo sexto y el decimoctavo. La siguiente rima supone un cambio de signo (de par a impar), pues se localiza en el verso vigésimo primero. Se da aquí el último caso de rima "retardada", pues en lugar de colocarse en el vigésimo verso, se coloca en el siguiente. La última asonancia (en el verso vigésimo tercero) ocurre regularmente y no modifica el signo de la rima (se mantiene el signo impar).

Como hemos podido observar, las asonancias de este poema no se presentan como un fenómeno uniforme o regular. Su ubicación no se dispone de manera simétrica. Caen a veces en versos pares o a veces en versos impares (en efecto, de diez versos rimados, cuatro —el 40%— son pares y seis —el 60%— son impares). Por esta razón, se producen las rimas "retardadas" y las rimas "anticipadas".

La disposición de las rimas de este poema genera efectos interesantes desde el punto de vista rítmico. Así, al no haber una estricta regularidad en esta disposición, aquellas rimas ubicadas en dos versos contiguos (las rimas "anticipadas") adquieren un relieve especial. Un efecto opuesto es causado por una disposición más espaciada de las rimas (es el caso de las rimas "retardadas").

La misma disposición de las rimas adquiere significación si consideramos que el juego de distancias y aproximaciones entre los versos rimados del poema tiene cierta semejanza a un recurso interpretativo musical: el

*rubato*<sup>17</sup>. Este significa literalmente 'robado', 'tiempo robado', y supone un desajuste en la duración de la frase musical. Es precisamente lo que podemos observar en el Tema. Inicialmente, las rimas se suceden regularmente (T, 1, 3, 5). El movimiento es *sostenuto*. Pero después hay un largo período en el que éstas no aparecen (T, 5-10). Podemos interpretar a este período como un período de desajuste en la duración de la rima caracterizado por un amplio retardo en la aparición de ésta. En términos musicales, se produce aquí un *rallentando*, un *ritardando*. Es posible notar una tendencia a aproximar los versos rimados en la disposición de las siguientes rimas. En efecto, sigue una rima "retardada" (T, 13), pero su período de retardo (una sílaba) es mucho menor que el de la rima anterior. Inmediatamente después, en el siguiente verso (T, 14), aparece la rima "anticipada". En toda esta etapa comprobamos una evidente tendencia a colocar las rimas en versos sucesivos. Por lo tanto, se produce un *acelerando* musical. Por último, siguen un par de rimas regulares (T, 16, 18), una "retardada" (T, 21) —aunque apenas tiene una sílaba de retardo— y una regular (T, 23). Porque el signo de la rima no cambia abruptamente y porque el retardo en su aparición es muy pequeño, podemos considerar en este período como en regreso al *sostenuto* inicial, como una etapa de serenidad después de los desfases anteriores.

El siguiente esquema permite observar lo anterior:

#### ESQUEMA N° 4

##### DISPOSICION DE LAS RIMAS

1	1	4	2	1	1	2	1	~
(T, 1)(T, 3)(T, 5)	(T, 10)		(T, 13)(T, 14)		(T, 16)(T, 18)		(T, 21)	(T, 23)
SOSTENUTO			RITARDANDO		ACELERANDO		SOSTENUTO	

De esta manera, hemos podido apreciar el significado que adquiere la disposición de las rimas. Esto es especialmente válido para el caso de la rima labios (T, 13); asombrados (T, 14). Esta rima destaca nítidamente por las siguientes razones:

- 1) Es la única rima "anticipada" del poema;

17 Según De Rubertis, "*Rubato o tempo rubato* es una indicación que expresa cierta libertad en el movimiento, de manera que la duración de algunos sonidos ora disminuye, ora aumenta". (De Rubertis, 64).

2) Los elementos rimados se vinculan estrechamente por la proximidad de los versos;

3) Contrasta fuertemente por ubicarse después de un *ritardando* y antes de un *sostenuto*.

#### 4.2. Las aliteraciones. Otros fenómenos.

Como ya indicamos anteriormente, las aliteraciones son fenómenos intraversales. Son identidades fonemáticas que se dan en el interior del verso. Su percepción depende de esta ubicación.

En general, las aliteraciones son poco comunes en el *Tema de El Contemplado*. Propiamente, aparecen sólo en dos versos, en el vigésimo y en el vigésimo segundo. El vigésimo verso presenta la acumulación del fonema /d/:

DesDe el Día (T, 20)

Asimismo, el vigésimo segundo verso presenta la aliteración del fonema /k/:

el Contemplado, el Constante (T, 22)

Es interesante observar que todas las aliteraciones propiamente dichas se sitúan en versos casi contiguos y en la segunda sección del poema (la sección exclamativa desde el punto de vista tonal).

Aparte de estas aliteraciones "propias", podemos encontrar en el poema otras identidades fonemáticas. Estas se asemejan a las aliteraciones en el sentido de que suponen la igualdad de determinado fonema en distintas palabras. Sin embargo, se diferencian de las aliteraciones porque se ubican a lo largo de varios versos; es decir, son fenómenos interversales. Por otro lado, se diferencian de la rima —que es un fenómeno netamente interversal— porque no establecen ninguna identidad fonemática a partir de la sílaba axial, cosa que sí hace la rima.

Este es el caso de las identidades fonemáticas que se verifican en los primeros versos del poema. En los primeros cuatro versos del *Tema*, por ejemplo, el fonema /d/ se repite en posición inicial:

De mirarte (...)  
Del horizonte (...)  
Espacio  
Del caracol (...) (T, 1-4)

Igualmente, en los dos primeros versos, tanto el fonema /t/ como la secuencia fonemática /nt/ se reiteran:

De mirarTe TaNTo y TaNTo,  
del horizoNTe (...) (T, 1-2).

En los últimos versos del poema también podemos comprobar identidades fonemáticas; el último verso del poema, en particular, prolonga la aliteración del fonema /k/ del verso anterior:

el Contemplado, el Constante  
Contemplado. (T, 22-23)

Como se trata de un verso breve, el efecto de la "aliteración" es mayor. En los dos versos anteriores también puede observarse la reiteración de la secuencia fonemática /nt/:

el CoNTemplado, el ConstaNTE  
CoNTemplado. (T, 22-23)

Es necesario aclarar que estos fenómenos no tienen la efectividad de la aliteración "propia"; es decir, la intraversal. El hecho de encontrarse en distintos versos reduce la perceptibilidad de estas identidades.

## 5 Síntesis

### 5.1 Aspectos rítmicos constantes.

El Tema de *El Contemplado* es una silva octosilábica de rima vocálica<sup>18</sup>. Su marco rítmico total está dado por los siguientes elementos:

18 Una silva octosilábica de rima vocálica es una serie de octosílabos intercalados por algún otro metro y que presentan rima vocálica (asonante) libre. Balbín sostiene lo siguiente: "Tanto el romance como esta silva vocálica (silva de rima vocálica) mantienen como nexo constante a través de todo el poema la reiteración periódica de versos con rima vocálica. Este carácter perfila, en estos tipos poemáticos, un estrofismo asimétrico enlazado, soporte sobrio, pero explícito, de su unidad rítmica". (Balbín 1975, 345). Este autor pone el siguiente poema de José Hierro como ejemplo:

Hay que salir al aire  
¡de prisa!  
Tocando nuestras flautas,  
alzando nuestros soles,  
quemando la alegría.  
Hay que invadir el día  
apresurará el paso,  
¡de prisa!  
antes que se nos eche  
la noche encima.

- a) El predominio de los versos octosílabos, los cuales tienden a constituir una constante rítmica (Cfr. 1.2.);
- b) La tendencia a constituir un acento fijo final en séptima sílaba (Cfr. 2.1.);
- c) La propensión de los tonemas y de las pausas a ubicarse cada ocho sílabas.

Por todas estas razones, podría pensarse en la constitución de un axis rítmico en séptima sílaba, más aún si consideramos que la mayoría de las rimas (salvo una) se da a partir de esta sílaba.

Sin embargo, no hay una regularidad absoluta en la frecuencia de estos fenómenos. Por lo tanto, no podemos hablar de impulso o de axis rítmicos, sino tan sólo de tendencias o de inclinaciones dirigidas hacia su constitución.

## 5.2. Aspectos rítmicos variables.

El poema está dividido en dos partes, claramente separadas por la entonación. La primera parte está compuesta por las tres oraciones iniciales (T, 1-15) que tienen un carácter enunciativo. La segunda está compuesta por las tres oraciones finales que tienen un carácter exclamativo (T, 16-23).

Estas dos partes corresponden a dos esferas de contenido distintas. Según Margot Arce de Vásquez,

*“El primer poema, el que anuncia el tema general, describe sencilla y emocionadamente el acto de conocimiento: la contemplación reiterada del mar ha dado al poeta su definición, un nombre —un participio pasivo substantivado que precisa la exacta relación entre sujeto agente y objeto paciente: la pareja poeta-mar, equivalente aquí a la otra pareja yo-tú de La voz a ti debida—.” (Arce de Vásquez, 1947, 91).*

---

Como podemos observar, se trata de una serie poemática formada predominantemente por heptasílabos que alternan con algunos trisílabos (éstos hacen las veces de quebrados). Esta serie se “soporta” por medio de la rima vocálica (asonante) *i-a*. De manera análoga, podemos comprobar que el poema de Pedro Salinas que nos ocupa tiene una organización similar. En este poema, nos encontramos con una serie octosilábica alternada por un trisílabo y algunos tetrasílabos y “soprotada” por una rima vocálica *a-a*. En los dos poemas se dan rimas “anticipadas” y “retardadas”.

Navarro Tomás se refiere concretamente al tipo de poemas de *El Contemplado* en el que está incluido el *Tema* y dice de éste que está compuesto por “(...) series variables a manera de silva con libertad de asonancia”. (Navarro Tomás, 1973, 341). Para este autor, “varias composiciones de (Pedro) Salinas, como *Far west*, *La distraída* y *Amada exacta*, son breves silvas de octosílabos, en su mayoría sueltos o con vaga y libre asonancia, entre los cuales se intercala algún quebrado”. (Navarro Tomás, 1972, 479).



