



Sebastián Mariner Bigorra

Carácter convencional del ritmo

Desde este mismo lugar, y con ocasión del Congreso Español de Estudios Clásicos de 1961, aproveché por primera vez -creo- los resultados de Mukarowsky¹ para aplicarlos a un problema particular de la historia de la métrica occidental². Hoy, que me dispongo a someter a la consideración de ustedes una cuestión de carácter general, voy a aprovecharlos otra vez (y no creo que vaya a ser tampoco la última).

En efecto, un primer grado de convencionalidad del ritmo literario (literario y no sólo poético, pues lo mismo vale para cualquier clase de prosa «numerosa», sea cuantitativa, acentuativa o aliterada, sea, sencillamente, membrada) se revela inmediatamente a partir del hallazgo de Mukarowsky, fundamental si los hay, de que los elementos básicos de este ritmo son necesariamente pertinentes en la lengua cuya rítmica se sirve de ellos, esto es, tienen en ella alcance fonológico, no se reducen a meras realizaciones fisiológicas de sonidos acústicamente percibidos, pero no valorados como posibles distintivos de significados. Recordé en aquella ocasión ejemplos de las viejas Poéticas castellanas, «licencias» que el nuevo descubrimiento justificaba plenamente, permitiendo encuadrarlas en lo más regular del sistema versificatorio; añadido hoy, un poco a la viceversa, las bien conocidas licencias latinas de consonantización de i, u vocales y vocalización de i, u consonantes (clásicos ejemplos respectivos: la cláusula virgiliana «ábjete cóstas»³, el hemistiquio horaciano «núnc mare, núnc siluáe»⁴), perfectamente explicables para quien considere que el carácter vocálico o consonántico de una y otra no afecta a su valor fonológico, sino es mera variante de realización. Y aún, fuera de este terreno de licencias justificables, otra comprobación entre las de carácter general que no hace falta multiplicar: en castellano puede rimar -sólo en asonante, como es natural⁵- la variedad abierta de cualquier

vocal con su correspondiente cerrada (cerros-puesto) -se trata sólo de variantes no pertinentes-, lo que no valdría para las de e y o en la versificación catalana o italiana, donde se oponen como fonemas distintos. Pues bien: siendo así que el tener carácter significativo o no estas diferencias pertenece a lo convencional que es cada sistema fonológico, el ritmo que en ellas se basa queda, por este sólo basarse, ya condicionado en un primer grado por una convención.

Igual que este primer grado de convencionalidad, condicionado por el sistema, puedo dar como ya conocido un segundo, fruto de la aguda penetración jakobsoniana⁶, que, de una manera cómoda para lo que ahora interesa, me atrevo a proponer diciendo en resumen que los elementos fundamentales de un ritmo lingüístico no se oponen -llegado el caso- en exactitud de realización fisiológica y percepción acústica, sino en un cálculo convencional. Debatidas cuestiones de la métrica cuantitativa, especialmente de la clásica, encuentran en esta formulación su encuadre explicativo: la equivalencia «dos breves = una larga» no hace falta entenderla en el sentido de que matemáticamente aquéllas durasen una mora igual cada una y ésta dos exactamente iguales, sino en el de que entre los usuarios -creadores y perceptores- de un tal ritmo existía la convención de considerarlo así, sin pararse a «medirlo». Justificación solemne de este aserto es el ejemplo de dichas métricas clásicas que, si no me engaña la importancia de la propia materia, me dispensará de aportar otros, tomado de su tratamiento de las largas por «posición». Ya el nombre, aquí, es ilustrativo, pues tanto el tecnicismo griego *J/esei* como sus calcos en la terminología latina *positu* y *positione* no significan -como tal vez ha podido en ocasiones pensarse a partir de una didáctica simplista- «por posición» (e. e., «colocación de una vocal ante dos consonantes»), sino «por establecimiento» (e. e., «por haberse establecido así»; en suma, «por convenio»), que no en balde el término griego escogido es el mismo que se opone a *F/nsij*; con este sentido de «convención» en el lenguaje general, cf. Bailly, *Dict. gr. f. s. v.*). Pero es que el «convenio», lo convencional de esta equiparación, no consiste sólo en aceptar que una consonante que trabase sílaba se cuente como una mora vocálica, de modo que una sílaba como la inicial de *factus*, con a breve, equivalga a la inicial de *fatus*, con a larga, porque las dos moras de ésta se equiparan a la suma de la mora de la a breve indicada más el tiempo empleado en emitir la c, tomado como otra mora. Sino que hay más: se acepta también la equiparación de estas sílabas largas con la inicial de *actus*, con a larga, y sin que este ser larga la vocal y tener después también un tiempo para la consonante c la hiciera contar como distinta de las iniciales de *factus* y de *fatus*. Las artificiosas e insuficientes explicaciones intentadas con anterioridad (admitir entonces un acortamiento de aquella larga trabada, especie de ley de Ten Brink contra el que deponen hasta los préstamos cristianos al galés, como ha estudiado recientemente Michelena⁷; o una pronunciación más apretujada de todo el conjunto) huelgan completamente desde ahora: sílabas largas son las que se oponen a las breves (concepto «fonologista», por decir así) y no las que precisamente duran el doble que las breves (concepto «fonetista»). Ahora bien: son breves sólo las sílabas cuyo elemento computable cuantitativamente es una vocal breve (fa en *facio*); a ellas se oponen (= son largas o cuentan como tales) lo mismo

