

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



Cecilia Alferrina
Biblioteca Universitaria

17



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1976

La infiltración de voces galas o francesas aumenta en el reinado de Carlos II; pero desde el siglo XVIII se intensifica extraordinariamente.

En la sociedad española del siglo XIX empiezan a introducirse factores que venían actuando desde antes en otros países. Al incrementarse las actividades comerciales y bancarias y desarrollarse el sistema capitalista, su terminología se nutrió de galicismos o voces venidas a través de Francia.

Los galicismos sintácticos son los más perniciosos. La incuria con que se redactan noticiarios y documentos oficiales acoge sin reparos el uso del gerundio como adjetivo, al modo del participio de presente del francés.

Extranjerismos de otras procedencias:

El número de neologismos tomados de otras lenguas es más limitado. En relación con el Siglo de Oro, decae la importación del italiano, reducida casi a términos de arte y música.

La lengua inglesa, que había permanecido ignorada —y que debía permanecer así— en el continente durante el siglo XVII, empezó después a ejercer influencia primero con su literatura, más tarde por su prestigio social. El anglicismo ha resurgido mucho en hispanoamérica, sobre todo en los países afectados por la expansión política y económica de los Estados Unidos.

La influencia del alemán es menos perceptible; mas que préstamos de vocablos, se manifiesta en la creación, con elementos latinos o españoles, de términos que reproducen compuestos y derivados germánicos.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Loc. cit.*, LAPESA, Rafael, *opus cit.*, pp. 288-291.
LAPESA, Rafael, *Historia de la Lengua Española*, 4a. edic., Edit. Escelicer, Madrid, 1959.
CRIADO DE VAL, M., *Fisonomía del Idioma Español*, 1a. edic., Edit. Aguilar, Madrid, 1954.
GILI Y GAYA, Samuel, *Curso Superior de Sintaxis Española*, 5a. edic., Edit. Spes, Barcelona, 1955.
ALONSO, Amado y HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Gramática Castellana*, 16a. edic., Edit. Losada, Bs. As., Argentina, 1953.

EL RITMO Y LA MELODÍA EN POESÍA

LIC. BERTHA A. SÁNCHEZ
ITESM

VAMOS A TRATAR de exponer algunos datos que nos aclaren los conceptos de Ritmo y Melodía.

Como introducción al trabajo teórico es indispensable el conocimiento de los conceptos que atañen a las cualidades formales de las obras literarias. Pero hay que saber que estos conceptos sólo tendrán significación cuando hayan sido subordinados a un punto de vista sintético.

Si vemos alguna historia de la literatura, nos encontraremos con una forma del lenguaje a la que se llama "verso". Pero, ¿qué es el verso? Hay varias definiciones aceptables, pero no se puede tomar la definición de un verso castellano y decir: éste es el verso griego. No ajusta, no se puede aplicar tan fácilmente esa definición de un idioma a otro distinto, puesto que sus sistemas de verso son distintos.

Como definición general de verso se puede decir: el verso hace de un grupo de unidades menores de articulación (las sílabas) una unidad ordenada que trasciende a sí misma, que exige una continuación. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales. Un verso contiene en sí diferentes unidades menores, compuestas a su vez de modo determinado por largas y breves. El verso es una serie ordenada de sílabas acentuadas y no acentuadas; y las sílabas según su grado de acentuación son incluidas en categorías de sílabas tónicas y átonas. No todos los acentos prosódicos que se juntan en el mismo verso participan propiamente en la composición del ritmo. Aunque sin relación de orden lingüístico con la naturaleza silábica, la cantidad sigue siendo una parte esencial en el ritmo del verso. Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás.

Ya se sabe que las sílabas según su grado de acentuación son incluidas en categorías de sílabas tónicas y átonas. Así, dentro del verso surgen pequeñas unidades que designamos con el nombre de pies. No tienen que ser iguales ni perceptibles como tales. Principales clases de pies son: el yambo, de una sílaba breve y otra larga; el troqueo, que consta de una larga y otra breve; el dáctilo, de una larga y dos breves; y el anapesto, de dos breves y una larga. Esto es en la métrica clásica.

