

RABANALES Y LA POESIA

por Irma Céspedes

En la amplia bibliografía del Dr. Ambrosio Rabanales encontramos tres artículos en los que estudia, desde su aspecto formal, ese —en palabras de Quilis— “contexto lingüístico estructurado en forma de poema”¹ que es el objeto de estudio de la métrica.

Nos parece interesante llamar la atención sobre ellos, por cuanto constituyen un valioso aporte para estudios de esta naturaleza, a la vez que ofrecen un posible método de análisis que, partiendo de la forma lingüística, nos abre el universo poético.

*Observaciones acerca de la rima*² es el más antiguo de estos trabajos; interesante comentario y ampliación de un artículo de Rafael de Balbín³. Con su habitual rigor de investigador, reinterpreta y reordena —ampliándolo— dicho artículo a la vez que lo aplica a la poesía chilena⁴. Consta de tres partes este ensayo:

1.1 Relación entre rima y sílaba: Las tesis sustentada por Balbín y el Dr. Rabanales no concuerda con la teoría tradicionalmente aplicada, por cuanto se postula la posibilidad de que la rima empiece antes de la última vocal acentuada⁵. De este modo el primer problema que se plantea es la coincidencia o no coincidencia de las fronteras silábicas y rítmicas y la cantidad de sílabas que la complementarían⁶.

¹Quilis. *Métrica Española*, Madrid, Ed. Alcalá, 1969, p. 13.

²Ambrosio Rabanales. *Observaciones acerca de la rima*; en *Romanistisches Jahrbuch*, VII, 1955-56; pp. 315-329. Cit. Rabanales, *Observaciones*.

³Rafael de Balbín. *Acerca de la rima*, en *Revista de Literatura*. Fasc. 15, Julio-Septiembre, Madrid, 1955, pp. 103-111. Cit. Balbín, *Rima* se cita según *Separata*, pp. 1 a 9.

⁴Los paradigmas están tomados de Hernán del Solar, *Índice de la poesía chilena contemporánea*, Santiago, 1937; incluye ciento cincuenta y seis poemas de cuarenta y cinco poetas de la primera mitad del siglo xx.

