



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

**EL SENTIDO DEL RITMO EN CUATRO OBRAS DE BERNARDO**

**COUTO CASTILLO**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN LETRAS HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A**

**JOSÉ FERNANDO ORDÓÑEZ ALCÁNTAR**

**ASESOR: MTRO. CÉSAR EDUARDO GÓMEZ CAÑEDO**

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2017





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mamá y papá, por su amor,  
paciencia y constancia;  
con gratitud y cariño siempre.

## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| Introducción.....  | 4   |
| Capítulo 1. El modernismo y sus posibilidades.....   | 8   |
| 1.1 Influencias del modernismo.....  | 8   |
| 1.2 Horizontes de la narrativa modernista.....   | 11  |
| 1.3 Couto y la crítica.....  | 21  |
| Capítulo 2. La prosa coutiana: hacia una metodología.....                                    | 24  |
| 2.1 Relación entre música y literatura.....  | 24  |
| 2.2 El efecto musical en la obra coutiana.....   | 26  |
| 2.3 Bases metodológicas. Ritmos, sus características y posibilidades.....                    | 34  |
| 2.5 Metodología.....   | 45  |
| Capítulo 3. Hacia el estilo coutiano. Una aplicación metodológica.....                       | 49  |
| 3.1 De la musicalidad al estilo.....   | 50  |
| 3.2 Análisis al poema en prosa <i>Insomnios fantásticos [II]</i> .....                       | 53  |
| 3.3 Análisis al poema en prosa <i>Delirium</i> .....   | 61  |
| 3.4 Análisis a la obra <i>Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas</i> ..... | 80  |
| 3.5 Análisis al cuento <i>Blanco y rojo</i> .....  | 95  |
| Conclusiones.....  | 111 |
| Bibliografía.....  | 119 |

## INTRODUCCIÓN

El Modernismo es una corriente literaria que Hispanoamérica brindó a la historia de la literatura universal. Innovación del lenguaje (por sus alcances semánticos y simbólicos), uso de sinestesia, experimentación rítmica y exploración del poder estético de la metáfora y de la imagen plástica son sólo algunos de los elementos que los críticos señalan coincidentemente como principales características de este movimiento.

Por lo anterior no es de extrañar que los estudios sobre la obra de Bernardo Couto Castillo (1879-1901) hayan dejado de centrarse en apuntes biográficos para que, en las últimas décadas, cobraran especial relevancia los análisis relativos a su contexto de producción, a exploraciones temáticas y a las inclinaciones estéticas del autor. No obstante, los estudios sobre los aspectos formales vinculados con el ritmo son aún muy escuetos, como los que realiza Coral Velázquez (2014) en la introducción a la obra reunida de Couto, o las indicaciones de Allen W. Phillips (1982) en el artículo titulado “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna”.<sup>1</sup>

Por lo anterior y con el afán de contribuir al estudio del extenso panorama que ofrece el modernismo mexicano, decidí analizar el ritmo y sus alcances<sup>2</sup> en cuatro obras de Bernardo Couto Castillo. El proceso de análisis de este trabajo consistió en identificar, resaltar e interpretar los elementos más significativos de las estructuras rítmicas en cuatro de sus obras.

Conformé mi corpus mediante una atenta y repetida lectura en voz alta de la obra reunida de este autor en la edición crítica realizada por Coral Velázquez (2014), elegí ésta

---

<sup>1</sup> El contenido de este artículo será retomado en el primer capítulo.

<sup>2</sup> Como mostraré con más detalle en los siguientes capítulos, se entenderá por ritmo la interacción de estructuras que organizan elementos fónicos ocasionando una sonoridad peculiar.

ya que contiene más cuentos que la edición elaborada por Ángel Muñoz Fernández (2001). Me auxilié de dos parámetros:

a) Seleccioné las obras que poseyeran mayor cantidad de figuras retóricas de sonoridad: repetición de palabras, frases o sílabas que construyeran rimas; también presté atención a la construcción sintáctica y a los signos de puntuación a través de los cuales Couto parece crear periodos que construyen un ritmo enunciativo.

b) El segundo criterio de selección se vinculó con la naturaleza del tema y el tipo de narrador. Para este análisis me fueron útiles las categorías genéricas de poema en prosa y prosa poética, en cuyas características abundaré en el primer capítulo. Después, asigné dos obras a cada categoría con la finalidad de vislumbrar contrastes técnicos y de sentido.

Una de las principales dificultades para realizar mi estudio consistió en objetivar mis apreciaciones sobre el ritmo. Para lograr establecer una metodología de análisis fueron fundamentales los estudios de Isabel Paraíso (1976), ya que a partir de las categorías rítmicas que ella desarrolla me fue posible plantear parámetros y herramientas analíticas para aproximarme al ritmo de las obras coutianas.

En el primer capítulo realicé una retrospectiva sobre las características estéticas del parnasianismo y simbolismo que me fue de gran utilidad para justificar las posibles intenciones y alcances estéticos de la prosa coutiana en relación con las finalidades del efecto musical en la creación literaria modernista y sus —para entonces nuevos— horizontes de intención creativa.

En el segundo capítulo abordé de manera muy breve la relación entre música y literatura. Profundicé en la noción de ritmo, utilicé diversos diccionarios literarios y

desarrollé el sentido de conceptos como repetición, grupo fónico, ritmo acentual, ritmo silábico, ritmo de timbres y ritmo de pensamiento.

En este capítulo también problematicé y desarrollé los posibles alcances sensoriales, semánticos y conceptuales del ritmo. En relación con lo anterior planteé la importancia de entenderlo como un fenómeno vinculado a la interacción de estructuras que, organizadas de formas específicas, producen un efecto estético. Finalmente, desarrollé una propuesta metodológica de análisis rítmico que se nutre de un listado de figuras retóricas de sonoridad y de las pautas estudiadas en los textos de Paraíso (1976), que dio como resultado para mi análisis cinco categorías rítmicas: ritmo de declamación poética, de belleza sonora, dialógico, sensorial y narratológico.

De esta forma, en el último capítulo de mi estudio organicé los análisis de las cuatro obras que conforman mi corpus, en ellos profundicé en los diferentes sentidos que posee el ritmo: el estrictamente estético, el sensorial, el semántico, el narrativo y el conceptual. Y describí los posibles métodos y jerarquías técnicas a partir de las que Couto enriquece el sentido discursivo y estético de estas obras. Aunque es complicado proponer una poética coutiana, sí logré distinguir una organización y un trabajo formal complejo que potencia, por ejemplo: la construcción de atmósferas exóticas, descripciones (imágenes plásticas) y momento narrativos álgidos.

Dado lo anterior cumplí con el objetivo de mi estudio que consistió en comprobar la existencia de elementos y estructuras formales rítmicas, describirlas, jerarquizarlas y dilucidar el vínculo entre ellas así como con los elementos de la obra que he señalado en el párrafo anterior, como resultado pude proponer poéticas coutianas para cada obra analizada.

Cabe destacar que en los análisis formales que presento en el tercer capítulo sólo resalto los fenómenos retóricos y rítmicos más representativos, puesto que analizar la totalidad de interacciones que existen en los textos resultaría tedioso y en muchos casos infructífero.

El presente estudio profundiza en la ya iniciada atención al Couto lírico, propone y busca revalorar los aspectos formales de su obra en relación con las corrientes literarias que lo influenciaron con la finalidad de extraer, explorar y describir sus posibles intenciones estéticas. Finalmente espero que este trabajo pueda articularse en un futuro con nuevos análisis de la técnica del autor.



## CAPÍTULO 1. EL MODERNISMO Y SUS POSIBILIDADES

### 1.1 Influencias del modernismo

El Modernismo tiene diversas aproximaciones, por ejemplo puede considerarse como un momento de la literatura en el que los escritores hispanoamericanos trabajaron con un afán preciosista, cuidando en gran medida la forma o estructura de sus obras. Esta labor exhaustiva, que procuraba —entre otras cosas— dotar de cualidades rítmicas y sonoras a sus textos, muchas veces amalgamadas con el artificio de la imagen plástica,<sup>3</sup> se encuentra tanto en la prosa como en la poesía durante la segunda mitad del siglo XIX.<sup>4</sup> Utrera (1999: 26) afirma que la experimentación estilística del modernismo comienza, de hecho, en el terreno de la prosa y que todas las modalidades prosísticas fueron influenciadas por el lenguaje subjetivo de la lírica. Es por ello que en el modernismo se cumple definitivamente el acercamiento entre poesía y prosa anticipado por Bécquer y el romanticismo europeo; ¿pero de qué forma Couto fue influenciado por esta preocupación estética?

Para aproximarme a una respuesta haré un recuento de aproximación crítica al modernismo; Andreas Kurz señala que en Hispanoamérica —y contrario a lo que ocurrió en Europa— el romanticismo fue un género híbrido (2003: 130 y 131):

La parte místico-filosófica tan presente en Europa, en autores como Novalis, falta casi por completo en los países del nuevo continente. En este sentido, el romanticismo americano no llegó tarde, sino constituyó una vertiente nueva dentro

---

<sup>3</sup> No es sólo el deseo de unir poesía y música el que empuja a los modernistas en su radical revolución poética, sino también el de confundir la poesía con la pintura, creando para ello una prosa más plástica que se sirva de los juegos de colores y de la sinestesia para lograr su propósito. La cualidad pictórica se manifiesta en el poema en prosa, que tiende, en clara vinculación con la tradición francesa del género, a crear cuadros impresionistas como marco a posibles situaciones o anécdotas y a incluir detalles decorativos que suelen tomar un carácter simbólico. (Utrera, 1999: 211)

<sup>4</sup> Véase Kurz, 2003.

de la literatura decimonónica: una mezcla rara entre romanticismo folletinesco, literatura comprometida, costumbrismo y realismo. A pesar de los retrasos inevitables durante el *viaje de las ideas*, la cronología apoya la tesis de la falta de un verdadero movimiento romántico en América latina hasta el surgimiento del modernismo. [...] De manera que la decadencia del romanticismo en Europa y su inicio en América latina coincidirán aproximadamente. No obstante, lo que realmente coincide son varios movimientos literarios simultáneos. Es decir: apenas América latina recibe el romanticismo debe ocuparse —gracias al aceleramiento de los intercambios culturales, es decir, a una aldea global embrionaria—, casi al mismo tiempo de tendencias mucho más actuales: un bloque espantoso formado por romanticismo, realismo, naturalismo, simbolismo, etc., forma la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo diecinueve.

Por estas razones es que en el modernismo se encuentran tendencias temáticas y estilísticas variadas, en él coexisten, por ejemplo, características del simbolismo y parnasianismo; señalo estas corrientes ya que en mi estudio son piedra angular para entender las motivaciones y justificaciones de los elementos sonoros y rítmicos en la prosa cotidiana.

En relación con las características de la influencia gala, Millán apunta que “a partir del Romanticismo, la historia de la lírica francesa ha conllevado un constante esfuerzo por destruir los marcos tradicionales de la poesía y abrir nuevos cauces expresivos” (1986: 9 y 10) y precisamente la camada modernista reconoció en esta tradición de ruptura sus necesidades expresivas que además eran motivadas por la exclusión que experimentaban en la sociedad positivista de México, que no estimulaba la labor del artista mientras no generara ganancias o capital.

Ahora bien, ya que París representó la capital del arte y la cultura durante el siglo XIX, los escritores hispanoamericanos tenían como una de sus expectativas viajar a esa ciudad y conocer a los artistas bohemios<sup>5</sup> que en ella radicaban, José Emilio Pacheco explica (1999: XXIX):

---

<sup>5</sup> La vida bohemia como señala Alonso Zamora Vicente (1993: 12) ofrece multitud de matices, aunque sujetos a un canon común: el escaso o nulo dinero y el enfrentamiento con el burgués.

Londres era el centro político y económico del mundo, mas la influencia verdaderamente romana en su universalidad la ejercía Francia. París fue, en palabras de Walter Benjamín, la capital del siglo XIX. Hacia ella se volvieron todos los artistas de Occidente, por ella descubrieron otras culturas.

Couto no sólo tuvo la oportunidad de viajar a París, también conoció a algunos importantes escritores franceses, cuenta de ello da la carta que escribió a Alberto Leduc (Velázquez, 2014); así como los artículos que sobre el escritor publicó Ciro B. Ceballos. Aunque en la carta no aparecen los nombres de Rimbaud o Baudelaire, la influencia de éstos o de la corriente simbolista en el joven escritor es innegable, como demostraré en cuartillas posteriores. El viaje que Couto realizó en 1894 a Francia, Holanda y Alemania (Velázquez, 2014: 42) reafirmaría tanto la técnica artística simbolista así como sus hábitos y filosofía de vida decadentes, Ciro B. Ceballos (1984: 10) señala que a su regreso Couto:

Recitaba con picaresca entonación los versos metálicos de Richepín y las estrofas malignas del padre Villón.  
Adoraba al bohemio Verlaine y al católico aristócrata de las Diabólicas [Barbey d'Aurevilly]<sup>6</sup>

A las referencias acerca de sus gustos literarios se añadieron comentarios en los que el autor era criticado por su asiduo consumo de alcohol y ajenjo; además críticas a su vida bohemia se encuentran aún en los años y décadas posteriores a su muerte (Velázquez, 2014).

---

Por otra parte Manuel Aznar Soler (1993: 54) señala que “La verdadera vida bohemia no es una forma de vida, forzosa en la mayoría y caracterizada por una extrema penuria, sino una manera de ser artista, una condición espiritual sellada por el aristocratismo de la inteligencia. La vida bohemia se asume porque no hay arte sin dolor o, como decía Baudelaire, porque arte equivale a 'malheur'. La verdadera bohemia se vive, por tanto, como experiencia de libertad en el seno de una sociedad voluntariamente marginal, en donde el tiempo no es oro, sino ocio artístico, culto a la belleza, búsqueda de 'paraísos artificiales' a través del alcohol o la droga, placer del 'falso azul nocturno'.”

<sup>6</sup> Este gusto por la recitación nos da cuenta de una de las preocupaciones y gustos estéticos de Couto: que las obras poseyeran cualidades sonoras y rítmicas que deleitaran en su lectura en voz alta.

Sin embargo, es necesario comprender que Couto no sólo recibió el influjo psicológico y filosófico de los simbolistas, sino también de su técnica. En este sentido, resulta enriquecedor el análisis que Ana Laura Zavala Díaz (2012) realiza en el primer capítulo de su libro *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas*, en el que propone dos tipos de decadentismo mexicano: el que se preocupa estrictamente por la forma y la belleza en la literatura, abrevando de la literatura universal, siendo cosmopolita; y otro que comprende, además de la actividad creativa, una filosofía de vida vinculada a la bohemia que ya he expuesto con anterioridad.

## 1.2 Horizontes de la narrativa modernista

A continuación dilucidaré —a grandes rasgos— las características de la narrativa modernista; muchos estudios y trabajos críticos se han realizado para caracterizarla, Mario Martín (1996: 115) explica en relación con el contenido temático:

En general, en la narrativa modernista hay una perversión de la norma y de la normalidad dentro de lo natural posible y de lo metafísico imposible [...] Los cuentistas [...] fluctúan fascinados alrededor de lo terrible, lo mórbido, el odio, el mal, lo que reconocen genéricamente bajo el símbolo de “pasión” y más tarde del “ideal”. Es una rebelión contra la atonía, la mediocridad y la abulia de la sensibilidad burguesa y es desprecio a la gris irrelevancia de las masas ignorantes.<sup>7</sup>

Respecto al carácter narrativo Allen W. Phillips (1982: 75) refiere que en la prosa modernista “se consigue una nueva tensión expresiva, cuyo acento es altamente subjetivo y personal”. Y que, por otra parte, el modernismo dejó de lado y reprochó las cualidades creativas del realismo, el naturalismo y los cuadros de costumbres, esto fue la negación al apego de la mimesis como carácter fundamental en la creación literaria.

---

<sup>7</sup> En mi corpus esta característica es explícita en el cuento *Blanco y rojo*.

Retomando las características narrativas; Elena Munguía Zatarain (2002: 138)

señala que:

Muchos de los cuentos modernistas están regidos por un yo absoluto que enuncia y que ocupa todo el espacio ficcional, un yo íntimo, privado, un yo atrincherado en las profundidades de lo subjetivo que se relaciona conflictivamente con el mundo externo [...].<sup>8</sup>

Así pues, a la objetividad positivista, garante y auxiliar del “progreso social”, los modernistas hicieron frente con la expresión de una subjetividad que no sólo escapa de la realidad que debía ser descrita, sino que frente a ella construyeron un mundo patológico y onírico reflejo de su carácter hiperestesiado.

Continuemos, Pilar Mandujano Jacobo en su ensayo *El cuento fantástico del modernismo mexicano* (2005: 282) señala que:

Por lo que respecta a la estructura interna [del cuento modernista] se advierte: 1) una mezcla de géneros y subgéneros narrativos;<sup>9</sup> 2) ejercicios experimentales con el punto de vista; 3) una especie de antinarratividad que distrae y sabotea la lógica del relato; 4) la inauguración de lo fantástico como espacio literario; 5) el lenguaje como objeto del deseo y como expresión lúdica.

El último inciso aproxima mi reflexión a las finalidades que guarda el trabajo con el lenguaje de los escritores modernistas, en específico de Couto, pues al no encontrarse necesariamente subordinado a un ejercicio mimético realista, se permitía explorar —entre otras cosas— las posibilidades de comunicación sonoras y rítmicas de la lengua. Así, la obra interactúa con un lector que no funge como un simple receptor de ésta sino que, además de ser interpelado por los temas que se desarrollan en la prosa, la técnica modernista pretende perturbar o deleitar en extremo los sentidos del oyente. Dado lo anterior propongo que las características sonoras y rítmicas de la prosa coutiana pueden

---

<sup>8</sup> En las obras que seleccioné para mi estudio estos elementos son evidentes en *Insomnios fantásticos [II]*, *Delirium*; y *Blanco y rojo*.

<sup>9</sup> Característica latente en *Blanco y rojo*.

tener la intención de ornamentar y refinar el contenido de la obra y, en otras ocasiones, complementar el sentido de la misma. En relación con lo anterior recuerdo el poema *Marcha triunfal* (1905) de Rubén Darío, que la crítica ha señalado como ejemplo del trabajo de los elementos sonoros que acabo de mencionar; y aunque éste es un poema, el modernismo implicó un entrecruzamiento de géneros, por ello, la experimentación del lenguaje en el plano sonoro abarcó ambas expresiones literarias: tanto prosa como poesía. Al respecto W. Phillips (1982: 74) expresa en su artículo “Bernardo Couto Castillo y la revista Moderna” que “[...] algo tiene que decirse aquí sobre la narrativa modernista, dando por entendido que la renovación<sup>10</sup> hecha en la prosa fue tan intensa e importante como la que se hizo en el verso.”

Visto lo anterior puede establecerse la posibilidad de que la prosa coutiana posea características rítmicas y sonoras con efectos estéticos específicos. En páginas subsecuentes abundaré más en ello.

Además de las que he señalado, otra característica de vital importancia que apunta Arturo Guzmán Martínez (2003: 73) es que:

[...] las anécdotas de que hace uso el escritor modernista no manifiestan el mundo de forma inmediata, sino que lo hacen patente por medio de la construcción de una representación simbólica de la realidad a partir de la cual se expresa una actitud existencial. Los escritores modernistas recurren al uso de símbolos, mitologías y alegorías que el lector debe descifrar. Esto, en muchos casos, implica una forma alternativa a la razón para acercarse al mundo narrado: la intuición [...]

Creo que este ejercicio de ocultamiento se encuentra acompañado —en el caso coutiano— por sonidos y secuencias rítmicas a las que, en conjunto, procede un desciframiento casi ritual; pues el plano estético de sonoridad creado por Couto se conjuga

---

<sup>10</sup> La palabra renovación hace referencia a las características rítmicas.

con el desarrollo de atmósferas extrañas y exóticas<sup>11</sup> además de crear correspondencias melódicas entre conceptos y sonidos que contribuyen y complementan, como veremos en el análisis de las obras del presente trabajo, la experiencia y el sentido de lectura.

Ahora bien, si por un lado la literatura nacionalista abrevando del realismo, los cuadros de costumbre y —en una primera etapa— del romanticismo tenía como finalidad contribuir a que los miembros de la sociedad mexicana se formaran y educaran de acuerdo con un proyecto de nación en el que la lengua, los deberes sociales y los imaginarios colectivos confluyeran en una sola postura: el progreso; la divisa del modernismo fue el goce estético, de acuerdo con el segundo capítulo de Guzmán (2003), la producción del arte buscaba explorar las dimensiones creativas interiores del artista persiguiendo como el mayor de sus ideales la belleza y la saturación de los sentidos. Hay que mencionar que con esta finalidad estética, los modernistas transformaron las características de la voz narrativa, W. Phillips (1982: 74) refiere que:

Además el narrador modernista está empeñado, no tanto en el desenvolvimiento de una acción como en la realización de un especial goce estético producido, al menos en parte, por el intenso desarrollo de todas las percepciones sensoriales, a menudo malsanas, rebuscadas o perversas. Se suele sacrificar entonces la pura narración de hechos para lograr efectos estilísticos utilizando procedimientos más propios del verso.

Hasta ahora, he caracterizado la prosa modernista de manera muy general en relación con seis elementos:

- 1) Sus temas y contenidos buscan generar una tensión o rompimiento con los valores de la sociedad positivista mexicana finisecular, aburguesada en tanto que los principales valores sociales se relacionan con la productividad y el capital.

---

<sup>11</sup> Como sucede en *Blanco y Rojo* o *Delirium*.

- 2) En los textos hay un impulso creativo que da preeminencia a la perspectiva subjetiva, por ello la imaginación y los delirios con frecuencia son su punto de partida.
- 3) Los elementos que aparecen en esta narrativa suelen tener un carácter simbólico que el lector debe descifrar o “intuir”.
- 4) También se caracteriza por la creación de ambientes o atmósferas exóticas o perturbantes.
- 5) El autor suspende o acompaña la acción narrativa con una voz lírica o un trabajo estilístico que dota a la obra de elementos sonoros y rítmicos.
- 6) Los aspectos enlistados tienen en conjunto y como finalidad producir un goce estético, es decir, saturar los sentidos auditivo y visual del lector.

Es importante considerar que la prosa modernista adquirió sus características en el transcurso de cuatro décadas: entre 1880 y 1920 (W. Phillips, 1982: 78), por lo tanto, en el período en el que Couto desarrolla su obra prosística (1983-1900) ya se encuentran en boga los parámetros y presupuestos estéticos modernistas, de los cuales él fue pieza clave para que se consolidaran en nuestro país.

Cabe destacar que, como apunta W. Phillips (1982: 74), la flexibilización de las formas, la ruptura con los modelos anquilosados del XIX y el trabajo con una nueva modulación rítmica en la prosa iniciaron con el maestro cubano José Martí; y continuaron para marcar hito en la historia del género cuentístico en las plumas de Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío. Siguiéndolos a nivel continental grandes narradores como Lugones, Nervo, Díaz Rodríguez y Clemente Palma entre otros; mientras que, específicamente, en



México y en torno a la *Revista Moderna* se agruparon —junto con Couto y Nervo— Alberto Leduc, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos y otros más.

Una vez que he señalado las características generales de la prosa modernista, y con la certeza de que Couto no sólo conocía su novedosa técnica rítmica sino que es muy probable que la practicara; abordaré las implicaciones que tiene la influencia de los parnasianos y simbolistas en su obra, con la finalidad de construir un argumento más a favor de que en ella se encuentran diversos recursos sonoros y rítmicos que construyen diversos sentidos discursivos y estéticos. Además consideré pertinente acompañar este análisis con una reflexión acerca de la diferencia entre la prosa poética y el poema en prosa.

He decidido abordar esta disyuntiva porque aún cuando en ambas —prosa poética y poema en prosa— hay rasgos líricos, la intención y desarrollo de su técnica es distinta. La descripción de estas características tiene como finalidad añadir más elementos de análisis a la prosa coutiana, en específico los que se relacionan con el ritmo; para dar paso al segundo capítulo en el que propondré, a la luz de estas observaciones, una metodología para el análisis de los cuentos de Couto que forman el corpus de mi estudio.

Respecto al poema en prosa Antonio Millán Alba (1986: 11) dice que:

[...] en su génesis interviene decisivamente la reacción contra la poesía formal del siglo XVIII [...]

Los principales rasgos que, en Francia, hacen del poema en prosa un género literario propio son los siguientes:<sup>12</sup>

1. Necesidad de «encontrar una lengua» (Rimbaud) original que responda a las necesidades del lirismo moderno.
2. Voluntad deliberada de hacer poesía en prosa, lo cual obliga a delimitar las fronteras entre ésta y la prosa poética, y conllevaría, por lo tanto, la creación de unas

---

<sup>12</sup> Antonio Millán Alba sigue las directrices generales marcadas por S. Bertrand quien ha sido considerado como el creador del poema en prosa, aunque según señala Millán, Baudelaire es el verdadero iniciador del género en su sentido más moderno.

«formas» inherentes al género, todo lo fluctuantes que se quiera, pero, a la postre, codificadas como literatura. Voluntad, por tanto de construcción de un poema.

3. Principio de la «unidad orgánica» del mismo, en virtud del cual el poema en prosa se concibe como un universo cerrado en el que todas sus partes contribuyen a su configuración como poema y sólo como tal.

4. «Gratuidad» del mismo, en el sentido de que sus distintos fines —narrativos, descriptivos, reflexivos— no trascienden al poema en prosa.

5. Brevedad; y brevedad sintética, por lo cual quedarían fuera de su ámbito los largos desarrollos tanto narrativos como poéticos.

Helena Beristáin (1985: 395) señala que “El poema en prosa desarrolla un asunto propio de la lírica y ofrece un conjunto armónico que proviene de la combinación de frases de ritmos variados [...]”; así pues, si al escritor, en el poema en prosa, le interesa en mayor medida la configuración dimensional de un poema, en la prosa poética modernista el ritmo de la frase se hace más delicado y la narración se viste de un estilo plenamente poético (Utrera, 1999: 210) para ornamentar, brindar sentidos o potencializar el contenido narrativo del texto, que si bien puede quedar suspendido por la voz narrativa, ésta siempre lo retomará y llevará a término, situándose de esta forma en el primer lugar de las finalidades textuales.

Estos elementos poéticos, rítmicos y sonoros que se acompañan comúnmente de lo cromático sitúa perfectamente a la prosa modernista en los lineamientos teóricos del simbolismo y del impresionismo escapando así al orden intelectual que la separe tajantemente de la poesía. El ejercicio creativo modernista también se trata de desdibujar los límites demarcativos tradicionales entre estos géneros, de romper las barreras convencionales y crear, como quería Mallarmé, un único lenguaje (Utrera, 1999: 210 y 211). Por lo anterior se infiere que en la obra coutiana se puedan encontrar poemas en prosa y cuentos elaborados con prosa poética, por cuanto hace al primer género basta leer obras como *Delirium* u *Horas de fiebre* (Couto, 2014); mientras que, para ejemplificar al segundo, resultan más que ilustrativos *Blanco y rojo* y *Pierrot enamorado de la Gloria*.

Además, Utrera alude al simbolismo como una de las influencias que posibilitaron el contacto entre prosa y poesía en el modernismo. Entonces ¿qué implica la influencia de esta corriente literaria?

Los simbolistas con su reforma estilística confrontaron a los parnasianos, quienes surgen de un entorno social en el que la burguesía se hallaba en calma y esperando la realización de sus ideales, es decir, según Arqueles Vela, de la consolidación de los valores burgueses; y agrega (1972: 11):

Al resolver sus problemas inmediatos, el hombre goza, en un lapso determinado, tan sólo del placer meramente objetivo de la realidad circundante. De ahí la tendencia a la belleza formal de los parnasianos; [...].

