FL 33 243

Uned, Radio Educativa. Hola, buenas noches. Un saludo desde la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Comenzamos ahora una nueva semana en la que les ofrecemos una programación educativa y cultural al servicio del alumno, y, cómo no, a todos aquellos interesados en ampliar su horizonte cultural. Nos pueden sintonizar a través de Radio 3, de Radio Nacional de España, en frecuencia modulada, y en el 1359 de Onda Media, de lunes a viernes, de 8 y media a 11 de la noche, horario peninsular. Hoy lunes hemos preparado una serie de programas que espero sean de su interés y que ahora vamos a comentar en un breve avance.

En primer lugar escucharemos el espacio Aula de Filología, que hoy se centra en crítica literaria. Cuestiones de métrica es el tema que trata el catedrático José Domínguez Caparrós. Revista de Geografía e Historia cuenta con dos espacios educativos.

En el primero de ellos, dedicado a prehistoria, las profesoras Ana Fernández Vega y Amparo Hernando tratarán del neolítico, primera parte. El otro espacio trata de historia antigua, y la profesora Carmen Alfaro hablará de la economía monetaria durante las guerras púnicas. Tras estos dos espacios les ofreceremos el programa cultural que realiza nuestra compañera del CEMAP, Pilar Blasco, dedicado a la música en la historia.

En el tiempo que hoy corresponde a la Facultad de Ciencias, las profesoras Amelia García y Concepción López darán una serie de pautas para la realización de los exámenes de química orgánica. El curso de acceso directo a la UNED para mayores de 25 años cerrará nuestra programación con un espacio dedicado a matemáticas especiales en el que se comentará la tercera unidad didáctica. Y estos son los contenidos que hemos preparado para hoy lunes 16 de enero.

Si están dispuestos a permanecer en nuestra compañía, damos paso ya a nuestro primer espacio. Comienza Aula de Filología. Aula de Filología es un espacio de unos 30 minutos de duración aproximadamente que cada lunes dedicamos a tratar en profundidad un tema relacionado con algunas de las materias que forman parte del Plan de Estudios de Filología Española en la UNED.

Recomiendo a los alumnos de Filología que tengan preparado el radiocasete y graben el programa que les ofrecemos a continuación, que trata de cuestiones de métrica, porque les puede servir para trabajar después en la preparación de sus comentarios de textos. Tengo que comentar una rectificación con respecto al título del programa que aparece en la guía de los medios audiovisuales. Hoy se va a tratar de cuestiones de métrica y no de cuestiones de poética clasicista como estaba anunciado en la guía.

El responsable de este espacio es el Catedrático de Crítica Literaria en la UNED, José Domínguez Caparrós, a quien cedemos ya la palabra. En el espacio de hoy vamos a tomar como punto de

partida los ejercicios que han tenido que realizar en la primera evaluación a distancia para hacer algunas consideraciones sobre la métrica. Tres son los poemas que han tenido que analizar.

Es aconsejable que tengan a mano el texto de los mismos. Comentemos de forma global las características que tienen que ver con cada uno de los elementos rítmicos, sílaba, acento, pausa y rima. No hay dudas respecto al carácter regular de la organización del número de sílabas en los dos primeros poemas, el de César Vallejo y el de Jorge Luis Borges.

El primero está en versos alejandrinos, compuestos de dos hemisticios heptasílabos, con la excepción de los versos segundo y tercero que son endecasílabos. Pero la combinación de alejandrinos y endecasílabos no resulta extraña en la poesía española después del modernismo. Hay una base técnica que justifica tal unión, y es que el hemisticio heptasílabo del alejandrino tiene un número impar de sílabas, lo mismo que el endecasílabo.

Nótese además que los dos endecasílabos acentúan en la sexta sílaba, con lo que rítmicamente concuerdan con la sistemática y obligatoria acentuación en sexta de cada uno de los hemisticios de los alejandrinos. De hecho, se podría formar un alejandrino con los primeros fragmentos de los dos endecasílabos. Tal alejandrino diría, la resaca de todo se empozara en el alma.

