



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Literatura

**El manejo del ritmo en Canciones y otros poemas de
Carlos Germán Belli: teoría y estudios de casos**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Giancarlo SEVILLANO MENDOZA

ASESOR

Óscar COELLO CRUZ

Lima, Perú

2017



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Sevillano, G. (2017). *El manejo del ritmo en Canciones y otros poemas de Carlos Germán Belli: teoría y estudios de casos*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Literatura]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.



Escuela Profesional de Literatura

**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO
EN LITERATURA**

Reunido el Jurado en el Salón de Grados de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Ciudad Universitaria, el día Jueves 20 de abril del 2017 a las Quince horas, integrado por los profesores Mg. Eduardo Lino Salvador, Dr. Marco Martos Carrera, Mg. Guissela Gonzales Fernández, y el Dr. Óscar Coello Cruz; después de la exposición del tesista, la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis titulada: **El manejo del ritmo en Canciones y otros poemas de Carlos Germán Belli: Teoría y estudios de casos**, con la nota de:

18 (DIECIOCHO) SOBRESALIENTE

Después de calificada, se comunicó al tesista la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del Título de Licenciado en Literatura al bachiller **Giancarlo Sevillano Mendoza**.

Concluido el acto académico a las 14:30 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Mg. Eduardo Lino Salvador
Presidente
Auxiliar T.C.

Mg. Guissela Gonzales Fernández
Informante
Asociada T.C.

Dr. Marco Martos Carrera
Informante
Principal T.C.

Dr. Óscar Coello Cruz
Jurado Asesor
Asociado T.C.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	04
CAPÍTULO 1	
FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL RITMO.....	09
1.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA MÉTRICA ESPAÑOLA....	09
1.1.1 RITMO DE CANTIDAD.....	10
1.1.1.1 LA SÍLABA.....	11
1.1.1.2 LA SINALEFA.....	14
1.1.1.3 EL TIEMPO CADENCIAL.....	20
1.1.1.4 ISOMETRÍA Y HETEROMETRÍA.....	21
1.1.2 RITMO DE INTENSIDAD.....	24
1.1.2.1 ACENTUACIÓN DE PALABRAS.....	25
1.1.2.2 PRINCIPIOS DEL RITMO DE INTENSIDAD.....	27
1.1.2.3 ESQUEMA DE ACENTUACIÓN VERSAL.....	34
1.1.3 RITMO DE TIMBRE.....	38
1.1.3.1 TIPOS CUANTITATIVOS DE LA RIMA.....	39
1.1.3.2 TIPOS CUALITATIVOS DE LA RIMA.....	41
1.1.3.3 TIPOS DE RIMA SEGÚN SU DISPOSICIÓN.....	44
1.1.4 RITMO DE TONO.....	45
1.1.4.1 PAUSA ESTRÓFICA.....	46
1.1.4.2 PAUSA VERSAL.....	47
1.1.4.3 PAUSA INTERNA.....	48
1.2 EL APORTE DE ANDRÉS BELLO Y GONZÁLEZ PRADA EN EL RITMO CASTELLANO.....	49
1.2.1 EL APORTE DE BELLO.....	49
1.2.2 EL APORTE DE GONZÁLEZ PRADA.....	52
1.3 FORMAS TRADICIONALES DE LA POESÍA CASTELLANA...	54
1.3.1 POEMAS NO ESTRÓFICOS.....	54
1.3.2 POEMAS ESTRÓFICOS.....	59

CAPÍTULO 2

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA POESÍA DE BELLI.....	77
2.1 PANORAMA DE LA GENERACIÓN DEL 50.....	77
2.2 PERIODIZACIÓN DE LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI.	89
2.3 EJES TEMÁTICOS DE LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI.	100
2.3.1 EL HERMANO INVÁLIDO.....	101
2.3.2 EL SENTIMIENTO DE INFERIORIDAD.....	107
2.3.3 LA ALIENACIÓN.....	111
2.3.4 EL AMOR NO CORRESPONDIDO.....	118
2.3.5 EL ENTORNO AVASALLADOR.....	121
2.3.6 EL DESEO.....	124
2.4 TRADICIÓN Y MODERNIDAD.....	147

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DE CASOS.....	157
3.1 PRIMEROS ATISBOS RÍTMICOS EN LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI.....	157
3.2 MECANISMOS RÍTMICOS EN LA POÉTICA BELLIANA.....	202
3.3 ANÁLISIS DE <i>CANCIONES Y OTROS POEMAS</i>	232
CONCLUSIONES.....	330
BIBLIOGRAFÍA.....	333

INTRODUCCIÓN

La poesía, desde sus inicios, ha estado estrechamente ligada a la música. Se ha presentado a lo largo de la historia como un concierto armónico de elementos que confluyen dentro de sí para deleitar el oído del oyente. La pluma del poeta tiene como fin supremo que las letras que va plasmando en la página en blanco confluyan en un todo dominado por el ritmo. Este es el principal responsable de la sublimación de la poesía. En una época en que el versolibrismo y la ausencia de procedimientos formales se han establecido como regla general en la producción poética, Belli surge como una singular propuesta para recuperar el carácter intrínseco de la poesía.

El presente trabajo tiene como finalidad describir y resaltar los principios rítmicos que predominan en la creación poética de Carlos Germán Belli y las formas tradicionales de la poesía castellana que este recupera, y que servirán de molde para manifestar su visión crítica de la realidad. De este modo, se emprenderá un análisis rítmico de *Canciones y otros poemas*, con el fin de precisar los valores del ritmo y las formas tradicionales de la poesía occidental, en general, y en particular, la poesía italiana y española, que denotan el fundamento primordial de su consagración poética.

Los principales componentes rítmicos que Belli trabaja en su obra poética, siguiendo la propuesta de Rafael de Balbín, son el ritmo de cantidad, que hace referencia al cómputo silábico que se realiza en cada verso; el ritmo de intensidad, que obedece a la distribución de los acentos en cada eslabón melódico; al ritmo de timbre, que se refiere a la coincidencia intencional y reiterativa que existe en las terminaciones de cada verso; y, finalmente, el ritmo de tono, que se relaciona con la correspondencia

que existe entre el máximo de altura tonal y las pausas versales y estróficas. El majestuoso trabajo con el ritmo que hace nuestro autor se debe a su intención de recuperar el legado de la poesía clásica.

Asimismo, Carlos Germán Belli no solo recupera formas de la poesía tradicional tales como la silva, el verso suelto, el romance, la lira, el terceto encadenado, los cuartetos heterométricos, la sextina, la canción, entre otras; sino que, además, las reactualiza para manifestar su visión de la realidad contemporánea. Belli expresa su punto de vista sobre una sociedad que frustra y avasalla al individuo, pero lo hace a partir de la recuperación de las formas consagradas de la tradición poética castellana.

Los objetivos principales de la investigación en torno a la poesía de Belli se pueden definir en los siguientes puntos:

1. Determinar los principios teóricos del ritmo que trabajó Carlos Germán Belli en su poesía, en general, y en *Canciones y otros poemas*, en particular.
2. Precisar los componentes del ritmo que empleó nuestro autor, y las formas tradicionales, que le permitieron explorar su propia espiritualidad intelectual poética, y fijarlo como medio de expresión para reflejar la realidad y el escarnio que sufre el individuo por parte del medio y su sistema de injusticia social, a partir de un conocimiento técnico.
3. Asimismo, con un análisis rítmico detallado de *Canciones y otros poemas* de Carlos Germán Belli, se pretende establecer los alcances de la formalidad estructural y la laboriosidad rítmica que determinan sus composiciones poéticas.

En lo concerniente al estado de la cuestión, debemos señalar que para esta investigación se ha tomado como referencia el análisis que realizó Jorge Cornejo Polar en su libro *La poesía de Carlos Germán Belli*, donde nos plantea que el hecho fundacional del mundo poético de Belli, la matriz genética de su universo imaginario surge a partir de la toma de conciencia de reconocerse, y sentirse, inferior a los demás seres humanos. A partir de esta conceptualización del sujeto hablante, mana la galería de temas que modelarán el ánimo del yo poético: el hecho de vivir, insatisfactoriamente, una existencia que no se desea; la marginación; el avasallamiento al que es expuesto el hablante poético; la postergación social; la no correspondencia amorosa; la carencia de sabiduría; la inmediata realidad hostil; entre otros. De este modo, el discurso belliano, combinación de giros arcaicos, términos científicos y tecnológicos, anatómicos y fisiológicos, léxico administrativo y voces del habla popular limeña; sirve para expresar la condición humana del limeño de los años cincuenta. Asimismo, este trabajo ha sido de vital importancia para esta investigación, debido a que nos plantea una periodización de la obra poética de Carlos Germán Belli. Además, han sido de trascendental apoyo para esta investigación los aportes de críticos como Roberto Paoli, James Higgins, Julio Ortega, González Vigil, entre otros; ya que nos han ayudado a comprender mejor la obra de nuestro autor. El presente estudio es significativo porque nos permite resaltar los aspectos rítmicos que predominan en la producción poética de Belli, los modelos tradicionales de la poesía castellana que recupera, para reformularlos con la finalidad de expresar su visión de la realidad.

La hipótesis que se presenta en esta investigación consiste en describir el manejo, que tiene Belli, de los principales componentes del ritmo, y cómo recupera las

formas tradicionales de la poesía castellana que, en este contexto, prácticamente estaban desaparecidas, con la finalidad de manifestar su visión crítica de la realidad. En este sentido, nuestro autor realiza una reformulación, una reactualización de los modelos clásicos con el fin de presentar una mirada crítica de la realidad contemporánea. Por lo tanto, se produce un desajuste entre la armonía, el equilibrio que sugieren las formas tradicionales y lo caótico del contexto social contemporáneo.

La presente investigación consta de tres capítulos. En el primero, se han revisado los elementos constituyentes del ritmo en la poesía (de cantidad, de intensidad, de timbre y de tono), con la finalidad de observar cómo Carlos Germán Belli los aplica en su quehacer literario. Asimismo, se describen las principales formas estróficas y no estróficas de la tradición poética española, incluyendo las de origen italiano, que nuestro autor recupera y asimila para su producción poética.

En el segundo capítulo, hacemos una revisión, en primer lugar, de los panoramas histórico, político, social y cultural que les tocó vivir a los miembros que integraron la Generación del 50. Asimismo, tomando en cuenta el aporte de Jorge Cornejo Polar, se plantea una periodización sobre la producción poética de Belli que tiene como objetivo revelarnos los ejes temáticos tratados en su poesía. Finalmente, se ha desarrollado la hipótesis de esta investigación, que plantea la reactualización de las formas clásicas, por parte de Belli, para expresar su visión crítica de la sociedad.

En el tercer capítulo, se procede a realizar el análisis de tres poemas del libro *Canciones y otros poemas*, con la finalidad de describir de qué manera Carlos Germán Belli maneja los componentes constituyentes del ritmo, y qué formas estróficas recupera; y cómo estas se relacionan con el contenido que presentan.

Para nuestra investigación, se ha empleado como fuente primaria el texto *Los versos juntos*, publicación que estuvo a cargo de la Biblioteca Sibila – Fundación BBVA, realizada en el año 2008, la cual recoge la poesía completa de Carlos Germán Belli desde el año 1946 hasta 2008.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL RITMO

El presente capítulo tiene por objetivo describir cómo se organizan los elementos fundamentales de la estructura del ritmo y cuáles son las formas estróficas y no estróficas más usuales en la poesía castellana tradicional, con la finalidad de establecer de qué manera se manifiesta, en la obra de Belli, y más precisamente en *Canciones y otros poemas*, el trabajo de principios teóricos y técnicas tradicionales sobre el ritmo que consideramos esenciales en su creación poética. Para dicho fin vamos a basar nuestro análisis en los planteamientos teóricos de Rafael Balbín y Navarro Tomás, cotejándolos con los aportes significativos de otros autores especialistas en la materia como Isabel Paraíso, Andrés Bello, Rudolf Baehr, José Domínguez Caparrós, Antonio Quilis, Manuel González Prada, entre otros.

1.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA MÉTRICA ESPAÑOLA

En este apartado desarrollaremos específicamente las definiciones teóricas de los componentes del ritmo cómo se organizan, en la cadena fónica rítmica o estrofa los elementos de cantidad, intensidad, timbre y tono que son el fundamento de la expresividad poética¹.

¹ Se tomará en cuenta, para la estructura del ritmo, el modelo que Rafael de Balbín (1975) plantea: ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de timbre y ritmo de tono.

1.1.1 RITMO DE CANTIDAD

El ritmo de cantidad obedece principalmente a la medición de los versos de un poema. Es un elemento fundamental para la conformación del ritmo en la poesía; no obstante, se ha generado cierta polémica que gira en torno a si se puede considerar a la métrica el elemento más importante en la estructura rítmica. Antonio Quilis señala lo siguiente: “El metro, o número de sílabas que posee un verso, tiene impor excepcional en la versificación regular o silábica, que es la mejor y la más usual a lo largo de toda nuestra métrica (...)” (46). Sin embargo, a pesar de la importancia trascendental del metro o ritmo de cantidad, para Antonio Quilis: “Nuestra versificación, como nuestra lengua, se basan en el ritmo intensivo o acentual, no en el cuantitativo, como eran la griega o latina” (21). Del mismo modo, Navarro Tomás considera el ritmo de intensidad sobre el de cantidad, al momento de determinar el elemento base de la estructura rítmica versal: “(...) en la poesía contemporánea, al verso se le considera, en su estructura sonora, como mero producto del ritmo, independiente del papel accesorio y omisible de la medida silábica, de la rima y de la estrofa” (29)². Rudolf Baehr sigue la misma línea que Navarro Tomás: “De acuerdo con las características fonéticas de la lengua, los acentos con su relieve acústico determinan claramente el verso español (...)” (24). En cambio, aunque reconoce la importancia del acento para la configuración rítmica del verso, Isabel Paraíso considera que: “El metro es el elemento básico en la versificación de todas las lenguas románicas” (109). Y más adelante dirá: “El metro es el sustentador de los demás ritmos versales. La versificación culta española se asienta sobre el metro o medida del verso. De hecho, el ritmo acentual se ancla sobre él, el ritmo de pausas también, e igualmente la rima” (110). Rafael de

² No obstante, Navarro Tomás, deja en claro que ha habido una discusión ardua sobre la determinación del elemento base del ritmo de la poesía entre el ritmo de cantidad y el de intensidad, imponiéndose finalmente el segundo. Basa su argumento en el aporte filológico de Andrés Bello. Véase, para este punto, el apartado 1.3

Balbín considera que la medida de un verso, basado en el conteo silábico, nos propone un método “(...) rigurosamente exacto, para el cómputo cuantitativo de los núcleos fónicos espiratorios, contruidos dentro de la unidad léxica o vocablo” (63). En este sentido, el metro se hace fundamental en la estructura del ritmo de la poesía castellana.

A pesar de las diferentes opiniones que se tiene sobre la importancia del metro en la poesía de lengua española, no cabe duda de que, en mayor o menor medida, es un elemento importante y tradicional en la estructura rítmica del verso.

1.1.1.1 LA SÍLABA

Tradicionalmente, se ha optado por la elección de la sílaba como elemento principal para la contabilidad de un verso. Al respecto, Rafael de Balbín señala lo siguiente: “El oído humano directo receptor del ritmo poético, ha percibido siempre la cadena rítmica, como una sucesión simétrica y armónica de núcleos espiratorios, y ha contado el número de estas unidades estructurales, antes de buscar el resultado de la descomposición analítica de los tiempos rítmicos en fracciones de segundo.” (64 – 65). Es decir, la medición de los eslabones melódicos se realiza a través del cómputo de la sucesión de núcleos espiratorios en un verso, dejando de lado el análisis cronométrico, que no ofrece una diferencia apreciable al momento de materializarse acústicamente³. La sílaba o cima fónica tiene como núcleo de su estructura una vocal, la cual puede ser acompañada por fonemas consonánticos, semivocálicos y semiconsonánticos⁴; y se convierte en la unidad cuantitativa al medir la duración de la cadena hablada (de Balbín

³ Se ha tomado la nomenclatura propuesta por Rafael de Balbín al momento de referirse a los versos como eslabones melódicos. Cuando habla de núcleos espiratorios se hace referencia al elemento en que recae la función de llevar la contabilidad de la cadena rítmica, puede ser de tipo silábico (núcleo espiratorio intraléxico) o sinaléfico (núcleo espiratorio extraléxico).

⁴ Para el caso de los fonemas semivocálicos las vocales cerradas i y u átonas van acompañando de forma posterior a la vocal abierta: aire, reino; para el caso de los fonemas semiconsonánticos las vocales cerradas i y u van acompañando de forma anterior a la vocal abierta o cerrada: agua, viudo.

63). No obstante, cabe señalar una diferencia importante al momento de llevar a cabo la medición de un verso, pues hay ciertos fenómenos dentro de la métrica que cumplen un rol significativo. Antonio Quilis apunta lo siguiente: “Al medir la cantidad total de un verso, hay que tener en cuenta dos factores: a) el número de sílabas fonológicas, que por ser un hecho de lengua, es constante, y b) los fenómenos métricos: sinalefa, diéresis, sinéresis y lugar del acento en la última palabra del verso...” (46). Sobre el punto, Rudolf Baehr hace la siguiente consideración:

La palabra sílaba es término a la vez de la fonética y de la métrica; sin embargo, no siempre significa lo mismo en uno y otro sentido. Conviene, pues, distinguir las sílabas fonéticas, componentes de una palabra aislada, y las sílabas rítmicas, que lo son del verso. El verso como entidad o cuerpo rítmico no consiste en palabras sueltas, sino en las unidades rítmicas que estas forman. La métrica no tiene en cuenta las sílabas que constituyen una palabra, sino que mide las rítmicas. (38)

Por lo tanto, hay que tener en cuenta que no siempre la contabilidad del verso se lleva a cabo solo midiendo las sílabas, sino que hay ciertos fenómenos métricos, como la sinalefa, a tomar en consideración⁵. Por ejemplo:

Casto pie vagabundo
de niña desprendido⁶

En los versos anteriormente consignados, podemos observar que cada uno tiene como medida siete sílabas, lo cual forma versos heptasílabos. Además, en este caso, las sílabas fonéticas coinciden con las sílabas rítmicas, por lo cual no genera mayor complejidad al llevar a cabo la contabilidad del verso. Sin embargo, en el siguiente caso podremos observar la diferencia:

⁵ Sobre la sinalefa véase el apartado 1.1.1.2

⁶ Carlos Germán Belli. *Los versos juntos 1946 – 2008. Poesía completa*. Sevilla, Biblioteca Sibila – Fundación BBVA de poesía en español, 2008; p. 17.

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdese con palpito
bajo la sangre pura de los ojos⁷.

En el ejemplo propuesto, se puede observar que en el primer verso se cuentan catorce sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas, ya que hay presencia de núcleos espiratorios de tipo sinaléfico hasta en tres ocasiones (o – a; o – e; á – e) y ocho núcleos espiratorios de tipo silábico; en el tercer verso podemos contabilizar trece sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas, en este caso solo hay presencia de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (o – e; i - e) y nueve núcleos espiratorios de tipo silábico; en el segundo verso se puede contabilizar doce sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas; en este caso solo hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (o – a) y diez núcleos espiratorios de tipo silábico⁸. Del mismo modo, en el cuarto verso se contabilizan doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admite la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (o – a). Finalmente, en el quinto verso las sílabas fonéticas coinciden plenamente con las sílabas rítmicas, ya que no hay presencia de núcleos espiratorios de tipo sinaléfico.

⁷ *Ibíd.*, p. 13.

⁸ En este caso, al terminar el verso en palabra esdrújula se le disminuye una sílaba. Para este punto véase el apartado 1.1.1.3

1.1.1.2 LA SINALEFA

La sinalefa tiene una importancia fundamental en la métrica española⁹, ya que interviene en la conformación de las sílabas rítmicas de un verso. Su estructura está constituida por la unión de dos sílabas de diferentes palabras; por lo cual, su cima fónica, a diferencia del núcleo espiratorio de tipo silábico, está compuesta por dos vocales. Para diferenciarla de la sílaba, Rafael de Balbín señala lo siguiente sobre la sinalefa: “Es un núcleo espiratorio distinto de la sílaba, y denominado sinalefa, cuya mayor amplitud en el espacio acústico –por extenderse a unidades léxicas separadas y diversas- permite la coexistencia sin pérdida de la perceptibilidad de dos articulaciones vocálicas plenas, que nunca coexisten como tales en la sílaba castellana” (67).

Efectivamente, la sinalefa conformará siempre, dentro de la estructura versal, una sílaba rítmica. A propósito, Antonio de Quilis la define de la siguiente forma: “Cuando una palabra termina en vocal (o vocales) y la siguiente comienza por vocal (o vocales), se computan, junto con las consonantes que formen sílaba con ellas, como una sola sílaba métrica” (48). Cabe señalar que cada cima fónica que compone la sinalefa conserva su valor sonoro; es decir, se articula cada vocal de manera independiente¹⁰.

Aunque es un fenómeno común en la poesía de lengua castellana, es necesario identificar en qué circunstancias puede materializarse la sinalefa. En primer lugar, la presencia del fonema *h* no impide la sinalefa:

⁹ Baehr considera a la sinalefa como una licencia métrica. Justifica su argumento indicando, en una nota aclaratoria, que en la poesía clásica latina no era muy frecuente su uso. No obstante, aclara que en la poesía española es muy común encontrar versos que facilitan este fenómeno métrico.

¹⁰ Salvo, señala Baehr, en los casos en que se da la unión de vocales iguales: “Se exceptúa el caso en que se encuentren dos o más vocales iguales: *Va a América*. En estos casos las vocales idénticas parecen pronunciarse como un sonido alargado” (47).

al alma hurtando en cada instante tierno¹¹

En este ejemplo, se puede observar que el verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas y solamente once sílabas rítmicas, ya que hay presencia de núcleos espiratorios de tipo sinaléfico hasta en tres ocasiones (a – hu; o – e; a – i) y ocho núcleos espiratorios de tipo silábico. Como se manifiesta en el primer núcleo espiratorio extraléxico, constituido por el eje *a – hu*, además de la consonante *m* en posición explosiva y la consonante *r* en posición implosiva¹²; el fonema *h* no genera mayor obstáculo al conformarse la sinalefa.

Del mismo modo, los signos de puntuación tampoco impiden la conformación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico. Al respecto, Isabel Paraíso señala: “La métrica española va más lejos que su gramática, puesto que la sinalefa puede realizarse en un verso incluso saltando por encima de un signo ortográfico de pausa: coma, punto, punto y coma, etc. A esta especial sinalefa la llamaremos sinalefa métrica” (116):

el plumaje del ave, hermano mío¹³

En el ejemplo propuesto, se puede observar que el verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas, debido a que hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (e – he) y diez núcleos espiratorios de tipo silábico. Como se puede apreciar en la única sinalefa del verso, constituida por el eje *e – he*, además del fonema *v* en posición explosiva y del fonema *r* en posición implosiva; el signo de puntuación (,) no es obstáculo para la formación de sinalefa.

¹¹ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 15.

¹² Las consonantes, semiconsonantes y semivocales en posición explosiva son las que inician una sílaba: *pe* (en este caso el fonema *p* estaría en posición explosiva); mientras que en posición implosiva serían las que cierran una sílaba: *ap* (en este caso el fonema *p* estaría en posición implosiva).

¹³ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 21.

En el caso de que se encuentren dos vocales iguales siempre se va a producir sinalefa:

En tal manera me emborrico apriesa,¹⁴

En el ejemplo anterior, se observa que el verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas, debido a que hay presencia de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (e –e; o - a) y nueve núcleos espiratorios de tipo silábico. En este verso se aprecia la formación de una sinalefa establecida por la unión de dos vocales iguales *e – e*, flanqueadas por dos fonemas consonánticos *m* en posición explosiva e implosiva, respectivamente.

En lo que concierne a la acentuación, se registran los siguientes casos: si se reúnen dos vocales átonas siempre se produce sinalefa:

inmensos montes todo el día alzando¹⁵

En el ejemplo anterior, se observa que el verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, y solamente once sílabas rítmicas, debido a que hay presencia de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (o –e; a - a) y nueve núcleos espiratorios de tipo silábico. Se puede apreciar que ambas sinalefas están conformadas por vocales átonas.

En el caso específico del encuentro de una vocal tónica que precede a la átona, la sinalefa es obligatoria (Baehr 49):

Allá en el arcano trazar una letra¹⁶

¹⁴ *Ibíd.*, p. 115.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 110.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 213.

En el ejemplo anterior, se observa que el verso está compuesto por trece sílabas fonéticas y solamente doce sílabas rítmicas, ya que hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (á – e) y once núcleos espiratorios de tipo silábico. La sinalefa se establece a partir de la unión del eje vocálico *á – e*, además del fonema consonántico *n* en posición implosiva y del fonema consonántico *ll* en posición explosiva.

La sinalefa es habitual cuando la vocal átona precede a la tónica (Baehr 49):

y la áurea letra¹⁷

En el ejemplo propuesto, se observa que el verso está compuesto por siete sílabas fonéticas, y solamente seis sílabas rítmicas, ya que hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (a – á) y cinco núcleos espiratorios de tipo silábico. La sinalefa se establece a partir de la unión del eje vocálico *a – á*, además del fonema consonántico *l* en posición explosiva y el fonema semivocálico *u* en posición implosiva.

Como se ha visto, la acentuación no presenta mayor obstáculo al momento de constituirse la sinalefa; sin embargo, cuando esta se presenta implicando una vocal que está en posición de axis rítmico, se hace complicada su conformación. Rudolf Baehr afirma que: “(...) se prefiere hacer hiato cuando en esta vocal tónica recae un acento de intensidad obligatorio, en especial al final de verso” (49). Al respecto, Rafael de Balbín señala que se mantienen las vocales en hiato, por influencia del acento de intensidad del segundo de los fonemas vocálicos, que aparece reforzado por su inserción en el axis rítmico de la estrofa (75).

¹⁷ *Ibíd.*, p. 213.

más bien como dos astros, como uno¹⁸

En este ejemplo, se aprecia que hay once sílabas fonéticas y once sílabas rítmicas. Se puede observar que en este verso endecasílabo hay un caso hipotético de sinalefa (o - u); sin embargo, debido a que el acento recae sobre un fonema vocálico en posición de axis rítmico; en este caso se prefiere el hiato a la sinalefa¹⁹.

Asimismo, se da preferencia al hiato sobre la sinalefa en el caso de que esta se presente en el límite que forma cada hemistiquio en un verso compuesto. Como señala Rafael de Balbín: “También por su correlación con la pausa medial se refuerza la intensidad del acento léxico. Por ello, con frecuencia en la configuración del verso, es preferido el hiato a la sinalefa” (76). Veamos el siguiente ejemplo:

Esa pluma y letra, antípodas ambas²⁰

Se puede apreciar que, en primer lugar, el verso se divide en dos hemistiquios de seis sílabas rítmicas cada uno²¹. La división de verso o pausa queda expuesta por el signo de puntuación (.). El primer hemistiquio presenta un caso de sinalefa que se establece a partir de la unión del fonema vocálico *a* y el fonema consonántico *y*, mientras que en el segundo hemistiquio no se aprecia ninguna posibilidad de sinalefa; salvo la que hipotéticamente se puede producir entre los fonemas vocálicos (*a – a*) que se encuentran en el límite de cada hemistiquio, pero que no se materializa, debido a que

¹⁸ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 234.

¹⁹ El hiato es una licencia métrica, menos común, que funciona como complemento de la sinalefa. Para Antonio Quilis, el hiato: “Es el fenómeno contrario a la sinalefa: la vocal final de una palabra y la primera de la siguiente se mantienen como sílabas diferentes. La causa de que se produzca hiato (o de que no se dé la sinalefa) suele ser la acentuación de una de las dos vocales (la sinalefa con una vocal acentuada resulta violenta, la cesura en un verso compuesto, o el énfasis” (50). Hemos visto que se prefiere el hiato cuando uno de los fonemas vocálicos presenta acentuación obligatoria, debido a su posición en el axis rítmico de la estrofa; del mismo modo, se prefiere el hiato cuando se da el encuentro de dos vocales separadas por la pausa versal.

²⁰ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 212.

²¹ Sobre los hemistiquios, véase el apartado 1.1.5

arruinaría la armonía rítmica de cada segmento del verso; por lo cual, se prefiere el hiato en este caso.

Finalmente, revisaremos el caso del fonema consonántico *y* que permite la producción de la sinalefa cuando se asocia a una vocal. Rafael de Balbín sobre el punto aporta: “La asociación fónica de la conjunción *y*, a núcleos idiomáticos contiguos, reviste caracteres análogos a los que tiene la sinalefa; pero difiere netamente porque en las palabras que se ponen en contacto, no se asocian articulaciones vocálicas del primer vocablo con articulaciones vocales del segundo” (83). Es importante resaltar la diferenciación que de Balbín señala al decir que la sinalefa de tipo consonántica difiere de la normal por no asociar dos palabras diferentes en una misma sílaba rítmica. Por lo demás, este tipo de sinalefa cumple las mismas características que la común. Véase el siguiente ejemplo:

Y aun del elixir del amor rechazas,²²

En este verso, se puede contabilizar doce sílabas fonéticas y solamente once sílabas rítmicas, ya que hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (*y – a*) y diez núcleos espiratorios de tipo silábico. La sinalefa se establece a partir de la unión del eje consonántico - vocálico *y – a*, además del fonema consonántico *n* y el fonema semivocálico *u* en posiciones implosivas.

Otros fenómenos menos usuales en la tradición poética española son los casos de la sinéresis que se produce cuando en el interior de una palabra se consideran formando diptongo, y por lo tanto como una sola sílaba métrica, dos vocales medias o baja (*a, e, o*), que normativamente se consideran como núcleo silábico independiente (Quilis 49);

²² Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 234.

y la diéresis, que se produce cuando dos vocales que forman un diptongo se pronuncian separadas dando lugar cada una de ellas a dos sílabas diferentes (Quilis 49)²³.

Es muy importante resaltar, por último, la jerarquía que ostenta cada fenómeno métrico en la poesía de lengua castellana. La sinalefa es, de lejos, el más empleado por los poetas. Al respecto, Rafael de Balbín señala: "...el hecho lingüístico de la sinalefa, es un fenómeno totalmente general, en la constitución de la cadena rítmica castellana [...] No parece propio por ello, llamar licencia a la sinalefa, y desvalorar así el efecto estilístico general de la trabazón fónica, que se funda en el núcleo sinaléfico" (84). Notoriamente, se distingue la sinalefa de los demás casos de licencias rítmicas; para Antonio Quilis: "El hecho obedece al distinto nivel de uso: mientras que la sinalefa es un fenómeno corriente y prácticamente constante en el habla (casi un hecho de norma lingüística), no lo son los otros fenómenos, constituyen una excepción" (50).

1.1.1.3 EL TIEMPO CADENCIAL

El tiempo cadencial hace referencia a las sílabas que se ubican después del axis rítmico o último acento de verso. Cabe señalar que en este espacio silábico se produce un descenso de intensidad, por lo cual es inacentuado. Puede anotarse tres formas diferentes de presentación: la forma más aceptada en nuestro idioma es la de terminación grave, lo que produce un tiempo cadencial conformado por una sola sílaba.

²³ Existen otras licencias métricas menos empleadas, prácticamente extintas, en la poesía contemporánea. Por un lado está el grupo de aquellas que suprimen una sílaba: Aféresis (al principio), Síncopa (en el medio) y Apócope (al final). Belli pone en práctica la apócope en el siguiente verso, donde emplea el desusado *do* por el *donde*: "non sabes por dó marchar". Del mismo modo, recupera la síncopa: "Acá vuestros dones dejo por doquiera". En este caso prefiere el uso del *doquiera* por el de *dondequiera*. Por otro lado, tenemos el grupo de las licencias que agregan una sílaba en la palabra: Prótesis (a inicio), Epéntesis (en medio) y Paragoge (al final). Belli recupera, en este caso, la paragoge: "la infelice memoria del perito". En el verso anterior, se prefiere el uso de *infelice* por el de *infeliz*.

Para Baehr, esto se debe a que: “el español (y también el italiano) considera como normal el verso de terminación paroxítona, conforme al ritmo acentual de su léxico [...] Por tanto, para medir el verso español hay que contar desde la primera sílaba hasta la sílaba siguiente a la tónica final” (22-23). En el siguiente ejemplo se puede apreciar que el tiempo cadencial está formado por una sola sílaba (do), ya que el verso termina en palabra grave: “Como cresta de gallo acuchillado”²⁴. En segundo lugar, tenemos el tiempo cadencial conformado por dos sílabas, que exige terminación de verso en palabra esdrújula. Véase el siguiente ejemplo: “mirándose ya fuera de sus órbitas”²⁵; después de la última sílaba tónica (ór), se observa la cadencia configurada por dos sílabas inacentuadas (bi – tas). Finalmente, el tiempo cadencial que no presenta ninguna sílaba en su estructura, exige terminación de verso en palabra aguda. Véase el siguiente ejemplo: “con ríos que atraviesan el umbral”²⁶. En este caso, la cadencia se configura sin articulación silábica. Respecto a las dos últimas formas, Rudolf Baehr señala: “Los versos que terminan con palabras oxítonas y proparoxítonas están fuera del orden normal que representa la terminación llana; para contar estos versos hay que acomodarlos al término medio de la normalidad métrica añadiendo una sílaba en el caso de los agudos, y restando una en el caso de los esdrújulos” (23).

1.1.1.4 ISOMETRÍA Y HETEROMETRÍA

El concepto de isometría está ligado a una secuencia métrica equivalente en todos los versos de un poema. Es decir, los eslabones melódicos de una estrofa, por ejemplo, comparten la misma cantidad de sílabas. Rafael de Balbín define la isometría

²⁴ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 114.

²⁵ *Ibíd.*, p. 13.

²⁶ *Ibíd.*, p. 21.

de la siguiente manera: “Estrofa isométrica, en la que todos los grupos melódicos o versos, que como partes la integran, tienen igual número de unidades cuantitativas” (90). Sobre el punto, Isabel Paraíso señala: “Pensemos en un romance o un soneto. Una sucesión de versos con el mismo número de sílabas –respectivamente ocho y once– jalonan la página. Estamos ante versos de igual medida: isométricos. En la poesía española, la mayoría de los poemas son isométricos” (113). Asimismo, cabe indicar que en un poema isométrico el axis rítmico coincide en todos sus versos. Véase el siguiente ejemplo:

Aquella cebra al lado de la niña
lamiéndole su muslo mutilado,
todo aquello al costado, tras del mundo,
tras la gente adherida en una riña,
todo aquello qué triste, qué fugado
de la vera del mar, y qué profundo²⁷.

En esta estrofa, apreciamos que todos los versos que la conforman tienen la misma cantidad de sílabas. Es una estrofa isométrica, todos sus eslabones melódicos tienen once unidades cuantitativas: es endecasílabo. Además el axis estrófico, en todos los versos, se ubica en la décima sílaba rítmica.

En el caso de la heterometría, Isabel Paraíso la define de la siguiente manera: “(...) pensemos en una poema en liras: Los versos heptasílabos y endecasílabos se suceden con un orden fijo y una distribución de rimas determinada: 7a – 11B – 7a – 7b – 11B. Estamos ante versos de diferente medida: heterométricos” (113). Para Paraíso la sucesión alternada de versos, en su ejemplo, heptasílabos y endecasílabos, conforma una estrofa heterométrica. No obstante, el hecho de presentar un encadenamiento de

²⁷ *Ibíd.*, p. 17.

versos impares produce cierta armonía en la estrofa; por lo cual, Rafael de Balbín la consideraría dentro del tipo homeométrica, la cual se configura por la unión en el todo estrófico, de partes melódicas o versos que guardan proporción constante –aunque no igualdad- en el número de sus unidades cuantitativas (de Balbín 91). Es decir, aunque no hay una igualdad métrica en todos los componentes melódicos de la estrofa, por lo menos se conserva cierta proporcionalidad. Véase el siguiente ejemplo:

Este seso que vergonzoso va
rodando por la esférica corteza,
que ni una vez siquiera
ascender pudo a la celeste bóveda,
ahora desde la corporal cárcel
mira con infinita envidia siempre
al don alado ajeno,
lejos como la luz de las estrellas;²⁸

En esta estrofa, podemos apreciar que la sucesión de todos sus versos está dispuesta de la siguiente manera: 11 – 11 – 7 – 11 – 11 – 7 – 11. A pesar de que está integrada por eslabones melódicos desiguales, en la estrofa hay una clara proporcionalidad rítmica de imparicidad (por su cantidad rítmica). Además, el axis rítmico, aunque varía de posición, sigue manteniendo un eje proporcional y de parecida ubicación. El ejemplo anterior para de Balbín pertenece al tipo homeométrico, mientras que para Isabel Paraíso es heterométrico.

Para de Balbín, la estrofa heterométrica es aquella que está compuesta por una sucesión de versos de desigual medida, que no comparten siquiera el carácter de

²⁸ *Ibíd.*, p. 257.

proporcionalidad. El encadenamiento de eslabones melódicos pares e impares resta expresividad a la estrofa, lo cual hace poco frecuente su uso. Véase el siguiente ejemplo:

Encima del aire
o bajo tierra,
después de conocer el destino²⁹

En esta estrofa, podemos apreciar que la sucesión de todos sus versos está dispuesta de la siguiente manera: 6 – 5 – 10. Como se observa, no hay proporcionalidad de paridad ni imparidad (por la cantidad diferente de cada verso). Del mismo modo, el axis rítmico varía de forma notoria en cada eslabón melódico (axis disimétrico), lo cual le resta notablemente expresividad a la estrofa.

Isabel Paraíso, al respecto agrega: “En general, los metros impares se mezclan sin discordancias, y los pares a su vez también. Por el contrario, la mezcla de pares e impares, sobre todo si son de medidas próximas (por ejemplo, séptima, octava y novena sílabas), produce choques e inestabilidad rítmica” (113). Por este motivo, se prefiere las estrofas isométricas y homeométricas, ya que conservan armonía rítmica.

1.1.2 RITMO DE INTENSIDAD

Sin lugar a dudas, el ritmo de intensidad es uno de los más importantes en la estructura rítmica de la poesía. Obedece a la distribución armónica de los acentos dentro del poema. Como señala de Balbín: “Este ritmo de intensidad –capital para muchos en la métrica castellana- se funda en la ordenación periódica de los acentos léxicos” (95).

²⁹ *Ibíd.*, p. 26.

Isabel Paraíso reconoce a la acentuación en la poesía castellana como un elemento importante en su configuración rítmica:

En todas las lenguas románicas el acento es intensivo (...) En una palabra española la sílaba marcada por el acento recibe una carga de intensidad o fuerza espiratoria, de altura tonal y de duración superior a las demás. Vocablos como “cántara”, “cantara” y “cantará” se distinguen semánticamente por la posición del acento en una u otra sílaba. Ello hace que la métrica de las lenguas románicas tenga en el acento uno de sus principales elementos de configuración rítmica (76).

Definitivamente, a pesar de las polémicas en torno si es el acento o no el elemento principal en el ritmo, la acentuación es de capital importancia para la rítmica castellana. José Domínguez Caparrós, al respecto, señala que: “el acento es elemento fundamental del ritmo del verso, hasta el punto de que los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos, como se verá, son el número de sílabas y el número y lugar de los acentos” (83).

1.1.2.1 ACENTUACIÓN DE PALABRAS

Es importante reconocer las categorías gramaticales que son acentuadas en la lengua española, ya que del mismo modo conservan su tonicidad en la configuración rítmica de la cadena hablada.

En primer lugar, tenemos las categorías gramaticales portadoras de acento como los sustantivos y los verbos. Estos elementos tienen significación real y son entes autónomos; por lo tanto, siempre recae en ellos una carga de intensidad. Su tonicidad es estable. No obstante, cabe mencionar que cuando se presentan una estructura compuesta en los sustantivos el primer elemento es el que pierde intensidad. Así, por ejemplo, en

María Luisa, el primer término ha perdido tonicidad, y solo lleva acento el segundo elemento. A este grupo de palabras se le conoce con el nombre de lexemas llenos³⁰.

En segundo lugar, tenemos las categorías gramaticales inacentuadas como lo son el artículo, la preposición y la conjunción. Estos elementos tienen significación referencial y dependiente; por lo tanto, son elementos normalmente átonos. Hay una excepción en el caso de la preposición “según” que sí es palabra tónica. Del mismo modo, las locuciones conjuntivas también conservan su tonicidad. Este grupo de categorías gramaticales recibe el nombre de lexemas vacíos.

Finalmente, tenemos un tercer grupo que presenta una acentuación variable e inestable. Poseen significación real y accesoria. A este conjunto de categorías gramaticales pertenecen el adverbio, el adjetivo y el pronombre. Por ejemplo, el adjetivo calificativo y el determinativo conservan su tonicidad, pero cuando está en función de posesivo desacentúa. Sin embargo, cuando el posesivo va pospuesto es acentuado (hijo mío). En el caso de los pronombres, son acentuados los personales. Los pronombres complementos son acentuados si los precede una sílaba desacentuada, normalmente preposición (de ti). Son desacentuados si van antepuestos (me quieren) o pospuestos, pero si van después de sílaba tónica (clavarme). En el caso de los adverbios casi siempre son tónicos, excepto cuando cumplen función relativa. Sin embargo, cuando son interrogativos o exclamativos acentúa, fenómenos que se repite en el caso de los pronombres relativos. Este grupo de palabras recibe el nombre de lexemas semillenos. Rafael de Balbín señala al respecto: “Adverbio, adjetivo y pronombre, llevan comúnmente acento prosódico en castellano; pero el grado de su función

³⁰ Nomenclatura tomada de Rafael de Balbín.

semántica, menos intenso y vigoroso que en las palabras llenas, hace que el pronombre, el adverbio, y algunas formas del adjetivo sean propensas a la desacentuación” (98).

1.1.2.2 PRINCIPIOS DEL RITMO DE INTENSIDAD

Básicamente, son dos los principios que hay que tener en cuenta en el ritmo de intensidad.

En primer lugar, el centro de movimiento rítmico es el axis o cumbre tonal. Este acento determina el ritmo principal de toda la estrofa. Es simétrico y es el acento más importante del poema. Su ubicación es la última sílaba acentuada de cada verso, y se repite uniformemente a lo largo de todas las estrofas. Isabel Paraíso señala al respecto: “Este acento fijo, que afecta siempre a la sílaba penúltima del verso si es palabra llana (a la última si es aguda, y a la antepenúltima si es esdrújula), ha sido denominado de varios modos: acento versal, acento obligatorio, eje rítmico, axis rítmico, etc. Este acento es importantísimo, pues acompaña indisolublemente al metro y recibe la rima” (77). Véase el siguiente ejemplo:

Y solo entonces puede verse el todo,
puntual suma y compendio de la vida,
en cuyo seno a plenitud el niño
queda transfigurado en feliz viejo,
y es que con discreción total la nada
asume el saber cultivado en años³¹.

³¹ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 505.

En los versos anteriormente consignados, se puede apreciar que los seis versos de la estrofa poseen once sílabas rítmicas. Es una estrofa de tipo isométrica, ya que todos sus eslabones melódicos son endecasílabos. Asimismo, se puede observar que la acentuación de la sílaba diez de cada verso es uniforme y constante. Por lo cual, se configura en ella el acento estrófico o axis rítmico. Estos acentos principales son exclusivamente necesarios para la constitución de la estrofa, como señala Rafael de Balbín: “(...) necesario, fijo y único en cada verso; y, como inserto en el axis estrófico, situado en la última unidad métrica que esté acentuada de cada grupo melódico o verso” (141).

El segundo principio que debe conservar toda estrofa es la disposición alternada de los acentos en los eslabones melódicos. Esto quiere decir, que todos los versos deben mantener la sucesión de sílaba acentuada- desacentuada o viceversa, para mantener la expresividad estrófica, ya que de lo contrario, la sucesión de dos sílabas acentuadas produce cacofonía. Véase el siguiente ejemplo:

Por este monte abajo cuánto agudo,³²

En el ejemplo anterior, se puede apreciar que el verso es de tipo endecasílabo, es decir, posee once sílabas rítmicas. El axis rítmico, por ende, está ubicado en décima posición. Aparte de la cumbre tonal, el verso posee otros acentos que constituyen la expresividad del eslabón melódico. En este caso, se puede apreciar que los acentos secundarios tienen una distribución uniforme, ya que todos se ubican en posición par: segunda (es), cuarta (mon), sexta (ba), octava (cuán). Por lo tanto, en este verso los acentos secundarios responden totalmente al ritmo que marca la cumbre tonal (de signo

³² *Ibíd.*, p. 137.

par). Cuando los demás acentos del verso coinciden, en criterios de paricidad o imparicidad, con el axis rítmico, reciben el nombre de acentos rítmicos³³. Este fenómeno en el ritmo de intensidad recibe el nombre de acentuación monorrítmica. Rafael de Balbín señala que los acentos rítmicos son: “(...) los acentos de intensidad, que no son necesarios para la formación de la estrofa; pero están contruidos con el mismo signo rítmico del axis estrófico. Son variables en cuanto a su número y localización absoluta dentro de cada grupo melódico” (141). La uniformidad de la posición de los acentos en el verso constituye la estrofa de acentuación monorrítmica.

Sin embargo, la estrofa castellana admite algunas licencias cuando se trata de la configuración acentual de sus eslabones melódicos. Cada verso goza de cierta independencia en su constitución acentual. Rafael de Balbín señala al respecto:

Junto al nexo unitario que asegura la reiteración simétrica del acento estrófico, la secuencia rítmica de cada verso se configura con parcial variedad, y de la unión armónica de estos dos factores, se forma la fisonomía fónica y la expresividad propia y definida de cada verso, aun sin romper ni violentar el ámbito ajustado y rítmico de la estrofa (145).

Es decir, que si bien es cierto que la estrofa castellana posee en su estructura un acento principal que se repite de forma obligatoria en cada verso –axis rítmico-, sucede, con frecuencia, que se pueden combinar acentos en posición par e impar dentro de un mismo eslabón melódico. La variedad acentual de la estrofa castellana, rebasa con muy grande frecuencia al monorritmo, para dar mayor complejidad y más diversas formas expresivas al ritmo estrófico de intensidad (de Balbín 126). En un verso pueden

³³ Los acentos rítmicos son los demás acentos del verso que no son la cumbre tonal o axis rítmico. Guardan relación con el acento principal. Si este está en posición par (yámbico) los acentos rítmicos deben tener posición par. Si están en posición impar (trocaico), del mismo modo, deben estar en posición impar. En el ejemplo propuesto, los acentos rítmicos tienen signo yámbico.

coexistir acentos de diferente índole, sin dañar la expresividad estrófica. Este fenómeno en el ritmo de intensidad recibe el nombre de acentuación plurirrítmica. Al respecto, Rafael de Balbín señala: “La constitución simultánea y compatible de acentos yámbicos y acentos trocaicos en el conjunto estrófico, caracteriza el tipo –muy frecuente en castellano- de la estrofa plurirrítmica” (135 – 136).

La estrofa plurirrítmica posibilita la conformación de tres tipos de acentuación: extrarrítmica, antirrítmica y antiestrófica.

Si el axis rítmico se encuentra en posición impar, entonces genera un ritmo estrófico de signo trocaico; por lo tanto, todos los acentos versales deben tener disposición impar. Sin embargo, si hay un acento en posición par, entonces se genera una ruptura en la armonía versal, ya que se interrumpe el ritmo trocaico con un acento yámbico. Esta ruptura es suscitada por la presencia de acentos de naturaleza diferente al signo marcado por el axis estrófico. Estos acentos que se configuran fuera del ritmo fundamental de la estrofa, pero sin perturbarlo, abundan grandemente en la rítmica castellana, y son acentos extrarrítmicos (de Balbín 128). La configuración de los versos, en el tipo de estrofas plurirrítmicas, admite, con los acentos extrarrítmicos, la posibilidad efectiva de conservar la expresividad rítmica, precisamente porque se respeta la alternancia silábica acentuada/desacentuada. Rafael de Balbín los define como: “(...) acentos intensivos que no son necesarios para la configuración de la estrofa, y tienen signo rítmico diverso del que es propio del axis estrófico; pero mantienen con relación a otros acentos próximos, un intervalo acentual al menos de un tiempo métrico. Son variables por su número y localización absoluta” (141). Véase el siguiente ejemplo:

Esta noche dispone el hortelano
que en el lecho botánico se enlacen
de arriba abajo escrupulosamente
como una sola planta que florece
por la ley de la inercia día a día
en medio del jardín a la intemperie³⁴

En los versos anteriormente consignados, se puede apreciar que la estrofa está conformada por seis versos endecasílabos. Al tener sus eslabones melódicos once sílabas rítmicas, se constituye una estrofa de tipo isométrica. Asimismo, se puede observar que la acentuación de la sílaba diez de cada verso es uniforme y constante. Por lo cual, se configura en ella el acento estrófico o axis rítmico. La estrofa está compuesta por versos que tienen gran diversidad estructural, pues la conforman grupos eslabones monorrítmicos y, también, polirrítmicos. Por ejemplo, el verso 3 tiene todos sus acentos secundarios de signo yámbico, marcados por el axis estrófico en posición diez: acentuación en segunda sílaba (rri), en cuarta sílaba (ba), en octava sílaba (lo); es una estrofa monorrítmica. Situación análoga ocurre en el verso 4: acentuación en segunda sílaba (mo-u), acentuación en cuarta sílaba (so), acentuación en sexta sílaba (plan), y finalmente el axis rítmico en posición diez (re). Del mismo modo, el verso 6 es monorrítmico: acentuación en segunda sílaba (me), acentuación en sexta sílaba (dín), y finalmente el axis estrófico en décima posición (pe). Diferente situación se da en el verso 1, de estructura polirrítmica: acentuación en la sílaba uno (es), acentuación en la sílaba tres (no), acentuación en sexta sílaba (po), y finalmente el axis rítmico en décima posición (la). En este caso, la primera y tercera sílabas presentan acentos extrarrítmicos. Análoga situación se da en el verso 2, de estructura polirrítmica: acentuación en sílaba

³⁴ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 309.

tres (le), acentuación en sexta sílaba (tá), y finalmente el axis estrófico que recae en sílaba diez (la). En este caso, el acento extrarrítmico se configura en la tercera sílaba. Por último, el verso 5 es, también, polirrítmico: acentuación en sílaba tres (ley), acentuación en sexta sílaba (ner), acentuación en octava sílaba (dí), y finalmente la cumbre tonal en décima posición (dí)³⁵. En este caso, el acento extrarrítmico se configura en tercera posición. Como se observa, los eslabones melódicos de configuración polirrítmica, que presentan acentos extrarrítmicos, no merman en expresividad, ya que conservan la alternancia básica acentuada/desacentuada.

Los acentos antirrítmicos se configuran de similar forma que los acentos extrarrítmicos, solo que no cumplen con la alternancia entre sílabas, lo cual resta expresividad a la estrofa. Rafael de Balbín señala: “La ausencia de intervalos acentuales en la conformación de la estructura estrófica, hace que los acentos de signo distinto al axis, perturben el ritmo y la expresividad de la estrofa” (136). Véase el siguiente caso:

Sí, santos cielos, que arda para siempre
La fuerza del amor en cuerpo y alma,³⁶

En el ejemplo anterior, se puede apreciar dos versos endecasílabos. Al tener sus eslabones melódicos once sílabas rítmicas, se constituye una estrofa de tipo isométrica. Asimismo, observamos que la acentuación de la sílaba diez de cada verso es uniforme y constante. Por lo tanto, se configura en ella el axis rítmico. El segundo verso, presenta

³⁵ Los versos polirrítmicos pueden ser de predominio axial (cuando los acentos son en su mayoría de igual ritmo que el axis estrófico), como ocurre en el verso 5; o de predominio de un ritmo distinto al del axis estrófico (cuando los acentos en su mayoría no comparten el signo del axis rítmico).

³⁶ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 491.

estructura monorrítmica, ya que todos sus acentos coinciden con el ritmo marcado por el axis estrófico: acentuación en segunda sílaba (fuer), acentuación en sexta sílaba (mor), acentuación en octava sílaba (cuer), y finalmente la cumbre tonal en décima posición (al). El primer verso, en cambio, presenta estructura polirrítmica, aunque de predominio axial: acentuación en primera sílaba (SÍ), acentuación en segunda sílaba (santo), acentuación en cuarta sílaba (cie), acentuación en sexta sílaba (que-ar), y finalmente el axis estrófico en la sílaba diez (siem). Como se observa, la tonicidad de la primera sílaba configura un acento antirrítmico, ya que está al lado de una sílaba de tonicidad yámbica (sílaba dos); por lo tanto, no se respeta la alternancia acentuada/desacentuada, lo cual resta expresividad a la estrofa.

Si el acento antirrítmico está al lado de la cumbre tonal se le conoce como acento antiestrófico. Rafael de Balbín señala al respecto: “Pueden ser antiestróficos, si por la ausencia de intervalo acentual, interfieren algún acento estrófico” (142). Véase el siguiente ejemplo:

como ayer y mañana puntualmente³⁷.

El verso anterior, de once sílabas rítmicas, presenta una estructura polirrítmica: acentuación en tercera sílaba (yer), acentuación en sexta sílaba (ña), acentuación en novena sílaba (tual), y finalmente la cumbre tonal en décima posición (men).³⁸ La tonicidad de la tercera sílaba representa un acento extrarrítmico, por ser de signo trocaico, distinto al de la cumbre tonal, mientras que la tonicidad de la novena sílaba

³⁷ *Ibíd.*, p. 496.

³⁸ Es necesario mencionar que los adverbios derivados, conformados por un adjetivo y el sufijo *mente*, presentan estructura de doble acentuación: el de su raíz y el del sufijo.

configura un acento antiestrófico, por estar en posición seguida al axis rítmico. Este tipo de acento no es tan usual en la poesía hispanoamericana por restarle expresividad.

Como se ha visto, la estrofa castellana goza de gran diversidad en cuanto a intensidad se trata. Rafael de Balbín aporta: “La libertad y variabilidad con que se configuran dentro de la estrofa hispánica, los acentos rítmicos y los extrarrítmicos, da origen dentro del concierto estrófico castellano, a la configuración de un ritmo de intensidad concurrente con el ritmo intensivo estrófico, y subordinado a él”(143).

1.1.2.3 ESQUEMA DE ACENTUACIÓN VERSAL

El esquema de acentuación versal es un sistema de contabilidad paralelo al del cómputo silábico. Como se ha visto, este presenta un modelo rítmico variable, en cuanto a acentuación, de verso a verso. Sin embargo, aquel, más bien, presenta un modelo uniformemente rítmico. Básicamente, porque emplea como unidad el pie o cláusula. Al respecto, Isabel Paraíso señala: “Así la unidad del ritmo grecolatino, el pie, basado en la cantidad silábica (conjunto de sílabas largas y breves), ha sido aplicado a las literaturas modernas sustituyendo la cantidad por el acento. En ellas entendemos por pie o cláusula un grupo acentual formado por una sola sílaba tónica y una o más átonas” (86). No obstante, hay que tener en cuenta que debido a la gran variabilidad que propone el verso castellano, este esquema de contabilidad resulta, en ocasiones, no tan efectivo: El problema de esta manera de computar es que en los poemas de ritmo no uniforme –que son la mayoría- la frontera entre unas cláusulas y otras son muy confusas (Paraíso 87).

La cláusula es la organización de sílabas que se da dentro del verso, su unidad constitutiva³⁹. Las cláusulas en español pueden ir desde la primera sílaba hasta la sexta. Las más frecuentes, sin embargo, son las de dos y tres sílabas (...), respectivamente llamadas cláusula trocaica y cláusula dactílica (o troqueo y dácilo). Sobre estas dos cláusulas se monta el sistema taxonómico más usual en métrica española (Paraíso 90). A las cláusulas trocaica (óo) y dactílica (óoo), se agregan otras también importantes y usuales: cláusula yámbica (oó), cláusula anfibráquica (oóo) y cláusula anapéstica (ooó).