En las lenguas románicas se cuenta el verso según las sílabas que tenga, pero en todas las lenguas se da esta regla: cuanto más largo sea el verso, tanto menor será su eficacia como unidad; se necesitan pausas o cesuras, barreras naturales que se opongan a la expansión del verso. Respecto a su continuidad, sabemos que un verso aislado despierta en nosotros una vivencia rítmica, pero para tener un verdadero carácter de verso necesita repetición, continuidad. Esta puede darse mediante la repetición continua del mismo tipo de verso. La repetición regular de unidades idénticas acaba por cansar y produce sensación de monotonía.

La cuestión presenta otro aspecto si el verso se integra como parte de una estructura superior. El caso más sencillo es la ligazón de dos versos en un grupo. Es aún más clara la integración del verso en una unidad superior dentro de la estrofa. Hay diferentes clases de estrofas; muchas de ellas preferidas de ciertas lenguas o épocas. Algunas son: estrofas de canción popular, de *Chavy chase*, el terceto, la octava real, y el zéjel.

Hay pocos sistemas estróficos de forma fija que establezcan, anticipadamente, la construcción de toda la poesía. El trieto, el rendó, el rondel, el madrigal, el girasel, la sextina, la glosa, y la más importante de todas, el soneto. El papel del verso como parte de la expresión rítmica del pensamiento se completa en la armonía de la estrofa.

a) Vamos a ver una de las partes de mayor importancia en el ritmo: la Rima. La rima no pertenece esencialmente al verso, pues también se presenta en la prosa. Por otra parte, hay poesía sin rima. Aunque no es más que un ornamento sonoro, la rima no se conocía en la antigüedad. Cuando se dice *rima* y no se añade nada, se trata de rima final. Hay que recordar que existe la rima perfecta o consonante y la rima imperfecta o asonante, también está la rima interior. Si el sonido es idéntico a partir del penúltimo acento del verso, se habla de rima rica. Aquí, vale explicar que en el siglo XVIII hubo una lucha contra rima, lucha que no dio resultado; pero en esa época se creó la forma del ritmo libre, que se caracteriza por la ausencia de preceptos métricos; no hay rima ni estrofas fijadas, ni versos deter-

minados, ni un número fijo de acentos. Se distingue de la prosa únicamente por la repetición de acentos a intervalos aproximadamente iguales.

Según la posición de la rima, se habla de:

- 1) Rima Pareada, cuando riman dos versos seguidos.
- 2) Rima Alternante, cuando un grupo de cuatro versos, el primero rima con el tercero; y el segundo con el cuarto.
- 3) Rima Cruzada, cuando en un grupo de cuatro versos, el primero rima con el cuarto; y el segundo con el tercero.
- 4) Rima Interpolada, cuando en un grupo de seis versos, el tercero rima con el sexto, mientras que el primero lo hace con el segundo y el cuarto con el quinto.
- 5) Rima Encadenada, cuando en una serie indeterminada de versos, el primero rima con el tercero; el segundo con el cuarto y el sexto; el quinto con el séptimo y noveno, y así sucesivamente.
- 6) Rima Interior, cuando una de las palabras que riman (o las dos) está en el interior del verso.

b) Aliteración. Aliteración es la identidad en el sonido inicial de dos o más sílabas o palabras. Repetición de un sonido o de una serie de sonidos acústicamente semejantes en una palabra o en un enunciado.

c) Asonancia. Asonancia es la coincidencia sólo de las vocales a partir del último acento.

Los conceptos que hemos visto pertenecen a la métrica. El esquema métrico de una poesía existe independientemente de su realización mediante la palabra; indica casi completamente el número de sílabas de cada verso; el número y la clase de los pies; la posición de los acentos y cesuras; la construcción de la estrofa; la posición de la rima y, a veces, la estructura de todo el poema. Este esquema indica que los mismos fenómenos métricos que señala se pueden repetir en muchos poemas. También indica que se dice muy poco de una obra si sólo señalamos su métrica. En cambio, el carácter general de los fenómenos métricos lleva nuestra atención desde la obra aislada hasta la pluralidad de obras que tienen las mismas características. Un estudio de obras, una historia de la literatura y junto a ésta, en un campo más restringido, la historia del verso. Aquí pertenecen las investigaciones sobre la construcción de cualquier tipo de verso, lo mismo que

las observaciones sobre la rima y la técnica de la rima en obras y poetas diversos.