Leamos ahora el arreglo de los cuatro primeros versos de César Vallejo en los tres siguientes. Hay golpes en la vida, tan fuertes yo no sé, golpes como del odio de Dios como si ante ellos, la resaca de todo se empozara en el alma. Las tres estrofas siguientes ya no presentan ninguna variación en la uniforme utilización de versos alejandrinos.

En cuanto al silabeo métrico de este poema, hay que señalar el final agudo de los versos primero y cuarto, y el final agudo también del primer hemisticio del verso quinto. Son pocos pero son. En todos los casos, como sabemos, se añade una sílaba métrica, pues la pausa entre hemisticios de versos compuestos funciona como la pausa versal.

El cómputo silábico del segundo poema presenta menos peculiaridades pues se trata de un texto en endecasílabos. Algún detalle digno de destacar es el final esdrújulo de los versos nueve y doce que termina en la palabra símbolo, y señalar que el silabeo métrico exige la acentuación llana de la palabra ítaca, no ítaca, en los versos dieciocho y diecinueve. Quizá también convenga indicar cómo la conjunción y entre vocales impide la sinalefa de todas ellas, así no puede hacerse una sinalefa de tres vocales en los casos siguientes.

Verso 1. Tiempo y agua. Verso 19. Verde y humilde.

Obsérvese en este mismo verso 19 como la puntuación ortográfica, el punto que separa dos oraciones, no impide la sinalefa entre humilde y él. Leamos el verso 19. Verde y humilde el arte es esa itaca.

Recuérdese que hay situaciones de imposibilidad práctica para que la sinalefa se realice por un

mismo hablante, y sin embargo métricamente se cuenta como una única sílaba. Es lo que ocurre en el teatro cuando un personaje termina de hablar a mitad de verso por una palabra acabada en vocal, y continúa hablando otro personaje que empieza con palabra que tiene vocal inicial, y que en el cómputo silábico del verso se cuenta como sinalefa. En el teatro en verso del siglo de oro no es raro que ocurra esto.

En el alcalde de Zalamea, de Pedro Calderón de la Barca, encuentro nada más abrir un libro con el texto el siguiente ejemplo. Don Mendo Y que a los galgos no aten, dijiste, nuño, ellos se holgarán, mas no el carnicero. Don Mendo, baste, y pues han dado las tres, cálzume, palillo y guantes.

Leamos ahora seguidos sin tener en cuenta quién habla. Y que a los galgos no aten, dijiste, ellos se holgarán, mas no el carnicero. Baste, y pues han dado las tres, cálzume, palillo y guantes.

Los cinco versos leídos, versos 232 a 236 de la primera jornada, forman parte de un romance octosílabo en AE. El segundo verso, para ser octosílabo, exige la sinaleja entre dijiste y ellos. La primera palabra la pronuncia Don Mendo y la segunda, nuño.

¿Cómo hacer que realmente suene como una sílaba fónica la que necesariamente es una sílaba métrica nada más? Misterios de la ejecución métrica. Dejemos para otra ocasión el discutir sobre cuestión tan interesante y sigamos con nuestro comentario del silabismo del tercero de los poemas, que tampoco deja de ser curioso. Si en los dos casos anteriores, en los poemas de César Vallejo y de Jorge Luis Borges, no hemos tenido ningún problema para calificarlos de formas de versificación regular, en el caso del poema de Vicente Huidobro, la cuestión no está ni mucho menos clara.

Veamos por qué. Podríamos pensar en una escasión o medida de los versos según la cual todos ellos se ajustaran a un número impar de sílabas. Así tendríamos versos de nueve sílabas, como el primero, haciendo sinéresis en la forma verbal sea, el décimo, el decimo cuarto, con sinéresis también en poetas, y el decimo octavo, con sinéresis igualmente en poetas.

Versos de cinco sílabas, el segundo. Versos de once sílabas, el tercero, el cuarto, el octavo, el decimo quinto y el decimo séptimo. Versos de doce sílabas, que serían analizables como compuesto de siete sílabas más cinco sílabas, como el verso quinto, y el alma del oyente quede temblando, o compuesto de cinco sílabas más siete sílabas, como el verso undécimo.

