



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**EL RITMO DEL “NOCTURNO III” DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA:
VALORACIÓN TEÓRICA DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA**

JESÚS HUMBERTO ZÚÑIGA AZUARA

ASESORA: MTRA. ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Abril, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi madre
que es cabeza y corazón por quien me encuentro
enraizando con firmeza en esta selva,
que es calor de mis abuelos
y mis padres,
donde crecen las naranjas
(de un injerto
y la lengua y el camino
que me han hecho)
y mis hijos
nacerán*

*A mi madre
que ha crecido como pudo
(como todos)
y ha tenido
la fortuna
del amor y de la muerte*

*A mi madre
que cocina,
que me aguarda*

*A mis hermanas que crecieron antes
y en cuyas flores y hojas me he abrigado,
tan distintas a mí, tan semejantes:
de quien fui cómplice, compinche, aliado,
con quien volví domingos abundantes,
y a quien confié lo triste de mi estado.
A mis hermanas (aunque no lo sean),
son por quien se leer, pues que me lean.*

*Escíbote en tu nombre
y cántolo una y otra vez diez veces
siempre que siéntome hombre
(vacío, mar sin peces),
entonces todo Dios se me aparece.*

*A mis amigos que una vez leyeron
sinceros junto a mí sus corazones:
aquéllos que me abrieron sus roperos,
sus libros, su alacena, sus canciones.
A los que me sonrieron y se fueron,
ay, más cerca de mí, que son montones:
los que me contagiaron sus esfuerzos
(que departieron, sobre todo, versos).*

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
1. INTRODUCCIÓN. SOBRE AQUELLO QUE SE MUEVE DESDE NOSOTROS Y ORDENA EL UNIVERSO	5
2. EL ESTADO DEL RITMO	10
2.1 Algunas consideraciones teóricas sobre el ritmo	10
2.1.1 El ritmo de la vida	11
2.1.2 Propuestas teóricas sobre el ritmo en el poema vinculadas con lo acústico	13
2.1.3 Deslindes del ritmo limitado a lo acústico en el poema	17
2.1.4 Hacia una comprensión más amplia de los fenómenos rítmicos en el poema.	21
2.2 Sobre el poema de versificación de cláusulas y el “ <i>Nocturno III</i> ” de José Asunción Silva: su ritmo	24
2.3 Por qué estudiar el ritmo del “ <i>Nocturno III</i> ”	37
2.4 Herramientas para analizar el “ <i>Nocturno III</i> ”.	38
2.5 Procedimiento. Metodología del análisis	49
3. ANÁLISIS DE LOS RITMOS QUE COMPONEN EL “ <i>NOCTURNO III</i> ”	51
3.1 El ritmo acentual del sistema de versificación de cláusulas	51
3.2 El ritmo propiciado por la presencia de una rima asonántica	59
3.3 El ritmo de las iteraciones sintagmáticas	68
3.4 El ritmo creado por las imágenes poéticas.	92
3.5 El fundamento rítmico temático en que se sustenta el poema: el ritmo de la melancolía	104
4. CONCLUSIONES	115
5. BIBLIOGRAFÍA	126

EL RITMO DEL “NOCTURNO III” DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA:
VALORACIÓN TEÓRICA DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

PRESENTACIÓN

El verso es vaso santo. ¡Poned en él tan sólo
un pensamiento puro,
en cuyo fondo bullan hirvientes las imágenes
como burbujas de oro de un viejo vino oscuro;
“Ars”, José Asunción Silva

El trabajo que a continuación desarrollo es el fruto de mis más sinceros intereses: comprender cómo, aquello que se reconoce como poesía, sucede. Es una empresa ardua a la que me sumo con mi personal arrojo y desde una pequeña trinchera: el ritmo. Es mi intención procurar reconocer y entender cómo operan los mecanismos de la lengua para que este fenómeno se suscite (o, más bien, cómo la lengua se rige por ciertos motores rítmicos, y opera, y la poesía sucede).

El granito de arena que coloco en este reloj continuo y perpetuo del ritmo se construye con el análisis y una propuesta de interpretación del “Nocturno III” de José Asunción Silva. Esta actividad la efectúo desde una perspectiva semiótica a partir del reconocimiento y el estudio de las diferentes manifestaciones del ritmo en el poema y de su funcionamiento en diferentes planos de significación. La tesis de este trabajo es la siguiente: sostengo que los distintos elementos conformadores del ritmo en el poema silvano (versificación de cláusulas, rima de romance asonántica, iteraciones sintagmáticas, imágenes poéticas y tema) constituyen un excedente de sentido que debe comprenderse desde una perspectiva semiótica, en tanto que conforman un volumen de información que no podría ser expuesto de otra manera, ni en partes, ya que se trata, siguiendo la perspectiva de Yuri Lotman, de un texto artístico. Asimismo, deseo señalar que todos los ritmos, tanto físicos (rima de romance asonántica, iteraciones sintagmáticas) como mentales (imágenes poéticas), ponen de manifiesto el

fundamento rítmico temático del poema: la melancolía, y que todos ellos son dirigidos, orquestados por el sistema de versificación de cláusulas en que está compuesta la obra.

Con este trabajo procuro, en primer lugar, continuar con los estudios que amplían la perspectiva de estudio del ritmo en poesía más allá del ámbito acústico. Además, busco desestimar las perspectivas estrechas que consideran al sistema de versificación de cláusulas en que está escrito el poema (y, de igual modo, a todas las estructuras poéticas en que se escriben poemas) como un mero recurso didáctico o curiosidad retórica consignado a la ranciedad de los manuales, sino que, como se verá, constituye todo un mecanismo de organización de lenguaje que potencia los significados. Finalmente, espero contribuir a la incentiva del análisis de poesía contemporánea, cuyos sistemas rítmicos se alejan muchas veces de los tradicionales, pero que aún pueden ser estudiados desde sus propios recursos.

De esta manera, doy inicio a la investigación con un breve proemio sobre el fenómeno desde una perspectiva lírica, personal. Es el único espacio en el que me lo permito, ya que todo el trabajo procura regirse por la objetividad y el análisis formal. Inmediatamente, continúo con la conformación de un estado de la cuestión que ofrece la síntesis de algunas perspectivas en torno al fenómeno ritmo desde diferentes líneas de estudios (v.g.: la psicofisiología, la música, la medicina, etcétera) para mostrar que los fenómenos rítmicos corresponden a una cuestión vital, no limitada al ámbito de la poesía. Enseguida, comento algunos de los enfoques teóricos sobre el ritmo dentro del ámbito de los estudios poéticos; esto con la intención de mostrar que el panorama de consideración sobre este fenómeno en la poesía se ha ido ampliando, desde las facetas netamente acústicas hasta los aspectos visuales, perceptivos y cognitivos. Al final, cuestiono la valoración desatenta por parte de la crítica literaria que se ha hecho en torno a las propiedades técnicas de los sistemas de versificación

como elementos de significado y, en particular, del sistema de versificación de cláusulas. Ahora bien, ya que el corpus de estudio está conformado solamente por un poema representativo pero trascendente, el “Nocturno III”, en esta parte expongo los comentarios más destacables que se han hecho en torno al poema e incluyo las motivaciones por las que trabajo con esta obra.

Para continuar, luego de problematizar la insuficiencia de atención y comprensión de las implicaciones estéticas que significa ceñir la escritura (y el pensamiento) a una técnica versificatoria compleja, fue necesario establecer la constitución de un marco teórico adecuado que permitiera alzar con precisión el fenómeno del ritmo en los sistemas de versificación. El eje teórico estuvo conformado, principalmente, por los estudios semióticos posestructuralistas, particularmente los próximos a la escuela rusa de Tartu. De este modo, fueron fundamentales algunos conceptos, tales como el *principio constructivo* y la *función progresiva y regresiva del ritmo* presentes en “El ritmo como factor constructivo” de Tynianov; pero, sobre todo, lo fue la idea de *volumen de información del texto artístico* de Yuri Lotman, que es la que orienta el cauce del análisis. Tal tesis puede sintetizarse, en palabras del autor, en lo siguiente:

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador a una idea distinta. De aquí se deduce que un poema carece de elementos formales en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado (Lotman, 1982: 23).

A partir de estos postulados, luego de señalar el procedimiento metodológico con que se llevó a cabo el estudio, procedí con el desarrollo en el que se desenvuelve el análisis del poema. Para ello, dividí el trabajo en los elementos rítmicos más significativos que componen la obra. Examinó, pues, la versificación de cláusulas, la rima asonántica de romance, las iteraciones sintagmáticas, las imágenes poéticas y el fundamento rítmico de la melancolía, tema del

poema. Cada uno de los apartados fue organizado en varios subtemas y fue analizado, primero, de manera independiente; de cada uno resultaron conclusiones particulares. Al ser un trabajo que se desarrolla desde una perspectiva formal, se incluyen tablas, cuadros y esquemas con la información recabada del corpus.

El apartado final de la tesis se constituyó a partir de una interpretación general, producto del análisis de las conclusiones de cada apartado del desarrollo. Esta interpretación procura demostrar lo propuesto en la tesis inicial: que los diferentes elementos rítmicos manifiestan el fundamento rítmico del tema del poema, esto a través de los diversos planos de sentido en los que se expresan cada uno; también, que el sistema de versificación de cláusulas constituye un eje rector que dirige la apreciación y desarrollo de los demás ritmos, por lo que no es un elemento ornamental, sustituible, del poema.

1. INTRODUCCIÓN. SOBRE AQUELLO QUE SE MUEVE DESDE NOSOTROS Y ORDENA EL UNIVERSO

El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

La percepción del mundo es, indudablemente, un fluir de experiencias. Ese fluir, ese andar del mundo nos es tan natural, tan nuestro que, sin reflexionar un poco, pareciera no ser imposible de explicar. Así, nos viene un día tras otro, nos bañamos en la mañana, en la tarde comemos y en la noche dormimos. Otro día: a cortar la barba que reaparece todos los días y todos los días allí está. Caminar al transporte, un paso, otro paso 1, 2, 1, 2, siempre 1, 2, o 1, 2, 3, 4, si bailamos. Por en la estación, pasa un tren y otro, y otro; aun y cuando ya no se espera el tren pasa uno y luego otro. En las calles, los autos avanzan; el semáforo los detiene un momento: luego avanzan; de nuevo, el semáforo los contiene y luego los autos arrancan. La gente camina en todas partes. Los árboles crecen. “¡Es el ritmo de la vida, que no te deje!”, dice un anuncio en una calle, y luego otro anuncio con otro mensaje, pero siempre otro, y luego otro, calle por calle.

Es experiencia común haber escuchado alguna vez una de las expresiones siguientes: “¡Ese chico tiene buen ritmo, mira cómo baila! ¿Sientes el ritmo de mi corazón? El tren va a un ritmo constante. Es difícil seguir el ritmo de esa pieza musical. El ritmo de ese poema es violento. A este ritmo de producción, el pedido se completará antes. Tendrás que acostumbrarte al ritmo laboral. El tumor está creciendo a un ritmo veloz.” El ritmo, como

puede sentirse, es una experiencia omnipresente, latente en todos los confines de la existencia y, por supuesto (y repetido una infinidad de veces), en la poesía, en el poema. Y, aun así, parece inasible, como parece serlo en el “Nocturno III” de Silva.

Octavio Paz¹, al explicar, en la medida de las posibilidades que brinda el lenguaje, este fenómeno intrínseco a la humanidad y a lo sagrado, nos recuerda que esas percepciones físicas, sensoriales son sólo las huellas que manifiestan un movimiento interno, personal y, a la vez, universal de lo vivo y lo sagrado, y que la poesía, constituida de lenguaje, reproduce en sí misma este movimiento, este ritmo primordial.

El ritmo no es medida, sino tiempo original. La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una “forma de hacer presente el tiempo”. Calendarios y relojes son maneras de marcar nuestros pasos. Esta presentación implica una reducción o abstracción del tiempo original: el reloj presenta al tiempo y para presentarlo lo divide en porciones iguales y carentes de sentido. La temporalidad —que es hombre mismo y que, por tanto, da sentido a lo que toca— es anterior a la presentación y a lo que la hace posible (Paz, 1967: 48).

Así visto, es entendible por qué es más sencillo para cualquiera hablar de las manifestaciones rítmicas y que podamos reconocerlas; aunque acceder a la verdad que contienen o re-conocer el fundamento rítmico que reproducen ya no lo sea. No lo es, lo creo, porque nos encontramos inmersos en ese ritmo original y no podríamos verlo plenamente, sino sólo sentirlo, como lo hacemos en todos los hechos que vivimos y, por supuesto, en la poesía.

Paz advierte que aquellas manifestaciones de vaivén de energías, de juego de tensiones y distensiones, “pausas y exclamaciones, risas y silencios”, que se presentan en la vida misma

¹ Las reflexiones de Paz, las de un poeta y ensayista, sirven aquí para partir de una consideración sobre el tema intuitiva, poética, lírica que, aunque parece distanciarse del eje teórico que sostiene este trabajo: la semiótica, en realidad, es sólo una manera más amena de aproximarse al fenómeno ritmo y de referir sus propiedades, características y manifestaciones.

y en el lenguaje son la concreción, la reproducción, es decir, el rito, de un ritmo primordial que corresponde a una visión de mundo:

Todas las cosmologías del hombre brotan de la intuición de un ritmo original. En el fondo de toda cultura se encuentra una actitud fundamental ante la vida que, antes de expresarse en creaciones religiosas, estéticas o filosóficas, se manifiesta como ritmo. Ying y Yang para los chinos; ritmo cuaternario para los aztecas; dual para los hebreos. Los griegos conciben el cosmos como lucha y combinación de contrarios. Nuestra cultura está impregnada de ritmos ternarios. Desde la lógica y la religión hasta la política y la medicina parecen regirse por dos elementos que se funden y absorben en una unidad: padre, madre, hijo; tesis, antítesis, síntesis; comedia, drama, tragedia; infierno, purgatorio, cielo; temperamentos sanguíneo, muscular y nervioso; reinos mineral, vegetal, y animal; aristocracia, monarquía, democracia (Paz: 51).

Teniendo en cuenta estas ideas, es posible asir, de alguna manera, las relaciones existentes en los fenómenos enunciados al inicio. Ese sustrato, aquella visión del mundo, es lo que explica esta condición humana de percibir la realidad a partir de contradicciones, de relaciones binarias, ternarias, cuaternarias, de vaivenes y repeticiones, que producen un movimiento en los seres vivos; es, además, lo que permite comprender esta necesidad de organizar las manifestaciones humanas en ritmos. Por ello, con Paz

es posible afirmar que el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia “algo”, hacia lo “otro”: la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes (52).

Se entiende, así, que el poema, partícipe de estas relaciones de movimiento, manifieste ese orden original y que el ritmo, del cual se nutre el poema, sea un hecho trascendente (¿sagrado?) que lo afecte en su totalidad y sea el que lo dirija. En este sentido, como reflexiona Paz, las manifestaciones rítmicas dentro de aquel deben comprenderse como *sentido* y no como mera *medida*; pues el ritmo, sobre todo, es rito, rito que renueva el mito. “La representación mítica del tiempo es esencialmente rítmica. Para la religión y la magia el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar, el tiempo” (54). No es posible olvidar, pues,

que “el poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten sus frases rítmicas. Esas frases rítmicas son los que llamamos versos y su función consiste en recrear el tiempo” (55).

Esa poesía, que es lenguaje y que, como dice Paz, generalmente se fundamenta en la confianza de que las palabras son las cosas, sus dobles, y que a través de ellas el poeta crea una realidad, es la que se mueve en “el dinamismo del lenguaje [que] lleva al poeta a crear un universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma” (44).

Como puede intuirse, los recursos que se utilizan para reproducir, para actualizar aquel mito, esos elementos de los que se compone un poema están relacionadas de manera sacra con aquel ritmo universal. “El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo el idioma. El ritmo es un imán. *Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras*” (44. Las cursivas son mías).

Se comprende, pues, que no sea asunto baladí querer estudiar y entender un poco cómo funciona y qué esconde en su interior, por ejemplo, el ritmo de los pasos, el ritmo que produce la disposición de unos cuadros o el ritmo de unos versos que parecen develar un misterio. Ese misterio podría ser inalcanzable; por tal motivo, como diría Dámaso Alonso, “movámonos torpemente por las orillas, por los aledaños” (Alonso, 1971: 105), acercándonos indefinidamente a la poesía, pero sin tocarla nunca, con las herramientas de los mortales, aquellas que nos permitan, con palabras profanas, intentar explicar algo de lo sagrado.

Aquello sagrado, aquello misterioso que será profanado en este trabajo serán unos versos de José Asunción Silva, los de su “Nocturno III”, ese poema que ha sido llamado “concierto vocálico” (Camacho, 1975: XXVII) y que, como veremos, es una hipérbole

rítmica: uno de los poemas elegíacos insertos en la tradición de la melancolía más desoladores y entristecidos de la lírica española, cuyos ritmos reproducen y empatizan entre nosotros, los lectores, el dolor por la pérdida del otro.

2. EL ESTADO DEL RITMO

2.1 Algunas consideraciones teóricas sobre el ritmo

En el siguiente apartado, presento una breve revisión de algunas nociones en torno al ritmo, entendido éste como fenómeno del que participan todas las actividades humanas, procurando encauzarlo hacia los estudios de poesía. Visto someramente, existen diferentes paradigmas de conocimiento desde los cuales puede aproximarse a su estudio, como el de la biología (en los procesos vitales), el de la música (a través del orden y proporción entre los sonidos), el de la psicofisiología (que explica la repetición de movimientos idénticos en la organización neuromuscular) y muchos otros más.

La intención de este ejercicio es señalar que este fenómeno no se limita al ámbito de la poesía, sino que, por el contrario, se encuentra en todos los aspectos de la vida; que, además, como señalé en la introducción siguiendo a Paz, las manifestaciones rítmicas son el resultado de una experiencia trascendente. Su revisión será tomada en cuenta para contar con un horizonte de partida más amplio. Esto permitirá mostrar cómo existe una idea general en común que es compartida por todos los campos de conocimiento y, a partir de ella, estudiar las características generales relacionadas con el ritmo en la poesía en lengua española.

Enseguida, se mostrarán algunas consideraciones sobre el ritmo en que se compone el “Nocturno III”, y, partir de las observaciones anteriores, se problematizará el hecho de apreciarlo desde las perspectivas tradicionales, las cuales relegan su carácter rítmico a mero elemento lúdico.

2.1.1 El ritmo de la vida

Entre las definiciones más extendidas sobre el ritmo, se encuentra aquélla procedente de la teoría musical. En ella, se considera el ritmo como elemento fundamental de la música:

Ritmo es el *orden y la proporción* entre los sonidos que integran una obra musical: se manifiesta en la *intensidad, altura, timbre o duración de ciertos sonidos destacados* especialmente. El ritmo resulta de la “*disposición alternada que convierte a los sonidos en fuertes y débiles*, de tal manera que, de distancia en distancia —(regular o irregular)— uno de ellos aporte al oído *la sensación* de descanso, de reposo, de un fin más o menos completo” (Luzzy en Velázquez, 1972: 14. Las cursivas son mías).

Como puede verse, el orden, la proporción, la intensidad, la duración y la disposición de los sonidos musicales que, alternados entre sí, logran crear contrastes entre ellos son los elementos que constituyen la caracterización del ritmo en la música. Ésta, como se sabe, pertenece a las Bellas Artes del tiempo y, en este sentido, se comprende que el orden, la proporción, la duración y la disposición de los sonidos se establezcan con respecto a éste. Es decir, la música concibe al ritmo como la organización de los sonidos, con ciertas características especiales, en el tiempo.

Aunado a lo anterior, se encuentra el hecho de que esa organización tiene que aportar al oído una sensación de algo. Esa sensación, puesto que es del individuo, está plenamente ligada a la percepción; es decir, tiene que ver con la subjetividad del hombre, porque estas relaciones de tiempo necesariamente deben ser establecidas por alguien, no se dan en la nada. Nosotros, los individuos, somos quienes las sentimos, quienes establecemos que existe tal organización o, no; pues como arriba se dijo, nosotros somos tiempo.

Ahora bien, desde su nacimiento, la música y la danza han marchado juntas, a veces separándose, pero sin excluirse jamás por completo la una de la otra. Música es danza; porque el ritmo musical, con su repetición, con su orden de sonidos en el tiempo y su periodicidad de

intensidades incita al que las oye, al que las percibe, a seguirlos con movimientos corporales o mentales: el tarareo de una canción, llevar el ritmo con el pie, mover la cabeza, bailar. Pero de igual manera, la danza produce música, los movimientos del cuerpo producen sonidos: dar palmadas, hacer chasquidos con los dedos, marchar, golpear el suelo con el pie: movimientos que se pueden reforzar con percusiones, con cascabeles, movimientos que hacen música.²

La psicofisiología y los estudios etnológicos ya han hablado de ello: el hombre, antes de hacer cultura sólo tenía su cuerpo y su voz (y con ellos, luego, la danza y el canto), y han explicado que la organización neuromuscular del hombre da prioridad a la repetición de movimientos idénticos (Fraisie, 1976: 11). Desde la sencillez de la marcha o el movimiento del pecho al respirar, hasta llevar a cabo los trabajos cotidianos, tanto hombres como mujeres, cuando sólo tienen su energía muscular la economizan repitiendo estructuras organizadas; incluso, en la actualidad, los trabajos agrícolas que aún se realizan *a mano* lo confirman. Parece ser, entonces, que el ritmo en la música y la danza está ligado al movimiento o, al menos, a la percepción de éste, en el tiempo y en el espacio.

No obstante, como puede suponerse, el ritmo también se encuentra presente en la naturaleza; seguramente, en ella antes que en nosotros mismos. De esta manera, se habla de ritmos biológicos: el ritmo con que crecen las plantas, el ritmo cardíaco, el ritmo respiratorio, el ritmo de las estaciones, etcétera. En biología, a aquellos ritmos que afectan todos los procesos vitales, desde la célula al organismo, se les conoce con una nomenclatura particular, pero refiere fenómenos similares a los vistos anteriormente:

² Recuérdese lo que dice Paz al respecto: “La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical: no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo ya está la danza; y a la inversa” (49).

un ritmo biológico puede siempre describirse como un sistema oscilante en el cual se producen *sucesos idénticos a intervalos de tiempo sensiblemente iguales* [...]. El intervalo de tiempo transcurrido entre dos sucesos idénticos se llama *periodo* (o ciclo). Inversamente, la *frecuencia* es el número de periodos por unidad de tiempo. En el curso de un periodo, el ritmo presenta una serie de estados sucesivos o *fases* (Fraisie: 18. Las primeras cursivas son más).

En esta definición biológica, también se destaca la relevancia de una reiteración de sucesos organizados en el tiempo para que sean sensiblemente perceptibles como iguales; estos sucesos tienen que ser *idénticos*, una vez más. También es interesante que sean sensiblemente iguales, es decir, la percepción de ellos juega un papel importante, de nuevo, en la caracterización del ritmo.

De tal modo, como se sugiere al inicio de este apartado, “los ritmos biológicos afectan todos los procesos vitales, de la célula al organismo [por lo que] la ciencia actual puede afirmar que la actividad rítmica es una propiedad fundamental de la naturaleza viva” (Fraisie: 56). Dicho esto, se puede recuperar y confirmar uno de los parámetros en los que se encuentra el ritmo: en lo vivo, en la vida. Es en ella donde los seres nacen, crecen, se reproducen, mueren; donde los ciclos se suceden: las estaciones del año, una a la otra; los periodos de reproducción, la noche y el día, las lluvias y las sequías, la floración de los árboles y la caída de las hojas.

2.1.2 Propuestas teóricas sobre el ritmo en el poema vinculadas con lo acústico

La poesía pertenece a eso vital, y el ritmo crea y mueve a la poesía y al poema. Indudablemente, la consideración más extendida sobre el ritmo en la poesía, en el poema, es

aquella que lo vincula con lo acústico,³ en esta identificación siempre latente (y las más de las veces injusta) de la música con la poesía.

A principios del siglo XX, como fruto de una vida interesada en los estudios de la forma literaria, el poeta y crítico literario peruano Manuel González Prada redacta su tratado *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. En éste, plantea su concepción sobre el ritmo, cuyo enfoque se encuentra, claramente, en relación con lo acústico. En este trabajo, después de deslindar la cantidad (propia de la métrica grecolatina) del verso castellano como elemento rítmico y conferir este aspecto al acento, expone: “Dando al acento la importancia que seguramente no poseyó en la métrica griega, se puede afirmar que el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcados por el acento” (González, 1977: 16). Para conformar tal definición, González Prada cita a algunos metricistas franceses e italianos:

según Zambaldi “la palabra ritmo significa flujo” i “podría definirse [como] el regreso regular i periódico del *ictus* con intervalos sensibles de tiempo” “El ritmo tomado en su sentido etimológico, dice P. Edmond Bouvy, es la corriente regular de los sonidos”... “...la sucesión regular i distinta de los tiempos”, definición que abraza el sonido, la palabra i los movimientos del cuerpo, es decir: la Música, la Poesía i la Danza [*sic*] (González, 1977: 16)

Es evidente que las reflexiones teóricas sobre el ritmo en el poema giran en torno a los mismos elementos revisados arriba: el tiempo, intervalos sensibles de tiempo, sucesiones regulares y distintas, el acento, etcétera, pero todos éstos se encuentran entre los fenómenos de percepción acústica. González Prada, en síntesis, concibe toda una teoría rítmica del verso basada en la sonoridad de las sílabas y explica sus fundamentos de la siguiente manera:

³ Andrés Bello, *Principios de ortología y métrica* (1835); Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana* (1919); Manuel González Prada, *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (1977); Sinibaldo de Mas, *Sistema musical de la lengua castellana* (1832); Tomás Navarro Tomás, *Arte del verso* (1975), Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* (1975).

El ritmo se compone de unidades i elementos. Por unidad rítmica se entiende una vocal o una sílaba cualquiera. El elemento rítmico se compone de una, dos, o tres sílabas llanas, seguidas o precedidas de una acentuada. [...] La unidad rítmica es la sílaba, i en último análisis, ya como partículas, ya como tiempos de algunos verbos. Unidas entre sí, dan origen a 14 diptongos i 4 triptongos, [que] combinados con las consonantes forman el caudal lexicográfico de la lengua. Son como las siete notas de la música (González, 1977: 16).

El crítico peruano fundamenta el ritmo del verso castellano en la sílaba y concuerda con que estas unidades se agrupan en una, dos o tres sílabas “llanas, seguidas o precedidas de una acentuada”, de tal modo que con ellas se formen lo que podrían ser considerados como pies rítmicos, aunque ésta no es una nominación que González Prada utilice.⁴

Por su parte, para Navarro Tomás (*Arte del verso*, 1975), los elementos caracterizadores del ritmo también se encuentran en sus componentes acústicos. En un esfuerzo sintetizador de las implicaciones históricas y teóricas del verso, expone que éste es “una serie de palabras cuya disposición produce determinado efecto rítmico” (1975: 10). Para el filólogo español, tal disposición de palabras, más allá de considerar un efecto rítmico propiciado por la semántica o la sintaxis de las palabras, implica que se sustenta en la disposición de los acentos en ellas: “la base del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio” (1975: 11). Tal es la importancia que le adjudica al acento, a lo acústico, que

⁴ Con respecto a la sílaba, es por mucho interesante la reflexión que hace sobre ésta como unidad rítmica, pues permite notar que una sílaba puede estar compuesta por varios constituyentes, como vocal más consonantes o vocales más vocales. Además de que considera que la sílaba, a partir de añadiduras o supresiones, ya sea de vocales o consonantes (fonemas prenucleares o postnucleares), puede modularse: “Después de lo dicho se comprenderá mejor la vocal si decimos que vocal es un sonido indivisible o simple que se pronuncia con una sola emisión de voz, i que una sílaba [...] es un [...] sonido compuesto divisible que se pronuncia también con una sola emisión de voz. Las consonantes no son sonidos propiamente dichos sino ruidos. La vocal es no sólo un sonido, sino el alma de la sílaba, el *substratum*, más vital a medida de su mayor acentuación, pues hasta en el diptongo i en triptongo la sílaba fuerte domina y eclipsa a las sílabas débiles. Desde que no se concibe una lengua formada de simples vocales la verdadera unidad rítmica es la sílaba mixta es decir de compuestas de ruidos o consonantes i de vocales o sonidos propiamente dichos. En nuestra lengua todas las sílabas se consideran como isócronas es decir iguales en cuanto al tiempo que se gasta en pronunciarlas [*sic*]” (González Prada, 1977: 16-17).

considera que “la línea que separa el campo del verso del de la prosa se funda en la mayor o menor regularidad de los apoyos acentuales” (11).

Uno de los aportes más importantes de Navarro Tomás para la comprensión del verso fue concebir una teoría que explicara el ritmo de éste en sí mismo, de manera intrínseca. De tal modo, ofrece el concepto “periodo rítmico”, según el cual el verso es una unidad semejante a una línea musical que se encuentra conformada por unidades que se equiparan y compensan, cuyos compases constituyen su ritmo. “La función del periodo rítmico es esencialmente rítmica. De su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado” (22). Lo rescatable de su teoría, para este trabajo, es que, además, considera ya que la rima, la estrofa, el efecto evocativo de las palabras y su correlación pueden funcionar como complementos rítmicos, a pesar de que no es una idea que desarrolle completamente (32).

Pero estas consideraciones, tan próximas a las que se desprenden de las revisadas desde diferentes áreas de conocimiento y que persisten en la conciencia general de los lectores no especializados, no son las más adecuadas para realizar un acercamiento preciso al análisis de los componentes rítmicos de un poema; pues aquellas nociones de las que parten están, como señala José María Paz Gago, empapadas de una visión reduccionista que considera los fenómenos métricos, y a los rítmicos dentro de ésta, como meras herramientas taxonomizantes.⁵ Conviene, pues, ampliar dicha consideración, ya que lecturas que parten

⁵ En palabras del autor, “la deficiente transmisión de la doctrina (pseudo) clasicista, la tradición escolar y el positivismo decimonónico consagraron una persistente concepción preceptista de la Métrica, concepción que ha llegado hasta nuestros días. [Ya que,] supeditada a las Artes Retóricas destinadas a la enseñanza o a una Gramática con una funcionalidad no menos estrictamente pedagógica, la Métrica se ha venido entendiendo como conjunto de reglas y licencias o como aparato taxonomizante que ofrecía categorías clasificatorias por doquier. [Y] los análisis críticos de la poesía se han limitado con frecuencia a la mera descripción de esos procedimientos

desde estas observaciones han menospreciado o relegado el valor de las estructuras métricas, y rítmicas, de la poesía. Destino del cual no se salva el poema que motiva esta investigación.