En esta postura se encuentra, según Vela, lo que desde 1830 el romanticismo ya había nominado como arte por el arte. Los simbolistas se pronuncian en contra de esta expresión artística reducida a simples menesteres externos —a un industrialismo de la forma— y desenvuelven otro rasgo romántico: la individualidad desmesurada con un mundo subjetivo proyectado hasta el límite. Además, superaron las excelencias formales del arte por el arte y con una finalidad distinta a los parnasianos: establecer relaciones entre el estado interior y el mundo objetivo en correspondencias melódicas (1972: 15 y 16); esto posibilita que, con influencia simbolista Couto asignara un sonido específico y subjetivo (como propondré en el tercer capítulo de mi estudio) a conceptos, temas o situaciones que se desenvuelven en sus obras. El empleo perfecto de este principio —dice Mallarmé— constituye todo el misterio del simbolismo: evocar poco a poco un objeto que manifieste una condición anímica; o por el contrario, seleccionar un objeto y descubrir en él, un estado del alma, por una serie de desciframientos. De esta forma la poesía (y también la

prosa) se convierte en un resurge de sonidos: en fantasías auditivas, visuales y en sinestesia de las impresiones (Vela, 1972: 15 y 16).

Los modernistas encontraron en el placer de la belleza formal la libertad creativa que les vedaba el nacionalismo, rehuyeron la tradición literaria española y miraron a la elegante, bella, musical y decadente Francia. Su reforma no sólo supuso una transformación de la sintaxis y el vocabulario, sino que también se extendió a la expresión versificada; y en el terreno de las innovaciones rítmicas son herederos de las escuelas parnasiana y, especialmente, de la simbolista (Utrera, 1999: 210). Encontramos pues, un vínculo directo con estas corrientes en el principio modernista que consiste en unir música y poesía (o prosa) con la finalidad de encontrar nuevas armonías, más sugerentes y con la capacidad de expresar el ritmo interior (210). Esta libertad de la prosa que enaltece su condición artística sobre lo preceptivo nos aproxima a la idea de la disolución de los límites genéricos<sup>13</sup> y a la necesidad de dar a la expresión prosística la nobleza y la altura del verso, como quería Baudelaire y Mallarmé; sin entender diferencia esencial entre ambas, ya que están presididas siempre por la búsqueda de la belleza y el aristocratismo en el estilo (221). Asimismo Utrera (222) señala que:

Si cabe la posibilidad de unir la palabra a la música o a la pintura, no extrañará entonces que se aproximen hasta confundirse la prosa y el verso. Desde el momento en que cualquier manifestación artística nace de un ritmo interior, de una música innata al genio aristocrático del artista, la forma externa -prosa o verso- se convierte entonces en un elemento anecdótico y secundario, ya que son el ritmo y la idea unida a él los que verdaderamente importan en la expresión lírica. [...] es evidente [...] que Darío deseaba, como el resto de sus compañeros modernistas, equiparar prosa y verso con la intención de conformar un único concepto de lo bello ligado a la sublimidad aristocrática del genio.

---

<sup>13</sup> Tal y como explora Couto en la obra *Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas*.

Este carácter dual en el que la narratividad posee características poéticas fue, como he señalado, un mástil para la expresión modernista, el fenómeno era tan común y se trabajaba bajo éste ideario de tal forma que Rubén Darío, en el hecho de reunir en *Azul...* (1888) una parte dedicada a la prosa y otra al verso muestra ya la preocupación por hacer equivalentes ambas formas de expresión y de su deseo explícito por elevar la prosa a la altura del verso (223).

Así pues, el uso de la técnica y estética simbolista y parnasiana por parte de los escritores hispanoamericanos no responde a un llano ímpetu de imitación de la cultura gala; por el contrario, el fenómeno se ve estimulado al igual que en los simbolistas franceses por una necesidad de ruptura tanto con el canon literario que se había aliado con las intenciones positivistas del estado, Comté en el contexto francés, Barreda en el mexicano, así como con la sociedad burguesa que había adoptado una serie de valores en relación con aquella doctrina política, filosófica y económica.<sup>14</sup>

Respecto al cuento modernista, Ignacio Díaz Ruíz lo caracteriza como una elaboración que parte de una inspiración poética que busca su propia fisonomía, con una cuidada voluntad de estilo para originar una composición original, novedosa y propia; resultado de un estricto trabajo estético, con un alto grado de acabado y con serias atenciones formales (2006: XXI); este carácter subjetivo y el afán por la armonía formal posibilita pensar que Couto tuviera una o varias poéticas, es decir, formas —quizás vagas pero existentes— para crear efectos sonoros y rítmicos.

Deseo subrayar que en Hispanoamérica la expresión literaria de los modernistas fulgió con propio brillo, innovando el lenguaje, los ritmos castellanos así como los

---

<sup>14</sup> Véase Zea, 1968.

géneros con los que la tradición hispana contaba hasta entonces. Situación de la que estaban conscientes los modernistas, entre ellos Couto, al respecto refiere Henríquez Ureña que Darío Herrera en 1894 escribe respecto al libro *Sensaciones del arte*, de Gómez Carrillo para definir el modernismo (1954: 160):

No hay amaneramientos ni ampulósidades en Gómez Carrillo; él, como Rubén Darío, como Gutiérrez Nájera, como Soto Hall, como todos los que beben en fuente francesa, ha sabido llevar a la música sonora de la española la concisión, la gracia, el colorido, los giros brillantes y las rarezas artísticas y exóticas en que abunda la moderna literatura gala. De esta conjunción adorable ha nacido y se ha desarrollado en América lo que generalmente se llama modernismo, que no es otra cosa que el verso y la prosa castellanos pasados por el fino tamiz del buen verso y de la buena prosa francesa.

Una vez que he señalado las características de la prosa modernista, así como sus influencias específicas del simbolismo y parnasianismo, y que he comprobado que en el ambiente literario del último tercio del siglo XIX se encontraban en boga y habían sido adoptados sus lineamientos estéticos, es posible afirmar que en la prosa coutiana se pueden rastrear elementos rítmicos y sonoros con diversos sentidos y matices.

Ahora bien, la defensa que —de esta nueva estética, en la que se entrecruza prosa y poesía— realizaron los modernistas mexicanos en diversos periódicos en contra de quienes los tachaban de imitadores afrancesados y enfermos; y de los críticos que señalaban absurda y anacrónica su postura ideológica y estética (Clark, 2002), da cuenta también de que Couto no sólo conocía el simbolismo y parnasianismo sino que, al igual que sus compañeros bohemios experimentaba con sus preceptivas y posibilidades estéticas.

### **1.3 Couto y la crítica**

Aunque los juicios hacia este autor y su obra se realizaron fundamentalmente a la sombra de su biografía, sus compañeros modernistas elaboraron reflexiones que se aproximan a su

genio creativo; Ciro B. Ceballos, Rubén M. Campos, José Juan Tablada, José R. Valenzuela, entre otros hacen especial hincapié en el talento e imaginación del joven escritor, no sin dejar de señalar que su juventud le hacía incurrir en deficiencias de artificio.<sup>15</sup>

Con el paso de las décadas, la obra de Couto fue rescatada de los periódicos en los que permanecía guardada, a partir de entonces, los estudios que se han realizado de su obra han sopesado la maestría del contenido y desarrollo de sus cuentos, haciendo análisis histórico-sociales, aproximaciones a la figura del artista como personaje literario;<sup>16</sup> las influencias del decadentismo en su obra desde sus tópicos y afirmaciones existenciales,<sup>17</sup> las patologías mentales;<sup>18</sup> se ha explorado el gran campo alegórico e intertextual que encierran sus *Pierrots*;<sup>19</sup> y también se han realizado análisis sobre el mundo interior de los narradores que el autor desarrolló.<sup>20</sup>

Sin embargo, a pesar de que, como ha quedado demostrado en este primer capítulo, la prosa coutiana se enmarca en un momento en el que la literatura hispanoamericana estuvo influenciada por las características formales del simbolismo y parnasianismo, y que

---

<sup>15</sup> Véase Velázquez (2014); Zavala (2012) y Guzmán (2003).

<sup>16</sup> Zavala, 2012.

<sup>17</sup> Véase Arroyo Nava, Samuel (2009), *La pasión decadentista en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM; Guzmán Martínez, Arturo (2003), *La evolución de la narrativa mexicana en el último tercio del siglo XIX: el modernismo estético en Asfódelos de Bernardo Couto Castillo*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UAM.

<sup>18</sup> Lena, Abraham, *El asesinato como creación estética*, UNAM.

<sup>19</sup> Pérez Tovar, Adriana (2015), *El cambio estético en dos Pierrots*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM; Arriaga Calzada, Gabriela, *El camino hacia Pierrot*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM; y *Las alegorías de Pierrot*; Rosas Flores, Elvia Sarahí (2010), *La alegoría en los Pierrots de Bernardo Couto Castillo*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM.

<sup>20</sup> Velázquez Alvarado, Coral (2007), *Al rescate del mundo interior. Un análisis de la obra de Bernardo Couto Castillo*, Tesis para obtener grado de Licenciado en Lenguas y Literaturas Hispánicas, UNAM.

éstas representan un arduo trabajo formal en búsqueda de una composición sonora que vincule el mundo interior del autor con el mundo objetivo, que potencialice la acción o el estado narrativo y que contribuya a la hiperestesia de los sentidos, no se han realizado trabajos acerca de los recursos formales que dotan su prosa de un carácter rítmico y los sentidos que éstos producen.

Demos paso a la metodología de análisis que me permitió aproximarme al fenómeno sonoro y rítmico en las obras que conforman mi corpus.



## **CAPÍTULO 2. LA PROSA COUTIANA: HACIA UNA METODOLOGÍA**

### **2.1 Relación entre música y literatura**

La relación entre música y literatura es muy antigua; en específico la música y la poesía han coexistido como partes integrantes del canto desde los inicios de las literaturas grecolatinas y bíblica (Estébanez, 1996: 706), que forman una parte fundamental de nuestra tradición literaria. Esta relación se ha modificado y ha formado parte de diversos géneros dramáticos y literarios a lo largo de la historia del hombre;<sup>21</sup> en la literatura contemporánea, la música ha sido, desde el Simbolismo y los movimientos de Vanguardia, una fuente de inspiración para la búsqueda de recursos melódicos y de nuevos ritmos (en Rubén Darío y los modernistas) así como un modelo de composición poética para algunos escritores (708).

Cuando hacemos uso del término “musicalidad” para referirnos a una característica de alguna obra literaria es conveniente que se acompañe de una argumentación que detalle las características formales que nos hacen experimentar este fenómeno que debe considerarse más bien rítmico, y si bien es cierto que esta percepción parte de un impulso sensitivo vinculado a la intuición, es la interacción de elementos específicos quienes producen un efecto melódico en nuestros oídos.

En este sentido, el estudio del ritmo suele ser arduo por la especificidad que exige, así como por el trabajo que la jerarquización e interpretación de sus elementos representan. En la búsqueda de un concepto general de ritmo, consulté el Diccionario de la literatura (Sainz, 1982: 846) que caracteriza como extraordinaria e importantísima la relación entre ésta y la música, puesto que no se vinculan únicamente de manera externa: colaboración de la música con modelos literarios como la ópera, la zarzuela o la canción;

---

<sup>21</sup> Véase Shipley (1962); Estébanez (1996) y Sainz (1982).

sino también interna, es decir: la música es inspiración en las concepciones ideales de los distintos géneros literarios; esta idea es relevante para mi estudio dado que —como mostré en el capítulo anterior— la necesidad de unir características musicales con la producción textual fue un impulso por renovar los métodos creativos y los alcances sensoriales de la obra literaria en Hispanoamérica a finales del siglo XIX, de esta forma el modernismo, influenciado por el simbolismo, desarrolló un trabajo sonoro de sumo cuidado cuyos alcances interpretativos pueden desdoblarse tanto sensorial como conceptualmente.

Por otra parte, el Diccionario de términos literarios (Estébanez, 1996: 706) plantea que las relaciones entre música y literatura son evidentes en los textos poéticos sujetos a una métrica, en los que el ritmo acentual, la rima (cuando existe), las recurrencias fónicas y paralelismos comportan un valor melódico indudable. Esta caracterización es útil por la focalización que realiza a la estructura formal de un texto, no obstante —y como comprobé en el capítulo que antecede— la relación de la literatura con la música durante el modernismo no se constrictó a la poesía, y cuando los escritores hispanoamericanos le dieron estas características formales a la prosa lo hicieron con un afán de renovación y experimentación de ritmos y sonoridades en la producción literaria.

Ahora bien, ¿cómo es posible que la literatura emule el efecto propio de la música?, el Diccionario de la literatura mundial (Shipley, 1962: 379) señala que estas artes se parecen —en un principio— en que son audibles y se desarrollan en el tiempo, a diferencia de las artes visuales (pintura, escultura y arquitectura) que se desenvuelven en el espacio. Además ambas expresiones están construidas, por una parte, en los principios de repetición y variación; y por otra en el equilibrio y el contraste, estos últimos se

extienden desde la alternancia de medidas acentuadas y sin acentuar en el compás o en el pie, hasta los movimientos contrastivos de una sinfonía o el equilibrio entre personajes.

## **2.2 El efecto rítmico en la obra coutiana**

A partir de ahora es importante que el lector considere que la lectura en voz alta de los fragmentos que ejemplifican mis observaciones, como el siguiente de *Horas de fiebre*, contribuirá a experimentar de mejor manera el comportamientos del ritmo. En éste, Couto consigue un efecto rítmico a partir de la repetición sencilla de las mismas palabras, realizando un contraste al cambiar el sujeto de los verbos pero consiguiendo un efecto de equilibrio sonoro al utilizar el mismo tiempo de conjugación, con este ejercicio sonoro el estado de ánimo del yo lírico se expresa a modo de una lamentación recitada, como si estuviéramos leyendo una elegía: “¡Tú sólo podías brillar dentro de sus rayos color de rosa, dentro de sus rayos de ensueño, y cuando ellos se opacaban, cuando ellos palidecían, tú también te opacabas y te desvanecías! (Couto, 2014: 274)

A estas nociones añadí las observaciones que realicé de teorías literarias y estudios sobre métrica que conforman mi bibliografía (y que en las páginas siguientes abordaré con más detalle) que se concentran en diferenciar la prosa y el verso abocándose a estudiar y definir ritmo, rima, acento así como conceptos lingüísticos como sílaba y sintagma; sin restarle importancia a la caracterización de las figuras retóricas que inciden en la sonoridad de un texto. Así, logré entender que el ritmo es un efecto producido por la disposición específica de elementos formales en un texto a distintos niveles (fónico, morfosintáctico e incluso semántico). No me pareció pertinente entrar a la especificidad del lenguaje musical para continuar mi ejercicio conceptual; ya que las características

físicas de los sonidos, desde una perspectiva más profunda, no formarán parte de mi estudio. Sólo me centraré en las representaciones fonéticas de palabras, sílabas y letras.

Consideremos que la sonoridad de un texto es rítmico al ser producto de un trabajo formal voluntario por parte del autor. Aunque no siempre el sujeto creativo es plenamente consciente de esa labor, puede suceder, por ejemplo, que algún literato, por la asidua lectura de textos poéticos, reproduzca ritmos o características poéticas en sus textos de manera vaga o inconscientemente. De cualquier forma, conviene enfatizar que la peculiar sonoridad de un texto es resultado del trabajo formal de un autor que, por intuición o con sumo rigor estilístico, se afanó en conseguir ese efecto.

¿Cómo se consigue, pues, que un texto posea una dimensión sonora sobresaliente, es decir, que sea distintiva o peculiarmente percibida por el oído, y que, en efecto, esa sonoridad transmita algo al lector? La primera noción de la que debemos partir es del concepto de ritmo. Para proponer una metodología de análisis para mi corpus, encontré que hay varios tipos de ritmo, en los cuales profundizaré en las próximas cuartillas. Por ahora, entendamos como ritmo la sucesión de tensiones y distensiones sonoras en un periodo de tiempo. Con esta noción general, Amado Alonso nos dice que:<sup>22</sup>

Es esencialmente necesario que sintamos la sucesión de tensiones y distensiones como una construcción, como una estructura o forma creada, y, si no, no hay ritmo. Sentirla como tal implica que nuestro espíritu la va recordando, que sólo da valor a cada momento de relajamiento y de tensión por su referencia a la estructura entera, o sea por su papel arquitectónico en la construcción rítmica.

Amado Alonso nos hace pensar que al percibir el ritmo de una prosa accedemos a una estructura en la que se puede profundizar a través de un análisis re-constructivo; es decir, por el estudio de sus partes podemos entender la configuración del todo, y si bien en

---

<sup>22</sup> Alonso se refiere aquí al ritmo de manera general en la literatura.

esta labor se parte de una subjetividad rítmica, ésta se puede objetivar con un método de análisis (1965a: 273). Fue con ayuda de este sentido intuitivo como seleccioné las obras que conforman mi corpus, al realizar la lectura en voz alta había momentos en los que la sonoridad de los textos se desenvolvía de manera sobresaliente, el siguiente fragmento de *Insomnios Fantásticos [II]* ejemplifica mis observaciones: “Páginas muertas, páginas negras de mi existencia, horas mortales, horas de tedio que me abrumáis... Los sueños pasan, las dichas vuelan y el tedio queda, queda a mi lado con negro afán” (Couto, 2014: 235). El trabajo formal que posee este texto produce que, apenas iniciada la lectura, se active en el sentido auditivo del lector una sugestión sonora que encuentra constante satisfacción en la disposición de rimas, sílabas y acentos. Todos los párrafos, que durante mi análisis llamaré estrofas<sup>23</sup> por la disposición visual que adquirieron para su escrutinio, terminan en palabra aguda, de esta forma el lector una vez acostumbrado a su aparición puede realizar una lectura rítmica del texto, cuyo sentido discursivo podemos caracterizar como lamentación; entretejiéndose el sonido con el sentido de la obra podemos considerar que la fuerza de la acentuación aguda fortalece el ánimo desconsolado del yo lírico.

Al respecto Rubén López Cano (2008: 79) refiere que: “Es innegable el poder de la música para producir efectos en quien la escucha. Los estados emocionales producidos por la música son construcciones psíquicas que emergen de la actividad semiótica del sujeto frente al objeto musical”, esto refuerza la postura de que el ritmo, así como sus alcances semánticos o discursivos, debe estudiarse a partir de la interpretación de signos,

---

<sup>23</sup> Con el término estrofa no intento hacer una alusión estricta a su significado y configuración dentro del código que abarca la poesía, es sólo una forma de llamar a los párrafos que durante mi análisis adquirieron una disposición visual determinada.

considerándose como un aditamento que posee un sentido estético y/o semántico en el momento de recepción de la obra.

El ritmo y la peculiaridad sonora ha sido vinculada generalmente a la poesía; sin embargo, es interesante considerar que los grandes oradores de la antigüedad clásica como Quintiliano exhortaban a los rétores a emular en sus discursos las aptitudes de los músicos (Cano, 2008: 70); además la rima, por ejemplo, no era privativa del verso, Gorgias, Isócrates y Cicerón la consideraban como una figura de estilo en la prosa artística, no obstante en siglos posteriores este recurso sería limitado a la poesía, situándolo como un defecto de estilo en aquella (Isabel Paraíso, 1976: 107). Como mostré en el primer capítulo de esta tesis, a finales del siglo XIX en Hispanoamérica el modernismo acercó de nuevo la fuerza sonora a la prosa por influencia de los simbolistas<sup>24</sup> que se afanaban en construir altares auditivos para el contenido de sus textos. Además Amado Alonso nos dice que éstos extraían de las posibilidades musicales una irresistible acción sugeridora (1965b: 27). Por lo anterior el elemento rítmico en la prosa de Couto no debe ser interpretado sólo con un sentido ornamental, sino entenderse en correspondencia con el contenido del texto y como generador de sentidos.

Ahora bien, es importante tomar en cuenta que las categorías genéricas facilitan —de manera canónica— la anulación o existencia de ciertos caracteres estilísticos en obras determinadas. Si se partiera de la consideración que sitúa a la prosa a diferencia de la poesía como carente de ritmos, no tendría sentido profundizar más en el estudio que propongo; pero si consideramos que a finales del siglo XIX surgieron y tuvieron auge los géneros de poema en prosa y prosa poética (con sus respectivas cualidades sonoras), y

---

<sup>24</sup> Véase el primer capítulo de este estudio.

que ello implicó la procuración de un efecto rítmico en las obras prosísticas, se vuelve interesante analizar las características formales de la obra cotidiana en torno a estos dos géneros.<sup>25</sup>

Isabel Paraíso señala que la prosa poética es la forma prosística más cercana al verso, predominando en la primera los ritmos lingüísticos (división equilibrada de grupos fónicos: frases y oraciones) y en el segundo los ritmos versales. Tenemos verso cuando hay predominio de los ritmos cuantitativo, acentual y, secundariamente, de timbres (rima), siempre que éstos se presenten con fuerte periodicidad (1976: 161). Sin embargo, no estoy del todo de acuerdo con esta postura porque entonces el ritmo en la prosa con un efecto fuertemente sonoro, sólo podría existir cuando en ella operara una estricta intencionalidad de aproximación a la poesía, y, precisamente —como comprobé en el capítulo anterior— una de las finalidades del modernismo era difuminar las fronteras entre estos dos géneros para unirlos en una expresión literaria novedosa. Además —según mostraré en el siguiente capítulo— en mi corpus, Couto realiza diversos ejercicios sonoros a partir de diferentes métodos rítmicos.

Por otra parte y retomando el concepto de ritmo, Henri Meschonnic nos explica que este elemento está presente en muchas de nuestras nociones cotidianas: hablamos de ritmos cósmicos, biológicos, ritmos sociales y de ritmo en el arte; pero en este último y sobre todo en el dominio literario la noción clásica de ritmo, entendida como alternancia entre tiempo fuerte y tiempo débil, pleno y vacío, simetría y asimetría, regularidad e irregularidad, nos coloca en una situación crítica, pues nos conduce a pensar el signo rítmico a través de un modelo binario configurado idealmente en la métrica y en la

---

<sup>25</sup> Véase cap. I en el que despliego las características de ambos estilos.

oposición clásica entre lo que es métrico y lo que no lo es (1999: 25);<sup>26</sup> desde mi propuesta es necesario repensar este paradigma ya que el ritmo en la prosa cotidiana no tiene patrones estrictamente definidos, más bien es el resultado de una combinación de elementos que, con sus propias características, se mezclan y producen ritmos complejos en diferentes niveles, logrando en conjunto diversos efectos sonoros.

Para continuar, Meschonnic plantea que el lenguaje —como sistema— se estudia y define a partir del signo, compuesto por elementos discontinuos o cambiantes: significado y significante; luego entonces, la lengua, el sentido, la palabra y la frase son también discontinuos; no obstante, este autor nos dice que esa discontinuidad forma parte del carácter continuo de la lengua y del signo, que además mantienen una relación de interconfiguración constante. Ello tiene grandes implicaciones para el estudio del signo rítmico, porque éste, al haber sido constreñido al verso, adquirió además de la característica organizacional de elementos (dada por Demócrito y Heráclito) los caracteres de proporción, orden y medida (que agregó Platón), siendo así, ¿entonces es el ritmo un signo discontinuo que sólo es medible bajo los conceptos que el estudio de la métrica ha desarrollado?, ¿o es una característica del lenguaje que puede y debe estudiarse, cuando escapa al verso, en sus condiciones específicas de aparición?; la postura que plantea que el signo rítmico sólo es asequible en términos versales implica un acercamiento limitado a la prosa poética o al poema en prosa (1999: 26-31). Este crítico propone —y estoy de acuerdo con él— que el ritmo no debe reducirse a las características del plano fónico como

---

<sup>26</sup> La aparición de este paradigma es constante en las teorías literarias, por ejemplo José Domínguez Caparrós en *Conceptos básicos de métrica general* (2009: 1045) nos dice “El concepto de *ritmo*, básico en la distinción en la prosa y el verso, merece la pena ser comentado algo más detenidamente”, cabe señalar que este trabajo pertenece al magno proyecto iniciado por Miguel Ángel Garrido Gallardo que ha contribuido enormemente al estudio de la teoría de la literatura así como a la literatura comparada en nuestra lengua.



alternancias de sílabas fuertes y débiles sino que se debe entender como el fenómeno organizacional que un sujeto específico da a un discurso, construyendo así su propia poética.

Aunado a esto Noé Jitrik en el primer capítulo de *Las contradicciones del modernismo* (1978) refiere que la escritura modernista se presenta como un objeto de una estructuración casi exagerada, por lo cual para estudiar estas obras es necesario un ejercicio de desestructuración, que revelará un proceso de creación y con ello un desbloqueo de la obra literaria. Con estos principios y motivaciones corroboré la existencia de estructuras formales en las obras cotidianas que posibilitan efectos sonoros así como sus posibles sentidos interpretativos.

Hasta ahora, he propuesto y comprobado la posibilidad de realizar un análisis formal a partir de la consideración creativa que supone la subjetividad, en tanto principio organizador del discurso; y específicamente en mi corpus, considero que la finalidad de las estructuras formales a las que arribaré consiste en lograr un efecto sonoro que se desdobra en diversos sentidos: semánticos, conceptuales y discursivos.

A este principio organizador de elementos debe añadirse como señala Amado Alonso (1965a: 269) la noción de bases temporales, es decir, periodos en los que se reúnen o repiten grupos sonoros o acentos que dotan de tensión y distensiones el texto. El siguiente fragmento de *Delirium* (Couto, 2014: 221) ilustra este elemento, he marcado con una diagonal los golpes de silencio que limitan los periodos:

**Ved** allí a las rugientes olas elevarse, / **ved**las arrastrar en su furia los yertos cadáveres, / **ved** a las **blancas** gaviotas defender a las **blancas** diosas de las negras carnívoras **aves** / que pretenden lanzarse sobre las ninfas a las que desgraciados amores han dado muerte; / luchan, / se arrancan las plumas y sus gotas de **sangre** [...]

El lector puede notar que, en principio la palabra “Ved” que se repite al comienzo de las primeras tres oraciones crea una tensión sonora al ausentarse, sin embargo en la reminiscencia rítmica del lector esta tensión es liberada por las rimas asonantes que se producen con el sonido /ae/ (“elevarse”, “cadáveres”, “aves”, “sangre”, “lanzarse” y “a las que”) así como por la repetición de la palabra *blancas*; en este caso el efecto sonoro acompaña y decora la sucesión de imágenes, que simbolizan la vida y la muerte en dramática lucha, que Couto dibuja frente a nuestros ojos. Imagen y sonido se conjugan para producir un efecto estético de gran saturación en el lector.

Ahora bien, debe considerarse que la disposición de elementos sonoros posee una naturaleza emocional que se conjuga con la estructura que ordena y armoniza el impulso emotivo, de tal forma que posibilite que el efecto de ese “cuerpo organizado” sea percibido por el lector (Amado Alonso, 1965a: 270 y 272). Aunque la relación entre contenido y forma en los cuentos coutianos no siempre es plena o absoluta —como Isabel Paraíso exige para que el ritmo sea estéticamente válido (1976: 43)—, la musicalidad desenvuelve diferentes posibilidades interpretativas.

Hasta aquí, quedan evidenciados un par de puntos medulares del presente trabajo: por una parte los efectos de una sonoridad particular en una obra literaria se consiguen a través de una estructura que agrupa elementos cuya naturaleza puede ser intencional o no. No es pertinente intentar establecer una verdad al respecto puesto que me encuentro estudiando la obra prosística de Couto en tanto objeto acabado; y segundo, en el estudio de esta estructura debe considerarse una base temporal sobre la que se produce el proceso articulatorio de elementos, mismo que al someterse a un análisis comparativo o de

recurrencias entre las obras analizadas puede mostrar características de una posible poética coutiana.