Mas no por eso tenemos menos fuerza. Hay también alejandrinos compuesto de dos heptasílabos, como el verso sexto y alejandrino ternario, es decir, verso de trece sílabas con acento en cuarta, octava y duodécima. El verso séptimo parece ajustarse a este patrón si lo leemos así.

El adjetivo cuando no da vida mata. Para los problemas de esta clase de verso, puede consultarse nuestra métrica española, publicada en Madrid por la Editorial Síntesis en el año

1993. Puede verse la página 85, la nota 6. Terminamos el recuento silábico del poema con el verso noveno, que tiene seis sílabas, y los versos doce, trece y dieciséis, que tienen siete sílabas.

En conclusión, todos los versos simples menos el noveno y los semistiquios de los versos compuestos tienen un número impar de sílabas, y aunque de distinta medida, se ajustan al esquema de lo que se llama silba libre impar. Ahora bien, además del verso noveno, que de ninguna manera entra en este esquema, hay que señalar también la rareza de la expansión del verso tercero que hemos contado entre los endecasílabos. En efecto, aparte de la sinéresis en la palabra CAE, hay que notar la acentuación chirriante de este verso, que lleva como tónicas las sílabas segunda, cuarta, quinta, séptima y décima.

En definitiva, parece que el esquema más próximo al poema es el de la silba libre impar, pero hay detalles, como los comentados, que lo apartan de tal esquema. En rigor, se trataría de versificación libre. De aquí podemos tomar pie para una observación de tipo general, y que es la siguiente.

En la poesía contemporánea puede encontrarse uno con formas intermedias de versificación regular e irregular. Después de todo, el poeta que reclama su libertad no tiene por qué renegar de su memoria rítmica, formada también, sin duda, por la lectura de versos regulares. Y si este mismo poeta es más apegado a formas regulares, tampoco se censura el uso de la libertad moderna.

¿Cuál de estas dos actitudes, la libre o la más tradicional, es la originaria en este poema de Vicente Huidobro? Se trata de una cuestión difícil de decidir a la vista exclusivamente del análisis métrico. Veamos ahora la cuestión de los acentos y su organización rítmica en cada uno de los poemas. El primero de ellos tiene la regularidad del acento en la penúltima sílaba, la sexta, de cada uno de los hemistiquios heptasílabos.

Y ya dijimos que los endecasílabos también acentuaban en la sexta. Pero el resto de los acentos interiores de cada uno de los hemistiquios no obedece a una norma de regularidad que imprimiera un carácter rítmico muy definido. Así, junto a hemistiquios con ritmo llámbico, es decir, con acento en las sílabas pares, como los dos del primer verso, hay golpes en la vida tan fuertes yo no sé, hay otros con ritmo ternario anapéstico, acento en tercera y sexta sílabas, como en el verso 6, en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.

Otros tienen ritmo mixto, como el verso 9, acento en primera, cuarta y sexta del primer hemistiquio y en tercera y sexta del segundo hemistiquio. Son las caídas hondas de los cristos del alma. Por tanto, no puede hablarse de un ritmo interior muy marcado porque, como es normal en la versificación española, ese espacio de cinco sílabas anteriores al acento obligatorio de la sexta de cada hemistiquio no es suficiente para organizar tal ritmo.

Caso distinto es el del segundo poema, en versos en decasílabos. Se verá que no hay ni un solo verso en que el ritmo yámbico, es decir, la acentuación en sílaba par, que constituye la esencia rítmica del en decasílabo, no esté manifestado por una o más sílabas pares acentuadas en el

interior. Además, lógicamente, de acento en la décima.

En la versificación española, cuando un verso tiene más de ocho sílabas métricas, es decir, cuando es lo que se llama verso de arte mayor, entonces, necesariamente, se organiza, o en un verso compuesto, o regulariza su ritmo acentual de forma más precisa en el interior. Como el en decasílabo es un verso simple, exige en el interior uno o dos acentos que caigan en sílabas pares, es decir, de ritmo yámbico. Además, estos acentos están hacia la mitad del verso, en sexta sílaba, o en cuarta y octava, como equilibrando las dos partes del mismo.