aquellas en que una breve es seguida de consonante, o que tienen larga, vaya o no seguida de consonante (tipos, respectivamente, reseñados: iniciales de factus, fatus y actus), e incluso -englobando aquí la primera equivalencia antes mencionada- los pares de dos breves (p. ej., las dos iniciales de reficio).

Hasta aquí, pues, dos grados distintos del carácter convencional del ritmo, en los que, por ser ya más o menos conocidos, no me detengo especialmente, pero que no podía pasar por alto so pena de parecer que los olvidaba o menospreciaba, cuando es todo lo contrario. Al evocarlos, he citado juntamente casos concretos, como comprobaciones y como ejemplos a la vez.

Pero lo que me propongo fundamentalmente someter a su juicio es, a partir de aquí: I, el reconocimiento de otros tres elementos de convencionalidad; II, su posible aplicación al esclarecimiento de hechos métricos concretos; III, su posible entronque en una panorámica de mayor amplitud.

- I -

1

Los elementos del ritmo no sólo son convencionales en cuanto que basados en la convención del sistema fonológico y en cuanto que interpretados según convención -grados anteriores-, sino que, además, aparecen a intervalos también convencionales. En efecto:

a) No es necesario que aparezcan a distancias iguales, como el tiempo fuerte del compás en música militar o de baile: los destellos de un faro constituyen un ritmo -óptico- comunicable y perceptible, si bien la mayoría de ellos los emitan a intervalos desiguales.

b) Pero ni siquiera que, siendo desiguales, aparezcan por lo menos en secuencias regulares: el ictus del canto gregoriano puede aparecer cada dos o cada tres tiempos, y no es previsible después de un pneuma binario si el siguiente lo será o será ternario y viceversa: sólo se sabe que será binario o ternario, con exclusión de otras especies, y ello sólo basta para la esencia de este ritmo, comunicable como otro musical cualquiera, aunque no lo sean todos en el mismo grado de comunicabilidad.

2

Además, elementos e intervalos no sólo son convencionales en su esencia, sino que resultan convencionalmente elegidos, aun los que en su origen pudieron estar motivados: en el ejemplo citado del faro se ha prescindido de seleccionar elementos cromáticos; en cambio, éstos se han tenido en cuenta en otra señalización óptica, el semáforo. En el caso del gregoriano, nada explica en la actualidad por qué se han elegido los intervalos binarios y ternarios precisamente, con exclusión de todos los demás.

En nuestro caso, se trata de una relevancia que se superpone a otra: los elementos fundamentales del ritmo literario son todos ellos relevantes fonológicamente, según se ha dicho; pero no todos los relevantes fonológicamente lo son a efectos rítmicos, sino unos cuantos seleccionados entre ellos, diferentemente según convenciones propias de distintas literaturas, o a veces de una misma literatura en distintas épocas y aún, a veces, de una misma literatura y época en distintos procedimientos literarios.