2.1.3 Deslindes del ritmo limitado a lo acústico en el poema

A principios del siglo XX, la revolución en los estudios literarios que representó la aparición de los formalistas rusos sentó las bases para que las posteriores aportaciones teóricas sobre el ritmo en la poesía adquirieran un carácter más “científico”. Asimismo, planteó los fundamentos para que el reconocimiento y estudio del ritmo se deslindaran de una mera apreciación taxonómica y que se pudiera reconocer en él una implicación funcional, dotadora de sentido para los textos. De estas bases, teniendo en cuenta las teorías del lenguaje, surgió una nueva reinterpretación de la función y el significado de los fenómenos rítmicos. La función ornamental y el carácter meramente sonoro quedaron rebasados y la función del ritmo fue vista como una función estética en sí.

Iuri Tynianov, por ejemplo, propone que el ritmo es el principio organizador del lenguaje versificado. Él parte de considerar las formas literarias como sistemas no estáticos que, en aquellas analogías espaciales que suelen aplicársele (vaso-forma), aunque tienen insinuada una nota de estatismo, no deben ser comprendidas como tales: “se debería concebir las formas espaciales como formas dinámicas *sui generis*” (Tynianov, 1972: 13). Un sistema que está compuesto por constituyentes jerarquizados y movibles de tal modo que alguno tiene preponderancia sobre los demás, y que vuelve reconocible al sistema como tal. Concibe a las

métricos y a las consabidas tipologías (de acentos, de versos, de estrofas, de poemas) pero a poco o a nada más” (2001: 339).

formas literarias como puro movimiento y niega que sus constituyentes sean estáticos e intercambiables entre sí:

La unidad de la obra no consiste en una entidad cerrada y simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio. Entre sus elementos no media el signo estático de adición e igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de la correlación y la integración. [...] No todos los factores de la palabra son equivalentes entre sí. La forma dinámica no nace de su combinación o fusión [...], sino de su acción recíproca o interacción, y por tanto de la preeminencia de un grupo de factores a expensas de otro. Por ello el factor evidenciado deforma a los factores subordinados (1972: 13).

En esta idea de interacción, se vuelve relevante que, por ejemplo, en los textos poéticos, ciertos factores deben sobresalir sobre otros para que sea percibido el principio constructivo: “El arte vive de esta interacción, de esta lucha. Si no se percibe la dependencia o deformación de todos los otros factores por obra del factor constructivo, no existe hecho artístico. [Con esto explica que ante la falta de sensación de una] *interactividad*, que supone la presencia de los dos momentos: subordinante y subordinado, el hecho artístico se anula, deviene automatismo” (13). Según Tynianov, de esta manera es como suelen gastarse algunas formas poéticas: su función subordinante y deformante, al asimilarse a otros sistemas o al volverse habitual, se debilita y cae en automatismo.

En el caso del poema, Tynianov confiere el papel de factor constructivo al ritmo. Esta idea queda más clara al intentar establecer una diferenciación entre la prosa y el verso. El ritmo, como constituyente, existe en ambos lenguajes, el de la prosa y el verso; no obstante, la función es cualitativamente distinta: el ritmo es funcional de acuerdo con su cualidad regresiva o progresiva, nos diría Domínguez Caparrós, varias décadas después, siguiendo aquellos postulados teóricos:

Lo fundamental para comprender lo que distingue la prosa del verso es observar que la división de las unidades rítmicas de la prosa (periodos y miembros de periodos) se

funda en razones lógico-sintácticas, mientras que en el verso el esquema rítmico impone su división; por eso el verso no tiene que coincidir con periodo, miembro de periodo o cualquier otra unidad lógico-sintáctica [...]. El carácter distinto de la segmentación se debe a que el ritmo [...] de la prosa es *regresivo*, el del verso *progresivo* (2000: 27).

Estas ideas sobre el ritmo fueron, en gran medida, cultivadas por Osip Brik, quien, en el breve ensayo “Ritmo y sintaxis” recopilado por Todorov en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, desarrolla una teoría del ritmo del verso. En este texto de 1927 discute la validez de incluir todos los fenómenos de regularidad o alternancia dentro de la categoría de ritmo y se plantea la consideración de los factores semánticos y sintácticos del verso como fundamentales en la constitución del ritmo.

En este texto, Brik explica que en el verso la sintaxis funciona de una manera particular, pues influyen tanto la lógica del discurso como el ritmo al que se sujeta (111), es decir, el verso obedece tanto a leyes sintácticas como rítmicas.

Cabe adelantar, por ahora, que esta particularidad distintiva es la que subyace en poemas escritos sobre un sistema de versificación de cláusulas. Por un lado, la sintaxis “ordinaria” actúa sobre el contenido semántico, pero, por otro, el ritmo actúa sobre la sintaxis misma y sobre el contenido semántico. Es posible que esto se advierta porque, siguiendo a Brik, se realiza un tipo de lectura del verso, del poema, en el que se da prioridad sólo al aspecto semántico, olvidando la importancia de la estructura rítmica.

Ahora bien, Domínguez Caparrós (partidario del Formalismo y uno de los mayores impulsores contemporáneos de los estudios métricos) considera, en primer lugar, que cuando se habla de un poema y de ritmo, se está haciendo referencia a tres diferentes (pero próximos) hechos rítmicos: a) a “la descripción de los elementos que repetidos simétricamente, constituyen la base de una manifestación rítmica”, b) “al aspecto general de un poema cuando

se implican estéticamente todos los componentes lingüísticos del mismo” y c) a “la manifestación concreta, individual, de un tipo de verso que aún explicable por su acomodación a un esquema general, presenta unas peculiaridades que lo diferencian y le dan un aire propio” (2000: 31).

Así, aunque el primer punto que señala Domínguez Caparrós destaca el factor de repetición y de orden (*simétricamente*), que aparentemente parece enfatizar o reducir el ritmo al hecho acústico, no obstante, el segundo punto lo amplía al precisar que el ritmo se encuentra en la implicación estética de todos los componentes lingüísticos del poema. Esta consideración más amplia e incluyente permite problematizar cómo funciona el ritmo en un poema. Así, se puede añadir lo siguiente:

Desde una perspectiva general, el ritmo es un concepto amplio en el que entran en juego, no sólo los hechos fónicos, sino los componentes semánticos y sintácticos. Cuando Jakobson [...] explica el ritmo fónico como un caso del principio estético que se funda en el acercamiento de sus unidades, está situándose en esa perspectiva general. Cuando desde planteamientos estructuralistas Benjamin Hrushovsky [...] sostiene que el aspecto rítmico de un poema implica el impacto de todo el movimiento del material verbal en su lectura, está adoptando una visión amplia del fenómeno rítmico (Domínguez Caparrós, 2000: 34).

Esta ampliación de paradigmas permite que se puedan establecer enfoques desde los cuales se aborda el fenómeno; así, desde el aspecto meramente técnico, el ritmo puede definirse como “la recurrencia seriada de un determinado intervalo de tiempo o grupo de intervalos de tiempo, señalada por sonidos, movimientos orgánicos, etc.” (S. Chatman en Domínguez Caparrós: 2000: 32). Esta visión es semejante a las vistas anteriormente en tanto que, como característica fundamental del ritmo, “se considera indispensable una manifestación objetiva, acústica del

mismo”⁶ (32). No obstante, como se dijo arriba, gracias al formalismo esta visión se ha ampliado y desde entonces se cuenta con conceptos como “*impulso rítmico o inercia rítmica, tiempo de espera* (anticipación, momento progresivo; resolución, momento regresivo), *espera frustrada* (dinamización)” (33) que posibilitan el estudio del ritmo desde enfoques más complejos. Por lo cual, el ritmo ya no sólo es considerado en cuanto a lo acústico, pues intervienen en su conformación todos los componentes lingüísticos (35-36).

Así, pues, se puede concluir que la crítica ha dejado de considerar el ritmo con base en su representación externa, fundamentada en lo acústico, y ha comensado a valorarlo en relación con todos los hechos del lenguaje del poema o, en palabras de Paz: el ritmo en el poema, como representación simbólica, es manifestación concreta, es decir, física de lo que se procura revelar con el contenido: un hecho sagrado.

2.1.4 Hacia una comprensión más amplia de los fenómenos rítmicos en el poema

No resulta difícil pensar que lo fónico no determina el carácter rítmico de un poema. Esta revisión no puede pasar por alto los actuales enfoques de estudio sobre el ritmo. Ante aquellos poemas que aparentan carecer de todo elemento rítmico, Isabel Paraíso establece una tipología del verso libre basada en los hilos conductores que recorren toda la poesía, independientemente de si esta poesía es medida o no. Estos hilos conductores se encuentran en los principios organizadores que sustentan a los versos de este tipo de poesía, es decir, a sus ritmos: “si bien el verso libre es libre [...] también es verso, y por tanto contiene principios organizadores ‘un ritmo’” (1985: 55). Con base en estas observaciones, ella propone dos

⁶ “Elementos constitutivos de la objetivación lingüística del ritmo en español son [...] el acento, la pausa, el número de sílabas métricas y la correspondencia del timbre que llamamos rima” (Domínguez Caparrós, 2000: 32).

grandes clasificaciones de versos (con subclasificaciones a partir de otras características) según la base rítmica que los sustente. De esta manera, en la primera, al verso libre que se fundamenta, en mayor o en menor medida, en elementos fónicos propone llamarlo *verso libre basado en ritmos fónicos*; y, en la segunda, al verso que no se ajusta a los elementos fónicos como base rítmica, siguiendo la nominalización de Amado Alonso, lo llama *verso libre basado en ritmo de pensamiento* (1985: 56).

Esta revisión de enfoques puede sintetizarse, siguiendo a Samuel Gili Gaya, en que, además de ser rítmicos los fenómenos acústicos, también lo son otros, igualmente ricos y estimulantes, como la reiteración de ciertas imágenes, de ciertos colores, de ciertas ideas:

Para situar en su conjunto los términos del problema, diré que *ritmo*, en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de ciertas percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonido. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies, y los acentos fijos (Gili Gaya, 1993: 64).

Esta última observación, sumada a las anteriores, permite acordar con que existen diferentes tipos de ritmos, y que algunos tienen que ver con la organización de fenómenos en el espacio y otros en el tiempo. Bien, cuando Gili Gaya habla de percepciones ya vividas o de algunas que nos las recuerden, se refiere a todo tipo de experiencias: a la disposición armoniosa de unos cuadros en la pared, por ejemplo, a la intermitencia de una lámpara descompuesta, al cambio de luces de los semáforos, a las ventanas de un edificio colocadas en cierta posición, a los autos en movimiento en una carretera, al andar de los animales.

Ahora bien, es posible suponer que una plurivalencia del ritmo también se encuentra en el poema y que, si bien, los caracterizadores rítmicos en la poesía tradicional (los acentos,

los versos, las estrofas, etcétera), de alguna manera, satisfacen la comprensión del ritmo en ella, la poesía contemporánea (desde las vanguardias) parece no ajustarse a esos parámetros de análisis, mas no por ello se dice que sea arrítmica, sencillamente se compone de otros tipos de ritmos.

Para concluir este apartado, sirvan de contexto aquellas palabras que asentó José Domínguez Caparrós en la introducción de su *Métrica española*, con las cuales propone nuevas brechas de investigación para el estudio de la poesía; las cuales, en el caso preciso de este trabajo, sirvieron de pauta para encaminar la investigación:

Puesto que la métrica se perfila como dominio bien delimitado —por su vertiente técnica y la consciente elección en un momento preciso—, y rico en implicaciones estéticas, la semiótica literaria nos puede proporcionar el marco teórico mejor pertrechado para integrar los diversos aspectos de la función literaria de la métrica. En efecto, en rápida utilización, con fines sólo ilustrativos, de la propuesta teórica que de esta disciplina hace María del Carmen Bobes Naves (1989: 77-112) ¿cómo no ver en la sintaxis semiótica el lugar de la métrica descriptiva, la que enumera los esquemas y las condiciones de las numerosas formas versificadas?; ¿cómo no utilizar los conceptos de la semántica semiótica para explicar, por ejemplo, la iconicidad o el valor simbólico de las formas métricas concretas, en general o en un poema determinado?; ¿cómo no entender en el marco de la pragmática las muchas implicaciones del tipo sociológico y cultural de la métrica?; ¿cómo no ver el esquema métrico como algo similar a un acto de lenguaje literario de la pragmática? (Domínguez Caparrós, 2000: 19)

De esta manera, se afirma que el enfoque de análisis de esta tesis se encuentra en la semiótica. Así, como se verá en el apartado siguiente, el “Nocturno III” constituye una hipérbole rítmica que se estructura en lo que llamaremos sistema de versificación de cláusulas, el cual es eje rector de los demás elementos rítmicos que, en conjunto, despliegan el valor simbólico y profundo —sagrado— de todo el poema. Tal procedimiento, como se dijo en la introducción, encuentra su justificación en que las consideraciones estrechas (basadas en el valor acústico del ritmo) han menospreciado el valor potencial, semiótico, del ritmo del sistema de versificación de cláusulas.

2.2 Sobre el poema de versificación de cláusulas y el “Nocturno III” de José Asunción Silva: su ritmo

Al igual que nosotros, los mexicanos, quienes llevamos en nuestras billeteras los poemas de Nezahualcóyotl y sor Juana en nuestros billetes de 100 y 200 pesos, respectivamente, los colombianos portan consigo el “Nocturno III” de José Asunción Silva en su billete de 5000⁷: uno de los poemas más conocidos y traducidos de la literatura hispanoamericana, desde que se publicó en 1984 en una revista de Cartagena.

Camacho Guizado expresa que “la poesía de Silva es la que inicia en Colombia la literatura moderna. Antes de Silva todo es siglo XIX, sin excepción: Silva inaugura nuestro tiempo. Principalmente, claro, con el ‘Nocturno’” (en Silva, 1977: XVI)⁸. Asimismo, en una nota al pie recuerda lo que Anderson Imbert comentó al respecto de nuestro poema: “es una de las más altas expresiones líricas de la época, nueva en timbre, en su tono, en su estructura musical, en su tema fantasmalmente elegíaco, en su rítmica imitación del sollozo” (XVI), o lo que expresó, siguiendo la misma línea de asombro, Robert Bazin, quien dijo que “de ese poema se desprende una música hasta entonces desconocida en la poesía castellana” (XVI).

Al leer tales comentarios, es imposible discernir con ellos; o quizá sí, ya que dichos epítetos han creado un aura de misterio y ocio en torno a la composición silvana. De misterio por las explicaciones contextuales ante la famosa dedicatoria a la muerte de su hermana Elvira, a quien amaba en demasía; de ocio, en tanto que el portento que representa este poema,

⁷ Al menos, en su edición anterior; pues, desde agosto de 2016, se emitió un nuevo billete de esta denominación, con Silva también, pero éste incluye el poema “Melancolía”.

⁸ Como señala Camacho Guizado, “Silva se aventura en el irracionalismo, en el clima misterioso que ya los simbolistas europeos habían inaugurado. La estética de lo raro, lo misterioso, lo invisible, lo neurótico, exótico, etc., es inaugurado por él en las letras colombianas” (XVI).

a nivel temático y compositivo, ha dificultado su estudio y ha dejado transitar comentarios como los anteriores. Todos ellos con una vacuidad y halo de genialidad que perpetúan el asombro ante la pérdida, sí, pero también la falta de interés por descubrir por qué hasta entonces no existía música como la suya en la poesía hispanoamericana o cómo es posible que en el poema se presente esa “rítmica imitación del llanto”.

Por ahora, cabe señalar dos puntos que se desplegarán en el desarrollo de esta tesis. Primero: el “Nocturno III” de Silva constituye una hipérbole rítmica en la que diferentes y ricos fenómenos de repetición se articulan en movimientos oscilantes, interactuando entre ellos, multiplicando y potenciando sus efectos; todos ellos dirigidos, orquestados por el sistema de versificación de cláusulas. Segundo, estas manifestaciones concretas del ritmo son las evidencias, los latidos de un corazón que llora, adolorido: estas manifestaciones rítmicas lo son del motor temático en que se compone el “Nocturno III”: la melancolía. Así, sin más. No el dolor es el que vale: sentimiento pesadoso, que conmueve y que se ve enriquecido expresivamente con la forma. Tampoco los recursos de sonido, la estructura, la belleza son los que lo hace erigirse como tal. La vida es vida mientras se vive. ¿Existe ésta sin cada uno de los órganos de un cuerpo humano? ¿En cada uno de ellos no está ya la vida misma? Lo mismo ocurre en el poema: la poesía no está allí como un halo divino, cuyas formas son un recipiente. Tampoco está en las partes, sino en todo.

Es necesario, antes que nada, definir el concepto “sistema de versificación de cláusulas”. Para ello, en primer lugar, hay que señalar que todas las lenguas cuentan con una manera de organizar su discurso, diferente del ordinario, con la que manifiestan una intención estética, más allá de la mera función comunicativa (este hecho no excluye a las lenguas que no cuentan con una escritura). El rasgo distintivo de este modo de ordenar el discurso es que

busca diferenciarse claramente del discurso ordinario mediante recursos, fundamentalmente, lingüísticos. A este sistema de organización discursiva singular se le llama sistema de versificación. Usualmente, es en éste sistema en el que las sociedades han procurado crear y compartir lo que llamamos poesía. Ahora bien, debido a las características propias de cada lengua y al margen de consenso cultural e histórico de cada sociedad, se comprende que la versificación sea un hecho convencional del lenguaje:

La versificación es la disposición del discurso en un conjunto formado por la unión de segmentos individualizados por pausas en función de un patrón rítmico. El carácter rítmico de los segmentos viene determinado por la repetición de uno o varios elementos lingüísticos. Cada lengua elige aquellos factores que pueden constituir el ritmo de su versificación. En la historia de cada literatura se comprueba que unas veces puede elegir unos elementos, y otras, otros; de ahí la posible sucesión, o simultaneidad, de varios sistemas de versificación. La versificación tiene, pues, un carácter *relativamente convencional*; sus límites están marcados por las características de la lengua (Domínguez Caparrós, 2000: 41).

Los fenómenos que constituyen los sistemas de versificación son variados⁹. Como señala Domínguez Caparrós, esto se debe a las características rítmicas de las lenguas: “unas tienden a la isocronía de los pies acentuales (inglés, por ejemplo), otras se organizan con isocronía silábica y anisocronía acentual (las lenguas románicas)”; esto es a lo que se le llama, de manera general, sistema tónico o sistema silábico de versificación, respectivamente.

De acuerdo con las propiedades que predominan en las lenguas bajo las cuales se organizan los sistemas, los teóricos han realizado clasificaciones con la intención de encontrar semejanzas, características compartidas, relaciones históricas o diferencias. En este modelo teórico de organización de los diferentes tipos de sistemas de versificación se inserta la

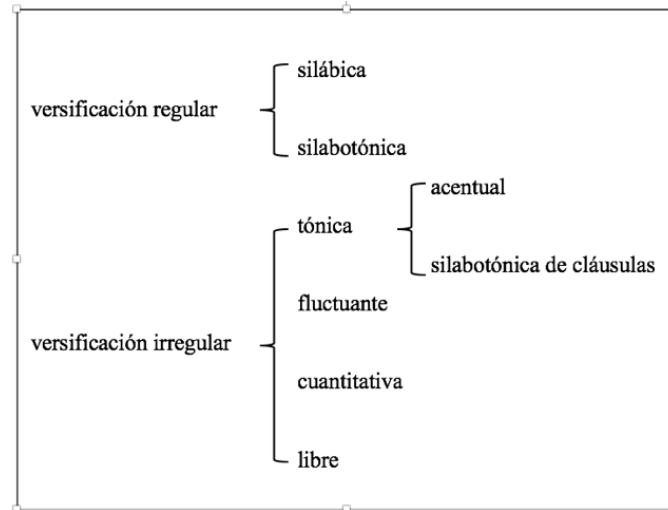
⁹ Algunos ejemplos: “Aunque la calificación de los distintos sistemas tiene que ver con propiedades fónicas, las combinaciones posibles son variadas: así, en chino clásico, junto al número de sílabas y la rima, el tono es una propiedad métrica relevante [...]; en la versificación bíblica, fundamentalmente paralelística, está en discusión si el metro, la medida, puede ser justado a un patrón acentual [...]. Difícilmente se encontrará un sistema métrico tan simple como el japonés, basado en la alternancia de versos largos y cortos [...] compensado con muchos artificios retóricos” (Domínguez Caparrós, 2000: 43).

versificación de cláusulas, por lo que se puede señalar, primeramente, que es un tipo de organización discursiva.

Para comprender la naturaleza de las distintas manifestaciones del verso español en su historia, hay que tener en cuenta lo siguiente: 1. que en teoría métrica es posible diferenciar unos sistemas generales comunes a varias literaturas, y que aunque en una lengua predomine un tipo de versificación, por adaptarse más claramente a sus propiedades lingüísticas, no excluye esto la existencia de algún otro de los grandes sistemas diferenciados por la teoría; 2. que en español se ha observado la existencia de sistemas diferentes. Este segundo punto estaría respaldado por la revisión de la teoría del carácter rítmico de nuestra lengua que la clasifica entre las de ritmo silábico (Domínguez Caparrós, 2000: 48).

En nuestra lengua, a lo largo de la historia han existido y convivido sistemas de versificación diferentes, todos ellos fundamentados, tradicionalmente, en el papel que desempeñan el número de sílabas y el acento como elementos rítmicos (49). Aquí es fundamental destacar el hecho de que la lírica inglesa se sustenta, básicamente, en un sistema de versificación tónico, de isocronía de los pies acentuales con los que se compone; el *yambic verse* es un ejemplo de ello.

Ahora bien, realizar una revisión de estas teorías es un asunto que no compete al presente trabajo; para el objetivo de éste, es suficiente con seguir el modelo de síntesis y clasificación que ofrece Domínguez Caparrós para organizar los versos españoles según los diferentes recursos lingüísticos que predominan en la organización del discurso. En él, puede encontrarse dónde se localiza el sistema de versificación de cláusulas al respecto de otros sistemas; más adelante se expondrán a detalle sus características.



Siguiendo a Camurati, los aspectos destacables del poema silvano son dos: primero, que los versos que lo componen son desiguales o, mejor dicho, irregulares o amétricos; y, segundo, que los acentos rítmicos se encuentran cada cuatro sílabas. Al respecto del primer punto, es necesario recordar que en la época en que Silva publica su “Nocturno III” (1894) aún proliferaban los enfoques teóricos que se empeñaban en equiparar la métrica española con la latina mediante el forzamiento de teorías y análisis de versos, todo ello con la intención de demostrar que en español existían diferencias cuantitativas en la duración silábica (Camurati, 1974: 290). Como es bien sabido también, la métrica española no se fundamenta en la duración silábica, como la latina; aquélla encontró, básicamente, su soporte en el peso y la medida, en la acentuación y la cantidad silábica, como ya se ha expuesto en las primeras páginas de este estudio.

Por tal razón es que en la métrica española existe una tendencia al isosilabismo de todas las lenguas romances (Camurati, 1974: 192). Así, pues, se debe tener presente que, en español, desde el mester de clerecía, la versificación tiende a la igualdad silábica. Como bien

señala Pedro Henríquez Ureña en *La poesía castellana de versos fluctuantes* (1961), aunque los versos irregulares, o anisosilábicos, existen desde los orígenes de la poesía castellana; no obstante, la poesía culta ha insistido particularmente en metros isosilábicos y estrofas isométricas —en ocasiones con extremo rigor académico, como ocurre en el siglo XVIII (Camurati, 1974: 293).

Pues bien, en este contexto, se comprende el primer rasgo relevante del poema, el carácter radicalmente amétrico del “Nocturno III” de Silva, ya que el poema se compone por 54 versos extremadamente dispares, desde versos de 4 sílabas hasta los de 24.

[Estos] versos de distinta medida se mezclan sin ningún orden, y sólo se repiten seguidos en algunos pareados, y más esporádicamente en grupos de tres iguales. [...] Esta extremada irregularidad, especialmente en la presentación de las líneas de 20 y 24 sílabas, inusitadas en el castellano, justifica el que muchos lo consideraran como «pasmosa innovación» según el decir de Sanín Cano (1974: 293).

Es así como, aunque entonces se practicaban ensayos de combinaciones de versos diferentes, éstos no iban más allá de cuatro tipos diferentes en una sola estrofa (294). Es muy importante no olvidar esto último para entender de qué manera impactó el “Nocturno III” en la poesía en lengua española:

Es claro que en el siglo XIX, lo mismo que se había hecho inclusive en los años de mayor rigidez preceptiva del siglo anterior, se siguieron escribiendo poemas no estróficos en forma de silva, o con los endecasílabos blancos. Pero en general es válida la afirmación de Henríquez Ureña: «El isosilabismo no lo violaron nunca los románticos (apenas hubo uno que otro desliz de Espronceda, momentáneamente, cuando se enredaba en algún intento métrico extravagante), y sus ataques contra la isometría de las estrofas, audaces al principio, fueron reduciéndose gradualmente, hasta desvanecerse» (Camurati, 1974: 294).

Pues bien, en este ambiente de rigidez,¹⁰ pero también de innovaciones, es que se escribe el “Nocturno III” de José Asunción Silva.

De modo que la composición de Silva, no estrófica, y de variada irregularidad en la medida de los versos, resultaba inusitada en la poesía española de ese entonces. Decimos que, en la poesía española, porque en otras literaturas ya se venían practicando desde tiempo atrás formas independizadas de los preceptos de la métrica tradicional (294).¹¹

El otro punto de los dos que habla Camurati sobre las innovaciones del poema de Asunción Silva es el de la organización periódica de los acentos rítmicos cada cuatro sílabas y su reiteración dentro del verso. De mano del recurso antes visto, por éste el poema fue un parteaguas en la poesía hispanoamericana.

La autora tiene en cuenta como fundamento del concepto ritmo aquél que enunciaron Gili Gaya y Henríquez Ureña: que el ritmo es constituido por todo fenómeno de recurrencia en el tiempo, no sólo de los acústicos. Camurati expone que esta concepción teórica fue, principalmente, sentida, compartida y explorada desde el romanticismo, pasando por las escuelas francesas de la segunda mitad del siglo XIX, quienes ensayan nuevas formas poéticas

¹⁰ Vale recordar aquellos versos de Martí en que discute la rigidez de la Academia que quiere contener y domar la libre expresión de la poesía:

Ven mi caballo: dicen que en el pecho
Lo que es cierto, no es cierto: que la estrofa
Ígnea que en lo hondo de las almas nace,
Como penacho de fontana pura
Que el blando manto de la tierra rompe
Y en gotas mil arboladas cuelga,
No ha de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Encascados dómimes dibujan:

“Académica” en *Versos libres* (1882)

Y que, no obstante las libertades de la que goza su tirada de versos (sin rima, con encabalgamientos constantes y ritmos diversos), siguen siendo buenos endecasílabos, medidos y pesados con precisión.

¹¹ Algunos poetas que ya habían incursionado en ello fueron Walt Whitman, Laforgue, Gustave Kahn y Emile Verhaeren; también el portugués Eugenio de Castro; y, claro, no puede ignorarse la figura de Edgar Allan Poe (a quien más adelante volveré, al hablar de las fuentes que influyeron en la composición del “Nocturno III”). Como dice Camurati, todas estas influencias liberadoras se encontraban ya presentes, de alguna u otra manera, en los escritores hispanoamericanos de la época, y, por supuesto en Asunción Silva (295).

liberados de las exigencias del ritmo acústico (y, en este proceso liberador, ubica las distintas variaciones del poema en prosa y del verso libre):

Los poetas modernistas conocían estas inquietudes innovadoras y las practicaban en sus obras. Tal vez es a este concepto mucho más amplio del ritmo al que Rubén Darío se refiere cuando habla de la melodía ideal y de la música de las ideas. José Asunción Silva no fue ajeno a estas aspiraciones de lograr el efecto rítmico poético a través de fenómenos de recurrencia en gran medida independientes de los exigidos por la preceptiva métrica (289).

Como comenta Camurati, entonces, “muchos consideran que el ‘Nocturno’ ofrece una nueva forma, la que por otra parte será utilizada seguidamente por Darío, Chocano, Leopoldo Díaz, Gabriel y Galán, Lugones, y otros” (286).

Camurati resume las posturas y apreciaciones que cinco teóricos expusieron al respecto. En primer lugar, señala que Carlos Arturo Caparrosa hablaba de la “utilización de un sencillo metro de arte menor, el de cuatro sílabas, ya aislado, ya en combinaciones octosílabas, ya antecedido o seguido de versos binarios” (287) por parte de Asunción Silva en la composición del poema. A diferencia de esta postura, que se ciñe al aspecto medido de los versos, comenta que “Ricardo Jaimes Freyre entiende que esos versos están organizados sobre la base del periodo trisílabo compuesto, [y que] Julio Saavedra Molina califica a ‘algunos renglones’ del ‘Nocturno III’ como octonarios dicoraicos” (287). Añade que, por su parte, “Tomás Navarro Tomás los agrupa como amétricos trocaicos” (287). Por otro lado, “Pedro Henríquez Ureña piensa en la multiplicación libre de un mismo pie silábico, en este caso, con base tetrasílabo con ocasionales deslices hacia la disílabo” (287). Por último, entre los tratadistas métricos más cercanos, refiere que “Rafael de Balbín reconoce en el ‘Nocturno’ la estrofa configurada con ‘ritmo cuaternario’” (287). Como conclusión de esta revisión panorámica, la autora señala que:

De la comparación de estos juicios puede inferirse que algunos coinciden en lo fundamental, aunque mantienen diferencias de nomenclatura, o en cuanto a la forma de delimitar el pie, cláusula o periodo rítmico. Tal es el caso de Jaimes Freyre, Navarro Tomás, Henríquez Ureña y Balbín. En cambio, Caparrosa, al referirse al metro de arte menor, “el de cuatro sílabas”, se ubica en una posición muy distinta dado que establece como base rítmica al metro o verso, y no a la cláusula o período. Esta disparidad de criterio acerca de uno de los aspectos esenciales de la métrica española aparece desde temprano en relación con las críticas al “Nocturno III” (287).

Como puede constatar, los fundamentos teóricos desde donde puede abordarse el poema y su peculiar manera de organizar su material lingüístico en grupos de sílabas ha sido uno de los motivos de fama del “Nocturno III”. Para fines de esta investigación, y acorde con la propuesta del primer grupo mencionada por Camurati en la cita anterior, me parece adecuada la nominación que ofrece Isabel Paraíso, según la cual la organización de un poema en cláusulas o periodos constituye un sistema de versificación, el sistema de versificación de cláusulas rítmicas (1985: 55).