Otra cosa de gran importancia es el análisis del sonido. El análisis del sonido fue desarrollado por Edward Sievers como una rama especial de la ciencia, teniendo como campo de observación el sonido de todo lenguaje hablado; y por lo tanto, además del ritmo, la melodía, la articulación, etc. El estudio no se limita a textos literarios. Antes de Sievers se comprobó que cada persona tenía un tipo de voz, y el número de voces era relativamente pequeño. El tipo de voz es, pues, una consonante personal en todas las manifestaciones del hombre. Es lógico que estudiando ese tono que se le da a la obra, se puede llegar a saber a quién pertenecía esa obra. Un ejemplo de esto lo tenemos en los escritores clásicos.

La melodía, algo más interno que el ritmo, se apoya en sonidos de determinada coloración, de cierta altura y profundidad. Cada palabra, según su altura y tonalidad, lleva consigo un efecto propio. La melodía de vocales altas y luminosas nos da la impresión de una atmósfera clara, ligera. En cambio, un ambiente oscuro y triste se puede manifestar por medio de sonidos profundos.

Ya sabemos que toda obra literaria es, antes que nada, un conjunto de sonidos de los cuales emana un sentido. El estrato fonético provoca la atención, constituyendo así parte integrante del efecto estético. Si queremos analizar estos efectos fonéticos, tenemos que distinguir entre ejecución e interpretación y estructura del sonido. Al leer una obra literaria en voz alta estamos logrando una estructura como algo individual y personal, el lírico interpretando, pero esta ejecución personal propicia ignorar la estructura del sonido. Por eso, un verdadero estudio de la métrica no puede basarse en recitaciones individuales. Ahora, es falso que el sonido debe analizarse completamente separado del significado, ya que el sonido por sí solo no puede tener efecto estético, o si lo tiene, es muy escaso. Todo verso musical lleva la descripción general de su significado o al menos, de su tono emocional.

Hemos de ver dos aspectos distintos del problema: los elementos indiferentes y los elementos de relación del sonido.

Con los primeros, nos referimos a la individualidad del sonido, independientemente de la cantidad. Las distinciones inherentes a la calidad constituyen la base de los efectos que suele llamarse "eufonía". Las distinciones de relación en cambio, son las que pueden convertirse en base del ritmo y del metro.

El tono, la duración de los sonidos, el acento, la frecuencia de repetición,

todos elementos que permiten distinciones cuantitativas. Esta distinción es importante por aislar un grupo de fenómenos lingüísticos, lo que se ha llamado "orquestación", para recalcar que la cualidad métrica es el elemento que el escritor maneja y explota. Entonces, el término "musicalidad" debería de desaparecer, lo mismo que "Eufonía", ya que por ser insuficientes conducen a errores.

Ya que la poesía no puede competir con la música en la variedad, estructuración y claridad de los sonidos puros, hacen falta significados, contextos y tonos para convertir los sonidos lingüísticos en hechos artísticos. Esto puede demostrarse mediante el estudio de la rima, sílabas, acentos, tonos, etc.

El ritmo y el metro presentan problemas distintos de los de orquestación. El problema del ritmo no es en modo alguno específico de la literatura o del lenguaje, pues hay varias clases de ritmos, ejemplo: el de la naturaleza, el del trabajo, el de las señales luminosas, el de la música, etc. Pero el ritmo también es un fenómeno lingüístico general.

Para estudiar el ritmo hay que distinguir entre teorías que exigen periodicidad como condición del ritmo (identifica el ritmo con el metro) y teorías que, concibiendo más ampliamente el ritmo, llegan a incluir en él hasta configuraciones no recurrentes del movimiento. Esto último está respaldado por investigaciones sobre ritmo de hablas individuales y sobre fenómenos musicales aun carentes de periodicidad.