Veamos un ejemplo. Manifestación plena de ritmo yámbico encontramos en el verso 22, que pasa y queda y es cristal de un mismo, o en el verso 15, el arte debe ser como ese espejo. Esta exigencia de uno o dos acentos interiores en sílaba par no quiere decir que no pueda haber otros acentos interiores que vayan en sílaba impar, y de hecho los hay en bastantes versos.

Es ésta una forma de variar el ritmo, de evitar la monotonía que se derivaría de acentuar nada más que en las sílabas pares. Así, por ejemplo, los versos 10 y 11 acentúan en las sílabas tercera y sexta, además de la décima. Leámoslos.

De los días del hombre y de sus años, convertir el ultraje de los años. O el verso 17, que lleva acento interior en primera, cuarta, sexta y décima. Cuentan que Ulises harto de prodigios.

En conclusión, el verso en decasílabo es un buen ejemplo de equilibrio entre libertad o variación rítmica y mantenimiento de un carácter rítmico preciso. Quizá ahí resida una de las razones de la buena acogida como verso largo en versificaciones que, como la italiana o la española, son fundamentalmente silábicas, pero no son tampoco insensibles a los efectos rítmicos del acento. El tercero de los poemas se nos muestra más libre también en el aspecto del ritmo acentual, dado que los versos son de distinta medida y no se organizan, ni mucho menos, con un ritmo acentual interior uniforme, porque no pertenece al tipo de versificación irregular en cuanto al número de sílabas de los versos, pero totalmente regular en cuanto a la disposición de los acentos interiores que conocemos como sistema silabotónico de versificación, tal es el de la versificación de cláusulas, por ejemplo.

Un caso de este tipo de versificación tenemos en los siguientes versos del poeta modernista peruano José Santos Chocano, que vivió entre 1875 y 1935, que se organiza en grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera. En mitad de los fragores decisivos del combate, los caballos con sus pechos arrollaban a los indios y seguían adelante. Y así a veces a los gritos de Santiago, entre el humo y el fulgor de los metales, se veía que pasaba como un sueño el caballo del apóstol Agalope por los aires.

Los caballos eran fuertes, los caballos eran ágiles. O estos otros versos del mismo poeta en que el acento aparece cada tres sílabas. Trepidaron las gradas del circo.

Puesta en pie la fanática turba clamaba a una voz, y en un signo de gracia, de divina expresión, un clavel arrojado por dedos de rosa en el céntrico punto del circo cayó. La irregularidad del

número de sílabas de los versos del poema de Vicente Huidobro que venimos comentando, no se compensa con una organización simétrica de los acentos en el interior del verso, como en el caso de los versos leídos del poeta José Santos Chocano. Pasemos ahora a ver qué función tiene la pausa en cada uno de los poemas.

El primero de ellos tiene pausa versal al final de cada verso, y esta pausa es estrófica al final de los versos 4, 8, 12 y 16, y final tras el verso 17. Esta pausa hace equivalentes los finales agudos y los llanos, como se ve por los finales agudos de los versos 1, 4 y 17. Todos los versos menos el tercero y el cuarto son compuestos y llevan una pausa interna tras la séptima sílaba del primer hemisticio.

Pausa que funciona igual que la versal, pues hace equivalentes los finales agudos y llanos, como puede verse en el primer hemisticio del verso 5. Son pocos, pero son. Esta pausa en el interior de versos compuestos es tan fuerte que da lugar al fenómeno estilístico del encabalgamiento. Así ocurre en el verso 2, del odio de Dios, donde observamos un encabalgamiento abrupto, de Dios sólo tiene dos sílabas.

O en el verso 7, los potros de bárbaros atilas, y en el verso siguiente, el octavo, donde se lee, o los heraldos negros que nos manda la muerte. La pausa separa en este caso una oración especificativa de su antecedente. Hay otros casos más de encabalgamiento merial.

Menos abundantes son los encabalgamientos entre versos. En realidad, solamente pueden señalarse los de los versos 11 y 12 y los de los versos 13 y 14. Entre los versos 11 y 12 se lee, son las crepitaciones de algún punk en la puerta, y entre los versos 13 y 14 se lee, vuelve los ojos como cuando por sobre el hombro, César Vallejo, en este poema, juega con los versos como unidades más bien completas de sentido, y deja los efectos del encabalgamiento para la separación entre misticios de versos compuestos.