A estas observaciones de aproximación al ritmo de una obra literaria resulta de relevancia el círculo creativo-interpretativo que Amado Alonso propone (1965a: 273 y 274):

[...]1º el artista comanda y somete a ley propia la sucesión de movimientos orgánicos provocados por el flujo de sus sentimientos; 2º los movimientos, tensiones, distensiones y todo otro género de sensaciones organizables, forman entonces una estructura con sus leyes propias de validez objetiva, son un objeto creado por el espíritu del artista, pero desde un punto independiente ya de él, de modo que la eficacia que tenga depende exclusivamente de sus condiciones como objeto; 3º el oyente intuye aquello como objeto creado; [...] Entonces es cuando el espíritu del oyente comprende que lo que tiene delante es un mensaje que otro espíritu le hace y se pone a descifrarlo, esto es, se pone a re-crearlo.

Hasta ahora he brindado un panorama general del ritmo a través de los conceptos de estructura y tiempo. El desarrollo de este capítulo, a partir de ahora, pretende establecer conceptos más específicos que permitan el análisis del ritmo en los cuentos seleccionados de Bernardo Couto Castillo.

### **2.3 Bases metodológicas. Ritmos, sus características y posibilidades**

A continuación me dispongo a explicar las categorías rítmicas que hicieron posible mi estudio, así como los conceptos que me ayudaron a evidenciar la forma en que los ritmos interactúan y se articulan, para posteriormente someterlos a interpretación, es decir, entender su función discursiva y narratológica, así como sus alcances sensoriales, semánticos y conceptuales.

Partí de los ritmos propuestos por Isabel Paraíso, para después formular categorías rítmicas de acuerdo con las observaciones que se desprendieron de la primer etapa de análisis (me refiero al estudio que realicé ceñido a las categorías de esta crítica).

Inicié con las conceptualizaciones que desarrolla esta teórica en su estudio *El ritmo de la prosa* (1976) ya que sus conceptos se centran en el campo literario de nuestra lengua, a diferencia de la bibliografía que se apega con mayor ahínco a estudiar el ritmo en su sentido psicológico, filosófico o social. Por otra parte, existen estudios como el *Manual de entonación española* de T. Navarro Tomás (1974) que orientan en la noción de producción de ritmo en el habla pero no dedican especial atención al ritmo literario; y finalmente existen múltiples estudiosos franceses del ritmo, sin embargo, los conceptos que plantean y utilizan podrían resultar no del todo eficaces para mi corpus.

¿De qué forma se puede objetivar el ritmo?, Paraíso señala que existen dos teorías por las cuales esto se puede llevar a cabo: a) las simplificadoras y b) las complexivas (1976: 29):

A) Teorías simplificadoras: son las radicales, podríamos decir. Afirman: el ritmo de la prosa consiste en esto. Y «esto» suele ser un elemento lingüístico simple. Así se ha venido diciendo que el ritmo de la prosa es:

- 1) El cursus
- 2) La frecuencia de ciertos tipos de cláusulas
- 3) La frecuencia en la lengua de un conjunto silábico determinado
- 4) La presencia de versos blancos en la prosa;

B) Teorías complexivas: Se caracterizan por considerar que el ritmo de la prosa es la suma resultante de *varios* elementos lingüísticos. Cuando dicen: «el ritmo de la prosa consiste en», hay que esperar toda una serie de matices, combinaciones de elementos y demás complejidades.

Mi trabajo se aproxima al ritmo desde esta última postura, sin embargo, es complejo asir la totalidad de los ritmos que conforman la obra, generalmente explicaré los detalles rítmicos de forma individual y de ser necesario resaltaré los elementos que se nutren o vinculan con otros ritmos. A continuación especifico las características de los ritmos que conforman el sistema analítico de mi trabajo.

Comencemos con la noción de **retorno o repetición**, Paraíso señala que para la concreción del ritmo es fundamental el *retorno* más o menos periódico de un elemento fónico en el discurso y agrega (1976: 42, 43 y 47):

Dado el carácter esencialmente móvil, elástico, antihierático de la prosa, es muy importante que entendamos la «repetición de un esquema rítmico» de una manera amplia; pensando, por ejemplo, en estas formas posibles de repetición, entre otras:

— *Repetición por semejanza*: después de que un esquema (A) ha hecho su aparición, vuelve a surgir varias veces más (A-A-A-...).

— *Repetición por contraste*: una vez formado el esquema rítmico (A), la aparición de otro esquema rítmico *contrastante* (A´) nos vuelve a traer a la memoria, por vía negativa, el primer esquema (A-A´-...).

Del primer caso podemos considerar el siguiente fragmento de *Pierrot enamorado de la Gloria*: “¿**Tú**, a quien conocí vagando por los bosques mirando el rostro de la luna? ¿**Tú**, sabio, viejo, encanecido, encorvado como esos que vemos pasar por el Puente Nuevo, dirigiéndose a la Academia? ¿**Tú**, el Pierrot que dormía aquí en mi pecho y dormido murmuraba frases amorosas?” (Couto, 2014: 260). Este tipo de cláusula es muy común en mi corpus y tiene relación con las figuras retóricas a partir de las cuales se crean efectos sonoros (anadiplosis, anáfora, epanadiplosis, epífora, etc.) y que explicaré cuartillas más adelante.

Al concepto de repetición debemos sumar el de **grupo fónico**, con él nos introducimos en lo que Paraíso denomina como ritmo lingüístico, compuesto por unidades que permiten contabilizar la repetición de acentos, rimas y sílabas:

La *oración* es una unidad fonética y semántica inferior al párrafo, que puede comprender una o varias frases y se divide «de ordinario en porciones menores —grupos fónicos— separadas por pausas. La pausa es siempre un momento de silencio [...]» (Navarro, 1918: 3)

El *grupo fónico* es una unidad menor, que se define como «porción de discurso comprendida entre dos pausas... sucesivas de la articulación». Suele corresponder a la unidad semántica llamada frase. Su equivalente en la métrica sería el verso. (Paraíso, 1976: 44 y 46)

Para aplicar esta noción a la prosa coutiana me orienté, en gran medida, por los signos de puntuación (comas, punto y coma, puntos suspensivos, punto y seguido y punto y final), cuando las oraciones eran extensas recurrí a la división a partir de funciones sintácticas y finalmente, también utilicé como criterio de división entre los grupos fónicos los nexos coordinantes y subordinantes.

Ahora bien, el acento es un elemento que contribuye a crear un orden de tensiones y distensiones sonoras fuertemente marcado, el **ritmo acentual** difícilmente pasa inadvertido para el lector<sup>27</sup>. En la prosa que conforma mi corpus esta caracterización no abunda. A este ritmo, Paraíso agrega —útiles para mi estudio— tres más:

### **Ritmo cuantitativo silábico**

“Consiste en la reiteración periódica de un esquema silábico determinado. En el verso tradicional, este ritmo tiene —unido al acentual— una extraordinaria importancia. En el verso libre, esta importancia disminuye o se sutaliza.” (1976: 49). En la obra coutiana

---

<sup>27</sup> Ejemplo: Páginas muertas (acento en 1ª y 4ª sílaba) / páginas negras de mi existencia (acento en 1ª, 4ª y 9ª) / horas mortales (1ª y 4ª) / horas de tedio que me abrumáis... (1ª, 4ª y 9ª). (Couto, 2014: 325).

que conforma mi corpus esta característica es muy esporádica, casi nula, salvo la primer obra que analizaré *Insomnios fantásticos [II]* cuyas medidas métricas poseen un esquema estricto a partir de múltiplos de 5 sílabas.

### **Ritmo de timbres**

“En su forma más periódica de aparición, este ritmo recibe el nombre de *rima*, y es importantísimo en el verso románico. Podríamos esperar su total ausencia en la prosa actual. Sin ser invasor ni predominante, es, sin embargo, más abundante de lo que podríamos pensar, sobre todo en la prosa lírica.” (1976: 52). Este ritmo encuentra correspondencia con la similicadencia, figura retórica que corresponde a la repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos. También incluye rimas internas (Domínguez, 2005: 16).<sup>28</sup> Este efecto sonoro es muy común en las obras de mi corpus, por un lado son fundamentales para establecer y mantener el ritmo pero, también, se encargan de desdoblar el plano sonoro a un nivel semántico, conceptual e inclusive sinestésico.

### **Ritmo de pensamiento:**

Se basa en la repetición más o menos periódica de una o varias frases, palabras, o esquemas sintácticos. Según sus modalidades se le conoce bajo diferentes nombres. En la prosa muchas de estas modalidades reaparecen, y lo hacen sobre todo en la prosa oratoria y

---

<sup>28</sup> Un ejemplo de este método rítmico en la prosa coutiana es el siguiente, que pertenece a la obra *Delirium*: “¡Rosas porpurinas, venid! / Uníos al viento de la mañana, / uníos a mi dicha, / endulzando los últimos años de mi vida. / ¡Viento matinal, / rosas perfumadas, / quedad, / quedad!” (Couto, 2014: 223). En este fragmento se desenvuelven 3 similicadencias: /ia/ (“porpurinas”, “dicha” y “vida”); /aa/ (“mañana” y “perfumadas”); y con acentuación aguda /a/ (“matinal”, “quedad” y “quedad”); en conjunto conforman una especie de acorde que el lector puede percibir armónicamente.

en la lírica (1976: 53). En este ritmo se incluyen las figuras retóricas que abajo enlisto (sin algún orden específico) y que contribuyen a reforzar el efecto rítmico de los textos, pues la mera repetición de una o varias palabras produce —por sus ecos vocálicos— un efecto sonoro con diversos matices melódicos en la lectura, estas figuras, al interactuar con la gama de ritmos que ya he explicado (acentual, silábico y de timbres), pueden reforzar las finalidades discursivas (elegía, diálogo, ritual, etc.) del texto:

- Similicadencia o rima: Repetición de los mismos (o semejantes) fonemas finales de palabras próximas que cierran frases o miembros consecutivos. También incluye rimas internas.

a) homeotéleuton (fonemas)<sup>29</sup>

b) homeóptoton (repetición de morfemas flexivos)<sup>30</sup>

Para rimar en asonante sólo tiene que repetirse las vocales que ocupan el núcleo de la sílaba tónica y de la sílaba final; no intervienen la vocal postónica de las palabras esdrújulas ni las semiconsonantes y semivocales de los diptongos o triptongos. También pueden rimar la /i/ con la /e/ y la /o/ con la /u/. (16)

Las figuras retóricas que se explican a continuación están acompañadas de fragmentos de las obras que conforman mi corpus con la finalidad de ejemplificarlas, por ello sólo se marca la figura retórica en estudio aunque el lector podrá identificar otras más.

---

<sup>29</sup> Ejemplo: ¡Muerte, / constante tormento del ser humano, / arrastra con tu frío sudario al **zigano**, [...] (Couto, 2014: )

<sup>30</sup> Ejemplo: Mi abogado, / quien tampoco comprendía / que un reo no se prestara a su propia salvación, / no sabía lo que debía pensar de mí [...] (Couto, 2014: 334)



- Anástrofe: Permutación de términos inmediatos en la secuencia; también pueden ser frases (28). “[...] y oculta el Tokay que me hace gemir al escuchar / los desgarradores acentos del **domado pueblo**,” (Couto, 2014: 222). Generalmente en mi corpus esta figura retórica, además de enfatizar el sentido de clases de palabras como adjetivos o verbos, contribuye a crear una secuencia rítmica de extrañeza sonora, con una correspondencia melódica hacia el contenido exótico o delirante de los textos coutianos. Para el caso de *Delirium* esta atmósfera se desarrolla por el consumo del Tokay <sup>31</sup> y el tipo de correspondencias sonoras del que hablo se localizan en construcciones como *muertas hojas, crispada mano, voluptuosas danzas, negro cuerpo, sordos oídos, pálidos cadáveres, carnívoras aves, blancas gaviotas, blancas diosas, llorosos ojos y blancas guirnaldas* (221 y 222).

- Epanadiplosis: Repetición de las mismas palabras al principio y al final de la secuencia sintáctica o versal (Domínguez, 2005: 36). Esta figura tendrá especial importancia en la obra *Pierrot enamorado de la Gloria*, pues a través de ella el ritmo dialógico adquiere crescendos y decrescendos apelativos y dramáticos que se conjugan con las tensiones y distensiones que la trama nos presenta. “¡**Pierrot**, mi buen **Pierrot**! / ¿Has encontrado aquello? [...]” (Couto, 2014: 360)

- Epífora: Repetición de una o más palabras al final de varias secuencias sintácticas o versales (Domínguez, 2005: 35). Esta figura tiene una función enfática pero también suele conjugarse con similitudines y otros fenómenos rítmicos para contribuir a la creación de acordes melódicos en la obra coutiana, un ejemplo lo encontramos en la obra

---

<sup>31</sup> Se refiere al vino producido desde la segunda mitad del siglo XVI en la región de Tokaj, Hungría. Lo especial de este vino radica en que está hecho a partir de uvas infectadas con el hongo llamado la “podredumbre noble” (Velázquez, 2014: 223)

*Blanco y rojo*: “Nací inquieto, / de una inquietud alarmante, / con avidez por ver **todo**, / conocer **todo** / y de todo saciarme.”, la sonoridad de este fragmento se desenvuelve con la similitud /ae/ que encuentra eco al cierre de la proposición, mientras tanto, la repetición epifórica de la palabra *todo* ocupa nuestros oídos, es en conjunto como estas figuras retóricas desprenden un armónico sonoro que el lector puede percibir con claridad.

- Anadiplosis: Repetición de una misma palabra o corta secuencia de palabras al final de un verso o periodo sintáctico y al principio del siguiente (Domínguez, 2005: 34). Este fenómeno retórico adquirirá especial funcionalidad en *Pierrot enamorado de la Gloria*, pues se estructura repetidas veces como puente dialógico entre Pierrot y Colombina para establecer quiebres y junturas narratológicas en las posturas de los personajes. “[Pierrot] [...] voy a cambiar radicalmente de vida. / Colombina, quiero ser **sabio**. / [Colombina] ¡**Sabio**! ¿Sabio tú, Pierrot? [...]” (Couto, 2015: 360)

- Geminación: Repetición inmediata de una misma palabra (Domínguez, 2005: 37): “Yo seré el triunfador, / las mujeres vendrán a pedirme juventud, / belleza; / seré dueño del mundo / y **entonces**, / **entonces**, / ínfimo Arlequín, / a ti y a la ingrata, / juntos, / os dejaré envejecer.” (Couto, 2015: 364)

- Díacope: Variante de la geminación que se produce cuando entre los elementos que se repiten se introduce una unidad breve como una conjunción (34). Ambos elementos retóricos en la prosa coutiana suelen funcionar igual que la epífora en conjunción con otras figuras retóricas, escuchemos el siguiente ejemplo perteneciente a *Blanco y rojo*: “[...] pero era incapaz de un trabajo sostenido, / iba de la pintura a la **música**, / de la **música** a

la **escultura** / y de la **escultura** a la poesía, / sin lograr encadenar mi atención / ni dominar mi pronta lasitud / que como inquebrantable círculo me envolvía.” (Couto, 2014: 335).

- **Diseminación:** Repetición en un contexto, sin un orden determinado, de las mismas palabras, a veces ligeramente modificadas o palabras sinónimas (Domínguez, 2005: 37). En mi corpus, esta figura —del mismo modo que la anterior— se conjuga con otros tipos de repetición para crear periodos rítmicos que interactúan con las reminiscencias y exigencias sonoras que el lector ha adquirido luego de percibir y apropiarse de las secuencias rítmicas que el texto le presenta, el siguiente ejemplo está tomado de *Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas*; Pierrot: ¿La Gloria? / ¿**Hermosa** la Gloria? / ¿Y lo preguntas? / ¡Oh, **hermosa** como no lo fue Venus alguna! / Su **amor**, / su sagrado **amor** sólo lo dio a los dioses. / [...] (Couto, 2014: 361).

- **Aliteración:** Repetición de un mismo fonema que, ocupando cualesquiera posiciones en las palabras, resulta relevante (Domínguez, 2005: 17). Generalmente con esta figura retórica Couto conduce los alcances rítmicos y melódicos al ápice de percepción sonora, pido al lector lea en voz alta el siguiente fragmento de *Delirium*: “[...] tú que traes los tiernos amores, / los idilios campestres / el murmullo del arroyo, / la **argentina risa** de sonrosada **campesina** [...]” (Couto, 2014: 222). La figura retórica hace énfasis en los sonidos /r/ y /s/ y se apoya además en la similitud /ia/ (*argentina, risa y campesina*) esta saturación de sonidos producen una oración melódica que funciona como punto cumbre de armonía a la perorata que el yo lírico dedica al *viento de la mañana*, a partir de este punto los ritmos y repeticiones sonoras del fragmento decrecen.

- Polisíndeton: Multiplicación de nexos conjuntivos, que se reducen en la práctica a la conjunción copulativa “y”. (Domínguez, 2005: 24). Esta figura, en la obra coutiana tiene una finalidad de crescendo rítmico, acumulativo y acelerado, esta función se ilustra en el siguiente fragmento de *Pierrot enamorado de la Gloria*: “[Pierrot] **Y** ahora debo salir en busca de instrumentos y ácidos y mil cosas más. / Como la mujer es la distracción y la banalidad y todo lo que es ligereza, [...]” (Couto, 2014: 362). Además de las características rítmicas que he mencionado, el polisíndeton se relaciona, en este caso, con el ímpetu de Pierrot por alcanzar la Gloria y de la misma forma en que su ánimo se arrebata, el ritmo adquiere velocidad para, finalmente, dar paso a la segunda escena.

- Asíndeton: Construcción sintáctica en que se prescinde de posibles nexos conjuntivos, por ejemplo “y” (Domínguez, 2005: 25). En mi corpus esta figura funciona para dar continuidad al ritmo y reducir el tiempo de silencios así como para articular un sentido enumerativo y acumulativo en las descripciones. En *Blanco y rojo* tiene una aparición constante: “[...] vi a esa mujer blanca, / desnuda, (**asíndeton**) / extendida en ese mismo diván; / la vi plástica, / pictórica, (**asíndeton**) / escultural, / un himno a la forma.” (Couto, 2014: 337)

- Epímone: Repetición del mismo enunciado o versos a lo largo del texto (Domínguez, 2005: 37). Esta figura contribuye a crear tensiones y distensiones en la reminiscencia sonora del lector, también tiene un sentido enfático y puede brindar claves de lectura; en *Blanco y rojo* hay un ejemplo particularmente interesante: “[...] **un himno a la forma**; / la vi ir palideciendo lenta, / muy lentamente / [...] blanca, / desnuda, / plástica, / **un himno de las formas**. (Couto, 2014: 337). Con la repetición de esta frase se anuncia la mezcla que el narrador hará entre el sonido y la materialidad que describe, después de

este indicio comenzará a construir una sinestesia entre los colores blanco y rojo y los sonidos /ao/ y /o/ respectivamente, este elemento quedará demostrado en el siguiente capítulo.

- Anáfora: Repetición de una o más palabras al comienzo de varias secuencias sintácticas o versales (Domínguez, 2005: 35). Constantemente Couto recurre a esta figura para mantener activo el estatus rítmico en las obras que conforman mi corpus. Muestro un ejemplo que aparece en *Pierrot enamorado de la Gloria*: “**Conoces** aureola más resplandeciente / que la de esa luna que corona nuestras cabezas? / ¿**Conoces** música más imponente / que la del viento cantando entre las ramas? (Couto, 2014: 367)

- Interrupción: Corte brusco del hilo del discurso, generalmente a perturbación producida por emoción (Domínguez, 2005: 27). Tomo el siguiente ejemplo de *Insomnios fantásticos [III]* (Couto, 2014: 235): “Páginas muertas, / páginas negras de mi existencia, / horas mortales, / horas de tedio que me abrumáis... / Los sueños pasan, / las dichas vuelan y el tedio queda / queda a mi lado con negro afán”. En este fragmento se puede apreciar de nueva cuenta, la forma en que las figuras retóricas entretajan sus características sonoras; en este caso la anáfora creada con la palabra *páginas* en conjunto con las similitudes producen una lectura rítmica continua y uniforme hasta que los puntos suspensivos imponen un marcado silencio que rompe el continuum rítmico para que luego éste sea retomado con la misma regularidad; de esta forma Couto crea una tensión sonora dividiendo la estrofa en dos contrapesos que se equilibran a partir del mutismo para que, finalmente, se produzca una sensación de armonía y equilibrio a partir del contraste.

## 2.4 Metodología

Con lo visto hasta ahora, procedo a ordenar los conceptos teóricos que he presentado en una metodología que se divide en dos estados, el primero constituye la parte correspondiente al análisis formal de acuerdo con los siguientes pasos:

1º Analicé la composición del ritmo lingüístico, es decir, identifiqué las oraciones y grupos fónicos, entendidas como las unidades (o versos) de las que partió mi estudio. De esta forma dispuse el texto de manera estrófica y versal de acuerdo con los criterios de puntuación y sintácticos que he señalado.<sup>32</sup>

2ª A continuación me avoqué a analizar la disposición de acentos, con la finalidad de encontrar patrones rítmicos,<sup>33</sup> cabe señalar que el análisis de este tipo de ritmo sólo fue fructífero especialmente en la obra *Insomnios fantásticos [II]* aunque también lo realicé en *Horas de fiebre*, ambos textos pertenecientes a la categoría de poema en prosa en contraste con *Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas* y *Blanco y rojo* que se agrupan como prosas poéticas.

3º Analicé el ritmo cuantitativo (cantidad de sílabas de los grupos fónicos) cuyo estudio, de igual forma que el anterior, sólo fue pertinente en las obras *Insomnios fantásticos [II]* y *Horas de fiebre*.

---

<sup>32</sup> Véase la explicación que desarrollo de grupo fónico en este capítulo.

<sup>33</sup> En este punto es necesario aclarar que el nivel de análisis pudo haberse extendido hacia el escrutinio de pies métricos y no sólo de disposición acentual, sin embargo, su recurrencia en el total del corpus fue muy baja y en el caso de los dos poemas en prosa con los que inicio mi análisis y en los que podrían revelar algo sustancioso, su estudio no parecía significar el develamiento de algún fenómeno de especial atención.

4° Identifiqué la existencia y característica de ritmo de pensamiento (figuras retóricas vinculadas a la sonoridad), enfoqué mi atención en sus características y alcances de sentido semántico y narratológico así como su función dentro de un posible sistema poético de Couto.

5° Analicé el ritmo de timbres (similicadencias) sus repeticiones, momentos de aparición y relaciones entre las palabras rimadas. Aunque en gran medida éste mostró coincidencias a final de los grupos fónicos, también identifiqué una gran cantidad de rimas internas.

6° Correlacioné las características de los cinco ritmos analizados, con la finalidad de vislumbrar su articulación, funcionamiento y finalidad como conjunto.

7° Finalmente realicé conclusiones sobre cada obra y, relacioné las observaciones finales de los textos con la intención de aproximarme a una posible poética coutiana.

A partir del funcionamiento de estos ritmos conformé criterios rítmicos con la finalidad de mostrar a mi lector los fenómenos sonoros más sobresalientes así como mi trabajo interpretativo al respecto de ellos. Inicié, de tal forma, la búsqueda del sentido rítmico; y con ello arribé a la segunda etapa de mi análisis que consistió en aplicar, a los análisis que ya había realizado de los textos de mi corpus, las categorías rítmicas que a continuación propongo, cuyo punto convergente consiste en poseer un evidente trabajo sobre las cualidades sonoras del texto y se diferencian a partir de su función discursiva:<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Entiendo por función discursiva la posible intención del texto para transmitir un mensaje estético o temático.

a) Ritmo de declamación poética: cuya finalidad consiste en elevar el carácter entonacional de la lectura a un discurso poético específico como: amoroso, de lamentación o elegíaco, ritualístico/iniciático, de alabanza o de vituperio.

b) Ritmo de énfasis sonoro: de características similares al anterior por el cuidado con que se construye, éste explora las características del sonido, las proyecta y reúne de tal forma que puede construir apoteosis sonoras, es decir, momentos cumbre de gran dinámica rítmica que además pueden funcionar para resaltar un elemento o momento de gran importancia para la narración.

c) Ritmo dialógico: éste se encuentra sólo en la obra *Pierrot enamorado de la Gloria. Cuento en cuatro escenas* y su función consiste en marcar ataques, defensas, rupturas, contraposición o unión entre los personajes del texto de acuerdo con la dimensión dramática del texto.

d) Ritmo sensorial: la función de éste corresponde a crear espectros sensoriales entorno al sonido, principalmente cromáticos. Este fenómeno rítmico se encuentra en relación con la sinestesia, elemento que será explicado con mayor detalle en el siguiente capítulo.

e) Ritmo narratológico: su función consiste en reflejar o ser consecuente con los crescendos o decrescendos narrativos del texto, a partir de la complejidad o simplicidad de los elementos retóricos que brindan cadencia a la lectura.

Estos cinco ritmos que he propuesto antes me permitieron abordar y jerarquizar los elementos auditivos que, al interactuar, producen diversos sentidos en las obras cotidianas. Con la organización de unidades que estas categorías me posibilitaron realizar construí una



propuesta de posibles sentidos para estos fenómenos sonoros, que desarrollo a detalle en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO 3. HACIA EL ESTILO COUTIANO. UNA APLICACIÓN METODOLÓGICA

A continuación presento el análisis de las cuatro obras coutianas que conforman mi corpus. Es importante señalar que el orden en que los encuentra el lector es jerárquico de acuerdo con los elementos rítmicos que cada texto posee. Los organicé orientado por la gradación de poema en prosa a prosa poética, es decir del dominio del lirismo hacia lo lírico como auxiliar de lo narratológico. Esta es la secuencia analítica que dispuse: *Insomnios fantásticos [II]* (1893), *Delirium* (1893), *Pierrot enamorado de la Gloria*. *Cuento en cuatro escenas* (1897) y *Blanco y rojo* (1897).

Es importante considerar que al análisis que a continuación presento precedió un riguroso escrutinio de carácter formal en el que analicé los ritmos lingüístico, silábico, acentual, de timbres y de pensamiento. Para conformar posteriormente un conjunto de conceptos rítmicos que me permitió interpretar, desde una perspectiva narratológica, discursiva y conceptual el efecto o sentido de la sonoridad destacada; éstos son —de acuerdo con el esquema que presenté al final de capítulo precedente— el ritmo narratológico (tensiones o distenciones de inicio, desarrollo, clímax y desenlace), ritmo dialógico, ritmo de declamación poética, ritmo sensorial y ritmo de énfasis sonoro.

Ahora bien, es importante aclarar que no incluyo la totalidad de los análisis formales que realicé a las obras, pues, aunque en ellos abundan elementos rítmicos así como el uso de figuras retóricas que producen diversas sonoridades, incluirlas todas sería un exceso descriptivo, tedioso y cansado para el lector, por ello tomé los elementos más significativos de acuerdo con los tipos rítmicos que he propuesto, con la finalidad de evidenciar el sentido del efecto musical en las obras sometidas a análisis.

### 3.1 Del ritmo al estilo

Apunto que si bien en un principio mi objetivo era comprobar que los textos coutianos conformantes de mi corpus poseían ritmo, durante el proceso de escrutinio me di cuenta de que el análisis realizado no sólo afirmaba mi hipótesis sino que me permitía generar una serie de postulados rítmicos para profundizar en el estilo coutiano; “Por estilo se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace, su maestría o virtuosismo idiomáticos, como una parte más en la construcción literaria.” (Alonso, 1965c: 89); esta propuesta se relaciona con las ideas que sustentan teóricamente el objetivo de mi metodología y que abordé en el capítulo anterior con Jitrik (1978), me refiero al entendido de que las obras modernistas presentan una estructuración casi exagerada a la que se accede por un ejercicio de desestructuración. A través de este ejercicio de análisis, es posible profundizar en dos aspectos esenciales de la obra literaria: el primero consiste en cómo se construye tanto en su conjunto como en sus elementos, y el segundo sobre qué delicia estética provoca (Alonso, 1965c: 89). Por lo anterior, el lector encontrará un desarrollo analítico que se desdobra de lo formal-sonoro hacia lo semántico, discursivo y sensorial.