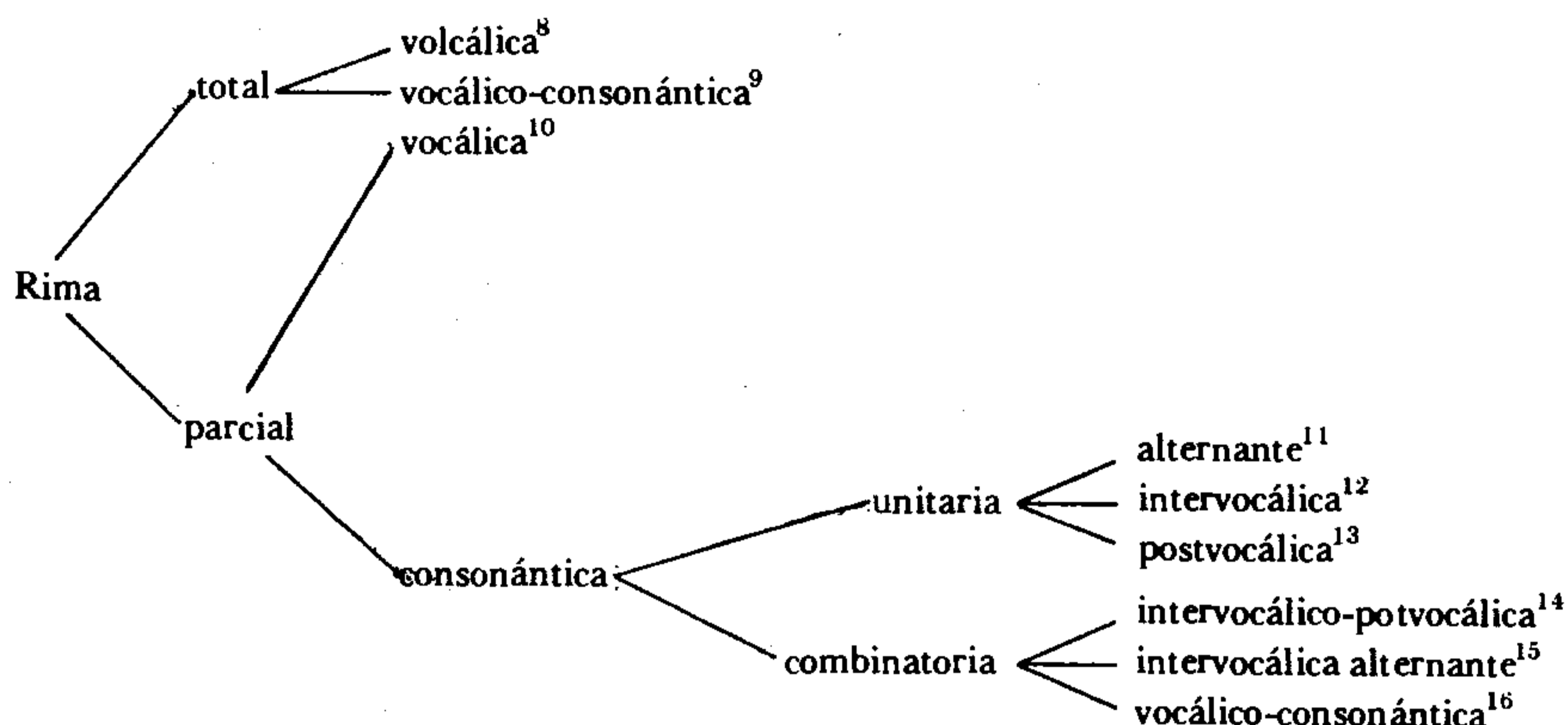
⁵Quilis define la rima como “total o parcial identidad acústica entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre: es por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica” (*Métrica*, p. 31). “En español, dice Balbín, constituye la rima un recurso expresivo, fundado en la reiteración rítmica y ordenada del timbre articulatorio y está regido, en consecuencia, por un principio de perceptibilidad”. *Rima*, p. 1.

⁶Para Balbín la rima podría adoptar tres formas: total, vocálica y consonántica; señala sólo tres posibilidades en relación con la cantidad de sílabas que la pueden conformar, debido a que no considera la posibilidad de palabras sobresdrújulas. *Rima*, pp. 2 y 3.

1.1.1 La frontera de la rima no coincide con la frontera silábica, caso en el cual la aliteración final estaría constituida por parte de la sílaba si el vocablo final es agudo, o por parte de la sílaba más una, dos, tres o cuatro sílabas si se trata de voces graves, esdrújulas y sobreesdrújulas.

1.1.2 La frontera de la rima coincide con la frontera silábica; la rima incluiría una, dos, tres o cuatro sílabas completas⁷.

1.1.3 Estructura fonológica de la rima: Establecida una primera oposición entre rima total y parcial, el Dr. Rabanales propone el siguiente esquema de posibles estructuras fonológicas de la rima:



⁷ El señor Balbín no considera estos casos en que la sílaba concuerda con la rima; para él la rima está en constante *desajuste cuantitativo* con la sílaba y señala: "Este manifiesto desajuste entre sílaba y rima se da siempre en la lengua española, y se explica enteramente si se considera que la rima no es un recurso expresivo fundado en la sílaba ni en la palabra, sino en la unidad melódica superior que llamamos estrofa. Y por ello el corte o escandido en que se apoya la rima se ajusta a una rama del sintonema versal y no a la unidad silábica" (*Rima*, p. 3).

⁸ Todas las articulaciones son vocales o semivocales: pas-ó, vi-o (p. 319).

⁹ Combina vocales y consonantes: l-una, -una (p. 320).