Conviene advertir, a propósito del encabalgamiento, que se trata de un fenómeno estilístico, y que por eso puede uno encontrar que un autor califica como encabalgamiento la separación de unidades sintácticas que otros autores no las tienen por tal. Por ejemplo, la separación entre verbo y complemento directo. Damas Alonso la comenta como encabalgamiento, mientras que según los estudios experimentales del profesor Antonio Quilis, no sería tal por no constituir un sirrema, es decir, una unidad sintáctica que no admite pausa en su interior.

No hay que sorprenderse de esta divergencia. Lo mismo que tampoco hay que sorprenderse de que no esté legislado cuántos sonidos es necesario que se repitan para que haya aliteración. Por eso puede haber disparidad de opinión a la hora de decidir en algún caso si hay o no aliteración, aunque la mayoría de las veces no falte el acuerdo, lógicamente.

Muy sabiamente, el gran metricista Tomás Navarro Tomás clasifica el encabalgamiento entre los que él llama complementos rítmicos. En el poema de Jorge Luis Borges, donde no son escasos los encabalgamientos, hay un tipo que predomina, el de la oración de relativo especificativa. Así en los versos 5 y 6, 6 y 7, 14 y 15, 19 y 20, 25 y 26.

Leamos como ejemplo los dos primeros. Sentir que la vigilia es otro sueño que sueña no soñar y que la muerte que teme nuestra carne es esa muerte. No hay pausa interna en los versos de Borges que comentamos, y los descansos exigidos por la sintaxis no funcionan en el interior del verso, igual que la pausa versal, pues no se trata de versos compuestos.

Ya vimos, al hablar del cómputo silábico, como en el verso 23 no se dejaba de hacer sinalefa entre humilde el arte, a pesar de estar separadas las dos palabras por el descanso señalado por un punto. Lo mismo en el verso 12, el descanso, marcado por la coma, no impide la sinalefa entre música un rumor, o en el verso siguiente, entre el sueño en el ocaso. Lo mismo que en el análisis de los demás factores rítmicos, también ahora, al analizar la pausa, el tercer poema, el de Vicente Huidobro, presenta más problemas.

El problema fundamental es el de decidir si hay o no pausa interna en algunos de los versos largos, es decir, saber si se trata o no de versos compuestos, porque, al darse una mezcla tan variada de versos de distinta medida, no hay un patrón que ayudara en tal decisión, sobre todo cuando nos encontramos con los versos de 12 sílabas, verso 5 y verso 11, o el de 13 que calificamos de Alejandrino Ternario, el verso 7. Hay, sí, pausa versal y estrófica al final de los grupos que el poeta separa gráficamente, pero no podemos decidir sobre la existencia y el lugar de las pausas internas. Llama la atención la escasísima presencia de los encabalgamientos. No puede señalarse nada más que el de oración especificativa entre los versos 1 y 2. Leámoslos.

Que el verso sea como una llave que abra mil puertas. El verso de Huidobro, si bien irregular, es muy compacto por acomodarse prácticamente a unidades sintácticas separables entre sí, que muy frecuentemente son también unidades con sentido completo. Funcionan casi como consignas una detrás de otra, pero esto es entrar ya en consideraciones que van más allá del aspecto estrictamente técnico de la métrica.

Veamos por último cómo se manifiesta la rima en cada uno de estos poemas. El de César Vallejo se organiza en cuatro cuartetos más la repetición al final del primer verso del poema, pero de los cuartetos, empleamos este término en su sentido más general para referirnos a una estrofa de cuatro versos de arte mayor, el primero no lleva rima, sin repetición del final de los versos primero y cuarto. Los otros tres sí llevan rima consonante en los versos pares, fuerte-muerte, blasfema-quema, palmada-mirada.

No pueden ser calificados de serventesios porque no llevan rima consonante también en los impares. El poema de Jorge Luis Borges se compone de siete cuartetos, estrofas de cuatro versos de arte mayor con rima consonante entre primero y cuarto, segundo y tercero. Presenta, sin embargo, una peculiaridad que sin duda hay que calificar de artificiosa.