El goce auditivo en las obras que conforman mi corpus es constante, el trabajo sonoro que Couto desarrolló en sus obras se encuentra vinculado con la declamación poética y el ejercicio de la lectura en voz alta, recordemos que durante el siglo XIX la música era considerada como el arte puro por excelencia, debido a que tiene su propio código y no hace mimesis con la realidad, por ello fue para los modernistas el mejor vehículo para representar y detonar un cúmulo de emociones e imágenes en sus personajes y, por ende, en sus lectores (Paraíso, 2014: 112). Así pues, el fenómeno

sonoro de las obras modernistas, por su naturaleza, compromete a su lector ideal a que realice el proceso de lectura en voz alta con la finalidad de que éste perciba el carácter melódico de la obra, pues a través de éste el receptor accede no sólo a un plano de goce estético, sino que encuentra la posibilidad de desentrañar las correspondencias que las características rítmicas esconden u ocultan.

Inicié el análisis formal con la identificación del ritmo lingüístico a partir de la división de la prosa en grupos fónicos de acuerdo con los criterios sintáctico y de puntuación que señalé hacia el final del capítulo anterior, de esta forma las obras coutianas quedaron organizadas a modo de versos y estrofas. Después, realicé el conteo de sílabas y de disposición de acentos de cada grupo fónico de las dos primeras obras (*Insomnios fantásticos [III]* y *Delirium*) para identificar la aparición de ritmos asociados con la técnica versal. En *Pierrot enamorado de la Gloria* y *Blanco y rojo* esta labor resultó infructífera puesto que el autor concentró la construcción de ritmos a partir de timbres (rimas) y figuras retóricas; esto encuentra relación, efectivamente, con la propuesta de que la prosa poética se aleja de los ritmos versales para construir ritmos a partir de otros recursos menos rigurosos y que se subordinan a la finalidad narrativa.

En seguida, analicé la aparición de las figuras retóricas cuyas características detallé en el capítulo anterior (ritmo de pensamiento) y que contribuyen a crear un efecto sonoro-musical en la lectura, además de contribuir a la construcción de lo que he llamado ritmo narratológico, dialógico, de declamación poética, sensorial y de énfasis sonoro, mismos que conformaron la segunda parte de mi estudio y que presento a mi lector en las siguientes cuartillas.

Finalmente analicé el ritmo de timbres (rimas), fundamental para mi estudio por sus constante aparición. Sometí a análisis las palabras que conforman este ritmo en las obras coutianas para comprobar si entre estos vocablos, además de compartir una sonoridad específica, coincidían en la conformación de un campo semántico y definir si un sonido podía elevarse a una categoría conceptual, en otras palabras, comprobar si Couto brinda a sentimientos y conceptos una sonoridad específica; lo que podría identificarse con el postulado simbolista de crear correspondencias melódicas entre música y estados espirituales, de acuerdo con lo señalado en el primer capítulo. Uno de los frutos más relevantes de este análisis fue encontrar procesos mediante los cuales Couto produce sinestesias entre color y sonido.

Desde luego, el análisis que presento se nutre y destaca la interacción de los ritmos (por correlación, estrategias de aparición, simetrías y contrapesos) que se encuentran en los textos, con la intención de brindar una interpretación amplia y fundamentada.

### 3.2 *Insomnios fantásticos [III]*<sup>35</sup> poema en prosa

Entremos en materia con el análisis a la obra *Insomnios fantásticos [III]* (1893), que pertenece a una trilogía de textos, identificados por Coral Velázquez como poemas en prosa por estar colmados de reflexiones, lamentos y hastío; según esta crítica, Couto exploró en ellos sus inquietudes como artista vinculadas a la postura creativa del *arte por el arte*, es decir, una forma de producción artística que no intenta reproducir

---

<sup>35</sup> Según el estudio de Isabel Paraíso esta obra pertenece a un segundo momento creativo de Couto (Paraíso, 2014: 85 y 87), sin embargo, su año de publicación (19 de noviembre de 1893) coincide con el de textos que Paraíso ubica en su primer etapa creativa, que incluye textos como “La vida de un artista” (22 de junio de 1893) (67). La principal diferencia que señala esta estudiosa en la pluma coutiana, entre ambas etapas, es el contenido de los textos: en el primer momento —nos dice— el autor realiza bosquejos biográficos ficcionales de hombres dedicados al arte y consta de nueve obras (67); la segunda, corresponde a cuadros costumbristas si no decadentes sí repletos de problemas sociales (88), es importante destacar que en esta etapa Paraíso sólo analiza los textos que se agruparon en las columnas “Contornos negros” y “Cuentos del domingo” pertenecientes al periódico *Diario del hogar* (85 y 86), y que se identifican dentro del ámbito narrativo; mientras que los *Insomnios Fantásticos*, grupo de tres textos fechados en 1893, cuya técnica corresponde al poema en prosa no son sometidos a escrutinio por Paraíso en esta etapa. La estudiosa reubica los *Insomnios* en lo que considera un tercer momento creativo de Couto, que, según su criterio, coincide con su regreso de Europa en 1896 (109), es decir, tres años después de su publicación; esto origina una confusión cronológica en el orden que Paraíso propone, pues aclara que presentaría un análisis (introdutorio) cuyo orden respetara el elemento cronológico, que “al mismo tiempo refleja un cambio ideológico del autor con respecto al fenómeno modernizador, así como un proceso de experimentación literaria [...]” (62).

Lo cierto es que el texto, que a continuación analizaré, fue publicado cuando Couto tenía 14 años, y corresponde a los primeros textos que salieron de su pluma a la imprenta; ello significa que antes de su viaje a Europa, el autor ya se encontraba influenciado por las posturas creativas del arte por el arte y la técnica del poema en prosa, de boga en Francia (109 y 110); y esta influencia no corresponde a un segundo momento de evolución creativa y de estilo, como el estudio de Paraíso intenta revelar.

Por otra parte es necesario que reconozcamos en este *Insomnio* la influencia de Bécquer, tanto en la caracterización de la voz lírica, que se expresa llorosa en vínculo con un romanticismo “sensiblero”, así como en el tema del desengaño en la vida y algunos artificios retóricos como la rima aguda y la diseminación, pido al lector lea los siguientes fragmentos de la rima becqueriana LVI y luego el *Insomnio fantástico [II]* que atañe a mi estudio: **Hoy** como **ayer**, mañana como hoy, / ¡y siempre igual! / Un cielo gris, un horizonte eterno / y **andar... andar**. / Moviéndose a compás como una estúpida / máquina el corazón: / la torpe inteligencia del cerebro / dormida en un rincón. / El alma que ambiciona un paraíso, / buscándolo sin fe; / fatiga sin objeto, ola que rueda / ignorando por qué. / [...] / Así van deslizándose los días / unos de otros en pos, / **hoy** lo mismo que **ayer**... y todos ellos / sin gozo ni dolor. / ¡Ay! ¡a veces me acuerdo suspirando / Del antiguo sufrir / ¡Amargo es el dolor, pero siquiera / padecer es vivir! / ( Bécquer, 1993: 146 y 147).

miméticamente la realidad, sino que se centra en la realización estética del genio del artista, construyendo un mundo con su lógica propia (2014: 109 y 110). Efectivamente, el desarrollo temático de este *Insomnio* es lírico, su tema es el constante desencanto de la vida y se despliega con una profusa disposición de ritmos tanto versales (silábico y acentual) como retóricos (de pensamiento); decidí presentar todo el trabajo analítico que realicé de este texto con la finalidad de que el lector compruebe la rigurosidad métrica y acentual con la que está compuesto y que, además, se conjuga con similitudines, anáforas y disimulaciones. Esta obra evidencia la habilidad rítmica que el estilo coutiano poseía hacia 1893, cuando el escritor contaba con 14 años de edad y daba inicio a su carrera literaria.

El texto nos coloca frente a un interesante cuestionamiento pues, como puede notar el lector, todos los grupos fónicos están delimitados por un signo puntuacional, de acuerdo con estas pausas nos quedan grupos fónicos que en su mayoría poseen 5 sílabas o sus múltiplos de 10 y al final del texto uno de 20 sílabas, por ello la lectura mantiene un ritmo de entonación que crece y decrece en periodos de enunciación regulares y sensibles para el oído del lector. A esta característica debe añadirse que, de los 29 versos o grupos fónicos que conforman el *Insomnio*, 20 mantienen o muestran una ligera variante al esquema acentual 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>, señalo como variación de este patrón los esquemas que suman acento en 7<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup>. Las características regulares de este par de ritmos (silábico y acentual) me hacen considerar la probabilidad de que Couto escribiera este texto de forma versal pero que para su publicación lo acomodara de forma prosística. Con ello se encontraría experimentando con las hibridaciones y juegos genéricos como proponían los simbolistas:

| n°<br>sílabas       |   | sílabas<br>acentuadas |
|---------------------|---|-----------------------|
| [1] <sup>36</sup> 5 | <u>P</u> áginas <b>muertas</b> ,  | 1 y 4                 |
| [2] 10              | <u>p</u> áginas <b>negras</b> de mi existencia,                         | 1, 4 y 9              |
| [3] 5               | <u>h</u> oras <b>mortales</b> ,   | 1 y 4                 |
| [4] 10              | <u>h</u> oras de tedio que me abrumáis...                               | 1, 4 y 9              |
| [5] 5               | Los <b>sueños</b> pasan,  | 2 y 4                 |
| [6] 10              | las dichas vuelan y el tedio <b>queda</b> ,                             | 2, 4, 7 y 9           |
| [7] 10              | <b>queda</b> a mi <b>lado</b> con <b>negro</b> afán.                    | 1, 4, 7 y 9           |
|                     |   |                       |
| [8] 9               | <u>L</u> uego vienen <b>horas</b> sombrías,                             | 1, 3, 5 y 8           |
| [9] 5               | <b>negros ensueños</b> ,  | 1 y 4                 |
| [10] 5              | <b>triste letargo</b> ,   | 1 y 4                 |
| [11] 5              | cruel despertar.  | 1 y 4                 |
| [12] 10             | <u>L</u> uego se llegan fantasmas <b>negros</b> ,                       | 1, 4, 7 y 9           |
| [13] 5              | visiones <b>negras</b> ,  | 1 y 4                 |
| [14] 5              | <b>negro existir</b> .  | 1 y 4                 |
|                     |   |                       |
| [15] 11             | Aquí a mi <b>lado</b> sólo las sombras,                                 | 2, 5, 7 y 10          |
| [16] 5              | los <b>tristes cantos</b> ,   | 2 y 4                 |
| [17] 5              | <b>muertes</b> horribles,   | 1 y 4                 |
| [18] 5              | historias <b>tristes</b> ,  | 2 y 4                 |
| [19] 9              | <b>funeral salmo</b> ha de <b>quedar</b> .                              | 3, 4                  |
|                     |   |                       |
| [20] 10             | Vienen las <b>horas</b> que nos <b>sonríen</b> ,                        | 1, 4 y 9              |
| [21] 10             | vienen las <b>horas</b> que vemos <b>ir</b> ,                           | 1, 4 y 9              |
| [22] 10             | <b>queda</b> en el alma llanto que pasa,                                | 1, 4, 6 y 9           |
| [23] 5              | dolor que <b>queda</b> ,  | 1 y 4                 |
| [24] 5              | <b>negro existir</b> .  | 1 y 4                 |
|                     |   |                       |
| [25] 10             | Fugaces <b>sueños</b> que no alcanzamos,                                | 2, 4, 9               |
| [26] 5              | <u>g</u> astan la <b>vida</b> , ( <b>asindetón</b> )                    | 2 y 4                 |
| [27] 5              | <u>g</u> astan la <b>fe</b> .   | 1 y 4                 |
| [28] 10             | Y al fin <b>morimos</b> sin ver la <b>dicha</b> ,                       | 4 y 9                 |
| [29] 20             | nos encontramos al despertar / de un dulce sueño sin <b>fe</b> ni amor. | 4 y 9 / 2 y 9         |

(Couto, 2014: 235)

Antes de continuar es necesario que consideremos que en el texto no existe un desarrollo narrativo; lo que la voz lírica nos describe corresponde a una dimensión

---

<sup>36</sup> Estos números entre corchetes indican la numeración de los versos o grupos fónicos.



puramente emocional, en consecuencia para asir el sentido de la obra es de gran importancia considerar las características formales que permiten la construcción de un ritmo de declamación poética cuya función es conformar y acompañar como cántico elegíaco el contenido funesto de la obra. Para ello Couto dispuso, además de los elementos silábicos y acentuales que ya he señalado, varias estrategias textuales.

Prestemos atención a la función de las anáforas, que el lector encuentra subrayadas y que aparecen en un esquema de doble repetición; a través de ellas quizá el autor intentó garantizar que el lector asumiera una lectura cuyo carácter entonativo fuera especial y recurrente, cuando la frase leída inicia con la misma palabra que la anterior, en conjunto con la regularidad silábica y acentual, adquiere un matiz que —de acuerdo con su contenido semántico— puede caracterizarse como solemne. Además, éste carácter se resignifica cuando prestamos atención al sentido de las palabras que se diseminan o repiten a lo largo del texto sin un orden concreto (señaladas con negritas), me refiero al léxico que una y otra vez evoca el color negro (7 repeticiones), el transcurrir del tiempo (5 repeticiones) que dará paso a la muerte (4 repeticiones) y que siempre se impone a la dicha y a los sueños (3 repeticiones); así, con la rítmica repetición de estas palabras, el texto se identifica como un discurso de lamentación o elegíaco.<sup>37</sup>

El lector también puede notar que la estrategia discursiva de este poema en prosa abrevia en gran medida de la numeración, la voz lírica nos enlista los elementos emocionales o simbólicos que vienen, se quedan o se marchan de su vida; esta dinámica

---

<sup>37</sup> Begoña López Bueno (1996: 8) refiere que la elegía es un concepto genérico multiseccular. [...] Claro está que [su] marcha no está exenta de profundas transformaciones pues si en las literaturas antiguas (y más valdría decir directamente en la latina, donde se fija con concreciones textuales claras) la elegía es sobre todo un modo poético atenido a forma (a la forma métrica del dístico elegíaco), en las literaturas contemporáneas la elegía se asocia más a una sustancia (o, si se quiere, a una forma sustantiva): es la poesía de la pérdida y lamentación consiguiente.

contribuye —en una lectura rítmica— a crear una tensión sonora que se prolonga y acumula paulatinamente en concordancia con el sentido de la lamentación que la voz lírica desdobra una y otra vez; en este sentido, son relevantes los asíndeton que Couto dispuso en tres de las cinco estrofas que conforman la obra.

A las características rítmicas explicadas hasta ahora, debo agregar el fenómeno de similicadencias o rimas que, en conjunto con los ritmos silábico, acentual y anafórico termina por edificar el *ritmo de énfasis sonoro* de la obra. Con la repetición de sonoridades (rimas) las estrofas crean aislada o colectivamente “acordes”, es decir, una combinación armónica de diferentes sonidos que aparecen con cierta periodicidad y que —en este caso— al tener como base un esquema rítmico acentual bien definido se articulan como la melodía del texto. Un ejemplo del funcionamiento aislado al interior de una estrofa es el siguiente, y corresponde a la tercera del texto: “Aquí a mi lado sólo las sombras, los tristes cantos, muertes horribles, historias tristes, funeral salmo ha de quedar.” (235), el lector puede percibir la aparición de los timbres /ao/ (en rima interna) de las palabras “lado”, “cantos” y “salmo” que se conjugan a manera de acorde con el sonido /ie/ de las palabras “tristes” y “horribles”. Ahora bien, para la creación de acordes de forma conjunta entre las estrofas, dispongo el siguiente ejemplo, que corresponde a la estrofa que continúa al fragmento que acabo de citar: “Vienen las horas que nos sonr<sup>ie</sup>n, vienen las horas que vemos ir, queda en el alma, llanto que pasa, dolor que queda, negro existir.” (235) Couto retoma la similicadencia /ie/ a través de la palabra “sonr<sup>ie</sup>n”, después se introduce el timbre en acentuación aguda /i/ con las palabras “ir” y “existir”, de esta forma el acorde sufre una variación en la armonía focalizando sólo el sonido /i/.

El ritmo de énfasis sonoro para este texto podría entenderse configurado en el siguiente esquema piramidal:<sup>38</sup>



En relación con las ideas anteriormente expuestas, apunto como fundamental, ahora para la consolidación del ritmo de declamación poética, el uso de palabras con acentuación aguda que dispuso Couto al término de todas las estrofas: 1<sup>a</sup>: “afã”; 2<sup>a</sup>: “existir”; 3<sup>a</sup>: “quedar”; 4<sup>a</sup>: “existir” y 5<sup>a</sup>: “amor”. Rítmicamente la acentuación aguda al final de un verso o grupo fónico contribuye a crear —vinculado con el sentido elegíaco del texto— una fuerza sonora que eleva la idea exteriorizada al nivel de sentencia, en este

<sup>38</sup> Los esquemas piramidales tienen como objetivo proponer un posible funcionamiento jerárquico de los elementos rítmicos en los fragmentos analizados; en la punta de la pirámide se ubica siempre la función discursiva o el efecto estético que estos elementos construyen y/o refuerzan. Idealmente en la base de la pirámide coloco —cuando existen en el texto— los ritmos silábicos y acentual pues son ellos, de acuerdo con mi marco teórico, los elementos que construyen un ritmo estricto y de fuerte percepción, sobre éstos distribuyo las figuras retóricas que pertenecen al ritmo de pensamiento según sus características de aparición en cada texto, sin embargo, el lector también podrá encontrar en la parte baja de estos esquemas, figuras retóricas como similicadencias ya que en algunas ocasiones son éstas quienes marcan la pauta rítmica y sobre ellas se edifica el sentido del fragmento o del texto; se debe asumir, entonces, que en el basamento piramidal se encuentra la figura o ritmo de mayor fuerza sonora en el fragmento en estudio.

<sup>39</sup> A partir de ahora el ritmo de pensamiento se abrevia (R.P.).

<sup>40</sup> A partir de ahora el ritmo de timbres se abrevia R.T.

<sup>41</sup> Los esquemas son señalizados siguiendo el orden numérico de la obra analizada, en este caso corresponde a la primera: 1; y por ser este esquema el número uno en aparición es señalado como: 1.1 .

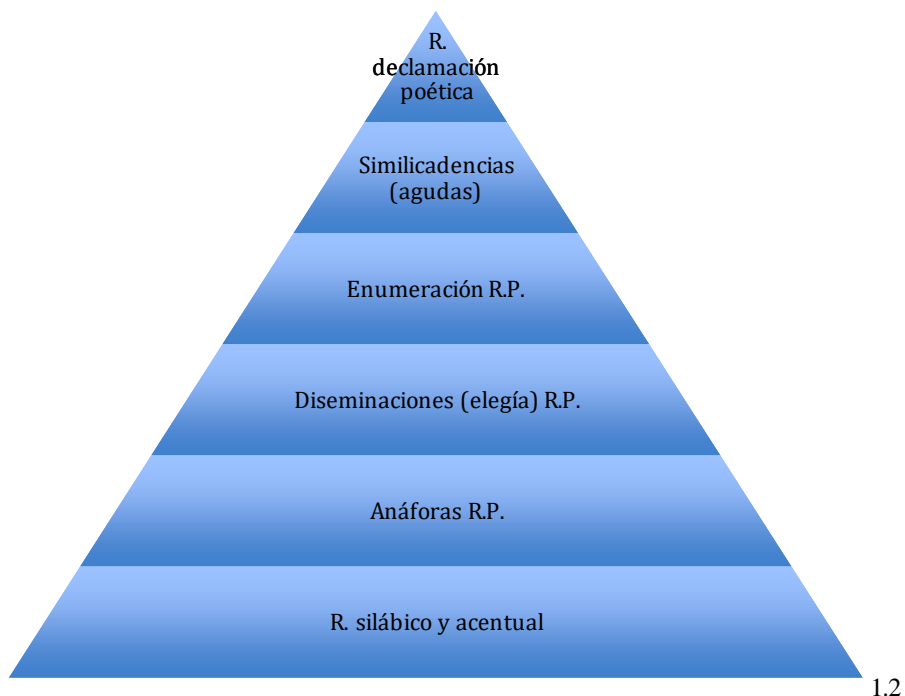
<sup>42</sup> Desde ahora en los esquemas piramidales se abrevia la palabra *ritmo* con: R.

caso mortuoria. Además, de forma parecida a la anáfora, este elemento crea una exigencia rítmica en la memoria sonora del lector que, al automatizar la entonación de los grupos fónicos con los que cierran las estrofas, dota de un carácter declamatorio la lectura. Por otra parte estas palabras encuentran entre sí una relación de paridad sonora, es decir, “añan” se corresponde vocálicamente con “quedar” (/a/), mientras que “existir” tiene una aparición duplicada (/i/), sin embargo, la palabra “amor”, último vocablo del poema, aparece solitaria, este aislamiento sonoro enfatiza en un elemento concreto la que pudiera ser una de las principales causas de la desdicha: el desamor.

Ahora bien, el sonido /o/ parece simbolizar, desdoblar y resumir el desequilibrio emocional y que tiende hacia lo funesto de la voz lírica, tal interpretación tiene sentido si consideremos que durante todo el texto se habían acumulado isocolones <sup>43</sup> y similitudes armónicas que introdujeron el oído del lector en una atmósfera sonora de equilibrio y ecos simétricos, de tal forma, al cierre de la obra el receptor padece auditivamente una tensión que desequilibra su percepción sonora, por la sensación de incompletud que produce el sonido /o/; así el fenómeno estético, es decir, el ritmo de declamación poética refleja el contenido temático del poema en prosa: la zozobra y el quiebre que produce el paso del tiempo, la inestabilidad de la alegría así como el constante desazón y desencanto de la existencia. Este ritmo puede estar configurado en el texto de la siguiente forma:

---

<sup>43</sup> Medidas métricas muy similares.



En conclusión observé que este poema en prosa ilumina diversos aspectos del estilo coutiano, por una parte hace evidente su habilidad técnica para medir y acentuar grupos fónicos como si de poesía se tratara; ya expliqué que Couto pudo haber compuesto este texto en verso para luego organizarlo como prosa y, con agudeza, seguir uno de los postulados del simbolismo en la búsqueda por borrar las fronteras, de manera irónica, entre la poesía y la prosa.<sup>44</sup> Se hizo evidente que con el ritmo de pensamiento, en específico el uso de anáforas y diseminaciones los textos pueden, además de ritmo, adquirir un sentido discursivo y características de entonación que en este caso se vinculan con la elegía. También fue patente el ejercicio coutiano consistente en crear una base rítmica sobre la que dispone elementos melódicos, correspondiente al ritmo de timbres o rimas. La estructura formal de la obra —como ejemplifiqué— puede entenderse como la interacción de escalones en una pirámide que nos elevan, por una parte, hacia un clímax poético, es decir, hacia el gozo estético que produce la relación entre contenido y forma:

---

<sup>44</sup> Véase el primer capítulo de este trabajo.

la tensión lírica se refleja en la tensión sonora. Sobre esta estructura es interesante que por momentos funcione aisladamente para ornamentar la lectura y en otros, por la combinación de elementos, el sonido adquiere sentido. Por ello, tanto la pirámide que corresponde al ritmo de declamación poética como al de énfasis sonoro comparten el ritmo silábico, acentual, las anáforas y las similicadencias.

Evidentemente el texto puede considerarse lírico y poseedor de estrategias retóricas que contribuyen a crear sentidos temáticos y rítmicos. En esta obra se encuentran tres figuras retóricas (ritmo de pensamiento: anáfora, asíndeton y diseminación) que Couto también utilizó para generar sentidos discursivos así como un efecto musical en los textos que a continuación analizaré. Cabe señalar que, como mostraré en las próximas cuartillas, la poética coutiana al abandonar el lirismo y adentrarse en el ejercicio narrativo habrá de olvidarse de los ritmos silábicos y acentuales para concentrar en la similicadencia, la diseminación y otras figuras retóricas el efecto rítmico de sus obras.

### **3. 3 *Delirium*<sup>45</sup> poema en prosa**

Esta obra (1893), igual que la anterior, es caracterizada por Isabel Paraíso como lírica; en ésta la voz narrativa<sup>46</sup> reflexiona sobre los efectos y las sensaciones que le provoca el

---

<sup>45</sup> A esta obra se le deben aplicar las mismas especificaciones cronológico-estilísticas que apunte en relación a *Insomnios fantásticos* [II], y de igual forma, llama la atención que a los catorce años Couto estuviera influenciado por la postura filosófico-creativa decadentista de los paraísos artificiales.

<sup>46</sup> Este término es usado por Paraíso, en lo particular difiero pues, en realidad, no hay un desglose anecdótico en este poema en prosa, su contenido se ciñe al plano emotivo que produce la embriaguez por Tokay.

*Tokay*<sup>47</sup> (2014: 112). Su contenido temático posee un carácter, que se despliega en el mundo onírico de las visiones y alucinaciones, que debe leerse a partir de un trabajo simbolista, pues contiene una profusa carga simbólica que es ornamentada con ejercicios rítmicos como el numerativo, de timbres, de pensamiento (figuras retóricas como anáfora, epítome, geminación, quiasmo, diseminación, anástrofe y aliteración), así como silábico y acentual, aunque éstos en menor medida.

Sobre el carácter rítmico de esta obra es relevante el apunte que la misma estudiosa realiza sobre la estructura con la que está conformado el texto:

[...] la división en cinco secciones —por medio de una señal tipográfica, tres asteriscos— también es una forma de ceñir el texto a una estructura poética y, al mismo tiempo musical. Esta última distribución llama la atención, pues asocia su lectura a la composición de una pieza musical, en la cual, por lo general, se expone un “tema”, para luego desarrollarlo y, por último reexponerlo. (114 y 115) <sup>48</sup>

Entender la inquietud temática que desenvuelve este poema en prosa, y que puede identificarse con la *angustia trágica del artista* que es ocasionada por las sustancias que lo conducen a los *Paraísos artificiales*, es fundamental para dilucidar la función de los ritmos que acompañan el contenido lírico. Por ello trataré con brevedad los orígenes baudelairianos de esta inquietud; en:

*Acerca del vino y el hachís*, en 1851, [cuando] Baudelaire ha llegado ya a una especie de teoría general de los excitantes artificiales. Su toma de posición por el *vino* contra la *droga* no es arbitraria ni tiene nada que ver, pese a sus afirmaciones, con la «moral», al menos en su acepción común, sino que refleja el grado de madurez de su elaboración de una teoría del arte que encontrará su máximo desarrollo diez años más tarde, en los *Paraísos artificiales*. [...] «mora» contraria a

---

<sup>47</sup> Vino producido desde la segunda mitad del siglo XVI en la región del Tokaj, Hungría, situada a pocos kilómetros de las fronteras con Eslovaquia y Ucrania. Lo especial de este vino radica en que está hecho a partir de uvas infectadas con el hongo llamado de la “podredumbre noble” (Coral, 2014: 223)

<sup>48</sup> Este análisis realizado por Paraíso se concentra en comprobar temáticamente la estructura musical que propone como principio organizador del poema. Para el estudio que a continuación presento este análisis sólo funciona como un indicio de las preocupaciones estéticas cotidianas, por ello, el lector no encontrará futuras menciones argumentativas en torno a esta interpretación formal.

la droga en nombre del pleno ejercicio de la voluntad como fuerza motriz de la creación [...] en Bruselas, declara que su libro sobre los excitantes artificiales no es «de fisiología sino de moral»; pero se trata de la moral del poeta y del miserable, amigos del vino, en el que se expresa la contradictoria espiritualidad del hombre [...] (Olcina, 1979: 10 y 11)

La preocupación que nos plantea el texto, efectivamente, se encuentra vinculada con la pérdida del genio creativo, que redundará para el artista en una muerte simbólica y espiritual: “Dulce viento de la mañana acaricia mi frente, / mece mis largos e hirsutos cabellos, / dame la inspiración que traes contigo; / [...] / quédate tú que traes la dulce e inmortal poesía, / la salud, / la vida, / la inspiración [...]” (Couto, 2014: 222).