¹⁰ Las articulaciones reiteradas son sólo vocales con las exigencias establecidas por el uso: no reiteración de todas las vocales y segmentos con vocales finales sólo semejantes: enmarañ-ó, v-oy, n-áufragos, años, son-ámbulos (p. 321).

¹¹ v c v c: d-edos, inund-adas, nomeolv-ides (p. 322).

¹² v c v: t-anto, ardi-ente, ac-anto, aus-ente (p. 322). En estos casos llama la atención la reiteración del grupo consonántico *nt*, pero la rima de la estrofa propuesta como ejemplo, es total; lo mismo sucede con los ejemplos siguientes.

¹³ v c: comprend-er, dol-or, muj-er, am-or (p. 322).

¹⁴ v c / v c v: desd-oro, and-ar, incol-oro, oro, pas-ar (322).

¹⁵ v c c v / v c v c: ardo, árido; salto, hálito (p. 322).

¹⁶ v c v: Azuc-enas, ll-ena (p. 323). Pareciera que esta propuesta rima consonántica debiera más bien considerarse como un caso de *aliteración* de gran efecto expresivo reforzatorio por caer en lo que Balbín denomina axis rítmico de la estrofa, esto es, el punto de mayor intensidad del verso, antes que corresponder necesariamente a la *rima*.

1.2 Aspectos extrafonológicos de la rima: problema no planteado por Balbín, por cuanto considera la rima sólo como problema fonológico; el Dr. Rabanales sostiene que, desde otro ángulo, la rima es “también un recurso expresivo de índole fonética”¹⁷ lo que justifica el referirse a las denominadas licencias métricas y a fenómenos lingüísticos del habla estándar que afectan a la rima.

2 Excelente modelo objetivo de las tendencias métricas en un poeta es su estudio sobre los sonetos de Gabriela Mistral¹⁸. Acuciosa investigación de gran rigurosidad científica, expuesta con la metodología propia y conveniente para un trabajo de esta naturaleza.

2.1 Presentación e identificación del material elegido: veintitrés sonetos de Gabriela Mistral escritos entre 1912 y 1954.

2.2. Determinación de los aspectos estudiados:

2.2.1 Metro. Sabemos que la forma tradicional del soneto es el verso endecasílabo; Tomás Navarro Tomás¹⁹ señala que es un rasgo peculiar del modernismo introducir versos alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos, etc., en la composición de esta forma. La mayoría de los estudiados en la Mistral son alejandrinos: un cuarenta y ocho por ciento; el porcentaje restante se reparte por igual entre los endecasílabos y los dodecasílabos.

2.2.2 Rima: Exhaustivamente estudiada en cada uno de los sonetos; es una consecuente aplicación de los postulados y conclusiones propuestos en el artículo anterior, incluyendo las observaciones acerca de fenómenos lingüísticos, propios del habla chilena y que influyen en la métrica; da cuenta de cuán consciente es Gabriela de su elección lingüística²⁰.

2.2.2.1 Tendencia a la variedad de rimas, con lo que una vez más se comprueba el modernismo de nuestra poetisa²¹; sólo un soneto ofrece —al modo tradicional— cinco tipos de rimas²²; en diez sonetos se contabilizan seis rimas y siete en los doce restantes.

¹⁷ Rabanales, *Observaciones...*, p. 323.

¹⁸ Ambrosio Rabanales. *Tendencias métricas en los sonetos de Gabriela Mistral*; en *Homenaje a Dámaso Alonso*, tomo III, Madrid, Ed. Gredos, 1963, pp. 13-51. Cit. Rabanales, *Tendencias...*

¹⁹ Tomás Navarro. *Métrica Española*, Madrid, 1974, p. 401.