En efecto, en el Tema de *El Contemplado*, los términos de la relación son un "yo" (poeta, contemplante) y un "tu" (mar, contemplado). El carácter mismo de la relación se plantea en términos del proceso del conocimiento: de la contemplación o, con más exactitud, la mirada inicial al nombre final.

Dentro de este marco general, encontramos además dos esferas de contenido diversas: las primeras tres oraciones (T, 1-15) aluden al proceso del nombrar; las tres últimas se refieren al proceso del contemplar (T, 16-23). Al proceso del nombrar le corresponde la entonación enunciativa; al proceso del contemplar, la entonación exclamativa.

A su vez, cada uno de estos procesos se divide en tres partes<sup>19</sup>. El nombrar comprende tres etapas: el mirar (T, 1-7), el soñar (T, 8-13) y el decir (T, 14-15). Cada una de estas etapas coincide con una de las oraciones enunciativas. Análogamente, el contemplar comprende las siguientes etapas: el llamar (T, 16), el callar (T, 17-18) y el contemplar propiamente dicho (T, 19-23). Estas etapas coinciden con las oraciones exclamativas.

Tanto las etapas del nombrar como las del contemplar se organizan de manera análoga, aunque inversa<sup>20</sup>. En efecto, en el primer caso se describe un proceso cognoscitivo que se inicia con la experiencia del objeto (mirar) y termina con su expresión (nombrar).

En el segundo, el proceso se inicia con la expresión del objeto (llamar) y termina con la experiencia (contemplar). En ambos casos se da el fenómeno de la interiorización. En el primero, se da a través del soñar; en el segundo, a través del callar<sup>21</sup>. El siguiente esquema muestra las relaciones mencionadas.

19 Es interesante notar que el nombre está aludido ocho veces a lo largo del poema. Cada oración se refiere al nombre por lo menos una vez. La alusión se hace directamente o mediante la deixis interna: "te he dado nombre (...)" (T, 6); "te lo (= nombre) encontraron (...)" (T, 7); "este nombre tan redondo" (T, 12); "(este nombre) hoy me descendió a los labios" (T, 13); "y lo (= nombre) dicen asombrados" (T, 14); "(...) que lo (= nombre) dicen". (T, 15); "(...) el llamártelo (= nombre)" (T, 16); "(el nombre) ya estabá" (T, 17); "Contemplado" (T, 23).

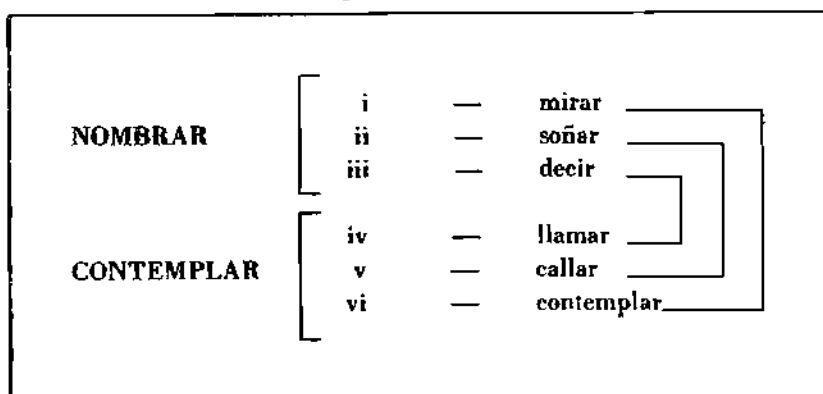
Así pues, la referencia al nombre se mantiene constante a lo largo del poema. Lo que es variable es su vinculación con distintas esferas de contenido. En la primera oración, el nombre está asociado al mirar, a los ojos; en la segunda, éste se vincula con el soñar, con los párpados, y en la tercera, con el decir, con los labios. El nombre se corresponde con el llamar en la cuarta oración, con el callar en la quinta y con el contemplar en la sexta.

20 La extensión de las oraciones de cada sección del Tema parece corroborar también esta observación. En la sección enunciativa la extensión está dispuesta de mayor a menor (la primera oración está compuesta por siete versos; la segunda, por seis; la tercera, por dos).

En la sección exclamativa la extensión está dispuesta de menor a mayor (la cuarta oración está compuesta por un verso; la quinta, por dos y la sexta, por cinco).

21 La interiorización como instancia necesaria del proceso de aprehensión del objeto es un procedimiento que Salinas utiliza frecuentemente en su poesía. Es patente sobre todo en el poema *Todo Más Claro* (Salinas, 1975, 597-609), poema

## ESQUEMA N° 5



que "(...) canta al nacimiento de la poesía". (Zubizarreta, 1969, 252). *Todo Más Claro* está dividido en cuatro partes: "Las Cosas", "En Ansias Inflamada", "Verbo" y "El Poema". Las tres primeras partes son las etapas del proceso poético. La última parte constituye el producto de este proceso, la última etapa. Cada etapa es un hito del "camino del poema", según palabras del propio Salinas (1975), 599. "Las Cosas" constituye el inicio de este proceso. En este poema, se manifiesta la experiencia sensorial directa del mundo exterior, precisamente del mundo de "las cosas". El proceso continúa con la interiorización del mundo de la experiencia sensorial. Esta etapa está descrita por el poema "En Ansias Inflamada". La tercera etapa está constituida por la manifestación —a través del lenguaje— de este mundo interior. A esto se refiere el poema "Verbo". Por último, "El Poema" cauta a la última etapa del proceso poético: al producto poético, al poema.

El proceso poético descrito anteriormente (experiencia sensorial —interiorización— expresión lingüística) es semejante al proceso del nombrar descrito en las oraciones enunciativas del Tema de *El Contemplado*. En efecto, aquí el mirar se corresponde con la experiencia sensorial; el soñar se corresponde con la interiorización y el decir, con la expresión lingüística. Más aún, el proceso del contemplar al que se refieren las oraciones exclamativas del Tema se plantea también como un fenómeno análogo, aunque inverso. Aquí, el proceso se inicia con el llamar (expresión lingüística), continúa con el callar (interiorización) y termina con el contemplar (experiencia, aunque no exclusivamente sensorial). De esta manera, el nombrar supone para Salinas un proceso que se inicia en la experiencia y termina en la expresión mientras que el contemplar supone un proceso que se inicia en la expresión y termina en la experiencia. En ambos, la interiorización es la instancia intermedia necesaria.

Conviene observar que las imágenes utilizadas por Salinas para expresar la interiorización (noche, silencio) lo inscriben dentro de la tradición poética inaugurada por San Juan de la Cruz y no es aventurado afirmar que el procedimiento utilizado por los dos poetas para aprehender su objeto es semejante, aunque los objetos no sean necesariamente los mismos. Al respecto afirma Olga Costa Viva:

*"La noche de San Juan y las tinieblas de Salinas poseen, en cuanto al procedimiento, un mismo carácter alegórico. La oscuridad supone para ambos una vía de introspección, una vía de búsqueda en virtud de la obtención de algo que se coloca más allá. Ambos tienen en común el camino introspectivo —aunque no la llegada— realizado por una técnica de claroscuro que en juegos de luz y sombra que acompañan el escape del alma de una realidad dada hacia una realidad transfigurada (...)* (Costa Viva, 1969, 59).

Y Pedro Salinas agrega en su estudio dedicado a San Juan:

*"De manera que la tarea del alma y de la poesía será la creación de una inmensa, oscura soledad, al final de la cual se encuentran la compañía y luz únicas".* (Salinas, 1976, 153).

Hemos visto ya cómo el proceso del nombrar se distingue del proceso del contemplar mediante fenómenos de carácter tonal.

Al nombrar le corresponde la enunciación; al contemplar, la exclamación.

Del mismo modo, en las distintas etapas de cada uno de los procesos anteriores es posible descubrir fenómenos rítmicos y fónicos que contribuyen a dar un relieve especial a las diversas partes del contenido.

a. *El proceso del nombrar.*

i) *El mirar.*

Como hemos observado anteriormente, esta etapa presenta al nombre asociado con la mirada, mirada que tiene un valor de actividad real, sensorial y concreta. Supone la primera aproximación del sujeto al objeto y tiene un carácter de experiencia netamente sensible.

Por esta razón, se presentan aquí las características del objeto relacionadas con lo sensorial; concretamente, con lo visual.

Desde el punto de vista gramatical, nos encontramos ante una oración compuesta por dos proposiciones yuxtapuestas, con una relación lógica de causalidad.

La primera abarca seis versos (T, 1-6); la segunda, dos (T, 6-7). La primera unidad se inicia con una proposición subordinada antepuesta a las funciones oracionales principales ("De mirarte [...] te he dado nombre") lo que genera un hipérbaton. Al contrario la segunda proposición tiene una estructura gramatical bastante común (Sujeto + objeto indirecto + objeto directo + núcleo del predicado + circunstancia).

Es importante hacer notar que la subordinación antepuesta de la primera proposición de esta oración abarca cinco versos (T, 1-5); es decir, es el elemento oracional más extenso de la primera proposición y por lo tanto, de la oración. A su vez, este elemento oracional está formado por preposición + infinito con enclítico de objeto directo + circunstancias. Estas últimas están dispuestas de tal forma que configuran un *sintagma no progresivo*<sup>22</sup> pues la función circunstancial está expresada mediante una serie de elementos, tal como se puede apreciar aquí (T, 1-5):

22 Dámaso Alonso afirma:

"Llamo sintagmas no progresivos a esos momentos de la elocución en que todas las voces que los forman tienen una misma función sintáctica (...)" (Alonso y Bousño, 1951, 27).

Y luego añade:

$$A_1 A_2 A_3 \dots A_n$$

"La fórmula general de un sintagma no progresivo es la siguiente: En ella la reiteración de A indica la permanencia de la misma cualidad sintáctica. Los subíndices indican la variación conceptual inherente a cada miembro". (Alonso y Bousño, 1951, 28).

tanto y tanto (A<sub>1</sub>)  
 del horizonte a la arena (A<sub>2</sub>)  
 despacio (A<sub>3</sub>)  
 del caracol al celaje (A<sub>4</sub>)  
 brillo a brillo (A<sub>5</sub>), pasmo a pasmo (A<sub>6</sub>).