Viendo así el ritmo, permite estudiar el habla individual y el ritmo de cualquier prosa. Puede demostrarse que toda clase de prosa tiene ritmo y que incluso la frase más simple puede ser subdividida en grupos de largas y breves y de sílabas tónicas y átonas.

El ritmo está íntimamente relacionado con la línea de entonación determinada por la secuencia de tonos.

Al explicar la naturaleza del ritmo en la prosa y la peculiaridad y utilización de la prosa rítmica, entramos en dominios de estudios literarios. La naturaleza exacta del ritmo en la prosa artística ha planteado dificultades muy considerables. Se ha tratado de explicar mediante un sistema de sinopación y también se ha dicho que el ritmo de la prosa se basa en la variedad, pero sin definir su verdadera naturaleza. Si esto fuera cierto, no habría ritmo en absoluto, pero Gaintehury, sustentador de esta teoría, deseaba recalcar el peligro de que el ritmo de la prosa cayera en escalas métricas exactas.

Algunos investigadores del ritmo de la prosa estudian la cadencia ya que

también es cuestión de melodía. En general, la mejor manera para estudiar el ritmo artístico en la prosa, es distinguirlo del ritmo general de la prosa y del verso. El ritmo artístico de la prosa puede definirse como una organización de ritmos del habla usual, supeditado al ritmo de las unidades artísticas.

Sigue siendo discutido y discutible el valor artístico de la prosa rítmica; parece considerarse como una forma mixta: ni prosa, ni verso, cosa que probablemente es un prejuicio crítico de nuestra época. Bien utilizada, la prosa rítmica nos obliga a tomar mayor conciencia del texto, subraya, vincula, construye gradaciones, insinúa paralelismos, organiza el lenguaje, y organización es arte.

La unidad fundamental del ritmo es todo el verso y no solamente el pie como se creía, pues cada acento tiene sus peculiaridades propias con arreglo a su posición en el verso. La unidad organizadora del verso varía en diferentes lenguas y en diferentes sistemas de métrica.

Dijimos que para que exista poesía, es menester que además de conceptos se nos comuniquen por medios verbales, sentimientos o percepciones sensorias. Uno de los procedimientos para lograrlo es hacer que la sintaxis, el ritmo o la materia fónica de las expresiones se adapten a la representación lírica correspondiente. Porque es esa materia fónica, ese ritmo o esa sintaxis, las que nos obligan a una percepción sensorial. La sintaxis puede actuar expresivamente y ser un instrumento muy directo de la poesía. Es un sentimiento que nos sirve para reflejar, casi siempre, la velocidad del poema, lo que nos transmite ciertos aspectos del sentimiento del autor. Una sintaxis retardaria, morosa, nos da la impresión de lentitud psíquica, lo que casi siempre significa tristeza o melancolía deseosa de ser comunicada por el escritor. Un ejemplo claro lo tenemos en Antonio Machado con sus estados dolientes reflejados en pasajes quietos, silentes. Si el sentimiento fuera lo opuesto, la sintaxis en vez de ser quieta sería movida para dar sentido rápido y alegre.

Si la sintaxis es expresiva, aún lo puede ser más el ritmo y la materia fónica de las expresiones. Una parte de este fenómeno es la onomatopeya, muy conocida. Como un ejemplo podemos poner: *Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*. En este ejemplo latino se puede apreciar una combinación maravillosa de las vocales *u* y *a*, además de la combinación de consonantes labiales y dentales. Otro ejemplo en español podría ser: "galopa, caballo cuatralbo, jinete del pueblo". Al pronunciar la oración se siente el galope del que se habla.

Pero también hay imágenes del significante. Veamos un ejemplo más:

"allí, el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana virgen". Para producir sensación de agriedad, el poeta usa combinaciones de sonidos consonánticos; grupos s-rb (sorbe), gr-z (agraz), etc.

Dentro del mismo hecho se ve el caso de reiteración y encabalgamiento. A veces sirve para expresar la simple repetición de un fenómeno: llovía, llovía, llovía. O el progresivo desarrollo de un acontecimiento: se puso blanca, blanca, blanca.