²⁰ Según señala el Dr. Rabanales, hay pruebas del seseo (p. 15), casos de ‘s’ = Ø: “Particularmente importante al respecto es la siguiente nota de G. Mistral en *Tala*, B. Aires, Losada, 1947, p. 181: “Albricias””. *Albricia mía*: en el juego de las *albricias* que yo jugaba en mis niñeces del valle de Elqui, sea porque *los chilenos nos evaporamos la s final*, sea porque las *albricias* eran siempre cosa en singular —un objeto perdido que se buscaba— la palabra se volvía una especie de sustantivo colectivo”. El subrayado es nuestro. Rabanales, *Tendencias...* p. 15.

²¹ Recordemos que el soneto clásico solía tener cinco rimas: ABBA: ABBA para los cuartetos y en los tercetos se podían conjugar, a voluntad del autor, dos o tres rimas en diversas combinaciones; cf. Navarro T. *Métrica*, p. 205; Garcilaso empleó frecuentemente las combinaciones CDE: CDE y CDC: DCD; *Ibidem*, p. 252, se refiere al uso en la Edad

2.2.2.2 De las ciento cuarenta y nueve rimas empleadas sólo dos son parciales; con respecto al acento, la Mistral se subordina al sistema de la lengua: el ochenta y cinco por ciento de sus rimas son graves y el resto, agudas.

2.2.2.3 Sigue, una vez más, las innovaciones modernistas al variar la distribución de las rimas en los cuartetos: En sólo dos sonetos emplea el esquema clásico ABBA; en todos los demás casos varía libremente esta distribución en cuartetos y tercetos.

2.2.3 Ritmo: Analiza el ritmo ligado con el fenómeno acústico de la intensidad de los sonidos; no acepta dos postulados de Navarro Tomás: el que se refiere a los complementos rítmicos²³ y el “aplicar el concepto de “período rítmico”²⁴ tal como lo expone Navarro, concepto que, con el de “anacrusis”, reduce las cláusulas rítmicas sólo a la trocaica y a la dactílica... el hecho es que nosotros seguimos “sintiendo” como dos ritmos diferentes el anfibráquico de “Cantemos la gloria del triunfo marcial...” y el anapéstico del “Dulce Patria, recibe los votos...”, por más que se puedan igualar recurriendo al anacrusis”²⁵. Así llega a determinar que la Mistral utiliza cinco ritmos diferentes: yámbico y anapéstico en los versos alejandrinos; en los dodecasílabos, trocaico y anfibráquico; los endecasílabos se reparten en yambos y dáctilos.

El marcado predominio de los yámbicos permite mayor libertad por sus múltiples posibilidades de distribución acentual: “esto se traduce en una mayor flexibilidad rítmica a lo largo de todos los sonetos, con excepción de la trilogía Ruth, escrita en dactílicos”²⁶.

2.2.4 Licencias métricas: Como en los análisis anteriores, el Dr. Rabanales estudia meticulosamente el empleo de las licencias métricas y establece las siguientes conclusiones:

de Oro en los mismos términos; en la pág. 306 señala que se mantuvo el esquema durante el siglo XVIII: tampoco el Romanticismo introdujo modificaciones (p. 350); sólo el modernismo junto con revalorar la forma métrica, introdujo en el soneto notables modificaciones (p. 400). De esas modificaciones adoptadas por Gabriela Mistral, tomamos conciencia gracias al presente estudio.

²²Es el segundo *Soneto a la Muerte* el que muestra cinco rimas: tres graves y dos agudas. Sin embargo su distribución tampoco es plenamente clásica: ABAB: CACD; EAB: EAB. De las cinco rimas totales, sin excepción, cuatro vocálico-consonánticas y una vocálica, tres son protónicas homofonemáticas: *tod-avía*, *h-abía*; *briosa-mente*, *totalmente*; *ciu-dad*, *eterni-dad*. Rabanales, *Tendencias...*, p. 18.