En la serie sintagmática anterior, todos los miembros de la clase A cumplen la misma función sintáctica: todos son circunstancias que modifican al núcleo, el infinitivo "mirar(te)".

Los elementos de este sintagma no progresivo tienen las siguientes características:

1) La mayoría (A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, A<sub>4</sub>, A<sub>5</sub>, A<sub>6</sub>) presenta una organización binaria. Uno de ellos (A<sub>3</sub>) no lo hace;

2) En tres casos (A<sub>1</sub>, A<sub>5</sub>, A<sub>6</sub>) los elementos forman *geminación*<sup>23</sup>. Hay que hacer notar que el elemento A<sub>1</sub> corresponde al primer verso (que inicia) y los elementos A<sub>4</sub> y A<sub>6</sub> corresponden al último verso del sintagma no progresivo.

3) Entre los elementos A<sub>2</sub> y A<sub>4</sub> es posible descubrir un *quiasmo*;

4) Es usual que cada elemento se ubique en un verso. Sin embargo, en el quinto verso se ubican dos elementos (A<sub>4</sub> y A<sub>6</sub>).

Respecto de todo lo anterior se puede observar también lo siguiente:

1) A la unidad sintáctica constituida por la proposición subordinada antepuesta (que encierra, además, un sintagma no progresivo) le corresponde una unidad fónica que se puede apreciar al considerar los siguientes fenómenos:

— La identidad del fonema /d/ en las palabras iniciales de los cuatro primeros versos de la serie (Cfr. 4.1.):

D	e mirarte	(...)	
D	el horizonte	(...)	
D	espacio		
D	el caracol	(...)	(T, 1-4)

— La aparición regular de la rima asonante en los versos impares:

tanto (T, 1): despacio (T, 2): pasmo (T, 5).

23 "A una dualidad cuyos miembros sean sinónimos (o aproximadamente sinónimos) la llamaremos 'geminación'". (Alonso y Bousoño, 1951, 33).

Estos dos fenómenos, ubicados en los márgenes de los versos de la serie, contribuyen a apoyar la unidad sintáctica ya mencionada.

2) Es posible identificar al *quiasmo* que se da entre los elementos  $A_2$  y  $A_4$  del sintagma no progresivo (es decir, entre los versos segundo y cuarto del Tema) como un *quiasmo* semántico<sup>24</sup>; en éste el paralelismo sintáctico se corresponde con la posición cruzada de los miembros semánticamente correspondientes. En efecto, los dos elementos  $A_2$  y  $A_4$  forman un paralelismo sintáctico, pues ambos pueden reducirse a la siguiente fórmula sintáctica:

de + (MD + N) + a + (MD + N)<sup>25</sup>.

A este paralelismo le corresponde un cruce entre los miembros semánticamente correspondientes (horizonte-celaje; arena-caracol)<sup>26</sup>:

horizonte	\	arena (T, 2)
caracol	/	celaje (T, 4)

Resulta interesante notar que los versos afectados por este quiasmo comparten una misma disposición acentual, pues ambos tienen dos acentos: uno en la segunda sílaba y otro en la séptima. Además, mantienen en común una serie de características fónicas asociadas al impulso rítmico del poema. Desde el punto de vista de la cantidad: son octosílabos; desde el punto de vista de la intensidad: el acento final cae en la séptima sílaba, son biacentuales, cumplen la ley de la sucesión de los tiempos métricos, poseen la disposición acentual más común del poema (Cfr. el cuadro N° 4), inician su período rítmico en la cuarta sílaba, tienen ritmo variable; desde el punto de vista del tono: la pausa versal se da después de la octava sílaba y no contienen pausas internas o mediales; desde el punto de vista del timbre: no están afectados por la rima asonante que se da a lo largo del poema. Por lo tanto, podemos afirmar que entre los versos segundo y cuarto existe un paralelismo fónico-gramatical evidente. Además, hay que considerar la existencia de un quiasmo entre sus elementos. Por todo ello, resulta significativa la interpolación del tercer verso ("despacio") entre los versos segundo y cuarto. En efecto, el tercer verso contrasta drásticamente con estos últimos por las siguientes razones: no participa del quiasmo, incluye al

24 "El 'quiasmo semántico' muestra la posición cruzada de los miembros semánticamente correspondientes y el paralelismo de las funciones sintácticamente correspondientes". (Lausbers, 1975, 196).

25 Clave: MD = Modificador Directo  
N = Núcleo

26 Una observación semejante hace Olga Costa Viva: "'Horizonte' se corresponde en forma quiástica, dentro del mismo nivel ideal, con 'celaje'; en forma análoga y en el plano real, 'arena' con 'caracol'" (Costa Viva, 1969, 148).

único elemento no binario del sintagma no progresivo y sus características fónicas hacen que sea un verso totalmente anómalo y poco común dentro del contexto poemático. Estas características hacen que la inclusión de este verso en el contexto antedicho produzca la suspensión, en evidente expectativa frustrada, del paralelismo ya observado.

3) Como ya lo hemos notado, el tercer verso se distingue netamente de su contexto.

En primer lugar, contiene el único elemento del sintagma no progresivo ( $A_3$ ) que no es binario. Además, su ubicación suspende la percepción sucesiva de los elementos del sintagma no progresivo ( $A_2$ ,  $A_4$ ) relacionados por un quiasmo.

En segundo lugar, sus características fónicas lo individualizan claramente. Como hemos visto anteriormente (Cfr. 1, 2, 3, y 4), este verso se recorta nítidamente en el concierto poemático. Desde el punto de vista de la cantidad, es el único verso trisilábico del poema. Desde el punto de vista de la intensidad, también posee características anómalas: su acento final no cae en séptima sílaba sino en segunda, es un verso monoacentual y tiene una etapa tensiva monoacentual monosilábica. Desde el punto de vista de la entonación y las pausas, es el único verso con pausa versal después de la tercera sílaba. Solamente desde el punto de vista del timbre puede afirmarse que comparte características fónicas con otros versos que son la identidad fonemática inicial de la /d/ y la asonancia *a - o*.

De esta manera, el verso tercero produce una expectativa frustrada en dos planos: en el plano semántico-gramatical (por las características que lo oponen a los otros elementos del sintagma no progresivo) y en el plano fónico (al reunirse en él un haz de fenómenos fónicos anómalos que lo separan del conjunto versal).

4) Los elementos geminados del sintagma no progresivo (es decir, los elementos  $A_1$ ,  $A_4$  y  $A_5$ ) se ubican en los versos primero y quinto. Es interesante notar que estos dos versos (T, 1, 5) relacionados por la presencia de geminaciones también estén relacionados por la presencia de la rima asonante, ya que entre éstos se produce la rima:

tanto (T, 1): *pasm*o (T, 5).

Por otro lado, un fenómeno fónico adicional contribuye a vincular estos dos versos: la densidad acentual. Los dos son versos que se destacan del resto por ser densos desde el punto de vista acentual. Así, mientras que la mayoría de los octosílabos son biacentuales (Cfr. 2.2.), éstos son triacentuales (T, 1) o tetracentuales (T, 5).

No obstante lo anterior, el quinto verso posee una serie de características que lo individualizan y lo destacan. Por un lado, es el único verso

que contiene dos elementos del sintagma no progresivo ( $A_5$  y  $A_6$ ). Lo usual es que a cada verso le corresponda solamente uno (como sucede con  $A_1$ ,  $A_2$ ,  $A_3$  y  $A_4$ ). Por otro lado, presenta una serie de fenómenos fónicos distintivos: es un octosílabo tetracentual, es decir, un verso denso desde el punto de vista acentual (lo normal es tener octosílabos biacentuales; es decir, no densos); tiene un período rítmico relativamente largo, con un acento inicial en primera sílaba y uno final en séptima (lo normal es tener octosílabos con períodos rítmicos más cortos); presenta un ritmo de cadencia pedal binario con el acento en el primer tiempo (lo normal es tener octosílabos con ritmo variable) y posee una pausa medial que lo escande en hemistiquios simétricos de cuatro sílabas cada uno (lo normal es tener octosílabos no pausados).

Es importante notar el estricto paralelismo existente entre los elementos del sintagma no progresivo que se encuentran en este verso (es decir,  $A_5$  y  $A_6$ ). Como se dijo anteriormente, cada elemento del citado sintagma está compuesto por una geminación; es decir, por una dualidad cuyos miembros son sinónimos (y en este caso, más que sinónimos: idénticos). Cada dualidad está unida por la partícula "a", de tal manera que se forma en el verso un paralelismo sintáctico que podría expresarse así:

$$\begin{array}{l} x + a + x \quad (A_5) \\ y + a + y \quad (A_6) \end{array}$$

Con este paralelismo sintáctico coinciden dos paralelismos fónicos. El primero es la división versal en isostiquios tetrasilábicos:

$$- - - - (A_5) / - - - - (A_6)$$

y el segundo es la analogía acentual correspondiente:

$$'U \ 'U (A_5) / 'U \ 'U (A_6)$$

De esta forma, se genera un paralelismo fónico-gramatical que contribuye a subrayar la identidad de los elementos sintagmáticos aludidos<sup>27</sup>.

Resulta relevante que un paralelismo tan evidente remate el sintagma no progresivo. Lo anterior, unido al hecho de que dos elementos sintagmáticos geminados estén contiguos en un mismo verso, tiene un valor estilístico evidente. En efecto, por todas las características anteriores, se produce en el quinto verso del *Tema* un proceso de *intensificación* que se

27 Al respecto, Costa Viva sostiene: "Brillo' como manifestación del mundo real y 'pasmó' como manifestación del mundo ideal, acudiendo el metro trocaico y la repetición anafórica a darle mayor intensidad a la imagen". (Costa Viva, 1969, 148).

percibe claramente a través de la repetición y la proximidad de los elementos del sintagma. Por lo tanto, podemos afirmar que el sintagma no progresivo tantas veces aludido termina —muy adecuadamente— en un *crescendo* que se manifiesta tanto en el plano fónico como en el gramatical.