Ahora bien, no está de más un comentario al respecto de la posible fuente de la versificación de cláusulas rítmicas en que se organiza el poema silvano. La fuente más comentada y recordada es aquella que refiere que el contemporáneo y amigo de Silva, Baldomero Sanín Cano, explicó, muy a modo de broma, que el mismo Silva le había dicho que la idea de usar la versificación de cláusulas le surgió de la fábula de Iriarte sobre la mona:¹²

Admiradores e incapaces la tuvieron por pasmosa innovación, y la señalaron a la consideración de las edades como una nueva forma métrica castellana. Silva, para quien la prosodia y la métrica castellanas no tuvieron secretos, sonreía amablemente delante de esos ambiguos comentarios. “¡Si supieran —me decía— de dónde he sacado la idea de usar este metro!” Nada menos que de aquella fábula de Iriarte cuyo principio dice:

¹² Por ejemplo, Camacho en su “Prólogo” a la *Obra completa* de Silva (1977), y Camurati (1975: 287) abundan sobre esto.

A una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca.

A los intonsos les pareció metro nuevo, porque las cuatro sílabas de cada verso, en vez de estar distribuidas en renglones cortos, se añadían a las siguientes hasta exceder el ancho de la columna en las hojas periódicas (Camurati, 1974: 287).

Si bien es cierto que las raíces de este sistema de versificación pueden encontrarse en la propia tradición hispánica, también lo es el hecho de que otros factores hayan podido contribuir a acelerarlo o descubrirlo. Así lo consideró Arturo Torres-Rioseco, quien, en su artículo “Las teorías poéticas de Poe y el caso de Asunción Silva”, estableció un vínculo entre los poemas “*The Raven*”¹³ y el “Nocturno III”, y sostiene que aquél, a través de las teorías propuestas en *The Philosophy of Composition* sobre su elaboración, fue modelo a seguir para el poema del poeta colombiano. El crítico explica que la influencia que tuvo Poe en los simbolistas franceses fue determinante, al menos en Baudelaire, Mallarmé y Valery, quienes tradujeron su obra y se interesaron en sus teorías poéticas. A pesar de que esta teoría no parece ser tan sólida, como lo expone Camurati,¹⁴ resulta ilustrativo señalar el carácter rítmico del poema de Poe:

¹³ Para el lector interesado en la lectura del poema completo sugiero la edición de W. J. Widdleton (1861). *The Poetical Works of Edgar Allan Poe: With an Original Memoir*. Massachusetts: Universidad de Harvard.

¹⁴ Camurati ofrece una perspectiva contraria que pone en duda esta relación ‘evidente’. Esto vinculado con los dos aspectos que destaca de este poema: el isosilabismo y su carácter no estrófico: “Si tenemos presente la estructura de ‘El cuervo’, escrito en 18 estrofas que repiten sobre la base del pie trocaico la combinación de octosílabos acatalécticos, heptasílabos catalécticos, y tetrasílabos catalécticos, la relación con el poema no estrófico y de versos irregulares de Silva desaparece” (Camurati, 1974: 295).

1	2	3	4	5	6	7	8		Núm. de ver.	Rima
<i>Once</i>	<i>u —</i>	<i>pon</i>	<i>a</i>	<i>mid—</i>	<i>night</i>	<i>drea—</i>	<i>ry,</i>		1	A
<i>while</i>	<i>I</i>	<i>pon—</i>	<i>d’red,</i>	<i>weak</i>	<i>and</i>	<i>wea —</i>	<i>ry,</i>		1	A
<i>o —</i>	<i>ver</i>	<i>ma —</i>	<i>ny_ a</i>	<i>quaint</i>	<i>and</i>	<i>cu —</i>	<i>rious</i>		2	X
<i>vo —</i>	<i>lume</i>	<i>of</i>	<i>for —</i>	<i>got —</i>	<i>ten</i>	<i>lore,</i>			2	B
<i>while</i>	<i>I</i>	<i>nod—</i>	<i>ded,</i>	<i>near—</i>	<i>ly</i>	<i>nap —</i>	<i>ping,</i>		3	C
<i>sud —</i>	<i>den —</i>	<i>ly</i>	<i>there</i>	<i>came</i>	<i>a</i>	<i>tap —</i>	<i>ping,</i>		3	C
<i>as</i>	<i>of</i>	<i>so —</i>	<i>meone</i>	<i>gen —</i>	<i>tly</i>	<i>rap —</i>	<i>ping,</i>		4	C
<i>rap—</i>	<i>ping</i>	<i>at</i>	<i>my</i>	<i>cham—</i>	<i>ber</i>	<i>door.</i>			4	B
<i>“This</i>	<i>some</i>	<i>vi —</i>	<i>si —</i>	<i>tor”,</i>	<i>I</i>	<i>mut —</i>	<i>t’red,</i>		5	Y
<i>“tap—</i>	<i>ping</i>	<i>at</i>	<i>my</i>	<i>cham—</i>	<i>ber</i>	<i>door.</i>			5	B
<i>On —</i>	<i>ly</i>	<i>this,</i>	<i>and</i>	<i>no —</i>	<i>thing</i>	<i>more”.</i>			6	B

Carácter rítmico muy semejante al del “Nocturno III”, ya que en éste encontramos el pie de cuatro sílabas:

Una **noche**—toda **llena**—de **perfumes**—de **murmillos**—y de **músi**—cas de **alas**

Pie que, comparado con “*The Raven*”, podría presentar semejanza de ritmo:

Once upon a—midnight dreary—while I pond’red—weak and weary

Como puede suponerse, la determinación de la fuente de la que parte Silva para su poema es asunto difícil, así como las implicaciones de escribir teniendo en cuenta la cláusula rítmica o un metro con acentos fijos. Al respecto, Camurati precisa que es necesario mencionar las concepciones sobre el verso que ofreció Bello en su *Principios de ortología y métrica*, las cuales son muy útiles para abordar el asunto de los horizontes conceptuales sobre el verso desde los que parten aquellos autores que escribieron en los tiempos de Silva. Bello reconoce la existencia de:

cláusulas rítmicas, o sea grupos bisílabos o trisílabos, con un sólo acento, lo que resulta en cinco variedades de ritmo: cláusula trocaica; cláusula yámbica; cláusula dactílica; cláusula anapéstica; y cláusula anfibráquica. Estas cláusulas forman el verso. [...] El segundo principio importante es que para el estudio de los versos Bello parte de la cláusula o pie que la caracteriza, y después, dentro de cada tipo, analiza los versos según el número total de sílabas que lo forman. [...] De modo que “el pie constituye el criterio primordial de clasificación, en tanto que el cómputo silábico es un criterio secundario, al revés de como precedieron en general los preceptistas del Siglo de Oro (Bello en Camurati: 299).

No obstante, según la autora, parece improbable que Silva conociera las ideas de Bello debido a su poca difusión. Por ello ofrece una lista de los tratados y tratadistas que fueron publicados antes del “Nocturno III”,¹⁵ con los cuales reconoce el posible vínculo entre el colombiano y las ideas de Bello. En este sentido, existe un pequeño pero sólido panorama crítico en torno a la versificación de cláusulas en los tiempos de Silva, lo que Camurati llama la línea Bello-Benot.

¹⁵ 1887: Eduardo de la Barra, *Elementos de métrica castellana* (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1887). 1889: Luis Q. Vila, *Teoría musical del ritmo castellano* (Cochabamba, Imprenta de El Heraldo, 1889). 1890: Eduardo Benot, “Versificación por pies métricos”, *La España moderna* (Madrid, septiembre, octubre y noviembre 1890). 1891-1892: Eduardo Benot, *Prosodia castellana y versificación*. 3 tomos (Madrid, J. M. Sánchez, 1891?). 1891-1892: Eduardo de la Barra, *Nuevos estudios sobre versificación castellana* (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1891). Y con fecha posterior: 1898: Eduardo de la Barra, *Rítmica moderna de las cláusulas tetra y pentasilábicas* (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1898). 1912: Ricardo Jaimes Freyre, *Leyes de la versificación castellana* (Camurati: 299-300).

De tal manera que existe la posibilidad que haya conocido de alguno u otro modo estos trabajos.

Quando Silva redacta el “Nocturno” no puede ignorar que está escribiendo un poema irregular, no estrófico, y en el que prácticamente todo el efecto rítmico descansa sobre la base de la repetición de una misma cláusula con acento fijo. Lo nuevo, o mejor lo distinto de esta obra radica en la combinación de estos elementos, no en cada uno por separado. Tal vez cabe aplicar al “Nocturno” las mismas reflexiones que Poe formuló acerca de “El cuervo”. La originalidad consiste en la mezcla, en la suma de recursos ya conocidos (Camurati, 1974: 312).

La intención de comentar las posibles fuentes del sistema de versificación de cláusulas en el “Nocturno III” obedece a la intención de destacar el sentido nada banal en el que se incurre cuando se procura su estudio. Como hemos visto, la decisión de componer un poema en tal o cual estructura o, incluso, en ninguna, tiene una implicación estética, cuando menos cultural.

Ahora bien, uno de los aspectos más interesantes de la versificación de cláusulas es que tiene un carácter monorrítmico, el cual implica un reto a la hora de su uso como sistema de composición:

El peligro inmediato de la repetición regular de los acentos era que la misma se hiciera, según las palabras de Bello “insoportablemente monótona y fastidiosa”. [...] Silva se libra de estas amenazas gracias al uso equilibrado de pausas y cesuras, a una sabia y mesurada aplicación de la rima, y ya en el campo más amplio del ritmo total del poema mediante la distribución armónica de imágenes, representaciones, percepciones, y demás elementos válidos para la consecución del efecto poético.

En esto radica para nosotros el mayor mérito de Silva. No tanto en ofrecer por primera vez y en forma completa un poema de cláusulas rítmicas, sino en haberse atrevido a utilizar una estructura de por sí rígida y que tendía a hacerse monótona, y haberla domeñado hasta el extremo de convertir sus durezas en formas dúctiles y melódicas (313).

En efecto, las exigencias rítmicas del sistema, además de propiciar un efecto de monotonía, parecen condicionar la organización del material lingüístico y, en este sentido, de las ideas expresadas en él. Sólo dos grandes han podido salir bien librados de esta empresa: Silva con

su “Nocturno III” y Darío con su “Marcha triunfal”, quien, por cierto, lo escribió después de conocer e inspirarse en el poema del colombiano.

En este sentido, cabe añadir el último punto. La poca difusión y el casi nulo cultivo de esta forma de versificar. Actualmente, existen pocos autores que la ejerciten, y los ejemplos aislados sólo remarcan su carácter marginal. Como señala Camurati, dos son las razones por las que no ha prosperado este sistema de versificación: la repetición de cláusulas con acento fijo produce fácilmente un efecto de monotonía y sonsonete contra el cual sólo pueden salir triunfantes los poetas mayores. Asimismo, por la aparición del verso libre que desplazó las formas poéticas que se sometían a determinadas normas de composición, como la versificación de cláusulas (314-315).

En síntesis, de este ejercicio se destacaron cuatro puntos: a) el carácter novedoso del sistema de versificación de cláusulas en el poema, la ruptura formal que representó con respecto de la tradición poética de entonces; b) las posibles fuentes que motivaron su empleo; c) el reto que implicó su uso para la composición del poema, particularmente por su carácter de monotonía rítmica, y d) su casi nula utilización en la poesía posterior y contemporánea.

2.3 Por qué estudiar el ritmo del “Nocturno III”

A pesar de que es posible reconocer una línea de estudio en torno al ritmo de versificación de cláusulas, y específicamente en el del “Nocturno III”, hasta ahora no se ha señalado la complejidad que representa para la constitución de sentido en el poema. Si bien la crítica ha indicado que la utilización de este sistema ha sido un hecho destacado por una gran cantidad de motivos, como he señalado, no se ha expuesto el sentido que propicia en diferentes planos de significación, al menos no de manera cabal. Cabe aquí preguntar, a la luz de lo adelantado

en el apartado anterior, dos cuestiones fundamentales: primera, ¿es posible ignorar que las estructuras rítmicas son portadoras de sentido?; segunda, en un poema como el trabajado aquí, que constituye un excelente ejemplo de cómo el ritmo cumple funciones a diferentes niveles, ¿puede reducirse en su interpretación cuando se consideran aisladamente los elementos de los que se compone?

Es prudente recordar lo expuesto al inicio de este apartado: se comprende el asombro ante la lectura de este poema, más no por ello se debe permitir que perpetúen apreciaciones estrechas, impresionistas y erradas. El “Nocturno III” de José Asunción Silva es una hipérbole rítmica que, mediante la relación de los diferentes fenómenos iterativos que encabeza el sistema de versificación de cláusulas, manifiesta la cúspide de dolor humano, el de la pérdida del otro. A continuación, comento los fundamentos conceptuales que constituyen el marco teórico.

2.4 Herramientas para analizar el “Nocturno III”

Para evidenciar la relación funcional, inherente, indivisible y significativa del sistema de versificación de cláusulas del “Nocturno III” de Silva con respecto de su contenido es necesario asirse de herramientas de análisis que posibiliten dicho trabajo. De tal manera, en este apartado, ofreceré una síntesis de algunos conceptos de teorías semióticas que permitan constituir un marco teórico provechoso para el análisis del poema.

El ensayo “Ritmo y sintaxis” de Osip Brik (de quien ya se adelantaron algunos conceptos en el estado de la cuestión) se compone de cuatro apartados en los que el autor desarrolla una teoría del ritmo del verso. En el primer apartado, “Sobre el ritmo”, Brik propone una definición de ritmo que se acerque lo más posible a la actividad científica,

deslinda los fenómenos rítmicos de sus evidencias o huellas (que él no considera como ritmos) y explica el concepto “movimiento rítmico” o “impulso rítmico”, a partir del cual, según él, puede realizarse un estudio científico más apropiado.

El autor consideraba que hasta entonces se le habían superpuesto al término ritmo sentidos metafóricos, significaciones artísticas, que no en todos los casos correspondían a la realidad observada; por ejemplo, que el término se ha extendido a dominios vecinos, a otros fenómenos de la naturaleza (lo que yo he señalado como ritmos naturales), y que era necesario descartarlos para aproximarse precisamente al fenómeno rítmico. Para tal empresa, el autor en su trabajo recupera, o sintetiza, lo que de manera general se había dicho sobre el ritmo, conclusiones muy semejantes a las que hasta el momento he referido: “se llama ritmo a toda alternancia regular, independientemente de la naturaleza de lo que alterna. [...] Se habla de ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o en el espacio” (1978: 107).

Siguiendo estos presupuestos, el autor ruso concuerda con que las sílabas son el fundamento del ritmo poético: “El ritmo musical es la alternancia de los sonidos en el tiempo. *El ritmo poético, la alternancia de las sílabas en el tiempo*; el ritmo coreográfico, la alternancia de los movimientos en el tiempo” (107. Las cursivas son mías); sin embargo, no coincide plenamente con tales definiciones. Condena el uso del término ritmo con respecto a obras artísticas (verso, música, danza) cuando se utiliza para intentar probar en ellas una especie de consecuencia del ritmo natural: “el ritmo de las palpitaciones del corazón, el ritmo del movimiento de las piernas durante la marcha” (107). En este sentido, por ejemplo, dista bastante de las concepciones de Gili Gaya, quien expone que: “Para situar en su conjunto los términos del problema, diré que ritmo, en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo

de ciertos fenómenos (apariencias)” (1993:64). Si bien, ambos coinciden en la idea de fenómenos en alternancia en un tiempo o en un espacio, distan de acordar en la naturaleza rítmica verdadera de todos aquéllos.

Para Brik “el ritmo como término científico significa una presentación particular de los procesos motores. Es una presentación convencional que no tiene nada que ver con la alternancia natural en los movimientos astronómicos, biológicos, mecánicos, etc. El ritmo es un movimiento mostrado de manera particular” (1978:107). De tal modo que no todo aquello que presente una regularidad espacial o temporal debe ser considerado como un ritmo. Él explica que existe una distinción entre el fenómeno rítmico mismo y las evidencias de éste¹⁶, que, aunque se muestren regulares y lo parezcan, no son el ritmo. Mediante una imagen visual, comenta que no son lo mismo las huellas de una persona en el lodo que los pasos que las produjeron. Las primeras son el registro de los segundos, y aunque parezca que tienen un ritmo, no son el ritmo como tal, sino sólo *huellas* del ritmo verdadero que las plasmaron (108). Por ello es que de esta última reflexión deviene lo siguiente, el autor considera que hasta entonces:

todas las tentativas por encontrar las leyes del ritmo analizaban las combinaciones de las huellas dejadas por ese movimiento y no el movimiento presentado bajo una forma rítmica. [...] Los especialistas del ritmo poético naufragaban en el verso, los dividían en sílabas, en medidas y trataban de encontrar las leyes del ritmo en este análisis. Existen de hecho todas esas medidas y sílabas, pero no por sí mismas sino como resultado de un cierto movimiento rítmico; ellas ofrecen sólo algunas indicaciones del movimiento rítmico del cual resultan (108).

Para Brik, ese movimiento rítmico es un primer motor que deriva del ritmo del discurso poético en su totalidad, no de cada una de sus partes. Él ilustra este hecho con un verso de

¹⁶ Al respecto señala que, por ejemplo, “el poema impreso en un libro no ofrece más que las huellas del movimiento. Solo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico” (Brik en Todorov, 1978:108). Esta opinión difiere bastante de lo que algunos otros autores señalan sobre la poesía visual.

Pushkin, cuyo ritmo, de manera aislada, podría oscilar entre trocaico o dactílico, pero que en su contexto no puede ser sino trocaico de acuerdo con el impulso rítmico del cual resulta,¹⁷ es decir, el ritmo que organiza la estructura total condiciona el valor del verso. Esta premisa de movimiento rítmico es bastante útil, como podrá verse en la investigación, para apoyar la explicación del ritmo del sistema de versificación de cláusulas libre como constructor de sentido: “Teóricamente toda sílaba puede ser acentuada o inacentuada; depende del impulso rítmico. [...] Todo se deriva del ritmo del discurso poético; la distribución en líneas y sílabas es su consecuencia” (108).

En el segundo apartado, “La semántica rítmica”, explica las consecuencias de los tipos de lectura del verso de acuerdo a la norma que decida emplearse, cómo éstas se modifican de acuerdo a las épocas y cómo se privilegia un tipo sobre otro según los intereses de los usuarios. Por un lado, pueden seguirse las reglas de entonación de la prosa, con cuya lectura se preminencia la dicción cotidiana, relegando al sistema rítmico sobre el que reposa el verso por la creencia de que “es un elemento de segundo orden”, ornamental. En el otro extremo, se puede asignar “[una] importancia primordial a las exigencias rítmicas: entonces se corre el riesgo de que el verso se transforme en un discurso transracional” (109).

Brik reconoce, en este vaivén de posturas, la que “aísle la serie rítmica de la serie semántica” y, la contraria, la que aísla la serie semántica de la serie rítmica, la motivación oscilante que produce tales actitudes de lectura. De esta explicación, luego de ejemplificar con la poesía de Pushkin, concluye que debe existir un “lazo indisoluble entre el ritmo y la semántica” (110):

¹⁷ El verso es “*Liogkim zefirom lietit'* (vuela como un céfiro ligero)” (108).

de allí que todas las épocas conozcan dos actitudes posibles frente a la poesía: se acentúa el aspecto rítmico, o se privilegia el aspecto semántico. Este conflicto se hace particularmente agudo cuando la cultura poética sufre transformaciones. En cada época prevalece uno de los dos elementos. La evolución del verso sigue la línea de oposición a la dominante (110).

En “El verso como unidad rítmica y semántica”, el estudioso ruso explica que en el verso *la sintaxis* funciona de una manera particular, de tal manera que “estructuras sintácticas similares en apariencia pueden ser enteramente diferentes desde el punto de vista semántico según se encuentren en un discurso poético o prosaico” (111). Si bien es cierto que la sintaxis es la organización de las palabras en el discurso, y que “la lengua poética cumple las leyes principales de la sintaxis prosaica” (111), también lo es que la lengua poética se sujeta a las leyes del ritmo. Por lo que “estas leyes rítmicas complican la naturaleza sintáctica del verso” (111).

Para Brik, el verso se sujeta tanto a leyes sintácticas como rítmicas, a la amalgama de ambas. De esta premisa es importante destacar la conciencia de un cambio semántico condicionado por la sintaxis que está supeditada al ritmo. Él ilustra este fenómeno de la siguiente manera:

El verso *Ty xochesh znat' chto delal ja no vole* (quieres saber lo que yo hacía cuando estaba en libertad) será leído en forma diferente en la lengua prosaica y en la lengua poética. En el discurso prosaico toda la fuerza de la ascensión entonacional reposa sobre la palabra *na vole* (en libertad); en el discurso poético esa fuerza se distribuye por igual entre las palabras *znat'* (saber), *delal ja* (yo hacía) y *na vole* (en libertad). [...] En poesía, el grupo primordial de palabras es el verso. En el verso, a su vez, las palabras se combinan según las leyes de la sintaxis prosaica. Este hecho de coexistencia de dos leyes que actúan sobre las mismas palabras es la particularidad distintiva de la lengua poética. El verso nos presenta los resultados de una combinación de palabras rítmica y sintáctica al mismo tiempo. Una combinación de palabras rítmica y sintáctica se distingue de una meramente sintáctica en que las palabras están incluidas en una determinada unidad rítmica (el verso); se distingue, por otra parte, de la combinación puramente rítmica, en que las palabras se combinan según cualidades tanto semánticas como fónicas (111).

Es fundamental mantener esto en cuenta, ya que en un sistema de versificación de cláusulas, por un lado, la sintaxis ordinaria actúa sobre el contenido semántico, pero, por otro, el ritmo actúa sobre la sintaxis misma y sobre el contenido semántico. De modo que no se puede dar prioridad sólo a las ideas, ignorando el valor de la estructura rítmica.

En el último apartado, “El clisé rítmico y semántico”, discute las concepciones comunes sobre la creación poética con respecto a qué es lo que se presenta primero, si el material transracional, “la imagen indefinida de un complejo lírico dotado de estructura fónica y rítmica [que luego] se articula en palabras significantes” (112) o si “el poeta escribe primero su pensamiento en prosa y a continuación cambia las palabras para obtener un metro” (111). De esta discordia, se desprende, además, la discusión sobre la validez o importancia de uno u otro aspecto en el lenguaje poético. ¿Importa el contenido y todo lo demás (el ritmo, los recursos, etcétera) es un apéndice exterior? ¿O lo que importa es esa estructura transracional que, por impedimentos de la sensibilidad humana, tiene que recurrir, como “concesión inevitable [,] a la mentalidad no poética”? Concluye Brik aseverando que:

La actitud correcta es concebir el verso como un complejo necesariamente lingüístico pero que reposa sobre leyes particulares que no coinciden con las de la lengua hablada. Abordar el verso a partir de la imagen general del ritmo sin comprender que no se trata de un material indiferente sino de elementos del habla humana es un camino tan falso como creer que se trata de la lengua hablada ataviada con decoración exterior. Es necesario comprender la lengua poética en lo que la une a la lengua hablada y en lo que la distingue; comprender su naturaleza propiamente lingüística (114).

Los conceptos y procedimiento que utiliza Brik son, pues oportunos, especialmente el llamado movimiento rítmico y la consideración de que las leyes rítmicas complican la naturaleza sintáctica del verso.

Por otro lado, el texto de Iuri Lotman *Estructura del texto artístico* presenta una propuesta teórica desde un enfoque semiótico posestructuralista. Plantea el estudio del arte a partir de una perspectiva que lo considere en función de su capacidad comunicativa; es decir, incita a la consideración del arte como lenguaje¹⁸, con las implicaciones significativas que esto conlleva. Dos puntos son relevantes de esta postura: reconocer que, como lenguaje, el arte se compone de una estructura y, como tal, es analizable.

[En este sentido] si el arte es un medio peculiar de comunicación, un lenguaje organizado de un modo peculiar (dando al concepto de lenguaje el amplio contenido que se le confiere en semiología: “cualquier sistema organizado que sirve de medio de comunicación y que emplea signos”), entonces las obras de arte —es decir, los mensajes en este lenguaje— pueden examinarse en calidad de textos. [Y que, teniendo esto en cuenta,] al crear y percibir las obras de arte, el hombre transmite, recibe y conserva una información *artística* de un tipo particular, la cual no se puede separar de las particularidades estructurales de los textos artísticos en la misma medida en que el pensamiento no se puede separar de la estructura material del cerebro (1982: 17).

Estas dos consideraciones serán muy importantes para abordar el “Nocturno III”: primera, existe una estructura del texto artístico (en este caso, del sistema de versificación de cláusulas organizando el lenguaje del poema, constituyendo las ideas de éste) diferente del lenguaje natural; y, segunda, no existe segmentación posible entre *la idea* y *la forma* concreta de su manifestación, son una misma.

Al respecto de este último punto, Lotman postula que es imprecisa la percepción de un signo artístico (literatura, música, pintura, arte, en general) a partir de la analogía vaso + vino (forma y contenido, estructura e idea) como elementos separados e independientes de manera tajante. “Lo más cómodo es imaginarse los vínculos existentes entre la vida y el complejo mecanismo biológico del tejido vivo. La vida, que constituye la propiedad más importante del

¹⁸ Según Lotman, para determinar el sentido con el que toma la palabra, “entenderemos por lenguaje cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular” (1982: 18).

organismo vivo, es inconcebible al margen de su estructura física, es una función de este sistema operante” (23).

Así, el autor expone que no es posible en el lenguaje artístico establecer una separación entre la idea que se comunica y la forma en que lo hace; para ello, presenta la siguiente cavilación. A partir de la consideración teórica de economía lingüística, si tenemos dos elementos, A y B, que transmiten un cierto volumen de información equivalente, es probable que aquél que presente una estructura más sencilla sea el que prevalezca; es decir, por ejemplo, si tenemos dos frases del tipo “¡Auxilio!” y “¡Necesito ayuda!” para transmitir información semejante, tendrá mayor éxito la que ofrezca menor esfuerzo lingüístico: “¡Auxilio!”, una sola palabra. Por lo tanto, si se considera que en poesía tenemos algunas ideas comunicables “de igual manera” que en prosa, sólo que de manera más compleja, tal hecho no tendría sentido. Por economía lingüística la poesía no tendría razón de ser. Lotman lo explica de la siguiente manera:

La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada. Si repetimos una poesía en términos del habla habitual, destruiremos su estructura y, por consiguiente, no llevaremos al receptor todo el volumen de información que contenía. En ese sentido, es errada la idea escolar de que la literatura es un modo de expresar de un modo prolijo y bello lo que se puede decir de manera sencilla y breve (21).

Esta aseveración consiente la concepción de las ideas a partir de la estructura misma en la que se formulan, no de otra manera. No una idea reformable según la estructura en la que se coloque, sino una idea que *es* a partir de la estructura en que se gesta. Así, la estructura es considerada como la idea misma, de tal modo que toda variación en la estructura representa una variación en la idea misma que se comparte.

Una estructura modificada llevará al lector o al espectador a una idea distinta. De aquí se deduce que un poema carece de elementos formales en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado (23).

Estas consideraciones permiten afianzar la relación insegmentable entre el contenido de un poema y su forma, así, de manera general. No obstante, también es permisible extender la aplicación del concepto de estructura artística a los sistemas de versificación. En tal perspectiva, el sistema de versificación de cláusulas, en relación con otros sistemas de versificación (clásico, acentual, silábico, libre), constituye un lenguaje particular con una estructura semejante, aunque también diferente, al de los otros. En este punto de coincidencias y disidencias, es preciso añadir que “para poder entender la información transmitida por los medios del arte es preciso dominar su lenguaje” (25), en este caso, el lenguaje de la versificación de cláusulas.¹⁹

Por otro lado, el semiólogo ruso reconoce que el valor que pudiera tener un sonido en poesía no se desprende de sí mismo, de su naturaleza particular (ningún fonema, por ejemplo, posee valor ni léxico ni gramatical *per se*) sino que aquél se deduce de las relaciones que se establecen en el aparato de repeticiones del texto artístico que hacen que destaque un sonido, frente a la comunicación lingüística diaria en la que no destaca. Ante esta situación, surge la dicotomía texto regularizado vs. texto no regularizado, en la que el texto artístico, en este caso el texto poético, se percibe como texto completamente regularizado. Es en esta regulación en

¹⁹ Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que conforman este lenguaje en el “Nocturno III” de Silva? Es necesario señalar que, entre ellos, se encuentran las repeticiones fundamentadas en la versificación de cláusulas, la rima asonante de romance, las iteraciones sintagmáticas, las imágenes poéticas y el fundamento rítmico de la melancolía, tema del poema. De este modo, como ya se ha mencionado con anterioridad, toda repetición constituye un ritmo, y este ritmo de la versificación de cláusulas, claramente resulta ser un elemento estructurador de los demás ritmos. Es necesario, entonces, explicar el fundamento de las operaciones semióticas que permiten, siguiendo a Lotman, encontrar significación en estas repeticiones, de acuerdo con la conformación de las estructuras artísticas en que se encuentran.

la que se presenta la posibilidad de efectuar una interpretación complementaria. Las ordenaciones que anteriormente se advertían como espontáneas, por parte del lector, pero también del escritor, considerando que toda organización fónica tiene importancia, comienza a cargarse y organizarse según cierto particular plan estructural.

Desde el momento en que las repeticiones fónicas se convierten en el objeto de la atención del poeta, surge la tendencia a atribuirles un cierto valor objetivo. Es evidente que todos los razonamientos sobre los significados que poseen pretendidamente los fonemas tomados independientemente de las palabras carecen de un sentido general y se basan en asociaciones subjetivas. Sin embargo, la insistencia de estos intentos [...] es significativa e impide desechar todas las afirmaciones referentes a la significación emocional, cromática, etc., de uno u otro fonema (Lotman, 1982: 138).

De este modo, conviene rescatar aquella primera premisa comentada líneas arriba: el volumen de información de un texto artístico se compone de todos sus elementos, por lo que no es posible segmentarlo ni querer analizarlo de esta manera. De lo anterior, puede apuntarse lo siguiente: el “Nocturno III” es un texto artístico, cuyos elementos rítmicos constituyen los segmentos de su lenguaje particular. Así, para comprender este texto artístico en su totalidad, es necesario dilucidar cada uno de sus componentes.

Resulta imprescindible, aquí, aunque con menos detalle, explicar en qué consisten algunos conceptos expuestos por Iuri Tinianov en “El ritmo como factor constructivo” (1972): ritmo progresivo y ritmo regresivo, con los que reconoce que la función del ritmo en un texto poético es cualitativamente distinta que en los textos prosísticos.