En el verso, coexisten dos normas sobre acentuación: la gramatical y la rítmica. En el primer caso, la norma gramatical nos indica cuáles son las sílabas que poseen tonicidad en las palabras y cuáles no; mientras que la segunda se rige por el ritmo interno de cada verso. Isabel Paraíso señala al respecto: “La norma gramatical, en el caso de las acentuaciones, no indica qué palabras son átonas y cuáles son tónicas. Pero esta norma puede verse reforzada o contradicha por la norma rítmica, por la pauta interna del propio poema: por el patrón acentual que el conjunto de versos dibuja” (81). Y es, precisamente, este reforzamiento, el caso más común en la poesía, mientras que la excepción la marca la no coincidencia entre la norma gramatical y la norma rítmica. Esta discordancia produce dos fenómenos: la acentuación rítmica secundaria y la desacentuación rítmica secundaria. La primera se da cuando una sílaba gramaticalmente átona recibe tonicidad por recaer en ella un tiempo fuerte, necesario para la homogeneidad del verso (Paraíso 81). La segunda es cuando una sílaba gramaticalmente tónica pierde tonicidad por ocupar posición débil en el esquema rítmico. Estos dos

³⁹ Según el esquema de acentuación versal.

fenómenos acentuales se requieren para lograr uniformidad en el ritmo de las cláusulas de los eslabones melódicos⁴⁰.

Estas cláusulas, en el verso, se organizan en el período rítmico, que se divide en el período rítmico interior y el período de enlace. Sobre el punto Isabel Paraíso refiere:

El período rítmico interior es el que nos indica el ritmo acentual del verso (par, impar, rápido, lento, etc.), por lo tanto es la parte más importante y significativa: la que permite ver realmente el ritmo. Esto se debe a que el período de enlace tiene una parte fija (la sílaba tónica final más la sílaba átona siguiente) y otra que puede existir o no (anacrusis), mientras el período rítmico interior es variable (88).

El período interno está compuesto por las cláusulas que se forman desde la primera sílaba tónica del verso hasta la sílaba anterior a la última acentuada (el axis rítmico). El período de enlace está constituido por la última sílaba tónica del verso, el tiempo cadencial o sílabas átonas finales, la pausa que se da entre un eslabón melódico y otro, y por la anacrusis. Esta se refiere a las sílabas débiles anteriores al primer acento del verso. Al respecto, Isabel Paraíso aporta: “(...) De manera similar, aplicamos a la métrica el concepto de anacrusis (del gr. <<anácrusis>> = ‘preludio’). Esta es la sílaba átona inicial de verso (o las varias sílabas átonas iniciales), que no cuentan en la determinación de las cláusulas de verso” (87)⁴¹.

Cuando la estrofa está integrada por cláusulas de un mismo tipo se denomina monorrítmica. Por ejemplo, si el período interior está compuesto por tres cláusulas trocaicas, y esto se repite a lo largo de la estrofa, constituye una estructura

⁴⁰ Por ejemplo, los acentos antirrítmicos pierden tonicidad, es decir, sufren una desacentuación rítmica secundaria para poder seguir con la armonía expresiva de las cláusulas del verso.

⁴¹ Hay que tener en cuenta que hay versos que no poseen anacrusis por empezar con sílaba acentuada. Asimismo, no hay eslabones melódicos con anacrusis que, en su constitución, superen las tres sílabas.

monorrítmica. En cambio, si en el período rítmico interior se mezclan varios tipos de cláusulas, el ritmo se denomina mixto. Finalmente, cuando en el poema se mezclan varios versos con dominio rítmico distinto, el ritmo recibe el nombre de polirrítmico. Por ejemplo, una estrofa compuesta por diferentes tipos acentuales de verso: heptasílabo trocaico, heptasílabo yámbico, heptasílabo dactílico, etc.⁴²Véase el siguiente ejemplo:

El abreviado mundo de las migas
surge en la mesa al cabo de la cena
como un espejo puntualmente fiel⁴³

En el ejemplo anterior, se observa tres versos endecasílabos. Al tener sus eslabones melódicos once sílabas rítmicas, se constituye una estrofa de tipo isométrica. Asimismo, observamos que la tonicidad de la sílaba diez de cada verso es uniforme y constante. Por lo tanto, se configura en ella el axis rítmico. Según el esquema de acentuación versal, el primer verso presenta una anacrusis conformada por tres sílabas (el-a-bre). Su período rítmico interior se estructura desde la primera sílaba acentual (via) hasta la sílaba anterior a la última acentuada (las). El esquema de cláusulas que presenta es el siguiente: óo – óo – óo. En este caso, la sílaba (de), en posición débil, sufre una acentuación rítmica secundaria para conformar un período interior monorrítmico de tipo trocaico. El período de enlace está constituido por la última sílaba tónica y la siguiente átona (mi – gas), y la pausa entre verso y verso, ya que el segundo eslabón melódico no presenta anacrusis al iniciar con sílaba tónica. El período interior del segundo verso se construye desde la primera sílaba acentuada (sur) hasta la átona anterior al axis rítmico

⁴² Cabe mencionar que cuando un verso es monorrítmico recibe la denominación del tipo de cláusula que lo conforma: octosílabo trocaico.

⁴³ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 316

(la). El esquema de cláusulas que presenta es el siguiente: óoo – óo – óo - óo. En este caso, la sílaba (de), átona, sufre una acentuación rítmica secundaria para formar una cláusula trocaica. Al presentar variabilidad en su estructura, el segundo eslabón melódico es de signo mixto. Su período de enlace está conformado por el axis estrófico (ce) y la sílaba átona siguiente (na), la pausa entre versos, y la anacrusis del eslabón siguiente (co – mo/un- es). El período interior del tercer verso se compone desde la primera sílaba tónica (pe) hasta la sílaba átona anterior al axis rítmico (fiel). El esquema de cláusulas que presenta es el siguiente: óoo – óoo. En este caso, la sílaba tónica (men) ha sufrido una desacentuación rítmica secundaria para poder conformar un eslabón melódico monorrítmico de tipo dactílico. El axis estrófico y su compensatoria (por terminar en aguda) sílaba átona que le sigue estructura el período de enlace, junto con la pausa entre versos y la respectiva anacrusis del verso siguiente. Como se aprecia, esta estrofa es polirrítmica, ya que mezcla versos de tipo trocaico y otro de tipo dactílico, además de uno mixto.

Tanto el período rítmico interior como el de enlace atienden a la música del verso, al esquema acentual, y solo secundariamente a las palabras, cuyas fronteras ceden frente a las del pie o cláusula. (Paraíso 88).

1.1.3 RITMO DE TIMBRE

El ritmo de timbre o rima es el elemento rítmico más evidente en la cadena fónica, cuya ubicación se encuentra en la parte final o rama distensiva del grupo melódico. Sobre la rima, Isabel Paraíso agrega: “La rima consiste en la identidad total o parcial de los sonidos a partir –inclusive- de la última vocal tónica del verso. Así pues, para que exista rima es necesario que al menos dos versos la contengan” (57). Por su

parte, Rafael de Balbín considera: “Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más inmediato y perceptible es el ritmo de timbre, fundado en la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico” (217). Cabe resaltar sobre las características principales de la rima, en primer lugar, el carácter reiterativo que debe tener para constituirse en el verso⁴⁴; además, es inevitable su ubicación final en el eslabón melódico, la localización de la rima en la rama distensiva permanece invariable. Dentro de cada uno de los versos o grupos melódicos rimados, la rima se sitúa en la rama distensiva del sintonema versal, a partir de la cumbre tonal-intensiva, o sea insertándose el núcleo fonemático rimante en el axis estrófico. (de Balbín 220). Es decir, la rima se va a constituir desde el último acento de cada verso, y más precisamente desde la última vocal acentuada. Asimismo, cabe resaltar que la rima es un recurso de relevación estilística sin valor significativo.

1.1.3.1 TIPOS CUANTITATIVOS DE LA RIMA

En el caso de la cadena fónica castellana se puede discernir tres tipos de rima, a nivel cuantitativo:

En primer lugar, tenemos la rima aguda que se instala a partir de la última vocal acentuada en los versos que tienen terminación en vocablo agudo. Véase el siguiente ejemplo:

⁴⁴ Como bien apunta Isabel Paraíso, es necesario que por lo menos haya repetición de la rima en dos versos para que esta se constituya como tal; de lo contrario, al no haber repetición fonemática en la estrofa no se establecería el ritmo de timbre, o se formaría la rima cero, tipo cualitativo válido de la rima, que consiste en la no reiteración de ninguna articulación fonemática.

Llevarte quiero dentro de mi piel,
si bien en lontananza aún te acecho
para rescatar la perdida miel.⁴⁵

En la estrofa anterior, isométrica de once sílabas rítmicas, se puede apreciar que la rima aguda se encuentra en dos de los tres versos (/el; /el)⁴⁶.

En segundo lugar, tenemos la rima grave que abarca la última vocal acentuada y una sílaba completa adicional; además, para que se produzca es indispensable que el eslabón melódico termine en palabra llana. En los versos graves, la rima alcanza a la parte implosiva de la sílaba acentuada y la sílaba final de verso (de Balbín 222). Véase el siguiente ejemplo:

Que acaso fieros hados enemigos
En el redor gobiernan día a día,
Y el aire, suelo y agua son testigos⁴⁷.

En la estrofa anterior, comprendida por tres versos endecasílabos, se puede observar la rima grave en los versos de los extremos (/igos; /igos).

Finalmente, tenemos la rima esdrújula que afecta la última sílaba acentuada más dos sílabas completas, y para que se produzca es imprescindible que el verso concluya con vocablo esdrújulo.

⁴⁵ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 265.

⁴⁶ No se estima como parte de la rima el fonema *i*, debido que se le considera como semiconsonante.

⁴⁷ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 231.

1.1.3.2 TIPOS CUALITATIVOS DE LA RIMA

Cualitativamente, en la cadena fónica castellana, podemos encontrar tres tipos de rima:

En primer lugar, tenemos la rima total que se caracteriza por una reiteración completa de todos los fonemas vocálicos y/o consonánticos, a partir del último acento. Este tipo de rima ofrece la posibilidad de que el verso gane en expresividad frente a otros tipos que no cumplen con la repetición homogénea e íntegra de todas las articulaciones fonemáticas que la constituyen. Rafael de Balbín señala sobre este punto: “Este tipo de rima se construye con núcleos rimantes heterogéneos, compuestos de vocales y consonantes, que es su forma más frecuente; o con núcleos rimantes homogéneos, integrados solamente por fonemas vocálicos. En ambos casos la repetición de las articulaciones fonemáticas es total” (229). Isabel Paraíso, quien prefiere llamarla rima consonante, a diferencia de Rafael de Balbín, señala: “Si entre dos o más versos tenemos identidad total de sonidos a partir de la última vocal tónica, hablamos de rima consonante o total” (59)⁴⁸. Véase el siguiente ejemplo:

Ansiar en vida es siempre cosa vana,
Que al final nada hay cuanto más se ansía,
Aun cuando bella dama está cercana⁴⁹.

⁴⁸ Cabe que señalar que esta construcción rimante exige la igualdad de sonidos, mas no la igualdad de grafías.

⁴⁹ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 231.

En la estrofa anterior se puede observar que los versos uno y tres presentan núcleos rimantes que coinciden tanto vocálica como consonánticamente (/ana; /ana), lo cual origina en la estrofa rima total.

En segundo lugar, tenemos a la rima parcial que se divide, a su vez, en rima vocálica y rima consonántica. Este tipo de rima, en comparación con la rima total, pierde expresividad, debido a que no se repiten todas las articulaciones fonemáticas.

La rima vocálica consiste en la reiteración de todos los fonemas vocálicos que se ubican en la rama distensiva del verso, sin incluir a los fonemas consonánticos. Sobre el punto, de Balbín señala:

La rima vocálica al apoyarse en el punto vocálico que es núcleo cardinal del grupo fonemático, conserva la perceptibilidad necesaria para fundamentar el ritmo estrófico. Y al descargar la repetición rítmica de elementos silábicamente secundarios, soslaya los dos mayores inconvenientes de la rima total: la dificultad en el hallazgo de palabras rimables; y la monotonía, que se aligera no poco al eliminar la reiteración de las articulaciones consonánticas y semivocálicas, que en español representan alrededor de la mitad del material fonético (...) (231 - 232)

Al ser la vocal núcleo de la sílaba, la rima vocálica conserva expresividad y armoniza con el concierto rítmico de la cadena fónica castellana; además, salva la monotonía de la rima total. Isabel Paraíso, quien prefiere el término asonante, considera que: “Si entre dos o más versos solo tenemos igualdad de vocales a partir de la última sílaba acentuada, pero no de consonantes, estamos ante rima asonante o parcial” (59). Véase el siguiente ejemplo:

Para tu mudanza, ¿dónde habrá un suelo

de claro polvo y cálido recodo,
en que tus breves pies con tierno modo
equilibren la sangre de tu cuerpo?⁵⁰.

En la estrofa anterior, se puede observar que los endecasílabos uno y cuatro presentan núcleos rimantes que coinciden solamente en los fonemas vocálicos (/e –o /e –o), mas no en los consonánticos (/l; /rp); por lo tanto, se forma rima parcial vocálica.

La rima consonántica, en cambio, consiste en la reiteración de todos los fonemas consonánticos que se ubican en la rama distensiva del grupo melódico, sin incluir a los fonemas vocálicos. Al respecto, Rafael de Balbín afirma: “Es indudable en todo caso, que la rima parcial consonántica, por apoyarse en las articulaciones menos perceptibles dentro del complejo silábico, carece de la fuerza expresiva propia de la rima total, y aun de la rima parcial vocálica (...)” (238). Véase el siguiente ejemplo:

A similitud de los manantiales
que brotan de repente
de la roca más dura
en medio del ozono azul del viento⁵¹,

En la estrofa anterior, se puede apreciar que los versos dos y cuatro presentan núcleos rimantes que coinciden solamente en las fonemas consonánticos (/nt, / nt), mas no en los fonemas vocálicos (/e; /o), a excepción de la vocal tónica acentuada (/e). Por lo tanto, se origina rima parcial consonántica.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 15.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 22.

Existe en la poesía castellana un tipo de rima en la cual no hay reiteración rítmica de ninguna articulación fonemática: la rima cero. Su empleo se restringe al campo de la poesía culta. La rima cero es siempre indicio de métrica culta, ya que la versificación popular considera la rima indisociable del verso, y prefiere la rima asonante (Paraíso 60).

1.1.3.3 TIPOS DE RIMA SEGÚN SU DISPOSICIÓN

Existen varios tipos de rima según la distribución que adoptan en la cadena fónica castellana. A continuación, los más importantes:

La rima continua ostenta gran expresividad debido a la disposición ininterrumpida de sus núcleos rimantes. Aunque admite la reiteración total de los fonemas en la rama distensiva o declive versal, suele ser asonante. La representación gráfica de la rima continua, en una estrofa octosilábica de cuatro versos, por ejemplo, sería de la siguiente forma: (/8a; /8a; /8a; /8a)⁵².

Otra disposición muy frecuente en la estrofa castellana es la rima pareada, cuya distribución se organiza con la reiteración de núcleos rimantes dispuestos de dos en dos. La representación gráfica de este tipo de rima, en una estrofa endecasílabo de seis versos, por ejemplo, sería de la siguiente manera: (/11A; /11A; /11B; /11B; /11C; /11C)⁵³.

⁵² Según el ejemplo, el número 8 del esquema indicaría la cantidad de sílabas rítmicas que tiene el verso; y la grafía -a- representa un núcleo rimante único.

⁵³ Siguiendo la forma tradicional de representación de la rima, se apunta con letras mayúsculas los núcleos rimantes de versos de arte mayor. En este caso, las grafías -A-, -B- y -C- representan núcleos rimantes diferentes.

La rima alterna o cruzada consiste en la distribución intercalada de los núcleos rimantes. Su representación gráfica, en una estrofa octosilábica de cuatro versos, por ejemplo, sería de la siguiente manera: (/8a; /8b; /8a; /8b).

Otra disposición muy empleada a lo largo de la historia de la estrofa castellana⁵⁴ es la rima abrazada, cuya representación gráfica, en una estrofa octosilábica de cuatro versos, por ejemplo, sería de la siguiente forma: (/8a; /8b; /8b; /8a).

1.1.4 RITMO DE TONO

El ritmo de tono se constituye a partir de la disposición ordenada y sistemática de los eslabones o grupos melódicos (de Balbín 157). Con base en esta premisa se puede identificar tres elementos distintivos: el máximo de altura tonal, que normalmente se corresponde, en una misma sílaba rítmica, con el acento de mayor intensidad; las pausas melódicas; y la estabilidad de la relación entre máximo tonal y pausa.

Con respecto al máximo tonal, su coincidencia con el axis rítmico le otorga un rol preponderante en la estructura estrófica, ya que determina el ritmo principal de la cadena fónica castellana. Además, tiene una relación estrecha con la pausa melódica, debido a que el máximo tonal es un momento de clímax expresivo, al cual le sucede el tiempo cadencial, que es la descendencia gradual de la máxima intensidad, para finalmente llegar a la pausa necesaria, con el fin de que nuevamente comience el proceso expresivo.

El sistema rítmico de la cadena fónica castellana destaca tres tipos de pausas melódicas fundamentales:

⁵⁴ Sobre todo a partir de la Edad Media.

1.1.4.1 PAUSA ESTRÓFICA

La pausa estrófica es la que tiene más duración entre todos los tipos de pausa, debido a que se encarga de cerrar estrofa. Rafael de Balbín señala, sobre la pausa rítmica estrófica, que es la: “(...) que cierra el complejo melódico de la estrofa y se hace después del último sinfonema acentuado, de los que componen el axis estrófico” (165). Véase el siguiente ejemplo:

En vísperas pues de la propia muerte,
Que ayer anterior era a fiero tiempo,
y en vez ho por tal mínimo de bofes,
hay en el orbe cuánto menos días,
en este <<El Bofedal>>, no claro sitio,
en que descuajaríngase la vida.⁵⁵

La estrofa consignada anteriormente, consta de seis versos endecasílabos; es decir, es de tipo isométrica. Después de la última cumbre tonal del axis estrófico⁵⁶ (-vi), viene la cadencia, conformada en este caso por un solo tiempo métrico (-da-), para cerrar la estrofa con una pausa larga –pausa estrófica-, que suele venir marcada por la ortografía con un punto y aparte, por lo que su duración es mayor (Paraíso 97).

⁵⁵ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 159.

⁵⁶ El axis estrófico se configura como el complejo que agrupa todos los acentos obligatorios – o axis rítmicos- de cada verso. Como se dijo, este acento fijo afecta siempre a la última sílaba rítmica acentuada de cada eslabón melódico.

1.1.4.2 PAUSA VERSAL

La pausa versal es aquella que se produce al final de cada grupo melódico o verso, después de la última sílaba rítmica acentuada, momento de mayor intensidad, y el tiempo cadencial. La pausa rítmica versal, por ubicación, define y limita cada uno de los versos integrados como partes en el conjunto estrófico (de Balbín 167). Sobre este tipo de pausa, Isabel Paraíso señala:

La pausa versal es la primera y más necesaria. Es la que define el verso, la que justifica su escritura aislada en la página. La pausa versal marca el final de cada verso, y sigue a la pausa absoluta o inicial. Puede ser más larga o corta. Será más larga si viene subrayada o reforzada por la sintaxis con un signo ortográfico de punto, y algo menor si lleva punto y coma, dos puntos o coma. Será más breve –pro no inexistente– si carece de estos signos (96-97).

Véase el siguiente ejemplo:

Perdón, papá, mamá, porque mi yerro
cual cuna fue de vuestro ajeno daño,
desde que por primera vez mi seso
entretejió la malla de los hechos,
con las torcidas sogas de la zaga,
donde cautivo yazgo hasta la muerte⁵⁷.

La estrofa anterior, isométrica, consta de seis versos endecasílabos. Después de cada acento obligatorio, y del posterior tiempo cadencial, se observa una pausa versal, que limita cada eslabón melódico; salvo el del último verso que se configura como pausa estrófica.

⁵⁷ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 138.

1.1.4.3 PAUSA INTERNA

Este tipo de pausa se configura en el interior de cada verso y ostenta diversidad en su duración, a diferencia de los otros tipos de pausas. Rafael de Balbín, sobre la pausa interna, agrega: “La pausa rítmica interna, que se hace como inflexión intermedia en el interior de los grupos melódicos, y en relación necesaria con un acento léxico de signo análogo al axis estrófico; y marca en el verso dos o más subgrupos tonales o hemistiquios” (168).

En la versificación castellana podemos distinguir dos tipos de pausa interna: la pausa medial y la cesura. Tres son los criterios básicos que diferencian a ambas pausas internas. En primer lugar, la pausa medial, efectivamente, genera hemistiquios, pero estos son asimétricos; es decir, los subgrupos tonales que se forman en el interior difieren en su cantidad silábica. En cambio, cuando nos referimos a la cesura, la pausa interna divide los versos en subgrupos melódicos o hemistiquios enteramente simétricos (de Balbín 174). En segundo lugar, la pausa medial permite la producción de sinalefa, mientras que en la cesura no hay lugar para la unidad rítmica de tipo sinaléfico. Finalmente, la pausa medial no admite la equivalencia distensiva de las terminaciones versales agudas, llanas y esdrújulas (de Balbín 171); es decir, cuando el primer hemistiquio, en un verso, termina en palabra aguda, no se le agrega la sílaba compensatoria. Lo mismo ocurre cuando el hemistiquio finaliza en palabra esdrújula, tampoco en este caso se le restará una sílaba rítmica. En cambio, en la cesura se admite este comportamiento rítmico; el hemistiquio, por tanto, se comporta exactamente igual que el verso a este respecto (Paraíso 97).

1.2 EL APORTE DE ANDRÉS BELLO Y GONZÁLEZ PRADA EN EL RITMO CASTELLANO

En el presente apartado, vamos a precisar, de forma general, los aportes que hicieron dos autores de gran valía, como son el venezolano Andrés Bello y el peruano González Prada, para la consolidación del ritmo acentual y la renovación de la poesía castellana, respectivamente.

1.2.1 EL APORTE DE BELLO

Bello concibió la tarea de edificar una Prosodia y una ortología castellanas⁵⁸, independientes de toda normativa métrica latina, que para la preceptiva neoclásica era su fundamento teórico. Precisamente, el gran aporte de Bello, en primera instancia, para la sistematización de la rítmica castellana, será combatir los preceptos neoclásicos que planteaban, basándose en conceptos latinos de métrica, un análisis rítmico lejano a la realidad de la lengua castellana. Gili Gaya, en su Introducción a *Estudios filológicos. Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*⁵⁹, refiriéndose a Bello, señala: “La originalidad y el mérito principal de la Métrica consiste en que el autor supo hacer tabla rasa de las doctrinas vigentes en su tiempo, se situó en una posición empírica basada en el testimonio del oído, y en casos de duda, en la autoridad de los poetas (...)” (XXVIII). Se deja claro, entonces, que Bello desestima la normativa tradicional grecolatina, recuperada por los neoclasicistas, e intenta formular

⁵⁸ La prosodia es la disciplina que se encarga de estudiar las doctrinas del acento y de la cantidad silábica. La ortología se encarga de la técnica de la correcta pronunciación y del uso correcto del habla. En algunos casos, la tienen por sinónimos.

⁵⁹ Gili Gaya, Samuel. “Introducción a los estudios Ortológicos y métricos de Bello”. En *Estudios filológicos. Principios de la Ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Introducción a los estudios Ortológicos y métricos de Bello por Samuel Gili Gaya. Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

una sistematización rítmica propia del castellano, basando su andamiaje en la experiencia misma del idioma. A Bello lo que le exasperaba era precisamente la regresión latinizante que las teorías prosódicas habían sufrido en el siglo XVIII, y todo su esfuerzo se dirige a combatirla (Gili Gaya XXIX).

El rechazo, por parte de Bello, hacia los postulados latinos sobre métrica, lo lleva a plantear la hipótesis de que en castellano las sílabas tienen una duración casi igual, objetando, de esta forma, la división silábica de largas y breves, argumento principal de la teoría grecolatina. Gili Gaya, al respecto, señala:

Bello había elaborado su teoría de la cantidad silábica con mucho esfuerzo y no poca novedad, en relación con sus predecesores más próximos. Según ella aunque las sílabas no duran exactamente lo mismo, se acercan a la igualdad (...) Con ello destruía la creencia en largas y breves a la manera clásica, basándose en el oído y en el isosilabismo de la versificación española (XLVII).

La desatención, por parte de Bello, a la Prosodia latina y a la duración silábica, lo lleva a proponer al acento intensivo como elemento fundamental del ritmo castellano. Lo cual lo llevará a plantear un esquema acentual para la poesía castellana. Sobre el punto, Navarro Tomás señala: “La *Ortología y métrica*, 1835, de don Andrés Bello, de extraordinaria influencia en Hispanoamérica y España, asentó de manera definitiva el concepto del verso acentual (...)” (25). Dicho esquema acentual descansaba sobre las cláusulas, agrupaciones silábicas que tenían como fundamento principal el acento intensivo. Andrés Bello plantea: “El ritmo es la división del verso en particillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído. En castellano (y según creo, en todas las lenguas de la Europa moderna), este accidente es el acento” (140). A dichas “partecillas” fijas que encadenan el ritmo versal, Bello les llama cláusulas

rítmicas, a las cuales divide en dos grupos principales: las disílabas y las trisílabas. Las cláusulas rítmicas que están conformadas por dos sílabas pueden ser: de ritmo trocaico, si la sílaba acentuada es la primera; y de ritmo yámbico, si la sílaba acentuada es la segunda. En el caso de las cláusulas conformadas por tres sílabas, existen tres tipos: las de ritmo dactílico, si están acentuadas sobre la primera sílaba; las de ritmo anfibráquico, si están acentuadas sobre la segunda; y las de ritmo anapéstico, si están acentuadas sobre la tercera sílaba. Sobre este esquema, que agrupa las distintas combinaciones de las cláusulas rítmicas, se erige el sistema de acentuación versal. Es, precisamente, la intensidad silábica lo que para Bello diferencia el sistema grecolatino del de la poesía castellana: “Las cinco denominaciones que hemos dado a las diferentes especies de ritmo no significan lo mismo en nuestro sistema métrico que en el griego y el latino, de donde las hemos tomado; pues en estos no era acentual, como lo es en el nuestro” (142). A pesar de los intentos de Bello de marcar distancia de los sistemas tradicionales, para Navarro Tomás aún sigue manteniendo la misma estructura: “(...) pero aparte de la sustitución de la cantidad por la intensidad, continuó manteniendo en el fondo los mismos moldes del verso clásico. Los pies de sílabas largas y breves pasaron a ser *cláusulas* de sílabas fuertes y débiles, con análoga función y con los mismos nombres (...)” (26). Navarro Tomás encuentra otro desperfecto en el sistema que Bello emplea para la poesía castellana: “Una grave deficiencia de este sistema, que el mismo Bello advirtió, es su exclusiva aplicación a los versos formados por series de cláusulas uniformes (...) Es inaplicable a los de acentuación variable y cláusulas mezcladas, que son precisamente los más corrientes en la poesía española” (26). A pesar de los reparos que Navarro Tomás hace sobre la propuesta de Bello, su influencia en la poesía castellana es de gran valía, sobre todo en la valoración del acento de intensidad; al punto que el propio Navarro sigue sus preceptos.

1.2.2 EL APORTE DE GONZÁLEZ PRADA

¿Qué tienen en común, en el ámbito poético, González Prada y Carlos Germán Belli? La respuesta es sencilla: la irreparable obsesión por la forma. Luis Alberto Sánchez, sobre el primero, afirma⁶⁰: “Su propósito, desde 1890, calza con el de los estilistas de 1950 y 1960, en el sentido de buscar y hallar un camino preciso, una vía repetible, para expresar la vida y la belleza en lenguaje escrito, en este caso, en lenguaje métrico” (VII). Y, más adelante, dirá: “La preocupación de Prada por la forma literaria, tanto en prosa como en verso, fue siempre notoria” (VII). Precisamente, esta vía repetible es el trabajo exhaustivo de la forma poética que se emplea, en Prada, para otorgarle cierto énfasis al contenido. Sobre el punto, Sánchez agrega:

Podría decirse con alguna exageración que Prada fue un atormentado de la forma literaria, mas no por gozarse con ella sino para que el contenido llegase con mayor certeza, rapidez y eficacia a la sensibilidad y al entendimiento del lector. De ninguna manera significa esto que no se regodease con la belleza del verso y de la estrofa. La musicalidad fue su pasión (...) (VII).

Este trabajo obsesivo sobre la forma que se debe emplear para darle mayor riqueza al contenido revela su carácter riguroso y racionalista que, como plantea Sánchez, “trató de darle a la literatura un aspecto científico que solo podía descansar en la posibilidad de probar que, dados ciertas causas o recursos, se deberían producir ciertos efectos o productos (...)” (VIII) Uno de los propósitos de González Prada es dotar de una rigurosidad científica a la poesía con la finalidad de que esta pueda expresar su contenido en la forma poética adecuada; es necesario, entonces, hacer

⁶⁰ Sánchez, Luis Alberto. “Prólogo”. En *Ortometría. Apuntes para una métrica*. Lima, UNMSM, 1977.

confluir en un solo producto, el poema, las experiencias sensible y formal. Sobre el punto, Sánchez señala: “Su concepto sobre la expresión, bien sea de sentimiento o sensaciones o bien de ideas, tendía a ahorrar la inspiración, o ‘demonio interior’, con la pericia técnica o estilo, lo que equivaldría a un propósito de armonizar la intuición con la racionalización, la libertad con el determinismo, el arte con la ciencia” (VIII).

El interés desmesurado por la forma poética, su carácter antihispanófilo y su postura reaccionaria contra el atraso, lo llevan a plantear que es necesaria una renovación en la versificación castellana. Sin desmerecer del todo el papel de las formas tradicionales de la poesía española, considera inevitable desplazarse hacia otras tradiciones literarias, básicamente la francesa. Es así como, por ejemplo, introduce a la poesía castellana el rondel y el triolet⁶¹. José Carlos Mariátegui afirma: “En la obra de González Prada, nuestra literatura inicia su contacto con otras literaturas. González Prada representa particularmente la influencia francesa (...) Su verso buscó en otras literaturas nuevos troqueles y exóticos ritmos” (227).

El trabajo meticuloso de la forma, su apasionamiento exacerbado por la musicalidad y el esteticismo del verso castellano y sus importaciones estróficas, desde la tradición francesa, lo hacen precursor del Modernismo. Sánchez, al respecto, afirma: “(...) Prada concedía, como los sacerdotes y los augures, gran importancia a la fórmula o envoltura como medio de dar relieve a un contenido o texto. Con ello resaltan de modo inmovible los lazos que le unieron al modernismo, del cual fue legítimo precursor y realizador” (VII). De esta forma, Manuel González Prada se convierte en renovador de la poesía castellana. Como indica Lino: “Con González Prada se inicia la poesía peruana moderna” (226).

⁶¹ Manuel González Prada dedica, en su *Ortometría*, un estudio sobre el origen del rondel, su empleo en España y sus diferentes especies.

Y ya propiamente en lo concerniente a su ortometría, en coincidencia con Bello, González Prada ratifica al acento como elemento principal del concierto rítmico de la cadena fónica castellana. En este sentido, afirma: “Pero si en nuestra lengua la cantidad silábica es indeterminada, vaga, insuficiente para servir de base a un sistema de metrificación, el acento es una cosa determinada, precisa, suficiente para fundar una rítmica” (13 – 14). Y concibe el ritmo precisamente como una sucesión de agrupaciones en torno a una sílaba acentuada.⁶² Dando al acento la importancia que seguramente no poseyó en la métrica griega, se puede tal vez afirmar que el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcado por el acento (González Prada 16).

1.3 FORMAS TRADICIONALES DE LA POESÍA CASTELLANA

En el presente apartado, vamos a desarrollar las formas métricas tradicionales de la poesía castellana –propiamente el conjunto de poemas estróficos y no estróficos- que Belli retoma y adapta a su creación estilística.

1.3.1 POEMAS NO ESTRÓFICOS

Primero vamos a empezar con la lista de formas tradicionales no estróficas de la poesía castellana que influyen en Carlos Germán Belli al momento de estructurar su creación poética.

En primer lugar, tenemos a la silva, de origen italiano, que Belli emplea en varios poemas. Paraíso sobre el punto, señala: “Sin embargo, si usamos la palabra en un sentido más restringido, como ‘tipo poemático de origen italiano, que mezcla

⁶² Dichas agrupaciones son las cláusulas rítmicas.

endecasílabos y heptasílabos a gusto del poeta, con rima o sin ella’, el abanico histórico se nos restringe” (174).

Su estructura consiste en agrupar una serie de versos de once y siete sílabas, normalmente más de veinte versos. Es la voluntad del poeta la que rige la disposición que toman en el poema los endecasílabos y heptasílabos. Es común que la estructura de la silva se revista de una rima consonante, aunque puede ser una sucesión de versos con rima asonante o, simplemente, prescindir de ella. Sobre la base de la silva italiana, encontramos un tipo de verso libre que cambia de fisionomía en cada poeta, pero siempre contiene un buen número de endecasílabos y heptasílabos (Paraíso 183). La afirmación anterior, pertenecería propiamente a las variaciones de la silva a lo largo de los años. Suele hablarse de una forma grave cuando predominan los endecasílabos y de una forma ligera cuando predominan los heptasílabos. El origen de la silva no está muy definido⁶³, se considera que esta forma poética no estrófica surge por la liberación de la canción petrarquista, rompe con su estrofismo y su rigidez (Paraíso 175). Sobre su uso en España, Paraíso afirma: “Se empieza a emplear en España a comienzos del siglo XVII para los mismos asuntos que la canción petrarquista o canción de estancias: para temas amorosos, bucólicos, didácticos, idílicos, panegíricos, cantos triunfales, imitaciones clásicas (...), etc. Su consagración se debe a Góngora (*Soledades* 1614)” (175).

Para ejemplificar la estructura de la silva, a continuación un poema de Belli:

El rollizo pie ajeno
su planta en vez del vasto suelo posa
sobre el delgado chasis de mi cuello,
en cuyo seno corren bofes mil,

⁶³ Paraíso considera que su origen está más próximo al madrigal que a la canción petrarquista.

cual amarillo alimenticio bolo,
que sube, baja y sale
por esta cornucopia del ombligo,
que oro jamás rebosa;
pues yo asaduras todo el tiempo boto,
cuando platos ayer lavaba raudo,
o decretos hoy copio mal mi grado,
en el centro de un vasto campo mustio
de pan llevar ajeno,
do nunca correr puedo cual alano,
ni llegar al Erídano remoto,
más ahora aún que ya se me han zafado
los huesos cervicales para siempre,
bajo los pies del dueño así cascudos,
de la gran cornucopia que rebosa
ni un bofe no, mas sí oro⁶⁴.

En este caso, estamos ante la presencia de una silva de tono grave, ya que predominan los endecasílabos sobre los heptasílabos. Además, se puede apreciar que en esta estructura no hay rima consonante, es una asociación de versos sin rima: silva libre.

Otra manifestación formal de esquema no estrófico es el verso suelto. Sobre el punto, Paraíso señala: “La denominación de versos sueltos comprende un conjunto de formas métricas sin rima. Nacen los versos sueltos en Italia, por el deseo renacentista de reproducir en las lenguas vulgares –románicas- el verso grecolatino, y de Italia pasan a España” (165). Su esquema más importante es el que usa versos endecasílabos; aunque menos usual, también se ha empleado el verso suelto heptasílabo. La nominación verso suelto, nos sugiere la serie de eslabones melódicos sin rima.

⁶⁴ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 118.

Para ejemplificar la forma del verso suelto con empleo de endecasílabos, a continuación un poema de Belli:

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase con palpito
bajo la sangre pura de los ojos.
Mi amor, tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente, la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas,
más bien como dos astros, como uno⁶⁵.

En este caso particular, estamos frente a una serie continua isométrica de endecasílabos. Como se puede apreciar, no tiene una estructura con rima.

Belli también emplea el verso suelto con heptasílabos, con la misma estructura: serie continua y sin rima:

Un cráneo arbolado
un árbol craneal,
tal es lo que yo quiero,
para poder leer
mil libros a la vez;

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 13.

un árbol con cráneos
sobre cada rama,
y en el seno hambriento
de cada cráneo romo
un bolo alimenticio
armado de plagios,
mas de plagios ricos⁶⁶.

Otra forma que Belli emplea es la conocida forma de origen español: el romance. La creación métrica española más genuina, más sencilla y más difundida (Paraíso 160). Su estructura consiste en una serie indefinida de versos octosílabos. Sus versos pares suelen tener rima asonante y única⁶⁷.

Para ejemplificar la estructura del romance, a continuación un poema de Belli:

<<Nunca he llegado a amar
tanto a un animalito
como a este>>, tú proclamas
cada día, esquivas Cloris;
y si por los brutos dices
sin secreto el sentimiento,
bien sé que cuando ponderes
a los de tu propia especie
no seré yo quien más quieras⁶⁸.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 73.

⁶⁷ Desde mediados del siglo XVII, se usa el endecasílabo con el esquema del romance (Paraíso 162). A esta variante se le conoce como romance heroico.

⁶⁸ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 347.

Como se puede apreciar, en el ejemplo anterior se presenta una cantidad de versos octosílabos en serie. En este caso, la variante que practica Belli es que su asociación octosilábica carece de rima asonante.

Estos son, básicamente, las formas no estróficas que más influencia tienen en la producción poética de Carlos Germán Belli.

1.3.2 POEMAS ESTRÓFICOS

En este apartado trataremos de las formas estróficas que más influyen en la producción poética de Belli.

En primer lugar, tenemos a la lira⁶⁹, forma que, según Paraíso, “En Italia nace –y continúa así en España. Para dar expresión métrica tanto al género oda como al género canción” (249). Fue Garcilaso quien “(...) introdujo en España la forma de estrofa que más tarde se llamó lira” (Baehr 372). Su estructura está conformada por cinco versos, en estrofa heterométrica,⁷⁰ con la siguiente disposición: 7a - 11B – 7a – 7a- 11B. Su estructura emplea rima consonante.

Para ejemplificar la estructura de la lira, a continuación un poema de Belli:

El cielo, el monte, el mar
en pez, en piedra, en ave nos tenían
cuán separadamente,
y éramos cada cual
del uno al otro como día y noche.

⁶⁹ En España fue introducida por Garcilaso.

⁷⁰ Para Rafael de Balbín, la nominación exacta sería homeométrica.

Y en el orbe no solo
en lontananza fuimos mal mi grado,
sino que éramos tal
en el materno claustro,
aun antes de los cierzos y los notos.

Mas aunque lejos siempre,
una vez solo verte soñaba,
cuál áureo girasol
o desalada cebra,
que en la noche surgiera por ensalmo.

Y por fortuna fue
no vana la porfiada y dura espera,
y al cabo apareciste
en dilatada imagen
al humano linaje sobrepasando.

Porque en fin divisarte
ya girasol, ya cebra, ya señora,
victoria será mía
que a otro nada pasma,
mas para mí lo es todo hasta la muerte⁷¹.

Como se puede apreciar, el poema anterior tiene cinco estrofas que encajan perfectamente en la clasificación de lira, ya que su disposición es: 7 – 11 – 7 – 7 – 11. La variante en Belli radica en que en este poema no se hace uso de la rima consonante, es una asociación estrófica de versos libres, es decir, sin rima.

⁷¹ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 307.

Otra forma estrófica que emplea Belli es el terceto encadenado⁷², que posee una elegancia y una armonía –debida en buena parte a su encadenamiento- que lo convierten en una de las grandes formas poemáticas (Paraíso 218). Su estructura se sirve de un indeterminado número de estrofas, con versos endecasílabos, cuyo encadenamiento de rimas se completa con el verso final, que cierra las rimas, completándolas, y también el sentido (Paraíso 219). Los versos endecasílabos de cada estrofa se vinculan entre sí, y con los grupos melódicos siguientes, a través de la rima de tipo consonante. El último verso se va a enlazar al último terceto formando una estrofa de cuatro versos. Su empleo en la poesía española se produce en el Siglo de Oro; Paraíso, sobre el punto, señala: “El terceto encadenado, forma medieval italiana, es introducido en España por Boscán en el Renacimiento” (220).

Para ejemplificar la estructura del terceto encadenado, a continuación un poema de Belli:

En qué punto del firmamento o suelo
habitas (interrogo hora tras hora
a las nubes que avanzan por el cielo);

y te busco con el mayor anhelo,
aunque infinita fuera la demora,
por escudriñar todo el cielo y suelo.

Penetro del arcano el denso velo,
aun hurtando los rayos de la aurora,
y en oscuridad dejo por ti el cielo.

⁷² Dante, en *La Divina Comedia*, lo emplea. Fue, probablemente, su inventor.

Bien vale contratiempos y desvelos
el conocer por fin dónde tú moras,
si en la bóveda arriba o en el suelo.

Y poco importa el riguroso hielo,
ni el fuego del infierno que desdora,
pues mirarte prefigurará el cielo.

Basta con verte cuando duermo o velo,
distante en las antípodas ahora,
que si no te vislumbro acá en el suelo,
seguro se me cerrarán los cielos⁷³.

En este caso, podemos apreciar la estructura del terceto encadenado que cumple la disposición de estrofas de tres versos endecasílabos, que se asocian a través de la rima de tipo consonante; además de la última estrofa coronada por un verso adicional que completa el sentido del poema.

Una variante con respecto al terceto encadenado, y propiamente una especie de los poemas de estrofas de tres versos, es el terceto independiente con un verso suelto. Su estructura obedece a una serie de tres versos endecasílabos, con número inestable de estrofas, donde dos de los cuales tienen rima, y el tercero es un verso libre. Generalmente, el verso suelto está en medio de los dos rimados. A diferencia del terceto encadenado, además de la variante del verso sin rima, es que el terceto independiente no culmina con una estrofa de cuatro versos. Habitualmente tiene rima consonante, aunque lo podemos encontrar igualmente con asonancia (Paraíso 222).

⁷³ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 298.

Para ejemplificar la estructura del terceto independiente con un verso suelto, a continuación un poema de Belli:

Como cresta de gallo acuchillado,
un largo granulado pellejuelo
de la garganta pende con exceso;

y por debajo de las ambas patas,
cascotes no de yeso, mas de carne,
como mustios escombros de una casa.

¿Por qué estos de cascote fieros montes
y tal feo pellejo mal mi grado,
si flaco hoy mi encorvado soy?

Por tu cepo es, ¡ay Lima!, bien lo sé,
que tanto cuna cuanto tumba es siempre
para quien acá nace, vive y muere⁷⁴.

En este caso, podemos apreciar la estructura del terceto independiente con un verso suelto, que cumple la disposición de estrofas de tres versos endecasílabos. No obstante, la variante de Belli no admite la sucesión con el verso libre al medio de los otros dos endecasílabos rimados; este emplea la siguiente estructura: - / A / A; B / - / B; C / - / C; - / D / D. Además, utiliza la rima asonante en vez de la consonante.

Otra forma estrófica que Belli introduce en su repertorio son los cuartetos heterométricos, formas que combinan diferentes versos a nivel cuantitativo. Surgen en

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 114.

el Renacimiento. Paraíso agrega: “Los cuartetos heterométricos sin rima revelan su carácter culto, e incluso cultista, precisamente en su carencia de rima y en su imitación de modelos clásicos” (236).

El cuarteto heterométrico más conocido y prestigioso es la estrofa sáfico – adónica. Su estructura se configura a partir de tres endecasílabos de ritmo sáfico (acentos en cuarta y octava sílabas rítmicas) más un pentasílabo de ritmo adónico (acentos en primera y cuartas sílabas rítmicas); además, no posee rima: 11 - / 11 - / 11 - / 5 -. Frecuente en la poesía clásica, es imitada tanto en italiano como en español (Paraíso 236).

Para ejemplificar la estructura del cuarteto heterométrico de tipo Estrofa sáfico - adónica, a continuación un poema de Belli:

Bien conocías, ¿oh austro!, mis esperas
bajo los olmos día y noche largas,
mientras pasabas por mis barbas ciego
hacia otro punto.

No te valía, no, siquiera un bleo
que el supersónico aquilón juntare
a dulce Cloris con su amante Tirsis
nunca hipódrico.

Hórrido fuiste e indolente al verme
en mi florida edad, de Fili ajeno,
por cuyo cuerpo y alma yo moría
siempre sediento.

¿Por qué, austro cruel, tras rehuirme tanto,
por fin te acuerdas y tu vuelo frenas,
ahora mientras que entre breñas busco
pan llevar solo?⁷⁵

Como se puede apreciar, en el ejemplo anterior se presenta la estructura de una Estrofa sáfico – adónica. La disposición de versos endecasílabos con el pentasílabo que remata verso se cumple a la manera clásica; no obstante, la variante de Belli se encuentra en la distribución de acentos, ya que en algunos versos no se da la alternancia en cuarta y octava sílabas rítmicas; por ejemplo, el primer eslabón melódico del poema anteriormente consignado presenta acentuación en cuarta y en séptima sílabas rítmicas. En el caso del pentasílabo que remata estrofa, sí se cumple la alternancia acentual de primera y cuarta sílabas rítmicas.

Otra forma estrófica que Belli recupera es el cuarteto – lira. Su estructura combina versos endecasílabos con versos heptasílabos. Generalmente, presenta rima consonante abrazada. Rudolf Baehr, sobre el punto, señala: “El cuarteto-lira es una estrofa de cuatro versos plurimétricos, endecasílabos y heptasílabos, de libre proporción y disposición” (361). Paraíso, al respecto, afirma: “En el siglo XVI hallamos otra combinación de dos endecasílabos y dos heptasílabos consecutivos, con rima consonante, que podemos incluir también dentro de los cuarteto – lira” (242).

Para ejemplificar la estructura del cuarteto - lira, a continuación un poema de Belli:

Ya valerme yo quiero al fin siquiera

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 116.

del corto ocio que por ventura gozo,
y publicar mis gracias
por uniros conmigo,

sin tomar vos el tiento a mi linaje,
que tan lejano al vuestro se veía,
bajo el ceño del látigo
como del Orión al orbe.

Porque prójimos no éramos nosotros,
y en horma yo lucía de cuadrúpedo,
del hocico a la cola,
exactamente un bruto.

Tal estado ¿qué? Por los dioses no,
Ni en el materno claustro fue jamás,
Sino a la orilla fiera
Del Betis que me helaba.

Mas vos llegasteis al pesebre mío,
y mudado fui a vuestra ufana grey,
por siempre recobrando
la faz y el seso humano⁷⁶.

Como se puede apreciar en este poema, cada estrofa reviste una estructura de dos endecasílabos y dos heptasílabos consecutivos, aunque la variante de Belli admite la sucesión de eslabones melódicos sin rima.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 117.

Otra forma estrófica que Belli adopta de la tradición es la copla manriqueña⁷⁷, estructura poemática que combina versos octosílabos y tetrasílabos. Su estructura agrupa estrofas de doce versos que combinan dos octosílabos seguido de un verso tetrasílabo o de pie quebrado.

Para ejemplificar la estructura de la copla manriqueña, a continuación un poema de Belli:

¡Ay! No síes, mas sí nones,
¿qué digo? Que me sonsaco
de tal modo
lo que fui descompuesto
por ser pez, ave o león
en el agua,
aire o suelo tan ajenos,
que sin más ni más allí
(¡ojo alerta!)
bien de día, bien de noche
no dejan de perseguirme
puros nones.

Que si tal las cosas son,
entonces ni por asomo
de los síes
una pizca habrá lugar,
como testimonio acaso
en la muerte
de cómo le ha ido a uno

⁷⁷ Recibe dicho nombre porque Jorge Manrique la emplea en sus "Coplas por la muerte de su padre".

en el seno de la vida,
donde todo
bicho viviente se mide
por el número de síes
hora a hora.

Y la vida no se excusa
con el bicho cuando este
muda en bulto,
y ya nadie ni le dice
ni siquiera un solo no,
que en verdad
menos que bulto resulta,
sino mero risco ciego,
que aun el aura
cada día lo desdeña,
tal cual si ni sí ni no
fueren dél.

En fin vuelvo a lo mío,
Abalánzome y sonsácome,
aunque el trueque
no funcione porque siempre
qué de nones como kilos
mil de bulbos,
y los síes que ni humo
ni una vez siquiera son;
mas, Señora,
si solo un sí de tu boca,
y la noche truque en día

así sea⁷⁸.

Como se aprecia en este poema, que consta de cuatro estrofas de doce versos cada una, la estructura de la copla manriqueña se cumple: dos versos octosílabos seguidos de un verso tetrasílabo a modo de pie quebrado. Obsérvese la variante de Belli que no emplea ningún tipo de rima.

La sextina es otra forma estrófica que Belli adopta de la tradición. Su creación, nos dice Rudolf Baehr, “(...) se atribuye al trovador provenzal Arnaut Daniel” (357)⁷⁹. Sobre la sextina, Paraíso afirma que: “(...) es un tipo de canción provenzal, cuya vida en España es breve –Siglo de Oro-, pero su originalidad, su belleza y su artificiosidad suma la hacen pervivir en la memoria colectiva hasta hoy” (320). Su estructura obedece a la sucesión de seis estrofas de seis versos endecasílabos cada una, cuya particularidad radica en que cada estrofa tiene las mismas palabras rima –bisílabas y graves-, las cuales alternan a lo largo del poema. Su disposición es la siguiente: ABCDEF – FAEBDC – CFDABE – ECBFAD - DEACFB – BDFECA. Estas seis estrofas van rematadas por una semiestrofa llamada <<contera>> (Paraíso 320), que consta de tres versos, y agrupa las seis palabras rima, generalmente, de dos en dos en cada eslabón melódico.

Para ejemplificar la estructura de la sextina, a continuación un poema de Belli:

Kid el Liliputiense ya no sobras
comerá por primera vez en siglos,
cuando aplaque su cavernario hambre

⁷⁸ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 199.

⁷⁹ Fue Dante quien la introduce en Italia. “En España la sextina se debe a la imitación italiana” (Baehr 358).

con el condimentado dorso en guiso
de su Lulú la Belle hasta la muerte,
que idolatrara aun antes de la vida.

Las presas más rollizas de la vida,
que satisfechos otros como sobras
al desgaire dejaban tras la muerte,
Kid por ser en ayunas desde siglos
ni un trozo dejará de Lulú en guiso,
como aplacando a fondo el viejo hambre.

Más horrible de todos es tal hambre,
y así no más infiernos fue su vida,
al ver a Lulú ayer sabrosa en guiso
para el feliz que nunca comió sobras,
sino el mejor manjar de cada siglo,
partiendo complacido hacia la muerte.

Pues acudir al antro de la muerte,
dolido por la sed de amor y el hambre,
como la mayor pena es de los siglos,
que tal hambre se aplaca presto en vida,
cuando los cielos sirven ya no sobras,
mas sí todo el maná de Lulú en guiso.

Así el cuerpo y alma ambos en guiso,
de su dama llevarlos a la muerte,
premio será por solo comer sobras
acá en la tierra pálido de hambre,
y no muerte tendrá sino gran vida,
comiendo por los siglos y los siglos.

El cuerpo de Lulú sin par en siglos,
será un manjar de dioses cuyo guiso
hará recordar la terrestre vida,
aun en el seno de la negra muerte,
que si en el orbe solo existe hambre,
grato es el sueño de mudar las sobras.

Ya no en la vida para Kid las sobras,
ni cautivo del hambre, no, en la muerte,
que a Lulú en guiso comerá por siglos.⁸⁰

Como se puede apreciar, en el poema anterior se cumple la estructura de la sextina, “(...) seis estrofas de seis versos y un envío, al fin, de tres (*envoi, tornada*, en español contera)” (Baehr 354), siendo las palabras rima: sobras – siglos – hambre – guiso – muerte – vida.

Finalmente, revisaremos la canción petrarquista, de origen italiano. Estrofa que Belli empleó con frecuencia en su producción poética. Rudolf Baehr señala sobre la canción: “Se inicia con Dante que (...) dio normas fijas para la canción provenzal e italiana (...) y fijó la variedad de las estrofas de la canción en tres tipos determinados. En la teoría Petrarca no sobrepasa a su antecesor, pero dio el modelo para los tiempos posteriores por la manifiesta preferencia hacia un solo tipo (...)” (345). Su estructura “consta de un número indeterminado de estrofas (estancias), rigurosamente simétricas entre sí, seguidas al fin por el envío (remate, *commiato*)” (Baehr 344). Estas estancias o estrofas de la canción, generalmente, están conformadas por una combinación de versos

⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 153 – 154.

endecasílabos y heptasílabos. “En España, como versos de esta canción se usan sólo endecasílabos y heptasílabos; y su mezcla es obligatoria” (Baehr 344)⁸¹. La canción está compuesta, como se dijo, por estancias que se suceden, de forma simétrica, hasta el *commiato* o envío, que es el final de la canción. “Si se compone en la forma más regular, abarca por lo menos nueve versos, aunque hay también excepciones (...) La extensión media es de unos quince versos, y el número más frecuente de los mismos es el de trece” (Baehr 344)⁸².

La estancia está compuesta por tres partes: el frente, el verso de enlace (llamado también eslabón o *chiave*) y la *sirima* (conocida como *coda*). El frente está conformado por dos pies con igual estructura, generalmente “cada pie tiene entre dos y seis versos, y en la canción española los de tres versos son, con mucho, los más frecuentes” (Baehr 346). Entre el frente, que es la primera pieza de la estructura de la estancia, y la *sirima*, que es la parte final de la estancia, se encuentra, como nexos, el eslabón o *chiave*. “El verso de enlace (...) tuvo en la melodía de la canción la función de servir de transición entre el período musical de la *fronte* y la *sirima* (...)” (Baehr 346). Este verso de enlace, que casi siempre es un heptasílabo, relaciona al frente con la *sirima*, su ubicación se encuentra dentro de la estructura de la *sirima*, pero, a través de la rima, marca su relación con la *fronte*⁸³. La *sirima* goza de cierta independencia con respecto al frente y esto “(...) se manifiesta en el texto por el uso de rimas propias (con excepción del verso

⁸¹ Sobre el uso y la combinación de los versos endecasílabos y heptasílabos de la canción petrarquista, Baehr señala: “Una proporción alta de endecasílabos confiere a la canción un carácter grave y solemne (canción grave); por el contrario, el predominio del heptasílabo expresa una intención estilística menos elevada, propia para evocar ambientes elegíacos y bucólicos (canción ligera)” (344).

⁸² Cabe mencionar que “(...) en comparación con las canciones de Italia, las españolas tienden hacia una mayor extensión” (Baehr 344).

⁸³ Rudolf Baehr, sobre el verso de enlace, plantea la siguiente aclaración: “El enlace entre las dos partes de la estrofa por este verso es habitual, aunque no se halla prescrito obligatoriamente y pueda, por lo tanto, faltar” (346).

eslabón” (Baehr 346 -347). Su estructura, generalmente, “(...) se forma a menudo con el eslabón y tres o cuatro pareados” (Baehr 347).

En el caso del envío o commiato, Rudolf Baehr apunta: “El asunto del envío es, como ocurre en los provenzales, un apóstrofe que el poeta dirige a la propia canción (...) Su forma métrica es muy diversa; puede ser otra estancia completa, o parte de ella, o constituir un nuevo esquema métrico” (347). Esta interpelación vehemente dirigida a la canción tiene como principal intención expresar los sentimientos del yo poético.

Para el caso de las rimas sobre la canción, Rudolf Baehr señala: “Usa rimas consonantes; y en la disposición de las mismas existe gran libertad, con tal de que cada parte de las dos de la estrofa tenga las suyas propias” (344). En el caso particular de Carlos Germán Belli: “Ninguna de sus canciones es rimada de manera petrarquista en sentido estricto” (Krebs 14). Efectivamente, en comparación con la canción de Petrarca, las canciones de Belli no emplean este recurso rítmico para su composición.

Para ejemplificar la estructura de la canción petrarquista, observemos el siguiente poema de Belli “Canción III”:

¡Oh yedra voladora!
por una escala allá
entre dos hemisferios terrenales
hasta el valle bajando
del orbe oscurecido,
para juntarse por primera vez
con las ramas del olmo
de por vida anhelosas,
y engalanados ambos
por dentro y fuera grandes

en un estrecho punto entretejidos,
donde desaparecen
de uno y otro los rasgos soberanos.