5) Conviene señalar que si bien todos los elementos del sintagma no progresivo son circunstancias que modifican a “mirar(te)” (T, 1), podemos distinguir entre los que se pueden relacionar propiamente con la mirada, con el sujeto, y las que se pueden vincular más con lo mirado, con el objeto. A continuación, separamos los elementos circunstanciales de ambos tipos (sólo hemos consignado un elemento de las geminaciones):

#### ESQUEMA N° 6

MIRADA (SUJETO)	MAR (OBJETO)
tanto (A <sub>1</sub> )	horizonte (A <sub>2</sub> )
despacio (A <sub>3</sub> )	arena (A <sub>2</sub> )
pasmo (A <sub>4</sub> )	caracol (A <sub>4</sub> )
	celaje (A <sub>4</sub> )
	brillo (A <sub>5</sub> )

El esquema anterior nos permite comprobar la existencia de un predominio de los elementos referidos al mar (a “lo mirado”) sobre los que se refieren al sujeto. Pero aunque sea evidente este predominio numérico, lo cierto es que el énfasis rítmico está puesto en los elementos identificados con la mirada. Como podemos apreciar, estos elementos están vinculados por la rima (tanto: despacio: pasmo); dos de ellos están reforzados por la geminación (A<sub>1</sub> y A<sub>4</sub>) y uno abarca toda la extensión de un verso (“despacio” [T, 3]). Todo lo anterior nos permite llegar a la conclusión de que en “lo mirado”, en el mar, en el objeto resaltan los fenómenos físicos, espaciales, geográficos. Al contrario, en “la mirada”, en el poeta, en el sujeto, destacan cualidades de carácter más “interior”: la observación reiterada (“tanto y tanto” [T, 1]) y atenta (“despacio” [T, 3]) y el asombro (“pasmo a pasmo” [T, 5]). Así a la abundancia y la riqueza de lo real les corresponde una experiencia sensorial cuidadosa y amorosa.

Tanto las funciones sintácticas restantes de la primera proposición de esta oración como la totalidad de la segunda proposición se ubican en los versos sexto y séptimo del *Tema*. Las funciones sintácticas de la primera proposición abarcan las primeras cinco sílabas del sexto verso; la segunda proposición abarca las tres últimas sílabas del sexto verso y la totalidad del séptimo.



Como hemos indicado anteriormente (Cfr. 3.2.), un cierto paralelismo puede percibirse entre los elementos sintácticos de ambos versos. Es necesario considerar que algunas funciones sintácticas (núcleo del predicado, objeto directo y objeto indirecto) se repiten en los dos versos. Este paralelismo sintáctico está enmarcado en un paralelismo fónico, ya que estas funciones se sitúan sólo en el primer homeostiquio resultante de la escansión versal producida por una pausa medial.

## ESQUEMA N° 7

	O. I.	N. P.	O. D.	
T, 6	te	he dado	nombre	los ojos (T, 6)
T, 7	te	encontraron	lo (= nombre)	mirándote (T, 7)
PRIMER HOMEOSTIQUIO (5ss.)				SEGUNDO HOMEOSTIQUIOS (3ss.)

Podemos apreciar en el esquema N° 7 todo lo dicho. En efecto, aquí las funciones sintácticas paralelas sólo se ubican en el homeostiquio pentasilábico. En el segundo homeostiquio se ubican el sujeto y la circunstancia de la segunda proposición. Estas dos funciones, aunque no forman un paralelismo sintáctico, tienen una evidente vinculación semántica, ya que ambas forman parte del ámbito de la 'visión'. Es relevante también el hecho de que compartan posiciones melódicas semejantes, ya que ambas están integradas en grupos melódicos trisilábicos situados entre dos pausas: la medial y la versal. Es decir, ambas están incluidas en braquistiquios o hemistiquios cortos, lo que genera una situación fónica especial que contribuye a vincularlas entre sí y también a distinguirlas del contexto.

Estas últimas observaciones adquieren una importancia especial sobre todo si contrastamos las dos proposiciones de la oración que nos ocupa. Al hacer esta operación, podemos comprobar lo siguiente:

1) En primer lugar, se produce un cambio de sujeto entre la primera proposición y la segunda. En la primera proposición, el sujeto es el "yo"; en la segunda, el sujeto es "los ojos" (T, 6).

2) En segundo lugar, la complejidad circunstancial de la primera proposición (T, 1-5) contrasta con la simplicidad de la circunstancia de la segunda. Aquí, la circunstancia está desempeñada por una sola palabra ("mirándote" [T, 7]).

Todo ello nos permite afirmar que tanto en la primera proposición como en la segunda, un sujeto da nombre a un objeto enmarcado en la circunstancia del mirar. Sin embargo, el paso de una proposición a otra supone una purificación, una intensificación de estos términos. Así, en la segunda proposición el sujeto se ha reducido —en clara sinécdoque<sup>28</sup>— a “los ojos” (T, 6) y la circunstancia al “mirándote” (T, 7). De esta manera, el sujeto se concentra en los vehículos del mirar —los ojos—; toda la complejidad de la circunstancia real y sensorial se resume en la mirada y ésta —a su vez— en el nombre.

ii) *El soñar*. Esta segunda etapa del proceso del nombrar relaciona al nombre con la mirada “soñada” (Cfr. T, 9). La mirada ya no se ubica en “los ojos” (T, 6) como en la etapa anterior sino en “los párpados” (T, 10). Este “mirar soñado” supone la *interiorización* (Cfr. la nota 21) del objeto por el sujeto. En esta etapa, la experiencia se despoja de su carácter sensible y se vuelve inmaterial, “soñada”.

Desde el punto de vista gramatical, la oración que expresa esta etapa es una oración bimembre; algunas de las funciones sintácticas de ésta incluyen proposiciones subordinadas (una circunstancia y el sujeto). Como en la oración anterior, las circunstancias se anteponen al núcleo del predicado. A su vez, el predicado se antepone al sujeto. En efecto, los cuatro primeros versos de esta oración (T, 8-11) pertenecen al predicado; los dos últimos, al sujeto (T, 12-13).

El predicado está compuesto por un núcleo (“maduré”, [T, 11]) y cuatro circunstancias que, por el hecho de constituir una pluralidad de elementos para una misma función sintáctica, conforman un  *sintagma no progresivo* (Cfr. 5.2.2.a. y la nota 22). Los cuatro elementos de este sintagma no progresivo son los siguientes:

Por las noches (A<sub>1</sub>)  
 Soñando que te miraba (A<sub>2</sub>)  
 al abrigo de los párpados (A<sub>3</sub>)  
 Sin yo saberlo (A<sub>4</sub>).

Algunas observaciones se pueden hacer acerca de ellos:

28 Para Lausberg, la *sinécdoque* “(...) consiste en un desplazamiento de la denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual, pudiendo la denominación trópica traspasar los límites del contenido conceptual (locus a maiore ad minus) o no alcanzarlos (locus a minore ad maius): hay, pues, una sinécdoque de lo amplio y una sinécdoque de lo reducido”. (Lausberg, 1975, 104). El caso concreto que nos ocupa se relacionaría con la *sinécdoque de lo reducido* (locus a minore ad maius). Más específicamente sería un *toto* (el sujeto) expresado por la *parte* (los ojos): una *pars pro toto* (Lausberg, 1975, 107).

1) La mayoría de los elementos del sintagma ( $A_2$ ,  $A_3$  y  $A_4$ ) se ubica en versos octosílabos. Uno de estos elementos, precisamente el primero ( $A_1$ ) se ubica en un verso tetrasilábico. Este detalle contribuye a individualizarlo y a destacarlo. Como ya lo mencionamos (Cfr. 1, 2, 3 y 4) este verso (T, 8) es un verso anómalo dentro de su contexto. Aparte de la anomalía cuantitativa, posee anomalías intensivas, tonales y pausales. En efecto, en éste el acento final cae sobre la tercera sílaba y no sobre la séptima, la etapa tensiva es monoacentual y monosilábica y la pausa versal se produce después de la cuarta sílaba. Todo esto nos permite afirmar que resulta significativo que la serie sintagmática no progresiva se inicie con un verso fónicamente relevante.

2) Lo usual es que cada elemento del sintagma abarque la extensión de un verso completo (es lo que sucede con los elementos  $A_1$ ,  $A_2$  y  $A_3$ ). Sin embargo, el cuarto elemento ( $A_4$ ) —último elemento de la serie sintagmática— transgrede este uso, ya que su extensión no abarca un verso completo sino las cinco últimas sílabas de un verso octosílabo (T, 11). Este elemento ( $A_4$ ) también se distingue de los elementos de su entorno por las siguientes razones:

—Es el único elemento circunstancial del sintagma que no es hiperbático, pues no se ubica antes, sino después del núcleo del predicado ( $A_1$ ,  $A_2$  y  $A_3$  se anteponen al núcleo del predicado y son, por lo tanto, elementos hiperbáticos).

—Es el único elemento que está enmarcado por una pausa medial y una pausa versal ( $A_1$ ,  $A_2$  y  $A_3$  están enmarcados por dos pausas versales). Este hecho lo define como elemento incidental.

—Es un elemento que está asociado a un cambio de registro tonal.

Como acabamos de ver, el último elemento del sintagma no progresivo también está destacado por características fónicas relevantes. Así, tanto el inicio como el final de la serie sintagmática están marcados por particularidades fónico-rítmicas.