3

Es más -y yo, por ahora, señalaría aquí la culminación de la convencionalidad-: los elementos fundamentales pueden aparecer en lugares donde no se les espera como tales, y entonces, sencillamente, se les desprecia como tales también: notas staccatas fuera de tiempo fuerte en música de compás de barras, no invalidan el ritmo.

En nuestro caso, cabe hablar entonces de una pérdida del valor relevante del elemento distintivo, es decir, de una auténtica neutralización rítmica; y llamar posiciones de neutralización -si se da el caso- a aquellas en que dicha pérdida sea posible.

- II -

Agrupo a continuación hechos métricos expresamente con carácter vario y sin pretensiones de exhaustividad, según se expliquen por los grados de convencionalidad que acabo de exponer teóricamente, y de acuerdo con la misma enumeración.

1

La no necesidad de aparición de elementos fundamentales de ritmo a intervalos iguales justifica la plena legitimidad en métricas diferentes de:

a) La anisosilabia estrófica: las estrofas con versos de estructura diferente, desde el dístico elegíaco a las alcaicas, sáficas y asclepiádeas de la métrica clásica, hasta las liras, endechas y seguidillas de las romances, presentan unos elementos fundamentales a intervalos desiguales. («Convenidos» no significaría aquí, claro está, un convenio de código impuesto; piénsese en las estancias, donde la combinación estrófica la regula el poeta dentro de cada composición, sin que, antes de leerlo, sepamos qué versos serán hepta- y cuáles endecasílabos, cómo rimarán entre sí, ni siquiera de cuántos constará en conjunto la estrofa.) Y la posible combinación de estructuras estróficas desiguales en conjuntos más amplios que las estrofas: los trípticos epódicos de la tragedia clásica (estrofa y antistrofa iguales, épodo diferente), el soneto.

b) La combinación de elementos métricos desiguales no ya, como en a), con una regularidad de aparición, sino incluso sin ella, sólo dentro de unos límites convencionales consabidos. Aquí, claro está, la silva, cuya diferencia con la estancia me dispense no ya de presentar, sino aun de interpretar a mi propósito ante ustedes; las variedades de acentuación obligatoria del endecasílabo románico (cabén preferencias estilísticas, por supuesto; pero, aun donde las hay, ¿no cabe parangonar con lo que decía en este mismo punto del capítulo 1 respecto al ritmo gregoriano la imprevisibilidad de saber si después de un endecasílabo en sexta aparecerá otro o uno en cuarta y octava y viceversa?). Para la métrica clásica, este apartado es capital: desde las censuras del hexámetro -a las que cabría aplicar, mutatis mutandis, la misma imprevisibilidad que acabo de apuntar- hasta algo tan básico como la posible presencia de pies condensados en la versificación yámbica y trocaica, cuya desigualdad e irregularidad de aparición han dado pie, también, a explicaciones tan artificiosas como bien intencionadas (acortamiento de la larga irracional, de las sílabas de todo el pie, etc.), que yo quisiera haber probado que huelgan totalmente. Muy sencillo: en la métrica a la griega hay una unidad intermedia entre el verso y el pie (el metro, precisamente), que se comporta en los citados ritmos y en otros parecidos de manera que una de sus partes puede ser desigual a la otra en una mora más: de aquí la nomenclatura según estos metros (dímetero = cuatro pies, trímetero = seis, etc.); nomenclatura, por cierto, sustituida en las adaptaciones a la latina, donde aquella diferencia entre partes de metro no se observa apenas, por la que alude al número de pies (cuaternario, senario, etc.), ¡también aquí la terminología importa algo!8

La convencionalidad de la selección de los fundamentos del ritmo literario apenas necesito tocarla, de puro perogrullesca. Se considerará natural la inexistencia de métrica cuantitativa en románico, donde la cantidad no es fonológica, y la de una acentuativa en latín clásico, donde el acento no lo era. Pero, ¿por qué no la tuvo así el griego clásico, cuyo acento era fonológicamente relevante? ¿Por qué, incluso, tardó más tiempo en aparecer e imponerse en dicha literatura que en la latina, una vez pudo iniciarse en ésta? ¿Cómo han dejado perder ambas el procedimiento antiquísimo de la aliteración, mantenido mucho más en otras lenguas indoeuropeas? Y así, ampliamente, con la doble posibilidad de rima consonante y asonante románicas junto al verso blanco, las distintas combinaciones de versos en estrofas, etc.