Por un lado, todo elemento iterativo en un texto poético crea un sentimiento de expectativa. Una expectativa que se ve confirmada cuando se presenta de nuevo la iteración del fenómeno, por ejemplo, cuando se repite el mismo número de sílabas métricas de un endecasílabo, luego de otro, en un soneto; o cuando se presenta la misma secuencia acentual del mismo, digamos acentos en 3^a, 6^a y 10^a sílabas; también cuando, en el mismo soneto, las

rimas de los versos 1º, 4º, 5º y 8º se reconocen, al igual que las de los versos 9º, 11º y 13º, y de los versos 10º, 12º y 14º, o cuando hay una pausa luego de cuatro versos seguidos, dos veces, y luego una pausa enseguida de tres versos seguidos, también dos veces; es decir, un tiempo de pausa después de cada estrofa. Al contrario, puede ser una expectativa que se ve frustrada cuando ninguno o varios de estos elementos se confirma; por ejemplo, podemos pensar en las innovaciones métricas de las vanguardias en las que, partiendo de modelos poéticos tradicionales, los poetas realizan trasgresiones que, las más de las veces, frustran la expectativa generada por la composición. En todo caso, ante ambas posibilidades, se genera una *anticipación* y una *resolución*; a esto es lo que Tynianov llama función progresiva del ritmo, propia de los textos poéticos: un sentimiento de expectativa (o anticipación) que se ve confirmado o frustrado (resolución), siempre con mira hacia lo próximo.

Por otro lado, dado que la división de las unidades rítmicas de la prosa se rige por razones lógico-sintácticas, el factor de repetición en estos textos tiene un valor secundario. Según señala Tynianov, en estos textos no se genera una expectativa, es decir, no existe un sentimiento de antelación que busque la confirmación o la frustración ante dichos fenómenos. Así, si se presentan iteraciones de algún tipo, éstas se vuelven conscientes en el momento de la resolución, es decir, una vez que han pasado. Por ejemplo, cuando en un texto ensayístico cierta palabra temática se repite, una y otra vez, con intenciones enfáticas, o cuando se presentan cierto tipo de oraciones o secuencias sintácticas de manera recurrente; también cuando alguna idea se despliega en varios sentidos, imágenes, ejemplos, por lo que, a pesar de abordarse de distinto modo, es la misma idea, nuevamente, expuesta. En fin, en todos estos casos, no se espera volver a encontrarlos, no en un primer momento y, si acaso se perciben es cuando ya han ocurrido, cuando se regresa a él. A esto es lo que Tynianov llama función

regresiva del ritmo: un sentimiento de vuelta ante un fenómeno ya vivido, siempre con mira hacia atrás.

2.5 Procedimiento. Método de análisis

El análisis del poema procederá de la siguiente manera. Una vez que se ha señalado que los fenómenos rítmicos competen a diferentes aspectos del hecho artístico, en este caso, del poema, se ha procedido a una identificación de los principales elementos rítmicos del “Nocturno III”. Para proceder de manera organizada, seguiré la clasificación propuesta por Isabel Paraíso (1985: 55), según la cual, los diferentes ritmos que sustentan la poesía hispánica pueden clasificarse entre ritmos fónicos y ritmos de pensamiento. Así, al respecto de la primera clasificación, analizaré 1) el ritmo acentual del sistema de versificación de cláusulas, 2) el ritmo propiciado por la presencia de una rima asonántica y 3) el ritmo encontrado en las iteraciones sintagmáticas conseguidas gracias a una gran cantidad frases y oraciones e, incluso, de versos. Enseguida, en correspondencia con la segunda clasificación, procederé a estudiar 4) el ritmo creado por la alternancia de imágenes poéticas, y, finalmente, comentaré y explicaré 5) el fundamento rítmico temático en que se sustenta el poema, es decir, la tradición retórica en la cual se inserta y cuya semántica, también, se rige por un movimiento rítmico: la melancolía.

A continuación, se hará un análisis de estos factores rítmicos con apoyo de las herramientas expuestas en el marco teórico. Tal esfuerzo procurará establecer el funcionamiento particular de estos sistemas iterativos en pro de obtener una porción del volumen de información total del poema. El fundamento rítmico que subyace al tema que

desarrolla el poema será analizado al final. Durante el proceso, se mencionarán y comentarán algunos fenómenos rítmicos secundarios, cuando sea el caso.

Así, se tomarán y enlazarán los resultados de los análisis independientes para exponer cómo la versificación de cláusulas cumple la función de eje rector, organizador y modelador de los demás ritmos y que la melancolía, como tema, es el corazón que motiva la manifestación de su ritmo contrastivo y oscilante en diferentes formas rítmicas. En síntesis, se mostrará que la estructura total del “Nocturno III” es una unidad comunicativa, una obra de arte, cuyo sistema de comunicación, lenguaje, está sustentado, como ya se anunció en la introducción, en el sistema de versificación de cláusulas (pues manifiesta el ritmo del contenido), lo cual constituye una hipérbole rítmica; además de que exterioriza y concreta el ritmo de la melancolía. Esto descartará las perspectivas estrechas en torno al carácter sólo didáctico del sistema de versificación de cláusulas que se ha expuesto en el estado de la cuestión, al respecto del poema, y procurará ofrecer una lectura más atenta de éste.

3. ANÁLISIS DE LOS RITMOS QUE COMPONEN EL “NOCTURNO III”

Cuando hagas una estrofa, hazla tan rara,
que sirva luego al porvenir de ejemplo,
con perfiles de mármol de carrara
y solideces de frontón de templo.

“Cuando hagas una estrofa...”, José Asunción Silva

3.1 El ritmo acentual del sistema de versificación de cláusulas

El sistema de versificación de cláusulas en que se compone el “Nocturno III” representó una novedad poética que se despliega en 4 aspectos: 1) en la ruptura formal al respecto de la tradición poética de entonces; 2) en la duda de las posibles fuentes que motivaron su empleo; 3) en el reto que implicó su uso para la composición del poema, particularmente por su carácter de monotonía rítmica, y 4) en su casi nula utilización en la poesía posterior y contemporánea. Hasta ahora, he destacado dos propiedades fundamentales del sistema de versificación de cláusulas del poema silvano: su carácter amétrico y la iteración de un golpe acentual cada 4 sílabas. Ahora señalaré cuáles son sus características, mostraré cuál es el mecanismo básico bajo el que opera, explicaré las variantes rítmicas que posibilita el no ceñirse a la medida del metro y, finalmente, comentaré las dificultades de organizar el discurso bajo el efecto rítmico que condicionan. Antes que nada, para señalar sus características y tener los datos presentes, es necesario consultar el “Nocturno III” y su esquema métrico-rítmico.

Esquema métrico-rítmico del “Nocturno III”

0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0
 0000 0000 0000 0000 5
 0000 0
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000
 0000 00
 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000
 0000 0
 0000
 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000
 0000
 0000
 0000 0000 00
 0000 0000 00
 0000 0000 00
 0000 0000 00
 0000
 0000
 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000
 0000
 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000 0
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000
 0000 0000 0000
 0000
 0000
 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000 0
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000
 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000
 0000 0000 0000 0000
 0000 0000 0000 0000 0000 0000

color	silabas
morado	4
rojo	6
verde	8
amarillo	10
azul	12
naranja	16
gris	20
negro	24

“Nocturno III”

Una noche,
 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
 una noche,
 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
 a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 muda y pálida
 como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 por la selva que atraviesa la llanura florecida
 caminabas,
 y la luna llena
 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 y tu sombra,
 fina y lánguida,
 y mi sombra
 por los rayos de la luna proyectadas,
 sobre las arenas tristes
 de la senda se juntaban
 y eran una
 y eran una
 ¡y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!
 ¡Y eran una sola sombra larga!

Esta noche
 solo, el alma
 llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
 separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
 por el infinito negro,
 donde nuestra voz no alcanza,
 solo y mudo
 por la senda caminaba,
 y se oían los ladridos de los perros a la luna,
 a la luna pálida
 y el chillido
 de las ranas...

Sentí frío; ¡era el frío que tenían en la alcoba
 tus mejillas y tus sienas y tus manos adoradas,
 entre las blancuras niveas
 de las mortüorias sábanas!
 Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
 Era el frío de la nada...
 Y mi sombra
 por los rayos de la luna proyectada,
 iba sola,
 iba sola
 ¡iba sola por la estepa solitaria!
 Y tu sombra esbelta y ágil
 fina y lánguida,
 como en esa noche tibia de la muerta primavera,
 como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
 se acercó y marchó con ella,
 se acercó y marchó con ella,
 se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
 ¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas!...

Como puede corroborarse, el poema se compone de 136 cláusulas tetrasílabas y sólo 5 bisílabas organizadas en 54 versos que oscilan entre las 4 sílabas y las 24: así, cuenta con 18 versos de 4 sílabas; 2 de 6; 11 de 8; 3 de 10; 3 de 12; 10 de 16; 3 de 20 y 4 de 24. Estas cifras nos permiten advertir el grado de complejidad compositiva que supone el poema. Además, señalan el principio rítmico sobre el cual se organiza el material poético: la base tetrasílaba, que es el eje rítmico en torno al cual se ejecutan variaciones de longitud y combinaciones entre los diferentes versos que participan. Un aspecto destacable es que, en ningún caso, se presentan versos de la misma longitud más de tres veces consecutivas. Asimismo, todas las medidas de versos son empleados de manera distributiva a lo largo del poema; incluso los dos de 6 sílabas se encuentran uno en cada sección del poema. Lo mismo ocurre con los cuatro versos más largos (los más largos de la lírica española, los de 24 sílabas), que se dividen dos en cada parte.

Gracias al esquema anterior podemos visualizar la intensidad enunciativa que se requiere al recitar el poema, como si fuera un indicador del volumen de sonido en un equipo de audio en el que las barras suben y bajan señalando la alternancia de intensidades y decibeles con que la música suena. Ahora bien, el mecanismo sencillo que sustenta esta organización peculiar del lenguaje se efectúa casi del mismo modo que en la mayoría de los metros: todas las palabras plenas poseen un acento. Cuando las palabras se organizan en frases, oraciones y discurso, los acentos que se encuentran en ellas se distribuyen y crean alternancias arbitrarias que obedecen a la sintaxis y a la lógica del mensaje comunicado. Por ejemplo, los acentos de parte de la oración anterior se organizan de la siguiente manera:

“los acentos que se encuentran en ellas se distribuyen y crean alternancias arbitrarias”
 O O Ó O O O Ó O O Ó O O O Ó O O Ó O O O Ó O O O Ó O

Son 7 acentos de línea melódica que se distribuyen cada 2, 3 o 4 sílabas, sin regularidad clara. No obstante, en un verso tradicional, los acentos del discurso “deben” coincidir con los acentos propios del verso; por ejemplo, en un endecasílabo es posible tener acentos en 1ª, 6ª y 10ª; en 2ª, 6ª y 10ª; en 3ª, 6ª y 10ª, o en 4ª, 7ª (u 8ª) y 10ª sílabas. De modo que los acentos de las palabras empleadas en él deben ajustarse a cualquiera de las combinaciones posibles. Por ejemplo, el esquema de un endecasílabo de acentos en 2ª, 6ª y 10ª tendría la siguiente disposición acentual:

O Ó O O O Ó O O O Ó O

Y una oración que se ajustara a él tendría que ser como la siguiente:

La **m**archa de los **t**renes será **l**enta.²⁰

Lo que ocurre en el sistema de versificación de cláusulas es muy semejante, a diferencia de que en él no existen metros (con acentos específicos) a los cuáles deba ajustarse el discurso. Lo que existe es un grupo silábico encabezado por una sílaba tónica²¹ a la cual debe acomodarse acentualmente la prosodia del contenido. El caso de la cláusula tetrasílaba del “Nocturno III” podría considerarse como un “minimetro” de 4 sílabas, cuyo acento se encuentra en la 3ª: O O Ó O.

De este modo, las palabras (y los acentos que las componen) deben ceñirse a este patrón. Pero sucede que, en el “Nocturno III”, por ser la cláusula tetrasílaba un segmento tan corto, no es posible que en ella quepan oraciones de más de tres palabras, así que lo necesario es constituir frases breves que se ajusten a su ritmo. Una, dos, tres, las necesarias. Lo siguiente

²⁰ Pudo haber sido un ejemplo más prototípico, pero de este endecasílabo que se escucha recurrentemente en las mañanas del metro de la Ciudad de México debía quedar constancia. Como puede oírse, se presenta un choque acentual en las sílabas 9ª (del verbo acentuado *será*) y 10ª (del adjetivo *lenta*); no obstante, hay que recordar que, por efectos rítmicos del verso, cobra relevancia el acento de 10ª sobre el de 9ª.

²¹ Recordemos que se expuso en el estado de la cuestión sobre su relación con los pies rítmicos.

es engarzarlas de modo que conformen oraciones y éstas, a su vez, versos que se dispongan de la mejor manera para constituir el mensaje total. Cabe recordar lo expuesto en el marco teórico al respecto de lo que señal Brick sobre el texto poético: el discurso se organiza siguiendo una especial disposición, de acuerdo con la sintaxis y el ritmo (Brick: 1978:111): en el sistema de versificación de cláusulas, encontramos un buen ejemplo de lo que se considera sintaxis rítmica. Pues bien, así ocurre con las 136 cláusulas del poema: en ellas, frases y oraciones se acomodan y erigen versos en los que el ritmo y la sintaxis armonizan íntimamente.

En este sentido, es interesante comentar lo que sucede con 8 casos en los que lo expuesto anteriormente no se presenta o manifiesta con regularidad:²²

- 1) nup *cial* **yhúme** da (v. 4)
- 2) co mo **siun** pre (v. 7)
- 3) su *luz* **blan** ca (v. 12)
- 4) so bre **la** sa (v. 17)
- 5) **lle** na de las (v. 26)
- 6) po re **lin** fi (v. 28)
- 7) en tre **las** blan (v. 38)
- 8) de las **mor** tu (v. 39)

En ellos, es posible advertir cuatro fenómenos: el choque acentual de dos sílabas (en 1 y 3), una cláusula con 5 sílabas (en 1), desplazamiento acentual de 3ª a 1ª (en 5) y frases que por sí mismas no cuentan con sílabas tónicas, ya que no presentan palabras plenas, sino que se acentúan por el contexto rítmico (en 2, 4, 6, 7 y 8).

²² Presento una transcripción fonética para identificar más claramente cuáles son los sonidos que resaltan en cada sílaba tónica. El choque acentual de los casos 1 y 3 se indica con cursivas para la sílaba que se percibe con menor intensidad:

- 1) /nup.*sial*. 'jume.da/ (v. 4)
- 2) /ko.mo.'siun. pre/ (v. 7)
- 3) /su.*luz*. 'blan.ka/ (v. 12)
- 4) /so.bre.'la.sa/ (v. 17)
- 5) /'ye.na.de.las/ (v. 26)
- 6) /po.re.'lin.fi/ (v. 28)
- 7) /en.tre.'las.blan/ (v. 38)
- 8) /de.las.'mor.tu/ (v. 39)

El primer fenómeno es interesante en tanto que ofrece desajustes en cuanto a los ritmos de espera; es decir, el tiempo marcado de la cláusula se adelanta una sílaba (en 2ª, cursivas) e, inmediatamente, se presenta la otra, la esperada (en 3ª, negritas), lo cual crea un choque acentual mínimo que se ve reprimido por el contexto rítmico que resulta “casi” imperceptible, pero allí está.

- 1) nup *cial* **yhúme** da (v. 4)
- 3) su *luz* **blan** ca (v. 12)

El segundo fenómeno es destacable por la problematización que representa: ¿la sílaba extra es un error de Silva, que no supo ajustar su discurso a las reglas versificatorias que él mismo se impuso? o, acaso, ¿había considerado dejar la cláusula en que se encuentra como final de verso, ante lo cual el desajuste se solucionaría por compensación de final proparoxítono y, a última hora, desistió por no contener una rima en a-a? Ambas opciones representan posibilidades viables, pero, dado el contexto de precisión poética en que se encuentra el poema, éstas son las menos posibles. La descompensación puede explicarse del siguiente modo: recordemos que una sílaba tónica se caracteriza por contar con una mayor intensidad, duración y tono, lo cual la vuelve contrastante de las que la rodean. Al final de verso, esas propiedades resaltan más: así es como funciona la licencia de compensación silábica: un final de sílaba oxítono, por poseer mayor intensidad, duración y tono, se percibe (se escucha) como doble,²³ es decir, como las dos sílabas del final paroxítono; por su parte, las dos sílabas átonas de un final proparoxítono se perciben como una sola,²⁴ es decir, como la sílaba posterior a la acentuada del final paroxítono. Considero que, de este modo, se resuelve el fenómeno en el

²³ En el paradigma de evolución de las vocales del español, las vocales tónicas diptongan, es decir, se vuelven dobles.

²⁴ Conviene recordar, también, que las sílabas postónicas son caracterizadas por su menor articulación, es decir, por su posición, son las que suelen perderse al no pronunciarse fácilmente.

verso: cada cláusula funciona como una unidad autónoma, que se ajusta a sus propias reglas, independientemente de si se ubica a final de verso o en medio.

1) nup *cial* **yhúme** da (v. 4)

El tercer fenómeno es sencillo, pero requiere señalarse. La palabra “llena” posee una fuerza semántica que es imposible de eludir, pues se encuentra a inicio de verso, es el adjetivo que caracteriza al sustantivo final del verso anterior y encabeza las frases determinantes que la siguen, de modo que el acento de esa cláusula se desplaza de la 3ª a la 1ª sílaba. También apenas es perceptible, pero existe.

5) **lle** na de las (v. 26)

Finalmente, el cuarto fenómeno se trata de los casos que no se ajustan a lo expuesto sobre el mecanismo de composición del sistema de versificación de cláusulas. Son cinco y, como puede verse, por sí solas no poseen un contenido ni significado preciso:

2) co mo **siun** pre (v. 7)

4) so bre **la** sa (v. 17)

6) po re **lin** fi (v. 28)

7) en tre **las** blan (v. 38)

8) de las **mor** tu (v. 39)

Al respecto de esta imprecisión o inconsistencia por parte del poeta, junto con las demás hasta ahora revisadas, es necesario argumentar que no se pueden considerar fallas. Como se comentó en el estado de la cuestión, uno de los logros que señala la crítica sobre el trabajo de Silva es haber conseguido un poema de gran envergadura, teniendo en su contra el efecto de monotonía que propicia este sistema de versificación.

Estas “faltas” no implican un equívoco; en todo caso, representan elementos que funcionan como recursos de desautomatización, para manifestar contrastes, irregularidades, allí donde todo es monotonía, donde todo puede convertirse en fácil sonsonete. Como toda obra de arte,

no llevada a cabo por la perfección de la máquina, sino a mano, presenta imperfecciones que la vuelven única, que la individualizan, la diferencian del resto.²⁵

Ahora bien, una vez explicado el mecanismo de operación del sistema de versificación y haber señalado algunas de sus irregularidades, se comprende cómo bajo este sistema las variantes rítmicas pueden desplegarse en otros sentidos, como se verá a continuación, pues es más sencillo coordinar entre ellas las imágenes poéticas, disponerlas a gusto en versos largos o cortos, disponer el ánimo en tensiones extensas, en versos prolongados, o atenuarlo, reprimirlo y apenas manifestarlo en versos angostos.

3.2 El ritmo propiciado por la presencia de una rima asonántica

El uso de rima como recurso rítmico se encuentra en la poesía en lengua española desde sus orígenes, desde las manifestaciones orales hasta su concientización y uso riguroso en la escuela poética del mester de clerecía. Desde entonces, su valor estético en la poesía en lengua española es indudable. Como señala Martínez Cantón,

la importancia de la rima como recurso métrico consiste en que no se trata solo de un elemento rítmico organizador (función que cumple cuando se atiende a una regularidad), sino que también es un recurso estilístico. Muchos han defendido la rima, además de por su sonoridad, por motivos creativos, como por su capacidad engendradora de ideas y de conexiones más o menos lejanas por el contenido. Y muchos la han criticado por la misma razón: fuerza a que se conecten dos términos alejados, a veces sin sentido, y no permite otras conexiones posibles (2015).

²⁵ En la “Marcha triunfal” de Darío, podemos encontrar varios ejemplos como estos, en los que la irregularidad, la “imperfección”, son el factor artístico que confiere a la composición su singularidad. Sirvan de ejemplo tres de sus versos. Este poema se sustenta en una base de cláusula trisílaba, con acento en la 2ª y, al igual que en el “Nocturno III”, presenta acentuación de palabras forma (1, 2 y 3) e, incluso, desacentuación de palabras plenas (1) por contexto rítmico:

- 1) ya **vi**ene o/ ro **y** **hierro** el/ **cortejo**/ de **los** pa/ **lad**ines
- 2) y **los** tim/ **ba**leros
- 3) **des**de sus/ **pano**plias/ **salu**dan/ las **nue**vas/ **coro**nas/ y **la**uros

Estas conexiones de sentido, evocadoras de significado, y a veces casi contradictorias se suscitan en el “Nocturno III”, como enseguida veremos. Asimismo, debe considerarse que debido a la diversidad a la que llega su clasificación, según su uso, cualidades y ubicación, la rima no puede ser ignorada como elemento de una técnica retórica.²⁶ Como se sabe, su empleo en la poesía modernista fue bien cultivado y, si bien, el “Nocturno III” de Silva se desembaraza de muchas formalidades de la tradición métrica, no lo hace de la rima.²⁷

El poema consta de 54 versos y, si bien, una primera lectura ofrece una experiencia novedosa, en tanto que los versos oscilan en cuanto su extensión silábica y el ritmo predominante es el de la versificación de cláusulas, no obstante, ofrece un asidero reconocible que lo vincula con la poesía tradicional, en particular con las tiradas de romances en que los versos pares riman asonantemente. Encontramos aquí, pues, una primera función: anclaje en el *zeitgeist* literario en que oscila. Tal afirmación, inmediatamente, ofrece reticencias. En primer lugar, porque existen ciertas inconsistencias en la distribución de la rima; pues, en sentido estricto, ésta no se encuentra en todos los versos pares. Por ello, lo que a continuación se expone procura reafirmar el carácter de rima alternada que se expuso apenas arriba.

Ignacio-Javier López plantea un interesante sistema de análisis en el que considera que los versos pares no siempre se corresponden con la distribución gráfica del poema de Silva; esto fundamentado en los conceptos de estructura rítmica interna (la dicotomía estructural) enunciados por Osip Brik en sus teorías sobre el ritmo. Así, señala que la no concordancia

²⁶ La rima puede clasificarse según diversos criterios. A continuación, sintetizo aquella que ofrecen Varela *et. al*, siguiendo a P. Jauralde: I. Por el axis rítmico > a) aguda, b) grave, c) esdrújula; II. Por la calidad > a) asonante (i. perfecta, ii. simulada, iii. esdrújula), b) consonante o total (i. perfecta, ii. imperfecta, iii. simulada); III. Por la cantidad > a) débil o pobre, b) suficiente, c) rica o plena, d) doble o leonina, e) equívoca, f) olorina; IV. Por la disposición > a) final (i. continua, ii. gemela o pareada, iii. abrazada, iv. cruzada, v. mixta), b) interna o leonina (i. reforzada, ii. saltimbanqui, iii. Retomada, iv. coronada, v. emperadora), c) en eco (205: 101).

²⁷ Como sí lo hizo, después, Rubén Darío con su “Marcha triunfal”.

entre los versos pares rimados con los que se presentan gráficamente como pares ocurre por las alteraciones distribucionales producidas por los casos de repetición idéntica (vv. 19 y 20, 21 y 23, 44 y 45, y 51 y 52). A estos casos de repetición, el autor los llama *verbatim*.²⁸ Esta consideración se resume en que debe advertirse que en el poema existe “una estructura abstracta, subyacente, distinta de la forma gráfica del poema” (López, 1986: 3), es decir, una estructura rítmica independiente de la manifestación gráfica. De tal manera que le es posible afirmar que en el poema los versos pares son aquéllos que llevan la rima.²⁹

Para este análisis, concuerdo en la doble estructura que presenta el poema, una evidente y la otra subyacente. Aunque difiero del procedimiento mediante el cual se explica la certeza de la rima en posición par. Dadas las características de los versos, no sujetos a la métrica, sino en función de las cláusulas rítmicas, considero que los fenómenos de repetición versal, lo que López llama *verbatim*, puede explicarse de una manera menos complicada: la segmentación gráfica de un solo verso,³⁰ es decir, la distribución gráfica de los versos segmenta ocasionalmente en dos la estructura rítmica subyacente del poema.

²⁸ No obstante, a estos casos, López los diferencia de los de repetición *no idéntica* en los que no se produce una alteración distribucional de los versos.

²⁹ En consecuencia, para aclarar la propuesta distribucional, según la cual los versos pares son los rimados, más adelante, ofrece el concepto *transformación*, que “sirve para establecer el procedimiento mediante el cual dos estructuras de distinta naturaleza se interrelacionan y funcionan” (López, 1986: 4), y a partir del cual explica la alteración de la distribución gráfica *par/impar*. En palabras sencillas, “el uso de *verbatim* reitera en la grafía un elemento único de la estructura subyacente” (López, 1986: 4).

Aunque parece un poco rebuscado, en efecto, es congruente esta explicación para abordar la discordancia de la rima en versos pares, un asunto teórico, de manera sencilla. Pero, en palabras llanas, lo que señala el autor es que el verso impar se repite dos veces en la manifestación gráfica del poema. Para concluir esta idea, López explica que el uso de *verbatim* funciona como una doble regla transformacional que altera el orden de los versos impares y restituye, después, el orden cuando se presenta en versos pares.

³⁰ En la poesía posterior, la que surge con las vanguardias, son usuales estos casos. Por señalar sólo un ejemplo, muchas de las odas de Neruda, que se presentan como secuencias de pequeños versos son, en sentido rítmico, versos mayores. Por ejemplo, en la “Oda a la claridad”, la primera estrofa se compone de 6 versos de 7, 5, 7, 9, 7 y 4 sílabas respectivamente (a); no obstante, a nivel rítmico, podrían conformarse de 4 versos de 11, 7, 9 y 11, sílabas (b):

(a) La tempestad dejó
sobre la hierba

Ahora bien, lo interesante de la propuesta de López al respecto de este asunto es que ofrece una hipótesis del motivo por el cual, además, el poema mantiene cierta disposición gráfica: el tono, la entonación que requiere el poema para su lectura y que es indicada de este modo. Al respecto, expone que:

ha de considerarse que la organización *tonal* del poema pertenece a la realización gráfica, lo que explica el uso del punto exclamativo en los versos 21-23 y 53-54 [...]. La estructura subyacente, por el contrario, estaría formada por núcleos rítmicos agrupados en cláusulas bisilábicas [*sic*], compuestas por un trocaico [...], o tetrasílabas, constituidas por la adición de dos trocaicos con un acento (i.e., *ooóo*) o con dos acentos (i.e., *óoòo*); o bien, finalmente, casos mixtos compuestos por la adición de una cláusula tetrasilábica y una bisilábica (i.e., *ooóo/óo*); por ejemplo, vv. 11 y 33 (pp. 86, 87).

Una vez hecha esta concesión: la de su doble estructura, por la cual se afirma que la rima siempre se encuentra en los pares, se puede proceder a lo siguiente: primero, a señalar que todas las rimas pares asonantes corresponden a una secuencia semejante a la de un tirada de romance;³¹ después, al análisis de la gradación de la apertura de los sonidos vocálicos de verso que se encuentran en posiciones tónicas, en un desplazamiento de los sonidos cerrados a abiertos, desde el inicio de los versos hasta su final, donde se encuentran las rimas.

Para notar el primer análisis, es conveniente mostrar la disposición de las palabras en rima del poema:

hilos de pino, agujas,
y el sol en la cola del viento.
Un azul dirigido
llena el mundo.

(b) La tempestad dejó sobre la hierba
hilos de pino, agujas,
y el sol en la cola del viento.
Un azul dirigido llena el mundo.

³¹ No está de más sugerir un valor emotivo en este tipo de rima en la obra de Silva. Una gran cantidad de poemas de *El libro de versos* procura la rima asonántica a-a, v.g.: “Crisálidas” y “Luz de luna”, etcétera.

Rimas
alas
fantásticas
pálidas
agitara
caminabas
blanca
lánguida
proyectada
juntaban
larga (x3)
alma
distancia
alcanza
caminaba
pálida
ranas
adoradas
sábanas
nada
proyectada
solitaria
lánguida
alas
enlazadas
lágrimas

	Sustantivos	Verbos	Adjetivos
Disílabos	alas* alma ranas nada		blanca larga*
Trisílabos	distancia lágrimas sábanas	alcanza juntaban	pálida* lánguida*
Tetrasílabos		agitara caminaba(s)*	fantásticas proyectada(s)* adorada solitaria enlazadas
*rima repetida			
Rimas esdrújulas	fantásticas pálidas lánguida sábanas lágrimas		

En estas tablas puede observarse que, de las 25 palabras en posición de rima, 6 se repiten en un fenómeno métrico que se conoce como rima idéntica, rima unisonante o palabra-rima (Caparrós, 2000: 115). Ante esta situación, es necesario comentar y destacar lo siguiente: si bien, en la métrica preceptiva, el uso de una misma palabra para ser empleada en posición de rima siempre se ha considerado como de menor valor artístico, ante lo cual se desaconseja su uso (Navarro Tomás, 1975: 29), en el poema de Silva este recurso parece cumplir una función singular: una función contrastiva.

La primera palabra, “alas”, se encuentra en los versos 2 y 50. En ambos casos, este sustantivo forma parte de una frase nominal con función determinante, es decir, como

caracterizadora de otro sustantivo: música. De manera precisa, en ambas situaciones es un elemento caracterizador del referente temporal noche: *una noche* y *aquella noche*. Es preciso indicar que los versos en los que se localizan se repiten de manera casi idéntica. Ambas noches son la misma, pero no, no del todo.

La segunda palabra, “pálida”, se encuentra en los versos 6 y 33. En estas posiciones funciona como adjetivo, pero de diferentes sujetos; en el primero, de la amada y, en el segundo, de la luna. En este caso, además de un contraste por referente (uno terrenal y otro celeste), se establece una semejanza por color y luminosidad.

La tercera palabra, “caminar”, se utiliza en los versos 10 y 31. Es un verbo conjugado en tercera persona del pretérito imperfecto del modo indicativo, la primera vez, cuando señala la actividad de la amada. Por su parte, cuando refiere que la acción proviene de la voz lírica, se presenta en primera persona del pretérito imperfecto del modo indicativo.

Caso semejante ocurre con la cuarta palabra, el participio del verbo “proyectar” que se presenta en plural y singular en los versos 16 y 43. La primera vez, para determinar a los sustantivos “sombra” y “sombra” que constituyen un sujeto plural: las sombras de la amada y de la voz lírica. La segunda, para determinar, también, al sustantivo sombra, pero no ya en plural, sino sólo a la sombra de la voz lírica. Como puede suponerse, al igual que en el caso de la rima alas, éstas se encuentran en versos que se reproducen de manera casi idéntica.