3) Dentro de este contexto, es pertinente considerar que el tercer elemento del sintagma no progresivo ( $A_3$ ) se ubica en un verso que posee características fónicas especiales. Se trata del verso décimo del *Tema*. Este verso posee dos fenómenos fónicos que le dan relevancia rítmica. El primero de ellos se refiere a la disposición acentual. Como ya observamos anteriormente (Cfr. 2, 5) el acento en este verso aparece cada cuatro sílabas:

al abrigo / de los párpados (T, 10)  
 U U ' U U U ' U(U)

Por esta razón, y porque manifiesta una correspondencia entre las unidades lingüísticas y el esquema acentual del peón tercero, es posible clasificar al ritmo acentual de este verso como ritmo "pedal", con las restricciones que la estructura de la lengua española le impone a este tipo de ritmo. El segundo de ellos se refiere a la rima asonante. En efecto, el verso décimo es el único verso de esta serie que porta rima asonante ("párpados"). Por lo tanto, el único elemento del sintagma no progresivo que está asociado a la rima es el tercero (A<sub>3</sub>).

El sujeto de esta oración abarca dos versos como ya lo indicamos. Está formado por una construcción sustantiva. El núcleo de ésta ("nombre") y dos modificadores directos ("este" y "redondo") se ubican en el primer verso (T, 12). Otro modificador directo, que a su vez es una proposición subordinada adjetiva ("que hoy me descendió a los labios"), se ubica en el segundo verso (T, 13).

Estos dos versos, a su vez, están relacionados por un fenómeno tonal: el encabalgamiento (Cfr. 3.3.). El verso décimo segundo, que contiene el núcleo del sujeto, está separado del verso décimo tercero, que contiene a la proposición subordinada adjetiva (o dicho en otros términos, a la oración subordinada especificativa) por una pausa versal. Esta rompe la unidad sustantivo-oración subordinada especificativa y, por lo tanto, produce un encabalgamiento oracional entre los versos mencionados. De esta forma, el verso decimosegundo, que contiene el núcleo del sujeto, se constituye en verso encabalgante y el verso decimotercero, que contiene a la proposición subordinada, se constituye en verso encabalgado. Este encabalgamiento refuerza de manera brillante la significación de esta sección del poema.

Como una breve observación y sin pretender describir exhaustiva ni sistemáticamente el fenómeno (pretendemos solamente ubicarlo y determinar sus correlaciones en el plano fónico), pueden señalarse en esta oración dos metáforas fundamentales:

- a. "este nombre maduro"; y
- b. "este nombre que descendió".

La primera manifiesta la relación existente entre el sujeto y el predicado. Aquí se produce una analogía entre 'nombre' y 'fruto': el nombre *redondo*<sup>29</sup> *madura al abrigo* (con el calor) de los párpados. Por otro lado, se da una evidente relación de contigüidad entre los lexemas "las noches" (T, 8)- "soñando" (T, 9)- "los párpados" (T, 10), que son el marco circunstancial de la acción verbal. El nombre, por lo tanto, es un fruto

29 Para Costa, *redondo* tiene el significado tradicional de perfecto. Cfr. Costa Viva (1969), 150.

que madura en el sueño<sup>30</sup>; más concretamente, en la interioridad gracias a la protección que los párpados brindan al cerrar los ojos y no producirse la visión. La segunda manifiesta la relación existente entre el núcleo del sujeto y uno de sus modificadores: la proposición subordinada adjetiva especificativa. La analogía anterior se mantiene aquí también: el nombre, fruto del sueño concretizado en los párpados, se ubica en la zona articuladora de la voz, en los labios. De esta manera se puede decir "propriadamente" que el nombre *desciende* de los párpados a los labios (De la interioridad a la voz).

4) Una última observación contribuye a apoyar lo anteriormente dicho. Esta se refiere al hecho de que la única asonancia existente en esta oración es la asonancia párpados (T, 10): labios (T, 13). En este caso, la identidad del timbre remite a una correspondencia semántica entre los dos lexemas relacionados.

iii) *El decir*. La tercera etapa del proceso del nombrar desliga al nombre del ámbito de la mirada (ya sea ésta exterior y sensorial como en la primera etapa o interior y soñada, como en la segunda). De esta manera, el nombre se desvincula del ámbito de la experiencia y se relaciona más bien con la esfera de la manifestación de lo experimentado que está asociada a los labios. De la experiencia hemos pasado a la expresión.

Esta etapa está expresada por la tercera y última oración enunciativa del Tema; oración que comprende los versos decimocuarto y decimoquinto del poema. Esta oración tiene una vinculación sintáctica muy clara con la oración anterior. En efecto, la conjunción "y" con la que empieza supone una relación de continuidad —y más específicamente, de secuencia— entre ésta y la anterior. Por otro lado, el sujeto implícito de la tercera oración adquiere sentido solamente cuando se produce una referencia que incluye un elemento de la segunda ("los labios", circunstancia integrada en la proposición subordinada que modifica al núcleo del sujeto de esta oración).

Es importante destacar que las funciones oracionales más importantes de la tercera oración se ubican en el verso decimocuarto. Aquí se encuentra la referencia al sujeto implícito ("los labios") y también el núcleo del predicado ("dicen"), el objeto directo ("lo") y el núcleo del predicativo subjetivo ("asombrados"). En la totalidad del verso decimoquinto está ubicado el complemento determinativo del ya citado núcleo del predicativo ("de lo tarde que lo dicen").

Respecto de la oración anterior, es posible observar lo siguiente:

30 Evidentemente, el significado "profundo" de esta paráfrasis se relaciona más con lo que afirma Olga Costa: "*maduró al abrigo*, es decir, *adquirió su plenitud, maduró con su nombre que responde a la naturaleza simbolizada por sí misma, el poeta la recrea, pero ella brota de sí*". (Costa Viva, 1969, 150).

1) En primer lugar, todos los versos que la componen (T, 14-15) poseen un esquema acentual análogo que pone de manifiesto la existencia de un ritmo "pedal" cuaternario, con acento recurrente en el tercer tiempo (Cfr. 2.5). Este hecho individualiza a la citada oración, pues ésta es la única oración del poema que está compuesta totalmente por versos que poseen ritmo acentual "pedal". Por otro lado, este fenómeno genera una analogía fónica entre las palabras portadoras del acento en los versos citados, como lo podemos observar en el siguiente esquema.

ESQUEMA N° 8

Y lo dicen asombrados	(T, 14)
de lo tarde que lo dicen	(T, 15)
U U ' U U U ' U	

En efecto, como podemos notar en el esquema N° 8, es posible percibir una analogía evidente entre "dicen" (T, 14) y "tarde" (T, 15). Esta se basa en el hecho de que el acento de ambos vocablos se ubica en la tercera sílaba del verso. Del mismo modo, también es posible percibir una analogía igualmente evidente entre "asombrados" (T, 14) y "dicen" (T, 15), ya que el acento de ambas palabras se ubica en la séptima sílaba. Es importante acotar, sin embargo, que esta segunda analogía es la que posee mayor relieve fónico, pues involucra a la sílaba "axial" del verso (en este caso, la séptima).

2) En segundo lugar, la disposición sintáctico-versal de esta oración supone la escisión del sirrema formado por un adjetivo ("asombrados" [T, 14]) y su complemento determinativo ("de lo tarde que lo dicen" [T, 15]). Esta escisión produce un encabalgamiento sirremático (Cfr. 3.3): el verso decimocuarto se constituye en verso encabalgante y el verso decimoquinto, en encabalgado. Normalmente, la pausa versal coincide con un descenso tonal. Pero en este caso, la ruptura del sirrema hace que, en primer lugar, no se produzca tal descenso, sino más bien una suspensión tonal. Como la palabra "asombrados" (T, 14) está situada al final del verso encabalgante —y por lo tanto, se corresponde con la suspensión tonal— adquiere un especial relieve fónico.

En segundo lugar, si bien la pausa versal no desaparece con el encabalgamiento (lo comprueba la ausencia de sinalefa), se dismuye un poco su perceptibilidad, o por lo menos su énfasis. Esta circunstancia hace que, de alguna manera, se prolongue el grupo melódico encabalgante en el enca-

balgado, como sostiene Balbín<sup>31</sup>. Todo ello haría que el grupo melódico encabalgado se volviera más grave, pues la pausa distensiva se ubicaría propiamente al final del verso encabalgado.

De esta manera, podemos verificar la estrecha relación entre "asombrados" (T, 14) y "dicen" (T, 15), relación que es análoga a la existente entre "pasma" (T, 5) "mirándote" (T, 7).

Esta última observación manifiesta la asociación que se da a lo largo del Tema entre las esferas de contenido del 'asombro' y de las distintas etapas del proceso del nombrar (el mirar, el soñar y el decir)<sup>32</sup>. Tal vez donde se expresa más claramente esta asociación es en la rima asonante que se produce entre los versos de esta sección enunciativa del poema. En ésta, la rima cumple la función de elemento aglutinante. En efecto, al respecto podemos observar lo siguiente:

1) La rima "pasma" (T, 5): "párpados" (T, 10) es una rima sucesiva que contribuye a cohesionar la primera oración enunciativa con la segunda, pues "pasma" es la última palabra portadora de rima de la primera y "párpados" es la primera palabra portadora de rima de la segunda.

2) La rima "labios" (T, 13): "asombrados" (T, 14) también es una rima sucesiva. Esta contribuye a cohesionar la segunda oración enunciativa con la tercera, ya que "labios" es la última palabra portadora de rima de la segunda oración y "asombrados" es la primera y única palabra portadora de rima de la tercera.

Además, es interesante considerar aquí otros aspectos de la asonancia tal como se produce en esta sección. Al respecto, las dos rimas asonantes anteriores (pasma [T, 5]: párpados [T, 10] y labios [T, 13]: asombrados [T, 14]) presentan un contraste muy especial. Como ya lo observamos anteriormente (Cfr. 4.1), mientras que la primera es una rima retardada (la más retardada del poema), la segunda es una rima anticipada (la única rima anticipada del poema). Nos encontramos, pues, ante un contraste rítmico interserial. Este supone, sin embargo, el predominio de uno de los elementos contrastantes sobre el otro. En efecto, la gran cantidad de unidades de retardo que se da entre los términos de la primera asonancia hace que éstos se perciban muy débilmente y que se configure una "rima espaciada"

31 En efecto, este autor sostiene lo siguiente:

*"La pausa rítmica castellana se conserva idéntica en su duración y amplitud —como lo comprueba la ausencia de sinalefa— al producirse el encabalgamiento; pero es fácilmente perceptible la variación de otros factores en la pausa encabalgada. Es particularmente manifiesto el retraso o alejamiento de la distensión en el grupo melódico encabalgante, que hace su entonación más grave al hacerlo más extenso. Con ello la pausa distensiva (...) pasa a situarse en el verso encabalgado (...)"* (Balbín, 1975, 209).