Ahora es necesario considerar la forma en que Couto realizó el tratamiento temático del texto. En este sentido, podemos distinguir el uso de la plegaria como género,<sup>49</sup> así como la descripción y la evocación ritualística como técnicas; con el desarrollo de estos tres ejercicios discursivos, Couto brinda a su obra un carácter híbrido, que puede transitar entre lo ritual iniciático, la plegaria y la poética preciosista común del modernismo.

Cuando el estilo de Couto es descriptivo debemos prestar especial atención al trabajo estético que desarrolla entre la imagen y el sonido, recordemos que el objetivo de vincular la música y la literatura es producir un efecto en el escucha; los modernistas buscan inundar los sentidos del receptor, mientras se le hace partícipe de una experiencia estética que se mueva entre la pintura, la escultura y, precisamente, la música. A continuación analizo un fragmento de acuerdo con la división de grupos fónicos que apliqué en su estudio (Couto, 2014: 221)

---

<sup>49</sup> Líneas más adelante abordaré su definición.



| Nº de sílabas  | Esquema acentual  |
|--|-------------------|
| [1] 13 [...] evocados por mí <b>comienzan</b> a pasar <sup>50</sup> .  | 3, 8, 12          |
| [2] 8 <b>Ved</b> allí en primer término,                               | 3, 6, 7,          |
| [3] 7 el ardiente serrallo <sup>51</sup> ,                             | 3 y 6             |
| [4] 12 la <b>sultana</b> <b>tendida</b> en <b>persa</b> diván,         | 3, 6, 8 y 11      |
| [5] 12 a su lado la <b>gacela</b> <b>favorita</b> ,                    | 3, 7 y 11         |
| [6] 20 adormecida por el humo del opio <b>cabecea</b> perezosa,        | 4, 8, 11, 15 y 19 |
| [7] 5 mientras su dueña,   | 1 y 4             |
| [8] 19 la <b>bella</b> <b>sultana</b> resalta con su marmórea desnudez | 2, 5, 8, 13 y 18  |
| [9] 16 sobre el rojo tinte que predomina en la habitación.             | 1, 3, 5, 10, 15   |

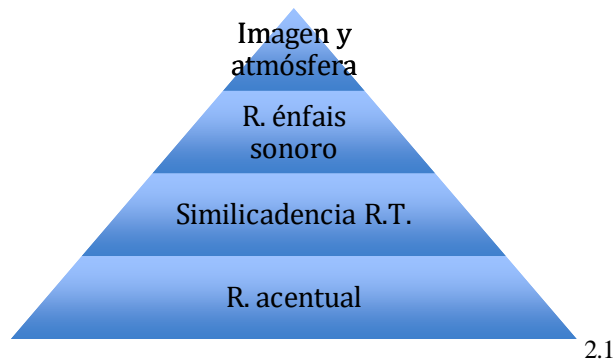
Esta descripción sitúa, con ayuda de la palabra *Ved*, al lector frente a una pintura de tema exótico en el que una sultana descansa dentro de su palacio, en un diván persa rodeada de humo de opio y junto a una gacela, en el cuadro resalta la extrema blancura de la mujer sobre el “tinte” rojizo de la habitación. Si por una parte nuestro sentido visual es agitado por la técnica descriptiva, el oído no deja de ser partícipe en la experiencia estética, puesto que, del análisis formal destaca la constante acentuación en las 3ª, 6ª y 11ª de los primeros 5 grupos fónicos; a este carácter rítmico se suma el retorno de las similitudencia /a/ (“pasar” y “diván”); /ia/ (“favorita”, “adormecida”, “tendida” y “predomina”); /oa/ (“perezosa” y “marmórea” y /ea/ (“dueña”, “gacela”, “cabecea”, “persa” y “bella”) este par de fenómenos rítmicos: ritmo de acentos + similitudencias el

---

<sup>50</sup> Es necesario partir del último grupo fónico perteneciente a la estrofa que precede a la que ahora es objeto de mi atención puesto que, la palabra *pasar* crea una similitudencia con *diván*.

<sup>51</sup> Palacio turco.

fragmento acompaña el desglose plástico y exótico del mismo, que es potencializado a partir de un ritmo de énfasis sonoro.



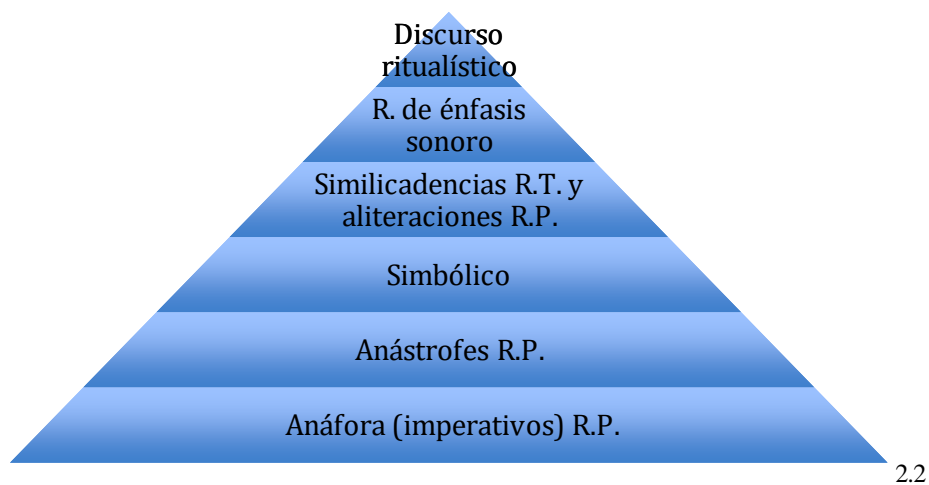
Ahora bien, es importante que prestemos atención a la función de las anáforas que el autor dispuso con *Ved* en el fragmento que presento a continuación (2014):

| Nº de sílabas |   | Esquema acentual |
|---------------|---|------------------|
| [1] 13        | <b><u>Ved</u></b> allí las rugientes <b>olas</b> elevarse,                | 3, 6, 8 y 12     |
| [2] 15        | <b><u>ved</u></b> las arrastrar en su furia los <b>yertos cadáveres</b> , | 1, 5, 8, 11 y 14 |
| [3] 8         | <b><u>ved</u></b> a las <b>blancas gaviotas</b>                           | 4 y 7            |
| [4] 9         | defender a las <b>blancas diosas</b>                                      | 3, 6 y 8         |
| [5] 10        | de las negras <b>carnívoras aves</b>                                      | 3, 6 y 9         |

Como adelantaba hace algunas líneas, otra estrategia discursiva en esta obra corresponde a lo vivencial iniciático o ritualístico, para que este discurso se articule es necesario el uso de la segunda persona pues con ello se crea un vínculo directo entre el iniciador y el iniciado cuya función comunicativa es asumida por el lector, en este caso tenemos la aparición de la anáfora “ved”. De tal forma que, cuando la voz lírica nos increpa directamente para situarnos dentro del acontecer lírico, nos devela simbólicamente una serie de conocimientos ocultos a partir de la experiencia visionaria

que procura la alucinación por Tokay, saberes que —a lo largo del texto— se relacionan con los misterios de la muerte del genio creativo.

Ahora bien, en este fragmento las visiones son construidas con un agudo trabajo plástico por su brevedad y capacidad evocativa, y son acompañadas por un carácter rítmico elaborado a partir de cuatro anástrofes<sup>52</sup> continuas: “yertos cadáveres”; “blancas gaviotas”, “blancas diosas” y “negras carnívoras aves”. A estas observaciones debe agregarse la aparición de las similicadencias /ae/ (en las palabras “elevarse”, “cadáveres” y “aves”); /oa/ (“olas”, “gaviotas”, “diosas” y “carnívoras”); y las aliteraciones /d/ (“ved”, “cadáveres”, “diosas”); y /b/ (“blancas”, “carnívoras” y “aves”); así pues, la anáfora “Ved” junto con la mención anastrófica de los símbolos y la aparición armónica de las similicadencias señaladas pueden identificarse como los elementos constructores de lo que he denominado *ritmo de énfasis sonoro* que dota a la atmósfera iniciática del texto de un fuerte carácter rítmico; cabe mencionar que este sentido iniciático se difumina en la medida en que la voz lírica profundiza en la angustiosa evocación de las imágenes que se le revelan durante el delirio.



<sup>52</sup> Permutación en el orden “común” de dos palabras; en este caso adjetivo + sustantivo; siendo el orden normativizado el de sustantivo + adjetivo.

Entramos ahora al aspecto genérico de la plegaria, Maisonneuve (2005: 28 y 29)

propone que ésta consiste:

[...] en una invocación de carácter colectivo o privado para obtener directa o indirectamente la protección de la divinidad y, más globalmente, entrar en relación con ella:

—llamado directo cuando la persona se dirige explícitamente a un dios determinado, nombrado;

—llamado indirecto cuando la persona se dirige a una potencia oscura, inasignable, hacia el más allá, lo oculto o, incluso, cuando se recurre a la intercesión de un personaje: por ejemplo, en el cristianismo un santo, la Virgen María.

Dado lo anterior podemos distinguir nueve plegarias directas: a la diosa voluptuosa, a las olas, a las nubes plomizas, a la muerte, al viento de la mañana, al fatídico sauce, a los mármoles, a las blancas guirnalda y a las rosas purpurinas; en todas ellas se establecen exigencias retóricas en tanto que se construyen con imperativos, pero que en realidad funcionan con un matiz de súplica por la superioridad que estos entes muestran sobre la voz lírica. En el caso de las plegarias que se dirigen a la diosa voluptuosa y al viento de la mañana se observa un marcado uso del ritmo de declamación poética que se puede relacionar con el preciosismo modernista. Observemos el siguiente ejemplo (Couto, 2014: 222):

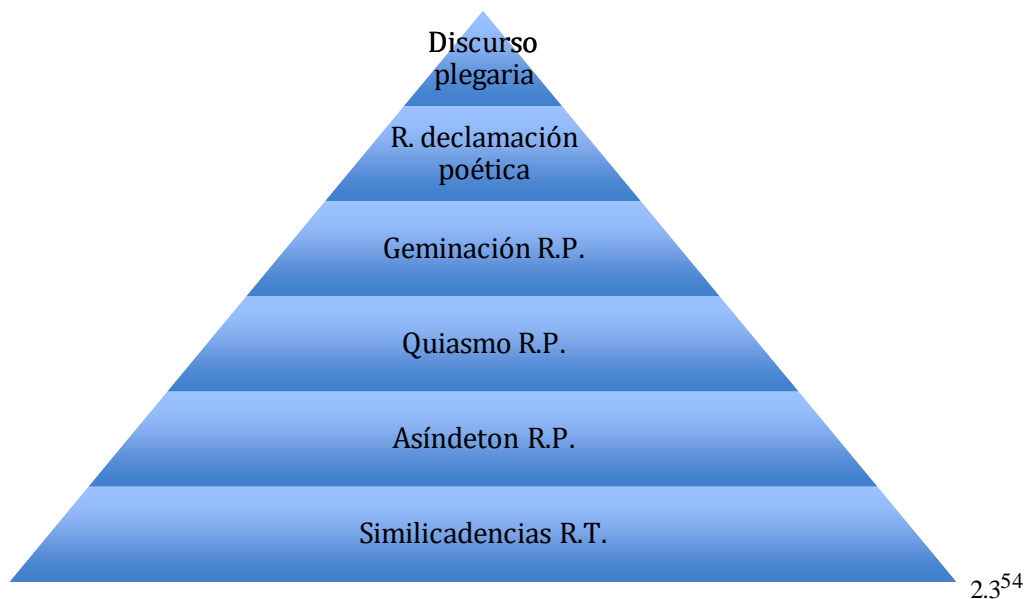
|     | Nº de sílabas |  | Esquema acentual |
|-----|---------------|--|------------------|
| [1] | 6             | ¡ <b>Diosa voluptuosa</b> , (quiasmo)                | 1 y 4            |
| [2] | 5             | que aletargada,                                      | 4                |
| [3] | 11            | el abultado seno <b>palpitante</b> ,                 | 4, 6 y 10        |
| [4] | 14            | la cintura oprimida por cintas de <b>diamantes</b> , | 3, 6, 9, 13      |
| [5] | 10            | de <b>perlas</b> , turquesas y rubés, (asíndeton)    | 2, 5 y 9         |
| [6] | 10            | la adorada <b>cabellera suelta</b> ,                 | 3, 7 y 9         |

|      |    |   |           |
|------|----|---|-----------|
| [7]  | 7  | provocas al placer, (asíndeton)               | 2, 6      |
| [8]  | 6  | incitas al vicio,                             | 2 y 5     |
| [9]  | 2  | pasa,   | 1         |
| [10] | 2  | huye,   | 1         |
| [11] | 12 | que mis <b>ojos</b> no tropiecen más contigo, | 3, 7 y 11 |
| [12] | 6  | <b>voluptuosa Diosa</b> , (quiasmo)           | 3 y 5     |
| [13] | 4  | <b>pasa, pasa!</b>                            | 1 y 3     |

El carácter declamatorio del fragmento radica en la disposición de las similicadencias /ae/ (de las palabras “palpitantes” y “diamantes”) y /ea/ (“perlas”, “turquesas”, “cabellera” y “suelta”); además encontramos un carácter enumerativo con dos asíndeton con los cuales Couto produce un efecto de acumulación y velocidad de entonación que, en el ejercicio de lectura reflejan el carácter desesperado de la voz lírica. Consideremos dos figuras retóricas más, el autor dispuso un quiasmo con la frase “Diosa voluptuosa” que contribuye a consolidar el carácter declamatorio del fragmento, produciendo una sensación de simetría en el plano sonoro, al mismo tiempo que enfatiza la necesidad por tener la atención de la “voluptuosa Diosa”, esta figura retórica da contundencia a la súplica que, de igual forma que en las otras plegarias,<sup>53</sup> concluirá su aparición a partir de una geminación, en este caso: “pasa, pasa” que contribuye a revestir el tono de lectura con el carácter desesperado del yo lírico. La fórmula para la construcción del sentido discursivo de plegaria puede configurarse de la siguiente forma:

---

<sup>53</sup> En el caso de la súplica a las *olas*: *huid, huid!*; a las *nubes plomizas*: *huid, huid!*; a la *muerte*: *arrástralos, arrástralos!*, las *blancas guirnaldas*: *¡venid! ¡venid!* y las *rosas* y el *viento de la mañana*: *quedad, quedad!*; de este ejercicio retórico son excepciones el *fatídico sauce* y los *mármoles* pero sólo en esquema porque la voz lírica apela a ambos elementos con un verbo en imperativo hacia el final de su respectiva plegaria (Couto, 2014: 221-223).



La presencia del ritmo de énfasis sonoro es constante en todo el texto, pues fortalece y se localiza en las 9 plegarias que en él se desenvuelven y que como he mencionado se construye sonora y rítmicamente a partir de la conjunción de similicadencias, geminaciones y casi de forma nula por esquemas acentuales y silábicos. Ahora bien, muestro a mi lector el uso de una aliteración que se localiza en la plegaria que la voz lírica realiza al viento matinal, elemento que Couto dispuso como la única esperanza de vida que el yo lírico posee y que, de alguna forma, nos conduce a una apoteosis sonora que refleja la armonía y tranquilidad propia de este elemento natural. Con este ejercicio discursivo el autor crea una tensión en la atmósfera del texto pues este fragmento evoca paz y tranquilidad en contraste con el resto del texto que circula entre lo lúgubre, la desesperación y lo mortuorio (2014):

| Nº de sílabas                                 | Esquema acentual |
|---|------------------|
| [1] 9 <b>tú</b> que traes los tiernos amores, | 3, 5 y 8.        |

<sup>54</sup> Creí conveniente proponer las similicadencias como base de la pirámide pues al iniciar con ellas el sentido rítmico del fragmento se articulan como pauta sonora en la memoria auditiva del lector.

|     |    |   |               |
|-----|----|---|---------------|
| [2] | 7  | los idilios campestres,                   | 3 y 6         |
| [3] | 8  | el murmullo del arroyo,                   | 3 y 7         |
| [4] | 15 | la argentina risa de sonrosada campesina, | 3, 5, 10 y 14 |
| [5] | 8  | los dorados rayos del sol,                | 3 y 5,        |
| [6] | 8  | los pálidos de la luna;                   | 2 y 7         |

Como puede comprobar el lector, el fragmento presenta una regularidad acentual que descansa en el esquema 3ª y 5ª con variaciones en 6ª y 7ª; igualmente se encuentra una regularidad silábica que oscila en el octosílabo o cerca de sus variantes en múltiplos: 15. Couto construye un esquema rítmico versal más o menos preciso (acentual y silábico) sobre el que dispone la sonoridad de palabras que, por su estrecho parecido, producen un efecto armónico. En el fragmento, este ejercicio se centra en la frase “la argentina risa de sonrosada campesina”, en la que la repetición de los sonidos consonánticos /s/ y /r/ se conjugan con la similicadencia /ia/ (“argentina”, “risa” y “campesina”) para producir un efecto de armonía cuya saturación sonora crea un vacío en la memoria auditiva del lector hasta que después de dos grupos fónicos, con la aparición de las palabras “poesía” y “vida”, inicia un decrescendo que se extiende, con suavidad, hasta que la similicadencia desaparece del mismo modo que los esquemas silábicos y acentuales. Con ello la entonación pierde fuerza, no debe parecer extraño que Couto no haya colocado una geminación imperativa como en las otras plegarias, pues esta ausencia refleja la energía del yo lírico que desfallece mientras hace su débil petición (2014):

|     | Nº de sílabas |   | Esquema acentual |
|-----|---------------|---|------------------|
| [1] | 14            | <b>quédate</b> tú que traes la dulce e inmortal poesía, | 1, 6, 8, 11 y 13 |
| [2] | 3             | la salud,   | 3                |

|     |    |  |              |
|-----|----|--|--------------|
| [3] | 3  | la vida,   | 2            |
| [4] | 5  | la inspiración,                                  | 4            |
| [5] | 17 | tú que eres el hijo predilecto de la naturaleza, | 2, 5, 9 y 16 |
| [6] | 11 | que das sepultura a las <b>muertas hojas</b> ,   | 5, 8 y 10    |
| [7] | 5  | <b>queda</b> a mi lado,                          | 1 y 4        |
| [8] | 12 | refresca mi ardiente cabeza constante,           | 2, 5, 8 y 11 |
| [9] | 5  | eternamente.                                     | 4            |

Finalmente, la construcción del efecto sinestésico es uno de los ejercicios discursivos más interesantes desarrollados por Couto en esta obra y corresponde a lo que he denominado *ritmo sensorial*.

Antes de profundizar en este análisis es necesario definir la categoría estética en cuestión. En primer término hay que destacar que este fenómeno corresponde a un comportamiento fisiológico que fue estudiado por Alfred Vulpain, quien acuñó el concepto en una de las lecciones que impartió hacia 1864<sup>55</sup>. También se encuentra la acepción psicológica que ha adquirido importancia en las últimas décadas, y se refiere a fenómenos como el de experimentar la sensación de un color simultáneamente a la percepción de una forma grafemática; el de la sensación de un sabor, o de una leve vibración cenestésica anexa a la acústica de la audición musical, etc. (Sanz, 2009: 20 y 21); sin embargo, el efecto sinestésico vinculado con la literatura es fruto de un trabajo de interpretación y no se produce en “automático” por la mera actividad sonora en que desemboca la lectura;<sup>56</sup> al respecto Helena Beristáin señala que este *tipo* de metáfora

---

<sup>55</sup> Hace referencia a fenómenos como el de la percepción de un cosquilleo en la parte posterior de la glotis anexa al táctil roce de un objeto extraño en el fondo del conducto auditivo externo.

<sup>56</sup> Debemos distinguir una sinestesia física y una interpretativa, esta última es la que resulta significativa para mi estudio; sin embargo, es importante señalar que una vez que el lector ha



“consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (1995: 466 y 467). Dado lo anterior, la sinestesia —para las finalidades del trabajo que presento— debe entenderse como un fenómeno a través del cual un sujeto experimenta en uno de sus sentidos un reflejo o la consecuencia de una sensación que ha tenido lugar en uno diferente.

En el estilo coutiano se puede identificar un trabajo sinestésico que relaciona el sonido de vocales con colores específicos; para ello Couto construye redes de similitudes que se estructuran como ecos en torno a un *color-sonido*<sup>57</sup> que se ubica como centro y que corresponde a un elemento cromático que, en determinadas circunstancias narrativas o líricas, focaliza o enriquece la experiencia estética de la lectura, saturando y produciendo una mixtura de sensaciones.

Es relevante considerar la clave de lectura que Couto (2014: 221) dispuso a partir de la caracterización que la voz lírica hace del *Tokay*: “El vino de la Hungría, / el dulce Tokay / 'que tiene el color y el precio del oro' / hace que **mis sordos oídos despierten de su letargo** / y ya escucho las czaudas de los ziganos, / [...] **los dulces lamentos** de la virgen, / el suspiro del amante / y **el sonoro beso** de eterna despedida”; el lector puede notar que el sentido del oído tiene un lugar preeminente y es importante que el yo lírico evoque su despertar. Además el uso de primera persona contribuye a que el lector, de acuerdo con el sentido ritualístico que he argumentado párrafos anteriores, se apropie de la experiencia estética que se está describiendo. También se encuentra una sinestesia

---

echado a andar —intelectualmente— el fenómeno sinestésico, éste se extiende al campo físico de las sensaciones.

<sup>57</sup> El núcleo al que me refiere corresponde a las palabras *rojo* o *blanco* por ejemplo, a través de las cuales el ritmo de timbres adquiere una pauta de construcción sonora que acompaña la evocación del color, reforzándolo y mimetizándose con éste.

sencilla al mezclarse el sonido con el gusto en la frase [y *ya escucho*] los *dulces lamentos* de la virgen (2014); este par de evocaciones pueden interpretarse como introducción a las articulaciones sinestésicas que se producen al final del texto.

Le pido al lector lea el siguiente fragmento en voz alta, prestando especial atención a las evocaciones cromáticas así como a las características rítmicas que las acompañan (2014: 222):

N. de sílabas

- |      |    |  |                      |
|------|----|--|----------------------|
| [1]  | 12 | <b>Blancas guirnaldas</b> de perfumadas <b>rosas</b> ,       | 1, 4, 9 y 11         |
| [2]  | 9  | embriagadme con vuestro olor.                                | 3, 6 y 8             |
| [3]  | 12 | Cuando en mi tumba desatéis vuestros broches                 | 1,4, 8, 9 y 11       |
| [4]  | 7  | no me creeré tan solo,                                       | 4 y 6                |
| [5]  | 5  | <b>¡venid! ¡venid!</b>                                       | 2 y 4                |
| [6]  | 6  | <b>Rosas purpurinas</b> , (epímone)                          | 1, 5,                |
| [7]  | 7  | adormecedme y haced  | 4 y 6                |
| [8]  | 18 | que en mi memoria muera el triste recuerdo del pálido sauce, | 4, 6, 8, 11, 14 y 17 |
| [9]  | 11 | su sombra en mi tumba me espantaría.                         | 2, 5 y 10            |
| [10] | 6  | <b>¡Rosas purpurinas</b> , (epímone)                         | 1, 5,                |
| [11] | 3  | <b>venid!</b>  | 2                    |
| [12] | 11 | <u>Uníos</u> al viento de la mañana,                         | 2, 5 y 10            |
| [13] | 7  | <u>uníos</u> a mi dicha,                                     | 2 y 6                |
| [14] | 14 | <b>endulzando</b> los últimos años de mi <b>vida</b> .       | 3, 6, 9 y 13         |

- [15] 6 ¡Viento matinal, 1, 5
- [16] 6 rosas perfumadas, 1, 5
- [17] 5 quedad, quedad! 2 y 4

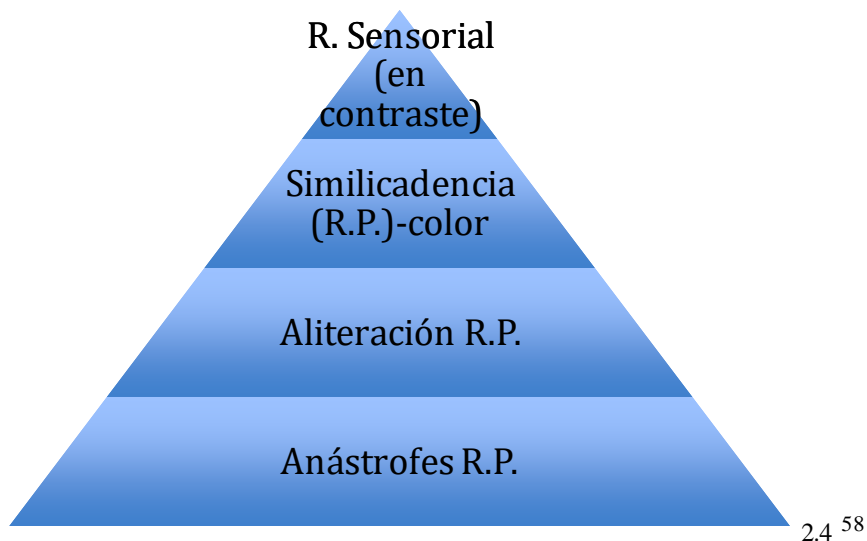
En primer término, la voz lírica evoca “Blancas guirnaldas de perfumadas rosas” haciendo uso de dos anástrofes: en la primera se focaliza la palabra “blancas” y en la segunda “perfumadas”, de esta forma los sentidos visual y olfativo del lector son excitados; además este grupo fónico contiene tres palabras que producen la similitud /a/ (“blancas”, “guirnaldas” y “perfumadas”); el efecto de saturación sonora cuenta también con la aliteración producida por el sonido consonántico de /s/: “Blancas guirnaldas de perfumadas rosas”; de esta forma Couto incita el carácter sensual que habrá de dominar a lo largo de este fragmento.

En relación con lo anterior, hay que considerar que el nodo sonoro formado por las palabras “blancas”, “guirnaldas” y “perfumadas” que corresponde al sonido /a/ evoca al color blanco. Esta estrategia sinestésica, como expliqué en el capítulo que corresponde a la metodología de análisis, consiste en nombrar el color explícitamente, en este caso con la palabra “blancas”, y a partir de su similitud asonante crear un eco sonoro que detona un matiz cromático. En este sentido, es importante considerar que, en la estrofa a la que pertenece el grupo fónico en estudio, la única similitud que se repite corresponde al de la evocación cromática: /a/. Lo mismo sucede con el sonido /ia/, de la siguiente estrofa, que evoca al color púrpura: “purpurinas”, “espantaría” y “púrpurinas”; de tal forma se configura la sinestesia entre color y sonido.

Es necesario notar el contraste visual entre la intensidad del púrpura y la suavidad del blanco que no sólo inunda los sentidos (vista y oído) del lector, si no que genera un contraste simbólico como mostraré más adelante.

La sinestesia se afianza a lo largo de este fragmento dado que Couto dispuso palabras que denotan ambos colores (blanco y púrpura) siguiendo la pauta sonora de los núcleos cromáticos y resonantes: el sonido /ia/ (de purpurinas) encuentra eco al final de 4 grupos fónicos con las palabras “espantaría”, “purpurina”, “dicha” y “vida”; mientras que el eco de la similitud /a/ que provoca la palabra “blancas” se localizan al cierre del texto con las palabras “mañana”, “matinal”, “perfumadas” y “quedad”) esta correlación resulta efectiva por la nueva evocación que la voz lírica realiza de las rosas perfumadas (verso número 16) que corresponde a las blancas guirnaldas.