Una quinta palabra, “lánguida”, es adjetivo del sustantivo determinado en el ejemplo anterior: sombra; se encuentra en los versos 14 y 48. Conviene señalar que esta rima se localiza en un verso que se repite de manera idéntica.³²

³² Aquí cabría aclarar por qué la palabra “larga” no fue consignada en este apartado. En primer lugar, porque considero que en este caso sólo su primera aparición tiene la intención de fungir como rima; mientras que en los

Hay que añadir, puesto que refiere el carácter rigurosos de composición por parte de Silva, que estas palabras se repiten, sí, pero no dentro de los mismos segmentos del poema. La estructura evidente muestra que el “Nocturno III” se organiza en dos segmentos de 23 y 25 versos. Las rimas que acabamos de analizar se encuentran una vez en cada fragmento y, como puede verse, con sentido evocativo, es decir, reiterante pero jamás equivalente (como si se quisiera reproducir en el segundo segmento el mismo tiempo y espacio referidos en el primero, pero que, por la crueldad de las circunstancias, es un hecho imposible). En todo caso, las rimas refuerzan la función ritual del ritmo como procedimiento evocador y anulador del espacio y tiempo, pero siempre con diferencia, como un espiral que desde una vista superior podría suponer la vuelta de un punto al mismo sitio, pero que visto desde un costado muestra el ascenso o descenso de ese punto.

Ahora bien, al respecto del segundo análisis, recordemos que Camacho, en su prólogo a la obra completa de Silva, exponía que: “el ‘Nocturno’ constituye lo que podría llamarse un concierto vocálico” (XXVII), y no se equivocaba. Sin embargo, es necesario aclarar en qué sentido se puede hablar de “concierto vocálico” en el poema: existe una progresión o gradación de los sonidos vocálicos (como tendencia general) que componen los versos, de los sonidos agudos (anteriores), pasando por los graves (posteriores), hasta llegar al neutro

siguientes dos casos, los versos idénticos funcionan como un eco del primero o, siguiendo a López, porque manifiestan la intensidad tonal que exige el poema, que se reitera con el uso de signos de exclamación. No aportan nuevo contenido, más bien amplían, potencian y matizan el sentido del primer verso (¡Y eran una sola sombra larga!). Además, la repetición de esta rima se presenta inmediatamente; fenómeno que no ocurre con las otras, que aparecen cada una en un apartado diferente del poema y refieren condiciones y estados emocionales diferentes.

(central). Dicha singularidad la observó López en su trabajo,³³ aunque no lo desarrolló a plenitud. Sobre ello, expone que:

lo que muestra la tendencia general a la rima a-a en el “Nocturno” es el proceso de transformación de una situación extrema, la de los sonidos /i/, /u/, a un estado más sereno. O, en otras palabras, y ampliando la interpretación en base a [sic] los datos extratextuales de que se dispone para el estudio del “Nocturno”, se parte de una situación inicial de dolor extremo y se va llegando progresivamente a un estado más sereno, proceso que se lleva a cabo mediante la escritura (90,91).

Estas apreciaciones habrá que matizarlas; para ello, a continuación, anexo un esquema de las secuencias vocálicas tónicas que estructuran el poema:

³³ Conviene agregar que Camacho ofrece un comentario semejante al respecto de la gradación vocálica. En su prólogo a la *Obra completa* de Silva expone que “El ‘Nocturno’ constituye lo que podría llamarse un concierto vocálico. Los acentos recorren, como la mano por el piano, notas altas, resonancias profundas, prolongaciones vibrantes, pausas y silencios organizados con maravillosa precisión y eficacia poética. El verso: Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca, comienza por un predominio del sonido *o* (por los cielos azulosos) seguido por un período de *i* (infinitos) que alterna enseguida con la *ú* (profundos esparcía su luz), para terminar abriéndose en la doble *a* final (blánca). En este contexto, la repetición de la *o* produce una impresión de anchura, el sonido de la *i* y el de la *u* una altura y profundidad y la *a* una cierta sensación de expansión y así, todo el verso aparece henchido de una infinitud, de una profundidad y de una claridad admirables” (XXVII).

I	Alta, anterior
e	Media, anterior
u	Alta, posterior
o	Media, posterior
a	Baja, central

Número de verso	Vocales tónicas de verso
1	O
2	O-E-U-U-U-A
3	O
4	Ia-O-U-iE-A
5	A-E-I-O
6	A
7	iU-iE-U-I
8	O-E-I-A
9	E-iE-U-I
10	A
11	(Y)-U-E
12	E-O-I-U-I-A
13	O
14	A
15	O
16	A-U-A
17	O-E-I
18	E-A
19	iE-U
20	iE-U
21	iE-U-O-A
22	iE-U-O-A
23	iE-U-O-A

Número de verso	Vocales tónicas de verso
24	O
25	O-A
26	E-e-I-U-I-E
27	A-I-O-iE-A
28	O-I-E
29	o-uE-e-A
30	O-U
31	E-A
32	Ia-I-E-U
33	U-A
34	I
35	A
36	Io-Io-Ia-O
37	I-E-A-A
38	E-U-I
39	E-O-A
40	Io-U-Io-E
41	Io-A
42	O
43	A-U-A
44	O
45	O
46	O-E-A
47	O-A
48	A
49	E-I-E-E
50	E-E-U-U-U-A
51	O-E
52	(O-E)
53	O-E-O-A
54	O-U-U-O-U-A

Los ejemplos paradigmáticos de estas secuencias son los versos 19-23, en cuyos casos, atendiendo la disposición del esquema, se muestra una gradación de las vocales altas, pasando por las medias hasta llegar a las bajas centrales. Si bien, no es un hecho concreto, la oscilación de los sonidos cerrados a los abiertos sí es una tendencia general, como indica López. El esquema anterior procura demostrarlo.

Para concluir, reitero tres cuestiones relevantes: en primer lugar, la rima asonante a-a, además de ser un elemento rítmico organizador, cumple una función de anclaje con la tradición poética en la que se inserta el poema; es decir, dentro del *zeitgeist* literario en el que

éste se mueve, la rima es el extremo conocido que le permite al “Nocturno III” tener un asidero, pues no todo podía transgredirse.

En segundo lugar, el empleo consciente que realiza Silva de la rima le permite, con instrumentos básicos,³⁴ evocar ambientes de complejidad simbólica y emotiva. Además, como puede notarse, en lugar de percibirse como un desacierto el uso de rimas unisonantes, su empleo constituye un gran logro. Primero, porque el recurso pasa desapercibido y, enseguida, porque el efecto que consigue es el de constituir un ambiente cíclico y atemporal, cuyos referentes pueden ser los mismos, pero, en esencia, ya no lo son.

Finalmente, que las rimas asonantes a-a dan cierre a la manifestación de una gradación emotiva oscilatoria producida por las cualidades vocálicas de los versos. Tal movimiento rítmico se expresa por el desplazamiento de sonidos palatales a velares, de los cerrados a los abiertos, lo que se conoce como apertura vocálica y que, en el contexto del poema, reflejan la oscilación emocional que en él se expresa.

3.3 El ritmo de las iteraciones sintagmáticas

A lo largo del “Nocturno III” es evidente la iteración de algunas palabras, frases y versos; un poco menos lo es la presencia constante de frases en equivalencia sintáctica y el recurrente uso de la conjunción copulativa “y” en su función de marcador discursivo como introductor de oraciones en una sumatoria discursiva. Estos elementos conformadores de un ritmo particular serán estudiados en este apartado, para ello, retomaré, especialmente, los conceptos *progresión* y *regresión* expuestos en el marco teórico. El objetivo es mostrar cómo todos ellos

³⁴ De los tipos de rimas, la asonante es la más sencilla y, de entre las posibles asonantes, las que se llevan a cabo con a son las más fáciles, por su frecuencia en las terminaciones verbales y su abundancia en el léxico del español.

cumplen funciones, primero, a nivel rítmico; luego, a nivel estilístico, y, tercero, a nivel de constitución de una poética silvana particular, la del contraste.

En primer lugar, hay que señalar la singularidad que representa que en un poema se repitan tantas palabras. Si bien es frecuente que algunas palabras temáticas se presenten de manera recurrente a lo largo de su desarrollo, al igual que algunos versos que funcionan como estribillos o como parte de figuras retóricas, la excesiva presencia de las mismas palabras en una composición es rara e, incluso, según la preceptiva poética, al igual que con la rima, poco recomendable. No obstante, en el poema que aquí se estudia, es un recurso frecuente que, por mucho, peca de exceso; a pesar de ello, no constituye un demérito. Es más, se puede afirmar que es un recurso imperceptible (hasta ahora, no he encontrado algún trabajo que aborde la repetición de sintagmas en el “Nocturno III”, ni siquiera en la poesía de Silva, en general) y que, por el contrario, representa un acierto. Acierto que, como veremos, es parte del volumen total de información que consigue transmitir esta obra de arte.

Con iteración sintagmática en el “Nocturno III”, me refiero, principalmente, a la presencia de tres fenómenos de repetición: a) de palabras; b) de frases y secuencias sintácticas; y, c) de versos. Para ilustrar que el poema se compone de repeticiones sintagmáticas en exceso, a continuación incluyo tres cuadros en los que las organizo. En el primero (fig. 1) se

enlistan todas las palabras³⁵ que presentan, al menos, una iteración a lo largo del poema. Son 44 palabras³⁶ que se organizan de acuerdo con el orden de aparición:

	Palabra repetida	Recurrencia		Palabra repetida	Recurrencia
1	una	8	23	sola(o) *	8
2	noche	7	24	muerte*	2
3	perfumes	2	25	frío	5
4	murmullos	2	26	blanco blancuras*	2
5	música (s)	2	27	iba	3
6	alas	2	28	fina	2
7	sombra	11	29	lánguida	2
8	larga	3	30	acercó	3
9	toda	2	31	marchó	3
10	mudo (a)	2	32	con	3
11	pálida	2	33	ella	3
12	amarguras	2	34	de	24
13	infinita(o)(s)	4	35	oh	2
14	por	9	36	negro negrura*	2
15	caminaba(s)	2	37	la	17
16	luna	5	38	el	9
17	llena	4	39	las	9
18	rayos	2	40	los	5
19	proyectada(s)	2	41	en	6
20	senda	2	42	se	4
21	eran	5	43	tu	3
22	y (como marcador)	31 (10)	44	mi	3

³⁵ Al hablar de palabra, me refiero a aquéllas que integran la clasificación de la gramática tradicional, según la cual los diferentes tipos de palabras son sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, pronombre, determinantes, preposiciones, conjunciones e interjecciones. Aunque parezca innecesario, incluyo en este análisis las palabras forma, debido a que, como he señalado al respecto de la sencillez sintáctica de los recursos poéticos de Silva, la determinación por adjetivación y frases prepositivas consituye el principal recurso para generar imágenes poéticas; de modo que, incluso, la presencia y admisión de las preposiciones, las conjunciones y los determinantes ofrecen datos relevantes.

³⁶ Al respecto, es necesario aclarar que el número (*infinito(s)* y *proyectada(s)*) y el género (*mudo(a)*, *infinito(a)s* y *sola(o)*) no fueron impedimento para considerarlas como equivalentes, al igual que un verbo en diferente persona (*caminaba(s)*) pues, para efectos semánticos y acústicos, son repeticiones de equivalencia casi total. Asimismo, para este estudio se ignoraron en la contabilización de equivalencias cuatro palabras que gozan cierta singularidad estilística: blanco y blanca, y negro y negrura por diferir en su naturaleza más allá de las cualidades de número, género y persona. Por otro lado, no está de más señalar que tampoco se consideraron los adjetivos *solitario*, *muerta* y *mortuorio*, a pesar de que derivan de las palabras *sola(o)* y *muerte*, ya que, *sola(o)* y *solitario* difieren bastante en su estructura morfológica, a pesar de ser ambos adjetivos; mientras que los adjetivos *muerta* y *mortuoria* corresponden a otra categoría gramatical, diferente a la del sustantivo *muerte*.

En el segundo, podemos encontrar las frases y secuencias sintácticas que funcionan como fenómenos de repetición:

Frases

Una noche (v. 1), Una noche (v. 2), Una noche (v. 3) y Esta noche (v. 24)

por la selva... (v. 9), por los cielos... (v. 12), por los rayos... (v. 16), por la sombra (v. 27), por el tiempo... (v. 27), por el infinito... (v. 28), por la senda (v. 31), por los rayos... (v. 43), por la estepa... (v. 46)

y tu sombra (vv. 13 y 47), y mi sombra (vv. 15 y 42)

Secuencias sintácticas

[FS+adj+det] esa noche tibia de la muerta... (v. 49), esa noche llena de perfumes... (v. 50), el alma llena de las infinitas...

[adj +y+adj] Nupcial y húmeda (v. 4), muda y pálida (v. 6), infinitos y profundos (v. 12), fina y lánguida (v.14), solo y mudo (v. 30)

[frases ilativas con función de marcador discursivo] Y la luna llena (v. 11), y tu sombra (v. 13), y mi sombra (v. 15), y eran una (vv. 19 y 20), Y eran una sola sombra larga (vv. 21, 22 y 23)

[FV] Iba sola (vv. 44, 45 y 46)

[v+v] Se acercó y marchó (vv. 51, 52 y 53)

[det+det] De murmullos y de músicas de alas (vv. 2 y 50), de negruras y de lágrimas (v. 54)

El tercer cuadro muestra los versos que se repiten:

Una noche toda [como en esa noche] llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas (vv. 2 y 50)

fina y lánguida (vv. 14 y 48)

una [esta] noche (vv. 3 y 24)
y tu (mi) sombra (vv. 13 y 15)
y eran una (vv. 19 y 20)
y eran una sola sombra larga (21, 22 y 23)
iba sola (vv. 44 y 45)
Se acercó y marchó con ella (vv. 51 y 52)

Como puede constatarse, muchos de estos elementos que organizo en diferentes tipos de repetición, pueden desplazarse de uno a otro sin mayor problema. Así, algunas palabras que se reiteran forman también parte de otros fenómenos de iteración sintácticos y éstos, a su vez, en ocasiones, se encuentran en versos completos. Es el caso de la palabra *noche*, que se presenta en diferentes posiciones dentro del poema y, en algunos casos, coincide con el tipo de repetición sintagmática de FS+adj+det (*una noche llena de perfumes*) e, incluso, llega a aparecer en reincidencias completas de verso (vv. 2 y 50).

Ahora bien, como ha sido aclarado en el estado de la cuestión y reiterado durante gran parte del desarrollo, el ritmo en el poema como fenómeno de iteración no se restringe al ámbito acústico. Las repeticiones de elementos sintagmáticos operan con efecto análogo a otros fenómenos de recurrencia en la construcción de un ritmo en la poesía. La enumeración, la repetición, por ejemplo, han constituido uno de los aspectos básicos en la construcción del lenguaje poético. Así, en la Biblia, la repetición de formas oracionales y la disposición del discurso en *versículos* (estructuras sintácticas paralelas³⁷) constituye uno de los elementos

³⁷ V. Domínguez Caparrós, 2000, p. 43.

básicos de versificación. Este recurso cuenta con una larga historia y con una amplia diversificación de manifestaciones que es innecesario recordar aquí.³⁸ Conviene, sí, observar que en la poesía contemporánea la iteración de elementos sintagmáticos constituye uno de los principales ordenadores del ritmo. Así lo señala Mario García Pague al afirmar que

los poetas, sean cuales fueren el movimiento literario a que pertenecen [*sic*], su talla artística, o su plectro poético, emplean, a menudo, el procedimiento constructivo de la repetición, hasta el punto de haberse podido convertir en una constante señera de la poesía contemporánea [...]. De hecho, en estas creaciones líricas supuestamente libres de sujeciones, la repetición formal como recurso compositivo recurrente podría interpretarse, contradictoriamente, como una ligadura, como regla (García Pague, 2015: “La repetición como sistema de cierre textual”).

De tal modo que, incluso ignorando lo demás elementos conformadores de ritmo del “Nocturno III”, este tipo de iteraciones, por sí solas, podrían representar y conformar la rítmica del poema. No obstante, no hay que olvidar que este poema no se sustenta únicamente en este sistema rítmico. Inclusive, ninguno de los poemas de Silva se restringe exclusivamente a éste.³⁹

Ahora bien, si es cierto que el ritmo basado en iteraciones sintagmáticas no soporta la totalidad rítmica del poema, también lo es que se encuentra presente y que constituye un recurso de gran relevancia. Por ello, luego de presentar las repeticiones, y el tipo al que

³⁸ Por ejemplo, al respecto de su consideración retórica, Helena Beristáin señala que:

La repetición es un procedimiento general que abarca una serie de *figuras* de la *elocución* o la construcción del *discurso*. Consiste en la reiteración de palabras idénticas (*reduplicación*, *anadiplosis*, etc.) o de igualdad relajada (*paronomasia*, *rima*, etc.), o bien en la igualdad de significación de las palabras (*sinonimia sin base morfológica*).

La repetición puede darse en contacto, es decir, en palabras contiguas, o bien a distancia. Su efecto estilístico es rítmico, melódico, enfático.

[...]

Su efecto, en general, es encarecedor.

En los tratados de retórica generalmente la descripción puramente verbal no establece límites precisos entre estas figuras, ni siquiera con auxilio de los ejemplos (1985: 419).

³⁹ Como bien se sabe, a pesar de las innovaciones métricas de Silva, el poeta aún se rige por una tradición poética que privilegia las estructuras métricas. Su breve obra poética, alrededor de 80 poemas (según se consideren o no algunos poemas atribuidos a él) no cuenta con ningún poema cuyos versos no se ciñan a alguna tendencia métrica, a excepción del “Nocturno III”. Cf la obra completa en la Biblioteca Digital Ayacucho.

pertenecen, del “Nocturno III”, procedo a identificar los tres ámbitos en los que se despliega el sentido de éstas. Primero, a nivel rítmico;⁴⁰ luego, como elemento estilístico y, tercero, como manifestación de una poética silvana particular, la del contraste.

a) A nivel rítmico

Los tres tipos de iteraciones señalados más arriba cumplen una función rítmica en el poema, es decir, estructuradora, por lo que gracias a ellas se reconoce la *poeticidad* del texto. Como se expuso en el marco teórico, Tynianov (1972), al ofrecer elementos distintivos que permiten diferenciar la prosa del verso, reconoce que la función del ritmo en un texto poético es cualitativamente distinta que en los textos prosísticos. Para ello, ofrece dos conceptos útiles que permiten comprender dicho procedimiento: *progresión* y *regresión*.

Bajo la perspectiva de este enfoque, es que se puede afirmar la función estructural del ritmo de las iteraciones sintagmáticas en el “Nocturno III”. Lo interesante de este hecho es que se puede considerar que ambas funciones (incluso la regresiva, a pesar de que no se trate de un texto prosístico) actúan en él. En primer lugar, porque, en el caso de la iteración de versos y de palabras en posición de rima, sí se genera un sentimiento de anticipación y resolución. Esto debido a su relación con las formas de estribillo que parecen desempeñar.⁴¹ Los tres primeros versos del poema permiten observar esta función, el 1º y 3º completos y el 2º en su inicio:

⁴⁰ Por el carácter estructural y técnico, este aspecto será comentado en abundancia. Esto permitirá, después, desplazar las observaciones de aquí surgidas a los otros dos.

⁴¹ Como señala Luján, una de las características del estribillo es su rasgo de previsibilidad, de modo que, como figura de repetición, se encuentra relacionada “con todas aquellas que marcan un límite estructural y preferentemente con aquella que indica un final de serie y que conocemos genéricamente con el nombre de epífora. [...] La epífora, además, introduce un elemento de previsibilidad y es, por tanto, invitación a que el oyente se una a la enunciación” (Luján, 2015: “2. El estribillo como figura de repetición”).

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de älas,
una noche, (vv. 1-3).

No obstante la diferencia en cuanto al tamaño de los metros, la posición (inicial en el poema) y la alternancia de extensión en el desarrollo de cada uno de los versos generan un sentimiento de expectativa que se ve confirmado en cuatro versos más (vv. 24, 49, 50 y 54).

Lo más interesante es que la iteración sintagmática se desarrolla en mayor medida de acuerdo con una función rítmica *regresiva*. Como puede constatarse con la lectura del poema, la mayoría de las iteraciones no se encuentra en sitios estratégicos estructurales: al inicio o al final de versos; más bien, se localizan en el desarrollo de éstos. De tal modo que su presencia se advierte en el transcurso de la experiencia lectora: estos fenómenos no generan expectativa, como tal, sino que el ritmo se percibe como *regresivo* con cada encuentro con un sintagma iterativo. Considérense, por ejemplo, las palabras *sombra*, que se encuentra once veces en el poema, y la palabra *luna*, que aparece en cinco ocasiones; ambas sin ninguna ubicación estructural precisa; o, las frases preposicionales encabezadas por la preposición *por*, que en algunos casos se presenta a inicio de verso (vv. 9, 12, 16, 28 y 43) y en otros en medio (dos en v. 27); por supuesto, también, la preposición *de* que se registra 24 veces de manera dispersa.⁴²

Estos ejemplos, junto con la mayoría de las palabras enlistadas, son fenómenos de repetición que se perciben como si se encontraran en un texto prosístico, en cuanto a su función *regresiva*. No obstante, a diferencia de aquellos textos en los que este ritmo regresivo es secundario, subordinado al contenido del mensaje, en este caso, este ritmo se subordina al

⁴² Veintitrés de ellas con una función sintáctica determinante. Cifra relevante en tanto que, por el carácter descriptivo, en cuanto a género discursivo del poema, a pesar de ser una preposición usual, en el poema se desempeña en casi todas sus apariciones con la misma función, a excepción del *de* direccional de la oración *separado de ti misma...* (v. 27).

contenido poético del poema y a otros ritmos más definitorios. Aun así, su presencia es evidente y necesaria de señalar.

Cabe comentar ahora la iteración de la conjunción copulativa “y”, en tanto que funciona como un elemento rítmico estructurador, pero también como un recurso estilístico de Silva. Esta palabra se presenta en 31 casos; en 10 de ellos cumple la función de marcador discursivo (vv. 11, 13, 19, 20, 21, 22, 23, 32, 42 y 47)⁴³ y en las restantes, la de coordinar frases y oraciones. Su presencia en demasía se denomina polisíndeton.⁴⁴ Definitivamente, los casos en los que la conjunción se desempeña como marcador constituyen un elemento rítmico estructurador. Puede corroborarse que estos 10 casos aparecen a inicio de verso, todos. Además, se encuentran distribuidos a lo largo del poema y dan pie al cambio de cada uno de los segmentos narrativos del poema. Éstos podemos identificarlos por los verbos principales que rigen la composición: son 9 (caminabas, v. 10; esparcía, v. 12; se juntaban, v. 18; eran, v. 19; caminaba, v. 31; se oían, v. 32; sentí, v. 36; iba, v. 44; se acercó y marchó, v. 51).⁴⁵

Cada uno de los marcadores da inicio a un segmento, excepto cuando el inicio de segmento narrativo coincide con el inicio de poema y de estrofa y, en un caso interesante,

⁴³ Esta aseveración debe ser explicada: si se considera que los versos 19 y 20, y 21, 22 y 23 constituyen manifestaciones discursivas peculiares, próximas al estribillo, es decir, la repetición del mismo verso, como más adelante se expondrá, la cifra se reduce a 6. No obstante, para esta sección del análisis, conviene incluirlos en el conteo de repeticiones, ya que existen y su presencia aporta elementos rítmicos y su función se ajusta a la de los demás marcadores: no coordina elementos, más bien enfatiza proposiciones.

⁴⁴ Beristain explica que el polisíndeton “consiste en repetir los nexos coordinantes con cada uno de los miembros de la enumeración. Hace más patentes y distintos entre sí los términos enumerados. Los nexos más usuales en esta figura son las conjunciones *y, ni, pero, o*. También pone vehemencia en las expresiones:

Pero viéndose solo y mal herido
Y el ejército bárbaro deshecho,
Y todo el fiero hierro convertido
Contra su fuerte y animoso pecho...

Ercilla

“Es una metábola de la clase de las metataxas porque afecta al nivel morfosintáctico de la lengua, y se produce por adición repetitiva a distancia” (396).

⁴⁵ Conviene aclarar que el final del poema constituye un segmento aparte, una expresión vocativa impersonal con la función estructural de cierre de poema. Los verbos que en él se encuentran no están conjugados de manera activa.

cuando la voz lírica manifiesta la única sensación y sentimiento (porque el frío que allí se expone es un sentimiento: *Era el frío de la nada*) explícito que produce la pérdida que refiere el “Nocturno III”. A continuación, sintetizo la secuencia de acciones que conforman el poema, de modo que ilustre el carácter estructurador que cumple la conjunción “y”:

- [inicio de estrofa y de poema] Una noche [...] *caminabas*
- **Y** la luna [...] *esparcía*
- **Y** tu sombra [...] [y mi sombra] [...] *se juntaban*
- **Y** *eran* una sola sombra (x4)

- [Inicio de estrofa] Esta noche [...] *caminaba*
- **Y** se *oían* los ladridos
- [variación] *Sentí* frío
- **Y** mi sombra [...] *iba* sola
- **Y** tu sombra [...] *se acercó y marchó*

No puede olvidarse, además, el valor estético que genera este recurso; por un lado, la gran cantidad de elementos que se concatenan, de modo que se genera una enumeración, una sumatoria que propicia una acumulación de sentido; sobre todo, si consideramos, ahora, la gran cantidad de frases copulativas (v.g.: adjetivas, *muda* y *pálida*; sustantivas, *amargas* y *agonías*; verbales, *se buscan* y *se juntan*; etcétera) que se presentan en el “Nocturno III”. Baste con esta explicación para hablar de la función rítmica estructuradora de las iteraciones sintagmáticas.

b) A nivel estilístico

Por otro lado, en tanto que el polisíndeton con “y” es una manifestación concreta del modo de confeccionar poesía por parte de Silva, este recurso constituye un elemento estilístico de su

obra. En este sentido, es pertinente atender a este ámbito, en el que cobran relevancia estilística las repeticiones.

Sobre todo, la iteración de frases y los versos con función de estribillo representan uno de los importantes recursos compositivos de Silva, lo que ayuda a reconocer su estilo. Por ello, si se considera que, al menos, 23 de 89 poemas suyos (es decir, el 25 % de su obra poética) se valen de este recurso en sus múltiples variantes, es posible atribuirlo como uno de los rasgos distintivos de su proceder poético.

Poemas de Silva en los que la repetición constituye un rasgo de estilo	
Poemario	Poemas
<i>El libro de versos</i>	"Los maderos de San Juan" "Al pie de la estatua"
<i>Páginas suyas</i>	"Juntos los dos" "A veces cuando en alta noche" "Poeta di paso" "Nocturno"
<i>Sitios</i>	"La voz de las cosas" "Vejece" "Serenata"
<i>Cenizas</i>	"Muertos" "Don Juan de Covadonga" "Día de difuntos" "Las voces silenciosas"
<i>Gotas amargas</i>	"Zoospermos" "Egalité"
<i>Versos varios</i>	"Perdida" "IV" "IX " "Las golondrinas" "El recluta" "Sinfonía de fresas con leche" "Ronda" "Necedad yanqui"

En todos estos casos, podemos reconocer algún tipo de repetición sintagmática. Si el fenómeno fuera aislado o fortuito, no podría constituirse todo un marco de sentido en el que se reconoce que operan estos recursos; pero no es el caso.

Ahora bien, como señala Ángel Luis Luján, el estribillo en la poesía en lengua española a lo largo de la historia es de gran relevancia. Su aparición se remonta a épocas antiguas y su presencia ha permeado todos los periodos de producción poética, e, incluso, ha existido en la gran mayoría de las culturas y, actualmente, tiene vigencia tanto en la poesía culta y popular contemporánea como en las manifestaciones musicales de masas.⁴⁶ Para este apartado, no se comentará la función estructuradora, ya que en el “Nocturno III” esta función la desempeñan en mayor medida otros recursos como ya se ha visto. Me interesa destacar, sí, algunos aspectos generales que lo definen y que lo anclan a una tradición poética. Con ellos, podré señalar su valor estilístico puesto que demuestra la labor consciente de incluir recursos de una tradición con funciones específicas.

Así, del preciso estudio sobre el estribillo en la poesía española del siglo XX que realiza Luján, se pueden reconocer y sintetizar tres funciones fundamentales de este recurso,⁴⁷ además de la función estructuradora: a) enfática, interesada en destacar ciertas ideas; b) coral: apelativa hacia el lector; y c) temática. Éstas servirán para explicar por qué las repeticiones pueden constituir un recurso estilístico silvano.

⁴⁶ Según indican los registros con los que se cuenta, sobre el estribillo “tenemos testimonios de su existencia en la poesía arcaica griega y en los salmos hebreos, así como en la literaturas y ceremonias de otras civilizaciones, y todo apunta a que su práctica nace ligada a las letanías y cantos rituales y religiosos” (Luján, “Origen, etimología y función del estribillo”). En todo caso, la técnica ancestral consiste siempre en la respuesta o complementación de un coro que repite una fórmula o versos finales de cada estrofa que enuncia el solista. Como señala Luján, el hecho de que las manifestaciones en una gran cantidad de culturas sean análogas apunta “a un universal en la forma de estructurar el material poético y melódico” (Luján, “Origen, etimología y función del estribillo”). Incluso, en la actualidad, esta fórmula de alternancia entre la estrofa y el coro sigue manifestándose en la mayoría de los conciertos de música popular, por ejemplo.

⁴⁷ El autor reconoce varias funciones según la época y la vertiente de influencia que se tome (de acuerdo con una ligazón a la tradición popular o culta). De tal manera que establece una caracterización y propone una tipología basada en el análisis de un corpus representativo. Todo esto con bastantes matices, variantes y excepciones, es decir, un *tipologización* bastante compleja. Sin embargo, para este apartado es suficiente señalar tres funciones “universales”, es decir, la síntesis funcional en la que se pueden agrupar las diferentes funciones.

La primera función consiste en el valor que adquieren las ideas expuestas en este tipo de repeticiones, especialmente las que se encuentran al final de periodos (oraciones, versos, estrofas, poemas).⁴⁸ Debemos recordar, junto con Luján, que

si la anáfora y las figuras por repetición que se sitúan en los inicios de serie suelen estructurar el desarrollo de los textos, *las figuras que se sitúan al final* (epífora, rima, estribillo), además de contribuir a la estructura, *tienen una función enfatizadora, sirven para poner de relieve aquello en lo que se debe insistir y retener en la memoria, e introducen un elemento de previsibilidad en la serie del recitado o canto* (“Origen, etimología y función del estribillo”. Las cursivas son mías).

De esta manera, es posible observar que, en la mayoría de los casos, la función primordial que se observa en los poemas indicados arriba corresponde a la de su valor como estribillo. En este sentido, se puede sumar una función caracterizadora de un modo de proceder poético. Silva, al tanto de la tradición, encuentra en el estribillo un recurso que le permite dotar de singularidad expresiva a su poesía, es decir, dotarla de una marca. Con ello, simultáneamente, constituye una poética personal que le permite, más allá del mero ámbito formal, crear una manera de poetizar, de generar experiencias poéticas mediante el contraste de sentido que genera el uso del estribillo.