32 Olga Costa expresa una opinión semejante: "(...) el asombro (...) está en dependencia interior con todo el proceso de mirar (...)". (Costa Viva, 1969, 150).

(Cfr. Balbín, 1975, 268 ss.) Como los términos rimados están muy distanciados entre sí, la perceptibilidad de la identidad de timbre que existe entre ellos disminuye. Al contrario, la inmediatez existente entre los términos de la segunda asonancia hace que se perciban muy intensamente y que se configure así una "rima acumulada"<sup>33</sup>. Como los términos rimados están contiguos, próximos, la perceptibilidad de la identidad de timbre que existe entre ellos se hace más patente, aumenta. Como se anotó anteriormente (Cfr. 4.1, esquema N° 2) existe aquí un contraste entre un *ritardando* y un *accelerando* tímbricos, que a su vez, forman parte de un fenómeno más general (el *rubato*). Por medio de este efecto, la rima cumple su papel aglutinante.

De esta manera, podemos comprobar que el 'asombro' caracteriza a la experiencia de la realidad en la primera oración ("pasma" [T, 5]) y también a la experiencia del lenguaje en la tercera oración ("asombrados" [T, 14]). Así, los dos extremos del proceso del nombrar (la realidad, el lenguaje) se tocan. Y en esta forma, como diría Jorge Guillén<sup>34</sup>, a la plenitud del ser le corresponde la fiel plenitud de las palabras. Ser pasmoso, palabras asombrosas.

b. *El proceso del contemplar.*

iv) *El llamar.* Como se indicó anteriormente (Cfr. 5.2.1) el llamar constituye la primera etapa del proceso del contemplar. Aquí, como en la última etapa del proceso del nombrar, el nombre se relaciona con la esfera de la manifestación de lo experimentado. La expresión constituye el punto inicial de este proceso.

Esta etapa coincide con la cuarta oración del poema; es decir, con la primera oración exclamativa. Se trata de la única oración mono-versal del *Tema*, pues abarca tan sólo el verso decimosexto. Al analizarse desde el punto de vista sintáctico, podemos notar la existencia de un "Si" anafórico inicial que se repite al comenzar cada una de las oraciones exclamativas (véanse los versos T, 17 y T, 19). A este "Si" anafórico le siguen —en este orden— el predicado y el sujeto. El predicado está formado por un verbo copulativo ("era") y un predicativo subjetivo ("fatal"); el sujeto, por una construcción sustantiva conformada por un núcleo (el infinitivo "llamártelo") y un modificador directo (el artículo "el"). La inversión del orden habitual de las funciones oracionales hace que se produzca una pausa hiperbática que separa al predicado del sujeto.

33 Cfr. Balbín (1975), 268 ss. En este caso se produce, además, un fenómeno rítmico concurrente: el cambio de signo rítmico (de impar a par) entre los versos riman-tes (Cfr. 4.1).

34 Véase la dedicatoria final de *Cántico*. (Guillén 1968, 537).



Sobre lo anterior, podemos hacer las siguientes observaciones:

1) Como ya dijimos (Cfr. 2.5.), el verso decimosexto presenta un ritmo de cadencia pedal ternario. Aquí, el acento aparece cada tres sílabas y siempre en el primer tiempo conformando un esquema acentual análogo al dáctilo. Esto supone que entre palabras portadoras del acento se crean analogías fónicas, ya que todas comparten acentuaciones equivalentes. Por ello, podemos verificar la existencia de una analogía fónica de tipo intensivo entre los lexemas *era = fatal = llamártelo*.

2) La presencia de la pausa hiperbática entre el predicado y el sujeto escande al verso en dos hemistiquios de cuatro sílabas cada uno. Resulta interesante hacer notar aquí que al separarse el verso en dos unidades melódicas más breves adquieren un relieve especial las palabras contiguas a las pausas, pues ambas ocupan ubicaciones semejantes. De esta manera, podemos comprobar la analogía existente entre "fatal" y "llamártelo", ya que ambas están situadas inmediatamente antes de una pausa, ya sea medial (en el caso de "fatal") o versal (en el caso de "llamártelo"). Un detalle que puede contribuir a vincular más a estos vocablos es el hecho de que ambos se apartan del modelo paroxítono, que es el modelo normal en español (Cfr. Quilis, 1967). Desde este punto de vista, "fatal" es una palabra oxítónica y "llamártelo" es una palabra proparoxítona.

v) *El callar*. La segunda etapa del proceso del contemplar, como la segunda etapa del proceso del nombrar (Cfr. *supra*), supone un fenómeno de interiorización. Aquí, el nombre "llamado", presente en la voz, sale de este ámbito para ubicarse en el del silencio.

Esta etapa se expresa mediante la quinta oración del poema, que abarca los versos decimoséptimo y decimoctavo. Dicha oración presenta la siguiente estructura sintáctica. Un sujeto implícito, manifestado en la persona verbal, nos remite a "este nombre" (T, 12). Sólo después de hacer esta referencia adquiere pleno sentido la quinta oración. El predicado está formado por un núcleo ("estaba"), tres circunstancias ("antes de la voz", "ya" y "en el silencio") y un predicativo subjetivo ("tan claro"). La última circunstancia y el predicativo se ubican en el verso décimo octavo; las otras funciones, en el décimo séptimo. Es importante hacer notar que las circunstancias de esta oración forman un *sintagma no progresivo* de tres elementos:

antes de la voz (A<sub>1</sub>)  
ya (A<sub>2</sub>)  
en el silencio (A<sub>3</sub>)

Como en la cuarta oración, la quinta va precedida de un "si" anafórico (T, 17).

La observación de estos fenómenos y su comparación con las características fónicas de estos versos nos permiten comprobar lo siguiente:

1) Dos pausas hiperbáticas causan la escansión de los dos versos que componen la quinta oración. En el primer verso (T, 17), la pausa se produce por la existencia de una circunstancia antepuesta al núcleo del predicado. En el segundo (T, 18), ésta se produce por la interpolación de una circunstancia que separa al núcleo del predicado del predicativo subjetivo. Resulta curioso notar que las pausas citadas dividen a los versos mencionados en el mismo punto. Así, estos versos están escindidos en dos homeostiquios: el primero abarca cinco sílabas; el segundo, tres. Por esta razón, el segundo homeostiquio es propiamente un hemistiquio breve o braquistiquio (Cfr. 3.2).

Lo anterior se puede ver con mayor claridad en el siguiente esquema:

#### ESQUEMA N° 9

PRIMER HOMEOSTIQUIO	SEGUNDO HOMEOSTIQUIO (BRAQUISTIQUIO)
Si antes de la voz en el silencio	ya estaba (T, 17) tan claro (T, 18)
5 ss.	3 ss.

En efecto, el esquema N° 9 nos permite comprobar la inclusión de determinados sintagmas en unidades melódicas pentasilábicas (es el caso de aquéllos ubicados en los primeros homeostiquios) o trisilábicas (es el caso de aquéllos ubicados en los braquistiquios). Este esquema nos permite también verificar la existencia de paralelismos entre los sintagmas ubicados en unidades melódicas de igual cantidad. Uno de ellos es el que afecta a dos elementos del sintagma no progresivo observado anteriormente. Efectivamente, los elementos A<sub>1</sub> y A<sub>2</sub> del citado sintagma forman una identidad fónica al estar ambos ubicados en homeostiquios pentasilábicos. Del mismo modo, los elementos incluidos en los braquistiquios trisilábicos forman también un paralelismo fónico. Como complemento de las observaciones anteriores, creemos importante hacer notar el papel destacado que cumplen las palabras situadas en una posición rítmica clave: el final de homeostiquio ante pausa. El siguiente esquema nos permitirá identificarlas claramente:

## ESQUEMA N° 10

v o z	e s t a b a	(T, 17)
s i l e n c i o	c l a r o	(T, 18)

Como ya hemos observado, la pausa —al suponer la interrupción del *continuo* melódico— permite una mayor percepción de los elementos lingüísticos que la anteceden. En este sentido, podemos verificar la existencia de una analogía fónica entre *todas* las palabras que se encuentran en el esquema N° 8. Sin embargo, la mayor perceptibilidad de la pausa versal (que es una pausa larga) hace que se perciban con mayor nitidez los elementos que están contiguos a ella ("estaba" [T, 17] y "claro" [T, 18]).

A pesar de ello, la pausa medial también contribuye a la mejor percepción de los elementos que se le anteponen. En el caso que nos ocupa, esta pausa pone de relieve a las palabras "voz" (T, 17) y "silencio" (T, 18) y de esta manera refuerza una oposición altamente significativa para la construcción del sentido del texto.

2) Desde el punto de vista de la intensidad, el verso decimoséptimo es un verso notable: es un octosílabo denso (tiene cuatro acentos), posee un período rítmico extremadamente largo (siete sílabas) y en él se transgrede la ley de la sucesión de los tiempos métricos; lo último se produce porque el acento que está ubicado en la sexta sílaba es un acento antirrítmico, pues choca con dos acentos rítmicos (los situados en las sílabas quinta y séptima) y también es un acento "antiestrófico", pues choca con el que se ubica en la séptima sílaba, el cual tiende a constituirse en acento estrófico (Cfr. 2.3 y también 2.1 y 5.1).