De esta forma, puede interpretarse que Couto genera un par de espectros cromáticos que resurgen a partir de la sonoridad que los evoca, para sobreponerlos o contrastarlos a lo largo del ritmo que crean las similitudes. Se conjunta la imagen colorida de las rosas con el sonido que sugieren ambos colores; mezclándose así la técnica plástica con la rítmica: el sentido de la vista con el auditivo. Hasta aquí la interrelación de ritmos se articula de la siguiente manera:



Se debe destacar la importancia que las flores tuvieron en el Modernismo, Lily Litvak nos dice que “Los modernistas acudieron a las flores por su belleza, pero sobre todo porque a través de ellas llevaban a cabo una espiritualización de la materia.” (2013:

2). En principio:

Por su belleza y aroma, la flor más atractiva y de significados más complejos era la rosa. Del prerrafaelismo se acogió la tradición cristiana que compara a María con una rosa sin espinas y su lugar entre las mujeres como la rosa entre las flores, y del legado medieval llegó su simbolismo relacionado con el amor. Otros significados variaban con el color, belleza, lozanía, desde la conocida identificación que Martí establece entre la rosa blanca y la amistad en el sistema de correspondencias cromáticas de sus Versos sencillos (1891), hasta los pequeños poemas de “Elogio de las Rosas” de Lugones, su “Lied de la boca florida”, que incorpora el fondo medievalizante, y “El amor eterno”, donde representa distintas etapas de la pasión; las rojas son “ardientes como llamas”;<sup>59</sup> otras en cambio, “mejor perfuman cuando son tardías”<sup>60</sup> (2013: 5)

Couto introduce el poder simbólico de las rosas hacia el final del texto, en medio de un ambiente mortuorio y, no olvidemos, ritualístico. Litvak nos dice que “El poeta es el intérprete de los enigmas del mundo, y la rosa le revela el misterio.” (2013:10). De tal

<sup>58</sup> El ritmo sensorial en contraste hace referencia al blanco y el púrpura.

<sup>59</sup> Véase Lugones, Leopoldo, “Elogio de las Rosas”, en *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1974, pp. 654-66; 781-782; y 701, respectivamente.)

<sup>60</sup> Véase Darío, Rubén, *El canto Errante*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, p. 70.)

forma, la rosa, que da cierre y revela el secreto ritual que esconde la experiencia del vino Tokay, simboliza dos cosas: la vida en su carácter efímero y en estrecha relación con la muerte; así como el amor, con los mismos sentidos.<sup>61</sup> A esto debe agregarse la interpretación que produce la caracterización cromática de las rosas; las blancas se vinculan con la pureza, en este caso, la pureza del amor y la vida; y las rosas púrpuras, cuyo color en la tradición modernista se vincula con la sensualidad maldita<sup>62</sup> y enfermiza, así como con la blasfemia.<sup>63</sup>

En resumen, Couto cierra el texto con una evocación simbólica que crea no sólo un contraste cromático entre el blanco y el púrpura; también simbólico entre la pureza y lo sacro; y, lo maldito y lo profano. Es interesante que la voz lírica encuentre descanso espiritual en las rosas, que representan dos polos de significado en contraposición. Puede interpretarse que el reposo de la voz lírica, quien se encuentra contemplando simbólicamente a la muerte, estriba en el goce estético que se halla sobrecargado de colores y olores, de tal forma, el yo lírico se delinea como un ser hiperestasiado.

Este sentido simbólico encuentra fuerza y sentido estético de acuerdo con la estructura con la que describí el ritmo sensorial expuesto párrafos arriba, y finalmente

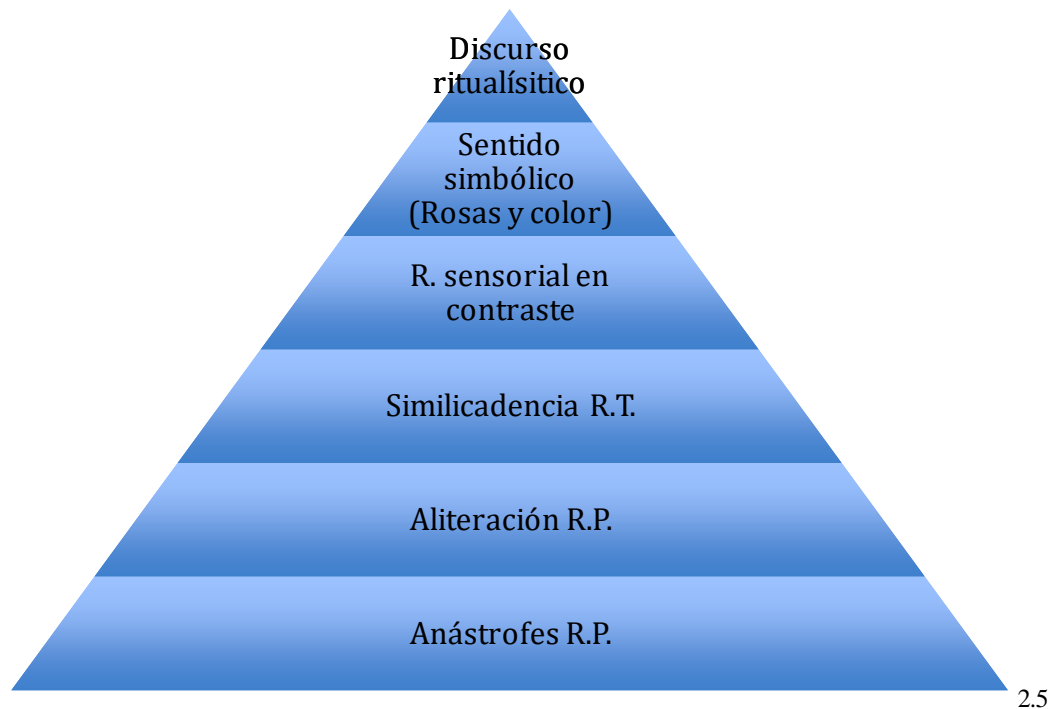
---

<sup>61</sup> A lo largo de este poema en prosa se encuentran exploraciones líricas en torno al amor y la vida: “ved a las blancas gaviotas defender a las diosas de las negras carnívoras aves que pretenden lanzarse sobre las ninfas a las que **desgraciados amores** han dado muerte” (Couto, 2014: 221). ¡Olas gigantescas, **emblemas de la vida**, que crecéis, os elévais y os perdéis, huid, arrastrad los fríos cadáveres, huid, huid! (2014: 222).

<sup>62</sup> En prosas profanas, el poema “Margarita” en su final trágico califica como “púrpura maldita” la boca de la mujer que no es solo sensual, sino perversa, pues disfraza la enfermedad que la carcome. El desenlace ha aumentado los gozos del amante, pues con esa belleza manchada posee el ambiguo placer del amor y la muerte. (Litvak, 2013: 17).

<sup>63</sup> Según refiere Litvak, en la poesía de Julián del Casal: Marchita ya esa flor de suave aroma, / cual virgen consumida por la anemia, / hoy en mi corazón su tallo asoma / una adelfa purpúrea: la blasfemia. (Julián del Casal, “Flores”, en *Poesías Completas*, p. 213)

brinda consecución al sentido discursivo ritual del texto: cuando a partir del deliro es revelado el misterio del amor, la vida y la muerte:



A manera de conclusión puedo decir que esta obra se estructura a partir de nueve plegarias; en ellas se pueden ubicar, de los ritmos que he propuesto, el de declamación poética, de énfasis sonoro y sensorial.

Si en el análisis del texto anterior podemos reconocer en la técnica coutiana una inclinación por hacer uso los ritmos silábicos y acentuales; en éste observamos un trabajo que se concentra en brindar sentido a los ritmos de pensamiento (figuras retóricas) y extender su uso hacia el ejercicio cenestésico y a consolidar los modelos discursivos de la plegaria y el ritual. Es de esta forma que el efecto rítmico se presenta como un fenómeno no sólo ornamental sino que produce efectos estéticos que delinean el contenido temático de la obra.

Las próximas 2 obras que sometí a análisis saltan del género de poema en prosa a prosa poética, puesto que tanto en *Pierrot enamorado de la Gloria* como en *Blanco y rojo* se puede distinguir una estructura de acción narrativa conformada por un inicio, un desarrollo, clímax y desenlace. Ambos textos se ubican en la categoría de prosa poética ya que —como mostraré en las siguientes cuartillas— los recursos rítmicos y sonoros, ornamentan y amplían los sentidos de la principal preocupación textual: la narración.

Cuando realicé la división de grupos fónicos de estos textos me percaté de que el ritmo acentual y silábico es muy difuso, se manifiesta vagamente y en momentos escasos; por ello el lector no encontrará la contabilidad estricta que realicé en los poemas en prosa que anteceden a estos análisis. Detallar la información de estos ritmos resultaría una labor infructífera porque la mayoría de los grupos fónicos son sumamente dispares, lo mismo que los esquemas de acentuación y las repeticiones de ellos son tan lejanas y difusas que, a diferencia de los poemas en prosa, aparecen como coincidencias aisladas de las que no se puede rescatar una interpretación o sentido. Esta característica evidencia las inclinaciones estilísticas de la poética coutiana, podemos distinguir con claridad, al menos con el corpus seleccionado, la voluntad creativa del autor para construir textos cuya vena tiende más a lo lírico y lo poético; y otros cuya finalidad narrativa no descarta la búsqueda de la frase preciosista y decorativa mientras asume el ritmo como una herramienta narratológica, pues si en el poema en prosa esos ritmos versales aparecen en repetidas ocasiones, mi labor consistió en comprobar que Couto construye y explora nuevas posibilidades rítmicas de su poética.



### 3.4 Análisis de *Pierrot enamorado de la gloria. Cuento en cuatro escenas*

Esta obra (1897) pertenece a un conjunto de 6 textos en los que la figura principal corresponde a Pierrot, personaje de la *commedia dell'arte*.<sup>64</sup> Isabel Paraíso señala que, la lógica de esta saga —perteneciente a la última época creativa del autor—, “se funda en el interior [interiorización], con lenguaje onírico y con el dictado de los sentimientos [...] [además, la saga] parece condensar toda la poética coutiana, el mundo interior transgrede de manera total al exterior [...]” (Paraíso, 20014: 150 y 151); estas observaciones contribuyen a explicar por qué, específicamente en *Pierrot enamorado de la Gloria* los fragmentos de gran carga emotiva, ornamentan y refuerzan su sentido dramático a partir de las técnicas líricas rítmicas que he descrito hasta ahora. Con este ejercicio, en el que los ritmos acompañan el *continuum* dramático, el artificio prosístico coutiano puede estar proponiéndonos —a nivel formal— la mezcla genérica entre drama y poesía (en el sentido preciosista del modernismo), de esta forma la obra coutiana adquiere la novedad y el carácter experimental que a finales del siglo diecinueve ambicionaban los modernistas.

Resulta significativo el título que Couto dio al texto: *Pierrot enamorado de la gloria. Cuento en cuatro escenas*, pues con éste produce una tensión genérica, ahora entre prosa y teatro. La obra posee una gran complejidad de interpretación, puesto que, por una parte, las didascalias poseen ritmos como se muestra en el fragmento con el que inicia mi análisis (después de los siguientes dos párrafos), sin embargo, si su textualidad es ignorada por el receptor de la obra en el momento de representación ¿cuál es la finalidad de su efecto rítmico? Por otra parte, si durante la lectura se nombran los personajes que

---

<sup>64</sup> Véase Pérez (2015).

dialogan, las anadiplosis,<sup>65</sup> figuras retóricas que tienen una gran carga rítmica y sentido dramático —como detallaré más adelante— no llegan a consecución, fenómeno que sí acontece si el texto se percibe en su naturaleza dialógica representada. Considero posible establecer el carácter rítmico del texto como un parámetro de modo de lectura, de acuerdo con esta observación doy paso al cuerpo de mi análisis.

En este texto, de claros trazos alegóricos, Couto presenta el proceso de amor y desamor que padecen los personajes Pierrot y Colombina, cuyo motivo es la ambición de fama y gloria del pálido personaje. Al estar escrito a partir de diálogos, la función del ritmo se articula para marcar y acentuar los puntos de pausa y acción, tensión, interrogación, defensa y ataque entre los personajes; con ello el autor estimula los crescendos y decrescendos de la trama.

Primero fijaré mi atención en una clave de lectura que se desprende de un ejercicio sonoro que Couto dispuso en la primer didascalia del texto (2014: 359):

Una buhardilla deteriorada  
en el fondo inclinado,  
una cortina con descolorido ramaje y numerosas manchas.  
Mueblario consistente en una pequeña mesa acompañada de desvencijada silla.  
Entra Pierrot serio en su traje de inmaculada blancura  
en su enharinado rostro se lee cómica gravedad. (anástrofe)  
Sus manos reposan inmóviles en los bolsillos del holgado pantalón. (anástrofe)

Se debe resaltar, por su efecto lúdico en la lectura, el carácter rítmico con el que se nos describe la escenografía con la que se desarrollará la primera escena, y que se encuentra elaborado con las similicadencias /ia/ (“sillas”, “buhardilla” y “cortina”); /ae/ (“ramaje” y “traje”); y /a/ (“deteriorada”, “manchas”, “desvencijada”, “inmaculada” y

---

<sup>65</sup> Repetición de una palabra o corta secuencia de palabras al final de un verso o periodo sintáctico y al principio del siguiente.

“acompañada”); este ritmo puede percibirse como un acorde o mezcla armónica de sonidos diferentes sobre el cual, el autor dispuso las anástrofes “enharinado rostro” y “holgado pantalón”, el carácter inverso en la ordenación de palabras,<sup>66</sup> que describen a Pierrot y que interactúa con el ritmo de timbres que he señalado, nos podría dar cuenta de la personalidad equívoca y contradictoria de este personaje que se hará clara a lo largo de la historia.

Por otra parte, Couto, a partir de la estrategia de relación de palabras por un núcleo sonoro como la similitud (usado para crear sinestesias en las obras anteriores), establece y eleva sonidos a una categoría semántico-conceptual; de forma que la evocación de una idea o personaje es acompañada por un sonido concreto, con este ejercicio se crean espectros sonoros que contribuyen a la caracterización dramática de los elementos o personajes que conforman la obra.

El siguiente ejemplo encuentra relación con Colombina a quien el autor otorgó el sonido /ia/ que presenta diversas recurrencias a lo largo del texto. El siguiente fragmento es destacable porque corresponde a la primer aparición de este personaje femenino (2014: 359):

### **Pierrot**

¡Es inevitable!  
¡Mi destino lo quiere!  
¡Valor!  
¡Colombina!  
(La **cortina** de descolorido ramaje se **agita**  
y la **aludida** aparece haciendo resonar la franqueza de su **risa**  
y el frou-frou de sus faldas).

---

<sup>66</sup> Adjetivo+sustantivo en lugar del orden común sustantivo+adjetivo.



3.1

Efectivamente, la evocación de la protagonista se produce rítmicamente a partir del núcleo sonoro que he señalado: Colombina-cortina-agita-aludida-risa. Este ejercicio sonoro se encuentra en todo el texto y siempre que aparece la similicadencia /ia/ lo hace en explícita correspondencia con el personaje mencionado. A continuación presento uno de los fragmentos más significativos, perteneciente a la escena tercera, momento en el que, con un monólogo, Pierrot lamenta líricamente su fracaso y la ausencia de Colombina:

**Pierrot** (estremeciéndose sobresaltado)

[...]  
 Dios **mío**,  
 qué **pesadilla**.  
*(Mirando a todos lados)*  
 ¿Qué hacer?  
 ¿Cómo olvidar al muerto?  
 La verdad es que,  
 es que tengo **miedo**.  
 ¡Estuviera aquí **Colombina!**  
*(Da una vuelta por la buhardilla y en un rincón tropieza con una botella)*  
 ¡Estoy salvado!  
 Me embriagaré esta noche  
 y así ni veré más al muerto ni echaré de menos a **Colombina**.  
 [...]  
 ¡Ingrata **Colombina!**

¡Cómo ha tenido el valor para dejarme!  
 Verdad es que fui duro para con ella,  
 pero debía haber comprendido,  
 [...]

¿No lo comprendías?  
 La ciencia por la que lucho es cruel,  
 y si rencor no me guardas debías venir ahora para alejarte en las horas de estudio.  
 ¡Pobre Pierrot!  
 [...]

¡Colombina, Colombinita querida!.  
 No te arrojaré más de mi lado,  
 pero **ven**,  
**ven** para que tenga compañía,  
 para que me hagas reír  
 y para que tenga con quien hablar  
 y a quien murmurar frases  
 de esas que aun al propio oído acarician.  
 ¡Colombina, Colombinita!  
*(se incorpora aturcido y toma de nuevo la botella)*  
 ¡El vino!  
 ¡Cómo es generoso y compasivo!  
 Crece en las campiñas,  
 [...]

¡Cuán largas son las noches sin **Colombina**!  
 [...]

La constante mención epifórica<sup>67</sup> del personaje femenino contribuye, de manera similar a la anáfora, a crear un ritmo de entonación estable al que el lector recurre por inercia; esta figura también satura y focaliza mediante el sonido /ia/ el origen de la elegía (Colombina) que el Pierrot canta adolorido. Este fragmento, correspondiente a la escena tercera de la obra, es uno de los momentos en los que se puede apreciar la mezcla genérica entre poesía y teatro pues cuando Pierrot da inicio a la elegía, el *continuum* de acción dramática queda suspendido y da paso a la interiorización del personaje que cobra relevancia por su construcción rítmica que refuerza y ornamenta la tristeza proyectada por el mismo.

---

<sup>67</sup> Repetición de una o más palabras al final de varias secuencias sintácticas o versales.

Fenómeno similar acontece con el sonido /e/ que acompaña las evocaciones de consumo y contribuye a su focalización en la representación del burgués, fenómeno que, además, halla relación con el sentido de crítica al positivismo y el capitalismo que realiza el texto (2014: 360):

### **Colombina**

¡Pero! ¡Pero qué aguardamos,  
blanquísimo Pierrot!  
Alarga el brazo para que me apoye en él  
y juntos corramos al almacén de sedas.  
Me haré una falda que brille de noche;  
compraré listones y unos chapines, Pierrot.  
Corramos.  
[...]

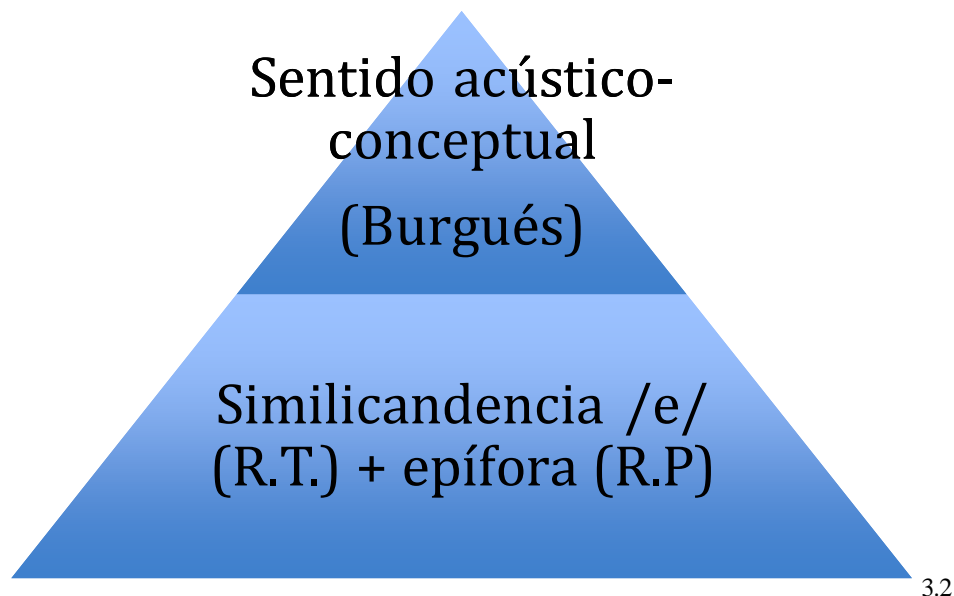
### **Pierrot**

No.  
Nunca pensé trabajar por el lucro,  
quédese eso para los infelices cuya grandeza del alma es nula.  
Nunca necesité esas monedas,  
causa de la discordia y la avidez de los hombres;  
pero hoy,  
para obtenerlo tranquilamente he estrangulado a un burgués,  
a un vil burgués,  
y el oro que indebidamente tal vez había adquirido,  
servirá para salvar a la humanidad.  
¡Qué honra para él!  
Además, ¿qué importa la vida de un burgués  
o la de otro hombre,  
si con ello la ciencia gana?  
[...]

¡No, no, no, no!,  
aguarda, aguarde usted,  
señor burgués,  
¡no, no!,  
yo le explicaré...

De nueva cuenta, la conformación de nodos semánticos contribuye a crear dos niveles de interpretación del ritmo; por un lado el carácter acústico ornamental, por otro la relación

semántico-conceptual que es proyectada mediante la sonoridad /e/. Ahora bien, de la misma forma en que la aparición sonora correspondiente al personaje de Colombina hace uso de la epífora; en estos fragmentos se aprecia la aparición de la palabra burgués al final de varios grupos fónicos. Con ello, se hace evidente una especie de fórmula sonora para este fenómeno de evocación acústico-conceptual: similicandencias + epífora.



En relación con este fenómeno acústico-conceptual se desarrolla otro más que evidencia el carácter platónico del personaje Pierrot (2014: 361):

### Pierrot

¿La **Gloria**?  
¿**Hermosa** la **Gloria**?  
¿Y lo preguntas?  
¡Oh, **hermosa** como no lo fue Venus alguna!  
Su **amor**,  
su sagrado **amor** sólo lo dio a los dioses.  
Es intangible,  
es **etérea**,  
es **inmensamente** joven e **inmensamente** bella;  
atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano.

## Colombina

¿Y dónde has tenido tan peregrina idea,  
ingrato Pierrot?

## Pierrot

Paseaba por una Avenida del Luxemburgo,  
y al ver los bustos de los poetas  
y las estatuas de las reinas [...]

El nodo rítmico se conforma por las siguientes palabras etérea-bella-idea-poetas-reinas. En primer término debemos reconocer que la gloria es la idea a la que Pierrot aspira por su carácter elevado y verdadero sobre el amor terrenal de Colombina. Ahora bien, la pauta sonora nos ofrece la relación belleza-idea, duo que, al conjugarse con la búsqueda caprichosa de Pierrot configura la tríada platónica entre lo bueno, lo bello y lo verdadero; por ello el personaje abandona a Colombina ya que la “mujer es la distracción y la banalidad y todo lo que es ligereza”.

Ahora me enfocaré a otro fenómeno rítmico que se genera por la combinación de las figuras retóricas anadiplosis<sup>68</sup> + geminación;<sup>69</sup> y, de manera aislada, epanadiplosis<sup>70</sup> que contribuyen a crear tensiones y distensiones en la interacción dialógica de los personajes.

En el siguiente fragmento la anadiplosis “pero” crea un quiebre por la interrupción que realiza Colombina, esta ruptura de sonoridad refuerza el carácter adversativo del nexos que, a partir de la geminación inicia un crescendo rítmico que

---

<sup>68</sup> Repetición de una palabra o corta secuencia de palabras al final de un verso (grupo fónico) o periodo sintáctico y al principio del siguiente.

<sup>69</sup> Repetición inmediata de una misma palabra.

<sup>70</sup> Repetición de las mismas palabras al principio y al final de la secuencia sintáctica o versal.



encuentra características armónicas con la aparición epifórica de la palabra “Pierrot” y la semilicadencia /e/ (2014: 360):

**Pierrot** (exagerando su gravedad)

Lo encontré,  
señora Colombina, **pero...**

**Colombina**

¡**Pero!** ¡**Pero** qué aguardamos,  
blanquísimo **Pierrot!**  
Alarga el brazo para que me apoye en él  
y juntos corramos al almacén de sedas.  
Me haré una falda que brille de noche;  
compraré listones y unos chapines, **Pierrot.**  
Corramos.

En el siguiente fragmento el ejercicio es similar y aunque la palabra “sabio” no crea una interrupción sonora, sí acentúa el carácter adversativo de la increpación de Colombina que encuentra una fuerza armónica en la aparición de la anáfora “Tú” que proporciona a la lectura una entonación constante de cuestionamiento (2014):

**Pierrot** (Con ademán despreciativo)

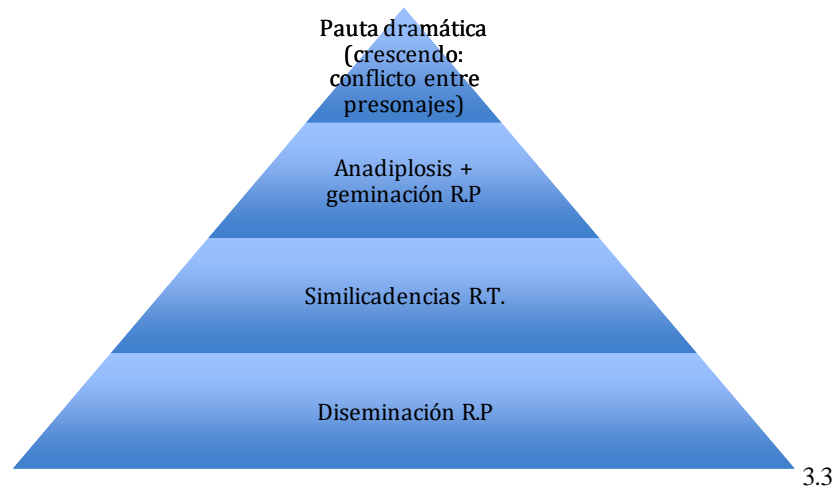
¡Hum! ¡Para trapos estoy yo!  
No, señora **Colombina,**  
nuestra situación ha cambiado por completo.  
Dominando mi corazón  
y mis perezosos instintos,  
voy a cambiar radicalmente de vida.  
**Colombina,** quiero ser **sabio.**

**Colombina** (estupefacta)

¡**Sabio!** ¿**Sabio** tú, **Pierrot?**  
¿**Tú,** a quien conocí vagando por los bosques,  
mirando el rostro de la luna?  
¿**Tú,** **sabio,** viejo, encanecido, encorvado (Asíndeton)  
como esos que vemos pasar por el Puente Nuevo,  
dirigiéndose a la Academia?  
¿**Tú,** el **Pierrot** que dormía aquí en mi pecho

y dormido murmuraba frases amorosas?  
 ¿Sabio el Pierrot de quien Arlequín está celoso?  
 ¡Vamos, eso es sencillamente absurdo!