3

Más recalable me parece, por menos atendida en general, la tercera convencionalidad, la de carácter negativo, por la que se admite la presencia, desde luego descalificada, del elemento fundamental donde no funciona como tal. La ejemplificación, sin embargo, sería fácil y abundantísima; para empezar, baste con un verso entre los inmortales:

Amada en el Amado transformada,

cuyo primer final ada no es ni tenido en cuenta siquiera para quien ya, después de las precedentes estrofas de la Noche, tiene consabida la distribución de los elementos rítmicos en la lira. Aquí, pues, la solución de la posible irrelevancia acentual de una tónica fuera de tiempo fuerte en métrica acentuativa:

Ya viéne, òro y hiérro, el cortéjo de lós paladines;

la tónica de oro está neutralizada rítmicamente⁹. Aquí, finalmente, algo de tanto alcance en la métrica clásica como es la posible presencia del elemento fundamental del ritmo, la larga, en tiempos débiles de la versificación, para lo cual sirve de ejemplo cualquier espondeo de cualquier poema¹⁰.

Contra la idea, pues, de un «fiscismo» sensorial, acústico u óptico, en el ritmo literario, que supusiera que éste se produce por la sencilla impresión de elementos realizados y perceptibles (intensidad, cantidad, etc.), parece conveniente admitir una polifacética convencionalidad, que, en grados diferentes, lo inmerge en la panorámica general que ofrecen los distintos elementos de las lenguas.

En esta panorámica, creo poder otear unas relaciones particularmente destacables:

A) Sin que ello suponga una proporcionalidad directa, afirmarí que la convencionalidad del ritmo es mayor cuanto mayor es la convencionalidad lingüística. Es decir, admitiría para el ritmo del primitivo -cuyo lenguaje es también más sensorial, onomatopéyico, ex grito- un «fiscismo» mucho mayor que para el hombre de lenguaje muy elaborado.

B) Como el hablante acepta la convención lingüística por inmersión en el sistema, así se entra en el convenio del ritmo literario. Ciertamente que en uno y otro caso cabe buscar las razones del convenio, pero cierto también que el no hallarlas no impide el funcionamiento de lo convenido. El hablante medio no sabe por qué llama a la mano, «mano»; el docto, que sí lo sabe, no acaba de estar convencido de por qué llama al perro, «perro». El espectador medio de Aristófanes y de Plauto, el que silba al actor que equivoca una cantidad, sería incapaz de explicar métrica teórica; los tratadistas clásicos, que tantas cosas explicaron, se quedaron ante los pies condensados antes aludidos, sin explicación: *makm/a)\alogoj, longa irrationalis* (¡no deminuta: también aquí la terminología es importante!) llamaron a la larga que en ellos aparecía donde esperaban una breve.

C) Como cabe un estudio más profundo de una lengua por parte de quienes no la practican como propia (no que necesariamente tenga que hacerse, sino que puede que se haga más profundo por ellos), así de las cuestiones de ritmo.

Pero no es sólo el misionero interesado el que habrá dicho del quechua más que lo que era consciente a los propios hablantes de esta lengua, como es posible que Drexler sepa más del hexámetro latino que ningún romano. Sino que, así como el turista puede, a fuerza de tentativas de inmersión, llegar a sumergirse en un sistema lingüístico, lo propio cabe al extraño a un ritmo hacer con él, hasta que logre convertir en consabidos los elementos que no lo eran. Confío en que a muchos de mis oyentes les habrá pasado así más de una vez con la rima interna, y, si es así, me considero relevado de más ejemplos.

* * *

En una frase célebre, von Bülow¹¹ ponía al ritmo en el comienzo de la literatura, entendiénd que sólo a base de la ayuda que supone para la memoria cabía hablar de transmisión literaria: *Im Prinzipium war der Rhythmus*. Ya entonces, es decir, cuando el tal ritmo era, por definición,

transmisible ya él también, comunicable, existía, junto al ritmo, la convención. Y el ritmo era convención.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