Si bien las tres características aludidas en el párrafo anterior son importantes para la individualización rítmica de este verso, es la última de ellas la que adquiere un mayor relieve fónico, pues quiebra una tendencia prosódica muy fuertemente sentida en español. Es interesante comprobar que la ubicación de la acentuación antirrítmica (que supone precisamente la transgresión de la ley de la sucesión de los tiempos métricos) se ubica en el homeostiquio trisilábico del verso decimoséptimo; es decir, se ubica en el braquistiquio. Por esta razón, podemos sostener que este segmento versal está especialmente realzado y distinguido por la confluencia de dos fenómenos fónicos no frecuentes.

3) El verso décimo octavo incluye también un fenómeno fónico poco frecuente: una unidad melódica de carácter incidental que posee un registro tonal distinto del registro del resto del verso (Cfr. 3.4). En efecto, en la quinta oración, la unión entre el núcleo del predicado ("estaba") y el predicativo subjetivo ("tan claro") se quiebra por la inclusión de un ele-

mento circunstancial incidental ("en el silencio"). Este carácter incidental genera, en este segmento versal, un cambio de registro tonal.

4) Por último, si bien —como hemos hecho notar en los párrafos anteriores— todos los sintagmas de la quinta oración adquieren un relieve especial debido a distintas razones, hay dos que por poseer fenómenos fónicos muy poco frecuentes se destacan sobre los otros. Nos referimos concretamente a los sintagmas "ya estaba" (T, 17) y "en el silencio" (T, 18). El primero comparte con otro sintagma características fónicas relevantes (el ser un braquistiquio agudo trisilábico, el estar contiguo a una pausa versal que permite la mejor percepción del último elemento antepuesto a ella etc.), pero se distingue patentemente de éste por poseer una acentuación antirrítmica y antiestrófica. El segundo comparte también características relevantes (el ser un homeostiquio pentasilábico, el estar contiguo a una pausa medial, el formar parte de un sintagma no progresivo etc.); sin embargo, se opone claramente a cualquier otro segmento versal por estar incluido en un grupo melódico poseedor de un registro tonal diverso.

De esta manera, queda reforzado el sentido de esta oración, que se refiere al callar, segunda etapa del proceso de contemplar, pues el énfasis rítmico está puesto en la presencia del nombre ("ya estaba") "en el silencio".

vi) *El contemplar*. La última etapa de este proceso —el contemplar propiamente dicho— supone un desligarse de la esfera de la expresión (ya sea ésta manifiesta o silente) para ubicarse en la de la experiencia. Hay, por ello, una clara vuelta a la experiencia del objeto.

Lo anterior se puede verificar mediante el análisis de las tres oraciones exclamativas que componen esta parte del poema. En efecto, éste nos permite comprobar la existencia de referencias al nombre tanto en la cuarta como en la quinta oración. En la cuarta, el "lo" enclítico del infinitivo "llamártelo" se refiere expresamente al nombre. Como ya lo observamos (Cfr. *supra*), el sentido de la quinta oración sólo puede completarse si consideramos la referencia al sintagma "este nombre" (T, 12). Al contrario, en la sexta oración no hay ninguna presencia nominal de este tipo (el único nombre que aparece aquí es el nombre propio "Contemplado" [T, 23], pero éste tiene un carácter totalmente distinto como veremos posteriormente y más bien lo que se puede apreciar es que el "tú" aludido en el sujeto de la oración no se refiere al nombre, sino al objeto).

La mencionada oración abarca los cinco últimos versos del poema (T, 19-23) y es, por lo tanto, la oración más extensa de las exclamativas (como ya vimos, la cuarta es monoversal y la quinta es biversal). Presenta la siguiente estructura sintáctica. Como en las oraciones anteriores, está encabezada por un "si" anafórico. A éste le sigue el sujeto ("tú"). Tanto el "si" anafórico como el sujeto abarcan las dos primeras sílabas del verso decimonoveno. El resto del citado verso y los cuatro versos que le siguen com-

ponen el predicado. El núcleo de éste ("has sido") y el objeto indirecto ("para mí") se ubican en el citado verso decimonoveno. Las demás funciones modificadoras del núcleo del predicado se disponen en los versos sucesivos. En efecto, en éstos podemos encontrar una circunstancia que abarca los versos vigésimo y vigésimo primero y dos predicativos subjetivos, que abarcan los versos vigésimo segundo y vigésimo tercero, respectivamente. Es importante analizar estas funciones con mayor detenimiento, pues la gran cantidad de versos del poema que ocupan (cuatro de cinco) les da un énfasis especial. En primer lugar, la circunstancia es un complemento (introducido por la preposición "desde") que incluye una construcción sustantiva cuyo núcleo es "día", que, a su vez, está modificado directamente por el artículo "el" (T, 20) y la proposición subordinada adjetiva "que mis ojos te estrenaron" (T, 21). En segundo lugar, los predicativos subjetivos pueden interpretarse como elementos geminados de un *sintagma no progresivo* (Cfr. notas 22 y 23).

Así tendríamos un sintagma no progresivo compuesto por dos elementos:

el contemplado ( $A_1$ ); y  
el constante Contemplado ( $A_2$ )

El primero de ellos ( $A_1$ ) comprende las cinco (o cuatro, porque está ligado a la palabra siguiente por una sinalefa) primeras sílabas del verso vigésimo segundo y es una construcción sustantiva compuesta por un modificador directo ("el") y un núcleo ("contemplado"). El segundo ( $A_2$ ) comprende las sílabas restantes del vigésimo segundo verso y la totalidad del vigesimotercero. Es, asimismo, una construcción sustantiva.

Esta construcción se compone de dos modificadores directos (el artículo "el" y el adjetivo "constante"), ubicados en el verso vigesimosegundo, y de un núcleo (el nombre propio "Contemplado"), ubicado en el verso vigesimotercero.

Respecto de lo anterior, conviene hacer las siguientes observaciones:

1) El verso decimonoveno concentra la mayor cantidad de funciones sintácticas de la sexta oración. Podemos encontrar en él al sujeto, al núcleo del predicado y al objeto indirecto. Al contrario, las funciones sintácticas restantes —la circunstancial y la predicativa— abarcan dos versos cada una. Esta característica sintáctica del citado verso decimonoveno se corresponde con una característica fónica. Esta última es la concentración de acentos en dos sílabas sucesivas, fenómeno que genera la aparición de una acentuación antirrítmica (Cfr. 2.3.) Como ya hemos notado, se produce aquí una transgresión de la ley de la sucesión de los tiempos métricos cuya violencia hace más perceptibles a los vocablos afectados por el men-

cionado fenómeno (en este caso, ellos son "tú" y "has sido") e individualiza —en el plano fónico— al verso involucrado.

2) Al interponerse entre el núcleo del predicado ("has sido") y los predicativos ("el contemplado, el constante Contemplado"), la circunstancia de esta oración ("desde el día que mis ojos te estrenaron") adquiere un valor de elemento incidental que hace que se produzca un cambio de registro tonal. Este fenómeno tonal contribuye a individualizar nítidamente a este sintagma dentro del contexto oracional (Cfr. 3.4.).

Otros fenómenos fónicos contribuyen también a dar relieve a este sintagma. En primer lugar, es importante observar que está compuesto por dos versos de distinta medida: un tetrasílabo (T, 20) y un octosílabo (T, 21). Aunque existe una evidente relación homeométrica entre ambos versos, también es cierto que el predominio octosilábico en la totalidad del poema hace que el tetrasílabo sea un verso atípico (y por lo tanto, destacado y relevante). Aparte de ello, este tetrasílabo posee otras características relevantes: una etapa tensiva monoacentual y monosilábica, un período rítmico sumamente breve (pues comprende solamente a la penúltima sílaba), un acento principal que no cae en séptima sino en tercera sílaba y una pausa versal que aparece después de la cuarta sílaba (y no después de la octava). Además, presenta la aliteración del fonema /d/.

Por si fuera poco, a la anomalía rítmica que supone la inclusión de un tetrasílabo en una serie predominantemente octosilábica se le asocia otro fenómeno anómalo: un encabalgamiento. Como dijimos anteriormente (Cfr. 3.3.), la pausa versal rompe la unidad existente el sustantivo núcleo de construcción sustantiva ("día") y su modificador directo, una proposición subordinada adjetiva ("que mis ojos te estrenaron"). En este caso, el verso encabalgante se prolonga sin interrupción pausal (no existen pausas mediales) en el verso encabalgado y se forma, por lo tanto, un encabalgamiento suave.

Como en todos los encabalgamientos, se produce aquí una suspensión tonal (y no un descenso) que realza la perceptibilidad del último vocablo del verso encabalgante; en este caso, "día" (T, 20). Por otro lado, la disminución del énfasis —y no de la percepción— de la pausa versal del verso encabalgante genera una especie de "prolongación" del grupo melódico encabalgante en el encabalgado.

Conviene anotar, sin embargo, que al producirse el encabalgamiento entre versos de distinta medida, el fenómeno encabalgante y la relajación del énfasis de la pausa versal que todo encabalgamiento produce hacen que el verso encabalgado tienda a percibirse como una mera continuación del verso encabalgante (y, de hecho, una mala recitación eliminaría la frontera versal entre los mencionados versos). A lo anterior hay que añadir dos fenómenos más: la ausencia de pausa medial en el verso encabalgado (lo que hace

que sea un encabalgamiento suave) y la existencia de ritmo "pedal" (cuaternario, con acento en el tercer tiempo. Cfr. 2.5.). Todos estos fenómenos se combinan para formar una secuencia versal sumamente fluida y exenta de asperezas.

3) Los elementos de la sexta oración que cumplen una función predicativa están ubicados en los versos vigésimo segundo y vigésimo tercero. Se trata de dos elementos que cumplen una misma función sintáctica y que, por lo tanto, pertenecen a un sintagma no progresivo binario (Cfr. la nota 10). Como se trata, aparentemente, de dos términos sinónimos nos encontramos con una dualidad de elementos geminados. Evidentemente, esta dualidad de elementos geminados supone la existencia de una identidad entre ellos. Así,

el contemplado ( $A_1$ ) = el constante Contemplado ( $A_2$ )

A la identidad comprobada en el plano del contenido le corresponde una identidad en el plano de la expresión. En efecto, en primer lugar, podemos observar la existencia de una identidad de timbre que asocia a todos los vocablos acentuados del sintagma. Se trata de la recurrencia del fonema /k/ (Cfr. 4.2). Esta se presenta como una aliteración (fenómeno intraversal) en el primer verso:

el Contemplado, el Constante (T, 22)

y como una "identidad fonemática" entre los elementos del verso anterior y el último verso (fenómeno interversal):

el Contemplado, el Constante  
Contemplado. (T, 22-23).