Hay casos en que no es una palabra la que se repite para expresar un movimiento, sino una categoría gramatical o un sonido.

Lo mismo ocurre en los encabalgamientos. Juan Ramón Jiménez nos da en un poema la impresión del ir y venir de una muchacha meciéndose: "Tú te mecías blanca y blanca".

Sin embargo, para que la expresividad de esta clase se haga visible, no basta una voz onomatopéyica, sino un conjunto de esas voces encadenadas. Sólo así se le dará sentido suficiente.

Entonces, ¿son la sintaxis, el ritmo y la materia fónica resultado de una sustitución lingüística? Veamos.

Desde Saussure sabemos que la característica fundamental del signo es su arbitrariedad. Además de arbitrario, el signo de lengua es inmotivado, nada hay en el significante que nos sugiera el objeto a que se refiere el significado. En cambio, los instantes poéticos que hemos analizado nos muestran motivación, ya que están íntimamente ligados con la representación correspondiente. Entonces ha habido una sustitución: los signos motivados de la poesía reemplazan a los signos inmotivados de la lengua. O más claramente: signos que arrastran representaciones sensorias reemplazan a signos puramente conceptuales.

La reiteración ayuda enormemente a dar expresividad, puesto que con la repetición de algo se puede rebasar el superlativo de aquello. Veamos un ejemplo: era pobrísimo; era pobre, pobre, pobre. Ya en estrofa o en verso siempre hay repetición al principio y al final, lo que se repite por último lleva más expresividad.

CONCLUSIONES

A pesar de los efectos intrínsecos que produce, el ritmo es un medio para un fin. Ayuda a crear esas imágenes expresivas, esa intensificación de los

significados que es la realización esencial del lenguaje en verso. Es la vibración que confiere vida, es la animación intransferible e incommensurable. Ritmo, en su forma elemental, es repetición ordenada, interior o exterior, apoyada en la rima, acentos, cesuras, sílabas, etc.

Melodía es algo aún más íntimo que el ritmo. Es la tonalidad personalísima del individuo ante la obra. Es la expresividad misma que se da a esa obra y que transmitirá más tarde, comunicando sus sentimientos internos ya sea para entristecer, alegrar, o simplemente hacer pensar.

IMAGEN, COMPARACIÓN Y METÁFORA

PROFR. JOSÉ GÓMEZ GARCÍA
ITESM

TRATAREMOS DE LLEGAR a las definiciones de Imagen, Comparación y Metáfora.

Imagen no pretende ser copia de nada, sino señal de un estado interior.

Para señalar el carácter de movimiento que tiene la imagen vamos a contraponer imagen pictórica con imagen poética. Esta imagen pintada la podemos captar de un solo golpe y ocupa un espacio. La figuración poética está construida en una sucesión temporal. Y aquí cabe decir su carácter lineal. No se puede dar todo en un solo golpe sino una cosa detrás de la otra, sucesivamente. Lo que importa en la poesía no es sólo la plasticidad, y por plasticidad entendemos que una situación humana se ha reflejado con tal densidad y realidad que puede tocarse con su hechizo, sino también lo que importa es la imagen, plena de acaeceres, henchida de vibraciones. En la poesía lo esencial es vivir las palabras plenas de sentido y plasticidad. Esta poesía no se trata de una figuración estática, sino en movimiento, importa su dinamismo.

La poesía en cuanto masa de sentido, lo que importa es su virtud proteica.

Pero ahora bien. Hay diferentes tipos de poesía. Pero ¿qué es lo que hace de unos versos que son unas reflexiones, como las de Baumer, poesía? Se puede saber si es poesía según su forma, ya sea una sola cobertura o ya por el contenido. Así por ejemplo, a los versos de Baumer, bien se podrían hacer unos retoques y no perderían su sentido si se expresaran de otra forma.

En cambio, los versos de Claudius nos dicen algo que no poseeríamos si no estuviese unido de esa manera. (*La Poesía*, p. 33.)