Es importante, antes, aclarar que los casos en los que el estribillo cumple una función enfática son muy pocos, pero es conveniente comentarlos ya que en el “Nocturno “III” se presentan dos versos que funcionan como iteraciones enfáticas, en posición de estribillo, aunque su naturaleza es un tanto peculiar. Ahora bien, para ilustrar la afirmación anterior, veamos, primero, los dos ejemplos más significativos del bogotano. En ellos, identifico que la

⁴⁸ Como recuerda Luján, “el triunfo final de la rima [y de las figuras de repetición final, como el estribillo] puede deberse a causas que explica la psicología de la percepción, como el simple hecho de que las posiciones finales de toda serie siempre son más perceptibles y memorizables” (“Origen, etimología y función del estribillo”).

la resignificación de ella mediante el desarrollo. Así, ante la pregunta ¿de qué trata el poema?, cualquiera diría: “sobre un pobre recluta muerto”. En este sentido, la función enfática tiene un sentido mnemotécnico: permite que una idea sea asimilada con mayor facilidad.

Ahora bien, en el caso del “Nocturno III”, se presentan dos versos con función de estribillo al final de cada estrofa, repetidos cada uno tres veces, que permiten concentrar la atención y el énfasis en las imágenes que exponen:

¡y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga! (vv. 21-23)

se acercó y marchó con ella
se acercó y marchó con ella
se acercó y marchó con ella (vv. 51-53)

Estos casos son interesantes, ya que se localizan al final de cada estrofa, por lo que su función es estructural: indicar el cierre de segmento al igual que un estribillo; pero lo más significativo es que sintetizan el contenido expuesto en el desarrollo, además de que ofrecen las dos perspectivas de encuentro en las que coinciden las sombras de los amantes, de los coincidentes en este espacio de unión. De esta manera, enfatizan el sentimiento de comunión que busca expresar el poema.

Ahora es conveniente atender el siguiente ámbito en el que se desempeña el “estribillo” de Silva: la función coral. Según explica Luján, ésta es una de las características más significativas del recurso, ya que indica una “ruptura de la voz solista para marcar la entrada participativa del coro” (“Origen, etimología y función del estribillo”). En otras palabras, el estribillo como función coral en la tradición lírica ha permitido la interacción del poeta (recitante, cantante, intérprete) con el lector (escucha, auditorio). Esta función es de las más evidentes, incluso, en la actualidad; por ejemplo, en los conciertos de música popular, el

cantante suele dejar las partes de los coros para que el auditorio las coree; en algunos casos junto con él, pero en otras les cede completamente el gusto. Esto ocurre ya que el estribillo en posiciones específicas posee un grado de “predecibilidad” que le confiere al lector (escucha, auditor) la posibilidad de intervenir en el momento de su próxima aparición.

El caso más interesante en la poesía de Silva es “Los maderos de San Juan”, un poema en que el poeta realiza una apropiación de la vieja canción popular española. Con ella, ejecuta una reflexión filosófica sobre la dicotomía de la juventud y la vejez y expone, nuevamente, una frustración melancólica por lo perdido, por el tiempo que será y que será pasado en el futuro. El cuerpo se compone de siete alejandrinos cada uno, con una disposición de rima inusual: la rima del 1º verso queda suelta; el 2º verso rima con el 4º; el 5º y el 6º forman un pareado y el 7º es una rima aguda que reitera la del verso 3º (A: B: C’: B: D: D: C’). Lo interesante, para ilustrar este apartado, es que el poema incluye como estribillo su propia versión de esta canción.

Así, al final de cada estrofa se presentan fragmentos de la canción que, a nivel discursivo, enuncian los participantes del poema, un niño pequeño y una abuela. No obstante, por ser una canción infantil popular y por encontrarse en posiciones precisas al final de estrofa, la enunciación se desplaza, además, a la participación del lector. Por un momento, el lector, junto con el niño y la abuela, se ven envueltos por el ritmo de las cláusulas silábicas en las que se organizan los pequeños versos octosílabos con sus pies quebrados:⁴⁹

¡Aserrín!
¡Aserrán!

⁴⁹ Esto puede corroborarse cuando se observa que las diferentes inclusiones de estos versos a manera de estribillo en el poema se realizan presentando cambios en la extensión de sus versos; lo que es lo mismo, como son cláusulas tetrasílabas con acento en tercera (o o ó o), éstas pueden ser reorganizadas siguiendo el patrón de repetición preciso. Habrá quienes, escépticos, consideren que son octosílabos y tetrasílabos con acento en 3ª.

Los maderos de San Juan,
 Piden queso, piden pan,
 Los de Roque
 Alfandoque,
 Los de Rique
 Alfeñique
 ¡los de Triqui, triqui, tran!

Esta forma de interactuar con el lector que propicia el estribillo es muy rara en la poesía de Silva. El otro caso interesante es el primer nocturno, también llamado “Poeta, di paso”. Este poema, compuesto también en una estructura tripartita, consta de tres estrofas de nueve alejandrinos cada una; su rima se organiza de la siguiente manera: los cuatro primeros versos son dos pareados; los cinco siguientes, podría decirse, riman como quintillas cruzadas con final pareado (A: A: B: B: C: D: C: D: D). Lo destacable de este estribillo es que abre el poema; actúa como anáfora, es decir, iteración al inicio de estructura, como cabeza de estrofa, y se reitera al inicio de las otras dos. En este caso, ya que cada estrofa cuenta con un pareado como remate, los dos versos que componen el estribillo no cierran cada segmento, sino que lo abren:

¡Poeta, di paso
 los furtivos besos!

Así pues, ya que cada estrofa corresponde al desarrollo de un espacio y un ambiente particular, el estribillo tiene pequeñas variaciones:

¡Poeta, di paso
 los íntimos besos!

¡Poeta, di paso
 el último beso!

Lo más importante que se debe tener en cuenta al respecto es que, aunque abren cada estrofa, su cualidad rítmica se percibe, también, al final de cada una. Es decir, enseguida de las dos

primeras partes, se presentan los estribillos y parecen ser finales. De modo que, luego de la tercera estrofa, se espera, nuevamente, la aparición del estribillo, pero no sucede: se crea una expectativa que se ve frustrada (función progresiva). No obstante, el lector puede (e intenta) reproducirlo mentalmente. La idea de que esto sucede se apoya, además, en otro hecho: existe una primera versión del poema en que se incluye un estribillo final. La versión que aquí se señala como ejemplo se publicó posteriormente a la versión que aparece en un manuscrito de 1889. En esa versión menos acabada se incluye un estribillo final:

¡Poeta, a las sombras
temblando me vuelvo!

En ese momento, el poeta pensaba en incluir un estribillo de cierre, pero estoy seguro que declinó de esta idea por evidente. Considero que prefirió dejarle el papel de colaborador al lector; es decir, confiando en la función coral que involucra al lector con el poeta, no incluyó el estribillo final, para que el lector lo “susurrara”, para que allí lo pusiera.

Ahora bien, la función coral del estribillo no se presenta en el “Nocturno III”; no obstante, es posible, dentro de los parámetros de sentido que ofrece la estructura misma de la composición, sugerir que la ausencia de esta función en el poema, seguramente, obedece al proceso de empatía peculiar que genera el poema. La relación entre el lector y la obra de Silva no se da por reconocimiento o como diálogo con la voz lírica, como sería necesario para que la participación coral se manifestara; más bien, la empatía se da con el evento que se expone: la pérdida de un ser querido. En este sentido, hay que considerar que la función coral que se encuentra en un poema genera compañía, acompañamiento en el canto; no obstante, el sentimiento que evoca el poema requiere de una soledad que se viva sola, por lo que cada

lector (intérprete) del “Nocturno III” revive en silencio su propia pérdida, sin acompañamiento, sin ganas de acompañar.

Finamente, al respecto del ritmo temático, Luján señala que el estribillo suele servir de base temática para que el poeta exponga en pocas palabras el asunto del que trata su composición y la desarrolle en el cuerpo. Es una especie de pivote sobre el que se vuelve, un eje que orienta el sentido del poema.

c) A nivel de contraste

En relación con esto, cabe recordar lo que señala Luján al respecto de Poe y sus ideas sobre el estribillo:

el primero que reflexiona sobre el estribillo en la poesía culta moderna es Edgar Allan Poe, que, en su *Philosophy of composition*, presenta el *refrain* de su poema “The raven” como un pivote o elemento estructural y temático que ha de organizar todo el poema, que coincide con una de las funciones tradicionales asignadas al estribillo. [...] Consigue con ello [*‘Nevermore’*] no sólo concentrar el sentido de su poema en una expresión sumamente sintética, sino también dar un lema a toda la poesía de la modernidad, un estribillo para toda una estética (“El estribillo en el siglo XX”).

Algo muy interesante que señala Poe, y que parece coincidir con la perspectiva de Silva sobre el tema, es su consideración sobre la necesidad de actualización y *resemantización* del estribillo, contraria a su función tradicional. Poe ve en el estribillo tradicional el problema de su monotonía y la falta de matices, y, en consecuencia, pretende que a cada nueva aparición la palabra-estribillo que ha elegido alcance significados y tonalidades nuevas:

I resolved to diversify, and so vastly heighten, the effect, by adhering, in general, to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain-the refrain itself remaining, for the most part, unvaried (1846: 4).

Podemos percibir esta intención en la obra de Silva, especialmente en el “Nocturno III”, en que la palabra noche no es una mera palabra-estribillo, con la intención de constituir un ritmo sonoro, sino que se va matizando y modificando, de modo que cada nueva aparición constituye una resemantización y una acumulación de sentido. De igual modo, podemos verlo en una gran cantidad de sus poemas aquí señalados.

Un ejemplo divertido es el poema llamado “Zooespermós”. En él, el bogotano describe la actividad recreativa en que se deleita un científico durante los últimos años de su vida: la observación de espermatozoides. Se compone de siete estrofas, cada una con seis versos alejandrinos y dos heptasílabos (los versos 4 y 8); todos con rima de romance en o-e. Lo destacable es que cada estrofa concluye con la misma frase-estribillo, apenas con mínimas variaciones: “*sobre/ los/ ese/ a ese/ sobre/ hola, /sobre espermatozoides*”.

De este modo, se vuelve una y otra vez sobre el eje del poema. Lo interesante es que este tema, los espermatozoides, es, en realidad, una sinécdoque de lo que éstos representan: la vida, y, en ese sentido, lo que potencialmente significan, al menos en el pensamiento postromántico melancólico de Silva: la oscilación vital entre la gloria y la desdicha que se presenta durante la vida de un ser humano. De esta manera, la función temática de la frase-estribillo se encuentra presente; pero, además de su constancia y de ayudar a organizar el contenido del poema, hay que atender a cómo el sentido de cada repetición no es el mismo. Es decir, la aparición de cada “...espermatozoides” representa una reformulación de la aparición anterior. No se trata de indicar, con cada reiteración, de qué trata el poema, sino de reformularlo, de resemantizarlo.

Así, no es difícil señalar la relación de esta perspectiva del estribillo que tiene Silva fundamentada en los preceptos de Poe, si, como se señaló en el estado de la cuestión, la

relación con el norteamericano es clara. Cabe, pues, recordar que Poe se niega a conceder al estribillo la mera función organizadora y propiciadora de ritmo:

El autor quiere retener el sentido de repetición generadora de ritmo con el efecto de insistencia obsesiva y su carácter de pivote de toda la composición, pero renuncia a hacerlo como mero procedimiento sonoro repetitivo desprovisto de sentido. El gran problema que plantea Poe, entonces, es el de motivar enunciativamente el estribillo y de hacer de él un generador de sorpresa poética, lo que rompe con el sentido de previsibilidad que le asignaba la tradición (Luján, “El estribillo en el siglo XX”).

Esto mismo lo podemos encontrar en Silva y en su “Nocturno III”. Aquí sí es prudente indicar que la frase-estribillo “una noche” cumple una función temática, pero desde la perspectiva de Poe, en que cada nueva aparición está llena de matices y nuevos significados, sin esa monotonía propia del estribillo tradicional.

Esta función resemantizadora se percibe más claramente, por ejemplo, de nuevo, en poemas como “Zoospermas”. Allí, además de lo expuesto anteriormente, ocurre que la primera y la última estrofas son casi idénticas, con mínimas variaciones. En ambas se exponen los hechos que serán descritos en el cuerpo del poema. No obstante, el sentido de las dos es diametralmente opuesto. Así, luego de apuntalarse en cada 8º verso de estrofa el tema del poema, la conclusión total presentada en la estrofa final revela que lo expuesto en la primera refiere una idea más amplia, mayor y, en este caso, irónica. Dicho de otro modo, mediante la acumulación y la reformulación de sentido en cada estrofa y en cada estribillo, se crea una sumatoria y una perspectiva matizada del hecho presentado en un inicio. De esta manera, se pone de manifiesto un recurso que, además de concretarse a nivel externo, expone cierto contraste a nivel de contenido. Es decir, se expone una tesis que se ve reformulada durante la exposición del contenido y que en la resolución se presenta como contraria, como enriquecida o como anulada.

Esta característica representa lo que se ha llamado *poética del contraste*.⁵⁰ En Silva, este recurso es el más importante; al menos, en cuanto a que se consigue mediante figuras de repetición. Por ejemplo, además de “Zoospermos”, los poemas “Los maderos de San Juan”, “Al pie de la estatua”, “Serenata”⁵¹, “Día de difuntos”, “Egalité”, “IX”, “Sinfonías de fresas con leche”, repiten completamente la estrofa inicial al final o, al menos, varios versos en el cuerpo de los poemas.

Esta *poética del contraste* es el tercer aspecto que deseo señalar en cuanto la función que desempeñan las iteraciones sintagmáticas: si, a nivel estructural, éstas permiten identificar el estilo de Silva, al ser un recurso retórico con el que “se hace” poesía, a nivel discursivo constituyen una manera de disponer el contenido del poema, de estructurar el pensamiento poético. Sucede así que aquello que se reconoce como ironía o como humor ácido en la poesía de Silva se lleva a cabo mediante estos recursos. A continuación comparto algunos ejemplos de su poesía en que así sucede:

El primero de ellos es “Vejece”. El poema se compone de 51 endecasílabos⁵² y la frase inicial de apertura “Las cosas viejas” se reitera en dos ocasiones más, justo al final de las dos unidades de sentido principales (el desarrollo y la conclusión). Así, el verso 41 termina la proposición con la frase: “las confidencias de las cosas viejas” y, a su vez, el verso 51 lo hace con “y los perfumes de las cosas viejas”. Este hecho es significativo en tanto que la primera

⁵⁰ Luca Salvi ha señalado que en la poesía de Silva existe una “permanente oposición oximorónica de diferentes términos simbólicos” (2010: 191). A esta oposición de contrarios confluyentes es a lo que yo llamo *poética del contraste*.

⁵¹ Otro poema con estructura tripartita y espacios temporales condicionados

⁵² Versos organizados siguiendo una rima peculiar: podría decirse que siguen una rima de silva, es decir, arbitraria, pero siempre recuperada, sin dejar palabra suelta. A pesar de ello, algunos segmentos, unidades sintácticas de sentido, también siguen una organización precisa de rima. Por ejemplo, las dos unidades grandes de sentido en las que se divide el poema (el desarrollo y la conclusión) concluyen con rimas en disposición de quintillas.

aparición en el poema, en la apertura, se presupone como una aseveración negativa o, en todo caso, no positiva: “Las cosas viejas, tristes, desteñidas,/ sin voz y sin color saben secretos”. Las determinaciones que acompañan a “cosas” poseen un sentido de valor negativo, no son cualidades deseadas (vejez, tristeza, ausencia de color). No obstante, gracias a las tesis aportadas en el cuerpo del poema y al peculiar sentido estético de Silva con el que va ofreciendo una sumatoria de valoraciones nuevas, las otras dos apariciones (justo al final de periodos de sentido), se presentan resemantizadas y revalorizadas. De este modo, en esta posición estratégica (enfática), la frase temática del poema adquiere un valor de sentencia, con repercusión en la memoria y con un cambio de significado, más bien, con un reajuste en su valoración. Para mostrar en qué sentido se presenta positiva la aparición final, me permito transcribir dicho fragmento:

El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores;
¡por eso a los poetas soñadores,
les son dulce, gratísimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores,
las sugerencias místicas y raras
y los perfumes *de las cosas viejas!*

(vv. 42-52. Las cursivas son mías)

Los ejemplos al respecto se encuentran en la mayoría de los poemas enlistados arriba. Otro poema interesante es “Serenata”. Éste se compone de tres estrofas de ocho versos dodecasílabos⁵³ que repiten el 90% de su contenido léxico, es decir, las tres estrofas dicen casi lo mismo. No obstante, las mínimas variaciones propician un contraste de sentido de acuerdo

⁵³ Todos dodecasílabos con hemistiquio 7: 5, a excepción de los versos 8° de las estrofas 1 y 2, que funcionan como pies quebrados pentasílabos. En este sentido, la 1ª y 3ª estrofas sí son equivalentes.

con el ambiente, el espacio y tiempo que presentan. Veamos: el poema narra las osadías de un cantor que una noche hace vibrar las cuerdas de su guitarra. En esta fragmentación tripartita del poema, se despliegan diferentes ambientes y estados emocionales. Lo interesante es el contraste que se crea con la igualdad. En síntesis, la narrativa del poema es la siguiente, y puede ilustrarse con un verso de cada estrofa:

velada por las nubes pasa la luna (v. 2)
una nube borrosa tapó la luna (v. 10)
en un espacio claro brilló la luna (v. 18)

La transición se da de una luna velada a una luna que brilla, y esta imagen refleja lo que, en conjunto, ocurre en el poema. Un contraste mediante la semejanza.

Ahora bien, en la composición que interesa a este trabajo, ocurre un efecto semejante: la noche que se presenta en la primera parte del poema no es la misma que la que se presenta en la segunda. Esta afirmación puede pecar de obvia, porque lo es; lo interesante desde mi análisis es ofrecer una posibilidad de estudio desde una perspectiva un tanto más objetiva. Es decir, no basta con afirmar que se percibe o que se reconoce significativamente diferente el sentido de la palabra en ambos contextos. De este modo, lo que puedo señalar es que, bajo este recurso retórico, la reiteración, se puede reconocer el fenómeno; de igual modo, se pueden mostrar los mecanismos bajo los cuales esto ocurre.

Es cierto que el efecto de contraste no se genera solamente por la reiteración de la frase “una noche”; también los tiempos verbales diferentes en cada parte (en la segunda, por ejemplo, se presentan verbos en pretérito perfecto que difieren de los imperfectos que se habían utilizado: sentí, acercó y marchó), el artículo indefinido y el pronombre demostrativo que acompañan cada “noche” (*una, esa*) son indispensables para conseguirlo.

Como ha podido corroborarse en este apartado, la repetición sintagmática es un fenómeno presente en el “Nocturno III” que despliega en tres ámbitos: 1) cumple una función rítmica estructuradora del discurso; 2) lo cual, a su vez, es un recurso estilístico en la poesía de Silva, es decir, es un elemento constante que nos permite identificar algunas características de su trabajo de composición; 3) finalmente, este recurso manifiesta, a nivel de contenido, lo que se puede llamar una *poética del contraste*, una manera singular de poetizar, no sólo como recurso retórico, sino como manera de organizar el pensamiento poético. Además, puedo afirmar que su empleo obedece a una intención consciente basada en el conocimiento claro que Silva tenía de la tradición poética. En primer lugar, es posible reconocer la finalidad técnica con la que opera el bogotano este recurso, y cómo, al ser perpetuador de una tradición romántica y simbólica (en ese sentido, melancólica), le fue útil ese recurso para generar lo que se puede llamar una poética del contraste.

3.4 El ritmo creado por las imágenes poéticas

Una imagen es una construcción verbal potencial que posibilita la representación mental de algo que el poeta ha querido crear, comunicar, compartir. En este sentido, lo primero que hay que señalar al respecto de las imágenes poéticas silvanas es el grado de sencillez (más no de simpleza) con el que operan.⁵⁴ Fundamentalmente, se conforman por sustantivos que se

⁵⁴ Cabe aclarar que, como puede corroborarse, las imágenes poéticas de Silva no gozan de una gran originalidad; incluso, podría considerarse que sus imágenes se encuentran más próximas al lenguaje llano que al lenguaje poético. En este sentido, mucho del valor de la poesía de Silva radica en lograr grandes efectos poéticos con los mínimos recursos. En todo caso, las *imágenes* del “Nocturno III” se conforman más por descripciones, por referir claramente, que por operaciones imaginarias complejas. El caso más claro es la imagen de la noche misma: no existe en este poema una construcción verbal especial para describirla, sino una sólo una adjetivación y una determinación sencilla. Para compararla, podemos pensar en la imagen que utiliza Gironde en su “Nocturno” para referir el ambiente melancólico que dispone una noche: “*Luces trasnochadas* que al apagarse nos dejan

precisan con uno o varios adjetivos o determinantes y por la relación que establecen con algunos verbos. De igual modo, la segunda cualidad a considerar en ellas es que su efecto poético, su fuerza, no radica en la individualidad (al menos no, en el “Nocturno III”), sino en la relación contrastiva y sumatoria que se presenta entre ellas,⁵⁵ como la mayoría de los recursos vistos hasta ahora.

Para mostrar cómo esto ocurre y cuál es el efecto total de este ritmo imaginario, retomaré la secuencia de acciones que conforman el poema y que presento en el apartado sobre las iteraciones sintagmáticas; esto con la intención de seguir un orden y hacer más evidente la oscilación rítmica. Así, en cada fase de esta secuencia, identificaré algunas imágenes y señalaré el valor emocional positivo o negativo que pudiera desprenderse de ellas, así como el posible grado de luminosidad que refieran, oscuridad o claridad.⁵⁶ El motivo de llevarlo a cabo de este modo radica en poner en evidencia que “revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies, y los acentos fijos” (Gili Gaya, 1993: 64). Siguiendo este enfoque, podré señalar el carácter oscilatorio y contrastivo con el que se

todavía más solos”, o lo que expresa Darío en el suyo de lo que produce una noche sin sueño: “Diluir mi tristeza/ en un vino de noche/ en *el maravilloso cristal de las tinieblas*”. *Cursivas mías.*

⁵⁵ Me gustaría recordar lo que señala Bachelard sobre la necesidad de ser partícipes de la imaginación creadora, sobre todo porque este poema, en su sencillez, es potencialmente nutritivo y es necesario, como lectores, ser colaboradores de la imáginería poética de Silva: “Ante las imágenes que nos proporcionan los poetas, ante esas imágenes que nunca nosotros habríamos podido imaginar por nuestra cuenta, esta inocencia del maravillarse es muy natural. Pero si vivimos con pasividad ese maravillarnos, no participaremos demasiado profundamente en la imaginación creadora” (2013: “Introducción, 3”).

⁵⁶ Es necesario indicar, también, que este ejercicio podría llevarse a cabo considerando el valor simbólico que tienen algunas imágenes. En tal caso, el trabajo constituiría una labor ardua y por sí misma una investigación aparte, que abordara la tradición simbólica en la que se insertan aquéllas; misma que requeriría de una atención mayor de la que es posible ofrecer en este apartado.

relacionan las imágenes y, de esta manera, cómo producen efectos anímicos, también, oscilantes.⁵⁷

Cabe aclarar que el siguiente ejercicio se fundamenta en una “connotación emotiva”, como señala Ullman, pues “el ‘significado’ es uno de los términos más ambiguos y más controvertidos de la teoría del lenguaje” (62), y es muy complejo de conceptualizar o, al menos, de definir de manera precisa. En este sentido, aunque se procure la objetividad, considerar cualquier análisis del significado siempre tendrá bastante de subjetivo. Para este ejercicio, no es posible medir realmente el significado de estas imágenes, sino lo que un lector percibe, sobre todo cuando lo que analiza, en mayor medida, son adjetivos, que constituyen una categoría gramatical perceptual, cuyo significado depende del contexto y del hablante.⁵⁸ Por tal motivo, para realizar la evaluación de gradación de luminosidad y de positividad de las imágenes seleccionadas, retomaré el ejercicio que señala el mismo Ullman al respecto de los esfuerzos que se han hecho por procurar medir el significado de las palabras:⁵⁹ una “diferencial semántica”, que consiste en “cierto número de escalas, cada una con siete divisiones, cuyos extremos están formados por adjetivos opuestos” (77). En nuestro caso, esos

⁵⁷ Como puede suponerse, el hecho de que se trate de un nocturno indica que la mayoría de las imágenes poéticas utilizadas allí referirán ambientes, espacios y emociones vinculados con la noche, con lo oscuro y con los estados anímicos devenidos de ellos; no obstante, aunque parece una obviedad, no puede ser ignorado, pues estas “pequeñeces” con las que trabaja Silva son las que, en conjunto, constituyen “lo grande”.

⁵⁸ Como señala Ullman, “nuestras palabras nunca son completamente homogéneas: hasta las más simples y las más monolíticas tienen un cierto número de facetas diferentes que dependen del contexto y de la situación en que se usan, y también de la personalidad del que las usa. Esta *multiplicidad de aspectos* es otra fuente importante de vaguedad. [...] Incluso los nombres propios, las más concretas de todas las palabras, están sujetas a tales ‘cambios de aplicación’: sólo el contexto especificará qué aspecto de una persona, qué fase de su desarrollo, qué lado de sus actividades tenemos en la mente. Si tomamos un nombre común ordinario con una acepción concreta, tal como *libro*, su significación variará según sus usuarios: querrá decir cosas bastante diferentes para un autor, un editor, un impresor, un librero, un coleccionista de libros, un bibliotecario, un lector especialista, un lector no especialista, un bibliógrafo y otros” (140).

⁵⁹ Ullman (1965: 77-81) comenta y destaca la importancia de esta propuesta de análisis para medir el significado llevada a cabo por un grupo de psicolingüistas norteamericanos, cuyos resultados más importantes se asentaron en *The measurement of Meaning* en 1957.

adjetivos son luminoso y oscuro, y positivo y negativo. Las imágenes poéticas fueron cotejadas bajo este esquema para obtener una valoración, considerando la lógica poética en la que se encuentran insertas.

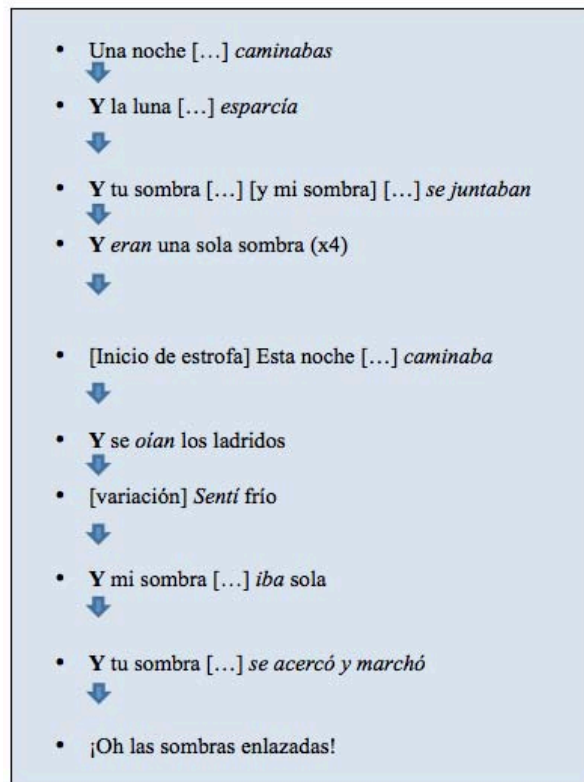
“Diferencial semántica”

– oscuro _____ luminoso +
– negativo _____ positivo +

Cada una de las siete casillas se corresponde con uno de los siguiente valores, que se complementan con el adjetivo más próximo:

extremadamente, bastante, ligeramente, igualdad, ligeramente, bastante, extremadamente

A continuación, transcribo nuevamente la secuencia de acciones que conforman el poema. Esta vez incluyo el final conformado por una exhortación; en total son diez fases de las que se destacan las imágenes poéticas más significativas:



En la primera parte de la secuencia, así, tenemos algunas imágenes relevantes: la noche, un tú implícito y la llanura. Para iniciar, es posible caracterizar al primer elemento con los siguientes atributos:

una noche...

- a) llena de perfumes
- b) llena de murmullos
- c) llena de música de alas
- d) en que ardían las luciérnagas fantásticas

Siguiendo la propuesta del valor y la luminocidad que refieren, es posible indicar que la noche se encuentra dentro de una caracterización positiva y oscura, de acuerdo con el valor semántico de los determinantes que lo especifican. Tenemos, así, una noche *llena* de elementos sensitivos que nutren la imagen, volviéndola positiva, mientras que los sentidos que

se refieren son aquéllos que se despliegan en lo oscuro: el olfato (perfumes), el oído (murmullos, música) y la vista nocturna (luciérnagas).

El siguiente elemento se compone de los siguientes atributos que sitúan a esta imagen más próxima al polo de lo negativo: lentamente, muda, amarguras infinitas, y un poco más cercana al polo de lo oscuro: pálida.

Tú...

- a) a mi lado, lentamente
- b) muda y pálida
- c) como si un presentimiento de amarguras infinitas te agitara

Por su parte, la subsecuente tiene los siguientes atributos:

Llanura...

- a) florecida

La imagen de esta llanura, por encontrarse en la ambientación ya propiciada por las anteriores y no indicar algún cambio, también puede considerarse mas cercana al polo de lo oscuro; no obstante, el participio con que se caracteriza la dota de un valor positivo: haberse llenado de flores.

La segunda parte de la secuencia se compone de dos imágenes: la luna y los cielos. Una que presenta los siguientes atributos:

Luna...

- a) llena
- b) esparcía su luz blanca

Claramente, el valor de los adjetivos y el verbo vinculados con ella (llena, blanca, esparcía) se encuentran del lado positivo; y la claridad de la imagen se encuentra en el extremo de la luminosidad (llena, luz blanca).

Y otra que cuenta con estos otros:

Cielos...

- a) azulosos
- b) infinitos
- c) profundos

Al igual que la anterior, también ésta se puede considerar como una imagen en el lado del polo positivo y de lo luminoso, de acuerdo con el ambiente lunar de luz en que se sitúa.

En la sección tercera, destacan tres imágenes: tu sombra, los rayos y las arenas de la senda. La primera y la tercera se definen por su proximidad al valor negativo y oscuro, mientras que la segunda, por su cercanía al valor positivo y luminoso, propiciado por los siguientes atributos:

Tu sombra...

- a) fina y lánguida

rayos...

- a) de la luna

arenas...