En este caso, la sorpresa de Colombina se recrea y crece a partir de la geminación que da paso a un discurso apelativo, es decir, que increpa e intenta cambiar la opinión de su interlocutor, en lo particular mediante preguntas retóricas. El efecto rítmico se produce por la interrelación entre la [anadiplosis + geminación] + las semilicadencias /ao/ (“vagando”, “mirando”, “sabio” y “encorvado”); /eo/ (“nuevo” y “pecho”) + la diseminación de la palabra Pierrot. Si en el ejemplo anterior la anadiplosis + geminación había servido para establecer incitar a la acción; en éste intenta articular un crescendo conflictivo en el acto dramático, que representa un punto nodal de la trama. El efecto de interacción se construye rítmicamente de la siguiente forma:



Ahora bien, en el siguiente ejemplo es en la voz de Pierrot donde se construye el énfasis de la palabra *Luego* que origina la anadiplosis + geminación (2014: 360 y 361):

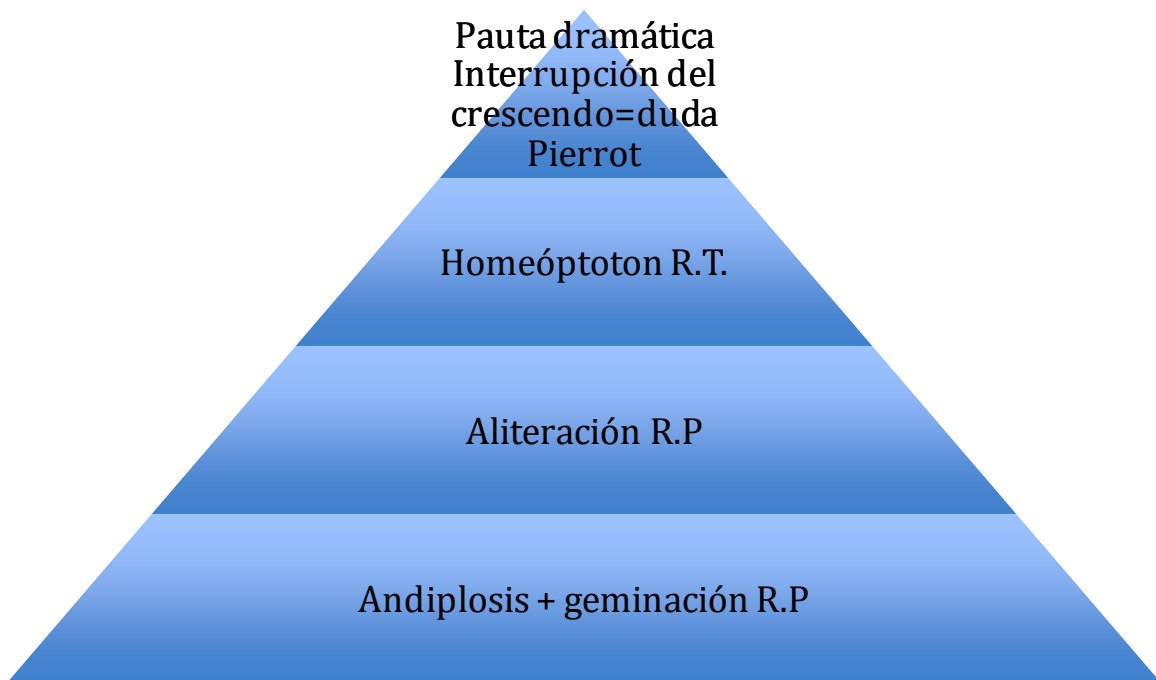
**Colombina**

¿Y luego?

**Pierrot**

**Luego... ¿Luego qué?**  
¡Seré un gran hombre,  
**me señalarán** en las calles,  
**me enamorarán** las mujeres,  
**me amarán!**

En este caso, a la anadiplosis continúa una pausa marcada por puntos suspensivos, este quiebre puede interpretarse como un falseo rítmico de la lógica que Pierrot enaltece, al personaje pudieron habersele acabado las ideas por ello reconstruye la pregunta que le ha hecho Colombina. Y su respuesta se estructura rítmicamente con la anáfora que crea la palabra “me” seguida del homeóptoton (rimas por morfema flexivo) de las palabras “señalarán”, “enamorarán” y “amarán”, produciendo además un par de aliteraciones: /m/ (“me”, “enamorarán” y “amarán”); y /n/ (“señalarán”, “enamorarán” y “amarán”).



Con las observaciones hechas hasta aquí, podemos distinguir que la combinación anadiplosis + geminación ayuda a establecer pausas y acciones en la interacción dialógica

de los personajes, característica fundamental para dotar de ritmo la acción dramática (2014: 366):

**Pierrot** (*desolado*)

Pero, ¿y **la Gloria**?

**Colombina** (*acercándose a la venta y señalando el espacio*)

**¿La Gloria?, ¿La Gloria?**

En este fragmento la función rítmica de la anadiplosis crea un remarque dialógico que focaliza sin *crescendos* ni *decrecendos* a la Gloria, ello refleja la resolución del conflicto entre Pierrot y Colombina y da paso a un fragmento de lirismo amoroso (2014):

¿Es que **no lo es**  
y muy grande amarse en una noche como ésta?  
¿**No lo es ir unidos**  
sonriendo bajo esos árboles  
y alejándonos muy lejos,  
cada vez más **unidos**?  
¿Conoces aureola más **resplandeciente**  
que la de esa luna que corona nuestras cabezas?  
¿Conoces música más **imponente**  
que la del viento cantando entre las ramas?  
Pierrot, toma mi **brazo**  
y habrás alcanzado la Gloria.  
**Vamos.**

Entre las características sonoras que resaltan en este fragmento destacan las anáforas “conoces” cuya función es enfática del mismo modo que la aliteración del sonido /s/ que, en conjunto con las semilicadencias /e/ (“resplandeciente” e “imponente”) y /ao/ (“brazo” y “vamos”), construyen un cierre melódico al texto.

A estas funciones rítmico-dialógicas deben agregarse la de epanadiplosis<sup>71</sup> y la diseminación constante de los nombres de los personajes que se evocan entre sí a lo largo de todo el texto, es decir, los vocativos. En general, ambas categorías contribuyen a la

---

<sup>71</sup> Repetición de las mismas palabras al principio y al final de la secuencia sintáctica o versal.

tensión y al crescendo del ritmo dialógico; los siguientes son un par de ejemplos de epanadiplosis (2014):

### **Colombina**

¡**Pierrot**, hermoso **Pierrot**!  
¿Eres **ya sabio**?  
¿Has descubierto el elixir de vida  
que te hiciera inmortal? [...]

**Pierrot**, sabio **Pierrot**,  
tú me ofrecías la juventud,  
tú me ofrecías que mi corazón reiría y amaría mientras riera.

A continuación muestro un ejemplo de vocativo, pues en los párrafos que he analizado con anterioridad abundan este tipo de cláusulas y los evito para no repetir (2014: 362):

### **Pierrot**

No, **Colombina**, no;  
para ti perfeccionaré mi invento dándole la eterna belleza,  
la eterna frescura de corazón  
y la durable alegría.  
Reirás y amarás mientras rías, **Colombina**;  
Pierrot, serio, te lo promete.

Finalmente, es necesario destacar un último fenómeno rítmico que corresponde a la diseminación a través de la cual el autor construye en diferentes momentos sonoridades de exclusivo énfasis sonoro (2014: 361):

### **Colombina**

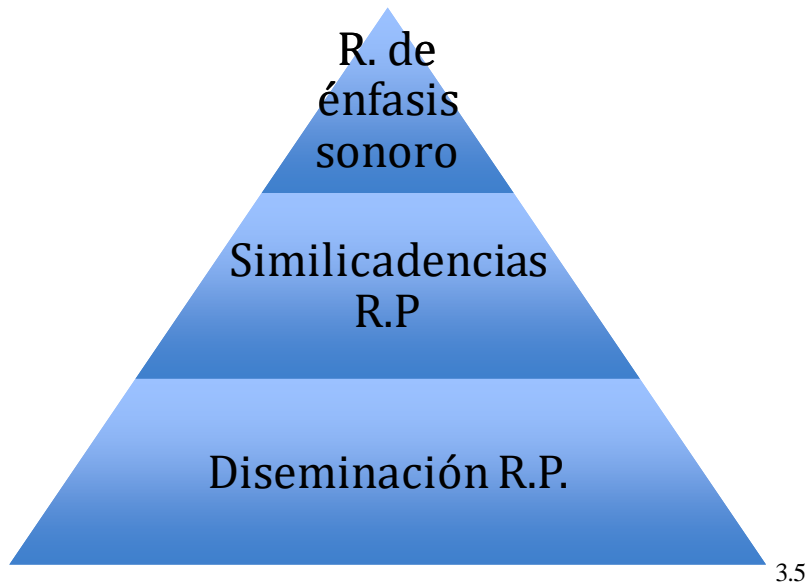
Di, ¿y es **hermosa** esa señora?

### **Pierrot**

¿La **Gloria**?  
¿**Hermosa** la **Gloria**?  
¿Y lo preguntas?  
¡Oh, **hermosa** como no lo fue Venus alguna!

Su **amor**,  
 su sagrado **amor** sólo lo dio a los dioses.  
 Es intangible,  
 es **etérea**,  
 es **inmensamente** joven e **inmensamente** bella;  
 atrae, fascina y sólo los escogidos logran tocar su mano.

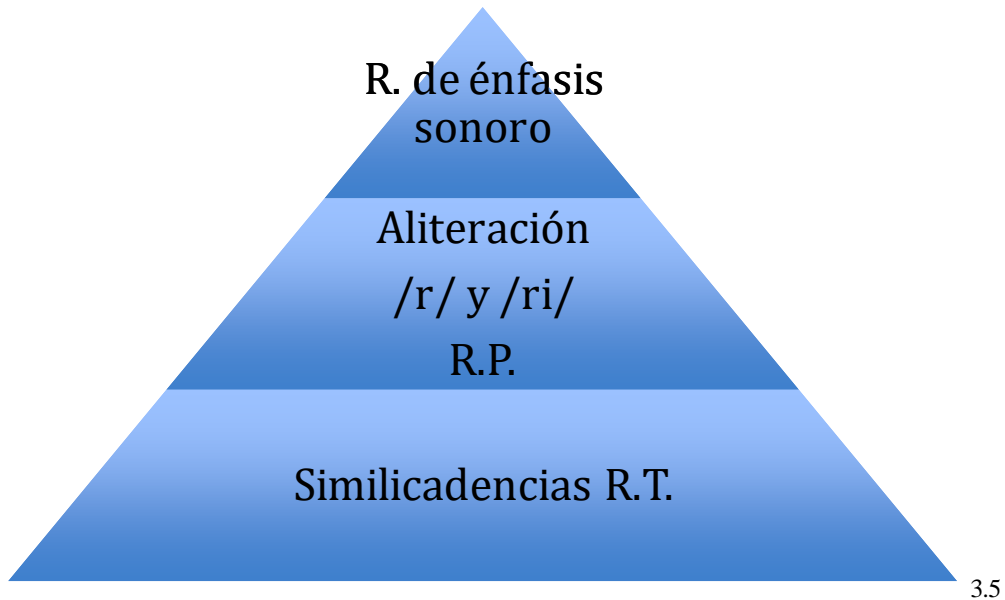
En este fragmento, el espectro rítmico es creado por Couto a partir de la repetición de las palabras “Gloria”, “hermosa”, “amor” e “inmensamente”, cuya sonoridad se entreteje con las discretas similitudencia /ua/ (“preguntas” y “alguna”) y /ea/ (“etérea” y “bella”). Este fenómeno podría esquematizarse de la siguiente manera:



Esta estrategia se encuentra a lo largo de la obra y generalmente apoya la armonía del texto que se construye a partir de similitudencias (2014: 366):

Pierrot, amigo mío,  
 Colomb**ina**,  
 los brazos de tu adorada Colomb**ina**  
 se abren para estrecharte,  
 mi talle aguarda para estrechar tu mano:  
 vamos y que las estrellas nos envidien  
 y que la luna ría de nuestro contento.  
**Pierrot**, sabio **Pierrot**,  
 tú me ofrecías la juventud,

tú me ofrecías que mi corazón **reiría** y **amaría** mientras **riera**.  
 Pues bien,  
 con el **amor**,  
 sólo con el **amor seré** joven y **seré** alegre.  
 ¡Vamos!, toma mi **brazo**,  
 enlaza mi talle y sin cuidado **partamos**;  
 el perfume de los **bosques**  
 y el amor nos harán eternamente **jóvenes**.



A manera de conclusión puedo decir que, en esta obra, Couto exploró las posibilidades que el ritmo ofrece a las finalidades discursivas dramáticas. Encontré, por una parte, una función acústico-conceptual que permite caracterizar o revestir ideas y personajes de espectros sonoros específicos.

También localicé en relación con lo que he denominado ritmo narratológico correspondencias sonoras que dotan de sentido —para el caso dramático— los diálogos a través de los que interactúan los personajes, que corresponden a las formulas retóricas: anadiplosis + geminación; vocativos (diseminación de los nombres de los personajes para evocarse continuamente) + similicadencias; y epifora + similicadencias; la similicadencia

tiene como finalidad crear una especie de atmósfera de ritmo sobre la que Couto dispone figuras retóricas de mayor complejidad o sentido.

Además, en relación con la hibridez genérica comprobé la existencia de técnicas rítmico-poéticas que suspenden la acción dramática y proyectan interiorizaciones líricas de los personajes con el uso de anáforas, geminaciones y epíforas, confluye de esta forma la poesía (el ritmo de declamación poética) con el teatro y, en menor medida, la narrativa. Finalmente la construcción del ritmo de énfasis sonoro que se encuentra en relación con el ritmo de declamación poética se construye, en gran medida, a partir de diseminación + similitudines y/o anáforas. Es importante apuntar que este texto posee un gran efecto rítmico, quizá éste merecería un análisis que detalle con más ahínco el sinnúmero de combinaciones rítmicas que contiene, sin embargo, me encargué de las que fueron más significativas de acuerdo con mis formulaciones teóricas.

### **3.5 Análisis del cuento *Blanco y rojo***

El cuento *Blanco y rojo* (1897) es uno de los textos más conocidos del autor en cuestión, sin duda porque su tema corresponde al asesinato como motivo de goce estético. Esta obra fue publicada por primera vez en marzo de 1897 en *El Mundo Ilustrado* y fue incluida, en agosto del mismo año, en *Asfódelos*.

Isabel Paraíso señala que para esta fecha, la pluma coutiana había evolucionado hacia la configuración de una nueva estética al dejar atrás la exploración lírica del ciclo que comprende sus poemas en prosa, sin embargo, continúa en el escritor el ímpetu por desarrollar imágenes y sensaciones impresionistas, ahora usando como vehículo el relato para delinear personajes patológicos que se articulan conflictivamente en contextos sociales específicos (2014: 132).



La trama del texto se desenvuelve en primera persona a partir de un manuscrito memorial en el que *Alonso*, confesionalmente, cuenta las causas que lo condujeron al asesinato de su amante. La motivación esencial de este personaje corresponde al deseo de alcanzar el ideal estético que se ha desviado de la creación artística y se ha proyectado sobre la marmórea piel de su acompañante femenina (Zavala, 2012: 137). En este sentido, es importante considerar que durante el desarrollo narrativo de la obra se relaciona constantemente la pintura, la música y la escultura, no sólo a partir de evocaciones conceptuales, sino que el autor realiza un ejercicio creativo que inunda el sentido visual y auditivo del lector imitando estas artes.

Para dar paso al análisis debo señalar que el cuento presenta una recurrencia baja, casi nula, de figuras retóricas complejas como epímone, epanadiplosis o anadiplosis. Sin embargo, encontré un considerable número de diseminaciones, epíforas, asíndeton, algunas anástrofes, pero sobre todo de similicadencias.<sup>72</sup> De las últimas, Couto dispuso un amplio abanico, del que, desde luego, destacan algunas por los matices que adquieren y brindan al texto.

Las similicadencias con las que inicia esta obra acompañan la narración construyendo un ritmo narratológico, éstas corresponden a los sonidos /a/ (“barba”, “descuidada”, “pesada”, “tiraban”, “cama” y “reservaba”); /ae/ (“darles”, “impenetrable” y “probable”); /ao/ (“mano” y “trabajo”); e /ia/ (“justicia”, “precavida” y “puntería”); es posible brindarles esta función narratológica ya que su aparición rítmica es lineal o consecutiva, por ello la sonoridad acompaña con suavidad la introducción narrativa,

---

<sup>72</sup> En el análisis de este cuento se hizo necesario resaltar los fonemas vocálicos de las palabras agudas con la grafía de acento /´/.

notemos que en ella no hay saturación exagerada de sonidos y las similitudes dan paso una a otra, en orden armónico, sin mezclarse confusamente (Couto, 2014: 333):

De los labios rojizos de un hombre de ley,  
un cualquiera de mirada vulgar y **barba descuidada**,  
ha caído lenta,  
**pesada**,  
mi sentencia de muerte.

En otros tiempos cuando la enfermedad o el fastidio me tiraban en la **cama**,  
he pasado algunos ratos preguntándome cuál sería mi fin;  
mis ojos se abrían con toda la penetración que me era posible **darles**,  
queriendo romper lo **impenetrable**,  
escudriñar y distinguir algo del momento definitivo  
que lo futuro me reservaba.  
Las dos muertes que yo veía como más **probables**  
eran,  
o bien un duelo buscado estúpidamente,  
o bien una bala alojada en mi cerebro por mi propia **mano**.  
La **justicia**,  
más precavida y dudando tal vez de mi buena puntería,  
ha venido a evitarme ese **trabajo**:  
en vez de una bala,  
serán cinco.

Esta melodía, que acompaña la acción diegética, continúa en el siguiente fragmento, con un tono secuencial y ordenado a través de los sonidos /ao/-/eo/-/ao/-/á/-/e/-/o/ que, aunque se relacionan de manera intercalada lo hacen de una forma sencilla y sin rimas internas:

Durante el proceso  
-ruidoso y concurrido como no lo fue nunca un estreno-  
apenas si he tratado de defenderme.  
He oído vociferar,  
clamar venganza a nombre de la **sociedad**  
y a nombre de ella;  
mi **abogado**,  
a quien apenas conozco,  
un defensor de oficio,  
hacía lo imposible por probar mi locura,  
o cuando menos atribuir mi **acto**  
a un momento de enajenación **mental**.

Creo que ante lo imprevisto de mi caso  
los médicos hubieran fácilmente declarado a mi favor,  
pues efectivamente,  
en la conciencia de esas gentes  
se necesita estar irremediablemente loco  
para cometer un crimen como el mío.  
Mis jurados quedaban estupefactos  
cuando con gran pompa de palabras y excesos de negro y rojo,  
el agente del ministerio público pintaba los falsos sufrimientos de la víctima  
y lo monstruoso de mis sentimientos;  
verdad es que entre ellos había uno dueño de una dulcería,  
uno de tienda de abarrotes  
y un distinguido prestamista;  
ser juzgado por semejantes tipos,  
ha sido una ironía,  
y no de las pequeñas,  
en mi vida.

Además resalta en el final del fragmento la disposición de la similicadencia /ia/  
con la que cierra el último grupo fónico; de forma que cuando concluye la idea narrativa  
que se nos está contando también lo hace el ritmo similicadente; este fenómeno se puede  
interpretar como un ritmo narrativo que encuentra correspondencia con la sonoridad.

Ahora bien, siguiendo este orden de ideas, es posible considerar que de la misma  
forma en que la diégesis se complejiza, el ritmo también lo hace. En el siguiente  
fragmento, aún al principio del relato y luego de que el personaje principal ha explicado  
su necesidad por demostrar que cuando cometió el asesinato se encontraba en pleno  
ejercicio de razón, se localiza una fórmula retórica que se puede ubicar a lo largo del  
texto y contribuye al ejercicio de complejizar el ritmo: similicadencias + diseminación  
(2014: 334):

Un loco,  
evidentemente,  
no lo soy!  
Pienso,  
discurro y obro  
como el común de los mortales,

mejor muchas veces.  
Soy un **enfermo**,  
no lo niego,  
un **enfermo**,  
sí,  
pero un **enfermo** de refinamientos,  
un **sediento** de **sensaciones** nuevas.

Cuando pienso en mi crimen,  
**veo** que necesariamente debía yo llegar a él;  
era un **predestinado**,  
estaba **marcado** para seguir esa ruta,  
no en las mismas condiciones que otros muchos,  
pero más evidentemente quizás.  
Enumerar **todas** las crisis,  
**todas** las transformaciones de alma por las que he pasado,  
sería prolijo;  
sin embargo,  
ciertos **hechos**,  
algunos accidentes de mi vida  
me vienen involuntariamente a la memoria.

Nací **inquieto**,  
de una **inquietud** alarmante,  
con avidez por ver **todo**,  
conocer **todo**  
y de **todo** saciarme.  
Crecí **solo**,  
**entregado** a las fantasías de mi capricho  
que en mi primeros años me llevó a lectura,  
**entregándome** a ella golosamente [...]

El lector puede percibir las similitudencias /e/, /ao/, /ae/ y /eo/; esta última tiene especial relevancia porque, a diferencia de la estricta función rítmica de las otras, ella crea una red de carácter conceptual o semántico, ya que este sonido tiene como pauta la palabra “enfermo”, que presenta una triple repetición, y encuentra eco en los vocablos: “veo”, “hechos”, “inquieto”, “refinamiento” y “sediento”, que adjetivan y producen una focalización rítmica inherente a la caracterización del personaje; aquí también debe considerarse el ápice sonoro que existe al cierre de la primera estrofa con la aliteración

producida en la frase “un sediento de sensaciones nuevas.”; en ella los sonidos /n/ y /s/ nos acercan, sonoramente, a una delicada saturación de sonido que se corresponde con el contenido de la sentencia al abandonar los sonidos vocálicos para resaltar los consonánticos que he señalado.

Ahora bien, por cuanto hace a las diseminaciones, se encuentran las palabras: “entregado”, “inquieto”, “todas” y “enfermo” que al conjugarse con las similitudines producen un ritmo de mayor saturación sonora al que se había percibido hasta entonces, este fenómeno rítmico —como he propuesto— puede reflejar y reforzar la tensión narrativa, que en este caso corresponde al inicio del discurso confesional del narrador y su mente hiperestasiada. Finalmente, el fragmento posee un punto de gran énfasis sonoro (2014):

de una inquietud **alarmante**,  
con avidez por ver **todo**,  
conocer **todo**  
y de **todo** saciarme [...]

La cadencia rítmica de esta apoteosis sonora se construye, en primer término, por la triple repetición de la palabra todo; en segundo, por la disposición de rima abrazada entre “alarmante” y “saciarne” que concentran, enfáticamente en su centro, la doble repetición de la palabra “todo” en relación epifórica; en estos cuatro grupos fónicos, de gran impulso rítmico, se podría resumir el contenido de la explicación que desarrolla la voz narrativa. De esta forma se comprueba la correspondencia entre ritmo sonoro y ritmo narrativo.

En menor medida el texto reproduce ritmos de énfasis sonoro vinculados a un ejercicio próximo a la poesía, esto es así porque las interiorizaciones que realiza la voz narrativa se subordinan en mayor proporción a lo narratológico, es decir, ésta necesita relatar el orden de acontecimientos que lo condujeron a cometer el asesinato. Y es sólo a partir de la aparición de la misteriosa y blanquísima amante, cuando se desenvuelven fragmentos lírico-descriptivos (2014: 336 y 337):

Su casa estaba toda en armonía con ella;  
ningún **ruido**,  
el rumor más leve era prontamente **extinguido**,  
las alfombras espesas ahogaban el rumor de los **pasos**,  
las puertas no crujían **jamás**.  
La rodeaban objetos **raros**,  
libros preciosamente **encuadernados**,  
**cuadros** con imágenes **rusas**  
en las que las **vestiduras** eran de **metal**,  
**pinturas** arcaicas o bien del más acabado modernismo;  
magistrales copias de Böcklin,  
Burne-Jones y algunas de Dante Rossetti;  
por todos **lados vasos** de **esmalte**  
o bien con **Bacantes** esculpidas **contorsionando**  
en las redondeces del **mármol**,  
y **sobresaliendo**,  
**rompiendo** estrepitosamente la **armonía**,  
gestos **macábricos**,  
**dragones** en **fuego**,  
expresiones de **pesadilla**,  
**trágicos** ademanes de **marfiles**  
o **maskarones** japoneses.

Las similitudencias, que componen el ritmo de este fragmento, tienen como finalidad ornamentar la descripción de los objetos exóticos que decoran la habitación de la misteriosa mujer que, de la misma forma en que lo hace el sonido, producen un halo o una atmósfera armónica y extraña.

Otro ejemplo de esta técnica rítmica se encuentra en el siguiente fragmento, en el que la voz narrativa describe el momento en el que vio por primera vez a la mujer blanca (2014):

En tal estado,  
nervioso y excitable como nunca,  
un **día**,  
en un prado vi por primera vez a una mujer **alta**,  
algo delgada,  
de andar muy lánguido  
y con la palidez de una **margarita**.  
En sus ojos había algo de intensamente dominante  
que **envolvía** y **subyugaba**.  
Procuré **conocerla** y trabar amistad con **ella**,  
lo que no me fue muy difícil.  
La traté,  
llegué a **interesarme** por **ella**  
como no me había **interesado** hasta entonces por mujer ninguna.  
Había en **ella**  
y en todo cuanto la rodeaba algo tan raro,  
tan misterioso,  
que yo no **podía** explicar ni comprender,  
y que me aterrorizaba  
al mismo tiempo que me **atraía**;  
era la sola gente ante la **cual** me sintiera temblar;  
la angustia,  
la comprensión que yo **sentía** [...]

La cadencia rítmica de este fragmento puede dividirse en pares de similitudencias; primero /ia/ (“día”, “envolvía” y “margarita”) y /aa/ (“delgada”, “subyugaba” y “alta”); luego /é/ (“procuré”, “traté” y “llegué”) y /ea/ (“conocerla” y “ella” en triple epífora); y finalmente retorna el sonido /ia/ (“podría”, “atraía” y “sentía”) y /á/ (“cual” y “temblar”).

En la introducción a este análisis adelantaba que la intención estética de Couto en este texto se relaciona con el efecto sensorial producido por la mixtura entre pintura, escultura, literatura y música. Estos impulsos creativos se manifiestan dentro de la

diégesis y, a partir de la técnica coutiana, el lector experimenta la acumulación sensorial del propio narrador.

En primer término y relativo a las evocaciones de las disciplinas artísticas es necesario resaltar el siguiente fragmento (2014: 335):

Quise refugiarme en el arte,  
estudiar y vibrar ante las grandes concepciones,  
sentir el estremecimiento creador del poeta,  
el músico o el pintor;  
pero incapaz de un trabajo sostenido,  
iba de la pintura a la **música**,  
de la **música** a la **escultura**  
y de la **escultura** a la poesía,  
sin lograr encadenar mi atención  
ni dominar la pronta lasitud [...]

El lector puede percibir que con un ritmo disimulado y por una estrecha y continua diácope se evoca la música y la escultura acompañadas de la similitudencia /ó/. Por otra parte la evocación musical en el contenido textual se realiza con la mención de Wagner, expresión artística que otorga la pauta sensorial para cometer el asesinato (2014: 337):

Un día,  
después que la música de Wagner hubo caído severa,  
sugestiva y torturante sobre nosotros,  
fatigada,  
lánguida como nunca,  
se extendió sobre un diván.  
Sus brazos **pálidos**,  
con **palideces** de luna,  
llevaban atados **unos largos lazos rojos**  
que después de envolver el puño,  
caían como dos **anchos hilos** de sangre.

La música no sólo se configura como un puente que eleva la mente del narrador hacia el ideal sublime estético, sino que a nivel formal el fenómeno musical que se

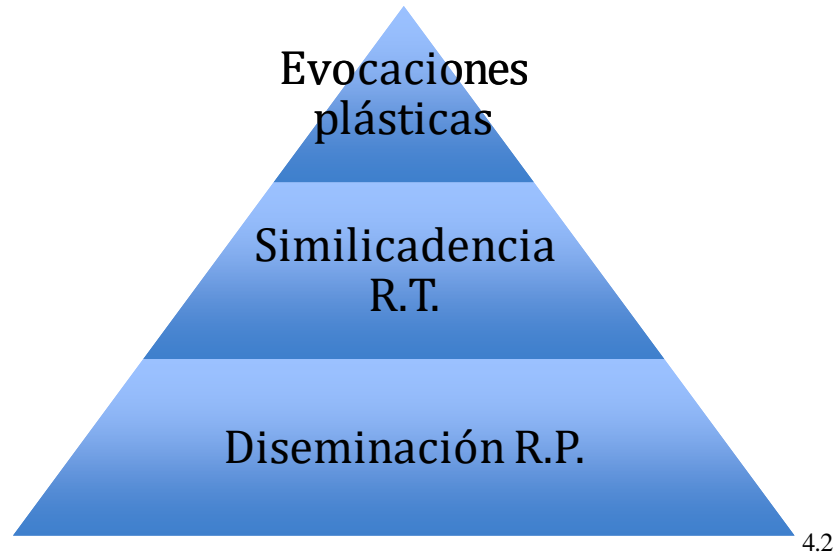


produce por las similitudes y diseminaciones sirve para acompañar y encumbrar el carácter sensual de la pintura y la escultura. De nueva cuenta aparece el ritmo de belleza sonora como una estrategia que potencializa el trabajo plástico, el esquema rítmico de este fragmento puede configurarse de la siguiente forma:



La intención de asesinar a su amante termina por configurarse en el siguiente fragmento (2014):

Instantáneamente,  
de un golpe,  
una idea fantástica se fijó en mi cabeza;  
**vi** a esa mujer **blanca**,  
**desnuda**, (asíndeton)  
extendida en ese mismo diván;  
**la vi plástica**,  
pictórica, (asíndeton)  
escultural,  
**un himno a la forma**;  
**la vi** ir palideciendo **lenta**,  
muy **lentamente**,  
el fuego de su mirada vacilando en los ojos,  
y la idea de mi crimen nació.