Se trata del empleo de palabras-rima. Es decir, la rima no empieza, como es perceptivo, en la vocal de la sílaba acentuada, sino que se repite siempre la palabra entera. Agua, río, río, agua.

Sueño, muerte, muerte, sueño. Símbolo, años, años, símbolo, etc. Esta repetición de la palabra

entera en la rima sólo está sometida a norma de precisa disposición en la sextina, forma tradicional de poesía en que las seis palabras con que termina cada uno de los versos de la primera estrofa no riman entre sí, pero se repiten en un orden predeterminado en las cinco estrofas siguientes y los tres versos del remate.

Borges, pues, se impone una regla más difícil y que tiene indudables repercusiones en el efecto poético final del poema. La palabra-rima impone un semantismo organizado de manera más evidente en torno a unos temas, los de las palabras-rima, precisamente. Mucho más matizado, con efectos menos llamativos, menos artificiosos, es el uso de la rima en el poema de Vicente Huidobro.

Pues hay rima asonante, no sistemáticamente organizada, pero tampoco tan azarosamente dispuesta que sea puramente casual. Así, en los cinco primeros versos encontramos asonancia en ea, entre el segundo, puertas y el cuarto, sea, y consonancia en ando, entre el tercero, volando, y el quinto, temblando. Los versos sexto y séptimo asuenan en aa, palabra, mata.

En el siguiente grupo de versos se encuentra asonancia en eo, versos 8, 10 y 12, nervios, museo, verdadero, y en ea, versos 9, 11 y 13. Cuelga, fuerza, cabeza. Esta misma asonancia en ea se prolonga a los dos versos siguientes, el 14 y 15, poetas, poemas.

Los dos últimos versos asuenan en o, sol, dios. Como vemos, no hay sujeción a las reglas de disposición de las rimas, ni se respeta tampoco la prohibición de mezclar la rima consonante y la asonante en un poema. Vimos que los versos 3 y 5 consonaban.

Pero sí hay presencia evidente de recurso tan tradicional de la poesía como es la rima asonante, con una libertad propia de la estética contemporánea. Para terminar, una breve consideración de conjunto sobre el carácter métrico de cada uno de estos poemas. El de César Vallejo se sitúa más en la línea de lo que es la métrica tradicional en sus manifestaciones posteriores al modernismo.

En Jorge Luis Borges es evidente una voluntad de alineamiento con las formas más tradicionales, incluso con restricciones añadidas en busca de la artificiosidad. Vicente Huidobro está más próximo del verso libre, pero totalmente receptivo a la memoria rítmica de recursos tradicionales. Hasta aquí el comentario de José Domínguez Caparrós, catedrático de Crítica Literaria en la Facultad de Filología de la UNED, que trató en este espacio de Cuestiones de Métrica.

Quiero comentar ahora una noticia que puede interesar a todos aquellos que tengan aficiones literarias. El vicerrectorado de Educación Permanente de la UNED ha convocado el VI Premio de Narración Breve Universidad Nacional de Educación a Distancia. El tema del relato es libre, con una extensión de entre cinco y diez folios que tendrán que ir firmados con lema y acompañados de un sobre cerrado en cuyo exterior figure el lema, conteniendo nombre, edad, domicilio, teléfono y breve reseña biográfica del autor.

Los textos deberán ser enviados antes del 17 de febrero a la siguiente dirección, Actividades Culturales, Vicerrectorado de Educación Permanente, UNED, calle Bravo Murillo, número 38, cuarta planta, 28015, Madrid, indicando en el sobre VI Premio de Narración Breve Universidad Nacional de Educación a Distancia. Para más información pueden llamar al teléfono 3987555. Con el prefijo 91 se llaman desde fuera de la Comunidad de Madrid.

Repito el teléfono 3987555 de Madrid. Y esto fue todo por hoy. Les recuerdo que el próximo lunes Aula de Filología volverá con todos ustedes con un tema de inglés.

Será como siempre a partir de las ocho y media de la noche, una hora menos en la Comunidad Canaria. Gracias por la atención que nos han prestado. En el tiempo de la UNED damos paso ahora a Revista de Geografía e Historia.