- a) tristes

Finalmente, la parte cuarta, que concluye con la primera parte del poema, incluye una sola imagen que se reitera tres ocasiones: un sombra de valor positivo (en cuanto a que manifiesta la unión de los amantes) y oscuro (en tanto que se trata de una sombra).

Sombra...

- a) y eran una (x5) sola sombra larga (unión)

Ahora bien, el inicio de la segunda parte del poema, y quinta sección de la secuencia de acciones, contiene tres imágenes que se pueden analizar: el *yo lírico*, el alma y el infinito negro.

La primera se compone de los siguientes atributos:

Yo lírico...

- a) solo
- b) separado de ti por la sombra, por el tiempo y la distancia
- c) solo y mudo caminaba

Los elementos solo, mudo, tiempo y distancia sugieren el valor negativo de esta imagen, en tanto que su semántica se aproxima más a este polo; el elemento sombra, único referente de color, aproxima la imagen al polo de lo oscuro.

Por su lado, la segunda, tiene los siguientes atributos que la caracterizan, también, como negativa y oscura:

El alma...

- a) llena de infinitas amarguras
- b) llena de infinitas agonías de tu muerte

Enseguida, la tercera imagen de esta sección comparte la aproximación a los valores de las anteriores, negativa (infinita donde no llega la voz) y oscura (negra):

El negro (¿la muerte?)...

- a) infinito
- b) donde la voz no alcanza

La sexta sección muestra tres imágenes que mantienen el ambiente de las anteriores: vinculado al polo de lo negativo (pálida, sonidos agresivos, agudos) y al de lo oscuro (en tanto que refieren al oído, en la oscuridad, en contraposición a la vista):

Luna...

- a) pálida

ladridos...

- a) de perros

chillidos...

- a) de las ranas

La séptima sección contiene imágenes combinadas. Se puede sugerir que el valor de éstas se acerca al polo de lo negativo y al de lo oscuro; en la primera imagen, pues se privilegia el sentido del tacto, pero es un sentido poco gustoso; al igual que en la segunda, en la que el frío se equipara paralelamente al cuerpo y al sepulcro de la amada, además de que predomina, de igual modo, el tacto sobre la vista:

Yo lírico implícito...

- a) sentí frío

el frío...

- a) de tus mejillas
- b) de tus sienes
- c) de tus manos
- d) del sepulcro
- e) de la muerte
- f) de la nada

En la tercera, se puede reconocer que las imágenes pertenecen al polo de lo negativo y lo luminoso, pues la claridad, de pronto, aparece con la tonalidad de las sábanas:

sábanas...

- a) blancuras níveas
- b) mortuorias

En la octava sección se presentan tres imágenes que ofrecen una variación al ambiente que se había ido creando hasta entonces: mi sombra, los rayos y la estepa.

sombra...

- a) iba sola

...de valor próximo a lo negativo y oscuro.

rayos...

- a) de la luna

...de valor próximo a lo positivo y luminoso.

estepa...

- a) solitaria

...y esta final de valor próximo a lo negativo y oscuro.

La última parte de esta secuencia muestra un cambio, una modificación al estado de ambientes anterior mediante dos imágenes:

Tu sombra (1º)...

- a) esbelta y ágil
- b) final y lánguida

Primero, esta imagen se puede reconocer con un valor cercano al polo de lo negativo y de lo oscuro, en tanto que recuerda los valores anteriores de los que se ha impregnado.

esa noche...

- a) tibia
- b) de la muerta primavera
- c) llena de perfumes
- d) llena de murmullos
- e) llena de música

Por su parte, esta imagen se percibe por un momento del lado del polo negativo, pero se afianza del extremo positivo y oscuro, en tanto que evoca a la primera vez que se presentó con esos atributos.

tu sombra (después)...

- a) se acercó
- b) y marchó con ella (mi sombra, unión, x 3)

Esta segunda aparición de la sombra prolonga el sentido positivo y oscuro de las imágenes anteriores.

Para concluir, es necesario caracterizar el cierre del poema, cuyas imágenes son las sombras y la noche:

Sombras...

- a) enlazadas
- b) que se buscan y se juntan

Ésta, por referir y perpetuar el momento de la unión de los amantes, se aproxima en mayor medida al polo de valor positivo, aunque también al de lo oscuro, ya que se trata de sombras; mientras que la siguiente tiene un valor negativo y oscuro, pues la semántica de los determinantes los aproxima a esos polos.

noches...

- a) de negruras
- b) de lágrimas

Cabe, ahora, recuperar por cada sección de la secuencia de acciones, los valores obtenidos y mostrar su interacción. Así, desde el inicio hasta el final del poema, éstos son los valores en que se mueve el poema. Resalto con negritas los valores negativos y oscuros para ayudar a destacar el contraste que se presenta a nivel perceptivo:

- 1) una noche: positiva y **oscura**
tú, amada: **negativa** y **oscura**
 la llanura: positiva y **oscura**
- 2) la luna: positiva y clara
 los cielos: positiva y clara
- 3) las sombras: **negativa** y **oscura**
 los rayos: positiva y clara
 las arenas: **negativa** y **oscura**
- 4) la sombra: positiva y **oscura**
- 5) el yo lírico: **negativa** y **oscura**
 el alma: **negativa** y **oscura**
 el negro: **negativa** y **oscura**
- 6) la luna: **negativa** y **oscura**
 los ladridos: **negativa** y **oscura**
 los chillidos: **negativa** y **oscura**
- 7) *el yo lírico*: **negativa** y **oscura**
 el frío: **negativa** y **oscura**
 las sábanas: **negativa** y clara
- 8) mi sombra: **negativa** y **oscura**
 los rayos: positiva y clara
 la estepa: **negativa** y **oscura**
- 9) tu sombra: **negativa** y **oscura**
 esa noche: (negativa>) positiva y **oscura**
 tu sombra: positiva y **oscura**
- 10) las sombras: positiva y **oscura**
 las noches: **negativa** y **oscura**

De las 26 imágenes consideradas, 21 son próximas al polo de lo oscuro y 5, al polo de lo luminoso; asimismo, 16 pueden reconocer cercanas al polo de lo negativo y 10, al de lo positivo. Ahora bien, 15 son negativas y oscuras, mientras que sólo 4 son positivas y luminosas. Lo interesante es señalar que en cada uno de los segmentos de la secuencia de

acciones se presenta, al menos, un elemento contrastante: imágenes negativas y oscuras en las que destacan imágenes positivas o negativas. Los únicos segmentos en los que esto no sucede son aquéllos que inician la segunda parte del “Nocturno III”, el quinto y el sexto, los cuales refieren la parte más cruda y dolorosa del poema: la soledad de la voz lírica ante la muerte de la amada y el ambiente en que aquello se presenta.

Una vez hechas las anteriores observaciones, es factible confirmar el efecto rítmico de imágenes propiciado por la alternancia del valor negativo o positivo y de la luminosidad al que se aproximan. Así, en este espacio atemporal en que la noche se presenta plena, de sonidos (de murmullos, de música, de ladridos, de chillidos)⁶⁰, de aromas (de perfumes, de la llanura florecida), de sensaciones (sentí frío, era el frío que tenían tus mejillas, tus sienes y tus manos) y que se encuentra omnipresente por la selva en la llanura, en las arenas tristes, en la estepa solitaria, la luna con sus claridades se manifiesta y ofrece matices de luz, de emotividades (luciérnagas fantásticas, luz blanca, blancuras níveas, rayos de la luna).

3.6 El fundamento rítmico temático en que sustenta el poema: el ritmo de la melancolía

El volumen de información que manifiesta el poema se compone, tanto de sus “particularidades estructurales”, tal cual hemos visto, como del contenido temático de éste: el asunto que trata y que se encuentra vinculado a una tradición literaria. En este caso, sin lugar a duda, el tema que motiva la composición de Silva es la melancolía; pues, como cuestiona Poe en *The Philosophy of Composition*:

— *Of all melancholy topics, what, according to the universal understanding of mankind, is the most melancholy?* Death —was the obvious reply. “And when”, I

⁶⁰ Una imagen muy bella y triste es aquélla de la amada “muda y pálida”, en silencio, contrastando con todos los sonidos de la noche, como adelantando la imposibilidad de la voz en ese infinito negro.

said, “is this most melancholy of topics most poetical?” From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious— “When it most closely allies itself to Beauty: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world —and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover (1846).

Tema que Silva aprovechó y desarrolló en los versos de su nocturno:

Sentí frío; ¡era el frío que tenían en la alcoba
 tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
 entre las blancuras níveas
 de las mortuorias sábanas!
 Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
 Era el frío de la nada... (vv. 36-41)

Para comprender cómo el tema del poema se inserta en la tradición de la melancolía, a continuación, presento, en primer lugar, un breve recorrido por la historia de esta idea⁶¹: desde sus fundamentos *científicos*, dentro de las teorías hipocráticas de los humores, hasta convertirse en un motivo artístico que fue bien acogido por los románticos por empatar con los ideales que ellos promulgaban⁶², y cuya mayor manifestación en la poesía moderna la consiguió Baudelaire en *El spleen de Paris*⁶³ y *Las flores del mal*. Enseguida, expondré las lecturas que se han hecho sobre la presencia de esta tradición en la obra de Silva. Como ya ha

⁶¹ Para la finalidad de este estudio, no es necesaria la revisión exhaustiva del tema. Si es de interés, pueden consultarse las obras *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton o *Saturno y la melancolía* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. No olvidemos que esta tesis centra su atención en las diversas manifestaciones rítmicas del “Nocturno III”, cuyo corazón es el ritmo contrastivo proveniente del tema melancólico, y cuyo eje rector es el sistema de versificación de cláusulas.

⁶² Como señalan Lowly y Sayre, “La visión romántica recoge un momento del pasado real en el que las características nefastas de la modernidad no existían todavía y donde los valores humanos ahogados por ella seguían existiendo, y lo transforma en utopía, lo modela como encarnación de las aspiraciones románticas. Así que se explica la paradoja aparente de que la ‘nostalgia’ romántica puede ser también una mirada hacia el porvenir; la imagen de un futuro soñado más allá del mundo actual se inscribe de esa manera en la evocación de una era precapitalista” (Lowly y Sayre, 2008: 33).

⁶³ Jean Starobinsky señala, al respecto, que “la palabra *spleen*, proveniente del inglés, que a su vez la había formado a partir del griego (*splên*, el bazo, asiento de la bilis negra, y por lo tanto de la melancolía), designa el mismo mal, pero a través de un circunloquio que lo convierte en una especie de intruso, a un tiempo elegante e irritante” (Starobinsky, 1991: 19).

sido expuesto⁶⁴, de entre muchas otras fuentes, fueron el romanticismo y el simbolismo el abrevadero de donde Silva se nutrió⁶⁵.

La melancolía es una idea de la Antigüedad clásica que ha ido cambiando a través de la historia; más bien, que lo que nombra ha ido cambiando, pues el objeto que ha intentado definir se ha mostrado un tanto escurridizo: “es, a la vez, una descripción y una valoración, un sustantivo, un adjetivo, vicio y virtud, cifra de la incapacidad y de la genialidad” (Hubard, 1994: 7). Así, la melancolía, como idea en la tradición occidental, se encuentra vinculada con los hombres excepcionales: los poetas, los filósofos, los artistas, los políticos, los pensadores, los creativos; pero, también, con los hombres de excesos: los alcohólicos, los ladrones, los asesinos, los drogadictos, aquéllos que pueden perder la cabeza. Asimismo, en la actualidad, “es una palabra con que se ha referido a un conjunto de malestares causados por un dolor que aparentemente carece de motivo y cuyos síntomas principales son tristeza y miedo” (Villavicencio, 2017: 17).

Conviene recordar que la teoría de los cuatro humores sistematizada por Hipócrates tenía una historia larga en “la práctica médica que juzgaba los desórdenes, las enfermedades como desproporciones, excesos y defectos, de los humores en el cuerpo” (Hubard, 1994: 8). De esta manera, se creía que existían cuatro sustancias dentro del hombre: la bilis amarilla, la sangre, la flema y la bilis negra, cuya presencia, combinación y el predominio de una sobre

⁶⁴ Al respecto, convendría consultar el artículo de Eduardo Camacho Guizado, "Poética y poesía de José Asunción Silva", versión digital en http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=258_301_1_1_258

⁶⁵ Como muestra Smtih-Soto, Silva mantuvo una relación de admiración-aprendizaje hacia la obra de Víctor Hugo: “Es indudable que su viaje a Francia en 1884 (y el conocimiento allí, de primera mano, de las últimas corrientes literarias) fue para Silva de prima importancia en su desarrollo como artista. Lo que no se suele recordar, sin embargo, es que cuando salió para Europa ya era patente su interés en Francia y los grandes líricos del romanticismo francés. Víctor Hugo, como lo ha señalado Héctor H. Orjuela, influyó mucho en la sensibilidad del joven poeta, quien incluye varias traducciones o adaptaciones de Hugo en su primera obra. [...] Aun en los temas de la poesía más madura de Silva se trasluce la presencia del genial autor francés” (Smith-Soto, 2010: 579).

otra constituía el temperamento de las personas. Cabe recordar que este temperamento, para los griegos, tenía una explicación causal material (se encontraba dentro del cuerpo humano) al igual que cualquier otro fenómeno natural. Estos humores poseían las siguientes características:

Humor	Características
bilis amarilla	caliente y seca
Sangre	caliente y húmeda
Flema	fría y húmeda
bilis negra	fría y seca

Por otro lado, dentro de la idea de que existía una correspondencia entre el hombre y el cosmos, se pensaba que “cada uno de estos humores era excitado o deprimido por determinadas influencias astrales” (Hubard, 1994: 8). Dentro de esta concepción, y para los intereses de este trabajo, es válido recordar que el frío y seco Saturno, “el más alto de los astros”, es quien regía y encausaba el temperamento de los melancólicos. No está de más recordar que, en la mitología latina, el dios Saturno rige tanto la tierra como las alturas (y de allí nace una relación interesante de la melancolía con lo sublime), rige lo alto y lo bajo, lo profundo y lo celestial. Además, Saturno es un planeta que puede observarse a simple vista en las noches, cualidad que lo vincula con el carácter nocturno de los melancólicos, sin olvidar que se desplaza lento; por este motivo, los melancólicos son llamados los hijos de Saturno. De esto se desprende, también, que los hombres melancólicos sean asimilados con la lentitud y la torpeza, con la noche y la oscuridad, pero, de igual manera, con lo grandioso. De tal modo, cabe aclarar que en la Antigüedad se *es* melancólico: se nace melancólico, se vive melancólico

y se muere melancólico; es decir, la melancolía es una cualidad intrínseca al hombre, un estado permanente, y no un estado transitorio como en la modernidad.

Ahora bien, el primero que estableció una relación entre los hombres de excepción y la melancolía fue Aristóteles (al igual que con los excesos). En su *Problema XXX, 1*, el filósofo se pregunta: “¿Por qué los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos, algunos al grado de padecer males provocados por la bilis negra?” (Aristóteles, 1994: 43). Este tratado es importante por su carácter “científico” (según las ideas de la época), pues procura encontrar una razón de la genialidad, inherente al hombre. Es decir, a diferencia de las ideas platónicas, según las cuales la imaginación con la que los poetas escriben descende de los dioses (la que se conoce como manía), por lo que sólo un hombre poseído por ellos puede ver la razón⁶⁶, Aristóteles procura demostrar que la genialidad tiene una causa natural. De esta manera, en su *Problema XXX, 1*, expone que la causa de esta virtuosa facultad se encuentra en una sustancia dentro del hombre: la bilis negra. Así, al definir sus características y explicar su relación y reacciones en función del contacto con otros elementos, concluye que la excepcionalidad de los hombres melancólicos no es producto de la enfermedad, sino de la naturaleza:

los melancólicos son inconstantes porque la potencia de la bilis negra es inconstante. La bilis negra, en efecto, puede ser demasiado fría o demasiado caliente. Y esa sustancia modela los caracteres —lo frío y lo caliente modelan nuestro carácter— del mismo modo que el vino, mezclado con nuestros cuerpos en mayor o en menor medida, modela nuestro carácter: nos vuelve de este modo o de aquel otro. Ambos, el

⁶⁶ Conviene recordar el concepto de *mimesis* de Platón. Para él, los poetas cometen una tergiversación de la Belleza, la Verdad y la Bondad, pues hacen una copia de la realidad: imitan, no crean. Además, si consideramos que para Platón las cosas que vemos aquí en la Tierra son una pálida versión del mundo de las ideas, mucho menos valor tienen las creaciones de los poetas, ya que son una copia de la verdad. El poeta, cuando copia la realidad, está haciendo una copia de la copia. En este sentido, está llevando a cabo una tergiversación de la Belleza, la Verdad y la Bondad. ¿Cómo va a alcanzar un gran arte si lo que imita es una copia? Por eso Platón expulsa a los poetas de la República ideal. Los únicos que alcanzan a ver son los poseídos por la *manía* [los locos y los poetas delirantes pueden alcanzar una visión más cercana de la idea].

vino y la bilis negra, contienen viento. Ahora bien, ya que es posible una buena combinación de esa substancia —y que, de algún modo, sea de buena calidad—; y que, por otro lado, la disposición demasiado caliente se pueda volver, llegado el caso, demasiado fría (o a la inversa), proporcionalmente al exceso que representa, podemos concluir que todos los melancólicos son seres excepcionales, no por enfermedad, sino por naturaleza (Aristóteles, 1994: 51).

Desde entonces, esta idea se ha desarrollado, explorado y comprendido desde estas vertientes: la positiva y la negativa, la ascendente y la descendente. Así, si en el mundo griego la melancolía era considerada como una puerta a la elevación, pues “las manifestaciones notables de los melancólicos se dan [...] siempre bajo estados distintos a la conciencia normal, estados de locura o éxtasis” (Hubard, 1994:14), estados de revelación que propician el conocimiento, con la llegada del “mundo helénico y latino, que [soslayó] la potencias oscuras del alma [...], la melancolía fue vista como una enfermedad común” (1994: 16).

Mucho tiempo después, con el arribo del cristianismo, las cosas no cambiaron mucho para la melancolía. “Durante los primeros mil doscientos años después de Cristo, la idea del melancólico dotado parece haber estado completamente olvidada” (16), explica Hubbard al respecto. Lo mismo parece haber sucedido en el Medievo, cuando la melancolía era considerada, casi exclusivamente, como una afección y se le trataba, principalmente, dentro del terreno médico; es decir, la melancolía no tuvo ningún éxito durante esta época. Esto se debió, principalmente, a que la melancolía era vinculada con la noche: son los melancólicos lo que penetran la oscuridad, puesto que la imaginación se los permite; su momento es la noche, cuando es más fácil echar a volar la imaginación. De tal modo que, como estar a oscuras es estar sin Dios (la oscuridad es ausencia de Dios, que es fundamentalmente luz), la melancolía no fue bien acogida durante ese tiempo.

En el Renacimiento, con la relectura que hizo Marsilio Ficino de Aristóteles, la melancolía volvió a ocupar un lugar valorado al respecto de la influencia creativa que ejerce aquélla en los hombres. Como expone Villavicencio:

no todas las tradiciones en torno a Chronos-Saturno y la muerte fueron pesimistas, pues el renacer de la magia antigua a principios del siglo XV y el movimiento neoplátonico que lideró Marsilio Ficino en Florencia recuperaron otro conjunto de saberes que permitieron valorar a la melancolía como un verdadero transitar por los abismos de la mente y del corazón humanos para fundirse con lo sagrado (2017: 24).

Esta idea de concebir al hombre melancólico como artista, como el hombre con sensibilidad, fue bien acogida por los escritores del romanticismo⁶⁷, pues ellos se promulgaban en contra de la razón *científica*, específicamente contra el método científico y los métodos de producción (el capitalismo)⁶⁸. Y son ellos, pues, quienes la retoman, la acogen y la nutren, y con quienes se concreta la idea del hombre imaginativo que tiene la facultad de adentrarse en lo misterioso: la del hombre que, a través de la imaginación, puede penetrar y alcanzar la realidad, quien puede ver lo que los demás no ven (lo que la gente común no ve y lo que no oye), es decir, la idea del poeta romántico. Como señala Laura Fàbregas...

⁶⁷ Aunque, como comenta Fàbregas “si bien el romanticismo fue un catalizador de las aspiraciones renacentistas, no se considera el tema de la melancolía como eje central del movimiento. [Pero,] ciertamente, el romanticismo está impregnado de melancolía en su reconocida nostalgia hacia la naturaleza, en su cansancio y tedio de aquello más mundano y en la exaltación del yo subjetivo. *Las desventuras del joven Werther* de Goethe es una muestra de este sentimiento de tristeza que achaca al joven Werther cuando rechaza vivir en la sociedad hipócrita de su tiempo, derivándose así en una suerte de melancolía que padece el artista sensible análoga a la del hombre de genio aristotélico” (2013, “Un recorrido por la historia de la melancolía: su significado y conceptualización en el arte”).

⁶⁸ Como advierten Lowy y Sayre, al respecto de la conceptualización que se proponen desarrollar en su extenso trabajo sobre el romanticismo y sus posibles significados: “*el romanticismo representa una crítica de la modernidad, es decir de la civilización capitalista moderna, en nombre de valores y de ideales del pasado (precapitalista, premoderno)*. Podemos decir que el romanticismo está iluminado, desde su origen, por la doble luz de la estrella de la *rebelión* y del ‘sol negro de la melancolía’ (Nerval). [...] El romanticismo representa una modalidad, una tonalidad particular de crítica del mundo moderno. Ya que en la óptica romántica esta crítica está ligada a la experiencia de una pérdida, en lo real moderno algo precioso se ha perdido, a la vez en el nivel del individuo y de la humanidad. La visión romántica se caracteriza por la convicción dolorosa y melancólica de que al presente le faltan ciertos valores humanos esenciales que fueron alienados” (2008: 32).

Tendrían que pasar más de 300 años, con las transformaciones económicas y sociales producidas por la Revolución Industrial, para que el concepto de melancolía adquiriera otro cariz, quizás más frívolo o más relativo a la incipiente burguesía. “La melancolía como el placer de estar triste” que definía Víctor Hugo. Un estado del alma más sereno, y en este sentido nada frívolo, de aceptación de la parte trágica de la vida, con sus contingencias y sus vicisitudes. La melancolía no solamente como patología o calidad de eruditos, también como acto voluntario de permanecer en el desconsuelo (en el sentido literal de la palabra, de no haber consuelo) pero condicionado a aquéllos con unas posibilidades materiales que les permitieran un cierto relajamiento de los temas más prosaicos o de subsistencia diaria (2013, “Un recorrido por la historia de la melancolía: su significado y conceptualización en el arte”).

Ahora bien, sobre la presencia y desarrollo de la melancolía como tema fundamental en la obra de Baudelaire, la bibliografía y los comentarios son amplios. Incluso, sin ellos, la vida misma del autor y su obra lo demuestran. Como señala Jean Starobinsky...

la melancolía fue la compañera íntima de Baudelaire. [Tanto así, que] en *Las flores del mal*, el poema liminar “Al lector” entroniza a la grotesca y repelente figura del Aburrimiento. El posterior “Epígrafe para un libro condenado” es más explícito aún:

Lector apacible y bucólico,
Sombrío e ingenuo hombre de bien,
Arroja este libro saturniano,
Orgiástico y melancólico.

[...] Baudelaire sabía mucho de la melancolía: la había experimentado subjetivamente, y conocía los recursos retóricos e iconológicos que una larga tradición había empleado para interpretarla. Desde el poema que se dirige a Sainte-Beuve, hacia 1843, Baudelaire demuestra su aptitud a “beber”, como lo dice en el mismo texto, “el eco lejano de un libro”. La evocación de los “aburrimientos” de los niños de colegio suscita una bellísima entrada en escena de la Melancolía alegorizada, y la referencia a *La religiosa* de Diderot alegoriza literariamente a la misma alegoría: la figura que se percibe es la de otra, ficticia, juventud cautiva, expuesta a las peores sevicias tras los muros de un convento. El colegio, el convento: dos aspectos de una misma melancolía claustral (1991: 19).

Bien, como puede reconocerse, este fluir temático y técnico de la tradición literaria fue recibido y sintetizado por el autor de *Gotas amargas*⁶⁹. En este sentido, Smith-Soto ha

⁶⁹ Smith-Soto, en un trabajo para la edición de las obras completas de Silva por el centenario de su muerte a cargo de Héctor H. Orjuela llamado “José Asunción Silva: temática y contexto literario”, se encarga de “detallar dentro de lo posible aquellos elementos del *Zeitgeist* literario que Silva sintetizó en su poesía, y así destacar el engaste literario en que hubo de brillar su inspiración” (Smith-Soto, 1996: 577).

realizado una labor crítica importante en torno a la obra de Silva, especialmente en cuanto a lo que concierne a su relación con el entorno literario en el que se formó el bogotano. Él reconoce que las fuentes de aprendizaje e interacción literarias de Silva no se encontraban solamente en los autores románticos europeos; más bien, que se nutrió tanto de ellos como de sus compatriotas románticos colombianos⁷⁰: “Si es verdad que la influencia de Europa es notoria en sus trabajos, no puede pasarse por alto que Silva tuviera también maestros en su propia tierra. Silva siempre supo muy bien apreciar los principales valores de su patria”⁷¹ (Smith-Soto, 1996: 577).

En este *zeitgeist* literario, Silva conoció, se apropió y se nutrió de la melancolía como tema. Smith-Soto señala, en este sentido, que fueron muchos los autores franceses que influyeron en Silva, pero especialmente Jean Richepin, autor de *La chanson des geux*:

De los autores franceses estimados por Silva, el caso más interesante es el del hoy casi olvidado Jean Richepin. Baldomero Sanín Cano alude a la influencia de Richepin en Silva en *Letras colombianas*, y explica que, cuando en París, “Silva se encariñó de los poetas en boga, aunque de data relativamente lejana. Llenaron su atención los parnasianos, Baudelaire, France, Verlaine y algunos orfebres de segundo mérito como Richepin”. [De igual modo] En sus “Notas a la obra de Silva”, Sanín Cano menciona que las *Gotas amargas* muestran la huella de la “cínica cultura normaliana” de Richepin [...] y el mismo Silva en su *Crítica ligera* lo alaba como el poeta que llega “diciéndolo todo, con gritería de gigante, en estrofas potentes y soberbias” (p. 371). Tal encomio muestra que el aprecio por Richepin que siente Silva trasciende el gusto a lo cínico, y sugiere la existencia de una conexión entre los dos poetas más estrecha de lo que se ha venido suponiendo (583).

⁷⁰ Como declara Fernando Charry Lara en cuanto a “la ascendencia literaria de Silva, el colombiano es “europeo por decisión intelectual” aunque entrañablemente colombiano” (Charry, s/f: “Silva y el simbolismo”).

⁷¹ En una carta a José Rufino Cuervo, Silva le declara lo siguiente: “Quiero que conozcan [en Venezuela] qué hombres da mi tierra; y al efecto, al venirme, logré que Rafael Pombo, Diego Fallón, Jorge Isaacs, Ismael Enrique Arciniegas, el señor Caro, en fin, cuanto tenemos de más ilustre como poetas, me dieran composiciones inéditas para hacerlas publicar aquí... Quiero hacer sonar los nombres colombianos que honran a Colombia, por estas regiones” (Smith, 1996: 577).

Por su parte, Charry Lara expone que, en esta tradición literaria, como ya lo hemos comentado, Silva no tuvo un modelo en particular, sino que se nutrió de toda la tradición que pudo asimilar. Como expone el autor:

es necesario, al analizar la formación y evolución del pensamiento de Silva, relacionarlo con el conjunto de la decadencia europea, que él había estudiado en la literatura y la pintura, más que con un escritor particular que le hubiera servido de inspiración o modelo. Tanto su interés por los prerrafaelistas como su admiración por Poe y Baudelaire son parte de esta dependencia de su obra que se sitúa por voluntad propia en el círculo de la decadencia que inicia Baudelaire, aunque se distingue de lo europeo y lo malsano en los momentos más profundos e íntimos de su pensamiento (en línea).

Como puede advertirse en este sucinto recorrido del tema, existe una línea temática que ha permeado una larga tradición literaria, además de todas las demás artes, aunque aquí no fue comentado.⁷² Pero lo fundamental para este apartado es destacar que, como puede preverse, una de las características de la melancolía es su constante itinerancia, su carácter oscilatorio en cuanto la valoración que sobre ella ha existido y en cuanto los valores que ella refiere: considerada a veces una enfermedad mientras que otras, un don, que refiere virtudes humanas: la creatividad, el genio, pero que también señala los vicios: la locura, las adicciones. Es una idea que envuelve lo celeste, lo divino, lo sagrado, pero que también incluye lo terreno, lo vulgar, lo profano. Un idea de valores positivos y negativos, valores contrastantes, oscilatorio: la felicidad en la tristeza y la tristeza en la felicidad.

El “Nocturno III”, así, es uno de los poemas que abordan la melancolía más reconocidos de todos. La pérdida de la amada, y lo que ella representa (la plenitud: *la noche*

⁷² Villavicencio señala que “en la cultura de Occidente, se construyó una imagen de los melancólicos que conjuga sentimientos de tristeza, abatimiento corporal y gestos de reflexión. Configurada a partir de la figura humana en posición sedente, que con una mano sostiene su cabeza desfalleciente, la representación de la melancolía se consolidó como un *motivo* artístico que condensa distintos estados anímicos y ha sido una vía para dotar de gran emotividad psíquica a las obras. También ha sido la manera en que se ha caracterizado a los ascetas imbuídos en meditación, a los filósofos y científicos examinando sus juicios, a místicos y magos en arrebatos y trances, así como a los artistas dotados de sensibilidad e imaginación sobresaliente” (2017: 17).

llena de murmullos, de perfumes y de músicas de alas), se revela como recuerdo en un presente atemporal y cruel (en esa noche *llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte*) en el que lo pasado se reconoce como añorado. Pero también hay una dicha, la plenitud del sufrimiento por haber tenido. Una dicha y un dolor. Un ritmo de vaivén.

4. CONCLUSIONES

4.1 Resultados

Como pudo corroborarse, el ritmo es un fenómeno del que son parte todas las actividades vitales. Los procesos biológicos, psicofisiológicos, sociales, culturales, artísticos, comunicativos, etcétera, lo constatan: las células se reproducen y crecen siguiendo ciclos rítmicos, los movimientos del cuerpo procuran economizar fuerzas ajustándose a secuencias rítmicas motrices, las sociedades organizan a sus integrantes para que perpetúen patrones de comportamientos, el arte fundamenta muchos de sus preceptos en fundamentos rítmicos: la pintura y el color, la música y la armonía, la danza y el baile, la arquitectura y las estructuras, las lenguas se articulan con un ritmo. Y, en esto, que es la vida, se encuentra la poesía, cuyas manifestaciones rítmicas se manifiestan en el poema en elementos que trascienden lo sonoro: su ritmo se encuentra en la estructura, en su sistema de versificación, en las imágenes que crea, en las iteraciones sintagmáticas, en los versos que se extienden y prolongan o en los versos que se cortan, que se pasan; pero también está en las emociones, en los sentimientos que se juegan en vaivenes de sentido, en la experiencia que se evoca, en lo que no se dice, en las ideas. El ejercicio realizado en el estado de la cuestión, así lo puso en evidencia. Ante esta complejidad que representa el fenómeno, era imperativo ofrecer estudios que desestrecharan el análisis y la comprensión de ritmo en la poesía. Se comprende que esta empresa es ardua y haya marcado límites al presente examen del “Nocturno III” de Silva.