Pues ahora la selva
en fábrica se torna
para el olmo y la yedra finalmente,
que a la par intercambian
sin medida entre sí
de cada cual espíritus vitales,
como felices plantas
nunca más descasadas
hasta el suspiro último,
que en lucero se muda
de los cielos primeros en la mañana,
y así centuplicando
las ramas por los vientos ya no sueltas.

Por ley de la botánica
no verde laurel, no,
sino un célibe leño allí fue el olmo
del suelo en las gargantas,
o al ras agonizando
de los mudos desiertos del planeta,
que antes de tal victoria
la savia reducida
a la más pura nada
como vil deshonor
justamente en el tiempo deleitoso
cuando la noche es día,
y el sol doblando en las oscuridades.

Que de tal modo ocurre
por aguardar no más
la repentina aparición de arriba
a muchas leguas vista,
al bajar la beldad
radiante de la yedra codiciada,
desde elevada bóveda
al bajo suelo fiero,
y a la vez arribando
en cardinales puntos,
para enlazar del olmo el alma y cuerpo,
y dar inicio allí
el estado de aquel de la eternidad.

Y luego así volando
en hojas de un ser único,
hacia el supremo empíreo velozmente,
aunque tan solo fuere
no faz de viva especie,
mas sí ardorosa exhalación eterna,
donde uno y otro ardiendo
bajo el sabroso fuego
de la llama del amor
en cielo permitida,
por mudar a floresta umbrosa acá
en ara incandescente,
que dejó al orbe todo iluminado.

Fe habéis dado, Canción, de yedra y olmo,
de cómo en cielo juntos,

mas viudo de vos quedo yo en el suelo⁸⁴.

Como se aprecia en el ejemplo anterior, la canción de Belli consta de una estructura compuesta de cinco estancias, cada una conformada por trece versos, y un envío final o *commiato*, que precisa solamente de tres versos. En este ejemplo particular, hay un predominio de versos heptasílabos sobre los endecasílabos en la estructura de las estancias⁸⁵. Nótese, además, que, como variante que ejerce nuestro autor, los versos carecen de rima. “Belli calca la estructura de las canciones de Petrarca reproduciendo el número de estancias, de versos (y su longitud) e incluso e *Commiato*, pero no las rimas” (Krebs 15).

⁸⁴ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, pp. 247 – 248 – 249.

⁸⁵ Cabe mencionar que en este caso, y en general, la estructura de las estancias deben repetirse, de forma idéntica, a lo largo de la canción.

CAPÍTULO 2

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA POESÍA DE BELLI

En el capítulo anterior, se ha analizado los componentes más importantes y tradicionales que conforman el armazón del ritmo en la poesía castellana: ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de timbre y ritmo de tono; así como las formas estróficas más usuales en la poesía clásica castellana. Además, se ha expuesto la majestuosidad con que Belli engarza cada uno de los elementos referidos y cómo emplea, desde su perspectiva, las expresiones estróficas y no estróficas de la tradición poética. En el presente capítulo, se analizará el panorama de la generación del 50, a la cual pertenece Belli, y se expondrá cómo se vinculan en su poesía la tradición y la modernidad.

2.1 PANORAMA DE LA GENERACIÓN DEL 50⁸⁶

En el presente apartado, se hará referencia a los panoramas histórico, político, social y cultural que les tocó atravesar a los jóvenes intelectuales que integraron la Generación del 50. Restringimos nuestra propuesta al ámbito poético de esta generación, dejando de lado lo concerniente al grupo narrativo.

“El grupo generacional en el que tradicionalmente se coloca a nuestro autor, la llamada Generación del Cincuenta, es sin duda uno de los más ricos, variados e influyentes en el siglo XX en el Perú (...)” (Canfield 3); por lo tanto, es imprescindible

⁸⁶Manuel Velázquez Rojas considera que la literatura se expresa por grupos generacionales, generalmente en intervalos de quince años, donde sus integrantes deben ser coetáneos y deben haber experimentado los mismos fenómenos históricos (44).

hacer una revisión general de los diferentes factores externos –políticos, sociales, culturales- que ayudarían a entender cómo se gestó la visión de mundo de, quizá, la generación más importante del Perú en el siglo XX.

Para empezar el análisis de este grupo literario, seguiremos la metodología de las generaciones, la cual ha sido objeto de crítica y cuestionamientos; sin embargo, consideramos como oportuna y apropiada dicha metodología, por su carácter operatorio y su finalidad práctica. A pesar de la controversia que suscita el término “generación”, Miguel Ángel Gutiérrez señala: “En la práctica de ayer y hoy, echan mano de la categoría de Generación, sea de manera medular o tangencial, tanto sociólogos, más atentos a la génesis y contenido de las obras, como formalistas interesados en los sistemas literarios” (33)⁸⁷. Además, justifica su decisión de seguir la metodología de las generaciones, debido a su finalidad práctica: “Se ha tomado el concepto de Generación con un carácter más bien operatorio, con el fin de determinar un universo constituido por la obra, el pensamiento y la trayectoria vital del conjunto de intelectuales y artistas nacidos(...) entre 1920 y 1935”(37). Para Varillas el desprestigio que pudiera generar el empleo de la metodología de las generaciones, se debe a que se la emplea como simple etiqueta sin tener en cuenta su correcto uso como medida cronológica histórica (39). Por

⁸⁷ Como se ha señalado, el empleo de la nomenclatura Generación ha suscitado una controversia en torno a si es apropiado o no el empleo de dicha categoría al momento del análisis literario. Por su parte, como se ha expuesto, Miguel Ángel Gutiérrez considera adecuada dicha aproximación, debido a que “(...) mediante la determinación de las generaciones se puede asir de alguna manera el flujo incesante del tiempo, y estudiar un momento de la conciencia social del país, es decir, las formas estéticas y de pensamiento pero también las actividades y acciones de los cuadros intelectuales y artísticos de la diversas clases que coexisten (...)” (36). Asimismo, Alberto Varillas considera oportuna la aplicación de dicha metodología: “(...) bien podía comenzar a emplearse el método y una primera aplicación ponía de manifiesto que su comprobación empírica tenía entre nosotros un rigor cronológico sorprendente y proporcionaba a los estudiosos de la vida nacional un instrumento utilísimo para el estudio no solo de la literatura (...), sino de la sociedad peruana en su conjunto” (31-32). Por su parte, José Miguel Oviedo concuerda con Marcos Martos cuando corrige la nomenclatura Generación, y considera que no debe ser del 50, sino del 40/50, debido a que hay autores como Eielson, Salazar Bondy, entre otros, que publican desde finales de los 40 (18). No obstante, “(...) por razones prácticas voy a usar el membrete más conocido de generación del 50” (Oviedo 18). Camilo Fernández, por su parte, rechazará la etiqueta de Generación del 50, debido a que esta no tuvo un líder espiritual como en el caso de la Generación del 98, por ejemplo. Por lo cual, se inclinará por hablar simplemente de poesía de los años 50.

esta razón, nos dice Varillas: “(...) se ha logrado confundir a los intelectuales y se ha promovido cierto desdén por el método histórico de las generaciones que podría ser de gran utilidad para establecer el esquema del cual carece hoy la literatura peruana republicana” (39). El principal inconveniente que presenta este método, apuntan los críticos, sería la rigidez esquemática que propone; no obstante, como se dijo, es de carácter práctico y útil para establecer una periodización de la literatura nacional

De acuerdo a este parámetro, Alberto Varillas estima que:

Uno de los resultados de la investigación llevada a cabo fue la comprobación empírica de que el nacimiento de la mayor parte de las personas que han tenido especial relieve dentro de la sociedad peruana no se ha producido en forma aislada sino como aglomeraciones (es decir, nacen en fechas muy cercanas entre sí) y que de una a otra aglomeración hay una separación muy cercana a los quince años (32).

Por lo tanto, el criterio más representativo para fijar los límites que existen entre una generación y otra sería el de la fecha de nacimiento. Además, la distancia temporal que existe entre las generaciones sería aproximadamente quince años⁸⁸. Por lo tanto, siguiendo este criterio se pueden distinguir tres generaciones que anteceden a la del 50⁸⁹: la Generación del 900, la Generación del 19 y la Generación del 36.

⁸⁸ No obstante, Manuel Velázquez Rojas, a pesar de estar de acuerdo con la metodología generacional, discrepa con la rigidez numérica y esquemática que esta ofrece: “Las generaciones, en cuanto su ubicación temporal, se designan por el año (más o menos) que inician sus actividades culturales o político-sociales. Téngase en cuenta, además, como lo hemos comprobado que no se rigen por el postulado clásico de renovación por cada quince años” (48)”. Y para fundamentar su conjetura pone como ejemplo la diferencia de años que existe entre las generaciones predecesoras: “Así, en el caso de la cultura peruana, entre la primera generación del siglo (900) y la segunda hay 19 años, y entre esta y la tercera 17 años, y finalmente entre la aparición de la tercera y la Generación del 50 han transcurrido 14 años” (48).

⁸⁹ Alberto Varillas considera, dentro de su propuesta, cuatro generaciones en la primera mitad del siglo XX: la Generación del 900, la Generación del Centenario, la Generación del Vanguardismo y la Generación del 50. Del mismo modo, Manuel Velázquez encuentra cuatro agrupaciones: la Generación del 900, la Generación de 1919, la Generación de 1936 y la Generación del 50. Por su parte, Miguel Ángel Gutiérrez considera solo tres generaciones: la Generación del 900, la Generación del Centenario y la Generación del 50; y clasifica como semi-generación a la del 32, pues, indica, que no se consolida como Generación, debido a que por un lado, algunos integrantes aplican el programa del grupo de forma

La primera promoción literaria (que incluye los nacidos entre los años 1882 y 1896) tiene como líder a José de la Riva Agüero y “constituye la primera generación ligada al proceso de iniciación del capitalismo moderno en alianza con la oligarquía (...)” (Gutiérrez 42). Sus integrantes pertenecen a la aristocracia criolla, entre ellos resaltan, además de su líder, los hermanos García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, Luis Miró Quesada, José Gálvez, entre otros. Su eje programático gira en torno a dos objetivos primordiales: en primer lugar, la exaltación de la tradición hispánica, lo cual desemboca en un atraso cultural, y defensa de su clase; y, en segundo lugar, la justificación a la apertura al capital extranjero para el desarrollo del Perú (Gutiérrez 43). La ideología de la Generación del 900, nos dice Manuel Velázquez, es “una ideología ultraconservadora, aristocrática, de privilegios y de una hispanofilia exacerbada” (44-45).

La Generación del 19 (que incluye los nacidos entre los años 1897 y 1911) se erige como una propuesta antagónica de la Generación del 900. Representa la primera gran generación democrática cultural del Perú (Velázquez 46). Entre sus principales integrantes encontramos a: Eguren (marginado por la Generación Arielista) y Valdelomar (quien inicia el proceso de democratización en la cultura peruana), como precursores; Basadre, Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Mariátegui, Vallejo, entre otros. La práctica cultural de esta promoción intelectual y literaria se caracteriza por ser un reflejo de las clases medias y populares peruanas.

La Generación del 36 (que incluye los nacidos entre los años 1912 y 1926) representa una antítesis de la Generación del 19. Como programa pretenden restaurar, de cierto modo, la paz de la pérdida “república aristocrática” (Velázquez 48). Miguel

sistemática; y, por otro lado, existen integrantes que señalan el distanciamiento y preparan el camino para la siguiente generación (Gutiérrez 45).

Ángel Gutiérrez nos indica sobre, para él, esta semi-generación: “(...) que no mantiene el fuego encendido, quizá por su actitud política conciliadora y por su temprana conversión en burócratas de la cultura oficial” (46). Sin embargo, cabe destacar la figura de José María Arguedas como miembro marginado de esta generación, debido a “la no identidad con el núcleo prioritario de la generación, pero esta situación –a nivel histórico- no implica necesariamente una minusvalía, sino, en los casos que hemos mencionado una valoración distinta y superior” (Velázquez 49).

La Generación del 50 (que incluye los nacidos entre los años 1927 y 1941)⁹⁰ representa una nueva democratización de la intelectualidad del Perú, y esto se debe a que sus miembros pertenecen a las clases medias (Gutiérrez 53). Fue un grupo numeroso de corte fundamentalmente existencialista (Varillas 43)⁹¹. Entre sus principales integrantes encontramos a: Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Blanca Varela, Francisco Bendejú, Pablo Guevara, entre otros. Todos ellos con un tono depresivo delineado por el contexto en que viven, pues esta generación emerge en circunstancias distintas a las promociones anteriores. Les toca vivir un clima caótico y contradictorio en los ámbitos político, social, cultural y moral. Precisamente, estas experiencias van a determinar su derrotero literario.

En el plano económico, consideraremos, a partir de los planteamientos de Roberto Reyes, tres momentos principales que afectan directamente la situación

⁹⁰ Miguel Ángel Gutiérrez considera como integrantes de la Generación del 50 a todos aquellos nacidos entre los años 1920 y 1935, y que en los años 50 (y de la posguerra) desempeñan funciones políticas y culturales (49).

⁹¹ Miguel Ángel Gutiérrez estima que la Generación del 50 estuvo conformada, aproximadamente, por 264 escritores que hicieron más de 400 publicaciones. Por su parte, Alberto Varillas estima que el grupo estaba conformado, aproximadamente, por 250 a 300 escritores con más de 400 publicaciones.

económica nacional⁹². En primer lugar, tenemos la crisis económica del sistema capitalista en 1929, manifestada en la caída de las cotizaciones de la bolsa de valores⁹³. “Los Estados Unidos, cabeza del sistema, se enfrenta entonces a una etapa signada por el desorden y crisis de su sistema bancario, su mercado de valores y un intenso desequilibrio de su balanza de pagos” (Reyes 2). El Perú atravesaba una etapa favorable, debido al incremento del comercio exterior, sobre todo con Estados Unidos, quien ya había desplazado a Inglaterra como país hegemónico. Se había fortalecido la burguesía ligada a las exportaciones o a las nuevas actividades manufactureras; como consecuencia de esto, empieza a desplazar a la aristocracia terrateniente (Reyes 2). Sin embargo, la crisis del 29 va a afectar directamente a nuestra nación, ya que se perjudica, fundamentalmente, el mercado exterior, base de nuestra economía.

Estados Unidos tuvo como primera medida, para subsistir después del Crack del 29, reducir las inversiones en el exterior; lo cual, como se dijo, perjudicó nuestra economía nacional. Por lo tanto, el incremento de la industria manufacturera fue una forma alternativa de hacerle frente a la crisis⁹⁴. “El sector industrial manufacturero inicia en esos años, muy lentamente, un proceso de expansión creciente en la economía nacional; de tal modo que la tasa de crecimiento industrial de estos años es superior a la del sector exportador” (Reyes 5). Como consecuencia de este desarrollo industrial, nos dice Reyes, se produjo una ampliación del mercado interno, básicamente a partir de la década del 40. Con la reposición del mercado interno y la economía en proceso de recuperación, el país avanza hacia la década del 50 (6).

⁹² Consideramos oportuna la esquematización de estos tres momentos fundamentales de la economía internacional, debido a que coincide completamente con los años que abarcan la Generación del 50, desde sus años de nacimiento hasta la etapa de su quehacer literario.

⁹³ Esta primera etapa duró del año 1929 hasta el año 1933.

⁹⁴ Esta segunda etapa dura del año 1933 hasta 1939.

El tercer momento comprende una etapa de crisis mundial, tanto a nivel económico como político. Abarca el período de la Segunda Guerra Mundial, y los años posteriores. Con el fin de este conflicto bélico, Estados Unidos se posiciona como la principal potencia del Capitalismo. Esto trajo como consecuencia el aumento de las inversiones norteamericanas en el Perú, lo cual desencadena la sujeción al capital extranjero. Sobre el punto, Reyes, haciendo referencia a EE. UU., nos indica: “Este país, luego de la Segunda Guerra Mundial, se hallaba en una etapa de expansión y aceleración del desarrollo de sus fuerzas productivas, alcanzando formas mayores y diversificadas de explotación en las economías bajo su control o influencia” (9). Por lo tanto, con el aumento de las exportaciones y la inversión norteamericana, el Perú gozará hacia los años 50 de un panorama económico de prosperidad. Para Miguel Ángel Gutiérrez, el surgimiento y desarrollo de la Generación del 50:

(...) están ligados al proceso de reactivación y profundización del capitalismo burocrático, que implicó, luego del golpe militar de Odría, una segunda modernización general de la sociedad peruana, fortalecimiento del Estado, incremento acelerado de las clases medias, crecimiento urbano y proceso migratorio del campo a la ciudad, lenta evolución de la feudalidad sin destruir sus estructuras, y todo esto –por razones coyunturales- dentro de un equilibrio económico y relativo bienestar social de las clases urbanas(...) (52).

El desarrollo de la industria en nuestro país se manifiesta bajo dos formas principales: el desarrollo de las industrias productoras de bienes de consumos final, y el desarrollo de las industrias básicas de elaboración de insumos para el mercado externo (Reyes 10). Ambas formas de industria son absorbidas por el capital extranjero. A excepción de la industria pesquera, cuya inversión, en un primer momento, era mayoritariamente nacional.

Todos estos cambios económicos desencadenaron en una pérdida de la importancia de la agricultura. La causa de este fenómeno, básicamente, fue la redirección de las inversiones hacia los sectores de minería e industria. Esta situación produjo consecuencias políticas y sociales como “la aceleración del proceso de descomposición del régimen de la hacienda tradicional” (Reyes 11) y el proceso de migración, del campo a la ciudad⁹⁵. Como se señala, esta prosperidad por la que atraviesa el país, a partir de la década del 40, es auspiciada por el capital extranjero, y revela nuestra subordinación al dominio del Imperialismo.

En el plano social, se producen dos fenómenos demográficos representativos: en primer lugar, se inicia un proceso de crecimiento desmedido de la población. Esta situación es posible debido a las medidas de prevención de muertes y conservación de la salud que se tomaron. Varillas, al respecto, nos indica: “El incremento de la natalidad y la importante reducción de la mortalidad (...) fueron las causas inmediatas de lo que se conoce como ‘explosión demográfica’ que se desarrolló en nuestro país entre los últimos años de la década de 1930 y mediados de la de 1960” (34).

En segundo lugar, se produce la urbanización de la población rural. Con la emigración que se produjo del campo a la ciudad, particularmente a la capital, hubo una gran masa de población que se encontraba en un terreno nuevo y necesitaba la pronta acción del Estado para determinar el futuro de su situación. No obstante, la “inexplicable desatención por los distintos gobiernos determinó que en las grandes ciudades, en especial en Lima, comenzaran a proliferar problemas de carácter

⁹⁵ La crisis del agro, el crecimiento de las ciudades, el desarrollo industrial y de las actividades económicas urbanas, la mayor integración de las regiones del interior del país a través de la expansión del transporte son las manifestaciones del crecimiento del mercado interno, dominado por el imperialismo (Reyes 13).

habitacional y desempleo, lo que condujeron a la tugurización de los centros urbanos y a la aparición de las por entonces denominadas *barriadas*” (Varillas 35).

En el plano político, la vida para los integrantes de la Generación del 50 fue turbulenta. Con el golpe de Estado del General Odría, apoyado por la oligarquía, se vive una época de represión y persecución, sobre todo de apistas, comunistas y líderes sindicales. El bloque oligárquico que domina las directrices de la sociedad, debido a su papel de intermediario entre el capital extranjero y los dueños de la producción nacional, moldea el rol del Estado, subordinado al capital extranjero, y se manifiesta como antidemocrático, ya que vela porque el gobernante de turno siguiera con los intereses de su clase (Reyes 17). Es por esta razón que apoyaron el golpe de Estado de Odría, en contra de Bustamante y Rivero. Asimismo, aparte del rechazo y persecución de cualquier postura opositora al gobierno, también hubo un rechazo a la cultura por parte del Estado. Miguel Ángel Gutiérrez, al respecto, señala: “Instaurada ya la dictadura de Odría –y convertida la represión de comunistas, apistas y líderes sindicales y estudiantiles en hecho cotidiano (...)-, el panorama cultural adquiere una tonalidad más sombría (...)” (55). Por su parte, Reyes indica: “Este clima opresivo, de persecución o rechazo a la cultura por parte de las instituciones oficiales, de proscripción de las manifestaciones con contenido popular y progresista enmarcan y signan la etapa formativa de los integrantes de la generación” (31). Si bien es cierto, Estados Unidos dominaba prácticamente todos los planos de nuestra sociedad, a nivel cultural aún se sentía el influjo de Francia. La Generación del 50 aún se nutre de la influencia francesa en el ámbito de la literatura. Reyes, al respecto, señala: “Pero el influjo cultural francés a través de sus poetas, filósofos, dramaturgos, novelistas no se limita solo a los clásicos, pues por los años cincuenta tiene una influencia notable a

través del existencialismo (...)” (34). Es, precisamente, esta influencia del Existencialismo, sumado al ambiente de represión y censura que se vive en el Perú, lo cual dota de un tono depresivo y de un desencanto vital y extravío en el mundo (Gutiérrez 22). “Los años que siguen a la Segunda Guerra Mundial y a la segunda posguerra crean un clima pesimista, desolado, inquieto, desasosegado que la Generación del 50 conecta con la realidad presente del Perú” (Oviedo 19). Es una etapa firmada por el sello del desgarramiento existencial. Gutiérrez señala: “No es la celebración de la vida el sabor fundamental de esta generación” (21). Todo se torna en dolor y desesperación. Este clima pesimista que abraza la Generación del 50, es enfrentado por la figura de Romualdo que se subleva ante este panorama deprimente y trata de trocarlo. Sin embargo, su rebeldía sucumbirá ante la situación social que experimentan sus coetáneos y ante el sello emblemático de su generación. “(...) y entonces se acentúa y resurge la voz más sentida de los poetas del 50: la de la amargura, la frustración y el escepticismo” (Gutiérrez 23). La rebeldía, que representaba una leve esperanza de cambio, es reemplazada, pues, por la soledad y la muerte como símbolo de la pérdida de las ilusiones y la derrota (Gutiérrez 25).

Finalmente, un acontecimiento característico de esta generación es la polémica que se generó a partir de la división, por parte de la crítica, en poesía pura y poesía social. Es decir, según esta propuesta, los integrantes de la Generación del 50 conforman núcleos disímiles e irreconciliables: por un lado, están los poetas que buscan estrictamente refractar la situación social que los agobia; y por otro lado, están los poetas que se preocupan por la forma y se alejan de todo conflicto social que padezca el hombre. “Se ha dicho que la poesía pura pretende (...) la búsqueda de la belleza y la creación de un universo estético alejado de toda anécdota. Mientras que la poesía social

ensaya, al margen de esa preocupación formalista, expresar el mundo de la miseria y los sufrimientos del hombre en nuestra sociedad” (Ollé 55). Por lo tanto, la poesía pura acontece un alejamiento, un desarraigo de la condición social del hombre; mientras que la poesía social representa el deseo de reproducir la situación del hombre frente a la sociedad, importa el contenido, el mensaje social (Ollé 55).

Miguel Ángel Gutiérrez, quien acepta esta bifurcación de la poesía como un acontecimiento que se da a lo largo de la historia, señala que, a partir de los años cincuenta, esta división se hace más visible: “De modo, pues, que en los años cincuenta, debido a la coyuntura política que se vive, asistimos a un recrudescimiento o, más bien, a una intensificación (...) de esa vieja contienda entre dos maneras de entender y practicar la poesía” (61). No obstante, plantea que estas dos tendencias se relacionan entre sí y se influyen: “Pero es indudable, (...) que entre formalistas y contenidistas, esteticista y empiristas (...) existen rasgos comunes y una común tradición literaria que da precisamente el tono generacional a toda la poesía del 50, por lo demás tan heterogénea y rica en cuanto a temperamentos y personalidades” (62).

Por su parte, Alonso Rabí do Carmo considera como un falso debate la propuesta que divide a los exponentes de la Generación del 50 en poetas puros y poetas sociales, puesto que:

Ello significaría negarle capacidad de representación social a la poesía pura, y olvidamos que toda forma artística es un mecanismo de representación social, sea a través de un discurso interiorista, íntimo, lúdico y eminentemente subjetivo; o de un discurso de aliento cívico, público, que apunta, sin ambages, a una visión crítica de su entorno. Ninguna de las supuestas dos clases de poesía abandona un ideal estético (cada una posee su propio repertorio retórico), ambas comprometen una visión del mundo, ambas soportan el peso de una tradición, manifiestan (...) un determinado marco ideológico y son, finalmente, poesía (...) (16).

La crítica ha sido enfática en restarles mérito estético a aquellos poetas que prefieren, en su poesía, representar la condición del hombre enfrentado a un medio social hostil. Sin embargo, esto es una falacia. Ambas tendencias, que no llegan a conformar núcleos opuestos, expresan estéticamente su visión del mundo. Rabí do Carmo señala que es Washington Delgado quien, finalmente, destruirá este debate sobre poetas puros y poetas sociales: “De alguna manera, aceptando momentáneamente que existe una poesía pura y otra social, la obra poética de Washington Delgado supera largamente esta discusión, ya que de su lectura se desprenden dos cosas: la excelencia formal, por un lado; y el buen manejo comunicativo del poema, por el otro” (16).

Por su parte, José Miguel Oviedo, quien coincide con la propuesta de Rabí do Carmo, considera que: “Esa confusión que presentaba la poesía social como algo opuesto a la poesía pura era una falsedad que se puede comprobar leyendo a Washington Delgado, en quien las dos vertientes se funden, se integran” (22). Sin embargo, es con Belli, plantea Oviedo, donde se puede apreciar de mejor manera la integración de ambas tendencias: “Pero quien mejor resolvió este falso dilema fue Belli, porque hizo poesía social que no lo parecía. Había un fondo de crítica trágica y profunda, asqueada, de la realidad social peruana (...). Es decir, su poesía refleja una desazón, una crítica visceral contra la absurdidad de la vida social peruana” (22). A pesar de la postura crítica que tiene Belli frente a su medio social, jamás se aleja del registro preciosista, del lenguaje exquisitamente trabajado en la formalidad: “Hizo una fusión insólita, desconcertante y absolutamente heterodoxa entre el lenguaje más fosilizado, más formalizado de nuestra tradición poética, la tradición clásica, y la inmediatez de la denuncia social” (Oviedo 22).

Se ha realizado, en este apartado, una revisión general de los panoramas histórico, social, político y cultural que a la Generación del 50 les tocó experimentar. A continuación, presentaremos, conjuntamente con la crítica, una tentativa periodización de la poesía de Belli, para posteriormente delimitar nuestro análisis a las características propias de la poesía de Carlos Germán Belli y cómo funde en ella la tradición y la modernidad. Es decir, por un lado, el empleo del lenguaje clásico, de las formas tradicionales con que moldea su poesía; y por otro, el influjo de la vanguardia y la asimilación, en su poesía, de la realidad social del presente.

2.2 PERIODIZACIÓN DE LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI

En la presente sección, antes de abordar las principales líneas temáticas de la poesía de Carlos Germán Belli, presentaremos, juntamente con la crítica, una periodización que pueda, de manera efectiva, ordenar y clasificar la prolífica producción poética de nuestro autor.

La poesía de Belli, siguiendo a James Higgins, se puede dividir en dos grandes etapas, marcadamente diferentes:

En la primera Belli hace una crítica social indirecta al dar voz a las frustraciones de una clase media cuya vida es restringida y empobrecida por la lucha por subsistir como mejor pueda (...) En la segunda etapa, inaugurada por *Canciones y otros poemas* (1982), los textos tienden a ser más largos, más discursivos, más meditativos y abandonan la temática social para asumir un carácter netamente metafísico (61).

Efectivamente, a la primera etapa de la poesía de Belli, que se caracteriza, básicamente, por presentar al hablante como un sujeto avasallado por una realidad hostil y adversa, que no le ha permitido acceder a los múltiples estados de beneplácito a los que puede aspirar el ser humano, y que lo ha relegado siempre en su condición de hombre, en comparación con aquellos, “los jefes”, que sí han logrado realizarse existencialmente; le sigue un estadio celebratorio, una actitud positiva frente al mundo, que se va trazando a partir de la realización progresiva de sus más íntimos deseos. González Vigil, a propósito de esta transición en el derrotero poético de Belli, señala que a la primera etapa:

Le siguió un desarrollo espléndido de su sistema expresivo, pasando del cultivo de composiciones mayoritariamente breves, al burilado de combinaciones estróficas de más aliento y complejidad (...); proceso unido al abandono gradual del tono tanático, desgarrado, a ratos irónico y malhumoradamente sarcástico, de los años 50 – 60, a favor de un tono crecientemente afirmativo del amor, la vida y la esperanza (...) (92)⁹⁶.

Jorge Cornejo Polar, por su parte, propone una periodización, inclusive, más específica de la poesía de Carlos Germán Belli, dividida en cinco etapas, que nos permite apreciar, de mejor manera, el andar poético de nuestro autor⁹⁷.

⁹⁶ González Vigil considera que esta etapa de transición hacia una situación favorable del yo poético está conformada por los poemarios *Sextinas y otros poemas* (1970), *En la alabanza del bolo alimenticio* (1979) y *Canciones y otros poemas* (1982). En los poemarios posteriores es donde acontece la explosión celebratoria, y ese tono “tanático” se abandona para dar paso a una atmósfera de esperanza fundada en la alentadora situación que atraviesa el sujeto hablante: *Más que señora humana*, *El buen mudar*, *En el restante tiempo terrenal*, *Acción de gracias*, *En las hospitalarias estrofas*, *Miscelánea íntima* y *El alternado paso de los hados*. En estos poemarios se vislumbra que “ese nuevo tono vitalizador ha alcanzado una frondosidad de imágenes fulgurantes y una fluidez sanguínea todavía mayores en su etapa más fructífera y admirable” (González Vigil 92).

⁹⁷ Cabe señalar que la periodización propuesta por Jorge Cornejo Polar abarca solamente hasta el poemario *Acción de gracias*, publicado en el año 1992. Martha L. Canfield agrega una etapa más a la periodización planteada por Cornejo Polar: “La sexta y última fase comprende los tres últimos poemarios, o sea, *En las hospitalarias estrofas* (2002), *la miscelánea íntima* (2003), *El alternado paso de los hados*

La primera etapa, nos dice Cornejo Polar, comprende los dos primeros poemarios publicados por Belli: *Poemas* (1958) y *Dentro & Fuera* (1960). A nivel formal, este primer momento se caracteriza por ser una “etapa de búsqueda y tanteo, en la que el poeta oscila entre el paradigma clásico español y el de la vanguardia (...)” (17). Es, básicamente, en esta etapa donde se expresa mejor la adhesión de Belli al surrealismo, de la cual siempre se reconoció partícipe. “Sus inicios se ven marcados como él mismo lo reconoce sobre todo por la revuelta surrealista (la escritura automática, el humor negro, la práctica del ocultismo, la conciencia del azar, los encuentros fortuitos y la esfera de lo maravilloso y lo sobrenatural)” (Salazar 137). Por su parte, John Garganigo, a propósito de la inclinación vanguardista de Belli, nos dice: “Es en su época universitaria (1946 – 1947), que bajo influencia de sus lecturas de escritores surrealistas, y debido a su afición a la pintura moderna, se dedica a un período de escritura automática” (81)⁹⁸. Eugenio Montejo, por su parte, señala que, en la primera etapa de Belli, confluyen elementos provenientes de la tradición y rasgos propiamente vanguardistas: “Dentro de su sistema formal coexisten también visibles líneas de humor negro que se añaden a los demás rasgos de su poesía. Ya no se trata, en este caso, de la asimilación de formas que provienen de siglos remotos, sino de corrientes más cercanas, como el dadaísmo o el surrealismo” (26). En total acuerdo con Eugenio Montejo, David Sobrevilla, quien, además, enmarca estos dos primeros poemarios, *Poemas* y *Dentro y fuera*, en una etapa que denomina del “aprendizaje”,

(2006), y los últimos poemas hasta ahora recogidos solamente en el edición de su poesía completa, *Los versos juntos* (2008)” (5).

⁹⁸ Es necesario señalar que Carlos Germán Belli, antes de la publicación de su primer poemario, *Poemas* (1958), ya había iniciado su producción literaria hacia 1946, “(...) con dos poemas publicados en el diario LA PRENSA de Lima (“A Nijinsky” y “Soneto”) y otro (“Ante la fuga del poeta”) aparecido en AGORA, Revista Universitaria de Literatura N° 1, noviembre de 1946” (Cornejo Polar 11). Además, se tiene registro de poemas sueltos publicados en los años 1947, 1951, 1955 y 1958. Véase Cornejo Polar, Jorge. *La poesía de Carlos Germán Belli*. (Una aproximación). Lima, Universidad de Lima. Facultad de Ciencias Humanas, 1994.

señala: “En su primer libro nuestro autor trata estos temas no solo con procedimientos vanguardistas, sino también recurriendo a formas clásicas. En *Dentro y fuera* priman en cambio el humor negro, el juego con el blanco de la página, la experimentación con lo fónico pero sin la pérdida total del significado, el automatismo (...)” (32). Marco Martos, sobre la postura surrealista de Belli señala que “Esta última actitud, practicada con rigor, lo llevó de la escritura automática al humor negro y de allí al punto extremo del sonido gutural que entraña la posibilidad real de la demolición de la palabra” (90). El propio Belli, sobre su adhesión al surrealismo, expresa lo siguiente:

De ese acercamiento a lo surrealista también me sedujo la práctica del ocultismo y ese sentido de la realidad invisible, que para ellos estaba ligada solamente al mundo físico, y querían poner en evidencia. Esa consciencia me lleva a la realidad invisible, trascendente, religiosa. Nunca en realidad, aún en los peores días de vanguardista, de iconoclasta, abandoné este fervor. Me entusiasmó la alquimia, los grandes alquimistas. Pero también la consciencia del azahar, los encuentros fortuitos me deslumbran. Y, finalmente, lo maravilloso que sería lo fantástico y sobrenatural. Son lecciones que me dio el surrealismo (Arcila 4).

Tulio Mora, por su parte, propone una lectura particular de la actitud surrealista de Belli. En primer lugar, nos dice que “(...) el ideal estético a que debió aspirar el surrealismo cuyas limitaciones (...) nacen de haber olvidado que la fractura de la realidad, a través de los sentidos, no puede ser subversiva si no fractura primero la palabra” (162). Esta postura subversiva acontece de una manera invertida, ya que la fractura de la palabra, de la que habla Tulio Mora, no se produce a partir de quebrantar las formas clásicas, como lo hicieron los surrealistas “tradicionales”, sino más bien a partir de la recuperación de dichas fórmulas. “El montajista Belli (...) conduce esa fractura de la palabra vistiéndose la camisa de fuerza del instrumental retóricos del Siglo de Oro, pretendiendo minarlo desde adentro (...) El surrealista se ha inmolado en su propia idea de liberación poética” (162). Esto se debe básicamente a que la poesía

latinoamericana “(...) está orgullosa (...) de su liberación de las formas: el verso libre (de rima y métrica, de simetría y eufonía) jamás ha sentido a la tradición colonial soplándole la nuca, ni siquiera cuando la vuelta al orden decretó la muerte de la liberalidad vanguardista (entre los 20 y 40)” (Mora 162 – 163). Entonces, para Tulio Mora, Belli se opone a esta tendencia, refugiándose en las formas clásicas. Es una actitud de ruptura, al fiel estilo vanguardista⁹⁹.

De todos modos, teniendo en cuenta las posiciones de la crítica, ya sea por seguir expresamente modelos dictados por la poética surrealista o ya sea por su actitud vanguardista de romper con la tradición imperante, es evidente que en esta primera etapa de la poesía de Belli hay un tono surrealista. Citemos, por ejemplo, el siguiente poema de *Dentro & Fuera*, “Poema con fisión fonética”:

La
vo
razzz
in
con
ti
nen
cia
me incendia el ojo
y no el genital
cuando pasas

⁹⁹ Esto se debe, nos dice Tulio Mora, a que “A diferencia de la poesía inglesa (...), la nuestra habita su residencia versolibrista cómodamente, la siente legítimamente suya, es una conquista, el sueño del continente propio. Y sin embargo, Belli traslada a él su bricolage, su carretilla de ropavejero, a la vez suntuosa y mendicante, y se convierte en un caso personalísimo e intransferible” (163). Es decir, la actitud vanguardista de Belli se funda en la necesidad de fracturar la “nueva” tradición latinoamericana, versolibrista, con fórmulas provenientes de la edad clásica de la poesía castellana.

amada blanca
en tu palanquín¹⁰⁰

Como se puede apreciar, hay un notorio juego con la página en blanco, lo cual evidencia, de antemano, una actitud vanguardista. No obstante, como se dijo, tanto en *Poemas* como en *Dentro & Fuera*, coexisten elementos de la tradición con ingredientes evidentemente surrealistas.

Asimismo, a nivel temático, en esta primera etapa, “(...) pueden reconocerse ya algunos tópicos característicos de Belli: el hermano Alfonso, el mal en el mundo, la injusticia, el maltrato que se recibe, la primera aparición del hada Cibernética” (Cornejo Polar 17). Para Nick Hill desde estos primeros poemarios ya se pueden apreciar las principales líneas temáticas de su poesía: “En cambio, la temática belliana aparece ya casi completa con estos primeros textos, bajo el aspecto de un conjunto de leitmotifs, que constituyen un entramado lógico” (37).

La segunda etapa¹⁰¹, señala Cornejo Polar, se caracteriza por el uso reiterativo de formas que provienen directamente del Siglo de Oro español (17). Asimismo, “El paradigma léxico y estructural hispánico se combina aquí con aportes léxicos provenientes de la tecnología, de la fisiología humana, de la terminología administrativa y del habla popular limeña” (Cornejo Polar 18). Este alambicado proceso de aglomeración de distintos registros lingüísticos es una característica habitual de la poesía de Belli; sobre todo, el hecho de reunir léxicos contemporáneos, como el tecnológico o el administrativo, por ejemplo, con estructuras lingüísticas desfasadas,

¹⁰⁰ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 45.

¹⁰¹ Esta segunda etapa está conformada por los siguientes poemarios: *¡Oh Hada Cibernética!* (1962), *El pie sobre el cuello* (1964) y *Por el monte abajo* (1966).

que provienen, como se dijo, de la tradición del Siglo de Oro español. Al respecto, Roberto Paoli señala que: “(...) con el ingrediente clásico se mezcla (y también expresivamente choca) un crudo material lingüístico, subrayadamente contemporáneo, tecnológico, químico e industrial (...)” (46). A nivel temático, esta segunda etapa se caracteriza por presentar a un sujeto hablante golpeado por la tragedia, devastado, que siente que la humillación es parte de su existencia. El yo poético se frustra a causa de no poder acceder a la felicidad y, además, sufre por “(...) el avasallamiento, la postergación, la discriminación, la vida alienada, la condena a vivir en una ciudad que es como un cepo (Bética no bella) (...)” (Cornejo Polar 18). José Miguel Oviedo, en referencia a *El pie sobre el cuello*, nos dice que Belli: “(...) en este breve libro homologa la condición humana (...) al mundo de los meros objetos de material sintético o metálico (plexiglás, el chasis abollado de un auto), u otros desechos de la tecnología moderna en cuya decadencia y anonimidad encuentra un poderoso símbolo del sufrimiento alienante, que es el centro de su visión poética” (182). Esta situación adversa, lo lleva a expresar el “(...) deseo o la búsqueda de aquello que determina por su ausencia la figura carencial de este sujeto hablante: amor, sabiduría poética, felicidad o plenitud de vida” (Cornejo Polar 18). Es decir, debido al infortunio que rodea la vida del sujeto hablante, este empieza a manifestar su anhelo por encontrar redención y alcanzar, al fin, la plenitud en su existencia.

La tercera etapa, nos dice Cornejo Polar, está compuesta por *Sextina y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) y *Canciones y otros poemas* (1982). En este ciclo, a nivel formal, hay un cambio de paradigma: “Lo característico de este período es el progresivo abandono del paradigma formal hispánico y su sustitución por el provenzal – itálico (la sextina inventada por Arnaut Daniel en el siglo XIII) y el definitivamente itálico, la canción petrarquista del siglo XIV” (Cornejo Polar 18). Es el

modelo itálico que predominará en la poesía de Belli a partir de esta etapa. A nivel temático, además del sentido fatalista que aflora en la primera gran etapa de la poética belliana, acontece que “(...) por vez primera rayos de luz comienzan a iluminar el generalmente oscuro (por triste y desolado) espacio belliano” (Cornejo Polar 19)¹⁰². Aunque en esta etapa es evidente el predominio de una atmósfera funesta, se avizora una pequeña posibilidad de cambio. “No cabe duda, algo comienza a cambiar, aunque el cambio definitivo solo se producirá años más tarde, en la siguiente etapa” (Cornejo Polar 19). Sobre el punto, David Sobrevilla nos dice: “Además de la experimentación con las formas clásicas, son característicos aquí motivos relativamente nuevos como las experiencias positivas familiares (...), sobre el erotismo como una posibilidad de unir el espíritu y la carne (...) y sobre la propia actividad de la escritura” (33).

La cuarta etapa, señala Cornejo Polar, donde se evidencia un cambio notable, a comparación de los libros anteriores, abarca los poemarios *Más que señora humana* (1986) y *El buen mudar* (1987). En el primer texto, la mujer, antes esquiva, se presenta como un ente que tiene el poder de trocar la suerte echada del sujeto hablante. Esta etapa “constituye una verdadera novedad dentro del contexto general de la obra belliana, en cuanto el amor feliz y compartido, encarnado en la <<señora>> o <<dama>>, amada y amante siempre presente, se vuelve tema central, desplazando así el clima desesperado y alienante de la poesía anterior” (Canfield 4). La amada representa un estadio positivo para el yo poético. “Y no se trata ya de la mujer siempre esquiva, desdeñosa, inalcanzable a que nos tenía acostumbrados la poesía previa de Belli sino una mujer amable, amada y en reiterados momentos también amante” (Cornejo Polar 20). Y esta renovada figura femenina, que ahora sirve de benefactora de

¹⁰² Se puede apreciar este cambio de paradigma trágico a un camino de esperanza, de realización en: “Por ejemplo los poemas ‘Al verano’ y ‘Al otoño’ de Sextinas y más aún ‘La cara de mis hijas’ (...)” (Cornejo Polar 19).

nuestro sujeto hablante, se convierte en una entidad artífice del tránsito de la primera etapa, nefasta, esquiva, frustrante, hacia la segunda etapa de la poesía de Carlos Germán Belli, esperanzadora y dichosa. “La mujer se convierte en una fuerza positiva que logra aliviar las penas del poeta, restituyéndole parte de su perdida humanidad. El poeta que se había sentido expulsado del paraíso condenado a rodar en este mundo terrestre, ahora recobra su propia faz, adquiere una nueva dimensión” (Garganigo 84 – 85). Condenado a sufrir los inclementes empellones de la vida terrenal, el yo poético encuentra en la mujer la posibilidad de abandonar este estadio trágico, ya que “estar con la amada es como habitar el Edén (...)” (Cornejo Polar 20).

En el segundo texto, *El buena mudar*, se manifiesta la gran posibilidad de cambio. Este poemario envuelve la probabilidad de traslado de un lugar, en donde el hablante no ha tenido ninguna oportunidad, hacia un espacio ornado por la dicha. Cornejo Polar nos dice que “(...) el libro es importante hasta por el título, ya que, según iremos descubriendo en este libro y en los dos siguientes, buen mudar significa cambio o mudanza a un tiempo o una situación mejor” (20). En síntesis, en esta cuarta etapa “Estamos a un punto de la gran transformación que se dará cuenta en la obra subsecuente. Por lo pronto, se ha obtenido ya en gran parte uno de los viejos anhelos del primer hablante de la poesía belliana, el amor correspondido” (Cornejo Polar 21).

La quinta y última etapa¹⁰³, que abarca los poemarios *En el restante tiempo terrenal* (1988) y *Acción de gracias* (1992), significa, en la poesía de Belli, un momento de realización y paz, pues los diferentes anhelos del sujeto hablante comienzan a

¹⁰³ Hay que tener en cuenta, como se dijo, que la periodización de la poesía de Belli, que realiza Jorge Cornejo Polar, solo abarca hasta el poemario *Acción de gracias* (1992). No obstante, cabe mencionar que los libros posteriores mantienen la misma línea temática. Desde *El buen mudar* en adelante, se mantiene el tono celebratorio de la segunda gran etapa de Belli. No obstante, cabe reconocer que en ocasiones “(...) brotan a ratos versos que son como supervivencia de las antiguas angustias, pero son momentos aislados (rémoras como dice el poeta) que no logran alterar el temple general de esta etapa (...)” (Cornejo Polar 23).

concretarse. Se está edificando una atmósfera prometedora para los años de vida que le quedan al yo poético. “En efecto, el restante tiempo terrenal alude sin duda a una determinada dimensión temporal que se extiende desde el momento de la escritura del libro hasta el fin de la vida del hablante” (Cornejo Polar 21). El amor y el ejercicio de escribir se dan de manera satisfactoria. Hay un clima positivo en torno a los antiguos deseos del sujeto hablante. “Los nuevos tiempos que así se inician significan, pues, una suerte de compensación por los pasados amargos años de la vida impuesta, del sojuzgamiento, del menosprecio, de la incompreensión, de los anhelos insatisfechos” (Cornejo Polar 22). Por lo tanto, este tránsito a un espacio marcado por la felicidad requiere una actitud de agradecimiento.

Esta periodización en cinco fases, planteada por Cornejo Polar, nos detalla de manera significativa el andar poético de Belli; no obstante “(...) la periodización que planteamos podría simplificarse, estableciéndose solamente dos etapas, una de *Poemas* (1958) a *Canciones y otros poemas* (1982) y otra desde *El buen mudar*, primera edición de 1986, a *Acción de gracias* (1992)(...)” (Cornejo Polar 24). Efectivamente, la primera gran etapa de la poesía de Belli se caracteriza por presentar a un sujeto hablante inconforme que se enfrenta al mundo, contienda que evidentemente pierde. “En estos poemas encontramos el tema de la enajenación causada por razones económicas y sociales. El poeta se siente excluido y marginado en un mundo dominado por los de ‘arriba’” (Garganigo 82). Definitivamente, es un estado desalentador donde “(...) el yo poético se experimenta en una situación de inferioridad con respecto a los demás seres humanos” (Sobrevilla 201). Belli expresa en esta primera etapa general su desazón frente a un mundo que le es hostil, en donde no tiene oportunidad para hallar la felicidad, y, además, se siente inferior al resto de seres humanos. Se sirve de una infinidad de recursos expresivos y formales pertenecientes a la tradición, además de

recursos vanguardistas en sus primeros textos, para manifestar “preocupaciones que ya le venían de sus poemarios anteriores: el sentirse excluido, la experiencia de la injusticia social, la de las faenas burocráticas, el sufrimiento del hermano tullido” (Sobrevilla 33). En cambio, en la segunda gran etapa de la poesía de Belli, se avizora un cambio notable:

La visión negra, las sensaciones a las que se reduce la vida, el horror de habitar un mundo deshumanizado, la precariedad de la situación social concreta van cediendo paso a paso a una búsqueda de armonía, que puede efectuarse en el reconocimiento de los dones de la poesía, a partir del poemario de 1987 que se titula justamente *El buen mudar* y en los siguientes nueve libros (entre 1987 y 2008) (Salazar 146).

El sujeto hablante, avasallado, relegado, infausto en los dominios del amor, poco diestro en los artificios de la escritura, ha encontrado por fin una luz de esperanza que le permitirá cambiar su estado de inconformismo, con respecto a su realidad, a un estado de satisfacción, debido a que, en esta nueva etapa, sus más íntimos deseos se han visto materializados. Marcos Martos, al respecto, señala: “La otra parcela de la poesía de Belli, que ha ido ganando un espacio en el total de su producción de estos últimos años, es una poesía reconciliada con la vida y en búsqueda permanente de la trascendencia metafísica” (91). Los deseos del sujeto hablante, que se manifiestan a partir de su inconformismo, de su protesta contra la realidad, está en un proceso de realización, de plenitud, gracias a la consecución de sus anhelos. “En esta última etapa, todo el ayer lastimero y frustrante se ha transformado en un hoy feliz y satisfecho: la casa está presidida por cupido y Orfeo y en ella se puede amar y escribir a cada rato, y el hablante poético se convierte en caudillo de sí mismo” (Sobrevilla 201).

2.3 EJES TEMÁTICOS DE LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI

En el apartado anterior, se ha intentado plantear, juntamente con la crítica, una periodización que diera cuenta del desarrollo de la poesía de Belli, con la finalidad de hallar qué procedimientos formales y qué líneas temáticas desarrolla cada etapa. En el presente apartado daremos cuenta de cuáles son los principales ejes temáticos que se desarrollan en la poesía de nuestro autor¹⁰⁴.

En la primera gran etapa, donde predomina indiscutiblemente una situación de desaliento, donde el sujeto hablante se siente excluido, alienado, avasallado, se enfrenta a un mundo hostil y claramente es derrotado; se presenta una postura de inconformismo por parte del yo poético. La insatisfacción que siente se expresa en su protesta, en su recalcitrante deseo de cambio. Puede decirse que el gran eje temático que articula toda esta etapa es la inconformidad frente a su situación en el mundo. Por su parte, Sologuren reduce la diversidad temática a un solo núcleo general:

Hay un solo tema, un grande y dramático tema, en toda la poesía de Belli: la injusticia victimaria. Injusticia que se ejerce por modos y en planos diversos, numerosos y evidentes, desde los dones y daños que el azar del nacimiento tiene aparejados hasta los que la vida natural y comunitaria va infligiendo ciegamente día a día al hombre (171).

Sea por la injusticia victimaria, como propone Sologuren, o por la simple fatalidad del azar que rodea la vida del sujeto hablante, este se manifiesta inconforme

¹⁰⁴ Para este fin, nos será de gran utilidad tomar en cuenta la división de la poesía de Belli en dos grandes etapas: la primera, con una clara postura de insatisfacción e inconformidad, desde *Poemas* hasta *Canciones y otros poemas*; y la segunda, de un claro tono celebratorio, de dicha y satisfacción, desde *El buen mudar* en adelante.

frente a esta realidad adversa y levanta su voz de protesta, expresando su obstinado anhelo de cambio. Es necesario mencionar que todas las líneas temáticas de la primera gran etapa se relacionan entre sí, por esta fatalidad existencial y el consecuente inconformismo manifestado.

A continuación, los temas más importantes de esta etapa:

2.3.1 EL HERMANO INVÁLIDO

La minusvalía de Alfonso, hermano de nuestro autor, es, sin lugar a dudas, uno de los temas más importantes y recurrentes en la poesía de Carlos Germán Belli, y uno de los eventos biográficos que más le marcó. El propio Belli, en referencia a este tema, expresa lo siguiente:

La situación de mi hermano Alfonso, que es minusválido, y a quien cariñosamente, desde chicos, hemos llamado Pocho, me marcó desde siempre. Somos casi contemporáneos, y marcó mi vida evidentemente. Cuando yo tenía 30 ó 31 años viajé a Estados Unidos para entrar a las Naciones Unidas. En ese momento murió mi madre que cuidaba a mi hermano. Entonces retorné, y ya no pude salir, pese a una serie de intentos por llevar a cabo mi proyecto existencial que era viajar. Ya no podía hacerlo por la condición de mi hermano. Él marcó mi vida. En cuanto a la poesía está presente, y es una constante. Estoy contento porque he cumplido este deber filial, fraternal, y sobre todo porque lo he incorporado a mi mundo poético. Es mi confidente, mi interlocutor, hay tanto de él en las cosas mías... y lo quiero... mucho (Arcila 3).

Es evidente, según las propias declaraciones de nuestro autor, que la condición de invalidez de Alfonso lo afectó decisivamente, sobre todo después de la muerte de su madre, que es cuando se hace responsable directo de la suerte de su hermano. Belli, quien vivencia la realidad de Alfonso, expresa su dolor y su inconformidad con esta situación, que le parece por demás injusta. “El poeta denuncia la injusticia de que se niegue a unos pocos desgraciados como su hermano, la facultad de movimiento de las

que gozan todas las demás criaturas” (Higgins 96). El hermano se presenta como una figura emblemática de la marginalidad. Su invalidez lo excluye de tentar la posibilidad de realizarse como persona, en comparación de otros muchos que sí lo logran:

mientras abajo tú en un aprisco solo
no mueves hueso alguno
ni agitas ya la lengua
para llamar al aire;
pues en el orbe todo viene y va
al soplo de la vida,
que pródigo se torna
para muchos y a no más para otros pocos
áspero, vano o nada para siempre¹⁰⁵.

La estrofa anterior, expone la situación de un sujeto excluido de diferentes formas: en primer lugar, se lo presenta “abajo”, lo cual evidentemente nos sugiere una jerarquización, de la cual el hermano ocupa no una posición de privilegio; en segundo lugar, se lo presenta “en un aprisco solo”, lo cual sugiere una situación de exclusión total; finalmente, el “soplo de la vida” le es esquivo, pues “se torna/para muchos” prodigioso; en cambio, “para otros pocos/áspero, vano o nada para siempre”. Además, es relevante la minusvalía representada en la estrofa, que es llevada a extremos de la absoluta inmovilidad. Precisamente, la imposibilidad de movilizarse le quita toda probabilidad de desarrollarse a plenitud “porque sin esta facultad, (...) Alfonso no puede realizar su humanidad, sino que está condenado a la condición de un vegetal”

¹⁰⁵ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 103.

(Higgins 96). En este sentido: “El hermano se convierte en un símbolo del sufrimiento humano y de la exclusión” (Garganigo 82). La vida, incluso desde que comienza, le hace saber a Alfonso el camino desdichado que le espera:

Frunce el feto su frente
y sus cejas enarca cuando pasa
del luminoso vientre
al albergue terreno,
do se truecan sin tasa
la luz en niebla, la cisterna en cieno;
y abandonar le duele al fin el claustro,
en que no rugen ni cierzo ni austro,
y verse aun despeñado
desde el más alto risco,
cual un feto no amado,
por tartamudo o cojo o manco o bizco¹⁰⁶.

En este poema, que pertenece al libro *El pie sobre el cuello*, se puede apreciar el indudable contraste entre el momento en que el feto ocupa el vientre y el momento del parto. El vientre, en el proceso de gestación, se muestra como un espacio de protección y de luminosidad para el feto; por contraparte, cuando el feto es expulsado, ocupa un espacio de tinieblas, en donde se experimenta la realidad; por eso “abandonar le duele al fin el claustro”, puesto que pierde su estado de gloria. En este nuevo espacio, el de la vida, “se truecan sin tasa/la luz en niebla, la cisterna en cieno”; y aún más, debido a los diferentes defectos físicos que puede presentar este nuevo ser, puede “verse

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 106.

aun despeñado/desde el más alto risco”. “La imagen del exterminio del niño deforme da a entender que la vida es implacablemente cruel con los débiles y que el que nace con algún defecto está destinado a sufrir por ello en el curso de su existencia” (Higgins 95).

El yo poético, conocedor de las limitaciones del hermano, expresa su deseo de que se revierta la desdichada realidad que avasalla al hermano tullido. En el poema “A mi hermano Alfonso” se expresa, precisamente, este deseo del sujeto hablante para con su hermano:

y el leve vuelo en fin
que en cerúleo claustro siempre ejerce
el ave más que el claustro desalada,
¿cuándo a ti llegará?¹⁰⁷”

En la sección ‘casi soneto’ del poema “Variaciones para mi hermano Alfonso” se puede apreciar, también, la manifestación del yo poético a favor de un cambio en la situación de Alfonso:

Para tu mudanza, ¿dónde habrá un suelo
de claro polvo y cálido recodo,
en que tus breves pies con tierno modo
equilibren la sangre de tu cuerpo?

O para tu vuelo, ¿cuándo habrá un viento
que llegue a tu costado como un soplo,
y te traslade de uno a otro polo,

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 103.

pasando del edificio, el valle, el cielo?

Pues estás como dura ostra fijo,
sin que nadie te llame y te descorra
el plumaje del ave, hermano mío.

¿Por qué no llega la luz hasta el umbral
de tus huesos para que tus pies corran
por primera vez sobre el propio mar?¹⁰⁸

Se puede apreciar que las dos primeras estrofas y la última “son un cuestionario dirigido a la condición inválida de Alfonso, un cuestionario que éste es incapaz de responder. Se entiende que las preguntas se destinan a otra esfera, divina quizás” (Hill 43). El sujeto hablante se pregunta sobre la existencia, definitivamente ilusoria, de un tiempo y un espacio en donde el hermano pueda, por fin, desarrollarse a plenitud; se pregunta sobre la posibilidad de que Alfonso cambie su situación, “para que tus pies corran/por primera vez sobre el propio mar?”. Con este cuestionario manifiesta su inconformidad, su hondo deseo: trocar la condición de su hermano. Sin embargo, es en la tercera estrofa en donde se presenta la cruda realidad:

En el primer terceto, la descripción realista del hermano –con el símil de la dura ostra- yace ahí, inmóvil, innegable. La injusticia, que ha estimulado la necesidad de reparar el desajuste real, se pondera mediante el hipérbaton que traslada <<fijo>> al final del verso, como amarrándolo al suelo, descubriendo al mismo tiempo un tono resignado, piadoso y tierno. Aún más, este desplazamiento desde el deseo idealista hasta la condición realista, conforma el (anti-) clímax convencional y prefigura la ausencia de quien le alivie con su llamada (<<sin que nadie te llame>>) (Hill 45).

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 21.

El hablante expresa, básicamente, su desaliento por la minusvalía de Alfonso y su deseo de revertir, al fin, esta condición que lo excluye de toda posibilidad de realización. “Pero, al igual que la luz que no llega <<hasta el umbral de tus huesos>>, tampoco el último terceto produce la conclusión brillante que se espera (...). El poeta rearma el cuestionario continuando con el tono del comienzo, un retorno intrínseco a la necesidad de consuelo” (Hill 45). El hablante poético manifiesta su desconsuelo por la suerte desfavorable del hermano, un individuo que se ha visto maltratado por el destino, al no poder vivir a plenitud, a causa de su minusvalía. “Porque no solo la vida le perjudica de entrada, sino que después le castiga por las deficiencias que ella misma le ha infligido” (Higgins 95).

Asimismo, se puede plantear un paralelismo entre Alfonso y el sujeto hablante, dos legítimos representantes de la exclusión. “Ambos son seres imperfectos destinados a sufrir las más duras privaciones físicas y metafísicas” (Garganigo 82). En el poema “A la zaga” se puede apreciar esta equivalencia entre los hermanos:

¡Oh Alfonso!, desde feto ya otros fetos,
por quítame esas pajas tal ahora,
con su innato poder te avasallaban;
y, en verdad, yo al primer lustro siquiera
llegar pude y la hazaña coronar
de ser de los menores amo dulce:
mas pasando los años me he quedado
a la zaga, ¡oh hermano!, y ya a tu par,
codo a codo, pie a pie, seso a seso,
hoy me avasallan todos y amos tengo
mayores, coetáneos y menores,

y hasta los nuevos fetos por llegar
a esta boca de lobo niquelada¹⁰⁹.

Como se aprecia, el sujeto hablante se equipara con su hermano, en su condición de avasallado. “Puesto que el orden social no hace sino reflejar las injusticias fundamentales de la vida, Belli puede establecer un paralelismo entre la condición física de su hermano Alfonso y su propia condición social” (Higgins 72). El sujeto hablante de la primera gran etapa de la poesía de Belli es, pues, un ser avasallado, relegado, imposibilitado, dadas las circunstancias, de ser plenamente feliz, lo cual ocurre, también, con Alfonso. “Como la parálisis de Alfonso, la servidumbre económica del poeta es una condición que le impide llevar una vida libre y plena y que lo condena a ser dominado y manipulado por los demás” (Higgins 72). La minusvalía de Alfonso, entonces, se corresponde con la experiencia de vida del sujeto hablante, pues: “Esta situación vivencial va a ser, en el imaginario desplegado en toda la obra, emblemática de un cercenamiento, de una minusvalía existencial” (Salazar 142). La invalidez del hermano, en palabras de Ina Salazar, es una metáfora de la invalidez del hombre: “El constante rebajamiento al que se ve sometido el hombre y el hablante (...) aparece incluso como menoscabo, asume forma física, como lo señala la evocación recurrente, en muchos de sus poemas, de una invalidez (...)” (141).

2.3.2 EL SENTIMIENTO DE INFERIORIDAD

Belli configura, a lo largo de la gran primera etapa de su poesía, a su sujeto hablante como un personaje que se siente menos, inferior a los demás, debido a las

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p.109.

circunstancias experienciales que la vida le ha impuesto. Todo lo propuesto por Belli surge, se presenta a partir de esta sensación de inferioridad. Al respecto, Cornejo Polar señala:

Postulamos, en efecto, que el elemento generador, el hecho desencadenante de la creación poética de Belli radica en la toma de conciencia, por parte del yo poético de su radical diferencia en relación al género humano en su conjunto. Pero la diferencia esencial en que el sujeto se reconoce es (...) una diferencia por defecto o menoscabo. El hablante no es más ni mejor que nadie en ningún sentido. Por el contrario es (o se siente, que es más grave) inferior a todos los hombres en muchos aspectos y por variados motivos (...) (27).

Efectivamente, el hablante poético de la primera gran etapa de Belli es un sujeto expresamente inferior a los demás, en diferentes niveles: el económico, el social, el cultural, el moral, el sentimental, entre otros. Todos los demás seres humanos son más fuertes y más hábiles, tienen más poder que el sujeto hablante y, por lo tanto, a este solamente le queda sobrevivir, pero postergado, en el escalafón más bajo de la pirámide social. “En el caso de Belli la persona poética que adopta con más frecuencia es la del eterno perdedor, el pobre desgraciado a quien le toca ser intimidado y pisado por otros más fuertes que él y quedar mirando con triste envidia mientras se llevan los premios en los cuales había puesto el corazón” (Higgins 69). Precisamente, por estos motivos es que “En la carrera de la vida siempre es él quien queda rezagado” (Higgins 69). El sentimiento de inferioridad del sujeto hablante, incluso, llega a extremos impensados: “Rumiando sus desgracias, llega a sentir que es el último y el más bajo, el más humilde y el más miserable de la especie humana, y que es la víctima de una conspiración urdida por la humanidad entera” (Higgins 69).

En el poema “De los crudos negocios”, se puede apreciar la actitud del yo poético, que cuestiona su situación de evidente inferioridad:

De los crudos negocios el mortero
o el mortero de la salud perdida,
allí es donde he molido solo el tiempo,
sin más alternativa
que ver moler mis días
como trociscos blancos;
pero ¿por qué molido yo siempre,
hasta en el mismo seno de mi tiempo?,
en tanto que en los otros,
¡qué de negocios blandos,
qué de vientres y pies y manos fuertes!¹¹⁰

Como se ha dicho, el hablante poético cuestiona su situación, ya que, evidentemente, no está satisfecho con su posición. Levanta su voz de protesta y manifiesta su inconformidad: “¿por qué molido yo siempre/hasta en el mismo seno de mi tiempo?”.

En “Sextina de los desiguales”, por ejemplo, se evidencia la inferioridad del sujeto hablante:

Un asno soy ahora, y miro a yegua,
bocado del caballo y no del asno,
y después rozo un pétalo de rosa,
con estas ramas cuando mudo en olmo,
en tanto que mi lumbré de gran día
el pubis ilumina de la noche.

¹¹⁰ *Ibíd.*, p.75.

Desde siempre amé a la secreta noche,
exactamente igual como a la yegua,
una esquivada por ser yo siempre día,
y la otra por mirarme no más asno,
que ni cuando me cambio en ufano olmo
conquistar puedo a la exquisita rosa.

Cuánto he soñado por ceñir a rosa,
o adentrarme en el alma de la noche,
mas solitario como día u olmo
he quedado y aun ante rauda yegua,
inalcanzable en mis momentos de asno,
tan desvalido como el propio día.

Si noche huye mi ardiente luz de día,
y por pobre olmo olvídate la rosa,
¿cómo me las veré luciendo en asno?
Que sea como fuere, ajena noche,
no huyáis del día; ni del asno, ¡Oh yegua!;
ni vos, flor, del eterno inmóvil olmo.

Mas sé bien que la rosa nunca a olmo
pertenece ni la noche al día,
ni un híbrido de mí querrá la yegua;
y solo alcanzo espinas de la rosa,
en tanto que la impenetrable noche,
me esquivada por ser día y olmo y asno.

Aunque mil atributos tengo de asno,
en mi destino pienso siendo olmo,
ante la orilla misma de la noche;

pues si fugaz mi paso cuando día,
o inmóvil punto al lado de la rosa,
que vivo y muero por la fina yegua.

¡Ay! Ni olmo a la medida de la rosa,
y aun menos asno de la esquiva yegua,
mas yo día ando siempre tras la noche¹¹¹.

El sujeto hablante personifica un asno, un olmo y al día; en contraposición, de una yegua, una rosa y la noche. Estas asociaciones están marcadas por una desigualdad: ni el asno, ni el olmo, ni el día pueden poseer a la yegua, a la rosa y a la noche, pues “(...) ni olmo a la medida de la rosa/y aun menos asno de la esquiva rosa”. Como se puede apreciar, las tres personificaciones encarnadas por el yo poético son rechazadas, debido a que estas son inferiores a sus objetos de deseo. “Todas estas confrontaciones de imagen comunican el sentido de exclusión involuntaria, de innata inferioridad y de frustración perenne que aqueja al hombre” (Borgeson 72). Las distintas personificaciones que asume el sujeto hablante siempre tienen un matiz, asumido, de inferioridad.

2. 3. 3 LA ALIENACIÓN

La alienación que sufre el sujeto hablante, básicamente, radica en su pérdida de libertad por la necesidad imperiosa de trabajar para mantener a su familia. Esto ocasiona que el hablante poético no pueda dedicarse a otras labores más afines a su visión de mundo. Además, siente que la remuneración que recibe no se corresponde con su desempeño laboral; por lo tanto, genera en él una sensación de frustración.

¹¹¹ *Ibíd.*, pp. 173 -174.

Belli expresa en su poesía la humillación y la frustración de un pobre empleado acosado por problemas económicos y que no tiene delante de sí otra perspectiva que años de trabajo mal remunerado, que se siente esclavo de un desmoralizador oficio rutinario y se encuentra en condiciones que le niegan la posibilidad de realizar su potencialidad humana (Higgins 89).

Carlos Germán Belli nos presenta un hablante que no está para nada satisfecho con su situación; por lo tanto, expresa su incomodidad, su inconformidad y levanta su voz de protesta, que se manifiesta, básicamente, en su deseo de cambio. El yo poético anhela que cambie su realidad, puesto que estar subyugado, a causa de las necesidades económicas, no le permite realizarse como ser humano. Cornejo Polar, sobre el punto, señala: “El tema de la alienación tiene relación directa en los primeros libros de Belli con los poemas dirigidos contra el Fisco (símbolo de poder) contra las lonjas (símbolo de la civilización materialista o consumista al menos), contra los mandones (símbolo de poder individualizado: los jefes, los amos, los dueños)” (39). El hablante, pues, está sometido por el poder de los “jefes”; y este acto subyugador se produce por la intervención de una fuerza superior: el sistema. Para José Miguel Oviedo: “Belli señala de modo inconfundible el origen de esta orfandad humillante: es el sistema capitalista que divide el mundo en amos y míseros asalariados” (183). Definitivamente, el estar en esta situación alienante y de dependencia trae como consecuencia un recalcitrante sentimiento de inferioridad. Roberto Paoli, al respecto, señala:

Aunque se trate de una exclusión debida a factores histórico–sociales, está concebida siempre como exclusión metafísica, como un hado que ha producido la degradante condición empírica del poeta: trabajo burocrático alienante; dependencia de una clase dominante que solo tiene el privilegio del poder y del placer (...) Si la dependencia es la condición objetiva del poeta-amanuense, ella determina en él un profundo complejo de inferioridad, una sensación de insuficiencia (...) En resumen, hay en Belli no solo una identificación con el

papel de la víctima, sino también una implícita polémica hacia la jerarquía natural de los seres, ya que esta se configura como arquetipo y primera homologación social entre los hombres. Una locución belliana, muy repetida, “a la zaga”, está encargada de comunicar la condición desagradable del que se encuentra en el fondo de la escala jerárquica (44).

El poema “¿Dó mi lucro?” ejemplifica la situación que atraviesa el hablante poético en su relación con los “amos”:

Yo pregunto:
<<¿dó mi lucro,
dó mi lucro?,
¿por qué siempre
¡ay!, sin lucro?>>,
si mi cuero
cada día
lo adentella
el alano
de faenas
combustibles,
entre tanto
que los amos
van dejando
sobre el orbe
solo daños¹¹².

En el poema anterior, se puede apreciar claramente que el hablante poético carece de la posibilidad de conseguir algún beneficio económico por su trabajo, y se lamenta, consternándose: “¿por qué siempre/¡ay!, sin lucro?>>”. Hace, además,

¹¹² *Ibíd.*, p.79.

referencia a las agotadoras faenas que día a día realiza, lo cual lo convierte en un ser productivo; en contraposición de los amos que “van dejando/sobre el orbe/solo daños”.

En el poema “Segregación N° 1” se evidencia la escisión inapelable entre dos sectores sociales: los opresores y los oprimidos:

Yo, mamá, mis dos hermanos
y muchos peruanitos
abrimos un hueco hondo, hondo
donde nos guarecemos,
porque arriba todo tiene dueño,
todo está cerrado con llave,
sellado firmemente,
porque arriba todo tiene reserva:
la sombra del árbol, las flores,
los frutos, el techo, las ruedas,
el agua, los lápices,
y optamos por hundirnos
en el fondo de la tierra,
más abajo que nunca,
lejos muy lejos de los jefes,
hoy domingo,
lejos muy lejos de los dueños,
entre las patas de los animalitos,
porque arriba
hay algunos que manejan todo,
que escriben, que cantan, que bailan,
que hablan hermosamente,
y nosotros rojos de vergüenza,
tan sólo deseamos desaparecer

en pedacititos¹¹³.

Es evidente la distinción espacial que presenta el poema, que sugiere automáticamente una jerarquización. El hablante, su familia “y muchos peruanitos” se desplazan hacia la parte inferior y deciden hundirse “en el fondo de la tierra”, dado que no tienen oportunidad en la sociedad, “porque arriba todo tiene dueño”. Sobre el punto, Camilo Fernández Cozman señala: “El texto de Belli aborda el conflicto: el locutor, por eso, decide, juntar a su grupo social, esconderse porque se evidencia el funcionamiento de una tecnología del poder que ejerce la censura: la noción de que todo está cerrado con llave es muy ilustrativa al respecto” (181). Al respecto, James Higgins señala: “(...) El Perú se ve, a través de los ojos de un niño, como un país donde los pobres se refugian bajo tierra, mientras que arriba una pequeña clase privilegiada lo posee todo, dirige todo en beneficio propio y goza de todas las ventajas de la riqueza y del poder” (96). Por lo tanto, “El mundo subterráneo es (...) una metáfora de la desvalidez, el avasallamiento y la humillación que son la herencia de los pobres” (Higgins 97). El hecho de que el grupo de poder tenga todo a su mando, obliga que los demás, los oprimidos, se desplacen hacia el lugar que históricamente se les ha otorgado en la sociedad. “Está claro que tanto el título como la caracterización de los dos grupos –abajo los <<peruanitos>>, arriba los <<dueños y jefes>>- encierra toda una historia de la dominación de un grupo socio-étnico por otro” (Hill 55).

En el poema “Los bofes” se puede apreciar, nuevamente, el poder de los “jefes” que puede cambiar la situación del hablante con su regreso:

¹¹³ *Ibíd.*, p.25.

Estos que hoy bofes boto mal mi grado,
tamaños montes cuando me jubile,
como mil dejaré al fin (¡ja, ja, ja!
bofes, ¡ja, ja, ja! bofes nunca más);
y redimido así de bofes ya
hacia la huesa iré con talaes alas,
antes que tornen mala vez de nuevo
amos viles a donde mí con priesa,
a llenarme el vacío cuerpo y liso,
para que luego luego, mal mi grado,
bote yo otras mil nuevas asaduras¹¹⁴.

El hablante ve con agrado el futuro descargo, que en el presente se va gestando poco a poco, de todo el esfuerzo realizado durante sus años de empleado. No obstante, con apremio desea escapar de nuestra realidad, dado que es posible que vuelvan los “amos viles a donde mí con priesa,/a llenarme el vacío cuerpo y liso,/para que luego luego, mal mi grado,/bote yo otras mil nuevas asaduras”. Es evidente, en este sentido, la caracterización negativa que recae sobre los entes que personifican el poder: “amos viles (...)”. Por lo tanto, “El exceso de trabajo no querido sino impuesto por el sistema o la necesidad se traduce (...) en los bofes que el trabajador agobiado va arrojando fuera de sí como testimonio de ese laborar desmesurado que exprime su ser y lo deja literalmente sin fuerzas” (Cornejo Polar 39). Parece que es la muerte la única que puede darle consuelo y descanso al hablante poético; por lo tanto, manifiesta un tono celebratorio “como mil dejaré al fin (¡ja, ja, ja!/bofes, ¡ja, ja, ja! bofes nunca más)”. Sin embargo, “(...) su regocijo ante esta liberación futura es viciado en seguida por la

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.102.

sospecha inquietante de que los patrones son capaces de recoger sus entrañas y de colocárselas nuevamente en el cuerpo para que siga trabajando para ellos” (Higgins 90).

Precisamente, esta condición de dependencia produce no solamente un sentimiento persistente de inferioridad y frustración, sino, además, la desilusión por no tener la posibilidad de realizarse como ser humano, en sus intereses particulares. “Una de las quejas principales del poeta es que las exigencias de la lucha diaria le priven de toda oportunidad de llevar una vida propia y de realizarse como persona” (Higgins 92).

En el poema ¡Oh alma mía empedrada...! Puede apreciarse la alienación que envuelve al hablante poético y le impide manejarse a su libre albedrío:

¡Oh alma mía empedrada
de millares de carlos resentidos
por no haber conocido el albedrío
de disponer sus días
durante todo el tiempo de la vida;
y ni una sola vez siquiera
poder decirse a sí mismo:
¡abre la puerta del orbe
y camina como tú quieras,
por el sur o por el norte,
tras tu austro o tras tu cierzo...!¹¹⁵

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.59.

Como se aprecia, el sujeto hablante no cuenta con la libertad de elegir en un mundo donde depende de su trabajo para poder subsistir. Precisamente, este trabajo subyugante y mal remunerado le impide dedicar su vida a sus pasiones, a sus deseos.

2. 3. 4 EL AMOR NO CORRESPONDIDO

En esta primera gran etapa, el tópico del amor no correspondido se erige como uno de los principales ejes temáticos de la poesía de Belli. Al respecto, James Higgins afirma: “En muchos poemas el amor es un símbolo de la plenitud que anhela y que sus circunstancias le niegan. Se le escatima el amor tanto como el sueldo (...)” (92). Esta última acotación, plantea un paralelo entre la alienación, la postergación o exclusión que sufre el sujeto hablante y su infortunio en el amor. En ambos casos, el yo poético se enfrenta a una situación adversa, que le imposibilita realizarse como ser humano. La dama se muestra como la única vía posible para alcanzar redención; sin embargo, esta no se materializa. El hablante poético “Ha desperdiciado su juventud suspirando vanamente por la mujer de sus sueños, y puesto que no tiene quién le ame, su existencia parece carecer de sentido y se siente superfluo en el mundo (...)” (Higgins 92). La anhelada redención no es factible, debido a que la dama que desea no le corresponde. Inclusive, el hecho de no tener posibilidad de concretar su unión con ella es motivo de limitación del hablante poético, y una razón más, para que este no tenga éxito en su existencia. “Así, su necesidad insatisfecha de amar y ser amado refleja la imposibilidad de encontrar una salida para su potencialidad interior y de realizarse como hombre. Por lo tanto, la privación del amor viene a ser una metáfora de su frustración ante la vida” (Higgins 93). Al respecto, John Garganigo señala que, a partir de su libro *Sextinas* y

otros poemas: “El acto sexual será el vehículo para alcanzar la trascendencia anhelada”
(85).

En el poema “Qué hago con este aposento”, se aprecia al sujeto hablante manifestando su desazón por no despertar en nadie el interés:

Qué hago con este aposento,
este cuero,
este seso,
si nadie los codicia
un poco,
papá,
mamá;
y me pregunto si ha sido en vano
que me hayáis prestado
este aposento,
este cuero,
este seso,
papá,
mamá¹¹⁶.

En el poema anterior, el sujeto hablante se cuestiona sobre su situación, debido que lo que ostenta: “(...) este aposento/este cuero,/este seso,”, que serían, básicamente, atributos que podría ofrecer a cualquier dama, no despiertan el interés en absoluto: “si nadie los codicia”. Luego surge el desgarramiento existencial: el hablante poético se

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.68.

cuestiona, pues no le encuentra sentido a ser y a estar: “y me pregunto si ha sido en vano/que me hayáis prestado/este aposento,/este cuero,/este seso,/papá,/mamá”.

En el poema “Cupido y Fisco”, se aprecia el paralelo entre la situación de postergación y alienación, y la necesidad de ser amado:

El sol, la luna y el terrestre globo
recorrí cuánto arriba abajo ansioso,
del ara en pos de los antiguos dioses
Cupido y Fisco.

Asaz temprano comenzó este caso,
cuando bisoño era y tener quería
un cuerpo y alma de mujer en casa,
y un buen salario.

Ya por doquiera perseguí cual loco
mañana, tarde, noche a bella Filis,
mas mis hocicos su desdén cuán fiero
restregó siempre.

Ya letra a letra el abecé retuve,
que a la pirámide del torvo Fisco
presto lleváronme, y de cuyas bases
salir no puedo.

Ahora, en fin, en la madura ahora
¡ay!, ¿por qué migas en amor y paga,
Si desde tiempo yo a Cupido y Fisco

Cosido yazgo?¹¹⁷

En el poema anterior, vemos la búsqueda que el hablante poético emprende para recibir los dones que tanto Cupido como Fisco pueden otorgarle: “(...) tener quería/un cuerpo y alma de mujer en casa,/y un buen salario”. No obstante, Filis, por ejemplo, que personifica en este caso a la mujer deseada, le es esquiva: “Ya por doquiera perseguí cual loco/mañana, tarde, noche a bella Filis,/mas mis hocicos su desdén cuán fiero/restregó siempre”. Es evidente la degradación que asume el hablante poético cuando pretende a Filis: “mas mis hocicos (...)”. Una de las características del tema del deseo de amar es que siempre “(...) aparece combinado con el de la desigualdad que origina amores imposibles: el asno que ama a yegua, el olmo a rosa, la tórtola al ruiseñor, la presa de carne que aspira a un bolo alimenticio de mejor alcurnia, etc.” (Cornejo Polar 46).

2.3.5 EL ENTORNO AVASALLADOR

Una de las principales razones por la cual el hablante poético se siente excluido, avasallado, con una terrible sensación de inferioridad, es su estancia en un medio hostil. “La expresión de Belli es la de la alienación y frustración de un hombre que no se siente cómodo en su propia ciudad, Lima” (Cacchione 57). En la poesía de Carlos Germán Belli se ha configurado un espacio, Lima, que se corresponde con el accionar de las fuerzas que oprimen al ser humano. Es decir, el medio en que radica el sujeto hablante es, básicamente, un espacio adecuado para la degradación del hombre. Precisamente,

¹¹⁷ *Ibíd.*, p.135.

Belli, reformulando un tópico clásico de la poesía castellana, bautiza a su ciudad, Lima, como una “Bética no bella”. Al respecto, Cornejo Polar señala: “Lima es apodada ‘Bética no bella’ en contraposición con la Bética (se supone bella y amable), comarca que correspondería a Andalucía y en la que arbitrariamente, el poeta supone que la vida es feliz, la existencia placentera” (47). En este sentido, se produce una oposición entre un espacio benévolo, afable al ser humano, y un espacio que lo corroe. “Por lo tanto, Bética debe ser considerada como un recurso poético que subraya por contraste la frustración del poeta y las imperfecciones del mundo en que vive” (Higgins 108). Lima, en comparación con Bética, queda expuesto como un espacio horrible, sin armonía, propicio para la degradación del ser humano. Sobre el punto, González Vigil señala:

Pero es una Bética nada arcádica: una tierra árida, sin verdor en sus cerros; con un río de menguadas aguas (...) y para colmo de fealdades y males, una sociedad donde la ganancia y el interés, la falsía y los prejuicios (raciales, clasistas, etc.), la injusticia y el desamor, conforman un ámbito ancho y ajeno, alejado de la idealización del amor, el cultivo del ‘ocio creador’, y la comunión espiritual con la energía divina del cosmos que caracteriza a las églogas de la poesía pastoril (81).

Se evidencia, de este modo, el contraste que existe entre el tópico de la poesía clásica, el locus amenus, donde es factible la realización del hombre, y Lima, la “Bética no bella”, que se erige como el medio hostil que limita, avasalla al hablante poético. Bética es una tierra donde se puede disfrutar de los placeres de la vida, donde el hombre puede regodearse de los amores idílicos y de las libertades que otorga la vida en armonía, donde el amor le es favorable; y, por estas razones, el ser humano puede alcanzar su plenitud. En cambio, “Bética no bella” nos muestra un espacio donde el hombre es excluido, maltratado, donde ha perdido su libertad por la necesidad de

subsistir, donde los “amos” tienen el poder y, al resto, solo les queda aceptar su dominio; en síntesis, la Lima que configura Belli en su poesía, se presenta como un entorno avasallador donde el hablante poético no tiene oportunidad alguna de realizarse como ser humano.

En el poema “Cepo de Lima”, se puede apreciar la configuración de la “Bética no bella”:

Como cresta de gallo acuchillado,
un largo granulado pellejuelo
de la garganta pende con exceso;

y por debajo de las ambas patas,
cascotes no de yeso, mas de carne,
como mustios escombros de una casa.

¿Por qué estos de cascote fieros montes
Y tal feo pellejo mal mi grado,
Si flaco hoy ni encorvado viejo soy?

Por tu cepo es, ¡ay Lima!, bien lo sé,
que tanto cuna cuanto tumba es siempre
para quien acá, nace, vive y muere¹¹⁸.

En el poema anterior, se aprecia a Lima como un lugar que degrada al hablante poético, pues “(...) desarrolla la idea de que la fealdad y la prematura vejez (el

¹¹⁸ *Ibíd.*, p.114.

‘encanecimiento precoz’) del hablante se deben a la hostilidad de la ciudad para con sus habitantes” (Cornejo Polar 47).

2.3.6 EL DESEO

Frente al entorno avasallador, frente a su situación deplorable en el mundo y a su trágico sentimiento de inferioridad, el hablante poético siente la necesidad de cambiar su realidad; en este sentido, se configura el deseo en su existencia: “(...) este deseo no podría explicarse sin las carencias previas que a su vez sumen al sujeto en la conciencia de su diferencia por inferioridad de situación” (Cornejo Polar 55). Las carencias que el hablante poético padece alimentan su estado de inconformismo frente a su situación de inferioridad, su inmediata y natural reacción es el deseo de cambio.

Siguiendo la sistematización que plantea Cornejo Polar sobre el tema del deseo¹¹⁹, encontramos, en primer lugar, una manifestación del deseo, por parte del sujeto hablante, que implica un estado aún más degradante que el que el yo poético ya posee. “Su realización no significa mejora sino, por el contrario, desmejora en la situación del hablante, disminución de su situación o, directamente, su muerte, desaparición, o cambio de naturaleza” (Cornejo Polar 57). No obstante, esta disminución, desaparición o metamorfosis que anhela el sujeto hablante puede tomarse como un deseo de abandono de su situación degradada.

¹¹⁹ Cornejo Polar plantea la división en dos aristas del eje temático del deseo: los deseos negativos y los deseos positivos. En ambos casos, el sujeto hablante manifiesta su anhelo de cambiar su realidad. “El omnipresente deseo se encarna de muchas formas en la poesía de Belli (...). Hay unos deseos positivos, que buscan la mejoría del hablante de diversos modos (son los más). Y otros que podrían clasificarse de negativos, en cuanto pretenden conseguir objetivos que van en contra del mismo sujeto deseante” (57).

Así, por ejemplo, en el poema “Papá, mamá” se aprecia el deseo de desaparición, a través de la muerte, para que así cambie la realidad:

Papá, mamá,
para que yo, Pocho y Mario
sigamos todo el tiempo en el linaje humano,
cuánto luchasteis vosotros
a pesar de los bajos salarios del Perú,
y tras de tanto tan solo me digo:
<<venid, muerte, para que yo abandone
este linaje humano,
y nunca más vuelva a él,
y de entre otros linajes escoja al fin
una faz de risco,
una faz de olmo,
una faz de búho>>¹²⁰.

En el poema anterior, vemos como el sujeto hablante, después de una evocación al esfuerzo de los padres: “cuánto luchasteis vosotros”, manifiesta su deseo de abandonar “este linaje humano”, de morir, para de este modo cambiar su realidad. En este caso, el deseo negativo se expresa en la privación de la vida para que el yo poético pueda abandonar esta realidad adversa. Además, tiene la oportunidad, y el anhelo, de “entre otros linajes escoja al fin/una faz de risco,/una faz de olmo,/una faz de búho”.

En el poema “En vez de humanos dulces”, se aprecia también el deseo de cambio, a través de la metamorfosis en otros seres vivos:

¹²⁰ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 63.

En vez de humanos dulces,
por qué mis mayores no existieron
cual piedra, cual olmo, cual ciervo,
que aparentemente no disciernen
y jamás a uno dicen:
<<no dejes este soto,
en donde ya conoces
de dó viene el cierz, adó va el noto>>¹²¹.

En el poema anterior, el sujeto hablante se lamenta de su condición, expresando el deseo de que sus antepasados hubiesen podido tener una naturaleza diferente al “linaje humano”: “En vez de humanos dulces,/por qué mis mayores no existieron/cual piedra, cual olmo, cual ciervo”.

Aunque no se presentan muchos casos, los deseos negativos son una manifestación del anhelo de cambio que tanto busca el yo poético. Como se dijo, esto es consecuencia de las carencias, de la inferioridad que asume el sujeto hablante en su vida.

En el caso de los deseos positivos, que son más abundantes y se presentan de manera diversa, Cornejo Polar nos dice que se desarrollan, básicamente, en tres aristas: “(...) hay tres formas que son las que más reiteradamente se dan en la obra de Belli, lo que nos lleva a plantear una sistematización tomando en cuenta el objeto deseado, en tres líneas principales: deseo de correspondencia amorosa, deseo de sabiduría (particularmente poética) y deseo de existencia cabal o plenitud humana”(59).

¹²¹ *Ibíd.*, p.56.

Efectivamente, estas tres aristas se corresponden con las necesidades básicas que el hablante poético quiere colmar en su existencia. Convencido de su sentimiento de inferioridad respecto a los demás seres humanos, con los deseos positivos que manifiesta, el sujeto hablante expresa su necesidad imperiosa de mejoría, su anhelo de cambio a una estancia más confortable, en donde, finalmente, pueda desarrollarse a plenitud.

En el poema “A la noche”, por ejemplo, se aprecia este deseo de correspondencia amorosa:

Abridme vuestras piernas
y pecho y boca y brazos para siempre,
que aburrido ya estoy
de las ninfas del alba y del crepúsculo,
y reposar las sienes quiero al fin
sobre la Cruz del Sur
de vuestro pubis aún desconocido,
para fortalecerme
con el secreto ardor de los milenios.

Yo os vengo contemplando
de cuando abrí los ojos sin pensarlo,
y no obstante el tiempo ido
en verdad ni siquiera un palmo así
de vuestro cuerpo y alma yo poseo,
que más que los noctámbulos
con creces sí merezco, y lo proclamo,
pues de vos de la mano
asido en firme nudo llegué al orbe.

Entre largos bostezos,
de mi origen me olvido y pesadamente
cual un edificio caigo,
deciento veinte pisos cada día,
antes de que ceñir pueda los senos
de las oscuridades,
dejando en vil descrédito mi fama
de nocturnal varón,
que fiero caco envidia cuando vela.

Mas antes de morir,
Anheloso con vos la boda espero,
¡oh misteriosa ninfa!,
en medio del silencio del planeta,
al pie de la primera encina verde,
en cuyo leño escriba
vuestro nombre y el mío juntamente,
y hasta la aurora fúlgida,
como Rubén Darío asaz folgando¹²².

En el poema anterior, el hablante poético manifiesta su deseo real de poder comprenderse con su objeto de deseo, al cual le dice: “Mas antes de morir,/anheloso con vos la boda espero”. El acontecimiento esperado, quizá toda la vida, por el hablante poético es la unión matrimonial (entiéndase espiritual y carnal), que, de cierto modo, lo redimirá del estado en que se encuentra, ya que, como es lógico en la primera gran etapa de la poesía de Belli, los casos donde se manifiesta este deseo: “muestran a un amante

¹²² *Ibíd.*, pp.150-151.

frustrado por no lograr la correspondencia amorosa” (Cornejo Polar 60)¹²³. El alcance de la plenitud existencial llegará, solamente, si el amante se complementa con su amada.

Otro ejemplo de la manifestación del deseo de correspondencia amorosa, se puede apreciar en la primera estrofa del poema “¿Cuándo, señora mía...?”:

¿Cuándo, señora mía, dormiremos
por primera vez entre cielo y suelo,
como aves en el seno de su nido,
dos peces juntos en el vasto mar,
olmo y liana en el bosque pegadísimos
hasta coronar una sola planta?
Y los ojos al fin
cerrarlos juntamente,
y así tú y yo mirara
de uno y otro en el insondable fondo,
más allá de los sueños de la noche,
los recónditos reinos invisibles;
y nuestros cuerpos y alma
no dos seres, mas uno exacto sí¹²⁴.

En el ejemplo anterior, el sujeto hablante manifiesta su deseo de correspondencia amorosa, a través de una pregunta directa a su amada: “¿Cuándo,

¹²³ En la primera gran etapa el objeto de deseo del hablante poético se presenta como imposible: “El otro ser, objeto de amor, se manifiesta irreductible, la alteridad no es tocada aunque sí observada, contemplada, admirada, amada. Y aunque lo otro (la otra) permanece distante causa sin embargo daños en el amante (frustración, sufrimiento, angustia, desesperación)” (Cornejo Polar 62). Solo en la segunda gran etapa, donde la suerte del sujeto hablante cambia, es cuando podrá gozar de la correspondencia amorosa.

¹²⁴ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 393.

señora mía, dormiremos/por primera vez entre cielo y suelo,/como aves en el seno de su nido,/dos peces juntos en el vasto mar,/olmo y liana en el bosque pegadísimos/hasta coronar un sola planta?”. La necesidad, el anhelo de unirse con la amada tiene una connotación no solo sexual, sino, además, metafísica, ya que el yo poético le expresa a su amada su deseo de formar un solo ser: “Y los ojos al fin/cerrarlos juntamente,/y así tú y yo mirar/de uno y otro en el insondable fondo,/más allá de los sueños de la noche,/los recónditos reinos invisibles;/y nuestros cuerpos y almas/no dos seres, mas uno exacto sí”.

La segunda arista de los deseos positivos se manifiesta en el anhelo del hablante poético de cultivarse en los artificios de la poesía, ya que se siente inferior a los demás en esta materia. Al respecto, James Higgins señala, haciendo referencia al poema “Segregación N°1”, en donde el sujeto hablante, junto con su grupo social, “se esconden bajo tierra para ocultar de los ojos despreciativos de los ricos elegantes y refinados, la vergüenza de su pobreza e incultura” (97). Sobre el punto, Cornejo Polar señala:

Pensamos que en ese caso hay claramente un trasfondo biográfico. Belli se ha sentido siempre ‘un usuario un poco inseguro’ del español y para superar la incómoda situación se trazó él mismo una ‘terapia lingüística’ que consistió, entre otras cosas, en la lectura sistemática de los clásicos españoles y en copiar incansablemente muchos de esos textos (lo que Belli llamará plagios) para pasar luego –como quien asume un reto- a ejercitarse en las formas complejas de composición poética castellana (que con el transcurso del tiempo serán también provenzales o itálicas) (62).

La referencia que hace Cornejo Polar a la biografía de nuestro autor se corresponde con la actitud del sujeto hablante, ya que este expresa su deseo de conseguir cierta sabiduría en las destrezas de la poesía, puesto que se reconoce inferior en la materia.

En el poema “Cuando el seso tiene la altura de un grano de arena”, por ejemplo, el hablante poético deja constancia de su inferioridad a nivel intelectual:

De los libros el luminoso plectro
diríase que pasa
a ser lía del recto,
pues después de tanto leer sin tasa
nada ha quedado en casa¹²⁵.

Otro ejemplo evidente del deseo de alcanzar sabiduría se aprecia en el poema “El cráneo, el árbol, los plagios”:

Un cráneo arbolado
o un árbol craneal,
tal es lo que yo quiero,
para poder leer
mil libros a la vez;
un árbol con cráneos
sobre cada rama,
y en el seno hambriento
de cada cráneo romo
un bolo alimenticio
armado de plagios,
mas de plagios ricos¹²⁶.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 51.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 73.

En el ejemplo anterior, se evidencia claramente el anhelo del hablante poético de poseer “un cráneo arbolado/o un árbol craneal” para que tenga la posibilidad de “(...) poder leer/mil libros a la vez”. “Es un texto en el que a pesar de su brevedad se conjugan varias líneas de la imaginación belliana: la de los plagios y la del bolo alimenticio al servicio del tema central, el deseo de sabiduría” (Cornejo Polar 63).

Finalmente, la tercera arista de los deseos positivos corresponde a una necesidad imperante en el acontecer existencial del hablante poético: el deseo de la existencia plena. Como se ha dicho, el sujeto hablante está inconforme con su situación en el mundo: su postergación social, el entorno hostil que lo avasalla diariamente, el alienante empleo que por necesidad conserva, la incapacidad intelectual, la no correspondencia amorosa son agravantes que le impiden lograr la plenitud existencial. En este sentido, el yo poético expresa su inconformismo y su deseo de cambiar esta realidad aplastante.

En el poema “Que muy pronto mañana...”, por ejemplo, apreciamos un ejemplo del deseo de realización del sujeto hablante:

Que muy pronto mañana, y no más ya,
volar suelto por el etéreo claustro,
y al ras del agua y del voraz fuego,
bajo el gran albedrío deleitoso
de las cien mil partículas ocultas,
y deste bulto al fin sin nudo alguno,
liberado de litros,
metros y kilos viles,
que tras de tales cosas solo hay,
como aferrado a las entrañas hondas,
atroz infierno o insondable abismo.

Estos trabajos tan mortificantes,
y nunca nada bien por más empeño,
malgastando los días de la vida
en vela y aun en sueño atesorado,
por relatar en elegante verso
inalcanzable amor, y no poder,
que codiciarlo fiero
día tras día en balde,
en tanto entre los vientos hacia el Sur,
desesperadamente sin vivirlos,
los dulces ratos se van uno a uno.

Y todo ello que permanezca allá,
tal como amurallado alcázar lejos,
en cuyo sitio sepultado yazga
el cuerpo dese bulto ya sin alma,
que conoció tan solo la querella
desde la cuna al último suspiro,
por venturoso en vano
en los senos del orbe,
pues todos ellos recuerdos vagos sean,
no en seso ahora azul eternamente,
sino entre tantos versos mal habidos.

Nunca más en el crudo suelo aquel,
y en cambio remediado acá vivir
gozando todo el tiempo ayer ajeno,
en dentro de las ondas dondequiera
de fuego y agua y aire no visibles,
por vez primera conociendo así,

bajo el sumo linaje
de faz entreverada,
todos los seres mudos de aquel suelo,
y en compañía finalmente habiendo
los deleites del cielo allá encubiertos¹²⁷.

En el poema anterior, encontramos el anhelo del hablante poético por “volar suelto por el etéreo claustro,/y al ras del agua y del voraz fuego,/bajo el gran albedrío deleitoso”, lo cual implica liberarse de las fuerzas opresivas y tener así control sobre su tiempo, sobre sus actividades, sobre su ser, quizá en un sentido metafísico. En este caso, “la felicidad anhelada se confunde (como ocurre en otros poemas de Belli) con la bienaventuranza más allá de la vida” (Cornejo Polar 66). En este poema, no solamente se aprecia el ansia de liberarse de “Estos trabajos tan mortificantes”, sino, además, de alcanzar la anhelada correspondencia amorosa. La plenitud existencial que persigue el yo poético se puede alcanzar de diversos modos, entre ellos: la liberación del agobiante trabajo, el alivio de la aflicción del hermano, el entorno armónico y no avasallante, la correspondencia amorosa, etc.

En el poema “¿Cuándo sin ligaduras?”, apreciamos, también, un deseo que implica perseguir la libertad de ser:

¿Cuándo sin ligaduras finalmente,
bajo el sumo albedrío deleitoso,
de arriba abajo o viceversa libre,
de amurallado alcázar más allá,

¹²⁷ *Ibíd.*, pp. 227-228.

y entre las ondas aún desconocidas?
Ni en ave ni pez ya
un átomo mudar,
sino en aire y en agua, y nada más,
bajo sus fachas qué importa metido,
aunque sin piza sean ni un segundo.

Y en esas ligerísimas mil ondas
sueitamente a lo lejos para siempre,
como entre Orión y Tierra tan distante,
de kilo y litro y metro conteniendo
atroz infierno o insondable nada,
pues todo aquello sea
solo recuerdos vagos,
y en un punto visible a duras penas
allá alcanzar feliz el paso errante,
que ajeno fuera en este bajo mundo.

Del día y de la noche libremente,
en donde cada sombra es pura luz,
eternamente en vela allí o soñando,
u otra cosa, que igual será por cierto,
disfrutando la rica vida nueva,
que henchida se presenta
como un Monte de Venus,
de lo nunca comido acá en el suelo,
por soñar siempre en vano a cada rato
el deleite en los cielos encubierto.

Eso y no otro por una sola vez,
y a plenitud allá recuperando

el acuático, aéreo y campal tiempo
acá perdido entre los kilos mudos
y litros ciegos cojuelos metros,
que si en una y otra onda
de aire y agua mañana,
y pizcas de segundo, ¡santos cielos!,
eterno fuego en ambas, no de leño,
mas sí de vida no vivida ahora¹²⁸.

En el poema anterior, se expresa nuevamente el deseo de plenitud existencial asociado a la libertad: “bajo el sumo albedrío deleitoso”. La felicidad, que surge de la realización personal, parece alcanzarse y perpetuarse más allá de la existencia terrenal: “y en un punto visible a duras penas/allá alcanzar feliz el paso errante,/que ajeno fuera en este bajo mundo”. Cornejo Polar, en referencia a “¿Cuándo sin ligaduras...?”, señala: “texto en el que otra vez parecen confundirse la deseada felicidad terrenal con la bienaventuranza después de la muerte” (66).

En lo concerniente a la manifestación de los deseos del hablante poético, emerge una figura trascendental en la poesía de Carlos Germán Belli: el Hada Cibernética. Elio Vélez Marquina, sobre este personaje, señala: “(...) figura simbólica, cuyo nombre acusa la filiación entre el pasado literario y la modernidad a través de su manifestación científica (...)” (170). Siguiendo la misma línea, Cornejo Polar, al respecto, señala: “Pienso que lo que llama la atención es precisamente la extrañeza de la denominación que, a su vez, descansa sin duda en su carácter híbrido, ya que reúne a un ser legendario (Hada) con una invención de los tiempos modernos (Cibernética)” (68). Por su parte, Federico Schopf, sobre la naturaleza del Hada, indica: “Es claro que la composición del

¹²⁸ *Ibíd.*, pp. 222-223.

hada cibernética resulta del montaje y recuerda, en este sentido, el procedimiento vanguardista enunciado en 1918 por Pierre Reverdy (...): la aproximación de dos o más elementos lo más alejados posible en el tiempo o el espacio (...)” (34). Para Paul Borgeson, la figura del Hada Cibernética entra, en el sistema simbólico de la poesía belliana, en la categoría de “interventores”, que se caracterizan por ser “(...) los que sirven como nexos entre las polaridades de las otras agrupaciones (...) el ‘hada cibernética’ suavizaría la labor del que los ‘dueños’ y ‘amos’ han esclavizado” (71). Por lo tanto, es fundamental, para el ánimo del hablante poético, la presencia de este personaje; pues, “Ausente un interventor, por ejemplo, el poema comunicará la desesperanza; su presencia activa sugiere la fe; su mera presencia (o ilusión) pasiva como ideal irreal equivale al desengaño ante las promesas falsas y mitos de la vida” (Borgeson 71). Este personaje, de naturaleza híbrida, entre la tradición y la modernidad, atiende los deseos del sujeto hablante y se erige como una entidad que puede propiciar el ansiado cambio de su realidad. “Una personificación de la ciencia que un día ha de librar al hombre de la esclavitud del trabajo, este personaje desempeña en su poesía el papel del hada buena de los cuentos infantiles” (Higgins 111). Para Federico Schopf, en principio: “El hada cibernética –que es la figura a la que el poeta bélico invoca en busca de ayuda para superar su condición indigente, incluso escatológica en ambos sentidos- compatibiliza su tradicional conexión con la magia y sus nuevas capacidades de transformación fundadas en la ciencia y en la tecnología” (33). En este sentido, el Hada Cibernética se postula como una entidad que otorgará beneficios al yo poético, a partir del vínculo entre la magia y la tecnología. “Para el poeta la liberación representada por el Hada Cibernética significa sobre todo la posibilidad de realizarse como persona, ya que le proporciona la oportunidad de cultivar su vocación poética y de saciar su hambre de amor” (Higgins 65). No solamente el Hada Cibernética ha de librar

al sujeto hablante de las fatigosas jornadas laborales, sino, además, ha de concederle la posibilidad de instruirse en los artificios de la poesía y de encontrar la tan ansiada correspondencia amorosa; lo cual, desembocaría en la realización personal del sujeto hablante. “El hada (...) es una versión del antiguo *Fatum* (Destino) de la tradición grecolatina; por lo tanto siempre remite a una instancia sobrenatural en la que el ser humano puede proyectar sus deseos de acuerdo con las frustraciones de turno que el siglo le depara” (Vélez 175). El hada, pues, encarna la posibilidad de liberación y realización del sujeto hablante:

Quizás haya que imaginar al hada cibernética también con el rostro jánico que preside a esta escritura: cuando mira hacia un lado, recibe la fuerza mágica que, retroalimentada por la tecnociencia, ejerce la justicia social y, al revés, cuando mira hacia adelante se pertrecha con las fuerzas tecnológicas por venir que, junto a la recarga mágica, podrían eventualmente –necesita creer el poeta– operar la transformación de la existencia humana en un ejercicio de libertad y plenificación (Schopf 34).

En el poema “Oh Hada Cibernética”, apreciamos la apelación al Hada para que pueda interceder por el sujeto hablante:

Oh Hada Cibernética
cuándo harás que los huesos de mis manos
se muevan alegremente
para escribir al fin lo que yo desee
a la hora que me venga en gana
y los encajes de mis órganos secretos
tengan facciones sosegadas
en las últimas horas del día

mientras la sangre circule como un bálsamo a lo largo de
[mi cuerpo¹²⁹].

En el ejemplo anterior, el yo poético solicita la intervención del Hada para que le otorgue la majestuosidad que se requiere para poder practicar el arte de la poesía y lo libere de todas sus ataduras: “para escribir al fin lo que yo desee/a la hora que me venga en gana”. En este sentido, la libertad se erige como uno de los deseos más solicitados por el sujeto hablante para que pueda alcanzar la plenitud en su vida.

La misma necesidad de hallar la libertad para poder realizarse como ser humano, se aprecia en el poema “¡Abajo las lonjas!”:

¡Oh Hada Cibernética!,
cuándo de un soplo asolarás las lonjas,
que cautivo me tienen,
y me libres al fin
para que yo entonces pueda
dedicarme a buscar una mujer
dulce como el azúcar,
suave como la seda,
y comérmela en pedacitos,
y gritar después:
<<¡abajo la lonja del azúcar,
Abajo la lonja de la seda!>>¹³⁰.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 37.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 60.

En el poema anterior, el hablante poético manifiesta su necesidad, su deseo de quedar libre para que pueda aplicarse en otros menesteres de su interés: “y me libres al fin/para que yo entonces pueda/dedicarme a buscar una mujer”. “La situación alienada por el trabajo a disgusto se presenta acá como impedimento para la búsqueda libre y gozosa del amor” (Cornejo Polar 70). En este caso, el deseo del sujeto hablante gira en torno a la libertad que le permitirá encontrar la correspondencia amorosa. La petición que le hace al Hada Cibernética “(...) es para que acabe con la lonjas o mercados (simbolización clara del orden capitalista) que lo tienen dominado y pueda así dedicarse a vivir a su gusto y con libertad” (Cornejo Polar 70). Por lo tanto, este personaje híbrido se configura como una entidad llamada a socorrer y a redimir al sujeto hablante, para que pueda al fin alcanzar la plenitud en su existencia. Este auxilio que se le solicita al Hada Cibernética exige la abolición de la situación alienada que atormenta y frustra al hablante poético, pues, de otro modo, no se podría acceder al beneplácito que otorga la correspondencia de la amada. Haciendo referencia a su naturaleza, Cornejo Polar señala: “Es pues una deidad poderosa pero no actuante todavía sobre la existencia del sujeto” (70).

Efectivamente, el Hada Cibernética es un personaje sobrenatural que cumple una función de intermediaria a favor del sujeto hablante; sin embargo, no tiene una participación activa para la realización de sus deseos, al menos en la primera gran etapa de la poesía de Belli. Al respecto, Higgins señala: “Por lo tanto, si el Hada Cibernética sirve de vehículo para expresar los anhelos del poeta, como individuo y como miembro de una colectividad, también insinúa la frustración de tales anhelos y de esta manera destaca la triste condición tanto del poeta como de la sociedad a la cual pertenece” (66). Efectivamente, el Hada Cibernética se constituye como un medio que sirve para

expresar los deseos más íntimos del hablante poético, pero, por su actitud pasiva, sirve, también, para sugerir la frustración que origina su inoperancia para la realización de dichos deseos. Estamos, pues, ante la presencia de un personaje llamado a redimir de su condición al sujeto hablante; no obstante, “(...) el hada cibernética es otro Godot que nunca llega, deja de ser un símbolo de liberación y sirve más bien para poner de relieve la frustración del presente” (Higgins 112). Al respecto, Cornejo Polar señala: “El Hada Cibernética está vista siempre en el despliegue de una acción futura que se pide o se espera, jamás (salvo en un caso) se la ve actuante. Por eso es que las menciones al Hada Cibernética se confunden con la expresión de variados deseos: es ella la que los hará posibles” (Cornejo Polar 69). Sobre el punto, Federico Schopf agrega: “Pero en los poemas de *Oh hada cibernética* esta realización de la justicia terrena, que no ocurre, es todavía una esperanza, el correlato porvenir del deseo más urgente” (34). Como se dijo, el Hada Cibernética, receptora de los anhelos del sujeto hablante, cumple un rol pasivo frente a la realización de los mismos¹³¹. “Virtualmente situada entre el presente y el futuro, la esperanza de su auxilio se instala en esta ambigua zona del tiempo, entre lo ya real y lo todavía no existente, entre el deseo y la (im)posibilidad de su realización” (Schopf 35).

En el libro *¡Oh Hada Cibernética!*, este personaje híbrido, que combina la tradición y la modernidad, tiene muchas más apariciones que en todos los libros restantes; sin embargo, como se dijo, tiene una participación pasiva, pues nunca se la ve actuando para la reivindicación del sujeto hablante. Por ejemplo, en el poema “¡Por

¹³¹ Todas las apariciones del Hada Cibernética están dirigidas a recibir los deseos del yo poético. Es una figura pasiva, salvo, nos dice Cornejo Polar, una sola vez: “En **Por el monte abajo** se da el único caso en que el Hada Cibernética ya ha actuado, no es un poder virtual” (71). Esta excepción que se da en el poema “Robot sublunar” representa la única participación activa del Hada Cibernética. Sin embargo, en contra de lo que podría esperarse, “la única vez que la Cibernética ha actuado ha sido en favor no de un humano sino de un robot (aunque, claro, podría aducirse que el robot es un ‘hijo’ de la Cibernética)” (Cornejo Polar 72). Por lo tanto, queda expuesta, y quizá justificada, la frustración del sujeto hablante, ya que cuando al fin interviene su “benefactora” lo hace en contra de él.

igual todos!”), se aprecia la invocación al hada para que pueda liberar, al fin, al yo poético:

¡Oh dulcísima, si bien aún ignota
cibernética diosa!,
preguntarte oso otra vez
casi ya sin aliento, si mi oscura cerviz cuán enlazada
al sauce endemoniado, de ocio ausente,
y la del mauritano pastor mustio,
desde inmemorial año
a crudos cepos añudada siempre,
algún día liberarás al fin
para que juntamente
con el felice bético pastor,
buscar podemos,
no en sueños ya, sino del azar
en el florido fuero,
el perenne amoroso encendido¹³².

En el poema anterior, el hablante poético le pide al hada, “aún ignota” que lo libere al fin de los agobiantes “crudos cepos”, para procurarse, si es posible, “el perenne amoroso encendido”. La plenitud existencial que busca alcanzar el sujeto hablante, depende de la liberación de su estado de alienación, y, por consecuencia, del gozo de la correspondencia amorosa.

¹³² Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 88.

Finalmente, en el poema “¡Oh Hada Cibernética!”, apreciamos la misma situación: el deseo de la liberación del sujeto hablante para practicar una vida plena:

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuaz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el cierzo sañudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia¹³³.

En el poema anterior, se aprecia, lo que ya es una constante en lo referente a la expresión de los deseo al Hada Cibernética, la necesidad de liberación del subyugante oficio que ejerce el sujeto hablante: “¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos/con tu eléctrico seso y casto antídoto,/de los oficios hórridos humanos”. Esta libertad que tanto desea el hablante poético servirá para cultivarse en las artes del saber y del amor. “En pocos casos como en éste se explicitan los tres principales objetos del deseo del sujeto en la poesía belliana: el ocio (la vida plena), el amor y la sabiduría” (Cornejo Polar 71).

¹³³ *Ibíd.*, p. 84.

En esta primera gran etapa, hemos visto a un sujeto hablante inconforme con su situación en la sociedad: es el más avasallado de todos, es esclavo de un oficio mal remunerado, no tiene los artificios suficientes para dedicarse a la poesía, carece de sabiduría, no goza de la correspondencia amorosa; y todo se debe a que no tiene la libertad para dedicarse de lleno a sus actividades predilectas; por el contrario, es esclavo de un empleo que lo subyuga y no le permite realizarse como ser humano. De su inconformismo, surge la necesidad de expresar su anhelo de cambio, a modo de protesta, y dirige sus plegarias hacia el Hada Cibernética, deidad híbrida, que mezcla la magia con la tecnología, para encontrar redención en el mundo.

En cambio, en la segunda gran etapa de su poesía, el hablante poético de Belli ha experimentado un cambio radical. “La liberación que tanto había anhelado el poeta en sus años jóvenes la festeja en el otoño de su vida al verse libre por fin de las zozobras de la diaria lucha por la existencia” (Higgins 68). Por lo tanto, los temas que aparecen en esta segunda gran etapa distan de la primera, ya que, más bien, aluden a un hablante poético satisfecho con su realidad. “Sobre todo, celebra el hecho de que por fin es dueño de su propia vida, libre para realizarse como ser humano y escritor” (Higgins 68). En este período, prima un estado de satisfacción, y ya no de inconformismo como en la primera gran etapa; por lo tanto, el tono que emplea el hablante poético será ahora celebratorio. En este sentido, el gran tema que ocupa a este período será la realización de los deseos. Desde *El buen mudar*, nombre que sugiere un cambio positivo de estado, se percibe un nuevo ánimo en el hablante poético, comienza una nueva vida, en la cual, se realizan plenamente los viejos deseos. Esto será posible, en tanto haya conquistado la posibilidad de su libre albedrío: “En efecto, a partir de ese momento comienza a tener realización plena los viejos deseos: la sabiduría, la correspondencia amorosa (...) todo

ello es posible porque, como condición previa imprescindible, el hablante ha alcanzado la posibilidad de decidir libremente sobre su vida (...)” (Cornejo Polar 79).

En el poema “El renacer”, por ejemplo, se puede apreciar ese estado de beneplácito que ostenta el hablante poético:

Por el motivo de tu larga ausencia,
hora a hora de bien a mal pasaba,
como el sol en la nieve derretido
o el viento a ciegas en la espesa niebla,
y seca la esperanza
en esta región por entero ajena,
sin puntos cardinales
ni un lugar en los reinos del planeta,
y al no tenerte allí,
sin fuego, ni agua, ni aire me encontraba.

Mas de mal a bien vuelvo de repente
al conocer tu aviso y tus señales
que desde las antípodas me envías
entre las viejas ruinas de Occidente,
restituyendo así
aquella lumbre que me iluminaba, aunque sigo ignorando
si es de la superficie de tus ojos
o del fondo de tu alma,
el resplandor que de ti viene a mí.

Y de la cruda oscuridad confusa,
día y noche ayer cuando ausente tú,
feliz vuelvo a la causa de la vida,

respirando de nuevo todo el aire
a la par de los seres
que sobre la corteza ufanos nacen
al inicial suspiro;
y por ti el vital soplo se restaura
intacto para siempre
en uno y otro kilo, metro y litro.

Ya renacido tras la estéril hora,
como por la primera vez empiezo
a andar sobre la esférica corteza
juntamente a tus pasos codiciados
rumbo al pie del rosal,
en donde roble que soy yo ceñido
por liana que eres tú,
extáticos no dos mas uno solo,
entre el cielo y el suelo,
por dentro entrañas con entrañas ambos.

Lo que comienzo ahora es el camino
en pos de la morada de la dicha,
como absoluto punto cardinal
que a la cima de la delicia guía
y tú allí finalmente,
y te miro y te palpo y te deseo,
que en carne y alma estás
por hado y por natura plenamente,
como ídolo purísimo,
que desde su presencia al Edén paso¹³⁴.

¹³⁴ *Ibíd.*, pp. 314-315.

En el poema anterior, se aprecia el nuevo estado del sujeto hablante, que deja atrás una larga estancia desfavorable, para ir “en pos de la morada de la dicha”. Este cambio de fortuna en la vida del hablante poético, se debe, básicamente, a la posibilidad de unión con la amada. La frustración, el sentimiento de inferioridad que atormentaba al yo poético, además de la imposibilidad de ser libre, debido al esclavizante y mal remunerado trabajo que tenía, se debe a la carencia de amor, a la ausencia de la amada: “Por el motivo de tu larga ausencia,/hora a hora de bien a mal pasaba”. En este caso, la realización personal tan anhelada por el sujeto hablante se conquista con la correspondencia amorosa. El buen mudar señala el tránsito de un estado de inconformismo a un estado de satisfacción: “Lo que comienzo ahora es el camino”, dice el hablante poético, hacia la felicidad.

2.4 TRADICIÓN Y MODERNIDAD

En el apartado anterior, hemos revisado las diferentes líneas temáticas que presenta la obra poética de Belli. Estas se relacionan directamente con las etapas de su poesía; por lo tanto, los primeros temas versan sobre el inconformismo del sujeto hablante, dada su condición deplorable en la sociedad; mientras que en la segunda parte, apreciamos un estado de satisfacción del hablante poético, dado que ha logrado conquistar progresivamente sus deseos más íntimos. En el presente apartado, desarrollaremos la hipótesis de esta investigación, para lo cual revisaremos las características generales de la poesía de Carlos Germán Belli y su procedimiento formal asociado a su contexto.

La obra poética de Belli se caracteriza por estructurar un sistema estilístico que descansa en las formas de la poesía clásica castellana, y que tiene como objetivo representar las vicisitudes de la realidad actual de nuestro entorno. “Precisamente, la poesía de Carlos Germán Belli está más allá de las preceptivas y su aventura invalida las escisiones de una poesía ‘realista’ y otra ‘imaginaria’ porque nace de una circunstancia concreta dentro de una ambición formal” (Ortega 128). Esa circunstancia concreta refiere la realidad actual del sujeto hablante en un entorno que le es completamente hostil y recorta sus posibilidades de realizarse plenamente como ser humano, y esta situación se expresa, a través del trabajo de recuperación del vasto sistema formal de la poesía tradicional castellana. James Higgins, al respecto, señala: “Carlos Germán Belli desarrolló un estilo sumamente original basado en el manejo de un discurso, derivado de la poesía española del Siglo de Oro, para referir una experiencia del siglo XX(...)” (61). Sobre el punto, Julio Ortega señala: “Belli habla en un lenguaje que es confesional (emotivo) y formalista (barroquizante) a la vez; un lenguaje tomado de los poetas del Siglo de Oro pero desplazado de sus referentes sobreliterarios (...) para capturar e imaginar la experiencia de la discordia presente” (129). Precisamente, en este procedimiento de representar una experiencia contemporánea en los moldes formales de la poesía clásica radica la originalidad del estilo de nuestro autor:

Belli no copia, sino que en su estilo utiliza el mecanismo de la *imitatio o imitación compuesta* (...) que consiste en tomar de varios autores y obras distintas estilemas o ideas o frases o palabras que, convenientemente elaborados e integrados dentro del discurso propio, dan como resultado la consecución de un estilo sólido y original, no ajeno ni copiado, sino muy personal (García 217).

Sobre la originalidad de nuestro autor, James Higgins señala:

La originalidad de Belli proviene de la cultivación de un estilo personal que conjuga elementos derivados de la poesía española del Siglo de Oro –imágenes clásicas; un vocabulario arcaizante; una sintaxis desconcertante caracterizada por el hipérbaton y la elipsis; el empleo frecuente de epítetos reiterativos; una predilección por el endecasílabo y el heptasílabo- y una temática, imágenes y un léxico modernos (87 – 88).

Roberto Paoli, sobre el retorno a las formas clásicas por parte de Belli, señala:

“(...) él lleva hasta las últimas consecuencias esa recuperación de lo clásico, ya que su mundo es manifestación de la radical divergencia y del choque entre la degradación humana en la sociedad contemporánea y los extintos códigos literarios e hiperliterarios que el poeta repone en actividad para comunicarla” (42). Por su parte, Federico Schopf, sobre el ejercicio combinatorio que Carlos Germán Belli, con majestuosidad, realiza en su poesía, plantea:

Por cierto, esta combinación o mezcla delata una disposición selectiva –un eclecticismo- que, por una parte, recoge materiales en los vastos y suficientemente desordenados depósitos de la historia, desprovistos en la actualidad de evidencias o marcas teleológicas y, por otra, se abre el injerto, a veces brutalmente expresivo por su contraste, de formas de la alta cultura con formas y dichos populares (33).

En tal sentido, la obra poética de Belli se expresa a través de un lenguaje que articula el universo lingüístico de la poesía clásica castellana con el universo lingüístico de la realidad contemporánea.

(...) Acude a la canción petrarquista y a los tópicos y alegorías de tradición literaria hispánica renacentista y barroca para expresar la condición del hombre moderno que sufre arrojado entre las cosas (y que se encarna en la figura del

peruano de clase media explotado) en un constante frotamiento con una lengua doméstica y contemporánea (...) (Salazar 137).

Asimismo, aparte del registro contemporáneo que se entremezcla con el lenguaje de la poesía tradicional castellana, podemos encontrar en la obra de Carlos Germán Belli otros registros que acompañan a su sistema expresivo. Sobre el punto, Ina Salazar, señala que existe:

A disposición de Belli un gran almacén lingüístico de materiales y sustancias diferentes que él acerca, mezcla, combina haciendo surgir precipitados de la lengua viva limeña, la anatómico-fisiológica, la técnico-moderna, la económica-administrativa, la pastoril-arcádica en una suerte de probetas que son la canción petrarquista, la sextina, el endecasílabo y el heptasílabo (...) (145).

Roberto Paoli, refiriéndose a los diferentes registros que se mezclan con los elementos lingüísticos de la poesía clásica y contemporánea, señala:

Con esos dos léxicos en oposición diametral se amalgaman otros léxicos especializados (...) como el anatómico-fisiológico (bolo, glándula, cordón umbilical, subcutáneo, pubis, etc.), el alimenticio (las albóndigas, la tortilla, el filete, el solomillo, los huevos escalfados, etc.), el económico-administrativo (salario, fisco, amanuense, decreto, montepío, etc.) (...), los elementos coloquiales peruanos o generales o hasta inventados (por quítame esas pajas, descuajaringándome, hasta las cachas, mal mi grado, de acá para acullá, a tutiplén, etc.) (46-47).

En síntesis, podemos notar que, básicamente, Carlos Germán Belli retorna a los recipientes de las formas clásicas de la poesía castellana para poder representar su experiencia contemporánea. En su producción poética, acontece un amalgamamiento de diferentes registros especializados como el administrativo, el fisiológico, entre otros,

aparte del clásico y del contemporáneo, así también como el uso del lenguaje coloquial; los cuales se entremezclan para edificar su vasto repertorio expresivo.

El edificio formal de la obra poética de Belli, que descansa sobre los cimientos de las fórmulas clásicas de la poesía italiana y del Siglo de Oro¹³⁵, sirve de molde para reproducir una experiencia contemporánea. Este retorno hacia las formas tradicionales de la poesía clásica tiene un efecto revelador. Nuestro autor recupera estas formas celebradas de la tradición y las emplea, como estructura de su sistema expresivo, para manifestar sus emociones contemporáneas. Al respecto, nos dice Cornejo Polar: “Parece casi innecesario decir que cuando se habla del uso, por parte de Belli, de la canción petrarquista o de la sextina que inventara Arnaut Daniel, no se está aludiendo a un parecido temático sino al aprovechamiento de la estructura formal de este tipo de composiciones” (89). Sobre el punto, González Vigil señala: “Hijo del siglo XX, imprime –quíéralo o no- un sello contemporáneo a los sonetos, canciones, sextinas, etc. de otrora (...) El recipiente –la apariencia- es la forma cultista, mientras que el espíritu –la esencia del mensaje- es la sensibilidad contemporánea” (197). Para James Higgins: “Las bases de ese discurso son un lenguaje arcaizante, una métrica clásica e imágenes y figuras retóricas características de la poesía española del Siglo de Oro, los cuales sirven para crear una versión moderna del mundo pastoril de Garcilaso de la Vega y otros poetas españoles de los siglos XVI y XVII” (62). Este procedimiento de recuperar los formatos poéticos tradicionales obedece a una necesidad de manifestar el

¹³⁵ Belli, para estructurar su sistema expresivo, recupera, básicamente, las formas de la poesía italiana, como en el caso de la sextina, el soneto, la canción petrarquista, entre otras; así como las formas poéticas que utilizaron los autores del Siglo de Oro. “De todos estos poetas, Belli eligió como modelos a los poetas manieristas (segunda mitad del XVI: Fernando de Herrera, Francisco de la Torre, Francisco de Rioja, Francisco de, Juan de Arguijo, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz) y a los barrocos como Luis Carrillo y Sotomayor, Pedro Soto de Rojas, Francisco de Quevedo, Lope de Vega o Luis de Góngora (...)” (García 216). Cabe mencionar, que la poesía del Siglo de Oro, recupera a su vez, las formas de la poesía italiana y las desarrollan, adaptándolas a su contexto.

inconformismo del sujeto hablante frente a una realidad hostil que no le permite desarrollarse a plenitud. En este sentido:

El empleo en estos poemas del aparato retórico de los Siglos de Oro, como sustento significativo respecto al estado actual de la sociedad, tendría como uno de sus efectos el ya mencionado contraste brutal entre estas formas de la poesía cortesana y la representación del ser humano en la sociedad de nuestros días (...) (Schopf 35).

El efecto que se produce es impactante. Queda expuesta la miserable situación del sujeto hablante al confrontarse su realidad con el contexto que sugiere el aparato formal clásico. “Mientras los pastores de Garcilaso podían darse el lujo de lamentar las penas del amor, el pastor peruano se lamenta a un nivel mucho más básico, quejándose de las dificultades de subsistir en un medio inhóspito, y en este sentido el mundo pastoril de Belli viene a ser un símbolo poético de un Perú atrasado” (Higgins 62).

Sobre el punto, Roberto Paoli agrega:

Considérese la condición del amante desdeñado que es ejemplar del código petrarquista. Pero Santillana, Boscán, Garcilaso, se complacen en su condición de vasallaje amoroso, pues encuentran una justificación en los valores de la sociedad caballeresca-cortesana, mientras Belli –y no hace falta decir que no me refiero al Belli empírico, sino a su proyección poética-, quien pertenece a una sociedad frustrada y machista como son todas las sociedades actuales, percibe el rechazo de la mujer como algo que lo pone en una condición de inferioridad psicológica y social (50).

Las dificultades que experimentan los hablantes poéticos del Siglo de Oro no parecen hacer mella en sus espíritus; por el contrario, encuentran cierta satisfacción. En cambio, el sujeto hablante de Belli, ante las contrariedades que le ofrece su entorno, se desmorona anímicamente, al punto de considerarse como el más inferior de todos los

seres humanos. “(...) esta dolorosa certeza de ser inferior o estar en situación de menoscabo se alimenta de la reiteración incesante de experiencias negativas (...)” (Cornejo Polar 27). En este sentido, representar a Lima como una ‘Bética no bella’, precisamente tiene ese propósito de manifestar el contraste entre dos realidades opuestas:

Como símbolo poético, Bética funciona a dos niveles. Al evocar la antigua Andalucía, el *beatus ille* de los poetas del Siglo de Oro, representa un ideal, siendo un compendio de los deseos del poeta, de sus sueños de libertad y realización personal, pero en última instancia sirve para subrayar por contraste su frustración y las imperfecciones del mundo en que vive (Higgins 64).

Definitivamente, existe un desajuste, un contraste entre las formas, que sugieren armonía, equilibrio, perfección, y la esencia del mensaje, que es caótico. “Una sensibilidad justamente desintegradora, caótica, opuesta a la plasmación de formas rigurosas y perfectas” (González Vigil 197).

Este procedimiento muestra claramente la intención de Carlos Germán Belli de reformular, de reactualizar las formas tradicionales de la poesía del Siglo de Oro, con la finalidad de expresar la realidad actual, y hacer más impactante el contraste entre la armonía de la época clásica y el caos de la época contemporánea. La resemantización, en palabras de Roberto Paoli, opera a un nivel de reformulación de los moldes clásico de la poesía castellana. En este sentido, “(...) conforme ocurre en su personalísimo sistema expresivo, todo lo aprendido se halla sometido a un re-elaboración radical, al fusionarse con el polo expresivo audazmente contemporáneo (...)” (González Vigil 93). En este proceso de reformulación, Belli trata de buscar la contraparte contemporánea de tópicos celebrados por la poesía del Siglo de Oro. Enrique Lihn, al respecto, nos dice:

“El acá o el más acá, por oposición al cielo –‘el etéreo claustro’- es lo que acota insistentemente el poeta. Un lugar constituido como el negativo del *Locus amoenus*, el lugar ameno, tópico paradisiaco del Siglo de Oro; el suyo es el lugar desde donde todas las aspiraciones a la plenitud (...) se frustran (...)” (208). Sobre el punto, Christine Legault, señala: “Frente al *Locus horribilis* de su circunstancia, Belli también opone el *Locus Amoenus* pastoril, claramente anhelado y nunca conseguido, como proyección de su nostalgia del orden y de la serenidad de la edad de Oro” (35). Efectivamente, el ‘Locus amoenus’, en este caso, es pervertido por el elemento contemporáneo, y su mensaje ya no sugiere una estabilidad, una calma, un ambiente armónico, sino, por el contrario, una realidad caótica. En este sentido, la reformulación, la reactualización de las formas clásicas implica un deseo de retorno a ese ámbito armónico y pacífico, lo cual se torna una tarea imposible; por ende, el sujeto hablante manifiesta su frustración. Sobre la resemantización, Roberto Paoli, señala:

(...) vemos en ella una tentativa de redimir la condición insignificante, anónima, depresiva y alienada del hombre por medio de la poetización (...) Sin embargo, lo que pasa es que la poetización ya no puede ser, a la altura histórica de Belli que es la de nuestro tiempo, un modo de heroización y sublimación tradicional. Se logra, en cambio, una mixtura agria, estridente, aunque milagrosamente coherente, aunque disimulada en las formas cerradas de la métrica clásica; una mixtura corrosiva que alcanza, sin ningún patetismo, efectos de trágica ironía” (48).

La trágica ironía consiste, pues, en darse cuenta, el hablante, de la imposibilidad de volver a ese universo armónico que nos sugiere las formas de la poesía clásica. “Muchos poemas de Belli son, por tanto, pequeñas representaciones con disfraces, en que el traje de otros tiempos le sirve al poeta no sólo para desplazarse en otro tiempo-lugar-situación, sino sobre todo para hacer ver la imposibilidad de esa operación,

provocando la ironía y la puesta de relieve de la radical diferencia” (Paoli 49). Las formas y motivos clásicos le sirven, al sujeto hablante, como medio de evasión de la realidad, y de manifestación de su deseo de cambio. No obstante, este retorno, precisamente, solo evidencia la imposibilidad de hacerlo; por lo tanto, la trágica ironía que plantea Paoli. Para José Miguel Oviedo, esta tentativa de vuelta hacia la armonía que sugieren las formas clásica solo crea un efecto de parodia: “Es precisamente la incongruencia entre el alto grado de formalización de ese lenguaje, lleno de ecos y préstamos prestigiosos, y las alusiones prosaicas y feroces al mundo contemporáneo (...) lo que crea el efecto irónico de pastiche y parodia, que distingue a este poeta de los otros” (183). No obstante, Eugenio Montejo, señala lo contrario: “No ha sido este el caso de Belli, pues nada más lejos de su propósito que la burla deliberada. No es una intención de mofa o sarcasmo la que lo lleva a acercarse a determinados modos líricos que provienen de Petrarca, Góngora, Herrera, Medrano (...)” (25). En la misma línea que Montejo, Paoli argumenta: “Al contrario, la ironía no suprime una púdica pero honda nostalgia del universo al que remiten los códigos petrarquista y pastoril: el locus amoenus de la poesía clásica; el gusto horaciano de la soledad tan arraigada en la poesía hispánica” (48). Es decir, la hazaña de retornar hacia las formas y motivos clásicos no pasa por una actitud paródica, sino, más bien, un anhelo nostálgico por parte del poeta. “Es indudable que hay una tentativa, aunque se de papel, pero al fin y al cabo, a su manera, consolatoria, de recuperar un ámbito que tiene ya la perfección de los mitos” (Paoli 48). Inclusive, para Augusto Tamayo Vargas, el yo poético encuentra su redención a través de la manipulación del lenguaje de la poesía castellana tradicional: “El alambicamiento de las palabras y las frases, por consiguiente, es resultante de su manifiesta angustia (...) de un ofrecimiento doloroso de la condición de un hombre de clase media de una sociedad como la nuestra, que encuentra el camino de su redención

en el manejo de un lenguaje exquisito contenido en un ritmo particular” (212). En la misma línea que Tamayo Vargas, James Higgins agrega: “Esta insistencia hiperbólica en el horror de su situación se explica por el hecho de que Belli concibe la poesía como una especie de catarsis personal, un medio de purificarse de la humillación y la angustia que la vida le causa” (88-89). No obstante, el sujeto hablante, en su primera gran etapa, al menos, es víctima, pues, de esta trágica ironía, que no hace más que poner en evidencia la insoportable realidad contemporánea. En este sentido, Paoli señala:

El clasicismo, lejos de ocultar, descubre a nuestro presente histórico que actúa como una apremiante limitación, la cual pone en apuros los códigos resucitados por la operación belliana. La dificultad no deriva del clamoroso desuso de los mismos, sino del rechinante ludimiento que resulta de la aplicación de un sistema verbal clásico a la condición existencial y social moderna. Y Belli pone en evidencia ese roce, esa desagradable fricción, también para hacer ver cuán infructuoso resulta tratar de dignificar un mundo que ya no tiene salidas hacia ámbitos ideales, hacia felices arcadias perdidas” (51).

La reformulación, la reactualización que Belli realiza de las formas y motivos clásicos de la poesía italiana y del Siglo de Oro, conducen, en palabras de Paoli, a una resemantización, que busca representar el caótico universo contemporáneo en los moldes de la poesía tradicional, lo cual evidencia un contraste impactante entre la armonía, la serenidad del universo clásico y el desequilibrio, el caos que sugiere la realidad actual. A través de este procedimiento, nuestro autor nos muestra la nostalgia y el anhelo del sujeto hablante por regresar a aquellas épocas de oro, y evadir su contemporáneo medio esclavizante y avasallador; además de la comprobación de reconocer como imposible de materializarse este deseo¹³⁶.

¹³⁶ Cabe recordar que en la segunda gran etapa de Belli, los deseos más íntimos de su hablante poético encuentran una progresiva y satisfactoria realización.

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DE CASOS

En el capítulo anterior, se ha realizado una revisión panorámica de la Generación del 50, a la cual perteneció nuestro autor, atendiendo a los planos social, cultural, político, entre otros; con el propósito de comprender cómo se vincula su horizonte contextual con su quehacer poético. Asimismo, se ha rastreado, junto con la crítica, las etapas de la producción poética de Belli, con la finalidad de presentar una periodización de su poesía que converja con las líneas temáticas que se ha revisado de su obra. Finalmente, se ha desarrollado la hipótesis de esta investigación, que plantea la reformulación, la reactualización de las formas clásicas con el fin de presentar una mirada crítica de la realidad contemporánea. En el presente capítulo, aplicaremos el análisis rítmico a la poesía de Carlos Germán Belli, y en especial a su libro *Canciones y otros poemas*. Para este fin, emplearemos el libro que reúne su poesía completa: *Los versos sueltos*¹³⁷.

3.1 PRIMEROS ATISBOS RÍTMICOS EN LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI.

En el presente apartado, analizaremos, siguiendo la periodización planteada por Jorge Cornejo Polar, la primera etapa, de marcada influencia surrealista, de la poesía de Belli con el propósito de hallar los primeros indicios que nos revelen el manejo de ciertos elementos del ritmo de la poesía tradicional castellana.

¹³⁷ Carlos Germán Belli. *Los versos juntos 1946 – 2008. Poesía completa*. Sevilla, Biblioteca Sibila – Fundación BBVA de poesía en español, 2008.

En primer lugar, analizaremos rítmicamente el poema de Belli que abre *Los versos sueltos*: “Poema”. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase con palpito
bajo la sangre pura de los ojos.
Mi amor, tu amor esperan que la muerte
se robe los huesos, el diente, la uña,
esperan que en el valle solamente
tus ojos y mis ojos queden juntos,
mirándose ya fuera de sus órbitas,
más bien como dos astros, como uno¹³⁸

En primer lugar, debemos señalar que el poema anteriormente consignado, para su respectivo análisis rítmico, se le conoce como verso suelto, y pertenece al tipo de poemas no estróficos. Este tipo de poema se caracteriza por presentar una secuencia de versos, generalmente, endecasílabos que se articulan no a través de la rima. Asimismo, se puede agregar que este poema representa una serie continua isométrica, debido que todos sus versos, de arte mayor¹³⁹, son de igual medida silábica: endecasílabos. Al ser un poema isométrico, el axis rítmico se configura en todos los eslabones melódicos en posición diez. Además, este verso suelto está compuesto por una serie continua y uniforme de endecasílabos, los cuales presentan diferencias en sus estructuras. Por

¹³⁸ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 13.

¹³⁹ Los versos de arte mayor abarcan los eslabones melódicos a partir de sílabas rítmicas en adelante; en cambio, los versos de arte menor, de dos sílabas rítmicas hasta ocho sílabas rítmicas.

ejemplo, los versos cinco y nueve presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, ambas son once; es decir, el cómputo silábico no presenta mayor dificultad, debido a que estos eslabones melódicos no presentan fenómenos métricos, como la sinalefa, por ejemplo. En cambio, los versos restantes si presentan núcleos espiratorios extraléxicos o sinaléficos. El primer verso, que es el de mayor extensión, presenta catorce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas; pues, en su estructura versal, presenta núcleos espiratorios de tipo sinaléfico hasta en tres ocasiones (o-a; o-e; á-e) y ocho núcleos espiratorios de tipo silábico. El segundo verso consta de once sílabas fonéticas que, aparentemente, coinciden con las once sílabas rítmicas; no obstante, este eslabón melódico tiene presencia de núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (o-a), lo cual debería reducir en una sílaba el resultado final del conteo; sin embargo, al terminar el verso en palabra aguda, se le agrega una sílaba al final, lo cual no permite la desestabilización de la armonía estrófica, puesto que se cuentan once sílabas rítmicas. El tercer verso consta de trece sílabas fonéticas y solamente once sílabas rítmicas, debido a que presenta dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (o-e; i-e) y nueve núcleos espiratorios de tipo silábico. El cuarto verso consta, también, trece sílabas fonéticas y once sílabas rítmicas, pero con la particularidad de que solo presenta un núcleo espiratorio extraléxico (o-a); no obstante, la terminación en palabra esdrújula hace que se le reste una sílaba al cómputo final, lo cual genera las once sílabas rítmicas. El sexto verso consta de trece sílabas fonéticas y once sílabas rítmicas, ya que presenta dos núcleos espiratorios de tipo silábico (i-a; u-a). El séptimo y octavo versos constan de doce sílabas fonéticas y once sílabas rítmicas. En este caso, cada uno presenta un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (séptimo verso: a-u; octavo verso: e-e). El décimo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas y once sílabas rítmicas. En este caso particular, solo se contabilizan núcleos espiratorios de tipo silábico; sin embargo, la

terminación en palabra esdrújula hace que se reste una sílaba al cómputo final, de este modo se evita romper la estabilidad expresiva del verso. El décimo primer verso presenta once sílabas fonéticas que se corresponden con las once sílabas rítmicas de la serie de endecasílabos. A pesar de que presenta un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico este no se toma en cuenta y se prefiere el hiato, debido a que se da en una vocal en posición de axis rítmico¹⁴⁰. Teniendo en cuenta que el tiempo cadencial de cada eslabón melódico se presenta a partir del último, y más importante, acento del verso, y, además, es siempre inacentuado, debido a ser una inflexión distensiva (o descenso de la intensidad en el eslabón); en el poema consignado se puede apreciar que, al ser la terminación en palabra grave la forma más usual y aceptada en castellano, los versos uno, tres, cinco, seis, siete, ocho, nueve y once, poseen tiempos cadenciales formados por un sola sílaba. El segundo verso, en cambio, está formado sin articulación silábica, al terminar en palabra aguda; por lo tanto, se lo debe acomodar a la norma general de acentuación rítmica agregándole una sílaba más al cómputo final. En el caso del décimo verso, ocurre un fenómeno similar: al terminar en palabra esdrújula, su tiempo cadencial está formado por dos sílabas; por lo tanto, para acomodarlo a la norma general de acentuación rítmica es necesario restarle una sílaba al cómputo final.

En lo que concierne al ritmo de intensidad, en el poema consignado, se puede apreciar que la acentuación del décimo núcleo espiratorio silábico es constante y uniforme; por lo tanto, en ella se configura el acento estrófico o axis rítmico, que es de marcado signo par. Además, de este acento fundamental, el verso posee otros acentos que constituyen la expresividad del eslabón melódico. Así, en el poema, se pueden apreciar los versos de estructura monorrítmica, compuestos de acentos secundarios que

¹⁴⁰ A diferencia del séptimo verso, que es necesario tomar en cuenta el núcleo fónico de tipo sinaléfico para que el cómputo silábico mantenga su regularidad; en este caso, se prefiere el hiato por la misma razón.

coinciden con el axis rítmico en paricidad o imparicidad: en el segundo verso, por ejemplo, los acentos se distribuyen de manera uniforme, en coincidencia con el eje rítmico, ya que todos se ubican en posición par: acentuación en segunda sílaba (cas), en sexta sílaba (ta), en octava sílaba (nues), además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (mor). Caso análogo se puede apreciar en el noveno verso, donde los acentos también son de signo par: segunda sílaba (o), sexta sílaba (o), octava sílaba (que), y, finalmente, el axis rítmico en décima sílaba (jun). Del mismo modo, aunque con un acento secundario menos, el octavo verso presenta estructura monorrítmica: acentuación en segunda sílaba (pe), en sexta sílaba (va), además de la cumbre tonal que recae en décima sílaba. Situación análoga ocurre en el décimo verso: acentuación en segunda sílaba (rán), en sexta sílaba (fue), además del axis rítmico que recae en décima sílaba (ór). Del mismo modo, aunque con un acento secundarios más, el tercer verso presenta estructura monorrítmica: acentuación en segunda sílaba (po), en cuarta sílaba (nues), en sexta sílaba (bo), además de la cumbre tonal que recae en décima sílaba. Situación análoga sucede en el sexto verso: acentuación en segunda sílaba (mor), en cuarta sílaba (mor), en sexta sílaba (pe), y, finalmente, la cumbre tonal en décima sílaba (muer). Caso análogo ocurre en el quinto verso: acentuación en cuarta sílaba (san), en sexta sílaba (pu), además del axis rítmico que se posiciona en décima sílaba (o). Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Por ejemplo, el séptimo verso está compuesto por dos acentos secundarios de signo par, coincidentes con el axis rítmico; y un acento de signo impar. En este caso, a pesar de que los acentos no comparten el mismo signo, yámbico o trocaico, el poema no pierde expresividad, debido a que se respeta la alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. En este verso, la acentuación en segunda sílaba (ro) y la acentuación en octava sílaba (dien), comparten la misma paricidad que la cumbre tonal, que se posiciona en décima sílaba (a-u), es decir, son

acentos rítmicos; en cambio, el acento en quinta sílaba se configura como acento extrarrítmico; a pesar de ser de diferente naturaleza que el axis, no rompe con la armonía del poema, pues respeta la alternancia acentuada/desacentuada. Situación análoga sucede en el décimo primer verso: acentuación en sexta sílaba (as), en octava sílaba (co), acentos que coinciden con el signo yámbico de la cumbre tonal ubicada en la décima sílaba, es decir, se configuran como acentos rítmicos; en cambio, el acento en primera sílaba (más) y en tercera sílaba (co), se configuran como acentos extrarrítmicos. En el primer verso, la acentuación en primera sílaba (nues) y la acentuación en tercera sílaba (mor) configuran acentos extrarrítmicos, por ser de signo trocaico, diferente al de la cumbre tonal; en cambio, la acentuación en quinta sílaba (tá-en), de signo trocaico, y la acentuación en sexta sílaba (nues), de signo yámbico, igual que el de la cumbre tonal, que recae en décima sílaba (ti), configuran un caso de acentuación antirrítmica. Caso análogo sucede en el cuarto verso: la acentuación en primera sílaba (to) y la acentuación en tercera sílaba (nues) configuran acentos extrarrítmicos; en cambio, la acentuación en la quinta sílaba (mor), de signo trocaico, y la acentuación en sexta sílaba (guár), de signo yámbico, configuran un caso de acentuación antirrítmica. En sendos casos, se puede emplear el recurso de la desacentuación rítmica secundaria, fenómeno que consiste, en aras de la expresividad poética, de quitarle tonicidad a una sílaba gramaticalmente acentuada, con el fin de conservar el esquema acentual uniforme, dentro de la diversidad de cada verso, del poema. En este caso particular, en ambos versos, la quinta sílaba desacentúa, ya que: “Al encontrarse así dos sílabas tónicas en contacto, una por motivación gramatical y la otra por motivación gramatical y rítmica, suele desacentuarse parcialmente la primera (desacentuación rítmica secundaria)” (Paraíso 83). Además, en este verso, el axis rítmico, como el de todo el poema, se configura en décima sílaba (pál). En el verso

suelto propuesto, se aprecia la gran diversidad, en cuanto a intensidad, de la poesía castellana.

En lo que concierne al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Si bien es cierto, en algunas terminaciones versales coinciden algunos fonemas vocálicos (i-o/ o / a-o / a-i-o), no se puede señalar estrictamente que Belli, en este caso, emplee la rima como elemento constituyente del ritmo del poema. No obstante, cabe mencionar, hecho que comprobaremos a lo largo de nuestro análisis, que Belli emplea, en algunos casos, la rima asonante para la construcción expresiva de su producción poética, y en la mayoría, simplemente, prescinde de ella.

En el caso del ritmo de tono, se cumple en el poema el máximo de altura tonal, que coincide básicamente con el axis rítmico, lo cual le otorga un papel principal en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo concerniente a las pausas, se evidencia solamente las pausas versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; el poema no presenta pausas internas.

El poema, asentado en las formas clásicas de la poesía castellana, expresa, por ende, un clima armonioso que se proyecta en una realidad que desea el sujeto hablante; por lo tanto, su deseo está fundado en la esperanza de otro lugar y tiempo propicios, ya que en la experiencia contemporánea no es posible que se concrete: “Mi amor, tu amor esperan que la muerte/se robe los huesos, el diente, la uña/esperan que en el valle solamente/tus ojos y mis ojos queden juntos,/mirándose ya fuera de sus órbitas,/más bien como dos astros, como uno”. El deseo del sujeto hablante se ve con posibilidad de materializarse solo a partir de la muerte, es decir, cuando ya no se esté en un mundo caótico como el nuestro. Definitivamente, se produce un choque entre la armonía que

sugieren las formas estróficas castellanas tradicionales, que Belli recupera, y la realidad contemporánea del sujeto hablante.

A continuación, analizaremos el poema “Poema”, que pertenece al primer poemario de Belli: *Poemas*. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Duro rigor de la pradera helada
que a vida mía toca y la destroza,
al alma hurtando en cada instante tierno
nuestro calor, ¡ay!, nuestra lumbré hermosa.
¿Qué caminante con su yema alada
o qué mujer sutil tocará el cuerno
delante del invierno,
transfigurando todo
al más luciente modo?
¡Oh la divina orden que al crudo atado
rauda deshace por ser tan amado!,
¿por qué no llega en esta noche fría,
hasta este férreo prado,
dándonos siquiera una alegría?¹⁴¹

En primer lugar, es necesario mencionar que el poema anteriormente consignado se le conoce como silva, una estructura poética de tipo no estrófica que mezcla versos de once sílabas con versos de siete sílabas, a gusto del autor. En este caso, se trata de una silva de tono grave, ya que predominan los endecasílabos sobre los heptasílabos. La silva propuesta tiene una estructura heterométrica, en términos de Isabel Paraíso, u

¹⁴¹ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 15.

homeométrica, en términos de Rafael de Balbín, ya que combina eslabones melódicos de diferentes unidades cuantitativas: once versos endecasílabos y cuatro versos heptasílabos; por lo tanto, en el poema el axis rítmico se configura de forma desigual. Cabe mencionar, además, que todos los eslabones melódicos presentan terminación en palabra grave, que es la más usual, lo cual evita aumentar o restar una sílaba al cómputo final de cada verso; es decir, los tiempos cadenciales de los eslabones son totalmente uniformes y están formados por una sola sílaba. Cada eslabón melódico presenta una estructura métrica distinta:

Los versos siete, ocho y nueve presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, en todos los casos son siete; es decir, la contabilidad silábica no presenta mayor dificultad, debido a que estos eslabones melódicos no presentan fenómenos métricos como los núcleos fónicos de tipo sinaléfico, por ejemplo. Del mismo modo, el décimo primer verso también presenta igualdad entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, en este caso once. En cambio, los versos restantes si aceptan formaciones de sinalefas. En primer lugar, los que ostentan en su estructura un núcleo espiratorio sinaléfico. El primer verso, por ejemplo, presenta doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, pues en su estructura se produce la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (a-he), lo cual reduce en una sílaba fonética su cómputo silábico, y origina las once sílabas rítmicas. Caso análogo sucede en el cuarto verso, este consta, en su estructura, con once sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas, lo cual indica que hay formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (e-he); por lo tanto, este eslabón melódico cuenta, además, con diez sílabas de tipo silábico. El quinto verso presenta la misma situación: doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. En este caso, hay presencia de un núcleo espiratorio de tipo

sinaléfico (a-a); por lo tanto, a la sinalefa, en el conteo, se le agrega los diez núcleos espiratorios de tipo silábico restantes. Caso análogo ocurre en el sexto verso, su estructura está conformada por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; para que esto ocurra, es necesario que se haya formado un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (á – e). El décimo segundo verso consta de doce sílabas fonéticas y solamente once sílabas rítmicas, esto se debe a que, en su estructura, presenta un núcleo espiratorio extraléxico (a-e) y diez núcleos espiratorios de tipo silábico. Finalmente, el décimo cuarto verso está conformado, también, por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, esto obedece a que este eslabón melódico presenta en su estructura una sinalefa (a-a), además de los diez núcleos espiratorios de tipo silábico. En lo que concierne a los eslabones melódicos que tienen dos sinalefas en su estructura tenemos al segundo verso que está conformado por trece sílabas fonéticas mas solo once sílabas rítmicas, debido a que hay presencia de dos núcleos fónicos de tipo espiratorio (e-a; a-y), lo cual origina, además, nueve núcleos silábicos. En el verso décimo tercero, hay presencia de nueve sílabas fonéticas y solo siete sílabas rítmicas, esto se debe a que se forman, en su estructura, un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (a-e) y una sinéresis¹⁴² (e-o), los cuales se completan con cinco núcleos silábicos. En los casos restantes, los eslabones melódicos se conforman con tres sinalefas: el tercer verso, por ejemplo, está compuesto por catorce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, ya que posee en su estructura versal tres sinalefas (a-hu; o-e; a-i), además de los ocho núcleos espiratorios de tipo silábico. Finalmente, el décimo verso consta de catorce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, debido a que hay presencia de tres núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (a-o; e-a; o-a), que se completa con los ocho núcleos de tipo silábico. Esto en cuanto a la estructura métrica del poema.

¹⁴² La sinéresis es una licencia métrica muy parecida a la sinalefa; pero en este caso, la unión de dos vocales se da dentro de una palabra.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que la silva propuesta nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en posiciones diferentes. Por lo tanto, se aprecia que en diez eslabones melódicos, el axis se configura en décima posición, mientras que en cuatro de ellos, el axis se ubica en séptima sílaba; no obstante, no se pierde expresividad, ya que la cumbre tonal conserva su signo yámbico. Además, de este acento fundamental, el verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se pueden apreciar los versos que presentan estructura monorrítmica, conformados por acentos secundarios que coinciden con el axis rítmico, en este caso, en paridad. En el séptimo verso, por ejemplo, la cumbre tonal recae en sexta sílaba (vier), y el acento secundario se conforma en coincidencia con el eje rítmico, ya que se ubica en posición par: acentuación en segunda sílaba (lan). En el octavo verso, la cumbre tonal, también, recae en sexta sílaba (to), y el acento secundario se ubica en posición análoga al axis: acentuación en cuarta sílaba (ran). Situación análoga ocurre en el décimo tercer verso, donde, además de la cumbre tonal en sexta sílaba (pra), el acento secundario de signo yámbico se ubica en cuarta posición (fé). En el noveno ocurre una situación similar: la cumbre tonal recae, como en los otros casos, en sexta sílaba, pero este eslabón melódico presenta dos acentos secundarios: acentuación en segunda sílaba (más) y en cuarta sílaba (mo). Esto para los heptasílabos. Para los endecasílabos se dan los siguientes casos: en el segundo verso, la cumbre tonal recae en la décima sílaba (tro), y los acentos secundarios se distribuyen uniformemente, en coincidencia con el axis rítmico, ya que se ubican en posición par: acentuación en segunda sílaba (vi), en cuarta sílaba (mí) y en sexta sílaba (to). Situación análoga sucede en el tercer verso, donde el axis rítmico se ubica en décima posición (tier), además de los acentos

secundarios de signo par: acentuación en segunda sílaba (al), en cuarta sílaba (tan), en sexta sílaba (ca) y en octava sílaba (tan). Finalmente, en el décimo segundo verso, además de la cumbre tonal en décima posición (frí), el eslabón melódico presenta los siguientes acentos secundarios, de signo par: acentuación en segunda sílaba (qué), en cuarta sílaba (lle), en sexta sílaba (es) y en octava sílaba (no).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica: por ejemplo, el primer verso está conformado por dos acentos rítmicos, que coinciden en paricidad con la cumbre tonal, que se ubica en décima posición (la), y un acento extrarrítmico, de signo trocaico. Los acentos rítmicos, de signo yámbico, se ubican en cuarta sílaba (gor) y en octava sílaba (de), mientras que el acento extrarrítmico, de signo trocaico, se ubican en primera sílaba (du). A pesar de no compartir, entre sus acentos, el criterio de paricidad o imparicidad impuesto por la cumbre tonal, este eslabón melódico no pierde expresividad rítmica, debido a que guarda el principio fundamental de alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. Situación análoga se da en el cuarto verso: acentuación en cuarta sílaba (lor), en sexta sílaba (nues), en octava sílaba (lum), acentos que coinciden con el signo yámbico de la cumbre tonal, ubicada en la décima sílaba (mo), es decir, se configuran como acentos rítmicos; en cambio, el acento en primera sílaba (nues), de signo trocaico, se configura como acento extrarrítmico. En el quinto verso, que tiene como cumbre tonal la décima sílaba (la), se presentan dos acentos de signo yámbico, que se configuran como rítmicos: acentuación en cuarta sílaba (nan) y en octava sílaba (ye); y un acento que se configura como extrarrítmico, por ser de signo trocaico: acentuación en primera sílaba (qué). Situación análoga ocurre en el décimo primer verso: acentuación en cuarta sílaba (ha), de marcado signo yámbico que coincide con la cumbre tonal ubicada en décima posición (ma), por lo que se configura como

acento rítmico; en cambio, la acentuación en primera sílaba (rau), de signo trocaico, se configura como acento extrarrítmico. Finalmente, en el décimo cuarto verso, se aprecian tres acentos de diferente naturaleza que la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (grí): acentuación en primera sílaba (dán), en quinta sílaba (quie) y en séptima sílaba (u). Como se puede apreciar, todos los casos de eslabones melódicos de estructura polirrítmica no pierden expresividad, ya que conservan el principio de alternancia de las sílabas tónicas.

Los versos sexto y octavo, representan un caso particular dentro del poema. Existe presencia de acentuación antirrítmica. Incluso, en el sexto verso, la presencia de este acento, en novena sílaba (rá-el), se convierte en una seria amenaza para la expresividad del poema, ya que está junto a la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (cuer). En este caso, se aplica el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la novena sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Debido a que los acentos que complementan el verso son de signo par: acentuación en segunda sílaba (qué), en cuarta sílaba (jer) y en sexta sílaba (til), y aplicando el recurso de la desacentuación, este eslabón melódico pasa a tener estructura monorrítmica. En el décimo verso, la cumbre tonal recae sobre la sílaba diez (ta). Los acentos rítmicos, de signo par, igual que el axis, se ubican en octava posición (cru) y en cuarta posición (vi). Precisamente, el acento, de signo trocaico, de corte distinto al axis, al estar ubicado al lado de otra sílaba acentuada, de signo par, produce la presencia de acentuación antirrítmica. En este sentido, para conservar la armonía y la expresividad poéticas, se puede recurrir al artificio de desacentuación rítmica secundaria; por lo tanto, el eslabón melódico pasaría a tener estructura monorrítmica.

En lo que concierne al ritmo de timbre, se puede apreciar que en el poema sí se conserva este principio rítmico de expresividad. El segundo y el cuarto versos riman de forma consonante (/oza; /osa). Además, desde el sexto verso hasta el décimo primer verso, se produce una rima pareada, ya que los versos riman con el que les sigue (/erno, /erno; /odo, /odo; /ado, /ado). Finalmente, la alternancia de las rimas en los eslabones melódicos décimo segundo y décimo cuarto (/ía, /ía). Asimismo, cabe mencionar, que los eslabones melódicos que quedan sueltos, riman con versos del poema: por ejemplo, el tercer verso rima con el sexto (/erno, /erno) y el verso décimo tercero coincide, de forma consonántica, en su terminación con el pareado del décimo primero y décimo segundo versos (/ado, /ado). Como se puede apreciar, las rimas son de tipo total y tienen una estructura uniforme a lo largo del poema.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba, coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol fundamental en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, la silva propuesta presenta a un sujeto hablante, en primer lugar, manifestando su suerte adversa, su mala fortuna en esta vida: “Duro rigor de la pradera helada/que a vida mía toca y la destroza,/al alma hurtando en cada instante tierno/nuestro calor, ¡ay!, nuestra lumbre hermosa”. Es evidente, en estos versos, el contraste que existe entre el contexto, la realidad “de la pradera helada”, con una connotación estrictamente dura, rígida; con el “calor”, con la “lumbre hermosa”, del sujeto hablante, que representaría un estado de tranquilidad, armonía, que, sin embargo,

se ve interrumpido por el “rigor” de la realidad. Expresado el problema, la situación adversa, el yo poético manifiesta su deseo de cambio: “¿Qué caminante con su yema alada/o qué mujer sutil tocará el cuerno/delante del invierno,/transfigurando todo/ al más luciente modo?”. Es evidente la necesidad que muestra el hablante poético por cambiar su situación actual, donde es avasallado por su medio; y, por lo tanto, mermado en su ser. “(...) este férreo prado” se ha convertido en un cepo que no permite que el sujeto hablante se realice como ser humano, que llegue a la plenitud. Por ende, es necesario que alguien pueda darnos “(...) siquiera una alegría”. En este sentido, se produce un choque entre la armonía, la estabilidad que proyecta las formas tradicionales que Belli asume para su quehacer poético, en este caso particular la silva, con su caótica situación en el mundo, en su medio. Por lo tanto, el más luciente modo, al que aspira el hablante poético, como contraparte de su caótica y desfavorable presencia en la realidad, si tendría concordancia con la armonía, con la estabilidad y el equilibrio que precisa la silva. Es evidente, entonces, el desbarajuste suscitado entre la forma y el fondo, entre lo semántico y lo expresivo.

A continuación analizaremos “Poema” del libro *Poemas*. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Si de tantos yo sólo hubiera angustia,
yo solo frente a casas clausuradas,
sufrir por todos, flébil en los campos,
a la zaga del río, entre los tuertos.
Si de mí sólo muerte se evadiera,
sólo yo me quedara insatisfecho,
en medio de los parques cabizbajos,

solo yo, Adán postrero agonizando¹⁴³.

El anterior poema consignado es una forma no estrófica: el verso suelto. Como se dijo, es una sucesión de versos endecasílabos, que se articulan prescindiendo de la rima. Este poema tiene una estructura isométrica, debido a que todos sus eslabones melódicos, de arte mayor, tienen la misma medida: once sílabas. Asimismo, este verso suelto está compuesto por una serie continua y uniforme de ocho versos endecasílabos; por lo cual, la cumbre tonal se ubica, sin excepción, en décima posición, en todos los eslabones. Además, al ser una forma poética castellana, presenta una diversidad expresiva en su estructura.

Por ejemplo, los versos tres y siete presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas; por lo tanto, en este caso el cómputo silábico no presenta mayores dificultades, ya que no existen fenómenos métricos. En cambio, en la estructura de los versos restantes sí existen, por ejemplo, núcleos espiratorios sinaléficos. El segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas, pues en su estructura existe la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (e-a), lo cual reduce en una sílaba fonética su contabilidad, y origina las once sílabas rítmicas. Situación análoga se produce en los eslabones cuatro, cinco y seis; todos ellos comparten la formación de sinalefas en su estructura: cuarto verso (í-o), quinto verso (e-e) y sexto verso (a-i). Diferente situación ocurre en el primer eslabón melódico, ya que este se conforma por trece sílabas fonéticas, pero once sílabas rítmicas. En este caso, este verso recibe en su estructura la formación de dos sinalefas: (o-hu) y (a-a). Caso análogo se presenta en el octavo eslabón melódico: trece sílabas

¹⁴³ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 16.

fonéticas y solo once sílabas rítmicas. En este caso, se conforman en la estructura versal, dos núcleos espiratorios sinaléficos (o-a) y (o-a).

Cabe mencionar, además, que todos los eslabones melódicos presentan terminación en palabra grave, que es la más usual; por lo tanto, los tiempos cadenciales se conforman solo con una sílaba.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que el verso suelto propuesto nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en igual posición en todos sus eslabones melódicos: en décima sílaba. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, nos encontramos ante los versos que presentan estructura monorrítmica; es decir, los acentos secundarios poseen el mismo signo, en este caso yámbico, que la cumbre tonal. Por ejemplo, en el segundo verso, además del axis rítmico posicionado en sílaba diez (ra), de signo yámbico, los acentos restantes se ubican también en posición par: acentuación en segunda sílaba (so), en cuarta sílaba (fren) y en sexta sílaba (ca). Caso análogo sucede en el tercer verso, donde el axis rítmico se posiciona en la décima sílaba (cam); los acentos secundarios coinciden en paridad con la cumbre tonal: acentuación en segunda sílaba (frir), en cuarta sílaba (to) y en sexta sílaba (flé). En el séptimo verso, aunque con una mínima diferencia, se presenta la misma situación: acentuación en segunda sílaba (me) y en sexta sílaba (par); acentos secundarios que coinciden con la cumbre tonal, ubicada en décima posición (ba), en paridad. Finalmente, en el octavo verso, con una mínima diferencia con el caso anterior, presenta esta estructura: acentuación en cuarta sílaba (dán) y en sexta sílaba (tre); acentos

secundarios que coinciden con el axis rítmico, ubicado en sílaba diez (zan), en paricidad.

Los eslabones restantes presentan una estructura polirrítmica: por ejemplo, el primer verso presenta dos acentos secundarios que coinciden en paricidad con la cumbre tonal posicionada en sílaba diez (gus): acentuación en sexta sílaba (só) y en octava sílaba (bie); además, presenta acentuación en posición impar: en tercera sílaba (tan), que se configura como un acento extrarrítmico. No obstante, el verso no pierde en expresividad, debido a que se conserva el principio fundamental de alternancia de sílabas acentuadas y desacentuadas. Situación análoga ocurre en el cuarto verso: acentuación en sexta sílaba (rí) que comparte el carácter de paricidad del axis rítmico, ubicado en décima sílaba (tuer); en cambio, el acento en tercera sílaba (za), de signo trocaico, se configura como acento extrarrítmico. De igual forma, no es motivo de pérdida de expresividad versal, ya que se conserva el principio de alternancia. Finalmente, el sexto verso está conformado por un acento de signo par, ubicado en sexta sílaba (da), que coincide en paricidad con la cumbre tonal, ubicada, a su vez, en décima posición (fe); y por un acento en primera sílaba (só), de signo trocaico, que se configura como extrarrítmico.

El quinto verso manifiesta una situación particular. En su estructura se presenta un caso de acentuación antirrítmica, lo cual significa una merma en la expresividad del verso; por lo tanto, se debe recurrir a la desacentuación rítmica secundaria, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Este eslabón melódico está compuesto por dos sílabas acentuadas en posición par: cuarta (so) y sexta (muer), que comparten el criterio de paricidad con la cumbre tonal, ubicada en décima posición (die). La tercera sílaba acentuada, de signo trocaico, al ubicarse al lado de la cuarta sílaba produce,

precisamente, la acentuación antirrítmica; por lo cual, se debe desacentuar. De este modo, el quinto verso pasa a tener estructura monorrítmica.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Solo los versos siete y ocho presentan rima asonante, pues solo coincide en los fonemas vocálicos: (/a-o; /a-o); mas no en los consonánticos (/j-s; /nd). Por lo tanto, la rima, en la estructura de este poema, no tiene un papel preponderante para su conformación.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la sílaba diez, coincidiendo con el eje rítmico del poema; por lo tanto, asume un papel preponderante en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, el verso suelto nos presenta a un sujeto hablante que asume una posición de mártir, al adoptar el dolor humano: “sufrir por todos, flébil en los campos”. La voz poética se considera portadora de la carga que implica el sufrimiento colectivo pasmado en su solo ser, mermado, y con un hondo sentimiento de inferioridad. Asimismo, se repite, en este poema, un tópico muy común en la poética belliana: el de la postergación. Por ejemplo, dirá el hablante poético: “a la zaga del río, entre los tuertos”. Otro tema, evidente en este poema, es el de la soledad: “en medio de los parques cabizbajos,/solo yo, Adán postrero agonizando”. La voz poética entiende su posición de ser el ser más inferior del mundo, tanto así que le corresponde, y lo asume, quedarse solo sufriendo por todos. Definitivamente, este sentimiento de inferioridad, de postergación, produce un evidente choque con la armonía que quiere proyectar el poema

a través de la armonía que toma de las formas clásicas de la poesía castellana. La situación caótica, agobiante del sujeto hablante contrasta con el equilibrio, la armonía del verso suelto. Se produce, de este modo, un desbarajuste entre forma y fondo, que es muy bien aprovechado por la poética belliana, para enriquecimiento de la misma.

A continuación, analizaremos el poema “Variaciones para mi hermano Alfonso”, del libro *Poemas*, uno de los más importantes de esta primera etapa, y que, además, presenta ciertas particularidades que daremos cuenta. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

1

(casi soneto)

Para tu mudanza, ¿dónde habrá un suelo
de claro polvo y cálido recodo,
en que tus breves pies con tierno modo
equilibren la sangre de tu cuerpo?

O para tu vuelo, ¿cuándo habrá un viento
que llegue a tu costado como un soplo
y te traslade de uno a otro polo,
pasando el edificio, el valle, el cielo?

Pues estás como dura ostra fijo,
sin que nadie te llame y te descorra
el plumaje del ave, hermano mío.

¿Por qué no llega la luz hasta el umbral
de tus huesos para que tus pies corran
por primera vez sobre el propio mar?

2

(Vigilia)

Los caminos de los alrededores
no han tocado la punta de sus pies.

La amorosa pobladora de al lado
lo va dejando a la zaga del orbe.

Su cuerpo no conoce el espacio
porque nunca lo ha ayudado el viento.

3a

A la usanza de los tiempos
en que el caballo de mar
se cimbreaba
entre una corriente helada
y una tibia,
ay mi hermano
siempre lejos,
sin pisar
el territorio de cal,
sin mudanza
entre reflejos de cuellos

de palomas.

Pero la verde legumbre
y las aves
con sus alas,
bajarán a enriquecer
algún día
las entrañas de sus pies,
cuando llegue
a su ruta,
con pedales sensoriales,
la hora de la revuelta.

3b

A similitud de los manantiales
que brotan de repente
de la roca más dura
en medio del ozono del viento,
la revuelta te dará facultades
para hablar,
escribir
y andar sobre las nubes,
más una chispa de hulla a la mirada.

4

(fonemas)

Al ras del suelo
bebé gamba abokarié
niño gamba ibirikí

Giá uomo gamba abokoró
con batones troc troc

Nella mattina gamba abokarié
nella notte gamba abokoró
nella mattina electrec
trec treec treeec
nella notte electroc
troc trooc trooc¹⁴⁴

“Variaciones para mi hermano Alfonso” presenta una división en cuatro partes bien establecidas y delimitadas, la cual resulta trascendental para comprender el recorrido del poema y su intención comunicativa. Analizaremos rítmicamente parte por parte para un mejor entendimiento del poema.

En primer lugar, la parte uno, que lleva como título “casi soneto”, presenta, efectivamente, la estructura de esta forma estrófica italiana¹⁴⁵. Todo el poema manifiesta una estructura isométrica de endecasílabos, propia del soneto, salvo por el décimo segundo eslabón melódico, que se conforma por trece sílabas fonéticas y solo

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 21-22-23.

¹⁴⁵ El soneto es una forma poética italiana, de origen medieval, pero que fue muy difundida en el Renacimiento, el Barroco y el Modernismo. Su estructura se compone de catorce versos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Generalmente, presenta rima consonante abrazada, en los dos cuartetos, y libre en los dos tercetos, según el criterio de cada poeta. Básicamente, el soneto era “Empleado entre los siglos XIII y XVII para cantar el amor cortés (...)” (Paraíso 331). Además, “Los cuartetos plantean una situación o un problema, y los tercetos la comentan o lo resuelven” (Paraíso 329).

doce sílabas rítmicas; por lo cual, se origina un poema de tipo heterométrico. Rompe con la uniformidad expresiva del soneto, que descansa en la regular sucesión de los versos endecasílabos. En este sentido, se podría entender que esta estrofa se intitule “casi soneto”. La cumbre tonal descansa en sílaba diez, salvo en el caso mencionado, donde el axis rítmico se ubica en la décimo primera ubicación (bral). Además, el poema presenta una diversidad expresiva en su estructura.

En lo referente a la métrica, se aprecia la diversidad característica de las formas clásicas. Por ejemplo, los versos tres, cuatro, cinco, décimo tercero y décimo cuarto presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, en todos los casos son once; es decir, la contabilidad silábica no presenta mayor dificultad para la conformación de los endecasílabos de los versos. No obstante, cabe mencionar que para que el noveno eslabón melódico se conforme de once sílabas es necesario aplicar un hiato (a/o). Asimismo, en el caso del eslabón décimo cuarto, al terminar en aguda, se ve aumento su cómputo en una sílaba; no obstante, la sinalefa hace posible, como licencia métrica, que se reste la sílaba anteriormente aumentada; lo cual hace posible que sigan siendo once sílabas rítmicas. En cambio, los versos restantes sí aceptan, en su estructura, formaciones de núcleos espiratorios sinaléficos. Por ejemplo, el segundo eslabón melódico se conforma por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas; debido a que se forma una sinalefa en su estructura: (o-y). Asimismo, el décimo verso está conformado por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, ya que admite, en su estructura la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico: (e-y). Del mismo modo, el décimo primer verso se compone de doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, esto se debe a que en su estructura se erige una sinalefa: (e-he). El primer verso está conformado por trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, ya

que en su estructura admite la formación de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico (e-ha) y (á-u). Asimismo, el quinto verso presenta trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, esto se debe a que acepta en su estructura se forman dos sinalefas: (o-ha) y (á-un). Caso análogo ocurre con el sexto verso, este está compuesto por trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, ya que admite dos sinalefas en su estructura: (e-o) y (o-u). El séptimo verso, está conformado por trece sílabas y solo once sílabas rítmicas. En este caso, se admite en la estructura de este eslabón melódico dos núcleos espiratorios sinaléficos: (e-o) y (o-a). Además, presenta un hiato (a-o), necesario para conservar la estructura melódica del verso. El octavo verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, esto se debe a que en su estructura se admite tres sinalefas: (o-e), (o-e) y (e-e). Finalmente, el décimo segundo verso, que es el que rompe la uniformidad del poema, presenta doce sílabas fonéticas y doce sílabas rítmicas. Además, al cómputo silábico se le aumenta una sílaba, ya que tiene terminación aguda (bral); lo que queda compensado con una sinalefa: (a-e). En relación a los tiempos cadenciales, casi todos los versos presentan uno solo, dado que terminan en palabra grave, salvo el caso de los eslabones décimo segundo y décimo cuarto que no presentan ninguna sílaba en su tiempo cadencial, ya que terminan en palabra aguda.

En lo que se refiere al ritmo de intensidad, se observa que el soneto propuesto nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima posición, salvo en el décimo segundo verso que lo presenta en la décimo primera sílaba. Por lo tanto, se configura un poema de tipo heterométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

En primer lugar, encontramos los versos que presentan estructura monorrítmica; es decir, todos los acentos secundarios poseen el mismo signo, en este caso yámbico, de la cumbre tonal. Por ejemplo, el segundo verso, además del axis rítmico posicionado en sílaba diez (co), de signo yámbico, los acentos restantes se ubican también en posición par: acentuación en segunda sílaba (cla), en cuarta sílaba (pol) y en sexta sílaba (cá). Caso análogo sucede en el tercer verso, donde el axis rítmico se posiciona en la décima sílaba (mo); los acentos secundarios coinciden en paridad con la cumbre tonal: acentuación en segunda sílaba (bre), en octava sílaba (tier). Asimismo, en el sexto verso la cumbre tonal se ubica en décima sílaba (so); y los acentos secundarios presentan el mismo signo yámbico que el axis rítmico: acentuación en segunda sílaba (pa), en sexta sílaba (ta) y en octava sílaba (co). Del mismo modo, en el séptimo verso, donde la cumbre tonal recae en décima posición (po), los acentos secundarios son de signo par: acentuación en cuarta sílaba (la), en sexta sílaba (de-u) y en octava sílaba (o). Finalmente, en el octavo verso, donde el axis rítmico se ubica en décima posición (cie), los acentos secundarios son de signo yámbico: acentuación en segunda sílaba (san), en sexta sílaba (fi) y en octava sílaba (va).

Los eslabones melódicos restantes presentan una estructura polirrítmica: por ejemplo, el cuarto verso presenta un acento secundario que coincide en paridad con la cumbre tonal posicionada en sílaba diez (cuer): acentuación en sexta sílaba (san); además, presenta acentuación en posición impar: en tercera sílaba (li), que se configura como un acento extrarrítmico. No obstante, el verso no pierde en expresividad, debido a que se conserva el principio fundamental de alternancia de sílabas acentuadas y desacentuadas. Situación análoga ocurre en el décimo verso: acentuación en sexta sílaba (lla) que comparte el carácter de paridad del axis rítmico, ubicado en décima sílaba

(co); en cambio, el acento en tercera sílaba (na), de signo trocaico, se configura como un acento extrarrítmico. De igual forma, no es motivo de pérdida de expresividad versal, ya que se conserva el principio de alternancia. Del mismo modo, el décimo primer verso presenta dos acentos secundarios que coinciden en paricidad con la cumbre tonal posicionada en sílaba diez (mí): acentuación en sexta sílaba (a) y en octava sílaba (ma); además, presenta acentuación en posición impar: en tercera sílaba (ma), que se configura como un acento extrarrítmico. No obstante, no es motivo de pérdida de expresividad versal, ya que se conserva el principio de alternancia. Asimismo, en el décimo tercer verso se pueden observar dos acentos extrarrítmicos, de signo trocaico: acentuación en tercera sílaba (hue) y en quinta sílaba (pa); que no coinciden con la cumbre tonal, posicionada en décima sílaba (co). Sin embargo, el verso no pierde expresividad, dado que se respeta el principio de alternancia acentual. Finalmente, el décimo cuarto verso está conformado por dos acentos de signo yámbico, ubicados en sexta sílaba (so) y en octava sílaba (pro), que coinciden en paricidad con la cumbre tonal, ubicada, a su vez, en décima posición (mar); y por un acento en tercera sílaba (me), de signo trocaico, que se configura como extrarrítmico, y conserva la expresividad versal, al respetar el principio de alternancia.

Los versos primero, quinto, noveno y décimo segundo representan un caso particular dentro del poema. Evidencian acentuación antirrítmica. En el caso del noveno eslabón melódico, además de la cumbre tonal, posicionada en décima sílaba (fi), el verso presenta tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (co), sexta sílaba (du) y octava sílaba (os); y un acento secundario de signo trocaico (tás), ubicado al lado de un acento de signo yámbico; por lo tanto, se origina acentuación antirrítmica. No obstante, el fenómeno de desacentuación rítmica secundaria, aplicado a la tercera sílaba, nos

permite evitar cualquier desajuste de la armonía poética, generando un verso de estructura monorrítmica. Los versos primero y quinto presentan una seria amenaza para la expresividad del poema, dado que hay contigüidad entre un acento secundario y la cumbre tonal. En el caso del primer eslabón, la acentuación es de marcado signo trocaico, contrario al axis rítmico, ubicado en décima posición (sue): primera sílaba (pa), quinta sílaba (dan), séptima sílaba (dón) y novena sílaba (brá-u). Como se puede apreciar, la sucesión de acentos es un peligro para la armonía y expresividad del poema, más aún si el acento implicado es el principal; por lo tanto, se procede a aplicar a la novena sílaba el principio de desacentuación rítmica secundaria, para evitar cualquier desajuste en la estructura acentual del verso. En el caso del quinto verso, los acentos secundarios se distribuyen de la siguiente manera: en segunda sílaba (pa), en quinta sílaba (vue), en séptima sílaba (cuán) y en novena sílaba (brá-u). En este caso, al ubicarse la cumbre tonal en décima posición (bien), produce, junto al acento, de corte trocaico, en novena sílaba, acentuación antirrítmica; por lo cual, es necesario aplicar el principio de desacentuación rítmica secundaria, para garantizar la expresividad del verso.

Finalmente, el décimo segundo verso presenta una estructura polirrítmica. En este caso, al ubicarse la cumbre tonal en la sílaba once (bral), hace que los otros acentos, de signo par, sean contrarios al ritmo principal del verso: acentuación en segunda sílaba (qué), en cuarta sílaba (lle) y en octava sílaba (has).

En lo referente al ritmo de timbre, la sección casi soneto conserva la estructura rimante de la forma poética italiana. No obstante, reemplaza en ciertos momentos la rima total por la vocal. Al respecto, Nick Hill señala: “La rima, en cambio, se aproxima a la consonancia, pero su mezcla con la asonancia (ABBA CDDC EFE GHG)

representa una ligera desviación” (43). En el primer cuarteto, por ejemplo, se aprecia la distribución abrazada de la rima: el primer verso coincide vocálicamente con el cuarto verso (/e-o; /e-o), mas no consonánticamente (/l; /rp). Por su parte, el segundo verso coincide tanto consonántica como vocálicamente con el tercer verso: (/odo; /odo). El segundo cuarteto presenta una situación análoga: el primer verso coincide vocálicamente con el cuarto verso (/e-o; /e-o), mas no consonánticamente (/nt; /l). Asimismo, el segundo y el tercer versos presentan rima parcial vocálica (/oplo; /olo). Los dos últimos tercetos cumplen una disposición rimante clásica de los sonetos: EFE GFG. El primer verso del primer terceto rima, vocálicamente, con el tercer verso del mismo (/ijo; /ío). El segundo verso del primer terceto rima, vocálicamente, con el segundo verso del segundo terceto (/orra; /orran). Y, finalmente, el primer verso del segundo terceto rima, vocálicamente, con el tercer verso del mismo terceto (/al; /ar).

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la sílaba diez, coincidiendo con el eje rítmico del poema, salvo en el décimo segundo verso, donde la altura tonal se ubica en posición décimo primera. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, “casi soneto” trata sobre la discapacidad de su hermano. “Las estrofas, salvo el primer terceto, que sirve como piedra de toque (<<como dura ostra fija>>), son un cuestionario dirigido a la condición inválida de Alfonso (...)” (Hill 43). Este apartado representa una manifestación absoluta del deseo del sujeto hablante, que expresa su anhelo de que cambie esta situación angustiante. “De todas formas, el hablante pide que se configuren un tiempo, un lugar y una razón, ahora inexistentes” (Hill 43). Las interrogantes que plantea el sujeto hablante tienen que ver con el deseo de

una respuesta que pueda cambiar la condición de Alfonso: “Para tu mudanza, ¿dónde habrá un suelo/de claro polvo y cálido recodo,/en que tus breves pies con tierno modo/equilibren la sangre de tu cuerpo?” o “Para tu vuelo, ¿cuándo habrá un viento/que llegue a tu costado como un soplo/y te traslade de uno a otro polo,/pasando el edificio, el valle, el cielo?” El yo poético se duele de la situación de Alfonso, se siente afectado, mermado en su ánimo. El primer terceto es la manifestación realista de la condición de su hermano: “Pues estás como dura ostra fijo,/sin que nadie te llame y te descorra/el plumaje del ave, hermano mío ”. La fijación al suelo y el auxilio que jamás llega para el hermano, representan la realidad de Alfonso. No obstante, “En la figura el ave que pervive como una esperanza atrapada en la dureza de la ostra, podemos ver la posibilidad de un milagro, típico de los cuentos de hadas, donde una muestra de afecto (beso) ejerce una liberación” (Hill 45). En este sentido, se sugiere la plasmación de algún alivio futuro, de ser posible. Nick Hill, sobre el último terceto, donde se retoma la intención de los dos cuartetos, afirma:

Al lado de esto, no obstante, el terceto reafirma la condición inválida del hermano, y en consecuencia resume el ferviente deseo de un futuro mejor para Alfonso, deseo que atraviesa el poema entero. Si hay aquí un avance, ha de radicar en la posible alusión a Cristo, que prefigura una intervención divina. Pero no hay una aclaración en cuanto a la manera en que se producirá la deseada intervención, es decir, no sabemos por el texto si el alivio para el hermano tendrá lugar en el más allá, después de la muerte, o en un tiempo real y circundante, ahora o en el futuro (47).

El deseo, definitivamente, sugiere la necesidad de cambio de la condición de Alfonso; por lo tanto, esta angustiante realidad se revertirá solo por la vía de la extinción física o por alguna intervención mágica o divina. Con referencia a la resolución que encarnan los tercetos de un soneto, este no “(...) produce la conclusión

brillante que se espera. Quizá sea esa la razón por la cual es casi soneto. El poeta rearma el cuestionario continuando con el tono del comienzo, un retorno intrínseco a la necesidad de consuelo”¹⁴⁶(Hill 45). La angustia del sujeto hablante, el caos que representa la alteración de la normalidad, haciendo referencia a la invalidez de Alfonso, contrasta con el equilibrio, la armonía formales del “casi soneto”. Se produce, de este modo, un desbarajuste, un choque entre la forma y el fondo, que es muy bien aprovechado por Belli, para el enriquecimiento de su poesía.

El segundo apartado, que lleva como título “Vigilia”, presenta una estructura conformada por tres pares de endecasílabos. Por lo tanto, es una sección isométrica. El axis rítmico se ubica en la décima posición en todos los versos, lo cual genera cierta expresividad y es soporte, además, del ritmo del poema. Cada eslabón melódico presenta una estructura métrica distinta:

El primer verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once en total. Por lo tanto, la contabilidad silábica no presenta mayor dificultad. En cambio, los versos restantes si aceptan formaciones de sinalefas. El segundo verso, por ejemplo, presenta doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se forma un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico: (o-ha). Caso análogo sucede en el cuarto verso, conformado por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas, debido a que admite en su estructura una sinalefa: (o-a). En el caso del tercer verso se admite en su estructura dos formaciones de sinalefa: (a-a) y (e-a). Por lo tanto, de las trece sílabas fonéticas que presenta, quedan solo once sílabas rítmicas. Situación análoga ocurre en el quinto verso, ya que presenta trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a la formación de dos sinalefas: (o-

¹⁴⁶ Nick Hill considera que la no conclusión temática del último terceto puede ser causante del título de este apartado: casi soneto. Muy aparte de la razón métrica por la cual puede también intitularse así.

ha) y (o-e). No obstante, cabe mencionar que en este eslabón melódico se recurre a la licencia métrica del hiato (ha/a) para que se pueda mantener el cómputo silábico general del verso. Finalmente, el quinto verso presenta coincidencia entre sílabas fonéticas y sílabas rítmicas: once. Sin embargo, es necesario recurrir al hiato (e/e) para que se guarde la respectiva correspondencia métrica del poema.

Cabe mencionar que casi todos los versos presentan un solo tiempo cadencial, debido a que terminan en palabra grave, salvo en el caso del segundo eslabón melódico, que no presenta ninguna sílaba en su tiempo cadencial, ya que termina en palabra aguda.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que “Vigilia” presenta la ubicación de su cumbre tonal en décima posición, uniformemente en todos sus versos, debido a que este apartado presenta estructura isométrica. Además, del acento principal, cada verso presenta otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

De este modo, se aprecian los versos que presentan estructura monorrítmica. En este caso particular, solo en el quinto verso los acentos secundarios coinciden en paridad con la cumbre tonal, que recae en décima posición (pa): acentuación en segunda sílaba (cuer) y en sexta sílaba (no).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, por ejemplo, en el primer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (do), se aprecia un acento extrarrítmico ubicado en tercera posición (mi). El tercer verso también presenta solo acentos extrarrítmicos, además de la cumbre tonal ubicada en sílaba diez (la): acentuación en tercera sílaba (ro) y en séptima sílaba (do). En los eslabones melódicos restantes se combinan acentos rítmicos con extrarrítmicos. Así, por

ejemplo, en el segundo verso se presenta, además del axis rítmico en décima sílaba (pies), un acento secundario de signo yámbico, ubicado en sexta posición (pun), y un acento trocaico, que se configura como extrarrítmico, posicionado en tercera sílaba (ca). Situación análoga ocurre en el cuarto verso: a la cumbre tonal, ubicada en sílaba diez (or), le acompañan un acento rítmico, situado en cuarta posición (jan), y un acento extrarrítmico, ubicado en séptima sílaba (za). Finalmente, el sexto verso está conformado por un acento en posición impar, que se configura como extrarrítmico, y un acento en posición par, que coincide con el axis rítmico ubicado en décima posición (vien): acentuación en tercera sílaba (nun) y en octava sílaba (da).

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Son versos endecasílabos con rima cero. Por lo tanto, en la estructura de este poema, la rima no tiene un papel preponderante para su configuración expresiva.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la sílaba diez, coincidiendo con el axis rítmico del poema; por lo tanto, asume un rol fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, “Vigilia” representa una continuación de “casi soneto”, y más precisamente del primer terceto, donde se expresa la realidad de Alfonso. En este caso, “Los versos endecasílabos pareados y libres de la segunda sección representan para el poeta la sencilla melancolía de la falta de movimiento del hermano y también su falta de amor, su desconocimiento del espacio y del viento” (Hill 47). Precisamente,

esta situación parece, como en el primer apartado, no tener una solución; es decir, la angustia y melancolía por la invalidez de Alfonso puede prolongarse: “(...) en sí no generan la sensación de cierre y como la vigilia misma, podrían, al parecer, continuar” (Hill 48). Como en poemas anteriores, el sujeto hablante hace suyo la frustración, en este caso, del hermano y se duele de su invalidez. Esta experiencia contribuye a que el hablante poético se considere el ser más desdichado, más inferior de todos. Nick Hill, al respecto señala: “En todo hay una injusticia que lo afecta por naturaleza, y Alfonso no puede ser responsable, la injusticia tanto como la justicia siempre apuntan hacia algún responsable y en este caso es el hermano-poeta quien asume esa carga” (48). “Vigilia” apunta a evidenciar cuál es la situación del hermano inválido, acompañada de una natural melancolía, por parte del sujeto hablante: “Los caminos de los alrededores/no han tocado la punta de sus pies”. Además, trata un tópico que se repite a lo largo de la primera gran etapa de la poesía belliana: la postergación. “La amorosa pobladora de al lado/lo va dejando a la zaga del orbe”. Precisamente, la invalidez de Alfonso le impide realizarse como ser humano, y lo posterga, privándole de privilegios y necesidades. En suma, el poema trata de representar la realidad que vive el hermano y sus consecuencias. Esta atmósfera cargada de melancolía, de frustración se enfrenta a la armonía y el equilibrio que transmite el ritmo del poema; por lo tanto, produce un choque entre la forma tradicional y el fondo contemporáneo. El procedimiento formal de “Vigilia” confronta con lo caótico del nivel semántico. Y, precisamente, esta contienda enriquece al poema.

La tercera parte de “Variaciones para mi hermano Alfonso” se divide en dos secciones: 3a y 3b, conformadas, ambas, por una combinación de versos octosílabos y

tetrasílabos¹⁴⁷. En primer lugar, analizaremos la primera estrofa de la sección “3a”. Este apartado tiene una estructura homeométrica, según la clasificación de Rafael de Balbín, ya que combina versos de diferente medida, pero que tienen en común, en este caso, la paricidad. Por lo tanto, la cumbre tonal descansa en séptima posición, en los octosílabos, y en tercera posición, en los tetrasílabos.

En lo referente a la métrica, se aprecia la diversidad y riqueza propia de las formas clásicas de la poesía castellana. Por ejemplo, el séptimo, el octavo, el décimo y el décimo segundo versos presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: en todos los casos, cuatro; es decir, no ofrece mayor dificultad para la contabilidad silábica. Del mismo modo, el noveno y el décimo primer versos también presentan igualdad entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, en este caso ocho. Los eslabones melódicos restantes, en cambio, ofrecen en su estructura formaciones de licencias métricas. En el caso de los tetrasílabos, por ejemplo, el tercer verso presenta cinco sílabas fonéticas y solo cuatro sílabas rítmicas, pues en su estructura se produce la formación de una sinéresis (e-a). Del mismo modo, el quinto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa (y-u); por lo tanto, presenta cinco sílabas fonéticas, pero solo cuatro sílabas rítmicas. Finalmente, caso análogo se produce en el sexto verso, que presenta cinco sílabas fonéticas y solo cuatro sílabas rítmicas, debido a que en su estructura se forma un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico (i-he). En el caso de los octosílabos, el primer verso presenta nueve sílabas fonéticas, pero solo ocho sílabas rítmicas, dado que en su estructura admite la formación de una sinalefa (a-u). Situación análoga sucede en el segundo verso: nueve sílabas fonéticas y solo ocho

¹⁴⁷ La sección “3a” representa una variable de la copla manriqueña. En este caso, la estrofa de doce versos combina indistintamente, y sin ligación de rima, versos octosílabos y tetrasílabos. Tiene la misma estructura de la “Duodécima de 2 + 2 núcleos”, pero con homeometría. La sección de Belli son una variante de estas formas clásicas.

sílabas rítmicas. Esto se debe a la formación de una sinalefa (e-e). Finalmente, el cuarto verso admite en su estructura la formación de dos sinalefas (e-u) y (e-he); por lo tanto, presenta diez sílabas fonéticas, pero solo ocho sílabas rítmicas.

Cabe mencionar que casi todos los eslabones melódicos presentan un solo tiempo cadencial, debido a que terminan en palabra grave, salvo en el caso del segundo, del octavo y del noveno versos, que no presentan ninguna sílaba en su tiempo cadencial, ya que terminan en palabra aguda.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que la primera estrofa presenta la ubicación de su cumbre tonal, en algunos casos, en la tercera sílaba; y en otros, en la séptima sílaba. Esto se debe a que la estrofa tiene estructura homeométrica. En ambos casos, el axis rítmico es de signo trocaico. Además, del acento principal, cada verso presenta otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

De este modo, se aprecian los versos que presentan estructura monorrítmica. En primer lugar, varios eslabones tetrasílabos de la estrofa presentan solamente la acentuación del axis rítmico en su estructura: tercer verso (brea), sexto verso (ma), octavo verso (sar), décimo verso (dan) y décimo segundo verso (lo). Asimismo, con estructura monorrítmica, el acento secundario del primer verso coincide en imparidad con la cumbre tonal, ubicada en séptima posición (tiem): acentuación en tercera sílaba (san). Del mismo modo, en el cuarto verso los acentos secundarios son de signo trocaico: acentuación en primera sílaba (en) y en quinta sílaba (rien). Estos coinciden en imparidad con la cumbre tonal que se ubica en séptima posición (la). Situación análoga se da en el quinto verso, en donde el acento secundario se ubica en posición impar: acentuación en primera sílaba (y-u). Este coincide en imparidad con el axis rítmico, ubicado en tercera posición (ti). El mismo caso ocurre en el séptimo verso,

donde el acento secundario coincide en imparicidad con el axis rítmico, ubicado en tercera posición (le): acentuación en primera sílaba (siem).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, por ejemplo, en el segundo verso, además de la cumbre tonal ubicada en séptima posición (mar), se aprecia un acento extrarrítmico ubicado en cuarta posición (ba). Situación análoga sucede en el noveno verso, en donde se aprecia, además de la cumbre tonal ubicada en séptima posición (cal), un acento extrarrítmico ubicado en posición par: acentuación en cuarta sílaba (to). Finalmente, el décimo primer verso está conformado por un acento en posición impar, que coincide con la cumbre tonal, ubicada en séptima posición (cue), y un acento en posición par, que se configura como extrarrítmico, por ser de signo yámbico: acentuación en primera sílaba (en) y en cuarta sílaba (fle).

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima, a excepción de los versos tres y cuatro que presentan rima vocálica: (/aba; /ada). Del mismo modo, los versos ocho y nueve están ligados a partir de la rima vocálica: (/ar; /al). Por lo tanto, en la estructura de este poema, la rima no tiene un papel preponderante para su configuración expresiva.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las sílabas tres o siete, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por lo tanto, asume un rol fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, la primera estrofa representa la imagen del hermano de forma estática; es decir, “sin mudanza”. Nick Hill, al respecto, señala: “La primera estrofa, dirigida de nuevo a Alfonso, compara su inmovilidad con el ligero movimiento del legendario caballo de mar, figura alada que <<vuela>> en el agua, pero que tiene el aspecto de un ser petrificado” (48-49). No obstante, “(...) Aun esa criatura tan frágil goza de la justicia acordada a todos de moverse (...)”. Nuevamente, se aprecia la realidad angustiante, agobiante que embarga al sujeto hablante por la condición de parálisis de Alfonso. La armonía característica de las formas clásicas, en la estrofa, contrasta con su naturaleza caótica.

La segunda estrofa de la sección “3a” presenta solo diez versos. Este apartado presenta una estructura homeométrica, según la clasificación de Rafael de Balbín, dado que combina versos de diferente medida, pero que tienen en común, en este caso, ser pares. Por lo tanto, el axis rítmico descansa en séptima posición, en los octosílabos, y en tercera posición, en los tetrasílabos.

En lo referente a la métrica, todos los eslabones melódicos presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas, a excepción del cuarto verso que tiene una sinalefa en su estructura (a-e) y por esa razón es octosilábico. Cabe mencionar, además, que en el décimo verso se forma otra licencia métrica: hiato (a/ho); por lo tanto, mantiene su medida octosilábica.

Casi todos los eslabones tienen un tiempo cadencial formado con una sola sílaba, dada su terminación en palabra grave, salvo por el cuarto y sexto versos que terminan en palabra aguda; por lo tanto, el tiempo cadencial, en estos casos, se forma sin sílabas.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se aprecia que la segunda estrofa presenta la ubicación de su axis rítmico, en algunos casos, en la tercera sílaba; y en otros, en la séptima sílaba. Esto se debe a que la estrofa tiene estructura homeométrica. En ambos casos, la cumbre tonal es de signo trocaico. Además, del acento principal, cada verso presenta otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

De este modo, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. En primer lugar, varios eslabones tetrasílabos de la estrofa presentan solamente la acentuación del axis rítmico en su estructura: segundo verso (a), tercer verso (a), séptimo verso (lle) y octavo verso (ru). Asimismo, con estructura monorrítmica, el acento secundario del cuarto verso coincide en imparicidad con la cumbre tonal, ubicada en séptima posición (cer): acentuación en tercera sílaba (rán). Del mismo modo, en el sexto verso el acento secundario es de signo trocaico: acentuación en tercera sílaba (tra). Este coincide en imparicidad con la cumbre tonal que se ubica en séptima posición (pies). Caso análogo, sucede en el noveno verso, en donde el acento secundario se ubica en posición impar: acentuación en tercera sílaba (da). Este coincide en imparicidad con el axis rítmico, ubicado en séptima posición (ria). Finalmente, en el décimo verso, el acento secundario se ubica en posición impar: acentuación en primera sílaba (ho). Este coincide en imparicidad con el axis rítmico, ubicado en séptima posición (vuel).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, por ejemplo, en el primer verso, además de la cumbre tonal ubicada en séptima posición (cum), se aprecian dos acentos secundarios: uno rítmico, ubicado en primera sílaba (pe), y uno extrarrítmico, ubicado en cuarta sílaba (ver). El quinto verso, presenta una situación particular, ya que junto a la cumbre tonal, ubicada en tercera posición (dí), se presenta un acento de signo yámbico; lo cual origina acentuación antirrítmica. Es

necesario, en este caso, recurrir al principio de desacentuación rítmica secundaria en la segunda sílaba (gún) para evitar cualquier desajuste en la estructura acentual del verso.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Los versos octosílabos y tetrasílabos se encadenan de una forma libre. Por lo tanto, esta segunda estrofa presenta rima cero.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las sílabas tres o siete, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por ende, asume un papel fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, esta estrofa parece trocar la atmósfera de angustia de las partes anteriores del poema e introducir un hálito de esperanza, de remedio para la situación de Alfonso. “La verde legumbre/y las aves/con sus alas,/bajarán a enriquecer/algún día/las entrañas de sus pies”. La vitalidad de la legumbre y el movimiento de las aves tienen como función, algún día, enriquecer, trasladar esas características a los pies paralizados de Alfonso, con la finalidad de que se nutran de movimiento. Asimismo, se espera “la hora de la revuelta” para que “con pedales sensoriales” pueda producirse el milagro, tan ansiado. “El enriquecimiento fertilizante de una paz implicada (<<verde legumbre>>) y de una mudanza libre (motivo de las aves), además de la connotación de esta revuelta, parecen desestimar un alivio fundado en la muerte” (Hill 49). Precisamente, la inclusión de “pedales sensoriales” deja entrever que la posibilidad del cambio, tan anhelado, será posible gracias a la tecnología, y no será la muerte quien aliviará el martirio de Alfonso. Nick Hill, al

respecto, señala: “Cabe recordar que en esta estrofa el hablante se dirige a sí mismo, y a pesar de las implicaciones ambiguas envueltas en estos versos, se le ocurre que en un futuro figurará un movimiento para Alfonso gracias al aparato artificial, humanizado por medio de la metonimia <<pedales sensoriales>>-pies” (49).

La sección “3b” está conformado por una sola estrofa de nueve versos. Presenta una estructura heterométrica, ya que combina versos de diferente medida, ya que no siguen un solo criterio en cuanto a paricidad e imparicidad, pues se combinan ambos en esta estrofa. Por lo tanto, la cumbre tonal descansa en décima posición, en los endecasílabos, en sexta posición, en los heptasílabos, en novena posición en el único verso decasílabo, y en tercera posición, en los tetrasílabos. Como se aprecia, esta estrofa presenta una gran diversidad en la composición de sus versos.

En lo referente a la métrica, se aprecia que en esta sección los versos no siguen un patrón silábico uniforme, sino que presentan diferentes metros. Por ejemplo, el primer y el quinto versos, endecasílabos, presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas. Del mismo modo, el segundo y el tercer versos, heptasílabos, presentan coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas. Asimismo, el cuarto verso, decasílabo, también presenta coincidencias entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas. Finalmente, el séptimo verso, tetrasílabo, presenta también coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas. En cambio, el sexto verso, tetrasílabo, admite en su estructura la formación de un núcleo espiratorio sinaléfico: (a-ha). Por lo tanto, tiene una sílaba fonética más. Caso análogo ocurre en el octavo verso, donde se tienen ocho sílabas fonéticas y solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que, en su estructura, este eslabón melódico admite la formación de una sinalefa:

(y-a). Finalmente, el noveno verso, endecasílabo, admite la formación de dos sinalefas en su estructura: (e-hu) y (a.a). Por lo tanto, tiene dos sílabas fonéticas más.

Cabe mencionar que casi todos los eslabones melódicos presentan un solo tiempo cadencial, debido a que terminan en palabra grave, salvo en el caso de los versos seis y siete que forman su tiempo cadencial sin ninguna sílaba, ya que termina en palabra aguda.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que la sección “3b” presenta su cumbre tonal en diversas sílabas, debido a la variedad que presenta su estructura métrica. Esto se debe a su estructura heterométrica, que permite la localización yámbica o trocaica de los ejes rítmicos. Además, del acento principal, cada verso presenta otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

De este modo, se aprecian los versos que presentan estructura monorrítmica, teniendo en cuenta la diversidad métrica de la estrofa. En primer lugar, tenemos el séptimo verso que solo presenta la acentuación del axis rítmico: tercera sílaba (bir). Asimismo, con estructura monorrítmica, en el primer verso, por ejemplo, tanto la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (tia), como el acento secundario, ubicado en cuarta sílaba (tud), son de signo yámbico. Del mismo modo, en el segundo verso el acento secundario, ubicado en segunda sílaba, es de signo par (bro). Este coincide, en paridad, con la cumbre tonal ubicada en el sexto verso (pen). Situación análoga ocurre en el sexto verso, donde el acento secundario, que recae en la primera sílaba, es de signo trocaico (pa). Este coincide, en imparidad, con el axis rítmico que se ubica en la tercera posición (blar). Asimismo, en el octavo verso el acento secundario, ubicado en segunda sílaba, es de signo yámbico (dar); el cual coincide, en paridad, con la cumbre tonal ubicada en sexta posición (un).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, por ejemplo, en el cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en novena posición (vien), se aprecian un acento extrarrítmico ubicado en segunda posición (me) y otro ubicado en sexta posición (zo). Del mismo modo, en el tercer verso, el axis rítmico ubicado en décima posición (ta), de signo yámbico, difiere con el signo de los acentos extrarrítmicos, ubicados en tercera (vuel) y en quinta (rá) posiciones.

El noveno verso manifiesta una situación particular. En su estructura se presenta un caso de acentuación antirrítmica, lo cual significa una merma en la expresividad del verso; por lo tanto, se debe recurrir a la desacentuación rítmica secundaria, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Este verso se conforma por tres sílabas acentuadas en posición par: segunda (u), cuarta (chis) y sexta (de-hu), que comparten el criterio de paridad con la cumbre tonal, ubicada en décima posición (ra). La primera sílaba acentuada (más), de signo trocaico, al ubicarse al lado de la segunda sílaba produce, precisamente, la acentuación antirrítmica; por lo cual, se debe desacentuar. De este modo, el noveno verso pasa a tener estructura monorrítmica.

Situación análoga sucede en el tercer verso. En su estructura presenta un caso de acentuación antirrítmica, pero de mayor complejidad, ya que se produce en conjunto con la cumbre tonal; lo cual representa una seria amenaza para la expresividad del verso. Este eslabón melódico está compuesto por dos sílabas acentuadas en posición impar: tercera (ro) y quinta (más). Estos acentos se configuran como extrarrítmicos, ya que tienen un signo diferente al del axis rítmico, que se ubica en sexta posición (du). Precisamente, al encontrarse la quinta sílaba acentuada al lado de la cumbre tonal produce acentuación antirrítmica; por lo tanto, se debe recurrir al principio de

desacentuación rítmica secundaria, de la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Los versos se encadenan de forma libre. Por lo tanto, en esta estrofa predomina la rima cero.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las sílabas diez, seis, tres y nueve, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por lo tanto, como se aprecia, la métrica en esta estrofa no se configura con rigidez. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, esta sección continúa el mensaje de la estrofa anterior. “La revuelta” le dará la posibilidad a Alfonso de cambiar su situación. Al respecto Nick Hill señala: “(...) en esta última continúa el afecto milagroso y alegre de la hora de la revuelta, evidenciada en la <<chispa>> en los ojos de Alfonso que ya goza de todas las facultades” (50). En este sentido, la angustia tanto del sujeto hablante como de su hermano parecen disolverse entre la nueva vitalidad adquirida de Alfonso, que lo faculta para “andar sobre las nubes”. “En el contexto temporal, un futuro milagroso y alegre contradice el fluir angustiosamente lento y presente. En ese futuro, el manantial que brota de la roca trae a la mente la referencia bíblica de la salvación del pueblo israelita, que perecía en el desierto” (Hill 50).

La cuarta y última parte de “Variaciones para mi hermano Alfonso” representa una instancia reveladora y de ruptura, con respecto al trayecto inicial del poema. En

primer lugar, el nombre de esta sección “fonemas” define su razón de ser: una asociación caótica de versos no se rige por ninguna norma métrica. “Lo más probable es que frustración y liberación –inmovilidad y progresión- coexistan en este apretado nudo de problemas. Marginados por la superstición y la magia, los fonemas continúan la búsqueda de un nuevo lenguaje como puente entre ambos hermanos” (Hill 51). Esta alianza ordenada de términos nos da la impresión de la necesidad de un nuevo lenguaje, donde se incluya una realidad que se desea: la del movimiento del hermano. La liberación de “fonemas” implica la liberación de Alfonso. Nick Hill, sobre esta sección, señala:

Y, conforme con la expectativa de continuación, se divisa, a través de los fonemas, cierta inteligibilidad que también progresa, como el bebé que aprende a caminar <<Al ras del suelo>>. Luego, éste avanza apoyándose en bastones cuyos <<troc troc>> se refleja en la onomatopeya. Con la asociación posible de bebé-niño con <<gamba>> y <<abokarié>>, sigue un movimiento lingüístico de avance representado por el sinsentido <<abokoró>> y ligado a la <<progresión>> de los bastones. La cadena <<Nella mattina>>-<<nella notte>> sugiere la nueva terminología posible, indicación del andar, <<trec treec treec>>, en sí una progresión vocálica. La raíz de estos fonemas parece derivarse de la palabra <<eléctrico>>, señal de la implicada revuelta tecnológica (51-52).

Precisamente, esta última sección representa el desencadenamiento de una energía retenida y que deseaba liberarse. El poema simboliza un transcurrir que va desde lo clásico hasta lo contemporáneo, desde las formas tradicionales de la poesía castellana hasta lo vanguardista. Nick Hill, al respecto, señala:

Lo que llama la atención es el hecho de que <<Variaciones>> comienza con una muestra obvia de contención lingüística y termina con la completa liberación de una formalidad convencional. Las cuatro estrofas, vistas en conjunto y en el orden de su colocación: casi soneto – versos casi pareados – versos libres – fonemas, representan una abreviada historia de la versificación (42-43).

Como se ha visto, en esta primera etapa, de marcado tono surrealista, se pueden apreciar los primeros atisbos de una producción poética que busca recuperar las formas clásicas. Belli emprende, en estos primeros libros, un camino que será una constante en su poética.

3.2 MECANISMOS RÍTMICOS EN LA POÉTICA BELLIANA

En el apartado anterior, se han revisado los primeros dos libros de nuestro autor con la finalidad de encontrar indicios del manejo de elementos del ritmo de la poesía castellana. Efectivamente, se pueden apreciar propuestas que se circunscriben a los dominios de las formas tradicionales; no obstante, por ser dichos poemarios de corte vanguardista, estas no se desarrollan de forma constante o, por lo menos, no de forma pura. Sin embargo, con certeza, se puede destacar que en estos primeros libros ya se evidencia la presencia de elementos característicos de la poesía tradicional castellana.

En el presente apartado, analizaremos tres poemas de libros posteriores que nos permitan apreciar el trabajo y el dominio de las formas poéticas y los elementos del ritmo de la poesía castellana tradicional por parte de Carlos Germán Belli.

En primer lugar, analizaremos “Poema” que pertenece al libro *El pie sobre el cuello*. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Frunce el feto su frente
y sus cejas enarca cuando pasa
del lumnioso vientre

al albergue terreno,
do se truecan sin tasa
la luz en niebla, la cisterna en cieno;
y abandonar le duele al fin el claustro,
en que no rugen ni cierzo ni austro,
y verse aun despeñado
desde el más alto risco,
cual un feto no amado,
por tartamudo o cojo o manco o bizco¹⁴⁸.

En primer lugar, debemos señalar que el poema anteriormente consignado, para su respectivo análisis rítmico, es una silva. Cabe mencionar que en este caso, Belli realiza una variante con respecto al poema no estrófico original, ya que no se vale de los más de veinte versos que normalmente se empleaba. Asimismo, esta silva es de carácter ligero, ya que predominan los heptasílabos. Además, tiene una estructura heterométrica, en términos de Isabel Paraíso, u homeométrica, en términos de Rafael de Balbín, ya que combina eslabones melódicos de diferentes unidades cuantitativas: endecasílabos y heptasílabos; por lo tanto, la cumbre tonal descansa en sílabas diferentes.

A nivel métrico, la silva propuesta es expresivamente diversa. Así, tenemos los versos segundo, tercero, cuarto, quinto y octavo que presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas; por lo que no significa mayor complejidad al momento del cómputo silábico. No obstante, cabe mencionar que para que el octavo eslabón melódico se conforme de once sílabas es necesario aplicar un hiato (i/au). Los eslabones melódicos restantes, a diferencia de los anteriores consignados, aceptan en su estructura la formación de núcleos espiratorios de tipo sinaléficos, además de los

¹⁴⁸ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, p. 106.

silábicos. Así, por ejemplo, el primer verso se compone de ochos sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; esto se debe a que en su estructura se admite la formación de una sinalefa (e-e). Del mismo modo, el sexto verso contiene doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se admite la formación de una sinalefa (a-e). Asimismo, el noveno verso presenta en su estructura la formación de una sinalefa (e-au); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas que lo conforman, se convierten en siete sílabas rítmicas. Situación análoga sucede en el décimo verso, conformado por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa (e-e). Finalmente, el décimo primer verso está compuesto por ocho sílabas fonéticas y solo siete sílabas rítmicas, ya que admite, en su estructura, la formación de una sinalefa (o-a). En cambio, el séptimo verso admite en su estructura la formación de dos sinalefas: (y-a) y (e-a). En este sentido, posee trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. El décimo segundo verso, finalmente, está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que admite en su estructura la formación de tres sinalefas: (o-o), (o-o) y (o-o). Cabe mencionar, además, que todos los eslabones melódicos terminan en palabra grave, lo cual evita aumentar o restar una sílaba al cómputo final de cada verso; es decir, los tiempos cadenciales de los eslabones son totalmente uniformes y están formados por una sola sílaba.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, se observa que la silva propuesta nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en diferentes posiciones. Por lo tanto, se aprecia que en cinco eslabones melódicos, el axis se configura en décima posición, mientras que en los restantes el axis se ubica en sexta sílaba; no obstante, no se pierde expresividad, ya que la cumbre tonal conserva su signo yámbico. Además, de este acento

fundamental, el verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se pueden observar los versos que presentan estructura monorrítmica, conformados por acentos secundarios que coinciden con el axis rítmico, en este caso, en paridad. En el tercer verso, por ejemplo, la cumbre tonal recae en sexta posición (bien), y el acento secundario, en coincidencia con el axis rítmico, se ubica en cuarta posición (no). En el sexto verso, la cumbre tonal recae en décima posición (cie), y los acentos secundarios se ubican en posición par: acentuación en cuarta sílaba (nie) y en octava sílaba (ter). Situación análoga ocurre en el séptimo verso: en este caso, la cumbre tonal se ubica en décima posición (claus), y los acentos secundarios se ubican en cuarta (nar) y sexta (due) posiciones. En el noveno verso, la cumbre tonal se ubica en sexta posición (ña) y el acento secundario se posiciona en segunda sílaba (ver). Finalmente, en el décimo segundo verso, el axis rítmico se ubica en décima posición (biz), y los acentos secundarios se ubican todos en posición par: cuarta sílaba (mu), sexta sílaba (co) y octava sílaba (man).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. El primer verso, por ejemplo, está conformado por la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (fren), y dos acentos extrarrítmicos, de signo trocaico. Estos se ubican en primera sílaba (frun) y en tercera sílaba (fe). A pesar de la naturaleza acentual diferente de la cumbre tonal y de los acentos extrarrítmicos, este eslabón melódico no pierde expresividad rítmica, debido a que guarda el principio fundamental de alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. En el segundo verso, además de la cumbre tonal, ubicada en décima posición (pa), se observan un acento rítmico, ubicado en octava posición (cuan), y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en tercera (ce) y en sexta (nar) posiciones. En

este caso tampoco se pierde expresividad, ya que se conserva el principio fundamental de alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas. En el cuarto verso, además de la cumbre tonal, ubicada en sexta posición (rre), se observa un acento extrarrítmico, ubicado en tercera posición (ver). En este caso, la expresividad versal no se ve mermada, dado que se conserva el principio fundamental de alternancia. Situación análoga sucede en el quinto verso, en donde además del axis rítmico, ubicado en sexta posición (ta), se presenta un acento extrarrítmico ubicado en tercera posición (true). En este eslabón melódico, la expresividad no se pierde, ya que se conserva el principio de alternancia. En el octavo verso, la cumbre tonal recae en décima posición (aus), y los acentos extrarrítmicos se ubican en cuarta (ru) y en séptima (cier) posiciones. En este caso, se conserva de igual forma la expresividad versal, dado que se respeta el principio de alternancia. Finalmente, en el décimo primer verso, la cumbre tonal es de signo yámbico, ya que se ubica en sexta posición (ma). A este acento principal, se le agrega un acento extrarrítmico ubicado en tercera sílaba (fe). Por lo tanto, la expresividad versal se conserva, ya que se respeta el principio de alternancia.

El décimo verso representa un caso particular en el poema, dado que hay presencia de acentuación antirrítmica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en sexta posición (ris), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en cuarta posición (al) y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en primera (des) y tercera (más) sílabas. Precisamente, los acentos de la tercera y cuarta sílabas, por su continuidad, producen acentuación antirrítmica; por lo tanto, es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

En lo que concierne al ritmo de timbre, se puede apreciar que en el poema sí se produce este elemento rítmico. La rima de la silva propuesta es de tipo consonántica o

total. El primer verso rima con el tercero (/ente; /ente). El segundo verso rima con el quinto (/asa; /asa). El cuarto verso rima con el sexto (/eno; /eno). El séptimo verso rima con el octavo (/austro; /austro). El noveno verso rima con el décimo primero (/ado; /ado). Y, finalmente, el décimo verso rima con el décimo segundo (/isco; /izco). En este caso, Belli toma en cuenta la estructura rimante de la silva clásica, ya que emplea en su poema la rima consonante.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba, en algunos casos, y en la sexta sílaba, en otros; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol fundamental en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, la silva nos plantea una situación de conflicto. El hablante poético presenta el antagonismo que existe entre el “luminoso vientre”, un lugar descrito como afable para el feto, y el “albergue terreno”, un lugar, en este caso, hosco. La realidad que le espera al feto al momento de abandonar el vientre materno es adversa; por lo tanto, “sus cejas enarca cuando pasa/del luminoso vientre/al albergue terreno”. En el exterior cambia la situación armónica del feto, ya que allí afuera “se truecan sin tasa/la luz en niebla, la cisterna en cieno”. Además, el amor le es esquivo fuera del vientre materno; y es hasta despreciado, “verse aun despeñado/desde el risco más alto” por las discapacidades que pueda tener: “tartamudo o cojo o manco o bizco”. El feto desearía quedarse en el vientre materno, y no nacer, ya que fuera de aquel sufrirá toda la vileza del mundo exterior. En este sentido, la expresividad que ostenta el poema a nivel rítmico comparte con la estancia del feto en el “luminoso vientre” un clima de

armonía; en cambio, con la puesta en escena del feto en el mundo exterior, se produce un choque inevitable, ya que esta estancia es completamente caótica.

A continuación, analizaremos el poema “Sextina primera” que pertenece al libro *El pie sobre el cuello*. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Ya sordo, manco, mudo, tuerto, cojo
con el chasis yo vivo de mi cuello
bajo el rollizo pie del hórrido amo,
y junto aun al estrecho fiero cepo,
que pusiere entre cardos mil el hado
a amortiguar del orbe el fértil ocio;

qué ilícito el que nunca alcance el ocio,
aun el alano a quien lo dejan cojo,
o rosa o risco a quienes nunca el hado
libera alguna vez el mustio cuello
o el tallo o el granito bajo el cepo
del áspero planeta y de los amos;

y así enanos nos vemos ante el amo,
y en honduras vivimos sin que el ocio
al hierro o al madero del gran cepo
mitigue y pueda al fin nuestro pie cojo
moverse un palmo, bien que el viejo cuello
bajo las plantas yazga de los hados;

y ya no humanas, sino de los hados,
que a veces en concordia con los amos,
juntamente avasallan todo el cuello,

de cuyo seno aléjanse los ocios,
dejando el ojo tuerto y el pie cojo,
que miembros ya parecen más del cepo;

pues no solo el gollete unido al cepo,
ni aun este cuello bajo el pie del hado
o del amo, mas sí todo el pie cojo
o el tuerto ojo por obra de los amos,
hacen un solo cuerpo sin más ocio,
con el hierro que oprime el gacho cuello;

que si el seno columbra alguien del cuello,
bien diría que el leño del vil cepo
a la carne remplaza exenta de ocio,
apisonada tanto por el hado,
cuanto por el cascudo pie del amo,
que para tal empresa nunca es cojo;

pero cojo yo en fin y con mi cuello
deste cepo cautivo, heme, ¡ay crudo hado!,
¡ay vil amo!, en pos siempre de un breve ocio¹⁴⁹.

En primer lugar, como su propio nombre lo dice, este poema se trata de una sextina. Su estructura se caracteriza por presentar en sus seis estrofas, de forma alternada, las mismas palabras rima, que se coronan en la “contera”, estrofa final de tres versos que las retoma, esta vez, de dos en dos. Generalmente, cada estrofa se conforma

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 111-112.

de seis versos endecasílabos, que se rematan, cada uno, por una palabra rima, por lo general, bisílaba y grave. Además, cabe mencionar que la sextina tiene una estructura isométrica, debido a que está compuesta, solamente, por endecasílabos. Por lo tanto, la cumbre tonal, de manera uniforme, descansa en la décima posición. Carlos Germán Belli, en esta oportunidad, recupera esta forma estrófica en su presentación clásica, respetando los elementos estructurales de la sextina, inclusive la disposición de las palabras rima en todas las estrofas (ABCDEF – FAEBDC – CFDABE – ECBFAD - DEACFB – BDFECA). Como todos los versos finalizan en palabra grave, sus tiempos cadenciales están formados por una sola sílaba.

En lo referente a la métrica, se puede apreciar la gran diversidad expresiva de la sextina. En la primera estrofa, por ejemplo, se observa que el primer y el segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas. En cambio, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-au). Situación análoga ocurre en el quinto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). En el caso de los dos versos restantes, el tercero y el sexto, de la primera estrofa, se sostiene que están formados, ambos, por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que admiten en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficos. En el caso del tercer verso: (o-e) y (o-a). En el quinto verso: (a-a) y (e-e).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta primera estrofa nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima posición, en todos sus eslabones melódicos.

Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica, ya que los acentos secundarios coinciden en paridad con la cumbre tonal. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (co), tiene cuatro acentos rítmicos: segunda sílaba (sor), cuarta sílaba (man), sexta sílaba (mu) y octava sílaba (tuer). En el segundo verso, la cumbre tonal se ubica en décima posición (cue), y los acentos secundarios se distribuyen en concordancia con el signo yámbico del axis rítmico: cuarta sílaba (sis) y sexta sílaba (vi). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (do-a), tiene dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (lli) y octava sílaba (hó). Asimismo, el cuarto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (ce), se aprecian tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (jun), sexta sílaba (tre) y octava sílaba (fie). Situación análoga sucede en el sexto verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (o), y los acentos secundarios en posiciones pares: cuarta sílaba (guar), sexta sílaba (or) y octava sílaba (fér). El quinto verso representa un caso particular en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (ha), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en cuarta posición (re-e) y en sexta posición (car), y un acento extrarrítmico, ubicado en tercera posición (sie). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el sexto (/ojo; /ocio); el segundo verso rima con el cuarto (/ello; /epo); y, finalmente, el tercer verso rima con el quinto (/amo; /ado). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo que concierne al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol fundamental en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

La segunda estrofa, en lo que concierne al ritmo de cantidad, presenta tres versos conformados por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Sucede que admiten en su estructura la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico. En el caso del segundo verso: (o-a), en el cuarto verso (a-a) y en el sexto verso (a-y). En cambio, el tercer verso presenta catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que admite en su estructura la formación de tres sinalefas: (a-o), (o-a) y (a-e). Del mismo modo, el quinto verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que en su estructura se forman tres sinalefas: (o-e), (o-e) y (o-e). Además, acepta la formación de un hiato: (o/o). Finalmente, el primer verso admite la formación de cuatro sinalefas en su estructura: (é-i), (o-e), (a-a) y (e-e). Por lo tanto, sus quince sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta segunda estrofa nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

En esta estrofa, todos los versos tienen estructura monorrítmica. Así, por ejemplo, el primer verso, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (o), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (lí) y octava sílaba (can). En el segundo verso, la cumbre tonal se ubica en décima posición (co), y los acentos secundarios se distribuyen en concordancia con el signo yámbico del axis rítmico: cuarta sílaba (la) y octava sílaba (de). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (ha), tiene cuatro acentos rítmicos: segunda sílaba (ro), cuarta sílaba (ris), sexta sílaba (quie) y octava sílaba (nun). Asimismo, el cuarto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (cue), se aprecian tres acentos rítmicos: segunda sílaba (be), cuarta sílaba (gu) y octava sílaba (mus). Situación análoga sucede en el quinto verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (ce), y los acentos secundarios en posiciones pares: segunda sílaba (ta), sexta sílaba (ni) y octava sílaba (ba). Finalmente, en el sexto verso, además del axis rítmico ubicado en décima posición (a), se aprecian dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ás) y sexta sílaba (ne).

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el segundo (/ocio; /ojo); el tercer verso rima con el sexto (/ado; /amos); y, finalmente, el cuarto verso rima con el quinto (/ello; /epo). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

En la tercera estrofa, en lo que concierne al ritmo de cantidad, el sexto verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos. El segundo verso, en cambio, sí admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a). Por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas. Además, acepta la formación de un hiato (o/o). El segundo, el cuarto y el quinto versos están conformados por trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que aceptan en su estructura la formación de dos sinalefas. En el caso del segundo verso: (y-e) y (e-e), en el cuarto verso: (e-y) y (a-a) y en el quinto verso: (e-u) y (e-e). Finalmente, el primer verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se forman tres núcleos espiratorios sinaléficis: (y-a), (í-e) y (e-e).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta tercera estrofa nos plantea la ubicación del eje rítmico en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. En el tercer verso, por ejemplo, la cumbre tonal recae en décima posición (ce). Además de este acento principal, el verso posee dos acentos rítmicos: segunda sílaba (hie) y sexta sílaba

(de). Del mismo modo, el quinto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (cue), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (ver), cuarta sílaba (pal) y octava sílaba (vie). Finalmente, en el sexto verso, además del acento principal ubicado en décima sílaba (ha), se pueden apreciar dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (plan) y sexta sílaba (yaz).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. En el segundo verso, por ejemplo, el axis rítmico recae en la décima sílaba (o). Además del acento principal, este eslabón melódico tiene un acento rítmico: sexta sílaba (sí-e); y un acento antirrítmico: tercera sílaba (du). Del mismo modo, el cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (pie), presenta dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ti) y cuarta sílaba (pue); y un acento extrarrítmico: séptima sílaba (nues). En el primer verso ocurre una situación particular: presencia de acentuación antirrítmica. Además del acento principal ubicado en la sílaba diez (a), este eslabón melódico tiene tres acentos de signo yámbico: segunda sílaba (sí-e), sexta sílaba (ve) y octava sílaba (an). Precisamente, la acentuación antirrítmica se produce por la presencia del acento de signo trocaico en tercera sílaba (na). Por lo tanto, para conservar la expresividad del verso, es necesario aplicar a la segunda sílaba el principio de desacentuación rítmica secundaria, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el sexto (/amo; /ados); el segundo verso rima con el cuarto (/ocio; /ojo); y, finalmente, el tercer verso rima con el quinto (/epo; /ello). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recaerá sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

En la cuarta estrofa, en lo que concierne al ritmo de cantidad, el sexto verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos. El primer verso, en cambio, sí admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-hu). Por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el segundo verso, acepta en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas. Asimismo, el cuarto verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admite la formación de una sinalefa: (o-a). En cambio, el tercer verso admite en su estructura la formación de dos sinalefas: (e-a) y (o-e). Por lo tanto, las trece sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el quinto verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se forman dos sinalefas: (o-e) y (o-y). Además, para la conservación del esquema métrico de la estrofa, admite la formación de un hiato: (y/e).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta cuarta estrofa nos plantea la ubicación del eje rítmico en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. En el primer verso, por ejemplo, la cumbre tonal recae en décima posición (ha). Además de este acento principal, el verso posee un acento rítmico: cuarta sílaba (ma). Del mismo modo, el segundo verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (a), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ve) y sexta sílaba (cor). Asimismo, en el cuarto verso el axis rítmico se ubica en la sílaba diez: (o). Además de la cumbre tonal, posee tres acentos rítmicos: segunda sílaba (cu), cuarta sílaba (se) y sexta sílaba (lé). Situación análoga sucede en el quinto verso. En este caso, la cumbre tonal recae en la sílaba diez (co). Además de este acento principal, el verso posee tres acentos rítmicos: segunda sílaba (jan), cuarta sílaba (o) y sexta sílaba (tuer). Finalmente, el sexto verso tiene su cumbre tonal en la décima posición (ce). Además, posee tres acentos rítmicos: segunda sílaba (miem), sexta sílaba (re) y octava sílaba (más).

El eslabón melódico restante es de estructura polirrítmica. El tercer verso, en efecto, presenta su axis rítmico en la décima posición (cue). Además de este acento principal, posee dos acentos rítmicos: sexta sílaba (sa) y octava sílaba (to); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (jun) y tercera sílaba (men).

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el segundo (/ados; /amos); el tercer verso rima con el sexto (/ello; /epo); y, finalmente, el cuarto verso rima con el quinto (/ocios; /ojo). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo

tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

En la quinta estrofa, en lo que concierne al ritmo de cantidad, el quinto verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos. El tercer verso, en cambio, admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). Por lo tanto, las doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. El segundo, el cuarto y el sexto versos admiten en sus estructuras las formaciones de sinalefas, tres en cada caso. En el segundo: (i-au) y (o-e), en el cuarto: (o-e) y (o-o), y en el sexto: (e-o) y (e-e). Por lo tanto, las trece sílabas fonéticas de cada eslabón melódico se reducen a once sílabas rítmicas. Finalmente, el primer verso está compuesto por catorce sílabas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se admite tres sinalefas: (o-e), (e-u) y (o-a).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta quinta estrofa nos plantea la ubicación del eje rítmico en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

En esta estrofa solo un eslabón melódico tiene estructura monorrítmica: en el segundo verso, la cumbre tonal se ubica en décima posición (ha). Además de este acento principal, este eslabón cuenta con tres acentos rítmicos: segunda sílaba (es), cuarta sílaba (cue) y sexta sílaba (ba). Los versos restantes son de estructura polirrítmica. Por ejemplo, en el primer verso, la cumbre tonal recae en sílaba diez (ce). Además del acento principal, este eslabón melódico cuenta con dos acentos rítmicos:

sexta sílaba (lle) y octava sílaba (ni); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (so). Del mismo modo, en el sexto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (cue), tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (pri) y octava sílaba (ga); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (hie).

El tercer, el cuarto y el quinto versos presentan un caso particular en esta estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. El tercer eslabón melódico, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (co), presenta un acento rítmico: sexta sílaba (sí); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (a) y séptima sílaba (to). Precisamente, la continuidad de los acentos de la sexta y séptima sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Situación análoga ocurre en el cuarto eslabón melódico. En este verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (a), existen dos acentos rítmicos: segunda sílaba (tuer) y sexta sílaba (o); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (to-o). Precisamente, la continuidad de los acentos de la segunda y tercera sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para garantizar la expresividad y armonía poéticas. El quinto verso representa un caso más complejo, ya que la acentuación antirrítmica incluye a la cumbre tonal, que se ubica en la décima posición (o). Además de este acento fundamental, el verso posee dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (so) y sexta sílaba (cuer); y dos acentos en posición impar: primera sílaba (ha) y novena sílaba (más). Precisamente, la novena posición al ubicarse al lado de la cumbre tonal se configura como acento antiestrófico; por lo tanto, debe aplicarse el recurso de

desacentuación rítmica secundaria a la novena sílaba, para garantizar la expresividad y armonía poéticas.

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el sexto (/epo; /ello); el segundo verso rima con el cuarto (/ado; /amos); y, finalmente, el tercer verso rima con el quinto (/ojo; /ocio). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

En la sexta estrofa, en lo que concierne al ritmo de cantidad, el cuarto y el quinto versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos. El sexto verso, en cambio, sí admite la formación de una sinalefa en su estructura: (a-e). Por lo tanto, sus doce sílabas fonéticas se reducen a once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el segundo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Además, existe presencia de un hiato: (í/a). El primer y el tercer versos están compuesto, en ambos casos, por trece sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en sus estructuras la formación de dos núcleos

espiratorios sinaléficos. En el primer caso: (i-e) y (a-a); y en el segundo caso: (a-e) y (e-o).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta sexta estrofa nos plantea la ubicación del eje rítmico en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. En el cuarto verso, por ejemplo, la cumbre tonal recae en décima posición (ha). Además de este acento principal, el verso posee dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (na) y sexta sílaba (tan). Del mismo modo, el quinto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (a), posee un acento rítmico: sexta sílaba (cu). Asimismo, en el sexto verso, el axis rítmico se ubica en la sílaba diez: (co). Además de la cumbre tonal, posee tres acentos rítmicos: segunda sílaba (pa), sexta sílaba (pre) y octava sílaba (nun).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. En efecto, el segundo verso presenta su axis rítmico en la décima posición (ce). Además de este acento principal, posee un acento rítmico: sexta sílaba (le); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (rí). Del mismo modo, el tercer verso presenta su cumbre tonal en la décima posición (cue). Además de este acento principal, posee dos acentos rítmicos: sexta sílaba (pla) y octava sílaba (xen); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (car).

En el primer verso presenta un caso particular en esta estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En este caso, además de la cumbre tonal posicionada en décima sílaba (cue), presenta un acento rítmico: sexta sílaba (lum); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (se) y séptima sílaba (bra-al). Precisamente, la

continuidad de los acentos de la sexta y séptima sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para garantizar la expresividad y armonía poéticas.

En lo referente al ritmo de timbre, se puede observar la presencia de rima asonante en la estructura rítmica de esta estrofa. En este sentido, el primer verso rima con el segundo (/ello; /epo); el tercer verso rima con el sexto (/ocio; /ojo); y, finalmente, el cuarto verso rima con el quinto (/ado; /amo). Como se observa, los eslabones melódicos se relacionan, además, a través de la rima asonante, ya que solo las vocales encuentran reiteración en sus pares.

En lo que concierne al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recaerá sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

En la séptima estrofa, que remata la sextina, en lo que concierne al ritmo de cantidad, el primer verso cuenta con doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admite la formación de una sinalefa: (o-e). El segundo y el tercer versos están conformados por catorce sílabas fonéticas y solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que ambos eslabones melódicos admiten en su estructura la formación de tres núcleos espiratorios de tipo sinaléfico. En el segundo verso, las sinalefas que se forman son: (o-he), (e-a) y (o-ha), mientras que en el tercer verso, las sinalefas son: (o-e), (e-u) y (e-o).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta séptima estrofa nos plantea la ubicación del eje rítmico en décima posición, en todos sus eslabones melódicos. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

En esta estrofa los eslabones melódicos son polirrítmicos. Por ejemplo, el primer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (cue), presenta dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (pe) y tercera sílaba (co). El segundo y el tercer versos plantean una situación particular dentro de la estrofa, ya que presentan acentuación antirrítmica. En ambos casos, se tratan de acentuaciones antiestróficas, ya que implica al axis rítmico. En el segundo verso, además de la cumbre tonal situada en décima posición (do-ha), se observa un acento de signo yámbico: sexta sílaba (ti); y cuatro acentos de signo trocaico: primera sílaba (des), tercera sílaba (ce), séptima sílaba (vo-he) y novena sílaba (cru). Precisamente, la novena posición al ubicarse al lado de la cumbre tonal se configura como acento antiestrófico; por lo tanto, se le debe aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria para garantizar la expresividad y armonía poéticas. Situación análoga sucede en el tercer verso. Además de la cumbre tonal, ubicada en décima posición (ve-o), este eslabón melódico tiene un acento rítmico: sexta sílaba (siem); y dos acentos de signo trocaico: tercera sílaba (a) y novena sílaba (bre). Del mismo modo, la novena posición al ubicarse al lado de la cumbre tonal se configura como acento antiestrófico; por lo tanto, debe aplicarse el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la novena sílaba, para garantizar la expresividad y armonía poéticas.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este último apartado no se evidencia el empleo de rima asonante como en las estrofas anteriores. Esto se debe propiamente a la

estructura de la sextina. Por lo tanto, no aparece, en la contera, la rima como elemento trascendental.

En lo concerniente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre la décima sílaba; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, la “Sextina primera” nos plantea la situación de un sujeto hablante en una posición de subordinación “bajo el rollizo pie del hórrido amo”. Se expresa el descontento, la frustración que implica estar a merced de los “amos”, que personifican la alienación de los oprimidos. Incluso hasta los hados se confabulan con los amos para que el sujeto hablante pierda su libertad: “Y ya no humanas, sino de los hados,/que a veces en concordia con los amos,/juntamente avasallan todo el cuello”. El hombre avasallado ha perdido incluso el favor de aquellas fuerzas sobrenaturales que podrían prestarle ayuda y liberarlo de la opresión del amo: “apisonada tanto por el hado,/cuanto por el cascudo pie del amo/que para tal empresa nunca es cojo”. Esta especificación nos expresa la visión negativa que tiene el hablante poético del amo. En este ser, la opresión y el avasallamiento es una actitud natural. Siempre dispuesto, el amo cumple su rol en el universo poético del sujeto hablante. Por lo tanto, surge la necesidad de cambiar esta situación, se expresa el deseo de trocar la suerte adversa del hombre oprimido. En este sentido, lo que busca en el poema el yo poético es librarse del trabajo, del yugo del opresor: “pero cojo yo en fin y con mi cuello/deste cepo cautivo, heme, ¡hay crudo hado!./¡hay vil amo!, en pos siempre de un breve ocio”. Precisamente,

esta situación desfavorable, caótica y desequilibrada que experimenta el sujeto hablante contrasta con el equilibrio y la armonía que ostenta la sextina; por lo tanto, se produce un choque, un desbarajuste entre forma y contenido.

Finalmente, analizaremos el poema “Fisco” que pertenece al libro *Por el monte abajo*. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

En tus doradas aras, padre Fisco,
a tutiplén los bofes brindo siempre,
aunque mi ofrenda con desdén recibes,
y sordo yaces.

Tal cual un can fiel a su dueño solo
así a tus plantas por la vil pitanza
que dan tus arcas, cuán cosido vivo,
año tras año.

Pues por el monte destos bofes míos,
migas me lanzas como si no humanos
fuéramos yo, mi dama y mis hijuelas,
Mas solo hormigas.

Pero no obstante te agradezco cuánto,
porque antes no en tu reino fui postrero,
sino en el claustro de la humana ciencia,
a mí vedada.

Truécame pues en polvo, padre Fisco,
que de la tumba veré con gran pasmo,

cómo dejar pude a mis buenos deudos
un montepío¹⁵⁰.

En primer lugar, cabe mencionar que el poema anteriormente consignado es de tipo estrófico, un cuarteto heterométrico conocido como estrofa sáfico-adónica. Carlos Germán Belli, en esta oportunidad, recupera esta forma estrófica en su presentación clásica, respetando sus elementos estructurales: tres endecasílabos rematados por un pentasílabo. La variante que incluye se da en el ritmo de intensidad, ya que agrega o altera los acentos estructurales de la estrofa sáfico-adónica. Este poema presenta una estructura homeométrica, según Balbín, y heterométrica, según Paraíso. Por lo tanto, su cumbre tonal varía según la naturaleza de cada verso: puede ubicarse en cuarta posición, en los pentasílabos; y en décima posición, en los endecasílabos. Además, como todos los versos finalizan en palabra grave, sus tiempos cadenciales están formados por una sola sílaba.

En lo referente a la métrica, se puede apreciar la gran diversidad expresiva de la estrofa sáfico-adónica. En la primera estrofa, por ejemplo, se observa que el primero, el segundo y el tercer versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en los dos primeros; cinco, en el tercero. . En cambio, el tercer verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (i-o).

En la segunda estrofa, se observa que el primer y el tercer versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 128.

Del mismo modo, se aprecia que en el cuarto verso las sílabas fonéticas coinciden con las sílabas rítmicas: en este caso, cinco. En cambio, el segundo verso está conformado por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admite la formación de una sinalefa: (í-a).

En la tercera estrofa, se aprecia que el primer verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el segundo verso sí admite en su estructura la formación de un núcleo espiratorio de tipo sinaléfico: (o-hu). Por lo tanto, está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el tercer eslabón melódico admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-y). Por lo tanto, está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Situación análoga sucede en el cuarto verso, que admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-ho). Por lo tanto, está compuesto por seis sílabas fonéticas, pero solo cinco sílabas rítmicas.

En la cuarta estrofa, se observa que el cuarto verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: cinco, en este caso. En cambio, el primer verso sí admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico: (o-o) y (e-a). Por lo tanto, este eslabón melódico está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el segundo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios de tipo sinaléfico: (e-a) y (o-e). Por lo tanto, este eslabón melódico está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Situación análoga sucede en el tercer verso, que admite en su estructura la formación de dos sinalefas: (o-e) y (a-hu). Por lo tanto, este eslabón melódico está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas.

Finalmente, en la quinta estrofa, se observa que el primer y el segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en ambos casos. Del mismo modo, se aprecia que en el cuarto verso las sílabas fonéticas coinciden con las sílabas rítmicas: en este caso, cinco. En cambio, el tercer verso está conformado por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admite la formación de una sinalefa: (e-a).

En lo concerniente al ritmo de intensidad, este poema nos plantea la ubicación del eje rítmico en dos posiciones: décima sílaba y cuarta sílaba. Esto se debe a su condición de poema homeométrico, según de Balbín, o heterométrico, según Paraíso. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

En la primera estrofa, todos los eslabones melódicos son monorrítmicos, salvo el tercero, que es polirrítmico. En el primer verso, por ejemplo, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (fis), se aprecian tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (ra), sexta sílaba (a) y octava sílaba (pa). Del mismo modo, en el segundo verso se puede apreciar tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (plén), sexta sílaba (bo) y octava sílaba (brin), aparte de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (siem). Finalmente, el cuarto verso presenta, además de la cumbre tonal ubicada en cuarta posición (ya), un acento secundario de signo yámbico: segunda sílaba (sor). En cambio, el tercer verso, polirrítmico, presenta, además del axis rítmico ubicado en décima posición (á), dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (fren) y octava sílaba (dén); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (aun).

En la segunda estrofa, los tres primeros versos tienen estructura monorrítmica, mientras que el cuarto es polirrítmico. El primer verso, por ejemplo, además de la

cumbre tonal ubicada en décima posición (so), presenta un acento rítmico: octava sílaba (due). Asimismo, el segundo verso tiene dos acentos de signo yámbico: segunda sílaba (sí-a) y cuarta sílaba (plan). Además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (tan). Del mismo modo, el tercer verso presenta tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (ar), sexta sílaba (cuán) y octava sílaba (si). Además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (vi). En cambio, el cuarto verso, polirrítmico, tiene un acento de signo trocaico: primera sílaba (a), además del axis rítmico posicionado en cuarta sílaba (a).

En la tercera estrofa, el primer y el cuarto versos tienen estructura monorrítmica. En el primer caso, la cumbre tonal se ubica en décima posición (mí). Además de este acento fundamental, este eslabón melódico presenta tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (mon), sexta sílaba (des) y octava sílaba (bo). En el cuarto verso, se observa, además de la cumbre tonal ubicada en cuarta posición (mi), un acento de signo yámbico: segunda sílaba (so). En cambio, los versos restantes son de estructura polirrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además de la cumbre tonal posicionada en décima sílaba (ma), se observan dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (lan) y sexta sílaba (co); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (mi). Finalmente, en el tercer verso, además del eje rítmico ubicado en décima posición (jue), se aprecia un acento rítmico: sexta sílaba (da); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (fué).

En la cuarta estrofa, los tres últimos versos son de estructura monorrítmica, mientras que el primer verso es polirrítmico. El segundo verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (tre), se aprecian dos acentos de signo yámbico: segunda sílaba (que-an) y sexta sílaba (rei). Del mismo modo, el tercer verso presenta dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (claus) y octava sílaba (ma). Además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (cien). Asimismo, el cuarto verso tiene un acento de signo

yámbico: segunda sílaba (mí), además de la cumbre tonal ubicada en cuarta posición (da). En cambio, el primer verso, de estructura polirrítmica, tiene dos acentos de signo trocaico: cuarta sílaba (tan) y octava sílaba (dez); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (pe). Además del axis rítmico posicionado en décima sílaba (cuán).

En la quinta estrofa, todos los versos son de estructura polirrítmica. El primer eslabón melódico, por ejemplo, además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (fis), se aprecian dos acentos de signo yámbico: sexta sílaba (pol) y octava sílaba (pa); y un acento de signo trocaico: primera sílaba (trué). Del mismo modo, en el segundo verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (pas), se aprecia un acento de signo yámbico: cuarta sílaba (tum); y un acento de signo trocaico: séptima sílaba (ré). Finalmente, el cuarto verso tiene un acento extrarrítmico: primera sílaba (un); además del eje rítmico ubicado en décima posición (pí). En el caso del segundo verso ocurre una situación particular, ya que presenta acentuación antirrítmica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (bue), este eslabón melódico tiene dos acentos en posición par: cuarta sílaba (jar) y octava sílaba (bue); y dos acentos en posición impar: primera sílaba (có) y quinta sílaba (pu). Precisamente, el hecho de que no se cumpla la alternancia de sílabas acentuadas e inacentuadas en este verso, provoca que se produzca acentuación antirrítmica; por lo tanto, se debe aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la cuarta sílaba, para garantizar la expresividad y armonía poéticas.

En lo referente al ritmo de timbre, en este poema se puede apreciar que la rima no es un elemento preponderante en su estructura. Los eslabones se encadenan de forma libre. Por lo tanto, en esta estrofa predomina la rima cero.

En lo que concierne al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recaerá sobre la décima sílaba, en los tres primeros versos de cada estrofa, y en la cuarta sílaba, en los versos que rematan las estrofas; coincidiendo con el acento obligatorio del poema; por lo tanto, asume un rol preponderante en la estructura rítmica, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que refiere a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, este poema nos plantea la sumisión de un sujeto hablante ante un ente poderoso: Fisco. Este representa las esferas de poder que someten a penosos trabajos a los que no tuvieron la dicha de ser “amos”. En este poema, el yo poético ha perdido su libertad, su identidad, su tiempo libre para dedicarse a cumplir con lo que Fisco solicita. “El tema de la alienación tiene relación directa en los primeros libros de Belli con los poemas dirigidos contra el Fisco (símbolo de poder), contra las lonjas (símbolo de la civilización materialista o consumista al menos), contra los mandones (símbolo de poder individualizado: los jefes, los amos, los dueños)” (Cornejo Polar 39). En todos los casos, se observa un hablante poético que se encuentra entregado al yugo de los poderosos: “Tal cual un can fiel a su dueño solo/así a tus plantas por la vil pitanza/que dan tus arcas, cuán cosido vivo,/año tras año”. Esta situación de sometimiento, por demás inhumana, se manifiesta en la producción abundante del yo poético: “El exceso de trabajo no querido sino impuesto por el sistema o la necesidad se traduce –otra original figuración belliana- en los bofes que el trabajador agobiado va arrojando fuera de sí como testimonio de ese laborar desmesurado que exprime su ser y lo deja literalmente sin fuerzas” (Cornejo Polar 39). Los bofes son la prueba fehaciente del trabajo desmedido al que es sometido el sujeto

hablante: “En tus doradas aras, Padre Fisco,/a tutiplén los bofes brindo siempre”. Esta alienación que sufre el hablante provoca en él, y en su entorno, una situación caótica; lo cual contrasta con el equilibrio y armonía de la estrofa sáfico-adónica.

3.3 ANÁLISIS DE *CANCIONES Y OTROS POEMAS*

En el apartado anterior, hemos presentado el análisis de tres poemas pertenecientes a los libros *El pie sobre el cuello* y *Por el monte abajo*, en los cuales se ha podido apreciar el manejo de los diferentes componentes del ritmo castellano y cómo estos convergen en el poema con el contenido que subyace tras las formas tradicionales; provocando, de este modo, un choque inevitable entre la armonía formal y el fondo caótico.

En el presente apartado, nos remitiremos estrictamente al libro *Canciones y otros poemas*, donde realizaremos el análisis rítmico de tres poemas para demostrar el manejo de los elementos que conforman el ritmo de la poesía castellana y cómo Carlos Germán Belli resemantiza, en palabras de Paoli, reactualiza las formas clásicas de la poesía castellana para expresar una experiencia contemporánea.

Canciones y otros poemas se publicó en 1982 y pertenece a la tercera etapa de la producción poética de Belli, según la periodización de Jorge Cornejo Polar. Martha L. Canfield, sobre esta etapa, señala: “La tercera fase, correspondiente a *Sextinas y otros poemas* (1970), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979) y *Canciones y otros poemas* (1982), se caracteriza por el alejamiento del paradigma formal hispánico y su sustitución progresiva por el (...) paradigma itálico (...)” (4). Allan Silva Peralta, quien coincide con Canfield, señala: “El tercer momento en la poesía de Belli involucra el

progresivo abandono del modelo hispánico y su sustitución por la variante itálica y provenzal. No solo por la inclusión de la rigurosa sextina (...), sino también por la utilización de recursos de Garcilaso y Petrarca (...)” (139). Esta etapa es importante porque coloca la primera piedra de la nueva estructura experiencial del sujeto hablante, el cual, luego de tamaño sufrimiento, ve cómo paulatinamente sus deseos son atendidos y materializados. “En lo temático, cabría decir que por vez primera rayos de luz comienzan a iluminar el generalmente oscuro (por triste y desolado) espacio belliano” (Cornejo Polar 19). No obstante, aún predomina la insatisfacción y frustración que le produce al sujeto hablante su andar en el mundo. En *Canciones y otros poemas*, se puede apreciar ese alejamiento del paradigma español y su acercamiento a los modelos itálicos. Este poemario está compuesto por trece poemas, de los cuales once son canciones y los dos restantes son tercetos encadenados.

En primer lugar, analizaremos el poema “El ansia de saber todo”, que es el que abre el libro. Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Este seso que vergonzoso va
rodando por la esférica corteza,
que ni una vez siquiera
ascender pudo a la celeste bóveda,
ahora desde la corporal cárcel
mira con infinita envidia siempre
el don alado ajeno,
lejos como la luz de las estrellas;
y aunque ya poco tiempo delante,
a lo menos alguna vez volar
entre aquellas montañas empinadas

de antiguos libros de la ciencia humana,
y saber qué es un triángulo equilátero;
pues la caducidad
en el vientre se esconde de un gusano,
mientras este vacila
si carcome los libros finalmente,
o bien al lector lerdo sin remedio.

Allá hacia el éter el entendimiento
sobre las altas nubes venturoso,
emprende raudo vuelo
como un ave que de onda en onda sube
las alturas del firmamento intrépida,
hasta observar la cúspide invisible
que emerge de los reinos
del terrenal planeta misterioso,
y enterarse de todo de una vez:
cuál es la fuente y cuál es el Leteo,
y en qué punto del universo azul
la inalcanzable ninfa está hallada
(aún no vista por la mente obtusa);
y antes de oír atónito
el ruin ruido del río tenebroso,
por último saber
si el amor que acá empieza en cuerpo y alma,
en tal estado seguirá en la muerte.

Quizás es mucho codiciadas alas,
tras vivir como inmóvil topo abajo,
que basta ser la rama
por el suelo reptando con sigilo,

y los cimientos descubrir del orbe,
donde el trébol es un vestigio extraño
que crece solitario;
y el tronco de la mente ya maduro,
como la planta que por vez primera
prende en el Edén y perdura siempre,
y sea el tallo del saber erecto
penetrando la carne de la vida,
y el soplo que lo anima sin cesar,
bríos incandescentes
del deleite que ayer esquivo fuera,
saturando hondamente
los días que aún faltan discurrir,
leyendo y copulando como nunca.

Entonces he aquí un arbolado cráneo
y largas ramas que se multiplican
por las extremidades,
al soplo de los vientos transparentes,
en varias direcciones al instante
como si subsanaran lo perdido;
que los bienes huidizos
asidos serán por los verdes miembros,
entretrejiendo el cuerpo y alma y mundo
en perfecta guirnalda hasta la muerte,
y ciñendo por último la vida
en el disfrute de la carne frágil
y del eterno espíritu voraz,
entre el suelo y los cielos,
en un girar continuo (y viceversa),
que a lo menos haber

desde ahora un atisbo luminoso
de dónde, por qué acá y adónde vamos.

Mas las extremidades no de planta,
sino aquellos tentáculos de pulpo,
día y noche afilados
por el mental tridente poderoso
y empecinado en el correr del tiempo
por entrar en el reino de los mares;
y fiero osar entonces
contra el ultraje del arcano acuático,
que sus ricos tesoros los reserva
para los primogénitos del hado;
y mediante los vívidos tentáculos
sacar las ricas prendas de los antros,
por mil mantos de erizos encubiertas;
y la frente adornar
de la invisible ninfa inteligible,
con agrisadas perlas,
tan recónditas como refulgentes,
y no con ovas por el mar echadas.

Pues tentacularmente por entero,
para entrar en el insondable océano,
y saber con certeza
si principio y final de todo sea,
cuando el río acarrea las cenizas
al valle submarino inexpugnable;
y dejar ya la obtusa
escafandra al pie del acantilado,
por artificial y perecedera,

que nunca ha descendido hasta los fondos,
en donde un bulto de color rojísimo,
como un arbusto en llamas bajo el agua,
o enigmático émulo sin par
del sumo don sanguíneo,
que tal es el coral resplandeciente,
cuya encendida copa
no sólo raíz del terrenal árbol,
mas espejo también de ardiente amor.

Estas alas y ramas y tentáculos
con sentimiento abrazan a la vez
el aire, fuego y agua,
en vela y aun durmiendo día a día,
al obrar y pensar avaricioso,
con talante tal por lo menos antes
del fin inoportuno,
que así pieza por pieza escudriñar
en alegre ejercicio de continuo
de un confín a otro en círculo cerrado
en la usanza mejor del intelecto,
con persistencia tal, que el gran misterio
se revela en la palma de la mano,
anticipadamente,
al penetrar el trifurcado espíritu,
mañana, tarde, noche,
la esférica corteza, el seno acuático,
y del cielo la bóveda celeste.

Canción, si bien en las postrimerías,
y hasta ahora jamás

ni diestra pluma ni ilustrado el numen,
que te procrean en el vasto mundo;
mas de tu padre cuán diferente eres,
y menester no tienes
ni de alas ni de tentáculos ni ramas,
que acá te basta honrar
la infelice memoria del perito
en la más pura nada. Sea así¹⁵¹.

En primer lugar, cabe mencionar que este poema es una canción al estilo petrarquista. Su estructura está compuesta por siete estrofas, de dieciocho versos cada una, y un commiato, conformado por diez versos, que la remata. Además, es un poema homeométrico, si tomamos en cuenta la definición de Rafael de Balbín, o heterométrico, si atendemos la propuesta de Isabel Paraíso. La cumbre tonal descansa en la sílaba diez, en la mayoría de los versos, o en la sílaba seis. De todos modos, en ambos casos es de signo yámbico. La cantidad de versos que se incluyen en las estancias del “Ansia de saber todo” representa una variable de Carlos Germán Belli, ya que el número promedio de eslabones que la conforman es de quince, y el más común es de trece. En cuanto a la rima, nuestro autor compone sus canciones sin emplear este recurso rítmico.

En lo referente a la métrica, se puede apreciar la gran diversidad expresiva de la canción petrarquista. En la primera estancia, por ejemplo, se observa que el primer, el quinto, el octavo, el décimo, el décimo séptimo y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo cuarto y el décimo sexto versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el tercer y el séptimo versos están

¹⁵¹ *Ibíd.*, pp. 257-258-259-260-261.

formados por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que admiten en su estructura la formación de un núcleo espiratorio sinaléfico. En el primer caso: (i-u); en el segundo caso: (o-a). Por su parte, el segundo, el cuarto, el sexto, el noveno y el décimo primer versos está conformados por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que, como el caso anterior, estos versos admiten en su estructura la formación de una sinalefa: en el segundo (a-e), en el cuarto (o-a), en el sexto (a-e), en el noveno (y-a) y en el décimo primero (e-a). Los eslabones melódicos restantes están compuestos por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura admiten la formación de dos sinalefas: en el décimo segundo verso (e-a) y (a-hu), en el décimo tercer verso (é-e) y (o-e) y en el décimo quinto verso (e-e) y (e-u).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: primer, décimo y décimo cuarto versos; o cuando está conformado por dos sílabas: cuarto y décimo tercer versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta primera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (te), presenta dos acentos rítmicos: segunda sílaba (dan) y sexta sílabas (fé). El tercer verso,

además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (quie), tiene un acento rítmico: segunda sílaba (ni-u). Del mismo modo, el séptimo verso, además de la cumbre tonal ubicada en sexta posición (je), tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (la). El décimo segundo verso, además del axis rítmico ubicado en décima posición (ma), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (ti), cuarta sílaba (li) y octava sílaba (cien). Por su parte, el décimo cuarto verso solo acentúa en su cumbre tonal: décima sílaba (dad).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (va), tiene un acento rítmico: octava sílaba (zo); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (se). Del mismo modo, el sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (siem). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (ni) y octava sílaba (vi); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (mi). El octavo verso sitúa su axis rítmico en la décima sílaba (tre). Además de este acento principal, tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (le) y tercera sílaba (co). El noveno verso, además del axis rítmico ubicado en décima posición (lan), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (po), sexta sílaba (tiem); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (y-au). El décimo verso sitúa su axis rítmico en la décima sílaba (lar). Además de este acento principal, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (gu); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (me). El décimo primer verso, además del axis rítmico ubicado en décima posición (na), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ta); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (en) y tercera sílaba (que). El décimo tercer verso sitúa su axis rítmico en la décima sílaba (lá). Además de este acento principal, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (trián); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ber). Del mismo modo, el décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (sa). Además de este acento principal, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (con); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (vien). El

décimo sexto verso, además del axis rítmico ubicado en sexta posición (ci), tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (mien) y tercera sílaba (es). Finalmente, el décimo séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en sexta posición (li), tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (co).

El cuarto, el quinto y el décimo octavo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el cuarto eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (bó), se aprecian dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (pu) y octava sílaba (les); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (der). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Situación análoga ocurre en el décimo octavo verso, donde la cumbre tonal se ubica en décima posición (me). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ler); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (tor). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste en la armonía poética. El quinto verso figura un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que presenta acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (cár), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (ho) y en cuarta posición (des), y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (ral). Precisamente, la proximidad del acento de la novena con el axis rítmico produce acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la novena sílaba, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la segunda estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el segundo, el octavo y el décimo quinto versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el tercero y el décimo sexto versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-i). Situación análoga ocurre en el séptimo verso, el cual está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el décimo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-y). De igual forma, el décimo octavo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (á-e). El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-o); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (a/ú). Por su parte, el primer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (a-ha) y (a-e). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (a-o) y (e-i). Del mismo modo, el noveno verso admite en su estructura la formación de dos sinalefas: (y-e) y (e-u). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. De igual forma, el décimo primer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (y-e) y (o-a). Finalmente, el décimo segundo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios

sinaléficos: (a-i) y (á-ha). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo cuarto verso también admite la formación de dos sinalefas: (y-a) y (e-o); por lo tanto, sus nueve sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. Además, en su estructura admite la presencia de un hiato: (o/í). En cambio, el cuarto verso admite en su estructura la formación de tres sinalefas: (o-u), (e-o) y (a-e). Por lo tanto, sus catorce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el décimo séptimo verso está compuesto por dieciséis sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que en su estructura se admite cinco sinalefas: (i-e), (e-a), (á-e), (a-e) y (o-y). Además, admite la presencia de un hiato: (y/a).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: noveno, décimo primer y décimo sexto versos; o cuando está conformado por dos sílabas: quinto y décimo cuarto versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta segunda estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (mien), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (llá-ha), cuarta sílaba (é). Del mismo modo, el segundo verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (ro), tiene dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (al) y sexta sílaba (nu). Asimismo, el tercer verso,

además del axis rítmico ubicado en la sexta sílaba (vue), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (pren) y cuarta sílaba (rau). Situación análoga sucede en el sexto verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (si), y los acentos secundarios en posiciones pares: cuarta sílaba (var) y sexta sílaba (cús). El séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (rei), presenta un acento secundario de signo yámbico: segunda sílaba (mer). De igual forma, el octavo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (rio), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (nal) y sexta sílaba (ne). Del mismo modo, el décimo tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (tu), tiene tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (ún), cuarta sílaba (vis) y sexta sílaba (men). El décimo sexto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ber), presenta un acento secundario de signo yámbico: segunda sílaba (úl). Finalmente, el décimo octavo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (muer), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (ta) y octava sílaba (rá-en).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (su), tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (de-on) y octava sílaba (on); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (a). Del mismo modo, el quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (tré). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (men); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tu). El noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vez). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (to) y octava sílaba (de-u); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (rar). El décimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (te). Además de este acento

fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (fuen) y sexta sílaba (cuál); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (cuál). Finalmente, el décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (tó). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (ír); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (y-an).

El décimo primero, el décimo segundo, el décimo quinto y el décimo séptimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el décimo primer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (zul), se aprecian dos acentos rítmicos: segunda sílaba (qué) y octava sílaba (ver); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pun). Precisamente, la continuidad de los acentos de la segunda y tercera sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Situación análoga ocurre en el décimo quinto verso, donde la cumbre tonal se ubica en décima posición (bro). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ruin) y sexta sílaba (rí); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (rui). Precisamente, la continuidad de los acentos de la segunda y tercera sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste en la armonía poética. Del mismo modo, ocurre en el décimo séptimo verso, donde la cumbre tonal se ubica en décima posición (al). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (pie) y octava sílaba (cuer); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (mar) y quinta sílaba (cá). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier

desajuste en la armonía poética. El décimo segundo verso representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que presenta acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (lla), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en cuarta posición (za) y en sexta posición (nin), y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (rá-ha). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la novena sílaba, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la tercera estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el cuarto, el quinto, el noveno y el décimo segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el tercero, el séptimo y el décimo cuarto versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el octavo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-e). Del mismo modo, el décimo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Situación análoga ocurre en el décimo primer verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-e). De igual forma, el décimo quinto verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-a). El décimo sexto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-ho); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. El décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a); por lo tanto,

las doce sílabas fonética se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (a/ú). Finalmente, el décimo octavo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y). Por su parte, el segundo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (o-i) y (o-a). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-e) y (o-e). Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficos: (y-e) y (o-a). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo tercer y décimo séptimo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta tercera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (a), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (zás), cuarta sílaba (mi) y octava sílaba (cia). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en sexta posición (ra), tiene un

acento secundario rítmico: segunda sílaba (bas). Asimismo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (or), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (mien) y octava sílaba (brir). Situación análoga sucede en el séptimo verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (ta), y un acento secundario en posición par: segunda sílaba (cre). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (du), presenta dos acentos secundarios de signo yámbico: segunda sílaba (tan) y sexta sílaba (men). De igual forma, el noveno verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (me), se aprecia un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (plan). El décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (rec). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (se), cuarta sílaba (ta) y octava sílaba (ber). Del mismo modo, el décimo tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (sar), tiene dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (so) y sexta sílaba (ni). Finalmente, el décimo octavo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (nun), se aprecian tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (yen), sexta sílaba (lan) y octava sílaba (co).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (gi), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (mó); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (sue). Del mismo modo, el sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (tra). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (ti); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tré). El décimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (siem). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (du); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (pren) y quinta sílaba (dén). El

décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vi). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (car); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tran). El décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (ren). Además de este acento fundamental tiene un acento extrarrítmico: primera sílaba (brí). Finalmente, el décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (fue). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (yer) y octava sílaba (qui); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (lei).

El segundo, el décimo sexto y el décimo séptimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. El segundo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (ba), tiene tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (co), sexta sílaba (mó) y octava sílaba (to); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (vir). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Situación análoga ocurre en el décimo sexto verso, donde la cumbre tonal se ubica en sexta posición (men). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (do-hom); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ran). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste en la armonía poética. Del mismo modo, ocurre en el décimo séptimo verso, donde la cumbre tonal se ubica en décima posición (rrir). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (dí) y sexta sílaba (fal); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (ún). Precisamente, la continuidad de los acentos de la

quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste en la armonía poética.

En la cuarta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el segundo, el cuarto, el quinto, el sexto, el octavo, el décimo primer y el décimo tercer versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el tercero y el séptimo versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el décimo verso está conformado por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-ha). Situación análoga ocurre en el décimo tercer verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-e). Del mismo modo, el décimo quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y). Finalmente, el décimo sexto verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-a). Por su parte, el primer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-a) y (í-u). Situación análoga ocurre en el décimo cuarto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-e) y (o-y). Del mismo modo, el décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de dos sinalefas: (e-a) y (a-u). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo octavo verso también admite la formación de dos sinalefas: (é-a) y (á-y); por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se

convierten en once sílabas rítmicas. Pero, además, en su estructura admite la presencia de un hiato: (y/a). En cambio, el noveno verso admite en su estructura la formación de tres sinalefas: (o-e), (o-y) y (a-y). Por lo tanto, sus catorce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Pero, además, en su estructura admite la presencia de un hiato: (y/a).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo segundo y décimo quinto versos; o cuando está conformado por dos sílabas: primer verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta cuarta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (pli), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (lar) y cuarta sílaba (ra). El tercer verso solo tiene como acento su cumbre tonal, ubicada en la sexta posición (da). Del mismo modo, el cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (rem), tiene dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (vien) y segunda sílaba (so). Asimismo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (tam), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (va) y sexta sílaba (cio). Situación análoga sucede en el noveno verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba

(mun), y tres acentos secundarios en posición par: cuarta sílaba (cre), sexta sílaba (cuer) y octava sílaba (ver). El décimo segundo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (frá), presenta dos acentos secundarios de signo yámbico: cuarta sílaba (fru) y octava sílaba (car). De igual forma, el décimo tercer verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (raz), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (ter) y sexta sílaba (pí). Finalmente, el décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ver). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (rar) y sexta sílaba (ti).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (crá), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (tan) y octava sílaba (la); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (quí-un). Del mismo modo, el sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (di). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (na); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (co). El séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (di). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (bie). El octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (mien). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (si) y octava sílaba (ver); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (rán). Del mismo modo, el décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vi). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (úl); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ñen). El décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (cie). Además de este acento fundamental tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (en) y tercera sílaba (sue). El décimo sexto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (ber). Además de este acento fundamental, tiene un

acento extrarrítmico: tercera sílaba (me). Finalmente, el décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (no). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (tis); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (den) y tercera sílaba (ho).

El décimo y el décimo octavo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el segundo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (muer), se aprecia un acento rítmico: sexta sílaba (nal); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (fec) y séptima sílaba (da-has). Precisamente, la continuidad de los acentos de la sexta y séptima sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sexta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. Situación análoga ocurre en el décimo octavo verso, donde la cumbre tonal se ubica en décima posición (va). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (dón), sexta sílaba (cá-y) y octava sílaba (dón); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (qué-a). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste en la armonía poética.

En la quinta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el cuarto, el sexto, el noveno, el décimo, el décimo primer, el décimo segundo, el décimo séptimo y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo sexto verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el segundo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que

se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a). Del mismo modo, el séptimo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-o). Situación análoga ocurre en el décimo tercer verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Finalmente, el décimo cuarto verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Por su parte, el tercer verso está compuesto por nueve sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (a-y) y (e-a). Situación análoga ocurre en el quinto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (y-e) y (o-e). Del mismo modo, el octavo verso, está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (a-e) y (o-a). Finalmente, el décimo quinto verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficis: (a-i) y (a-i). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo cuarto verso; o cuando está conformado por dos sílabas: octavo y décimo primer versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta quinta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento

fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (plan), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (da). Del mismo modo, el cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (ro), tiene dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (tal) y sexta sílaba (den). Asimismo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (tiem), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (na) y octava sílaba (rrer). Situación análoga sucede en el séptimo verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (ton), y dos acentos secundarios en posición par: segunda sílaba (fie) y cuarta sílaba (sar). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (cuá), presenta dos acentos secundarios de signo yámbico: cuarta sílaba (tra) y octava sílaba (ca). De igual forma, el décimo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (ha), se aprecia un acento secundario rítmico: sexta sílaba (gé). El décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (an). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (car), cuarta sílaba (ri) y sexta sílaba (pren). Del mismo modo, el décimo quinto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (gi), tiene dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (si) y sexta sílaba (nin). El décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (per). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (sa). Finalmente, el décimo octavo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (cha), se aprecia un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (o).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (pul), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (tá); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (que). Del mismo modo, el tercer verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (la). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (dí) y tercera sílaba (no). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ma). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (rei); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (trar). Del mismo modo, el noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ser). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (so); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ri). De igual forma, el décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (tá). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ví); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (dian). El décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (bier). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ri); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (man). El décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (nar). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fren). Finalmente, el décimo séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (gen). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (co); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (cón).

En la sexta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el noveno, el décimo quinto y el décimo séptimo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el tercero y el décimo cuarto versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una

sinalefa: (o-y). Del mismo modo, el sexto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-i). Situación análoga ocurre en el séptimo verso, el cual está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-o). De igual forma, el octavo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). El décimo primer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-u); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-é); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (o/e). El décimo sexto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-e); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. Por su parte, el segundo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (a-e) y (e-o). Situación análoga ocurre en el quinto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-e) y (o-a). Del mismo modo, el décimo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (a-ha) y (o-has). Finalmente, el décimo octavo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficos: (e-a) y (e-a). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el tercer verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de tres sinalefas: (o-u), (o-e) y (o-e).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo tercer y décimo octavo versos; o cuando está conformado por dos sílabas: segundo y décimo primer versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta sexta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El sexto verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (na), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (va) y sexta sílaba (ri). Del mismo modo, el décimo verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (fon), tiene dos acentos secundarios de signo par: segunda sílaba (nun) y sexta sílaba (di). Asimismo, el décimo primer verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (jí), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (bul) y octava sílaba (lor). Situación análoga sucede en el décimo segundo verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (a), y dos acentos secundarios en posición par: cuarta sílaba (bus) y sexta sílaba (lla). El décimo tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (par), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (má) y sexta sílaba (co-é). De igual forma, el décimo cuarto verso, además del axis rítmico ubicado en la sexta sílaba (guí), se aprecia un acento secundario rítmico: segunda sílaba (su).

Finalmente, el décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (cien). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ral).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (cé), tiene un acento rítmico: octava sílaba (da); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (trar). Del mismo modo, el tercer verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (te). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ber). El cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (se). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (nal) y octava sílaba (to); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ci). Del mismo modo, el quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ni). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (rre); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (rí). De igual forma, el séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (tu). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (jar). El octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (la). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fan). Del mismo modo, el noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (de). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: quinta sílaba (cial). El décimo sexto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (co). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (di); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (cu). Finalmente, el décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (mor). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (bién) y octava sílaba (dien); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pe).

El primer y el décimo séptimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el primer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (te), se aprecia un acento rítmico: sexta sílaba (men); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (lar). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El décimo séptimo verso figura un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (ár), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en segunda posición (só), y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en quinta posición (íz) y novena posición (nal). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la séptima estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el quinto, el sexto y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el séptimo, el décimo cuarto y el décimo sexto versos presentan tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a). Del mismo modo, el tercer verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). Situación análoga ocurre en el noveno verso,

el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). De igual forma, el décimo primer verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-u). El décimo segundo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-e); por lo tanto, las doce sílabas fonética se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el décimo quinto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el cuarto verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (a-y) y (a-a). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/au). Del mismo modo, el octavo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-a) y (a-e). Por su parte, el décimo verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de tres sinalefas: (e-u), (a-o) y (o-e). Finalmente, el décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de tres núcleos espiratorios sinaléficos: (a-e), (a-e) y (o-a). Por lo tanto, sus catorce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo y octavo versos; o cuando está conformado por dos sílabas: primero, décimo quinto y décimo séptimo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta séptima estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (vez), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (mien) y sexta sílaba (bra). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en sexta posición (a), tiene dos acentos secundarios de signo par: segunda sílaba (ai) y cuarta sílaba (fue). Asimismo, en el cuarto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (dí), se aprecian tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (ve), cuarta sílaba (mien) y octava sílaba (dí). El séptimo verso presenta en su estructura solo al acento principal, ubicado en sexta posición (tu). El décimo segundo verso, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (te), tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (ten). Situación análoga sucede en el décimo cuarto verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en sexta posición (men), y un acento secundario en posición par: cuarta sílaba (pa). El décimo quinto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (pí), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (tar) y octava sílaba (ca). De igual forma, en el décimo sexto verso, además del axis rítmico ubicado en la sexta sílaba (no), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (ña) y cuarta sílaba (tar). Finalmente, el décimo séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (cuá). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (fé), sexta sílaba (te) y octava sílaba (se).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (tá), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ra); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (es) y tercera sílaba (a). Del mismo modo, el quinto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (cio), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (sar); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (brar). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (an). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (me); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (lan). Del mismo modo, el noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ti). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ci); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (le). De igual forma, el décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (lec). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (jor); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (san). Asimismo, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ma). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (pal); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ve). Finalmente, el décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (les). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (bó); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (cie).

El octavo y el décimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el octavo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (dri), se aprecian dos acentos rítmicos: segunda sílaba (sí) y sexta sílaba (pie); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pie). Precisamente, la continuidad de los acentos de la segunda y tercera sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación

rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. En el décimo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (rra), se aprecian dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (a-o) y sexta sílaba (ár); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fín). Precisamente, la continuidad de los acentos de la segunda y tercera sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

Finalmente, en el commiato, estrofa que remata la canción, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer y el cuarto versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el sexto verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el séptimo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Situación análoga ocurre en el noveno verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-i). De igual forma, el décimo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). Por su parte, el segundo verso está compuesto por nueve sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (y-has) y (a-a). Situación análoga ocurre en el tercer verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (i-i) y (o-e). Finalmente, el décimo verso

está compuesto por nueve sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-a) y (a-ho).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo, octavo y décimo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, el commiato nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (rí), tiene un acento rítmico: segunda sílaba (ción). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (nu), tiene tres acentos secundarios de signo par: segunda sílaba (dies), cuarta sílaba (plu) y octava sílaba (tra). Asimismo, el cuarto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (mun), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (cre) y octava sílaba (vas). Situación análoga sucede en el sexto verso, en el cual se aprecia la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (tie), y un acento secundario en posición par: cuarta sílaba (ter). En el séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (ra), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (de-a) y sexta sílaba (tá). De igual forma, el octavo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (rar). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (cá) y cuarta sílaba (bas). Finalmente, el décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (sí), presenta

tres acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (pu), sexta sílaba (na) y octava sílaba (se).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (más), tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (y-has) y tercera sílaba (ho). Del mismo modo, el noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ri). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (mo); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (li).

El quinto verso figura un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (te-e), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en cuarta posición (pa) y en sexta sílaba (cuán), y un acento extrarrítmico: novena posición (ren). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Los versos heptasílabos y endecasílabos se encadenan de una forma libre. Por lo tanto, en esta canción se presenta rima cero.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las posiciones sexta o décima, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por ende, asume un papel fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se

evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, esta canción nos plantea a un sujeto hablante que, en primer lugar, carece de sabiduría. Precisamente, esta situación aumenta su sensación de inferioridad frente a los demás seres humanos. El hablante poético se siente avergonzado por no haber tenido acceso al conocimiento de las causas y de las cosas: “Este seso que vergonzoso va/rodando por la esférica corteza,/que ni una vez siquiera/ascender pudo a la celeste bóveda,/ahora desde la corporal cárcel/mira con infinita envidia siempre/el don alado ajeno (...)”. De este primer momento de carencia, surge el deseo de alcanzar lo que, de alguna manera, posibilitará que el sujeto hablante pueda desarrollarse a plenitud. La necesidad de abandonar el estado de ignorancia en el que se encuentra el yo poético, además de las ansiadas correspondencia amorosa y plenitud existencial, manifiestan el inconformismo que atañe al derrotero del hablante poético; por lo tanto, este expresa su imperiosa convicción de cambio. Y, precisamente, una de las formas de alcanzar la redención es a través de la conquista de “el don alado ajeno”. Puesto que se parte desde una inferioridad, es ajeno. Por lo tanto, toda la canción transcurre en la expresión del deseo del sujeto hablante. “El ansia de saber vuelve a encarnarse aquí en un ramificado árbol craneal (con ramas que son a veces como ávidos apéndices tentaculares y otras como alas” (Cornejo Polar 64). Como tentáculos o como alas, el deseo siempre es el mismo: la sabiduría. “Allá hacia el éter el entendimiento/sobre las altas nubes venturoso,/emprende raudo vuelo (...)” o “Entonces he aquí un arbolado cráneo/y largas ramas que se multiplican/por las extremidades,/al soplo de los vientos transparentes,/en varias direcciones al instante/como si subsanaran lo perdido (...)”. La tarea de estas extensiones radica en alcanzar la, hasta ahora,

esquiva sabiduría de todo: “que los bienes huidizos/asidos serán por los verdes miembros”. Asimismo, el ansia de saber todo implica la estación sentimental; lo cual, sugestivamente, refiere otra arista de los deseos del sujeto hablante: la correspondencia amorosa. En este caso, la cuestión ha de ser metafísica, ya que se plantea la necesidad de saber “si el amor que acá empieza en cuerpo y alma,/en tal estado seguirá en la muerte”. Y, aún más, el deseo se proyecta hacia un futuro donde el yo poético pasará “saturando hondamente/los días que aún faltan discurrir,/leyendo y copulando como nunca”. Cornejo Polar, al respecto, señala: “Pero hay algo más importante: el acto mismo del saber, la operación cognoscitiva se describe como una alegórica cópula, a la vez que el tiempo futuro se vislumbra como uno en que se sacie a la vez la sed de saber y la sed de amar” (64). Finalmente, en el commiato, el sujeto hablante se dirige a la “Canción” para indicarle “que acá te basta honrar/la infelice memoria del perito/en la más pura nada. Sea así”.

La caótica situación del hablante poético, sumido en un estado de ignorancia total, de búsqueda del conocimiento, de conflicto interno entre su realidad y su deseo; se contrapone a la armonía de la canción, al equilibrio que se expone en la composición de las estancias, cuya simetría revela la concordia de la forma clásica. Definitivamente, se produce un choque entre la armonía que sugieren las formas estróficas castellanas tradicionales, que Belli recupera, y la realidad contemporánea del sujeto hablante.

A continuación, analizaremos el poema “La canción coja” Lo transcribimos para su mejor apreciación:

Esta que amontonadamente parte
coja canción al limbo del olvido,

en alas de una y otra bastardilla,
no del hermoso trazo e inclinado,
mas las del plagio a diario vergonzante,
que por tal grave causa no la alberga
ni misericordiosamente nunca
en los altos estantes niquelados
ninguna biblioteca a la redonda;
y mientras tanto yace
entre la amarillez y la carcoma
de las vírgenes páginas del libro
zarrapastrosamente dentro y fuera;
en donde no está como anillo al dedo
y a rastras de acá para acullá va,
a pesar de la ingrávida ortopedia,
y aunque más ose remontarse al cielo
con la gracia del numen serenísimo
que en cada punto cardinal proclama
los triunfos del amor en cuerpo y alma.

Mas no solo son penas mal salidas
bajo la oscura bóveda del orbe
y en la corteza esfera y desierta ,
a través del embudo de la pluma,
sino también las hórridas erratas
contra la letra d'bil e indefensa,
que a sobresaltos discurriendo acá,
por culpa de quien feamente escribe,
o del hado invisible la vil saña;
que si afanosos a fondo
hora a hora hasta el último suspiro,
bajo el firme cuidado del fiel arte,

aunque resulta qué imposible asunto,
como remontar una alta montaña,
hacer bien día a día cada cosa,
y tal lo prueban los cojuelos versos
de pies descalzos por ser tan deformes,
sin poder seguir la cadencia suave
del alma de la amante dama bella;
y cuánto en vano todo finalmente.

En el temible reino de los yerros,
vagando ciegamente entre tinieblas,
bajo el constante acoso dondequiera
de los feos defectos que perduran
más allá de los siglos y los siglos,
cuando ya ni el menor despojo yazga
de quien los perpetró y avergonzado
partió del mundo con la mayor carga,
como ejemplo de aquello que jamás
se deba cometer,
que es harto peligroso dejar huellas
sobre la faz del orbe despiadado,
de pisadas nerviosas que conducen
al limbo del olvido en el futuro,
y a la feroz vergüenza en la muerte,
en donde nadie disimular puede
las erratas de ayer, hoy y mañana,
por el agreste seso cometidas,
que por la pluma así se perpetúan
en las precederas bastardillas.

Qué de crujidos broncos de verdad

y tenaces al paso de las épocas,
no cesan de salir a las afueras
desde las entretelas del espíritu,
o de las mismas vísceras secretas,
como crepitaciones del Vesubio,
que petrifican antes que la lava,
y quedan en el aire deshaciéndose,
como el llanto del ser fetal que nunca
miró la luz del día;
y al no llegar a ser tañido grato
de la bética lira y armoniosa,
que oído de la ninfa con miel sella,
la bóveda del valle los rechaza,
como las clarinadas de la peste,
sumiéndolos en el mayor silencio;
y sonidos tan ásperos de la vida
de nadie codiciados ni una vez,
que fingidamente en lontananza
intenta escuchar la esquiva dama.

Y la prótesis vuelan por los aires
cuando mastican deleitosamente
bastardilla tras bastardilla letra,
que emergiendo van entre tropezones
como si pronto se quisiera asir
el sabor de las múltiples ideas,
cuyo zumo se esconde muy adentro
y raudo sale como un rayo afuera
hasta llegar al corto promontorio
de la sinhueso oculto;
mas cada bastardilla retenida

con regodeos en el bucal reino,
no tan solo la dulce y la rolliza,
sino la flaca y agria por igual,
sin que el menor hartazgo se vislumbre,
que codiciadas cual mujeril pulpa,
para el supremo goce e infinito
del solitario comensal nocturno,
cuyo hambre milenario no se aplaca
ni destripando cada letra humana.

Que el rigor destes versos no sería,
si de amarillas rosas tan preciadas
entretajidos fueran íntegramente,
o una y otra vez dellas solo hablando,
con fijeza tal del anheloso amante,
aunque no realmente floreciendo,
e idea no más de fragancia hubiera,
impregnando del suelo al firmamento;
mas lamentablemente no un jardín
de tales flores lindas,
y en vez un huerto donde refunfuñan
no los hados ariscos, sino el alma
bajo la forma de pequeños ajos,
no sembrado por cierto el bulbo acá,
que basta se le aluda a la ligera
al pensar en la intempestiva muerte,
y acarrear los aires de repente
en uno y otro punto cardinal,
el mal olor acumulado en siglos,
desde el irrespirable primer antro.

Si del pétalo de la rosa viva,
que luce como un astro en el jardín,
el imperio de la sin par tersura,
más que la arena fina de las playas,
alguna vez pudiera reencarnarse
en el cuerpo arrugado de la letra,
cubriéndola de arriba abajo toda,
para disimular en cierto modo
el natural defecto que la agobia;
mas tal mudanza no,
pues el verso es deforme por completo
y perfecta la rosa entre las flores,
suave al aliento del viento de los tiempos;
y es mucho pedir que la canción vaya
de puntillas por el planeta vasto,
rozandod apenas la corteza dura,
que si es imperceptible como el aura,
no lo será por delicada en sí,
sino por la aspereza de su música,
que nadie acaso oír querrá mañana.

Basta solo mirar el leve trazo
reducido allí cuán borrosamente
a mancha vergonzante el final día,
que es suficiente tal vestigio mínimo
por ser del alma espejo inigualable
y de los escudriñado en las afueras,
en honor de los bienes del destino
o en lamento de cada crudo mal,
por la lid misteriosa sublunar;
y así la bastardilla

bajo el olvido férreo de los siglos,
separada de las demás por siempre,
punto insignificante, mas testigo
ocular de las bruscas alternancias,
que indeleble se torna íntegramente
como clara señal de los defectos
del propio verso cojo sin remedio,
y no por torpe física letrica,
que resignada lleva las muletas,
sino por quien soñó hacer bien las cosas.

Disculpad, Canción, a vuestro padre,
que no estéis adornada como ayer,
ni clara, ni dorada, ni celeste,
y apenas habláis bajo mil pudores,
en tanto impenetrable por densísima,
y hasta cojuela, manca, tuerta y sorda;
mas no lo aborrezcáis, pues con amor
os engendró en el seno de la musa,
y sois por ello el sol que lo ilumina¹⁵².

En primer lugar, cabe mencionar que este poema es una canción al estilo petrarquista. Su estructura está compuesta por ocho estrofas y un commiato, compuesto por nueve versos, que la remata. Además, es un poema homeométrico, si tomamos en cuenta la definición de Rafael de Balbín, o heterométrico, si atendemos la propuesta de Isabel Paraíso. La cumbre tonal descansa en la sílaba diez, en la mayoría de los versos, o, en su defecto, en la sílaba seis. De todos modos, en ambos casos es de signo yámbico. La cantidad de versos que se incluyen en las estancias del “Ansia de saber todo”

¹⁵² Ibíd., pp. 292-293-294-295-296-297.

representa una variable de Carlos Germán Belli, ya que el número promedio de eslabones que la conforman es de quince, y el más común es de trece; y esta canción tiene estancias conformadas por veinte versos. En cuanto a la rima, nuestro autor compone sus canciones sin emplear este recurso rítmico.

En lo referente a la métrica, se puede apreciar la gran diversidad expresiva de la canción petrarquista. En la primera estancia, por ejemplo, se observa que el segundo, el séptimo, el octavo, el décimo segundo y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Del mismo modo, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (e/i). Situación análoga ocurre en el quinto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-a). De igual forma, el sexto verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). El noveno verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Situación análoga ocurre en el décimo primer verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se

convierten en once sílabas rítmicas. El décimo noveno verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). Por su parte, el tercer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-u) y (a-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/o). Situación análoga ocurre en el décimo sexto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (a-i) y (a-o). Del mismo modo, el décimo séptimo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (y-au) y (e-a). Por su parte, el décimo cuarto verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de tres sinalefas: (o-e), (o-a) y (o-a). Finalmente, el décimo quinto verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de tres sinalefas: (y-a), (e-a) y (a-a).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo quinto verso; o cuando está conformado por dos sílabas: décimo octavo verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta primera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su

condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El tercer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (di), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (a), cuarta sílaba (de-u) y sexta sílaba (o). Asimismo, el cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (na), tiene dos acentos secundarios de signo par: cuarta sílaba (mo) y sexta sílaba (tra). Del mismo modo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (zan), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (pla) y sexta sílaba (dia). Situación análoga sucede en el sexto verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (ber), y dos acentos secundarios en posición par: cuarta sílaba (gra) y sexta sílaba (cau). El séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (nun), presenta dos acentos secundarios rítmicos: sexta sílaba (dio) y octava sílaba (men). El noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (don), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (gu) y sexta sílaba (te). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ya), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (mien) y cuarta sílaba (tan). El décimo tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (fue), presenta tres acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (tro), sexta sílaba (men) y octava sílaba (den). Situación análoga sucede en el décimo noveno verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (cla), y tres acentos secundarios en posición par: segunda sílaba (ca), cuarta sílaba (pun) y octava sílaba (nal). De igual forma, el vigésimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición

(al), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (triun), sexta sílaba (mor) y octava sílaba (cuer).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (par), tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (na) y octava sílaba (men); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (es). Del mismo modo, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (vi), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ción) y sexta sílaba (lim); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (co). El octavo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (la), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (tan); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (al). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (co), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (llez); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (en). El décimo segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (li), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (pá); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (vír). Del mismo modo, el décimo sexto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (pe), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (grá); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (sar). El décimo séptimo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (cie), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (o) y octava sílaba (tar); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (y-aun). Finalmente, el décimo octavo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (ní), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (nu); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (gra).

El décimo cuarto y el décimo quinto versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el primer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (de), se aprecian tres

acentos rítmicos: segunda sílaba (don), sexta sílaba (co) y octava sílaba (ni); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (lar). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El décimo quinto verso figura un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (va), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (ras) y en sexta posición (pa); y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en quinta posición (cá) y novena posición (lla). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. De igual forma, se debe aplicar el recurso de desacentuación a la quinta sílaba que perturba la armonía versal, ya que se encuentra al lado de la sexta sílaba, que es acentuada.

En la segunda estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el cuarto, el quinto, el décimo sexto, el décimo séptimo y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-o). Del mismo modo, el sexto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-i). Situación análoga ocurre en el octavo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la

formación de una sinalefa: (e-e). De igual forma, el noveno verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-i). El décimo segundo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Asimismo, el décimo cuarto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a); por lo tanto, las doce sílabas fonética se convierten en once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el décimo quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a). Situación análoga ocurre en el décimo noveno verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el séptimo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-a) y (o-a). Del mismo modo, el décimo tercer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (é-i) y (e-a). El décimo verso representa un caso complejo dentro de la estructura métrica de la estancia, ya que admite la formación de una sinalefa (i-a) convencional; sin embargo para que sus nueve sílabas fonéticas se conviertan en siete sílabas rítmicas, que son necesarias para la conformación de la canción, se debe aplicar una sinalefa de verso a verso (o-ho). Solo aplicando este recurso se mantiene la alternancia de endecasílabos y heptasílabos propia de la canción. Por su parte, el tercer verso está compuesto por catorce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de tres sinalefas: (y-e), (a-e) y (a-y). Finalmente, el décimo primer verso admite en su

estructura la formación de tres núcleos espiratorios sinaléficos: (a-a), (a-ha) y (a-e). Por lo tanto, sus catorce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (a/ho).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: séptimo verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta segunda estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (or), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (cu) y sexta sílaba (bó). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en sexta posición (sier), tiene dos acentos secundarios de signo par: cuarta sílaba (te) y sexta sílaba (fé). Asimismo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (rra), se aprecian dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (bién), sexta sílaba (hó). El séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (cá), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (sal), octava sílaba (rrien). El octavo verso, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (cri), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (cul), sexta sílaba (fe) y octava sílaba (men). El décimo quinto verso, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (co), tiene cuatro acentos rítmicos: segunda sílaba (cer), cuarta

sílaba (dí), sexta sílaba (dí) y octava sílaba (ca). Situación análoga sucede en el décimo sexto verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima posición (ver), y dos acentos secundarios en posición par: cuarta sílaba (prue) y octava sílaba (jue). Del mismo modo, el décimo séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (for), tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (cal). Finalmente, en el décimo noveno verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (be), se aprecian tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (al), sexta sílaba (man) y octava sílaba (da).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (li), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (pe); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (so). Del mismo modo, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (plu), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (bu); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (vés). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (fen). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (le) y sexta sílaba (dé); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (con). De igual forma, el noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (sa). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (si); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ha). El décimo verso presenta una situación más compleja con respecto a su estructura de intensidad. Este presenta un acento en posición par: cuarta sílaba (no) y un acento en posición impar: séptima sílaba (fon)¹⁵³. Asimismo, el décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ar). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (da); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fir). El décimo tercer

¹⁵³ Cabe mencionar que esto se debe a que se aplicó el recurso de sinalefa entre versos para compensar las siete sílabas rítmicas del décimo eslabón melódico.

verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (sun), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (sul) y octava sílaba (si); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (aun). El décimo cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (ta), tiene tres acentos extrarrítmicos: primera sílaba (co), quinta sílaba (tar) y séptima sílaba (na-al). Finalmente, el décimo octavo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (sua), tiene un acento rítmico: octava sílaba (den); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (der) y quinta sílaba (guir).

El décimo primer y el vigésimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el décimo primer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (pi), se aprecian dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ra-has) y sexta sílaba (úl); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (ho) y tercera sílaba (ho). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El vigésimo verso figura un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además, de la cumbre tonal, ubicada en décima sílaba (men), el verso presenta tres acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (cuán), en cuarta sílaba (va) y en sexta posición (to); y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (cá). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la tercera estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el cuarto, el quinto, el octavo, el décimo primer, el décimo segundo, el décimo

sexto, el décimo octavo y el vigésimo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el sexto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (i-e). Situación análoga ocurre en el séptimo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (ó-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). De igual forma, el décimo primer verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). El décimo cuarto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo quinto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (a/e). Del mismo modo, el décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a); por lo tanto, las doce sílabas fonética se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/y). Finalmente, el décimo noveno verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el tercer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (o-e) y (e-a). Del mismo modo, el

noveno verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-a) y (e-a).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: noveno y décimo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta tercera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (ye), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (mi) y sexta sílaba (rei). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (quie), tiene dos acentos secundarios de signo par: cuarta sílaba (tan) y sexta sílaba (co). Asimismo, en el séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (za), se aprecia un acento secundario rítmico: sexta sílaba (tró-y). Situación análoga sucede en el décimo verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima posición (ter), y un acento secundario en posición par: segunda sílaba (de). El décimo segundo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (da), presenta un acento secundario rítmico: sexta sílaba (or). El décimo cuarto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (tu), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (lim) y sexta sílaba (vi). Del mismo modo, el décimo quinto verso,

además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (muer), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (roz) y sexta sílaba (güen). De igual forma, el décimo octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (ti), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (gres) y sexta sílaba (se). Situación análoga sucede en el décimo noveno verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en décima posición (tú), y dos acentos secundarios en posición par: cuarta sílaba (plu) y sexta sílaba (sí). Finalmente, el vigésimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (di). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (de).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (du), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (fec); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fe). Del mismo modo, el quinto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (si), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (llá); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (si). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (yaz). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (nor) y octava sílaba (po); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (cuan). El noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (más). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (que); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (co) y tercera sílaba (jem). El décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (du). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (vio); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (sa). Finalmente, el décimo séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ña). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (yer); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (rra).

El segundo, el octavo, el décimo primer y el décimo sexto versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el segundo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (nie), se aprecian tres acentos rítmicos: segunda sílaba (gan), cuarta sílaba (cie) y sexta sílaba (men); y un acento extrarrítmico: séptima sílaba (te-en). Precisamente, la continuidad de los acentos de la sexta y séptima sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sexta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El octavo eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (car), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (tió) y en cuarta sílaba (mun), y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (yor). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Del mismo modo, en el décimo primer eslabón melódico también existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (hue), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (har) y en sexta sílaba (gro), y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (jar). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Finalmente, en el décimo sexto eslabón melódico también se produce acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (pue), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (don) y en cuarta sílaba

(na), y un acento extrarrítmico ubicado en novena posición (lar). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la cuarta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el segundo, el tercer, el cuarto, el quinto, el sexto, el séptimo, el octavo, el décimo cuarto, el décimo quinto, el décimo sexto, el décimo séptimo y el décimo noveno versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso¹⁵⁴; mientras que el décimo verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el noveno verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). Del mismo modo, el décimo primer verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a). Situación análoga ocurre en el décimo segundo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). De igual forma, el décimo tercer verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-o). El décimo octavo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (i-u); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el vigésimo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-e).

¹⁵⁴ Cabe mencionar que en el eslabón décimo séptimo, para que se cumpla la medida de once sílabas, se ha aplicado el recurso de compensación de verso a verso entre aquel y el eslabón décimo sexto.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: primer y décimo octavo versos; o cuando está conformado por dos sílabas: segundo, cuarto y octavo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta cuarta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El tercer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (fue), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ce) y sexta sílaba (pa). El cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (pí), tiene un acento secundario de signo par: sexta sílaba (te). El quinto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (cre), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (mis) y sexta sílaba (vís). Del mismo modo, el séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (la), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (fi) y sexta sílaba (an). El octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (cién). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (que) y sexta sílaba (ai). El décimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (dí). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: segunda sílaba (ró). El décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (gra). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (gar) y octava sílaba (ñi). El décimo tercer verso

sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (se). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (í) y sexta sílaba (nin). Del mismo modo, el décimo cuarto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (cha), tiene dos acentos secundarios de signo par: segunda sílaba (bó) y sexta sílaba (va). El décimo sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (len). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (mién) y octava sílaba (yor). Finalmente, el décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vez). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (na) y sexta sílaba (cia).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (dad), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ji) y sexta sílaba (bron); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (Qué). El segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (é). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (pa); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (na). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (su). Además de este acento fundamental tiene un acento rítmico: sexta sílaba (cio); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (co). El noveno verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (nun), tiene un acento rítmico: octava sílaba (tal); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (co) y tercera sílaba (llan). El décimo segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (nio), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (li); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (bé). El décimo quinto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (pes), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (na); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (co). El décimo séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vi). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: segunda sílaba (ni); y un acento

extrarrítmico: quinta sílaba (cás). El décimo noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (nan). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (gi) y quinta sílaba (men). Finalmente, el vigésimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (da). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (ten) y octava sílaba (qui); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (char).

En la quinta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el segundo, el tercer, el sexto, el noveno, el décimo primer, el décimo segundo, el décimo quinto y el décimo octavo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a). Situación análoga ocurre en el séptimo verso, el cual está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). De igual forma, el décimo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-o). El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo cuarto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/a). El décimo quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su

estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-hu); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el octavo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (o-u) y (o-a). Situación análoga ocurre en el décimo séptimo verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (a-e) y (e-e). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (e/i). Finalmente, el décimo noveno verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficis: (o-ham) y (e-a). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: quinto y décimo cuarto versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta quinta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (men), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ti) y octava sílaba (to). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (fue), presenta cuatro acentos secundarios

rítmicos: segunda sílaba (rau), cuarta sílaba (sa), sexta sílaba (con) y octava sílaba (ra). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (cul), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (nue). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (ni), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (ca) y sexta sílaba (di). El décimo cuarto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (gual), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (no), cuarta sílaba (fla) y sexta sílaba (a). El décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (lum). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (nor) y sexta sílaba (taz). Asimismo, el décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (tur). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ta) y octava sílaba (sal). Finalmente, el vigésimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ma). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (pan), sexta sílaba (ca) y octava sílaba (le).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (ai), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (vue); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pró). Asimismo, el tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (le). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (di); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (di). Del mismo modo, el cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (zo). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (en); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (gien). El quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (sir). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (pron) y octava sílaba (sie); y un acento extrarrítmico: primera

sílaba (co). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (de). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (múl); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (bor). El séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (den). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (con); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (cu) y tercera sílaba (zu). El noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (to). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (gar) y sexta sílaba (cor); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (has). El décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (lli). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (dul); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (so). Finalmente, el décimo séptimo verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (ni), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (pre) y sexta sílaba (go); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (pa).

El décimo segundo, el décimo sexto y el décimo noveno versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el décimo noveno eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (pla), se aprecian dos acentos rítmicos: segunda sílaba (yo-ham) y sexta sílaba (na); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (cu). Precisamente, la continuidad de los acentos de la primera y segunda sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El décimo segundo eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (rei), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en cuarta posición (de), y un acento

extrarrítmico, ubicado en novena posición (cal). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Del mismo modo, en el décimo sexto eslabón melódico también existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (pul), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en cuarta posición (cia), y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (ril). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la sexta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el tercer, el sexto y el décimo tercer versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el primer verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Situación análoga ocurre en el octavo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-a). De igual forma, el noveno verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-u). El décimo primer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Del mismo

modo, el décimo segundo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo sexto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-i); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. El décimo octavo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/o). El décimo noveno verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el séptimo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-i) y (a-hu). Situación análoga ocurre en el décimo cuarto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-e) y (o-a). Del mismo modo, el décimo quinto verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-a) y (a-a). El quinto eslabón melódico presenta una situación particular dentro de la estructura métrica del verso. Esto se debe a que está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo doce sílabas rítmicas, ya que admite la formación de una sinalefa (o-a). No obstante, para lograr las once sílabas rítmicas, se puede aplicar el recurso de la sinafia¹⁵⁵. Finalmente, el cuarto verso admite en su estructura la formación

¹⁵⁵ Efectivamente, la sinafia es un recurso que sirve en este caso para poder equilibrar el cómputo silábico

de tres núcleos espiratorios sinaléficos: (o-u), (a-y) y (o-ha). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (o/y).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: noveno, décimo cuarto y décimo octavo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta sexta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (cia), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (ri) y sexta sílaba (ro). El tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (men), presenta tres acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (ji), sexta sílaba (fue) y octava sílaba (ín). El cuarto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (bie), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (de) y octava sílaba (gan). El noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (dín), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (ta) y sexta sílaba (men). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (lin), presenta dos acentos secundarios

que la canción exige. Isabel Paraíso, al respecto, señala: “La sinafia consiste en enlazar la vocal final de un verso –el primero– con la vocal inicial del siguiente (...)” (106). En este caso, la sinalefa entre versos queda representada de este modo: (e-au).

rítmicos: segunda sílaba (ta) y cuarta sílaba (flo). Del mismo modo, el décimo primer verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (fu), tiene dos acentos secundarios de signo par: cuarta sílaba (huer) y sexta sílaba (don). El décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (a). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (for) y octava sílaba (que). El décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ge). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (bas) y sexta sílaba (lu). El décimo octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (nal), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (u) y cuarta sílaba (o) y sexta sílaba (pun). Finalmente, el décimo noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (si). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (lor) y octava sílaba (la).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (blan), tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (d) y octava sílaba (so); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (o-u) y tercera sílaba (o). El octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (men). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (sue); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (nan). Del mismo modo, el décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (al). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ris); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ha). El décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (cá). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (cier) y octava sílaba (bul); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (bra). El décimo sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (muer). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (ti); y un acento extrarrítmico:

tercera sílaba (sar). Finalmente, el décimo séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (pen). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ai); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (me). El quinto verso representa un caso particular dentro de la estructura métrica de la sexta estancia, debido que su axis rítmico se sitúa en la sílaba décimo primera (man). Además de este acento fundamental, tiene un acento secundario rítmico: octava sílaba (nhe); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (je).

El primer, el sexto y el vigésimo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el primer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (rí), se aprecian dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (des) y sexta sílaba (ver); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (gor). Precisamente, la continuidad de los acentos de la tercera y cuarta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la tercera sílaba, para impedir la pérdida de la armonía poética. Del mismo modo, en el sexto eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (cien), se aprecia un acento rítmico: sexta sílaba (men); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (e-aun) y quinta sílaba (al). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar el desajuste de la armonía poética. El vigésimo eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (an), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en sexta posición (ra), y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en primera posición (des) y en novena posición (mer). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis

rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para garantizar la expresividad poética.

En la séptima estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el tercer, el octavo, el noveno y el décimo quinto versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso; mientras que el décimo verso presenta tanto siete sílabas fonéticas como siete sílabas rítmicas. En cambio, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a). Del mismo modo, el quinto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-a). De igual forma, el noveno verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-a). El décimo primer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Del mismo modo, el décimo segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-e). En el décimo tercer verso sucede una situación particular, ya que este presenta trece sílabas fonéticas, pero solo doce sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a). Además, cabe mencionar que rompe la estructura métrica de la estancia al tener doce sílabas rítmicas en vez de once. El décimo cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la

formación de una sinalefa: (y-e). De igual forma, el décimo sexto verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Situación análoga ocurre en el décimo octavo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-e). Finalmente, el décimo noveno verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el segundo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (o-u) y (o-e). Situación análoga ocurre en el décimo séptimo verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (e-a) y (a-a). Del mismo modo, el décimo séptimo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléfic: (i-e) y (o-e). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléfic: (e-a) y (o-o). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo, décimo y décimo octavo versos; o cuando está conformado por dos sílabas: décimo noveno verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta séptima estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su

condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (dín), tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (lu), cuarta sílaba (co) y sexta sílaba (as). El quinto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (nar), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (gu) y sexta sílaba (die). El séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (to), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (brién), sexta sílaba (rri) y octava sílaba (ba). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (mo), presenta dos acentos secundarios rítmicos: sexta sílaba (lar) y octava sílaba (cier). El noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (go), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (ral) y sexta sílaba (fec). El décimo verso, por su parte, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (no), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (dan). El décimo sexto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (du), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (zan), cuarta sílaba (pe) y octava sílaba (te). El décimo séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (au), presenta dos acentos secundarios rítmicos: sexta sílaba (ti) y octava sílaba (co). El décimo octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (sí), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (rá) y octava sílaba (ca). El décimo noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (mú), presenta un acento secundario rítmico: sexta sílaba (re). Finalmente, el vigésimo verso

sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ña). Además de este acento fundamental, tiene cuatro acentos rítmicos: segunda sílaba (na), cuarta sílaba (ca), sexta sílaba (ír) y octava sílaba (rrá).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (vi), tiene un acento rítmico: octava sílaba (ro); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pé). El tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (su). Además este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pe). El cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (pla). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (re) y sexta sílaba (fi); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (más). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (le). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ga); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (cuer). El décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ple). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (for); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ver). Finalmente, el décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (vas). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (ne); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ti).

El décimo segundo, el décimo tercer y el décimo cuarto versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el décimo segundo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (flo), se aprecian un acento rítmico: sexta sílaba (ro); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (fec) y séptima sílaba (sa-en). Precisamente, la continuidad de los acentos de la sexta y séptima sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sexta sílaba, para evitar

cualquier desajuste de la armonía poética. El décimo cuarto eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (va), el verso presenta un acento rítmico, ubicado en segunda posición (mu), y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en quinta posición (dir) y en novena posición (ción). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Finalmente, el décimo tercer eslabón melódico sí representa un obstáculo para la armonía métrica de la estancia, ya que este presenta doce sílabas rítmicas. Por lo tanto, su cumbre tonal se ubica en la décimo primera sílaba (tiem). Además de este acento fundamental, el verso presenta dos acentos rítmicos, de signo trocaico, debido a la naturaleza del axis rítmico: primera sílaba (sua) y séptima sílaba (vien); y un acento extrarrítmico, de signo yámbico: cuarta sílaba (lien).

En la octava estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el séptimo, el noveno, el décimo segundo, el décimo cuarto, el décimo sexto, el décimo séptimo, el décimo octavo y el décimo noveno versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el segundo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a). De igual forma, el tercer verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Situación análoga ocurre en el cuarto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). Del

mismo modo, el octavo verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas, ya que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). El décimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. El décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-i); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el vigésimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-ha); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el quinto verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (a-e) y (o-i). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-e) y (o-e). Del mismo modo, el décimo primer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa y una sinéresis: (o-e) y (e-o), respectivamente; por lo tanto, las trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Finalmente, el décimo quinto verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléfic: (o-i) y (a-i). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: octavo y noveno versos; o cuando está formado por dos sílabas: cuarto verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta octava estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento

fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El cuarto verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (mí), tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (cien) y octava sílaba (ti). El quinto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (la), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (al) y sexta sílaba (pe). El sexto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (fue), presenta un acento secundario rítmico: sexta sílaba (ña). Del mismo modo, el noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (nar), presenta un acento secundario rítmico: sexta sílaba (rio). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (di), presenta un acento secundario rítmico: segunda sílaba (sí). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (si), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (vi) y sexta sílaba (fé). El décimo séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (fec), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (pro), cuarta sílaba (ver) y sexta sílaba (co). El décimo octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (tri). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (tor) y sexta sílaba (fí). Del mismo modo, el décimo noveno verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (le). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: cuarta sílaba (na) y sexta sílaba (lle). Finalmente, el vigésimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (co). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ño-ha).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (tra), tiene dos acentos

rítmicos: sexta sílaba (rar) y octava sílaba (le); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (Bas) y tercera sílaba (so). Asimismo, el séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ti). Además este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (bie); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (nor). El octavo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (mal). Además este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (ca) y octava sílaba (ru); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (men). El décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (siem). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: octava sílaba (más); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (ra). Del mismo modo, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ti). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (can); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (pun). El décimo cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (de). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (brus); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (lar). De igual forma, el décimo quinto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (men). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (tor); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (le). Finalmente, el décimo sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (fec). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ñal); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (co) y tercera sílaba (cla).

El segundo y el tercer versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el segundo eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (men), se aprecian dos acentos rítmicos: sexta sílaba (cuán) y octava sílaba (rro); y dos acentos extrarrítmicos: tercera sílaba (ci) y quinta sílaba (llí). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta

sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El tercer eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (dí), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en segunda posición (man) y sexta posición (zan); y un acento extrarrítmico, ubicado en novena posición (nal). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

Finalmente, en el commiato, estrofa que remata la canción, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer y el tercer versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el cuarto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a). De igual forma, el quinto verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-i). Situación análoga ocurre en el séptimo verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-a). Finalmente, el octavo verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (ó-e). Por su parte, el segundo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (o-e) y (o-a). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por trece

sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (y-has) y (a-y). Finalmente, el décimo verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-e) y (o-i).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo y séptimo versos; o cuando está formado por dos sílabas: quinto verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, el *commiato* nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima posición. Esto se debe a su condición de poema isométrico. Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El tercer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (les), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (cla) y sexta sílaba (ra). De igual forma, el quinto verso, además de la cumbre tonal ubicada en décima posición (sí), tiene dos acentos secundarios de signo par: segunda sílaba (tan) y sexta sílaba (tra). En el séptimo verso, además del axis rítmico ubicado en la décima sílaba (mor), se aprecia un acento secundario rítmico: sexta sílaba (cáis). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (mu), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (dró-en) y sexta sílaba (se). Finalmente, el noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (mi), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (e).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en décima posición (pa), tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (ón) y octava sílaba (vues); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (pod). El segundo verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (yer). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (na) y octava sílaba (co); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (téis). El cuarto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (do). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: segunda sílaba (pe); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (bláis). Finalmente, el sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (sor). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: cuarta sílaba (jue), sexta sílaba (man) y octava sílaba (tuer); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (y-has).

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Los versos heptasílabos y endecasílabos se encadenan de una forma libre. Por lo tanto, en esta canción se presenta rima cero.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las posiciones sexta o décima, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por ende, asume un papel fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, este poema tiene como protagonista a una “canción coja”, que tiene esta condición a causa de la incapacidad intelectual del sujeto hablante. Cornejo Polar, al respecto, señala: “(...) la ignorancia del hablante se transfiere ahora a las composiciones que escribe, que por eso se llaman canción inculta o canción coja”

(44). Esta incompetencia de escribir correctamente, incrementa la sensación de inferioridad del hablante poético. “Mas no solo son penas mal salidas/bajo la oscura bóveda del orbe/(...) sino también las hórridas erratas/contra la letra débil e indefensa,/que a sobresaltos discurriendo acá,/por culpa de quien feamente escribe,(...)”. En esta canción se produce un contraste entre los “yerros” que presenta la obra edificada por el yo poético y la armonía y perfección que ostenta la canción clásica. El sujeto hablante se disculpa ante la Canción por producirla de una forma indigna: “Disculpad, Canción, a vuestro padre,/que no estéis adornada como ayer,/ni clara, ni dorada, ni celeste,/y apenas habláis bajo mil pudores,/en tanto impenetrable por densísima,/y hasta cojuela, manca, tuerta y sorda;/mas no lo aborrecáis, pues con amor/os engendró en el seno de la musa,/y sois por ello el sol que lo ilumina”. En este caso, la caótica composición de la Canción, con sus innumerables desajustes rítmicos, y la incapacidad intelectual del sujeto hablante contrastan con la perfección de la ideal forma de la composición clásica. Por lo tanto, se produce un choque entre la contemporaneidad del yo poético, que produce canciones incompetentes e indignas, “cojas”, lo cual proyecta la imagen de desequilibrio; y la armonía y perfección que sugiere la forma clásica ideal.

A continuación, analizaremos el poema “A una tórtola” Lo transcribimos para su mejor apreciación:

¡Oh pobrecilla tórtola!,
qué semejantes somos:
tú frente a ruiseñor y yo ante dama,
cuando en riguroso hielo
tu canto y mi palabra,

pues viviendo sin manifestar nunca
el sentimiento ardiente
que pudoroso yace
en las intimidades
de cada cual metido,
como un filón de plata bajo el suelo,
y no el gran girasol
que florece y revela sus mil dones.

Y así vivir ahora
es ganar la merced
de los benditos días por venir,
cuando la fría nada
sea absoluto todo
del divino placer que acá se alcanza,
hoy poseído solo
por lo afortunados
para quienes mañana
el todo será nada,
y para ti el ajeno triunfo ayer,
mientras mayor beldad
tú tendrás en el cuerpo que te alberga.

No lamentes tu suerte,
que es costumbre primera
la querella con uno misma ciega,
al írsete la vida
por entre el universo,
cuando tu rui señor emprende el vuelo,
sin que tú oses cantar,
como yo enmudecido

por el atroz espanto
que ni un instante breve
correspondido fuera por aquella,
a quien devotamente
contemplo desde lejos día a día.

Si el inicial estío
resulta cosa triste
y adversa para algunos por entero,
es futura licencia
para gozar mañana
uno a uno los bienes hoy esquivos,
que la estación feliz
en un comienzo ajena,
florece finalmente
pletórica de frutos,
cuando las esperanzas ya perdidas
de alcanzar tan solo uno,
que cuánto escatimados fueron siempre.

El pasado anheloso
engendra buen futuro
y cuando juntos como yedra y olmo,
al fin con los que amamos,
¡oh filial tortolica!
el mal pasado en bien presente muda;
y si frente a la muerte,
tal hora no es temible,
pues la señora mía
y el dulce ruiñeñor
al cielo nos remontan cada cual

aunque bajo la tierra
tu canto y mi palabra yazgan mudos.

Eso que en las entrañas allá quede,
nunca es tarde, Canción,
para que por el orbe lo proclames¹⁵⁶.

En primer lugar, cabe mencionar que este poema es una canción al estilo petrarquista. Su estructura está compuesta por cinco estrofas y un *commiato*, compuesto por tres versos, que la remata. Además, es un poema homeométrico, si tomamos en cuenta la definición de Rafael de Balbín, o heterométrico, si atendemos la propuesta de Isabel Paraíso. La cumbre tonal descansa en la sílaba seis, en la mayoría de los versos, o, en su defecto, en la sílaba diez. De todos modos, en ambos casos es de signo yámbico. En “A un tórtola” predominan los versos heptasílabos sobre los endecasílabos. En cuanto a la rima, nuestro autor compone sus canciones sin emplear este recurso rítmico.

En lo referente a la métrica, se puede apreciar la gran diversidad expresiva de la canción petrarquista. En la primera estancia, por ejemplo, se observa que el primer, el segundo, el octavo, el noveno y el décimo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: siete, en este caso; mientras que el sexto verso presenta tanto once sílabas fonéticas como once sílabas rítmicas. En cambio, el quinto verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y). Del mismo modo, el

¹⁵⁶ Carlos Germán Belli. *Op. Cit.*, pp. 262-263-264..

séptimo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a). Situación análoga ocurre en el décimo segundo verso, el cual está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (o-e). Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el tercer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-a) y (o-a). Situación análoga ocurre en el cuarto verso, el cual está compuesto por nueve sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (o-e) y (o-hie). Finalmente, el décimo primer verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficos: (o-u) y (o-e). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo segundo verso; o cuando está conformado por dos sílabas: primer verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta primera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en sexta y en décima posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (tór), tiene un acento

rítmico: cuarta sílaba (ci). Situación análoga sucede en el quinto verso, en el cual se aprecian la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (la), y un acento secundario en posición par: segunda sílaba (can). El séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (dien), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (mien). Del mismo modo, el octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ya), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (ro). Por su parte, el noveno verso presenta en su estructura solamente la acentuación del axis rítmico, ubicado en sexta posición (da). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ti), presenta un acento secundario rítmico: segunda sílaba (ca). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (sue), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (lón) y sexta sílaba (pla). Finalmente, el décimo segundo verso presenta en su estructura solamente la acentuación de la cumbre tonal, ubicado en sexta posición (sol).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (so), tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (jan); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (Qué). El décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (do). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ve); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (re).

El tercer, el cuarto y el sexto versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antirrítmica. En el tercer eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (da), se aprecian tres acentos rítmicos: segunda sílaba (fren), sexta sílaba (ñor) y octava sílaba (yo-an); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (tú). Precisamente, la continuidad de los acentos de la

primera y segunda sílabas producen acentuación antirrítmica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la segunda sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética. El cuarto eslabón melódico representa un caso más complejo en la estructura rítmica de la estancia, ya que existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (so-hie), el verso presenta un acento extrarrítmico, ubicado en quinta posición (ro). Precisamente, la proximidad del acento de la quinta sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba cinco, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Del mismo modo, en el sexto eslabón melódico también existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en décima sílaba (nun), el verso presenta dos acentos extrarrítmicos, ubicado en tercera posición (vien) y en novena posición (tar). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la segunda estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el segundo, el cuarto, el séptimo, el octavo, el noveno, el décimo y el décimo segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: siete, en este caso; mientras que el tercer verso presenta tanto once sílabas fonéticas como once sílabas rítmicas. En cambio, el primer verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-a). Del mismo modo, el quinto verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de

una sinalefa: (a-a). Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el sexto verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de dos sinalefas: (e-a) y (e-a). Situación análoga ocurre en el décimo primer verso, el cual está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de dos sinalefas: (i-e) y (o-a).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo, tercer, décimo primer y décimo segundo versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta segunda estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en sexta y en décima posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (ho), tiene dos acentos rítmicos: segunda sílaba (sí) y cuarta sílaba (vir). El tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (nir), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (di) y sexta sílaba (dí). El cuarto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (na), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (frí). Del mismo modo, el séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (so), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (í). Por su parte, el

octavo verso presenta en su estructura solamente la acentuación del axis rítmico, ubicado en sexta posición (na). De igual forma, el noveno verso solo tiene como acento a la cumbre tonal, ubicada en sexta posición (ña). Finalmente, el décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (yer). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (je) y octava sílaba (triun).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (ced), tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (nar). Asimismo, el quinto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (to). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (lu); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (se). El sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (can). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (cer) y octava sílaba (cá); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (vi). El décimo segundo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (dad). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (yor); y un acento extrarrítmico: primera sílaba (mien). Finalmente, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (ber). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (cuer); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (tú) y tercera sílaba (drás).

El décimo verso representa un caso particular en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antiestrófica. En este eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en sexta posición (na), se aprecian un acento rítmico: segunda sílaba (to); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (rá). Precisamente, la continuidad de los acentos de la quinta y sexta sílabas producen acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el

recurso de desacentuación rítmica secundaria a la quinta sílaba, para evitar cualquier desajuste de la armonía poética.

En la tercera estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el primer, el cuarto, el noveno y el décimo segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: siete, en este caso; mientras que el tercer y el décimo primer versos presenta tanto once sílabas fonéticas como once sílabas rítmicas. En cambio, el segundo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Del mismo modo, el quinto verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-e). De igual forma, el séptimo verso está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (ú-o). El octavo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. El décimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (i-u); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-a); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: séptimo verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta tercera estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en sexta y en décima posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El cuarto verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (vi), tiene un acento rítmico: segunda sílaba (ír). Del mismo modo, el quinto verso, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (ver), tiene un acento rítmico: segunda sílaba (en). El sexto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (vue), presenta dos acentos secundarios rítmicos: sexta sílaba (ñor) y octava sílaba (pren). Por su parte, el octavo verso solo tiene como acento a la cumbre tonal, ubicada en sexta posición (ci). El noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (pan), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (troz). De igual forma, el décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (bre), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (tan). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (que), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (di) y sexta sílaba (fue). El décimo segundo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (men), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (vo). Finalmente, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (dí). Además de este acento fundamental, tiene cuatro acentos rítmicos: segunda sílaba (tem), cuarta sílaba (des), sexta sílaba (le) y octava sílaba (dí).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (suer), tiene un acento

extrarrítmico: tercera sílaba (men). Del mismo modo, el segundo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (me). Además este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tum). El tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (cie). Además de este acento fundamental, tiene dos acentos rítmicos: sexta sílaba (u) y octava sílaba (mis); y un acento extrarrítmico: tercera sílaba (re). Finalmente, el séptimo verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (tar), tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tú).

En la quinta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el segundo, el cuarto, el quinto, el noveno y el décimo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: siete, en este caso; mientras que el décimo primer verso presenta tanto once sílabas fonéticas como once sílabas rítmicas. En cambio, el primer verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (i-e). Situación análoga ocurre en el sexto verso, el cual está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (y-e). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de dos hiatos: (o/a) y (a/u). Del mismo modo, el séptimo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (a-e). El octavo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-a); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas. Por su parte, el tercer verso está compuesto por trece sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación, en este caso, de

dos sinalefas: (y-a) y (a-a). Finalmente, el décimo segundo verso admite en su estructura la formación de dos núcleos espiratorios sinaléficos: (e-a) y (o-u). Por lo tanto, sus trece sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: séptimo verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta quinta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en sexta y décima posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El primer verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (tí), tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (cial). El segundo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (tris), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (sul) y cuarta sílaba (co). Del mismo modo, el tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (te), presenta dos acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (ver) y sexta sílaba (gu). El quinto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ña), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (zar). Del mismo modo, el séptimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (liz), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (ción). De igual forma, el octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (je), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (mien). El décimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (fru). Además de este acento fundamental, tiene un

acento rítmico: segunda sílaba (tó). Asimismo, el décimo primer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (di). Además de este acento fundamental, tiene un acento rítmico: sexta sílaba (ran). Finalmente, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (siem). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (cuán), sexta sílaba (ma) y octava sílaba (fue).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el cuarto verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (cen), tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (tu). Asimismo, el sexto verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (qui). Además este acento fundamental, tiene un acento rítmico: cuarta sílaba (u); y dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (u) y séptima sílaba (bie).

El noveno y el décimo segundo versos representan casos particulares en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antiestrófica. En el noveno eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en sexta posición (men), se aprecian un acento rítmico: segunda sílaba (re); y un acento extrarrítmico: quinta sílaba (nal). Precisamente, la proximidad del acento de la quinta sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba cinco, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética. Del mismo modo, en el décimo segundo eslabón melódico también existe acentuación antiestrófica. Además de la cumbre tonal ubicada en sexta sílaba (lo-u), el verso presenta dos acentos rítmicos, ubicados en tercera (zar) y quinta (so) posiciones. Precisamente, la proximidad del acento de la quinta sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba cinco, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En la quinta estancia, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el segundo, el quinto, el noveno y el décimo segundo versos presentan coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: siete, en este caso; mientras que el décimo verso presenta tanto once sílabas fonéticas como once sílabas rítmicas. En cambio, el primer verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). De igual forma, el tercer verso está compuesto por doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-y). Además, cabe mencionar que en este eslabón melódico hay presencia de un hiato: (y/o). Situación análoga ocurre en el cuarto verso, el cual está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (e-a). Del mismo modo, el sexto verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e). El séptimo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-a); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. El octavo verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-e); por lo tanto, las ocho sílabas fonéticas se convierten en siete sílabas rítmicas. Asimismo, el décimo verso presenta ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (y-e). Finalmente, el décimo tercer verso admite en su estructura la formación de una sinalefa: (o-y); por lo tanto, las doce sílabas fonéticas se convierten en once sílabas rítmicas.

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de la mayoría de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: décimo y décimo primer versos.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, esta quinta estancia nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en sexta y décima posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observan los versos que tienen estructura monorrítmica. El segundo verso, por ejemplo, además del axis rítmico ubicado en sexta sílaba (tu), tiene un acento rítmico: segunda sílaba (gen). El tercer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (ol), presenta tres acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (jun), sexta sílaba (co) y octava sílaba (ye). Por su parte, el cuarto verso solo tiene como acento a la cumbre tonal, ubicada en sexta posición (ma). El sexto verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (mu), presenta dos acentos secundarios rítmicos: cuarta sílaba (sa) y octava sílaba (sen). El octavo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (mi), presenta un acento secundario rítmico: segunda sílaba (ho). El noveno verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (mí), presenta un acento secundario rítmico: cuarta sílaba (ño). El décimo verso, además de la cumbre tonal que se ubica en sexta posición (ñor), presenta un acento secundario rítmico: segunda sílaba (dul). El décimo primer verso, además de la cumbre tonal que se ubica en décima posición (cual), presenta tres acentos secundarios rítmicos: segunda sílaba (cie), sexta sílaba (mon) y octava sílaba (ca). Finalmente, el décimo tercer verso sitúa su cumbre tonal en la décima sílaba (mu). Además de este acento fundamental, tiene tres acentos rítmicos: segunda sílaba (can), sexta sílaba (la) y octava sílaba (yaz).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el primer verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (lo), tiene un acento

extrarrítmico: tercera sílaba (sa). Del mismo modo, el quinto verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (li). Además de este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (lial). Asimismo, el séptimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (muer). Además este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: tercera sílaba (fren). El décimo verso sitúa su cumbre tonal en la sexta sílaba (tie). Además este acento fundamental, tiene un acento extrarrítmico: primera sílaba (aun).

Finalmente, en el commiato, estrofa que remata la canción, en lo que concierne al ritmo de cantidad, se observa que el tercer verso presenta coincidencia entre sus sílabas fonéticas y sus sílabas rítmicas: once, en este caso. En cambio, el primer verso presenta doce sílabas fonéticas, pero solo once sílabas rítmicas. Esto se debe a que se admite en su estructura la formación de una sinalefa: (e-e). Finalmente, el tercer verso está compuesto por ocho sílabas fonéticas, pero solo siete sílabas rítmicas; debido a que se admite la formación de una sinalefa: (a-e).

El tiempo cadencial, en esta estrofa, está conformado básicamente por una sílaba, dada la terminación en palabra grave de los eslabones melódicos, salvo en los casos donde el tiempo cadencial no está formado por sílaba alguna: segundo verso.

En lo concerniente al ritmo de intensidad, el commiato nos plantea la ubicación de la cumbre tonal en décima y en sexta posiciones. Esto se debe a su condición de poema homeométrico (o heterométrico). Además, de este acento fundamental, cada verso posee otros acentos que constituyen y complementan su expresividad.

Así, se observa que el tercer verso tiene estructura monorrítmica. Además del axis rítmico ubicado en décima sílaba (cla), tiene un acento rítmico: sexta sílaba (or).

Los eslabones melódicos restantes son de estructura polirrítmica. Así, el segundo verso, además de la cumbre tonal que recae en sexta posición (ción), tiene dos acentos extrarrítmicos: primera sílaba (nun) y tercera sílaba (tar).

El primer verso representa un caso particular en la estrofa, ya que hay presencia de acentuación antiestrófica. En este eslabón melódico, además del axis rítmico ubicado en décima posición (que), se aprecian un acento rítmico: sexta sílaba (tra); y dos acentos extrarrítmicos, ubicados en primera posición (e) y en novena posición (llá). Precisamente, la proximidad del acento de la novena sílaba con el axis rítmico produce acentuación antiestrófica, por lo que es necesario aplicar el recurso de desacentuación rítmica secundaria a la sílaba nueve, para evitar cualquier desajuste de la expresividad poética.

En lo concerniente al ritmo de timbre, en este poema no se puede apreciar una estructura definida en cuanto a la rima. Los versos heptasílabos y endecasílabos se encadenan de una forma libre. Por lo tanto, en esta canción se presenta rima cero.

En lo referente al ritmo de tono, se cumple que el máximo de altura tonal recae sobre las posiciones sexta o décima, según sea el caso, coincidiendo con los ejes rítmicos del poema; por ende, asume un papel fundamental en la estructura expresiva, ya que determina el ritmo principal del poema. En lo que concierne a las pausas, se evidencian solamente las versales, que definen los límites de los eslabones melódicos; en este caso, el poema no presenta pausas internas.

A nivel semántico, esta canción nos plantea una comparación entre el sujeto hablante y una tórtola. Ambos seres enfrentan una situación adversa dentro del plano amoroso: no pueden confesar sus sentimientos; por lo tanto, son incapaces de alcanzar la felicidad. “¡Oh pobrecilla tórtola!./qué semejantes somos:/tú frente a ruiñeñor y yo

ante dama,/cuando en riguroso hielo/tu canto y mi palabra,/pues viviendo sin manifestar nunca/el sentimiento ardiente/que pudoroso yace/en las intimidades/de cada cual metido (...)"'. La canción refleja el infortunio, la incomodidad que produce la actual situación: la no correspondencia por parte del ser amado. "(...) como yo enmudecido/por el atroz espanto/que ni un instante breve/correspondido fuera por aquella,/a quien devotamente/contemplo desde lejos día a día". En este sentido, el hablante poético no goza con la posibilidad de experimentar la felicidad inmediata; por lo tanto, emerge la imperiosa necesidad de desear un cambio. Esto llevará a la bienaventuranza futura: "Si el inicial estío/resulta cosa triste/y adversa para algunos por entero,/es futura licencia/para gozar mañana/uno a uno los bienes hoy esquivos (...)". Inclusive, si la felicidad no se alcanza en la tierra; después de la muerte se espera el cambio: "y si frente a la muerte,/tal hora no es temible,/pues la señora mía/y el dulce ruiseñor/al cielo nos remontan cada cual (...)". Este mensaje esperanzador se afianza en la promesa de revertir la nefasta situación actual por la plenitud existencia a partir de la correspondencia del amor. Por lo tanto, existe un desajuste entre la circunstancia actual del sujeto hablante, expresada en este poema, que evidencia una situación caótica; y el equilibrio armónico que presenta la canción como forma tradicional en la poesía castellana de origen itálico. El bienaventurado camino anunciado como un anhelo del sujeto hablante posibilitará la conjunción entre la forma y el fondo.

CONCLUSIONES

1. La crítica ha coincidido en señalar que la poesía de Carlos Germán Belli, en una etapa donde predomina la ausencia de procedimientos formales y el versolibrismo, ingresa a nuestra literatura con un estilo marcado por la exquisitez formal, experimentando con composiciones tradicionales que prácticamente en la actualidad son casi desconocidas. Asimismo, reconoce la singularidad de Belli que se evidencia en la convergencia de un tono y forma tradicionales, manifestado a partir de la recuperación de estilos provenientes del Siglo de Oro español, el Renacimiento, el Barroco, entre otros; y una postura moderna, que se basa en la adhesión al Surrealismo y, sobre todo, en el empleo de variantes del lenguaje contemporáneo: tecnológico, económico – administrativo, fisiológico, anatómico, elementos coloquiales peruanos, entre otros. La síntesis excepcional radica, precisamente, en combinar con acierto el notable manejo de los modelos tradicionales de poesía con una mirada crítica de la realidad contemporánea, y la situación del individuo en un medio hostil y subyugante.
2. La crítica coincide en plantear dos grandes fases dentro de la producción poética de Carlos Germán Belli. La primera gran etapa, que va desde *Poemas* hasta *Canciones y otros poemas*, se caracteriza por presentar a un sujeto hablante que está expuesto al avasallamiento del medio, a la postergación social, a la no correspondencia amorosa; enfrentado a un medio que le es hostil, donde no tiene opción de sobresalir a causa de su incompetencia intelectual y su mermada condición económica. El discurso belliano de esta primera fase plantea un hablante poético inconforme con su condición de inferioridad frente al resto de seres humanos. Por lo tanto, surge la imperiosa necesidad de cambiar de situación, por lo que emerge el deseo. En este sentido, en el discurso belliano, surge “El hada cibernética”, híbrida deidad llamada a socorrer al hablante poético y rescatarlo de su lastimera realidad. La segunda gran etapa, que empieza con *Más que señora humana* y sigue

hasta sus últimas producciones, se caracteriza, más bien, por presentar a un sujeto hablante satisfecho de su existencia en el mundo, ya que ha conseguido paulatinamente alcanzar sus más íntimos anhelos. En este sentido, el deseo se erige como un puente entre un período de inconformismo y protesta; y la consecuente satisfacción de los deseos más íntimos.

3. La poesía de Carlos Germán Belli emerge como una posible solución de la falsa polémica que surgió en la Generación del 50 en torno a la poesía, sobre si era social o pura; es decir, si se enfrascaba en la crítica ácida de la realidad social peruana, o si se restringía al cultivo del plano meramente expresivo. El discurso belliano plantea que en realidad esta cuestión no existe, en sentido estricto, ya que además del eminente contenido social que su poesía recoge, y la visión crítica que desarrolla, se suma su registro preciosista, su majestuosa expresividad elaborada desde los modelos formales de la poesía clásica. La denuncia social se encubre en la exquisitez formal, confundiendo ambas tendencias que se creían opuestas.
4. La poesía de Carlos Germán Belli recupera los modelos tradicionales de la poesía castellana para reelaborarlos desde una perspectiva contemporánea de la realidad peruana. La visión crítica de la sociedad limeña de mediados del siglo XX se expresa a través de las formas poéticas clásicas; las cuales han perdido ya sus características intrínsecas: armonía y perfección expresivas, y ahora sirven de vehículo para representar lo caótico de la sociedad actual. Es decir, el drama del individuo va a obtener sentido sobre la base de la estructuración formal. En este sentido, se produce en la poesía de Belli una reformulación, una reactualización de los modelos tradicionales de la poesía.
5. Carlos Germán Belli trabaja con majestuosidad todos los componentes que forman el ritmo en la poesía, a excepción de la rima, que generalmente está ausente en su producción poética o no desempeña un papel principal en su quehacer literario. Precisamente, esta actitud frente a la rima representa una variante que nuestro autor introduce en su recuperación de las formas tradicionales de la poesía castellana.

6. El análisis de los poemas de Carlos Germán Belli realizados en esta investigación, generalmente nos plantea una situación de contraste, de pugna entre la armonía y el equilibrio que exteriorizan los modelos clásicos de la poesía castellana; y el caos que genera la mirada a la realidad contemporánea. Por lo tanto, este desajuste entre forma y fondo se convierte en una característica particular de la producción poética de Belli.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

BELLI, Carlos Germán. *Los versos juntos 1946 – 2008. Poesía completa*. Sevilla, Biblioteca Sibila – Fundación BBVA de poesía en español, 2008.

Secundaria

ARCILA V., Claudia Antonia. “<<Herede el afán de combinar estilos (Entrevista con Carlos Germán Belli)>>”. En *La casa de cartón de Oxy. Revista de cultura*. N° 20, Lima, otoño del año 2000: 2-5.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid, Editorial Gredos, 1981.

BELLO, Andrés. *Estudios filológicos. Principios de la Ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Introducción a los estudios Ortológicos y métricos de Bello por Samuel Gili Gaya. Caracas, Ministerio de Educación, 1955.

BORGESON JR., Paul W. “El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: Expro pública de un discurso privado”. En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli an crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 65-77.

CACCHIONE AMENDOLA, Richard. “Carlos Germán Belli: en homenaje a un gran poeta”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 54-60.

CANFIELD L., Martha. “Más que placer un goce exasperante”. En *Libros y Artes: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Año X, N° 52-53, abril de 2012: 2-6.

CORNEJO POLAR, Jorge. *La poesía de Carlos Germán Belli*. (Una aproximación). Lima, Universidad de Lima. Facultad de Ciencias Humanas, 1994.

DE BALBÍN, Rafael. *Sistema de rítmica castellana*. Tercera edición aum. Madrid, Editorial Gredos, 1975.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo. “La poesía de Carlos Germán Belli y las estructuras de poder”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 180-186.

GARCÍA, Manuel. “El pie sobre el cuello (1964). La influencia de Francisco de Medrano en la poesía de Carlos Germán Belli”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 216-230.

GARGANIGO, John. “Carlos Germán Belli”. En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 79-86.

GILI Y GAYA, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Lecciones profesadas los días 13,15 y 17 de febrero de 1956 en la Cátedra Milá y Fontanals. Barcelona, Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras, 1956.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Ortometría. Apuntes para una rítmica*. Lima, UNMSM, 1977.

GONZÁLES VIGIL, Ricardo. “Belli, la forma desasida”. En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 195-198.

----- “Cibernética y erotismo en Carlos Germán Belli”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 79-103.

GUTIÉRREZ, Miguel. *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, Ediciones Séptimo ensayo, 1988.

HIGGINS, James. "Motivos recurrentes en la poesía de Carlos Germán Belli". En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 61-78.

----- "No me encuentro en mi salsa". En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 87-117.

HILL, W. Nick. *Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli*. Madrid, Pliegos, 1985.

KREBS, Víctor Eduardo. "La estructura petrarquista de las canciones de Carlos Germán Belli". En *La casa de cartón de Oxy. Revista de cultura*. N° 20, Lima, otoño del año 2000: 14-19.

LEGAULT, Christine. "'Plagio' y transgresión en la poética belliana". En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994; pp. 21-40.

LERGO Martín, Inmaculada. (comp.). *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013.

LIHN, Enrique. "En alabanza de Carlos Germán Belli". En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994; pp. 205-210.

LINO SALVADOR, Luis Eduardo. *El estudio del código métrico-rítmico en González Prada, Valdelomar y Eguren*. Tesis para obtener el grado de Magister en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2013.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Orbis Ventures, 2005.

MARTOS CARRERA, Marcos. "Tradición y modernidad en la poesía de Carlos Germán Belli". En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 43, N° 43, enero-julio de 200, Lima, Perú: 89-106.

MONTEJO, Eugenio, "Carlos Germán Belli en la hora entremilenica". En *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima, UNMSM. Fondo Editorial, 2006: 23-27.

MORA, Tulio. "La esencia (roja) del nocturno sol. El gran himno a la esperanza de Carlos Germán Belli". En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 161-165.

NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Tercera edición corregida y aumentada. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.

OLLÉ NAVA, Carmen. "¿Existe la poesía Pura?". En: *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del Siglo XX*. Tomo I, Volumen I, Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta. Facultad de Humanidades y Artes. Departamento Académico de Literatura, 1989: 55-81.

ORTEGA, Julio. "La poesía de Carlos Germán Belli". En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 128-133.

OVIEDO, José Miguel. "Carlos Germán Belli: texto y contexto". En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 18-26.

----- "Belli: Más pavor, más asfixia". En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 181-183.

PAOLI, Roberto. "Razón de ser del neoclasicismo de Carlos Germán Belli". En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 41-53.

PARAÍSO, Isabel. *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco Libros, 2000.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Edición corregida y aumentada. Barcelona, Editorial Ariel, S. A., 1984.

RABÍ DO CARMO, Alonso. “Apuntes sobre la poesía de Wáshington Delgado”. En: En: *La casa de Cartón de Oxy*, 9 (otoño-invierno 1996): 15-19.

REYES T., Roberto. “Proceso económico-social de la década del 50 en el Perú”. En: *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del Siglo XX*. Tomo I, Volumen I, Lima: Universidad Nacional de Educación “Enrique Guzmán y Valle” La Cantuta. Facultad de Humanidades y Artes. Departamento Académico de Literatura, 1989: 1-41.

SALAZAR, Ina. “En las hospitalarias estrofas de Carlos Germán Belli”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 136-146.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. “Prólogo”. En *Ortometría. Apuntes para una métrica*. Lima, UNMSM, 1977: VII-XIII.

SCHOPF, Federico. “Relectura de ‘Oh hada cibernética’ de Carlos Germán Belli”. En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 49, N° 49, Lima, Perú, enero-junio de 2010: 23-39.

SOBREVILLA, David. “La poesía de Carlos Germán Belli: Una cumbre de la poesía peruana”. En *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima, UNMSM. Fondo Editorial, 2006: 29-36.

----- . “El estoicismo cristiano de los últimos poemas de Carlos Germán Belli”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 201-207.

SOLOGUREN, Javier. “La poesía de Carlos Germán Belli”. En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 167-175.

TAMAYO VARGAS, Augusto. “Boda de la pluma y la letra”. En *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994: 211-214.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto. “La generación del 50 en el Perú”. En *Vivir en el poema: homenaje a Carlos Germán Belli*. Sevilla, Point de Lunettes, 2013: 27-48.

VELAZQUEZ ROJAS, Manuel. "Panorama de la Generación del 50". En: *La Generación del 50 en la Literatura Peruana del Siglo XX*. Tomo I, Volumen I, Lima: Universidad Nacional de Educación "Enrique Guzmán y Valle" La Cantuta. Facultad de Humanidades y Artes. Departamento Académico de Literatura, 1989: 43-54.

VÉLEZ MARQUINA, Elio. "Símbolo y verso bellianos en 'Vamos rápido a tu reino': Nueva exégesis del hada cibernética". En *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*. Vol. 36, N° 36, Lima, Perú, julio-diciembre de 2002: 163-178.

ZAPATA, Miguel Ángel (comp.). *El pesapalabras: Carlos Germán Belli ante la crítica*. Lima, Ediciones Tabla de Poesía Actual, 1994.

----- (comp.). *Asir la forma que se va. Nuevos asedios a Carlos Germán Belli*. Lima, UNMSM. Fondo Editorial, 2006.