Aparte de la identidad anterior, existe una identidad parcial entre  $A_1$  y un segmento de  $A_2$ . Esta se produce porque  $A_1$  y una parte de  $A_2$  coinciden en un mismo verso (T, 22). Como la pausa medial divide a éste en dos hemistiquios más o menos simétricos (Cfr. 3.2) los elementos incluidos en ellos ("el contemplado" y "el constante") forman una analogía fónica que abarca a varios fonemas.

Sin embargo, a pesar de la existencia de una identidad manifiesta entre los elementos  $A_1$  y  $A_2$ , los contrastes entre ellos no son menos significativos. Al respecto, es importante considerar que el elemento  $A_1$  se refiere al *objeto* contemplado (y por esto está escrito con minúsculas) mientras que el elemento  $A_2$  se refiere al nombre propio Contemplado (y por esto está escrito con mayúsculas)<sup>35</sup>. En esta última parte del poema, si bien

35 Sobre esta parte del poema afirma Costa Viva: "(...) en forma anafórica expresará con minúscula la acción paciente del mar y, con mayúscula, 'el encanto divino del cristianar'." (Costa Viva, 1969, 151).

A<sub>1</sub> no deja de estar destacado fónicamente (lo acabamos de ver: Cfr. *supra*), el énfasis rítmico recae en A<sub>2</sub>.

En primer lugar, podemos notar que a pesar de la separación versal, los componentes de A<sub>2</sub> comparten una misma disposición acentual tal como se observa en el esquema N° 11.

#### ESQUEMA N° 11

el constante	(T, 22)
Contemplado.	(T, 23)
U U ' U	

Esta analogía intensiva no se presenta en los componentes de A<sub>1</sub>.

En segundo lugar, el encabalgamiento entre los versos vigésimo segundo y vigésimo tercero contribuye a poner en relieve a los componentes de A<sub>2</sub>. En efecto, la pausa versal ubicada entre los versos vigésimo segundo y vigésimo tercero quiebra el sirrema formado por un adjetivo modificador directo ("constante") y un sustantivo núcleo de construcción sustantiva ("Contemplado").

De esta manera, el verso vigésimo segundo se constituye en verso encabalgante y el verso vigésimo tercero, en encabalgado. Como en el caso del encabalgamiento que afectaba a los versos vigésimo y vigésimo primero, el encabalgamiento que nos ocupa relaciona a un verso octosilabo con un verso tetrasilabo. A diferencia del primero, en este encabalgamiento el verso octosilabo es el encabalgante y el tetrasilabo, el encabalgado. Como en los casos anteriores, las palabras finales tanto del verso encabalgante como del encabalgado adquieren relieve fónico. En este caso, la palabra final del verso encabalgante ("constante") es destacada por la presencia concurrente de un tonema que indica una suspensión de la línea melódica. A su vez, la palabra final del verso encabalgado ("contemplado") queda destacada porque está en posición contigua a la pausa distensiva del grupo melódico ampliado por el encabalgamiento. Sin embargo, hay aquí dos fenómenos que aumentan notablemente la percepción de los vocablos afectados por el encabalgamiento. El primero de ellos se refiere al hecho de que éste sea un encabalgamiento sirremático. Esta circunstancia es importante. En un sirrema, como sostiene Balbín (Cfr. Balbín, 1975, 208 ss.), el acento del elemento modificador tiende a relajarse para enfatizar más al acento del elemento nuclear. Cuando el elemento modificador se ubica en el verso encabalgante, el hecho de estar incluido dentro del "axis" rítmico del poema (o de la estrofa) le restituye plenamente la acentuación disminuida.



De esta manera, la percepción de la palabra "constante" (T, 22) es completa. El segundo se refiere al hecho de que el verso encabalgado sea un verso tetrasílabo. En efecto, en este último la pausa versal aparece después de la cuarta sílaba. Esto determina que el encabalgamiento termine después de esta sílaba. Lo último le da al citado fenómeno un carácter sumamente abrupto. Este carácter se acentúa aún más cuando consideramos que un encabalgamiento abrupto "normal" es aquel que supone una pausa *medial* anterior a la quinta sílaba del verso encabalgado. En el caso que nos ocupa, no nos encontramos con una pausa de este tipo (no es ni siquiera una pausa versal); nos encontramos con una pausa *final* (la última pausa del poema y la más larga). Por ello, la palabra "Contemplado" (T, 23) recibe un fuerte énfasis rítmico.

El último verso subraya su importancia rítmica con fenómenos fónicos a los que continuamente hemos hecho referencia (Cfr. 1., 2, 3 y 4). Como hemos hecho notar, es un verso tetrasílabo y por ello presenta características fónicas anómalas: un acento final ubicado en tercera sílaba y no en séptima, una etapa tensiva monoacentual y monosilábica, una pausa situada después de la cuarta sílaba (y no después de la octava).

De esta forma podemos ver cómo puede comprobarse en esta parte una jerarquía entre los elementos sobre la base del énfasis rítmico. Así el elemento A<sub>2</sub> ("el constante Contemplado") predomina sobre el elemento A<sub>1</sub> ("el contemplado"). A su vez, el sintagma nuclear ("Contemplado" [T, 23]) recibe mayor énfasis que sus modificadores ("el constante" [T, 22]).

A pesar de lo dicho, es evidente que existe una identidad esencial entre los elementos A<sub>1</sub> y A<sub>2</sub> del sintagma no progresivo (Cfr. *supra*). Esta identidad —contemplado (A<sub>1</sub>) = Contemplado (A<sub>2</sub>)— no puede tener otro sentido que la identificación entre la experiencia del "(objeto) contemplado" y su expresión por medio del "(nombre propio) Contemplado". El proceso de la contemplación termina aquí: en la identidad entre experiencia y expresión.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ALMELA PEREZ, RAMON. 'Análisis sintáctico de textos automatizados', *Lexis* (Lima, Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú) IV, 2 (diciembre de 1980): 157-169.  
'Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas', *Revista de Literatura* (Madrid) XLIII (1981): 155-165.
- ALONSO, DAMASO Y CARLOS BOUSOÑO. *Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía, teatro)*. Madrid, Gredos, 1951.
- ARCE DE VASQUEZ, MARGOT. 'Mar, poeta y realidad en *El Contemplado* de Pedro Salinas', *Asomante* (Puerto Rico) III, 2 (1947): 90-97.

- BAEHR, RUDOLF. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1970.
- BALBIN, RAFAEL DE. *Sistema de rítmica castellana*<sup>3</sup>. Madrid, Gredos, 1975.
- BELIC, OLDRICH. *El español como material del verso*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- CISNEROS, LUIS JAIME. Reseña a *El español como material del verso* de Oldrich Belic [*Boletín del Instituto Riva-Agüero* 9 (1972-1974): 207-210].
- COSTA VIVA, OLGA. *Pedro Salinas frente a la realidad*. Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1969.
- DE RUBERTIS, VICTOR. *Teoría completa de la música*. Buenos Aires, Ricordi, s/f.
- ERLICH, VICTOR. *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARVIN, PAUL L. (Comp.) *A Prague School reader on esthetics, literary structure and style*. Washington, Georgetown University Press, 1964.
- GATTI MURRIEL, CARLOS. 'Consideraciones sobre el ritmo en el poema *Los Labios*, de Jorge Guillén', *Lexis* V, 1 (julio de 1981): 171-182.
- GUILLEN, JORGE. *Aire Nuestro. Cántico-Clamor-Homenaje*. Milauo, All'insegna del pesce d'oro, 1968.
- GUITART, JORGE M. 'Simbolismo fonológico en un poema de Pedro Salinas', *Dispositio* (Michigan, University of Michigan) I (febrero de 1976): 20-31.
- JAKOBSON, ROMAN. 'Lingüística y poética' en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395.
- JANDOVA, JARMILA. Reseña a *En busca del verso español*, de Oldrich Belic [*Thesaurus* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo) XXXIV (1979): 210-216].
- LAUSBERG, HEINRICH. *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, romántica, inglesa y alemana*. Madrid, Gredos, 1975.
- MUKAROVSKY, JAN. 'Standard language and poetic language' en Garvin (Comp.) pp. 17-30.
- MULLER, CHARLES. *Estadística lingüística*. Madrid, Gredos, 1973.
- NAVARRO TOMAS, TOMAS. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*<sup>3</sup>. Madrid, Guadarrama, 1972.
- 'La inscripción de *El Contemplado* de Pedro Salinas' en *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel, 1973, pp. 339-343.
- QUILIS, ANTONIO. 'La percepción de los versos oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos en español', *Revista de Filología Española* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas) L (1967): 273-286.
- SALINAS, PEDRO. *El Contemplado (mar, poema). Tema con variaciones*. México, Editorial Stylo, 1946.
- Poesías completas*<sup>2</sup>. Barcelona, Barral Editores, 1975.
- La realidad y el poeta*. Barcelona, Ariel, 1976.
- SCHOKEL, LUIS ALONSO. *Estética y estilística del ritmo poético*. Barcelona, Juan Flors, 1959.
- SPIEGEL, MURRAY R. *Estadística*. Cali, Mc Graw Hill, 1976.
- WIESSE REBAGLIATI, JORGE. *Rítmica del plano sonoro de "El Contemplado" de Pedro Salinas*. Tesis para obtener el grado de Bachiller en Humanidades con mención en Lingüística y Literatura. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.
- ZUBIZARRETA, ALMA DE. *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid, Gredos, 1969.