Esta práctica sería imposible si no se hubiese contado con un horizonte cognitivo amplio, pertrechado en la semiótica, para poder extender los campos de discernimiento y aplicación en que se presenta el ritmo en el poema. Los conceptos y teorías utilizadas fueron sobrias pero suficientes para generar un marco teórico que diera sostén al procedimiento de

análisis llevado a cabo en el desarrollo. Así, fue indispensable reconocer que el volumen de información de un texto artístico se consolida mediante la relación y sumatoria de todos sus componentes, sin posibilidad de exclusión de alguno, ni de consideración a medias; además de que, en ese sentido, si sólo se analiza alguna de sus partes, no se alcanza un nivel de comprensión real de la obra de arte.

En el desarrollo de esta tesis, se procuró poner en práctica ese principio: entender cada uno de los elementos constitutivos del ritmo en el poema de Silva, obtener resultados independientes y demostrar, con ello, que la presencia del fenómeno se encuentra en varios ámbitos, más allá de lo estructural, al igual que cumple funciones significativas a diferentes niveles. Con un poco de suspicacia, se puede advertir que, incluso siguiendo este procedimiento, no se alcanza la aprehensión total del mensaje del “Nocturno III” de Silva, pues sólo me enfoqué en el estudio del ritmo, dejando de lado los aspectos simbólicos, históricos, intertextuales, literarios, etcétera que también conforman parte del volumen total del poema. Lo que sí puedo afirmar es que la comprensión del ritmo del sistema de versificación de cláusulas fue estudiado y comprendido con mayor complejidad, como hasta ahora no se había hecho. Así, el ritmo en este poema fue estudiado minuciosamente a través de cinco de sus aspectos: la versificación de cláusulas, la rima asonántica de romance, las iteraciones sintagmáticas, las imágenes poéticas y el fundamento temático del poema: la melancolía; de igual modo, se atisbaron algunas líneas de investigación sobre otros ritmos también presentes.

En el apartado uno, sobre el ritmo que subyace en el sistema de versificación de cláusulas, luego de mostrar sus características, explicar el mecanismo sobre el que opera, señalar las vertientes rítmicas que posibilita el no ceñirse a la medida del metro y comentar las

dificultades de organizar el discurso bajo el efecto rítmico que condicionan, se demostró que las implicaciones semánticas de éste se despliegan en tres aspectos: a nivel estructural, organiza el discurso y condiciona la coincidencia de su sintaxis con el ritmo acentual de la cláusula; por ser un recurso bastante flexible, el cinturón del metro y la estrofa no aplica en los versos que en él se crean, de modo que hay una mayor posibilidad de modelamiento del material imaginario que conforma el contenido; finalmente, que representa un reto de perfección técnica domeñar el carácter monótono y “simple” del ritmo que se suscita.

En el apartado siguiente, sobre el ritmo que origina la presencia de una rima asonántica, se establecieron las características que permiten considerar que las rimas del “Nocturno III” puedan ser consideradas análogas a las de una tirada de romance. Se mostró, también, cómo el uso de una rima idéntica de manera desmedida, en lugar de representar un desacierto, implica un rasgo definitorio para establecer imágenes contrastantes entre las secciones del poema. Además, se señaló uno de los aspectos más significativos de las rimas en el poema: la gradación vocálica que consuman, pues son el cierre de cadenas discursivas en las que se presentan progresiones de apertura de vocales. Estos aspectos permiten advertir las funciones en las que cobra relevancia la rima: cumple una función estructural al indicar los finales de verso; cumple la función de anclaje literario al señalar un vínculo con la tradición poética: el romance; finalmente, a nivel compositivo, ofrece un recurso retórico sencillo (rima asonante a-a) con el cual se crean efectos complejos.

En el tercer apartado, sobre el ritmo propiciado por las iteraciones sintagmáticas, mediante un ejercicio de análisis y comparación entre algunos poemas de Silva y su “Nocturno III”, se demostró que las repeticiones en su obra y, especialmente, en el poema que compete a esta tesis, cumplen funciones en tres niveles: primero, a nivel estructural, también, por ser

organizador del material poético; segundo, a nivel estilístico, en tanto que representan manifestaciones concretas del modo de *hacer* poesía de Silva; finalmente, a nivel poético, ya que esta manera de hacer poesía evidencia un modo pensar el quehacer poético y de constituir una imaginaria silvana. Otro punto destacable de este análisis fue descubrir que en el poema se presenta un excedente de repeticiones léxicas; lo cual, en vez de representar un demérito, se constituye como un acierto. En este sentido, de nuevo, con un mínimo de recursos, consigue un poema de grandes dimensiones. No se puede olvidar otro de los importantes descubrimientos de este apartado: existe una secuencia de acciones claramente delimitada por marcadores estructurales.

El penúltimo apartado, sobre el ritmo que condicionan las imágenes poéticas, se señaló las características de las imágenes poéticas del “Nocturno III”, especialmente la de su sencillez; asimismo, se mostró que el efecto poético que crean es posible gracias a la relación de complementación y contraste que se establece entre ellas, más que por su intensidad propia. Esto fue posible gracias a un análisis de los valores de luminosidad y de las apreciaciones semánticas de algunas imágenes representativas. Con ello, se descubrió el ritmo oscilatorio emocional que propician las imágenes, lo cual revela el fundamento temático de la obra: la melancolía. Advertirlo fue fundamental para señalar que este ritmo es lo suficientemente latente como para tener sentido por sí mismo (sin importar que se encuentre en un poema).

Por último, en el quinto apartado, sobre el ritmo del fundamento rítmico temático: la melancolía, realicé un somero recorrido por la historia de este motivo artístico, desde sus fundamentos en la tradición clásica, pasando por su presencia en el medievo y el renacimiento, para concluir con su instauración en la poética romántica y simbólica, de la cual abrevó Silva. La intención de este apartado fue señalar el carácter oscilatorio en el que se ha movido su

fundamento conceptual. Es una idea que ha referido elementos, tanto positivos, como negativos, vinculados con lo celeste y lo terrestre, a lo bajo y a lo alto; que ha servido para nombrar a los hombres llenos de virtudes, sobre todo las artísticas, pero también para nombrar a los hombres llenos de vicios, las que se vinculan con la locura. De modo que esta oscilación, este vaivén conceptual, en la actualidad, propicia un ritmo emocional que también se despliega en ambos polos: en estados afectivos que mueven la vida, pero también en los que la detienen. Como puede verse, la complejidad histórica con la que se puede reflexionar sobre la multiplicidad semántica del tema se sintetiza en un movimiento rítmico sencillo, en un vaivén de péndulo, en un ir y venir: en un tic tac.

Con todos los datos aquí presentados, resulta viable afirmar que el ritmo del poema se manifiesta en diferentes elementos que constituyen los hechos del lenguaje; en este caso, en el sistema de versificación de cláusulas, en la rima asonante, en las iteraciones sintagmáticas, en las imágenes poéticas y en el fundamento rítmico temático. De tal modo, fue posible confirmar lo propuesto en el estado de la cuestión: los estudios contemporáneos pueden estudiar el ritmo en la poesía desde diferentes ámbitos o componentes del poema, más allá de lo acústico. En este sentido, también es posible validar la aseveración hecha al inicio en la que se indicaba que el volumen de información que transmite un texto artístico se compone de todos los elementos que en él participan. Así, es posible asegurar que el componente ritmo fue comprendido de manera más completa.

Por otro lado, una vez cotejados todos los datos resultantes de cada análisis, es admisible declarar que estos hechos del lenguaje en los que se manifiesta el ritmo comparten un rasgo en común: la sencillez de los recursos retóricos con los que Silva construye un poema complejo, lo cual se advertía como intuición en la lectura del poema (y de su poesía), pero que

se vio confirmado con el estudio realizado. Como puede recordarse, el mecanismo básico con el que funciona el sistema de versificación de cláusulas radica en la iteración de un grupo silábico sustentado por un golpe acentual. Sobre esa base rítmica, se presentan variaciones y combinaciones que complejizan el sistema, pero el fundamento es muy sencillo. De manera análoga, el tipo de rima utilizado por Silva es de la más básicas. En una escala de dificultad de ejecución de rimas, la asonante a-a en los versos pares se encuentra en los primeros escalafones: por no ser necesaria su presencia en cada verso, sino sólo de manera alternada; por no ser indispensable la coincidencia total de sonidos en las palabras luego de la sílaba tónica, como los requiere la rima consonante; y por tener preponderancia la vocal *a* en el sistema lingüístico del español.

De igual manera, las iteraciones sintagmáticas en el poema demuestran que el material léxico de que se compone el poema es mínimo. En el poema no se encuentran tecnicismos, cultismos, barbarismos u otro tipo de palabras que complejicen el sistema referencial del español. De tal modo, no se puede discutir que, en cuanto a contenido léxico, el poema sea sencillo, básico. También se corroboró que el tipo de imágenes empleadas por Silva para la composición del “Nocturno III” no gozan de un nivel retórico de complejidad mayor; por lo general, se basan en la adjetivación y determinación de sustantivos. Se mostró que el efecto poético que consiguen no se da de manera autónoma, sino a través de su relación de sumatoria y contraste. Se puede asegurar, pues, que son imágenes sencillas que, en conjunto, propician un gran efecto. Se puede concluir que uno de los grandes méritos del poeta colombiano es conseguir lo máximo con un mínimo de recursos o, más bien, lograr lo máximo con los recursos más fundamentales. Esta afirmación no es subjetiva ni impresionista, pues surge de la interpretación de los datos obtenidos.

Ahora bien, de igual modo, a la luz de los resultados aquí expuestos, se puede asegurar que la composición del poema sigue una perfecta disposición estructural, lo cual descarta toda posibilidad de coincidencia azarosa en su creación. El poema cuenta con una clara segmentación de acciones señalada por marcadores discursivos en ubicaciones precisas; las rimas indican con claridad los límites de versos y contribuyen a la indicación tonal con que debe recitarse; la extensión organizada, no arbitraria, de los versos, junto con la gradación vocálica que presentan, funciona como una partitura que indica la intensidad con que debe leerse el poema. En fin, cada elemento se encuentra allí cumpliendo una función precisa. Esta consideración refuerza el valor significativo que se ha procurado conceder y demostrar que representan las formas poéticas.

En este sentido, sobre el valor de las estructuras poéticas, es tiempo de confirmar la tesis principal del presente trabajo: el sistema de versificación de cláusulas no representa un elemento adicional, externo, indumentario ni un recurso retórico netamente ornamental; por el contrario, como se puso en evidencia a lo largo de este estudio, representa un elemento estructurador del material poético, pero no sólo eso. Como puede deducirse de los resultados obtenidos, el sistema de versificación de cláusulas es un elemento cohesionador mediante el cual los demás elementos rítmicos pueden manifestarse y organizarse: la rima asonántica, por ejemplo, por situarse en versos que alternan en cuanto a su longitud, no se percibe inmediatamente en relación con la tradición poética que lo vincula con el romance; las iteraciones sintagmáticas gozan de una libertad mayor y se encuentran claramente asociadas con el tipo de construcciones sintácticas que convienen para utilizar cláusulas; las imágenes poéticas se mueven en un terreno menos riguroso, no el de la ostentación poética, sino en el de la sencillez de lo poesía; y el tema del poema luce sobrio, sin pretensiones, sin necesidad de

querer *sobredecorar* lo que es bello por sí mismo. Asimismo, es posible confirmar la segunda tesis de este trabajo: el sistema de versificación de cláusulas dirige, orquesta las demás expresiones rítmicas, y todas ellas son manifestaciones del ritmo temático que fundamenta el poema: la melancolía.

4.1 Una noche que es todas las noches en que algo hemos perdido

Mi encuentro en el “Nocturno III” no fue especial, determinante; no ocurrió haberlo escuchado una primera vez y, desde entonces, haberlo amado intensamente. Aquella vez no pensé nada ni sentí nada al respecto del poema; ninguna imagen se quedó en mí, ni ninguna idea; solamente los dos primeros versos se fijaron a mi lengua y a mis pasos. Aunque eso es un poco decir mentira, porque no fueron los versos completos los que me acompañaron, en su integridad, cuya materia emocional e intelectual me cuestionara y dialogara conmigo; como dije, ninguna imagen ni ninguna idea me despertó el poema (eso sucedió mucho tiempo después). Más bien fue el ritmo sencillo el que se acopló a mis pasos (o, al contrario), porque esos dos primeros versos se quedaron en mí como una tonada, un tarareo, un tintineo, que no buscaba, pero me seguía: una repercusión:

una noche/, ta ta tá ta/, o o ó o/, ...

Interiorizar esos dos versos fue la llave, entré al poema y, lentamente (con la prisa que no tengo porque la poesía no se va), accedí al “Nocturno”; o, al contrario, el poema se hizo camino en mis ideas, en lo que siento y creció:

Una noche/
una noche/ toda llena/ de perfumes,/ de murmullos/ y de músi/ ca de alas

Sentía cómo cada golpe, cada pulsación, era un latido y en el verso se iban sumando: también en mí. Sin pensar, percibía el crecimiento, la progresión: la misma percusión volviendo, repitiéndose, recordando, reiterando, reviviendo, pero ¿reviviendo qué? Ocurrió algo importante: jamás había tenido una pérdida tan grande como la que entonces tuve, después comprendí un poco más, sentí cada golpe un poco más. Sentir cada golpe, eso considero, porque, cuando se escucha el “Nocturno III”, es lo primero que se siente.

Podemos notar que en el poema no pasa mucho (al menos no, narrativamente): un hombre cuenta sus recuerdos y lo que éstos le hacen sentir; mas estos recuerdos, los espacios que refiere, las sensaciones (aromas, percepciones, colores), los sentimientos, son compartibles, empáticos con nosotros, porque “una noche”, así, sin determinaciones concretas, tan abierta, en la que ha ocurrido una comunión tan valiosa, todos la hemos tenido, diferente, sí, pero así de valiosa. Y todos hemos estado en otra noche, “esta noche”, en la que el recuerdo de “esa noche”, que no es ésta, nos acompaña, alegre y dolorosamente. Reflexionar en ello es un ejercicio que disfruto: Un hombre, la voz lírica, comparte (¿comparte?) un doble recuerdo. Desde un presente actualizable con cada lectura, las acciones narradas refieren 1) un pasado remoto, pleno, “una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas”, y 2) otro próximo, casi inmediato y doloroso, “esta noche [...] llena de las infinitas amarguras y agonías de [la] muerte”. Ambas noches conforman un pasado que vuelve, lleno de todo, de luz y sombra, de plenitud y ausencia siempre que se quiera o, aunque no se quiera.

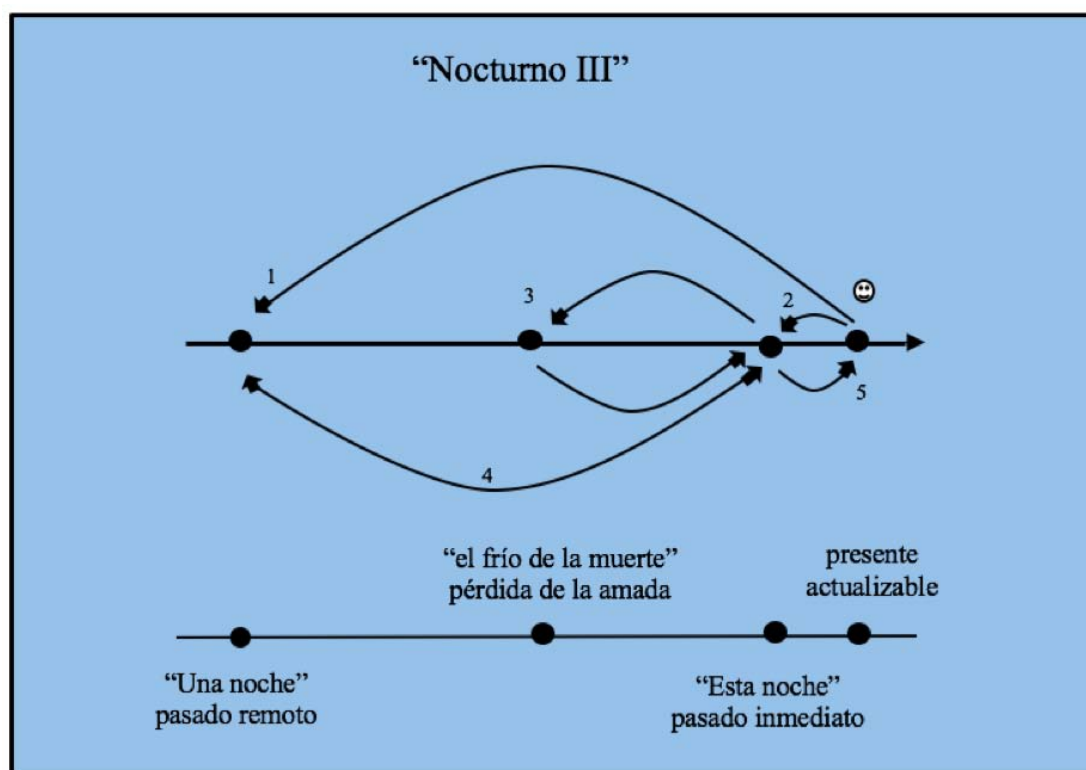
En 1) la primera de esas noches, se presenta un ambiente dichoso (en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas), saturado de aromas (de perfumes de la selva que atraviesa la llanura florecida), lleno de sonidos (de murmullos y de música de alas) y basto de luz (cuando la luna llena por los cielos azulosos esparcía su luz blanca). Pero, aunque

en esa dicha había una sospecha de amarguras infinitas, en esa noche ocurrió un encuentro, una unión en que los amantes se vieron siendo uno, en que ambos eran una sola sombra larga. La imagen total es bella, pero infausta: en ese espacio, la llanura abierta, iluminados los amantes por una luz de luna llena, una luz infinita y profunda, su sombra era proyectada sobre las arenas tristes que presentían un mal auspicio. Hay tanta luz, tanta dicha, tanto en una noche, tanta luz; y ellos mismos, sus sombras, como evidencia de ello, evidencia de la felicidad y de lo que dolería esa felicidad si se acabara. En tanta luz, una sombra, pero una sombra que existe por tanta luz.

En 2) la segunda noche, el presagio se ha confirmado y se presenta un contraste al respecto de la primera. Ésta es una noche desdichada (de soledad), porque ya no hay aromas, ninguno, y los sonidos que se escuchan ya no son murmullos ni músicas de alas, sino los ladridos de los perros y el chillido de las ranas. Es, sobre todo, una noche llena de amarguras y agonías. Entonces, la misma imagen, de luz y sombra, pero ahora de la estepa solitaria por la que va sola la sombra del hombre, se construye. Pero esta soledad y la compañía de la luna, luz evocadora, le permite al pensamiento recordar, volver, revivir, y, desde esta noche, la voz lírica recuerda 3) las sensaciones y sufrimientos que tuvo cuando perdió a su amada; así, vuelve a ese momento y siente el frío del sepulcro, el de la muerte. Mas, enseguida (¡Luz de luna evocadora!), sola, ve su sombra proyectada por los rayos de la luna; entonces desde allí, también, vuelve, retorna, repite, revive, 4) aquella noche de la tibia primavera: ¡Oh las sombras enlazadas!

Y este artificio de la memoria, que permite revivir y alegrarse, pero, a la vez, sufrir, está lleno de melancolía, de una dicha y un dolor que acompañan en 5) el presente, con cada ejecución, con cada vuelta a recordar, a repetir, porque recordar es volver a traer al corazón, es

revivir una experiencia ya vivida, de cualquier naturaleza, llena de luz o de sombra (o de ambas), llena murmullos o de silencios, es actualizar una hecho, un fenómeno: es un ritmo. Sirva, para que lo anterior quede más claro, el siguiente esquema. En él puede visualizarse el ritmo cíclico de la experiencia actualizada, el vaivén de la memoria. Recordar y, con ello, volver al pasado y traer al presente:



Vuelvo a leer el poema y, entonces, siento cada pulsación, cada acento de cada cláusula en el verso y comprendo por qué primero fue este ritmo el que aprehendí, el que hice mío. En este ritmo se anuncia aquel vaivén de la memoria, ese oscilar de las emociones, de las imágenes: el ritmo del sistema de versificación de cláusulas. Con él, la intensidad de cada verso (y en cada

verso “una pena y un goce”) adquiere una libertad en que pueden organizarse las ideas, los sonidos. En él, la gradación vocálica de las frases concretiza la gradación emocional de construir ambientes desde la memoria. En él, las rimas refuerzan la función ritual del ritmo como procedimiento evocador y anulador del tiempo y el espacio. En él, las imágenes poéticas cobran fuerza, se intensifican. En él, las palabras (aunque las mismas) cobran otro sentido, se alimentan, se nutren. Gracias a él, este poema no se olvida, porque es un ritmo contagioso, que llega al corazón (que es un motor) de quien lo escucha. Gracias a él, los otros ritmos se despliegan, interactúan, crecen: se corresponden, porque, al fin y al cabo, son el mismo. Por ello, es posible asegurar que ese ritmo que impulsa lo poético en el “Nocturno III” se encuentra en la memoria: en el dolor y la alegría de recordar, de revivir, en el sufrimiento por la pérdida de lo amado: en la melancolía.

Lo bello de la poesía es que todo poema siempre es símbolo oscilante, sugerente; de tal modo que la pérdida que se expone en los versos de Silva, aunque señalan la pérdida de la amada, no se ciñe, al de la *amada*, al del ser amado, sino que, como potencia que es, refiere todo aquello perdido: a esa alegría (el amor, la dicha, la familia, la estabilidad, la salud, la identidad, etcétera) que nos acompañó y *fue* junto a nosotros una sola, bajo la luz de luna, una sombra única, y que ya no es (es un recuerdo), y no será, porque nos encontramos separados de ella “por la sombra, por el tiempo y la distancia” y, lo más cruel de todo, “por el infinito negro donde nuestra voz no alcanza”. El poema evoca todo aquello que, tristemente (pero también con alegría), vuelve a nosotros como una sombra, como un fantasma, y nos acompaña (¿nos acompaña?) y nos recuerda la imposibilidad. Así, esa noche atemporal “llena de perfumes, de murmullos y de música de alas” representa la noche de bienaventuranza de cualquiera, del hombre mismo, y “esta noche” es una nueva noche y, a la vez, la misma,

porque es espacio de recuerdo, donde se revive. Cada lectura del “Nocturno”, cada recordar es la ejecución de un ritmo, de un rito que actualiza aquella noche (y nuestras noches) y la vuelve presente.



U.N.A.M.

F.F.yL.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía directa

SILVA, José Asunción (1977). *Obra Completa* (Prólogo, edición, notas y cronología de Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía). Caracas: Ed. Arte (Biblioteca Ayacucho).

Bibliografía indirecta

ALONSO, Dámaso (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

ARISTÓTELES (1994). “Problema XXX, 1” en *De la melancolía, Aristóteles e Hipócrates* (trad. de Conrado Tostado y prol. de Julio Hubbard), México: Editorial vuelta-Editorial Heliópolis.

BAEHR, Rudolf (1997). *Manuel de versificación española*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

BALBIN, Rafel de (1975). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos (3ª edic.).

BERISTAIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

BRIK, Osip (1978). “Ritmo y sintaxis” en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo Veintiuno Editores pp. 107-114.

CAMACHO Guizado, Eduardo (1968). *La poesía de José Asunción Silva*. Bogotá: Universidad de los Andes.

_____ (1977). “Prólogo” en José Asunción Silva, *Obra Completa*. Caracas: Ed. Arte (Biblioteca Ayacucho).

- _____ (2017). “Poética y poesía de José Asunción Silva”. *El libro total*. Sitio electrónico en http://www.llibrototal.com/ltotal/?t=1&d=258_301_1_1_258 (última consulta: 5 de diciembre de 2017).
- CAMURATI, Mireya (1974). “Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas”. *Bulletin Hispanique*, t. 76, núm. 3-4, pp. 286-315.
- CANELLADA, María Josefa (1950): “Notas de métrica, II. La cláusula rítmica”, *Filología*, II, núm. 2, Buenos Aires, pp. 189-206.
- COHEN, Jean (1984). “El problema poético”. *Estructura del lenguaje poético* (trad. Martín Blanco Álvarez), Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- DOMÍNGUEZ Caparrós, José (2000). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- _____ (2001). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Madrid: UNED.
- _____ (2007). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- FÀBREGAS, Laura (2013) “Un recorrido por la historia de la melancolía: su significado y conceptualización en el arte”, en *JOT DOWN. Contemporary Culture Mag*. Sitio electrónico en <http://www.jotdown.es/2013/03/un-recorrido-por-la-historia-de-la-melancolia-su-significado-y-conceptualizacion-en-el-arte/> (última consulta: 5 de diciembre de 2017).
- GILI GAYA, Samuel (1993). *Estudios sobre el ritmo* (ed. de Isabel Paraíso). España: Ediciones Istmo (Biblioteca Española de Lingüística y Filología).
- GONZALEZ PRADA, Manuel (1977). *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. Perú: Universidad Nacional de San Marcos-Dirección Universitaria de Bilioteca y Publicaciones.

HIGASHI, Alejandro (2013). “La poesía como intuición” (primera parte). *Ancila. Crítica de la Poésia Mexicana Contemporánea*. No. 2, marzo. Versión electrónica en <https://revistaanciladotorg.wordpress.com/2013/03/01/la-poesia-como-intuicion-primera-parte/>

_____ (2014). “La poesía como intuición (segunda parte). ¿Quién lee poesía en México? Consumismo, exclusividad y poesía”. *Ancila. Crítica de la Poésia Mexicana Contemporánea*. No. 3, marzo. Versión electrónica en: <https://revistaanciladotorg.wordpress.com/2014/02/11/la-poesia-intuicion-segunda-parte/> (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

HUBARD, Julio (1994). “Prólogo” en *De la melancolía, Aristóteles e Hipócrates* (trad. y prolog. de Conrado Tostado). México: Editorial vuelta- Editorial Heliópolis.

JAIMES-FREYRE, Mireya (1968). “Análisis de las teorías castellanas de versificación de un poeta modernista”. *AIH. ACTAS III*

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1985). “José Asunción Silva” en Fernando Charry Lara (coor), *José Asunción Silva. Vida y creación*. Bogotá: Procultura, p. 63.

LE BRETON, David (2012-2013). “Por una antropología de las emociones” en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad- RELACES*, núm. 10, año 4, diciembre-marzo, Córdova, pp. 69-79. Versión electrónica en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208> (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

LÓPEZ, Ignacio-Javier (1986): “Una descripción de la rima irregular en el ‘Nocturno’ de José Asunción Silva y de sus implicaciones estructurales”. *Anales de literatura hispanoamericana*. núm. 15. Ed. Universidad Complutense. Madrid. pp. 83- 93.

LOTMAN, Yuri M. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.

LOWY, Michael y Robert Rayre (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad* (trad. de Graciela Montes). Buenos Aires: Nueva Visión.

MATAIX, Remedios (2006). "Introducción", en *Poesía. De sobremesa* de José Asunción Silva Madrid, Cátedra, pp. 9-164.

NAVARRO TOMÁS, Tomas (1975). *Arte del verso*. México: Colección Málaga.

_____ (1991). *Métrica española*. Barcelona: Labor.

PARAÍSO, Isabel (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

_____ (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arcos-Libros.

PAZ GAGO, José María (2001). "¿Una métrica de nueva planta? Métrica y teoría de la literatura". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 10, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa; Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 338-362.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

PERETÓ RIBAS, Rubén (2012). "Aristóteles y la melancolía. En torno a *Problemata XXX, I*". *Contrastes. vol. XVII, UNCuyo-CONICET*,

POE, Edgar Allan (1846) "The Philosophy of Composition". *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April, 28, pp.163-167. Versión en línea: <https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

QUILIS, Antonio (1964). *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (1969). *Métrica española*. Madrid: Alcalá

SARMIENTO, E. (1933). “Un aspecto de la obra de Silva”. *Bulletin Hispanique*. tomo 35, n°3, pp. 287-293.

_____ (1933). “Un aspecto de la obra de Silva” *Bulletin Hispanique*. Vol. 35, Núm. 3, pp. 287-293. Versión digital en http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1933_num_35_3_2584 (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

SMITH-SOTO, Mark (1996). “José Asunción Silva: temática y contexto literario” en José Asunción Silva, *Obra completa. Edición crítica* (coord. Héctor H. Orjuela). Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA.

_____ (1981). “La estructura tripartita de Silva” en *José Asunción Silva, contexto y estructura de su obra*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, pp. 87-96. Versión electrónica en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estructura-tripartita-de-silva/html/> (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

_____ (1981). “La poética de Silva” en *José Asunción Silva, contexto y estructura de su obra*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, pp. 21-52. Versión electrónica en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-poetica-de-silva/html/6791ce1e-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html#I_0_ (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

STAROBINSKY, Jean (1991). “La melancolía en el espejo” (trad. de Antonio Marquet). *Revista de la Universidad de México*, núm. 483, abril, 19-21 Versión en línea:

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/13345/14583 (última consulta: 5 de diciembre de 2017).

TORRE, Esteban (2003). “El ritmo: sílabas y acentos” en *Rhythmica I, 1*, pp. 273-301.

TORRES-RIOSECO, Arturo (1950) “Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva”, *Hispanic Review*, vol. 18, núm. 4, octubre de 1950, pp. 319-327.

TYNIANOV, Iuri (1972). “El ritmo como factor constructivo del verso” en *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dédalus, pp. 27-76.

ULLMANN, Stephen (1962). *Semántica*. Madrid: Aguilar.

UNAMUNO, Miguel de (1985). “José Asunción Silva” en *José Asunción Silva. Vida y Creación* (coord. Fernando Charry Lara.). Bogotá: Procultura, pp. 78-82.

VILLAVICENCIO GARCÍA, Abraham (2017). “Melancolía”. *Melancolía* (coordinación y cuidado editorial de Claudia A. Herrera Martínez). México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Museo Nacional de Arte.

WIDDLETON, W. J. (edit.) (1861). *The Poetical Works of Edgar Allan Poe: With an Original Memoir*. Massachusetts: Universidad de Harvard.