Aquí se construye el ritmo a partir de diseminaciones, mientras que en el primero abundan las similicadencias (/ia/, /aa/, /ua/, /ao/ y /uo/), la saturación sonora de éste se convierte en relajamiento acústico cuando al iniciar el segundo párrafo las pocas similicadencias se distribuyen armónicamente y en orden (/ai/ y /á/) acompañando a las repeticiones de las palabras “vi” y “lenta”, en relación con este decrescendo rítmico debemos considerar la presencia de dos asíndeton que afectan el ritmo con una enunciación enumerativa, pausada y lenta como la visión estética que se desdobra en la mente del narrador. Es importante considerar que este descenso rítmico finaliza con una palabra aguda (“nació”) que otorga al fragmento un final fuertemente dramático.

Además, y en relación a la idea con la que inicié el análisis de estos fragmentos, la música se convierte en un agente potencializador que intenta mimetizar la proyección sensorial de la pintura y la escultura: la vi plástica, / pictórica, / escultural / un **himno a la forma**; este ejercicio sinestésico (por plantearnos experimentar mediante el oído lo que debiera percibirse por la vista) adquiere consecución en el siguiente fragmento (2014):

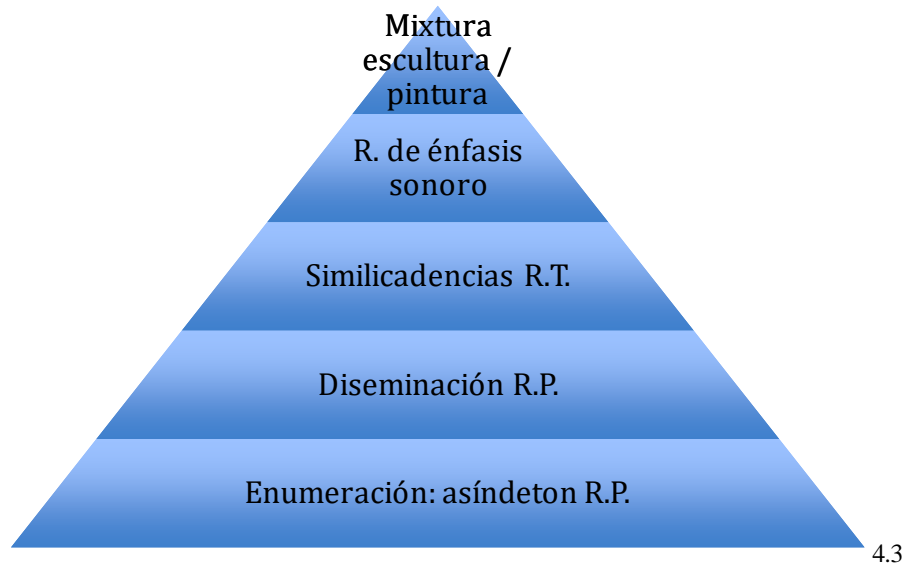
Para mí aquello  
no era sino un goce supremo,  
un exquisitismo como nunca me lo había pagado;

pertinaz,  
imborrable,  
me aparecía ella en la oscuridad,  
**blanca,**  
**desnuda, (asíndeton)**  
**plástica,**  
un **himno de las formas;**  
veía sobre el Paros de su cuerpo  
las líneas azuladas de sus venas  
y al extremo de **ellas**  
un ancho hilo saliendo,  
un arroyuelo **rojo,**  
de un **rojo** cada vez más vivo,  
**más** cruel,  
mientras **más** tenue  
y **más** suave era la **palidez** de las carnes.

A partir del cuarto grupo fónico inicia, como en el fragmento anterior, un ritmo enumerativo que presenta un asíndeton cuya función sonora es mantener un ritmo de lectura moderado y acumulativo como las sensaciones que se despliegan en los sentidos del lector. Por otra parte, las palabras “desnuda”, “plástica” y “blanca” presentes en el fragmento anterior aparecen aquí de nueva cuenta, ello provoca una sensación de lectura repetitiva y rítmica por la reminiscencia sonora del lector, pero además, en esta ocasión la experiencia cromática adquiere realce al evocarse también el color rojo a partir de una gradación que va de lo blanco hacia lo escarlata; en relación con esto, Couto evidencia la mixtura entre escultura y pintura: primero evoca con una sinécdoque la escultura: *el Paros de su cuerpo* con esta alusión a la isla griega de la que, en la antigüedad, se obtenía mármol se insinúa el carácter escultural de la amante; enseguida, el autor realiza una descripción pictórica abandonando el hasta entonces abrumador color blanco para crear un contraste cromático entre éste, el azul y el color rojo.

Ahora bien, debo señalar que este desarrollo estético es acompañado por un ritmo de timbres ordenado y armónico producido por las similitudines /eo/ (“aquello” y

“supremo”, “cuerpo”, “saliendo” y “arroyuelo”); /ea/ (“venas” y “ellas”); /é/ (“cruel” y “palidez”) y /ae/ (“suave” y “carnes”). La estructura rítmica de este fragmento que fortalece las evocaciones sensoriales cromáticas y escultóricas es la siguiente:



Sin embargo, ¿por qué si las alusiones que se hacen corresponden a la pintura y la escultura, la voz narrativa hace referencia a la mujer como un *himno de las formas*, sin haber una alusión clara a la música? En este sentido es fundamental que consideremos que el narrador en primera persona posibilita que tengamos contacto directo con la voz del asesino; así pues, al no existir un intermediario narrativo, Couto conduce al extremo el mundo ficcional pues, el artificio estilístico para dotar de un efecto musical la narración puede interpretarse perteneciente a Alfonso, el protagonista; de tal forma que su homicidio adquirió absoluta consecución estética al escribirlo y, efectivamente, producir un *himno a las formas*, en este sentido es fundamental considerar que el personaje relata haber estudiado poesía.

Es interesante la forma rítmica con la que termina el cuento:

Yo la veía vaciarse,  
 las venas se aclaraban,

eran **abandonadas** por el **carmín**;  
sus **labios** **sobre** todo,  
se tornaron **lívidos**  
mientras la sangre seguía corriendo y extendiéndose como un **tapiz**.  
Ella **palidecía**  
**palidecía** como yo lo había soñado,  
tan tenue,  
tan suavemente como cruel era la huida del **rojo**.

Abrió los **ojos**,  
por su cuerpo pasó una **convulsión**;  
me **miró**,  
algo **atravesó** como una luz que se extingue  
y las **palpitaciones** de la sangre **terminaron**.

Sus ojos me miraban fijos,  
sus labios blancos parecían decir por última vez: [...]

Y yo quedé inmóvil,  
extasiado,  
ante aquella palidez,  
ante aquella sinfonía en **Blanco y Rojo**.

En principio hay que notar que el ritmo de timbres aparece con un gran orden, puesto que las simlicadencias, de manera similar a como dio inicio el texto, se organizan de forma lineal, subsecuente: /a/, /í/, /e/, /o/, /ó/, /ao/, /é/, /ao/ (única alternancia) y /ao/, por su distribución contribuyen a fortalecer el ritmo narrativo que construye el desenlace. Además se encuentra una fuerte aliteración consonántica: /b/ que resalta el goce estético producido sobre todo por los labios de la amante (“veía”, “vaciar”, “venas”, “aclaraban”, “abandonadas”, “labios”, “sobre” y “lívidos”).

También se configura una vez más el *ritmo sensorial* que corresponde a la relación sonido-color; en este caso /ao/ con blanco, y rojo con /o/; para conseguir esto Couto utilizó la misma estrategia que he anotado en las obras analizadas anteriormente: evoca durante el texto explícitamente el color y esta mención funciona como nodo o

pauta sonora para crear vínculos con palabras que aparecen próximas a ella; en este caso /o/ = “rojo” y “ojos”; y /ao/ (además la única alternancia en el ritmo de timbres corresponde al sonido /ao/ que evoca al color) con *blanco* y *extasiado*, produciendo así un choque sonoro y cromático.

En conclusión puedo resaltar, en primer lugar el uso que Couto hace de similicadencias para crear un ritmo narratológico, es decir, tensiones y distensiones sonoras rítmicas que pueden interpretarse en correspondencia con los crescendos y decrescendos en el hilo narrativo. Resalta la fórmula similicadencias + diseminación cuyo efecto rítmico de énfasis sonoro redundante en una complejidad que, como he mostrado, corresponde a momentos de importancia narrativa. El trabajo estilístico coutiano en esta obra nos permite realizar una escueta aproximación a la gradación formal que hay entre los poemas en prosa y los cuentos, en los que hace uso de prosa poética, pues si bien la acción narrativa es la parte fundamental de su trabajo literario, el fenómeno rítmico no deja de mostrar estructuras interesantes que se relacionan con lo narratológico y lo sensorial.

En segundo término, y en relación con este último elemento, destaca el trabajo melódico de énfasis sonoro que se relaciona constantemente con las descripciones plásticas de pintura y escultura potencializándolas o, en el caso de la sinestesia, igualando el sonido al color; de esta forma los sentidos visual y auditivo del lector se inundan, situándose el ritmo como el principal canal de comunicación sensorial.

Finalmente y no obstante la existencia de funciones o sentidos en los ejercicios sonoros que produce el estilo coutiano, en el texto también se encuentra el ritmo que he

denominado de énfasis sonoro, cuya estricta función corresponde a ornamentar o crear atmósferas de lectura. Ello muestra la preocupación cotidiana por no abandonar el lirismo en la creación narrativa; lo que confirma la inquietud del autor, influenciado por el simbolismo, por experimentar con la hibridación genérica y sus alcances estéticos.

## CONCLUSIONES

En el primer capítulo de este estudio argumenté a favor de la consideración de que la prosa literaria del modernismo tuvo una importante hibridación técnica con la poesía por influencia del parnasianismo y simbolismo; lo cual fue comprobado, por lo menos en el campo teórico-creativo; ya que, en los niveles temático y formal de la prosa coutiana se puede rastrear influencia del romanticismo español; fenómeno que amerita un estudio riguroso. Sin embargo, resulta probable que aspectos formales y de contenido de obras escritas por Esproceda o Bécquer puedan rastrearse en los primeros años o en otros momentos de actividad creativa del autor en estudio.

La obra coutiana analizada manifiesta —formalmente— una composición preciosista, atenta y refinada; la composición de su estructura tiene una función primordial en la experiencia estética, ya que posibilita la exploración y saturación de los sentidos auditivo y visual del lector; de tal forma, en el estilo coutiano, que atañe al corpus que analicé, se encuentra una profunda preocupación sensual que intentaba rebasar los límites en la relación lector-texto. En este afán, tiene relación con el contexto histórico-social de finales del siglo XIX en el que la literatura tenía una fuerte vena de oralidad: en la tertulia, en la reunión, en la sobremesa y en otras situaciones; la recitación y la lectura en voz alta era una forma de pasar el tiempo. Por lo anterior es que considero que Couto mostró, estilísticamente, tanta preocupación por la composición estructural de sus obras.

Couto no sólo reivindicó y llevó a las últimas consecuencias la filosofía del decadentismo, también se apropió de los presupuestos teóricos que encerraba el simbolismo para la actividad creativa: un exhaustivo trabajo formal, hibridez de géneros



y entender el ritmo con pretensiones musicales como principal vehículo de comunicación estética. En efecto, su prosa se alejó de la norma literaria de su época, impuesta por el realismo, los cuadros de costumbres y el naturalismo, para ejercer una labor creativa de alta subjetividad que respondía, en gran medida, a los intereses y preocupaciones individuales del autor.

En este contexto, la escritura de Couto muestra dos ejercicios interesantes que fueron, por cierto, la noción que contribuyó a dividir en un par de grupos el corpus de mi estudio: el poema en prosa y la prosa poética; cuyos intereses corresponden, para la primera, en configurar un poema organizado prosísticamente pero sin contenido narrativo; mientras que la intención del segundo es narratológica aunque suspenda su desarrollo en lapsos de profundo lirismo.

Es probable que Couto hiciera uso de estas técnicas ya que en ambas, el ritmo es un elemento medular para deleitar, dentro de los lineamientos simbolistas, al receptor de la obra; y no sólo eso, ya que el ritmo desdobra una amplia posibilidad de sentidos y sensaciones en la conciencia del lector.

Una de las finalidades de la aplicación metodológica que propuse en mi tesis fue mostrar que el efecto rítmico es la consecuencia de la interacción de elementos en diferentes niveles (silábico, acentual, léxico y semántico) que conforman estructuras que pueden obedecer a reglas subjetivas o al ímpetu emocional creativo, según detallé en el segundo capítulo de este estudio.

En este sentido es importante señalar que el ritmo no sólo se articula como un ornamento de los textos sino que Couto realizó ejercicios que dotan este fenómeno de sentido y expresividad, creando correspondencias entre el mundo subjetivo que

desenvuelve y los ecos sonoros que se convierten en una herramienta de significación conceptual, sensorial, discursiva o narratológica.

Así pues, las nociones rítmicas que propuse (ritmo de declamación poética, ritmo de belleza sonora, ritmo dialógico, ritmo sensorial y ritmo narratológico) —a las que arribé a través de un proceso de desestructuración de las obras analizadas— resultaron fructíferas, ya que me permitieron esquematizar las funciones del ritmo en cada una de las obras y de esta forma proponer una gradación de estilo y técnica poética para mi corpus; sin pretender generalizar estas observaciones a la totalidad de la obra coutiana.

Recordemos que el ritmo es un fenómeno organizacional que un sujeto específico brinda a una serie de elementos con cualidades sonoras, y a través de esta labor, éste construye una poética rítmica. Como enseguida mostraré, con ayuda de una tabla, durante mi análisis realicé quince esquemas piramidales, cuyas puntas son la consecución de un sentido discursivo o estético en un momento específico de cada obra. De tal forma mi estudio reveló siete poéticas coutianas: de énfasis sonoro, de declamación poética, acústico-plástica, ritualística, de plegaria, sensorial y de pauta dramática:

|                                |  |  |  |  |  |  |  |
|--------------------------------|--|--|--|--|--|--|--|
| <b>Numeración<br/>esquemas</b> | <b>Orden de los ritmos y sentidos estéticos y discursivos<sup>73</sup></b> |  |  |  |  |  |  |
|--------------------------------|--|--|--|--|--|--|--|

|   |     |                         |                             |                     |                           |                 |                  |
|---|-----|-------------------------|-----------------------------|---------------------|---------------------------|-----------------|------------------|
| 1 | 1.1 | R. de énfasis<br>sonoro | Similicade<br>ncias<br>R.P. | Anáfora<br>R.P.     | R. silábico y<br>acentual |                 |                  |
| 2 | 1.2 | R. de<br>declama-       | Similicade<br>ncias         | Enumeración<br>R.P. | Diseminación<br>(elegía)  | Anáfora<br>R.P. | R.<br>acentual y |

<sup>73</sup> El acomodo de la estructura piramidal en esta tabla corresponde, de punta a base al orden de izquierda a derecha.

|           |     | ción poética                            | R.P.                        |                           | R.P.                    |                     | silábico                       |
|-----------|-----|---|-----------------------------|---------------------------|-------------------------|---------------------|--------------------------------|
| <b>3</b>  | 2.1 | Acústico-plástico                       | R. de énfasis sonoro        | Similicadencias<br>R.T.   | R. acentual             |                     |                                |
| <b>4</b>  | 2.2 | Discurso ritualístico                   | R. énfasis sonoro           | Similicadencia<br>R.T.    | Sentido simbólico       | Anástrofes<br>R.P.  | Anáforas (imperativas)<br>R.P. |
| <b>5</b>  | 2.3 | Discurso de plegaria                    | R. declamación poética      | Geminación<br>R.P.        | Quiasmo<br>R.P.         | Asíndeton<br>R.P.   | Similicadencia<br>R.T.         |
| <b>6</b>  | 2.4 | R. sensorial                            | Similicadencia-color        | Aliteración<br>R.P.       | Anástrofe<br>R.P.       |                     |                                |
| <b>7</b>  | 2.5 | Discurso ritualístico                   | Sentido simbólico           | R. sensorial en contraste | Similicadencias<br>R.T. | Aliteración<br>R.P. | Anástrofe<br>R.P.              |
| <b>8</b>  | 3.1 | Sentido acústico-conceptual (Colombina) | Similicadencia /ia/<br>R.T. | Epífora<br>R.P.           |                         |                     |                                |
| <b>9</b>  | 3.2 | Sentido acústico-conceptual (Burgués)   | Similicadencia /e/<br>R.T.  | Epífora<br>R.P.           |                         |                     |                                |
| <b>10</b> | 3.3 | Pauta dramática (crescendo)             | Anadiplosis+<br>geminación  | Similicadencias<br>R.T.   | Diseminación<br>R.P.    |                     |                                |

|           |     |  |                             |                         |                                     |  |  |
|-----------|-----|--|-----------------------------|-------------------------|-------------------------------------|--|--|
|           |     | conflicto)   | n<br>R.P.                   |                         |                                     |  |  |
| <b>11</b> | 3.4 | Pauta<br>dramática<br>(interrupción<br>del<br>crescendo) | Homeóptot<br>on<br>R.P.     | Aliteración<br>R.P.     | Anadiplosis<br>+ geminación<br>R.P. |  |  |
| <b>12</b> | 3.5 | R. de énfasis<br>sonoro                                  | Aliteración<br>R.P.         | Similicadencias<br>R.T. |                                     |  |  |
| <b>13</b> | 4.1 | Evocación<br>plástica                                    | Diseminaci<br>ón<br>R.P.    | Similicadencias<br>R.T. |                                     |  |  |
| <b>14</b> | 4.2 | Evocación<br>plástica                                    | Similicade<br>ncias<br>R.T. | Diseminación<br>R.P.    |                                     |  |  |
| <b>15</b> | 4.3 | Mixtura<br>pintura-<br>escultura                         | R. énfasis<br>sonoro        | Similicadencias<br>R.T. | Diseminación<br>R.P.                |  |  |

Ahora bien, la siguiente tabla muestra una aproximación analítica que mi análisis me permite proponer en relación al estilo coutiano (con una subdivisión entre poema en prosa y prosa poética) en dos dimensiones: ¿qué provoca (en relación al sentido)? de lado izquierdo y ¿cómo lo hace (en relación a su estructura)? de lado derecho:

| Poemas en prosa  |  | Prosa poética  |   |
|--|--|--|---|
| 1) <i>Insomnios fantásticos [II]</i>   |  | 1) <i>Pierrot enamorado de la Gloria.</i><br><br><i>Cuento en cuatro escenas</i>   |   |
| Ritmos utilizados:   | Efecto:  | Ritmos utilizados:   | Efecto:   |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acentual</li> <li>• Silábico</li> <li>• Pensamiento: anáfora<br/>diseminación<br/>similicadencia<br/>asíndeton</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Elegía (discursivo)</li> <li>• Ornamental (Ritmo de belleza sonora)</li> <li>• Entonacional (Ritmo de declamación poética)</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensamiento:</li> </ul> Fórmulas:<br>anadiplosis +<br>geminación ;<br>interjección +<br>similicadencias ;<br>epífora +<br>similicadencia ;<br>diseminación +<br>similicadencias o<br>anáforas | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Narratológico (pauta dramática)</li> <li>• Sonoro-semántico</li> <li>• Entonacional (ritmo de declamación poética)</li> <li>• Ornamental</li> <li>• (ritmo de belleza sonora)</li> </ul> |
| 2) <i>Delirium</i>   |  | 2) <i>Blanco y rojo</i>  |   |
| Ritmos utilizados:   | Efecto:  | Ritmos utilizados:   | Efecto:   |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensamiento: Similicadencia</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plegaria (discursivo)</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pensamiento: similicadencias</li> </ul>   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo narratológico</li> </ul>   |

|            |                |                  |               |
|------------|----------------|------------------|---------------|
| Anástrofe  | • Ritual       | fórmula:         | • Ritmo       |
| Anáfora    | (discursivo)   | similicadencia + | sensorial     |
| Geminación | • Entonacional | diseminación     | (sinestesia y |
| Quiasmo    | (Ritmo de      |                  | plástica en   |
| Asíndeton  | declamación    |                  | vínculo con   |
| • Silábico | poética)       |                  | pintura y     |
|            | • Ornamental   |                  | escultura)    |
|            | (Ritmo de      |                  | • Ornamental  |
|            | belleza        |                  | (ritmo de     |
|            | sonora)        |                  | belleza       |
|            |                |                  | sonora)       |

El lector puede percatarse de que los efectos producidos en ambos grupos son muy similares. En el grupo de poema en prosa se encuentran efectos de entonación, ornamentales y discursivos; mientras que en el segundo grupo (prosa poética), por cuanto hace al cuento de Pierrot, se producen los mismos efectos aunque las herramientas rítmicas no sean iguales. En este sentido, resalta la carencia de los ritmos silábico y acentual en el segundo grupo, no obstante que los efectos se mantienen en la primera de sus obras y sólo *Blanco y rojo* carece de ritmo de declamación poética. Con estas apreciaciones se puede argumentar a favor de que los ritmos considerados por excelencia versales (acentual y silábico) no son garantía —para el corpus coutiano seleccionado— de un ejercicio lírico que tienda a la declamación o al énfasis sonoro. También es

pertinente resaltar que si bien el cuento *Blanco y rojo* no desarrolla un ritmo de declamación poética sí presenta dentro del plano sensorial (sinestesia) características rítmicas; de esta forma se puede afirmar que para el corpus empleado la principal diferencia entre poema en prosa y prosa poética subyace, ciertamente en la técnica, pero se evidencia en los efectos que la inquietud creativa del autor busca producir, en este caso la declamación vinculada a la oralidad de la literatura.

Así he comprobado las dos principales hipótesis de mi estudio; cuya propuesta consiste en que el corpus seleccionado poseía características rítmicas; y que éstas extendían su sentido hacia lo conceptual, narratológico, discursivo y sensorial; enriqueciendo y creando múltiples sentidos de lectura en los textos estudiados. De tal forma, considero que cada construcción piramidal que interpreté como rítmico-discursiva constituye una poética cotidiana, es interesante que el autor utilice, mezcle y discrimine entre las formas rítmicas básicas<sup>74</sup> para dotar a sus obras de relación entre contenido y forma.

FFyL

---

<sup>74</sup> Y que fue organizada en los esquemas piramidales, Me refiero a los diferentes ritmos que propuse para el análisis de las obras: 1) de declamación poética; 2) de énfasis sonoro; 3) dialógico y 4) sensorial.

**Bibliografía directa:**

Couto Castillo, Bernardo (2014), *Obra reunida*, Velázquez Alvarado, Coral (ed.) México, UNAM.

**Bibliografía indirecta:**

Adolfo Bécquer, Gustavo (1993), *Rimas*, España, Clásicos Castalia.

Alonso, Amado (1965a), “La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán” en *Materia y forma en poesía*, España, Gredos.

----- (1965b), “Clásicos, románticos, suprarrealistas” en *Materia y forma en poesía*, España, Gredos.

----- (1965c), “La interpretación estilística de los textos literarios” en *Materia y forma en poesía*, España, Gredos.

Aznar Soler, Manuel (1993), “Modernismo y bohemia”, en *De Bécquer al Modernismo*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), España, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Beristáin, Helena (1995), *Diccionario de retórica y poética*, 7ª edición, México, Porrúa.

Ceballos, Ciro B. (1984), “Bernardo Couto Castillo”, en Bernardo Couto Castillo, *Asfódelos*, México, INBA, Premia Editora, colección La matraca, núm. 25.

Clark, Belem y Curiel Defossé (2002), *Estudio introductorio a Revista Moderna de México (1903-1911)*, México, UNAM.

Díaz Ruiz, Ignacio (2006), “Introducción”, a *El cuento mexicano modernista*, México, UNAM.

Domínguez Caparrós, José (2005), *Elementos de métrica española*, España, Tirant lo Blanch.



- Estébanez Calderón, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, España, Alianza Editorial.
- Grammont, Maurice (1948), *Traité pratique de prononciation française*, París, Delagrave.
- Guzmán Martínez, Arturo (2003), *La evolución de la narrativa mexicana en el último tercio del siglo XIX: el modernismo estético en asfódelos de Bernardo Couto Castillo* (tesis de licenciatura), UNAM, México.
- Henriquez Ureña, Max (1954), *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, Noé (1978), *Las contradicciones del modernismo: productividad poética y situación sociológica*, México, Colegio de México.
- Kurz, Andreas (2003), “*Algunas reflexiones en torno a Bernardo Couto Castillo y la narrativa mexicana modernista a finales del siglo diecinueve*”. *En Memoria. XIX Coloquio de Literatura Mexicana e Hispanoamericana*, México, Universidad de Sonora.
- López Bueno, Begoña (coord.) (1996), “Presentación” a *Elegía*, España, Grupo P.A.S.O.
- Maisonneuve, Jean (2005), *Las conductas rituales*, Argentina, Nueva Visión.
- Mandujano Jacobo, Pilar (2005), “El cuento fantástico del modernismo mexicano” en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Spekman (edición), México, UNAM.
- Mario, Martín (1996), “El cuento mexicano modernista: fundación epistemológica y anticipación narratológica de la vanguardia”, en Sara Poot Herrera (ed.), *El cuento*

mexicano. Homenaje a Luis Leal, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Meschonnic, Henri (1999), “Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?” en *Poesía hispanoamericana: Ritmo (s), métrica (s), ruptura (s)*, Areta Marigó, Gema; Le Corre, Hervé; et all (Editores), España, Editorial Verbum.

Millán Alba, José Antonio (1986), *Introducción a Pequeños poemas en prosa y Los paraísos artificiales*, España, Cátedra.

Munguía Zatarain, Martha Elena (2002), *Elementos de poética histórica, el cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México.

Navarro, Tomás (1974), T., *Manual de entonación española*, España, 4ª edición, Ediciones Guadarrama.

----- (1918), T., *Manual de pronunciación española*, España, Centro de Estudios Históricos.

Olcina Aya, Emilio (1979), “Presentación” a *Los paraísos artificiales*, Baudelaire, Charles, España, Fontamara.

Pacheco, José Emilio (1999), “Introducción”, a *Antología del modernismo (1884-1921)*, 3ª edición, México, UNAM.

Paraíso del Leal, Isabel (1976), *Teoría del ritmo de la Prosa*, España, Editorial Planeta.

Sainz de Robles, Federico Carlos (1982) *Diccionario de la literatura (tomo II)*, España, Aguilar.

Sanz, Juan Carlos (2009), *Lenguaje del color, sinestesia cromática en poesía y arte visual*, España, H. Blume.

- Utrera Torremocha, María Victoria (1999), *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, España.
- Vela, Arqueles (1972), *El modernismo Su filosofía. Su estética. Su técnica*, 2º edición, México.
- Velázquez Alvarado, Coral (2014), “Introducción”, en *Obra reunida*. Bernardo Couto Castillo, México, UNAM.
- W. Phillips, Allen (1982), “Bernardo Couto Castillo y la Revista Moderna”, *Texto Crítico*, VIII (24-25), enero-diciembre.
- Zamora Vicente, Alonso (1993), “Nuevas precisiones sobre *Luces de bohemia*”, en *Bohemia y literatura. De Bécquer al Modernismo*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes (eds.), España, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Zavala, Ana Laura (2012), *De asfódelos y otras flores del mal mexicana. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1993-1903)*, México, UNAM.
- Zea, Leopoldo (1968), *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica.