

UNA DESCRIPCIÓN DE LA RIMA IRREGULAR EN EL «NOC- TURNO» DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y DE SUS IMPLICACIONES ESTRUC- TURALES

En el presente trabajo se estudia la rima del «Nocturno» de José Asunción Silva con el fin de establecer su funcionamiento y sus implicaciones estructurales. A continuación se da una transcripción del texto del poema para facilitar el acceso a la explicación posterior:

Una noche,
Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
Una noche,
En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas
A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
Muda y pálida
Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
Por la senda que atraviesa la llanura florecida
Caminabas,
Y la luna llena
Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
Y tu sombra
Fina y lánguida,
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectada
Sobre las arenas tristes
De la senda se juntaban
Y eran una
Y eran una
¡Y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga!
¡Y eran una sola sombra larga!

Esta noche
Solo, el alma

Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
 Separado de ti misma, por la sombra, por el tiempo y la distancia,
 Por el infinito negro,
 Donde nuestra voz no alcanza,
 Solo y mudo
 Por la senda caminaba,
 Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
 A la luna pálida
 Y el chillido
 De las ranas,
 Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
 Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
 Entre las blancuras níveas
 De las mortüorias sábanas!
 Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
 Era el frío de la nada...
 Y mi sombra
 Por los rayos de la luna proyectada
 Iba sola,
 Iba sola,
 ¡Iba sola por la estepa solitaria!
 Y tu sombra esbelta y ágil
 Fina y lánguida,
 Como en esa noche tibia de la muerta primavera,
 Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
 Se acercó y marchó con ella,
 Se acercó y marchó con ella,
 Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
 ¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de
 lágrimas!...¹

1. RIMA Y DISTRIBUCIÓN.

En el «Nocturno» hay una rima asonante *a-a*, en los versos pares. Sin embargo, es preciso destacar que los versos pares no siempre se corresponden con la distribución gráfica del poema. Así, por ejemplo, frente a la rima regularmente distribuida de los versos pares 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16 y 18, se sucede posteriormente la irregularidad distribucional de los versos 21 y 23, con rima.

La irregularidad apuntada está directamente relacionada con la repetición de los versos 19-20 y, en los casos de irregularidad distribucional posteriores, con la repetición de los versos 44-45 y 51-52. De este modo, ha de considerarse que la no correspondencia de los versos pares, rimados, con los versos que aparecen gráficamente como versos pares, viene

¹ José Asunción Silva, *Obras completas* (Bogotá, Edición del Banco de la República, 1965), pp. 25-6.

determinada por las alteraciones distribucionales producidas por la repetición.

En efecto, la repetición de *Y eran una* (vv. 19-20), por ejemplo, altera la distribución del verso par consecutivo (v. 21). Del mismo modo, la triple repetición del verso 21 altera nuevamente la distribución de los versos rimados subsiguientes. Así, una vez comenzada la segunda parte del poema (donde el primer verso es el número 24), los versos rimados siguen una distribución regular (que corresponde gráficamente con la posición impar: vv. 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41 y 43), hasta que la repetición del verso 44 vuelve a alterar la distribución (vv. 46, 48 y 50), alteración que ocurre de nuevo tras la repetición de los versos 51-52.

Sin embargo, ha de notarse que los casos de repetición señalados (en los versos 19-20, 21-23, 44-45 y 51-52), son casos de repetición idéntica, de reiteración. A estos casos se aludirá en adelante con el término *verbatim*.

Los casos de *verbatim* difieren de la repetición de los versos 49-50 ó 53-54, en los que hay un tipo de repetición con variación que, sin embargo, no altera el orden distribucional de los versos.

Por consiguiente, las alteraciones distribucionales de los versos pares rimados son causadas por la reiteración intensiva o *verbatim*.

2. UNIDAD DEL VERSO.

En función de lo anterior, y a fin de llevar a cabo una descripción adecuada del «Nocturno», se considera, metodológicamente, la existencia de una estructura abstracta, subyacente, distinta de la forma gráfica del poema.² Esta estructura abstracta permitirá establecer una unidad teóricamente válida para la clasificación de los versos pares y, en consecuencia, permitirá determinar el proceso mediante el cual se organiza la rima en el poema.

Por consiguiente, en función de la estructura susodicha, se considera aquí verso par a aquel que lleva la rima en el poema, independientemente de su aparente distribución gráfica.

² Esta dicotomía estructural, frecuente en la crítica literaria contemporánea, ya fue enunciada por Osip Brik en función del ritmo:

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esta sucesión de huellas sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas (...). De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece, más que las huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico.

Osip Brik, «Ritmo y sintáxis», en T. Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (B. Aires, Signos, 1970), pp. 107-8. Una hipótesis similar parece sucederse del concepto «escansión» tal y como lo enuncia Y. Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor, Ardis, 1976), pp. 44-45. Por último, la consideración de una estructura interna, rítmica, se adecúa a las descripciones más comunes de la concepción del ritmo por los modernistas.

3. REPETICIÓN Y DISTRIBUCIÓN.

A fin de completar la distinción estructural establecida en el apartado anterior, se usa aquí el término «transformación», el cual sirve para establecer el procedimiento mediante el cual dos estructuras de distinta naturaleza se interrelacionan y funcionan.³ De este modo, puede señalarse que la existencia de *verbatim* supone la existencia de una transformación que altera la distribución gráfica impar/par en los versos del poema. En otras palabras, el uso de *verbatim* reitera en la grafía un elemento único de la estructura subyacente.

Considerado lo anterior, se puede ampliar la descripción y establecer que, en los casos de *verbatim*, los versos impares (i.e., sin rima) se repiten dos veces (vv. 19-20, 44-45, 51-52); por lo tanto, el orden impar/par es distribucionalmente alterado en el nivel gráfico:

19	impar	<i>Y eran una</i>
20	(impar)	<i>Y eran una</i>
21	par	<i>¡Y eran una sola sombra larga!</i>

De modo distinto, los versos pares (i.e., rimados) son reiterados tres veces en los casos de *verbatim* (vv. 21-23); así, en contraste con el funcionamiento de los versos no rimados, el lugar distribucionalmente par es restablecido en la grafía del poema:

21	(par)	<i>¡Y eran una sola sombra larga!</i>
22	(par)	<i>¡Y eran una sola sombra larga!</i>
23	(par)	<i>¡Y eran una sola sombra larga!</i>

Por consiguiente, un modelo descriptivo del «Nocturno» puede concluir estableciendo una doble regla transformacional que especifique la alteración del orden distribucional impar/par en los casos de *verbatim* cuando estos casos afectan a un verso impar; y que especifique, asimismo, el restablecimiento de dicho orden distribucional impar/par en los casos en que el verso par es afectado por *verbatim*.

4. RITMO E INTENSIDAD.

Atendiendo a los casos descritos, y según la doble distinción estructural propuesta metodológicamente, ha de considerarse que la organización tonal del poema pertenece a la realización gráfica, lo que explica el uso del punto exclamativo en los versos 21-23 y 53-54 (Cf. infra, apartado 9). La estructura subyacente, por el contrario, estaría formada por núcle-

³ J. Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics* (Londres, Cambridge UP, 1968), pp. 155, 224, 247-69; y, del mismo, *Semantics* (Londres, Cambridge UP, 1977), vol. II, pp. 409-22.

os rítmicos agrupados en cláusulas bisilábicas, compuestas por un trocaico (i.e., *óo*, por ejemplo, vv. 21-23), o tetrasílabas, constituidas por la adición de dos trocaicos con un acento (i.e., *ooóo*) o con dos acentos (i.e., *óoòó*); o bien, finalmente, casos mixtos compuestos por la adición de una cláusula tetrasilábica y una bisilábica (i.e., *ooóo/óo*; por ejemplo, vv. 11 y 33).⁴ En este sentido, si la estructura subyacente está formada por la distribución regular verso impar/verso par (i.e., verso suelto/verso rima-do), las irregularidades distribucionales que se producen en el nivel gráfico suponen un proceso de alteración tonal, dada la variación de intensidad que cada repetición implica.

Por tanto, ha de concluirse que el «Nocturno» está formado por una estructura rítmica general y uniforme que subyace estructuralmente al poema, y que podría describirse con el siguiente esquema rítmico:

Una noche/
óóo/
Una noche/ toda llena/ de perfumes/ de murmullos/ y de músi/ cas de älas/
óóóo/ óóóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
Una noche/
óóóo/
En que-ardían/ en la sombra/ nupcial y hú-(me)da/ las luciérna/ gas fantás(ti)cas
ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
A mi lado/ lentamente/ contra mí ce/ ñida toda/
ooóo/ óóóo/ óóóo/ óóóo/
Muda-y pá(li)da/
óóóo/
Como si-un pre/sentimiento/ de-amarguras/ infinitas/
ooóo/ óóóo/ ooóo/ ooóo/
Hasta-el fondo/ más secreto/ de tus fibras/ te-agitara/
ooóo/ óóóo/ ooóo/ ooóo/
Por la senda/ que-atraviesa/ la llanura/ florecida/
ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
Caminabas/
ooóo/
Y la luna/ llena
ooóo/ óo/
Por los cielos/ azulosos/ infinitos/ y profundos/ esparcía/ su luz blanca/
ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
Y tu sombra/
ooóo/
Fina-y lán(gui)da/
óóóo/

⁴ Sobre las raíces de la cláusula tetrasilábico-trocaica que compone la estructura rítmica del «Nocturno», véase Mireya Camurati, «Un capítulo de versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas», *BHi*, LXXVI, 3-4 (Julio-Diciembre, 1974), pp. 286-315.

Y mi sombra/
 ooóo/
 Por los rayos/ de la luna/ proyectada/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Sobre las a/ renas tristes
 oooo/ ooóo/
 De la senda/ se juntaban
 ooóo/ ooóo/
 Y-eran/ una
 oo/ oo/
 ;Y-eran/ una/ sola/ sombra/ larga/
 oo/ oo/ oo/ oo/ oo/⁵

Esta noche/
 ooóo/
 Solo-el alma/
 ooóo/
 Llena de las/ infinitas/ amarguras/ y-agonías/ de tu muerte/
 oooo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Separado/ de ti misma/ por la sombra/ por el tiempo-y/ la distancia/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Por el infi/ nito negro/
 ooóo/ ooóo/
 Donde nuestra/ voz no-alcanza/
 ooóo/ ooóo/
 Solo-y mudo/
 ooóo/
 Por senda caminaba,
 ooóo/ ooóo/
 Y se-oían/ los ladridos/ de los perros/ a la luna/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 A la luna/ pá(li)da
 ooóo/ oo/
 Y-el chillido/
 ooóo/
 De las ranas/
 ooóo/
 Sentí frío/ era-el frío/ que tenían/ en la-alcoba/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Tus mejillas/ y tus sienas/ y tus manos/ adoradas/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Entre las blan/ curas niveas/
 oooo/ ooóo/
 De las mortü/ orias sá(ba)nas/
 oooo/ ooóo/
 Era-el frío/ del sepulcro/ era-el frío/ de la muerte/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Era-el frío/ de la nada/
 ooóo/ ooóo/
 Y mi sombra/
 ooóo/

Por los rayos/ de la luna/ proyectada/
 ooóo/ ooóo/ ooóo/
 Iba sola/
 óoóo/
 Iba sola/ por la-estepa/ solitaria/
 óoóo/ ooóo/ ooóo/
 Y tu sombra-es/ belta y-ágil
 ooóo/ óoóo/
 Fina-y lán(gui)da/
 óoóo/
 Como-en esa/ noche tibia/ de la muerta/ primavera/
 ooóo/ óoóo/ ooóo/ ooóo/
 Como-en esa/ noche llena/ de perfumes/ de murmullos/ y de música/ cas de
 ñas/
 ooóo/ óoóo/ ooóo/ ooóo ooóo/ ooóo/
 Se-acercó y mar/ chó con ella/
 ooóo/ óoóo/
 Se-acercó y mar/ chó con ella/ Oh las sombras/ enlazadas/
 ooóo/ óoóo/ óoóo/ ooóo/
 Oh las sombras/ que se buscan/ y se juntan/ en las noches/ de negruras/ y
 de lá(gri)mas/
 óoóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/ ooóo/

Establecida la estructura rítmica, es preciso indicar que esta estructura sufre variaciones en la realización gráfica por la reiteración de un elemento nuclear en la estructura aparente. Tal es el caso de la reiteración de *Y eran una*, *¡Y eran una sola sombra larga!*, *Iba sola* y *Se acercó y marchó con ella*.

5. SISTEMA DE RIMA.

Considérense ahora los casos particulares de rima.

La palabra 'pálida' (vv. 6 y 33), en posición de rima está en correlación con la palabra 'lánguida' (vv. 14 y 48), también en posición de rima. En principio, hay un importante parecido fónico: ambas son proparoxítonas, como 'fantásticas' (v. 4) y 'lágrimas' (v. 54). Todas ellas, además, sufren apócope del sonido anterior estridente /i/ --como 'distan-

⁵ Se prefiere la lectura *Y-éran/ una* e *Y-éran/ úna/ sóla/ sómbra/ lárga*, con estructura rítmica basada en troqueos bisilábicos del tipo *óo*, en vez de agruparlos en cláusulas tetrasilábicas del tipo *ooóo*, a fin de dar cuenta del fuerte elemento intensivo que aparece en dichos versos. Es precisamente este elemento intensivo el que produce los casos de *verbatim* en la realización gráfica, con la consiguiente variación de la tonalidad del poema. Por otra parte, nótese que al comenzar la segunda parte del poema, la intensidad decrece, lo cual viene acentuado gráficamente por el uso de coma después de *Solo*, en el verso 25, «Solo, el alma», si bien dicha coma no afecta a la lectura rítmica del verso: *sólo-el alma/* (i.e., *óoóo/*).

cia' (v. 27) y 'solitaria' (v. 46). Asimismo, tanto 'pálida' como 'lánguida' están poéticamente formadas por el sonido vocálico central neutro /a/, el mismo que forma los dos núcleos silábicos de la rima--por lo tanto, igual que en el caso de 'lágrimas', pero diferente de 'distancia'. Por otra parte, 'pálida' y 'lánguida' son categorías léxicas idénticas --adjetivos verbales como 'proyectada' (vv. 16 y 43), 'adoradas' (v. 37) y 'enlazadas'. Por último, 'pálida' y 'lánguida' se repiten una vez en posición de rima en cada una de las partes del poema.

El último rasgo enunciado en el párrafo anterior es compartido con otras unidades en posición de rima: por ejemplo, 'álas' (vv. 2 y 50). Sin embargo, 'álas' y 'lánguida' contrastan con 'pálida' dado que aquellas reaparecen en una estructura donde el nivel sintáctico y el modelo rítmico han sido repetidos. De modo diferente, 'pálida' aparece en una estructura que no repite ni el modelo rítmico ni la estructura sintáctica.

En suma, pues, puede concluirse que entre las unidades en posición de rima se establece un sistema dinámico de relaciones que las emparenta. Así, por ejemplo, 'pálida' comparte rasgos característicos de 'lánguida' --repetición, composición fónica, estructura categorial. Pero, al mismo tiempo, ambas unidades contrastan en función del modelo rítmico de base de la estructura sintáctica en que aparecen.

6. LA RIMA COMO LÍMITE DEL VERSO.

Es preciso detenerse ahora en el carácter de límite de las unidades en posición de rima.

Considérense, por ejemplo, los versos 21-23. Si se tiene en cuenta la composición fónica de los mismos, se verá la progresión que se efectúa en el paso de los sonidos estridentes agudos /i/ y /e/, a los sonidos graves /u/ y /o/, pasando por último al sonido neutro /a/, con el que se llega al límite del verso, a la posición de rima.

La consideración anterior, ceñida a un solo verso, puede ampliarse a continuación. Así, considérese el ejemplo de los versos 19-23. En cuanto a las palabras en posición de rima se refiere, se produce el paso de la combinación grave+neutra, con acento en grave, a la combinación neutra+neutra, lógicamente con acento en neutra. Este cambio sintetiza el cambio más general producido en dichos versos --en los versos 19-20, los acentos rítmicos recaen sobre agudos y graves /jél/, /úl/; en los versos 21-23, como fuera señalado en el párrafo anterior, los acentos sobre agudos y graves van progresivamente convirtiéndose en neutros /jél/, /úl/, /ól/, /á/: (*Yé-ran-ú-na-só-la-sóm-bra-lár-ga*).

En suma, pues, lo que muestra la tendencia general a la rima a-a en el «Nocturno» es el proceso de transformación de una situación extrema, la de los sonidos /i/, /u/, a un estado más sereno. O, en otras palabras, y ampliando la interpretación en base a los datos extratextuales de que se

dispone para el estudio del «Nocturno», se parte de una situación inicial de dolor extremo y se va llegando progresivamente a un estado más sereno, proceso que se lleva a cabo mediante la escritura.

7. COMPOSICIÓN DE LA RIMA.

Si, considerado lo anterior, se atiende ahora a los casos particulares estudiados en el apartado 5, se verá que, a lo largo del poema se van eliminando sistemáticamente los sonidos extremos en la posición de rima. En tal caso particular del sonido estridente */i/*, por ejemplo, esta eliminación toma diversas formas:

a: eliminación del penúltimo sonido vocálico en las proparoxítonas: 'fantásticas' (v. 4), 'pálida' (vv. 6 y 33), 'lánguida' (vv. 14 y 48), 'lágrimas' (v. 54);

b: eliminación de una vocal de mínima apertura en contacto con otra de apertura máxima: 'distancia' (v. 27), 'solitaria' (v. 46);

c: los sonidos agudos estridentes preceden al núcleo fonético de la rima: 'agitara' (v. 8), 'caminabas' (v. 10), 'distancia' (v. 27), 'caminaba' (v. 31), 'solitaria' (v. 46).

Descripciones similares a las expuestas podrían articularse para los casos de palatal media o para los casos de velar: 'proyectaban' (v. 16), 'juntaban' (v. 18), 'adoradas' (v. 37) y 'enlazadas' (v. 53).

Ahora bien, es preciso subrayar que los sonidos palatales y velares sí que aparecen en los versos impares, no rimados, recayendo en algunos casos el acento rítmico sobre sonidos estridentes: 'infinitas', 'florecidas', 'tristes', 'chillido', 'níveas'; o sobre sonidos velares de apertura mínima: 'una', 'mudo', 'luna'.

Por consiguiente, es preciso concluir que el poema se ordena distribucionalmente mediante grupos de dos versos (i.e., impar/par, suelto/rimado), de los cuales el segundo conlleva un intento de transformación de la situación extrema inicial, resultando la serenidad final que hacen patente los sonidos neutros *a-a*, insistentemente repetidos en posición de rima. En otras palabras, en los versos rimados se serena el impulso extremo inicial de los versos sueltos.

8. RIMA E INTENSIDAD.

Si se reconsidera lo expuesto en el apartado 4 en función de las conclusiones del apartado anterior, se verá que los casos de *verbatim* suponen una reiteración tonal intensiva, posteriormente transformada en la escritura. En este sentido, y ampliando la interpretación propuesta para la rima *a-a* del «Nocturno», los versos 19-20 supondrían por tanto la exposición extrema del dolor del que parte el poeta: de ahí que los acentos rítmicos recaigan sobre una combinación agudo+grave. Los versos

siguientes, repetidos y con rima *a-a* patentizan una transformación de la situación inicial mencionada.

9. INTENSIDAD Y ESTRUCTURA.

Sin embargo, surge ahora el problema de la repetición de los versos 21-23. Por un lado, estos versos, al contener la rima, han de dar cuenta del proceso de transformación enunciado en los apartados 6 y 7. Pero, por otro lado, al repetirse con exclamación, parecen contradecir las conclusiones allí aducidas respecto a la serenidad a que se llega en los versos rimados.

Ahora bien, según fuera expuesto en el apartado 2, la repetición de los versos 21-23 supone la reiteración gráfica de un único verso de la estructura rítmica. Esta reiteración conlleva una variación gráfica y afecta a la realización tonal, según quedara dicho en el apartado 4. Del mismo modo, conviene añadir ahora que la variación tonal, implicada por el uso de *verbatim* y por el punto exclamativo, aparece en un momento de cierre estructural.

En efecto, en los versos 21-23 se produce el fin de la primera parte estructural del poema, la cual puede distinguirse claramente de la segunda en función de una serie de oposiciones: pasado/presente, *una noche/esta noche*, etc. En este sentido, pues, por un lado, la triple repetición (que sigue una repetición previa) se adecúa al esquema distribucional de recuperación del verso par descrito en el apartado 3, y, por consiguiente, puede considerarse según el proceso de transformación estudiado en los apartados 6, 7 y 8. Por otro lado, empero, supone un incremento de la tensión que habrá de completarse en la segunda parte del poema, con un proceso similar al que se establece en los casos de distribución verso impar/verso par.

En función de lo expuesto en el párrafo anterior, nótese que los casos de exclamación restantes afectan a versos rimados: vv. 39, 46, 53 y 54.

Estructuralmente, cada una de estas exclamaciones corresponde a un momento de cierre temático. Así, con el verso 39 finaliza la rememoración del momento pasado de la muerte del *tú* del poema. En el segundo caso, el verso 46, se cierra el proceso de enunciación del *yo* comenzado en el verso 42: «Y mi sombra». Con ello, se inicia el proceso de enunciación del *tú* («Y tu sombra») que culmina en el verso 53: «¡Oh las sombras enlazadas!», donde el *yo* y el *tú* poéticos, previamente yuxtapuestos, aparecen reunidos. Por último, el verso 54 cierra todo el poema estructural y temáticamente, al reproducir el desenlace de la primera parte y, a la vez, al englobar los desenlaces temáticos parciales de los versos 39, 46 y 53.

10. CONCLUSIONES.

De lo expuesto en los apartados 1, 2 y 3, se deduce el funcionamiento sistemático de la repetición en los casos de *verbatim* y su carácter determinante respecto al orden distribucional de los versos pares. Por otra parte, el que la alteración del orden distribucional afecte tan sólo a los casos de *verbatim*, entre los tipos de repetición, abona la distinción metodológica propuesta en el apartado 2 entre una estructura subyacente y la estructura aparente del poema. Lo mismo puede decirse respecto al funcionamiento de la intensidad, diferente en los casos de verso par e impar.

La doble distinción metodológica propuesta requiere un mecanismo operacional que permita establecer las transiciones entre una y otra estructura. En el apartado 4, el concepto «transformación», de uso común en la lingüística moderna, ha sido utilizado para establecer las diferencias de funcionamiento entre el modelo rítmico y la estructura patente.

Asimismo, en el apartado 5 se ha establecido un sistema de interrelaciones entre las unidades en posición de rima. Este sistema, organizado en función de operaciones básicas de oposición y contraste, permite establecer posteriormente el carácter de límite de las unidades en posición de rima. Este carácter de límite se corresponde con una tendencia generalizada a pasar progresivamente de sonidos palatales o velares a sonidos neutros, progresión que es visible tanto en el orden como en la distribución verso impar/verso par.

La progresión previa, discutida en los apartados 6 y 7, ha sido interpretada como el intento de lograr una situación de serenidad mediante la escritura. En efecto, partiendo de una situación de alta tensión emotiva, determinada por la evocación de la amada muerta, el poeta va progresivamente pasando a una situación de serenidad, patentizada por la sustancia fónica neutra de las rimas.

Por último, la progresión señalada en el orden del verso y, posteriormente, en el orden distribucional, puede ampliarse al orden estructural. De este modo, la triple repetición intensiva con que se llega al cierre de la primera parte del poema, logra su cierre definitivo, más sereno, en la integración de las exclamaciones del desenlace de la segunda parte del poema, según fuera señalado en el apartado 9.

IGNACIO-JAVIER LÓPEZ
Univ. of Virginia