²³T. Navarro. *Métrica*, p. 42: “Han servido en todo tiempo como gala y adorno del verso diversas figuras relativas del orden y disposición de las palabras: antítesis, paralelismos, repeticiones, etc.”. Al comenzar su trabajo el Dr. Rabanales había señalado que su interés era mostrar lo más objetivamente posible, las tendencias métricas y que, por lo tanto se limitaría “sólo al aspecto formal de los sonetos” (p. 14) y que “los aspectos conceptuales, las relaciones fonosemánticas y otros fenómenos que igualmente pueden ser considerados “métricos” —todos de sobra interesantes— nos habrían llevado por ahora demasiado lejos”.

²⁴T. Navarro. *Métrica*, p. 35.

²⁵“Con todo, nuestros datos permitirán a quien lo desee, establecer fácilmente las correspondencias”. Rabanales, *Tendencias*, p. 9. Esta diferencia de criterio influirá sin embargo, en la apreciación de la polirritmia o monorritmia de G. Mistral, cf. p. 40.

²⁶Rabanales. *Tendencias...*, pp. 41 y 42.

2.2.4.1 Sólo emplea seis de las quince licencias posibles: sinalefa, hiato, diéresis, sinéresis, elisión y sístole en quince sonetos, porque ocho de ellos carecen de toda licencia.

2.2.4.2 Hay una evidente tendencia a la sinéresis “la que refleja las más de las veces una pronunciación familiar que resulta vulgar en el HF de un poema”²⁷.

2.3 De todos los datos allegados en la investigación y expresados en porcentajes estadísticos, el doctor Rabanales establece que “es fácil comprobar que las tendencias métricas de Gabriela Mistral puestas de manifiesto por sus sonetos, la sitúan inequívocamente dentro del movimiento pontifical de Rubén Darío. Con razón, pues, se la incluye en “la representación hispanoamericana que ... pasó a figurar en primer término en el desarrollo de la métrica modernista” (Navarro, p. 387). Así sus sonetos quedarán como locuaz testigo para decir lo que ella fue en su época de “desolación”, antes, buenos años antes, de renunciar a “la otra” (Una en mí maté: yo no la amaba), para hacerse la serena, aunque enérgica expresión del modernismo”²⁸.

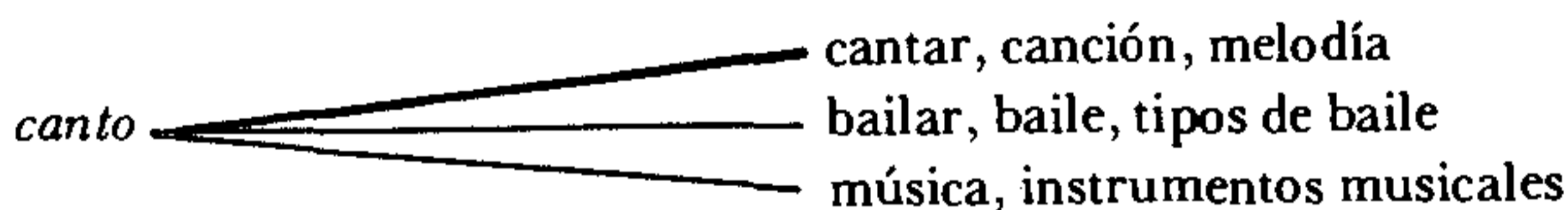
3. El tercer trabajo, homenaje a Rafael Lapesa, es un brillante estudio acerca de las relaciones asociativas mediante las cuales se puede penetrar en la más cabal comprensión de un poema de la complejidad del *Canto Negro* de Nicolás Guillén²⁹.

Se trata de un ejemplo de apertura del poema a través de lo que habitualmente se llama el “poder evocador de la palabra” y que nos permite penetrar en ese universo trascendente “in absentia” “que surge al toque de la varilla mágica de la lectura”³⁰.

Tras un breve planteamiento teórico empieza a estudiar el poema, estableciendo palabras claves que, “a la manera de las “llaves” de una partitura, comandan la evocación, orientándola en un determinado sentido, condicionándola, entonces, de alguna manera”³¹.

3.1. Penetramos así en el *Plano del contenido*, guiados, condicionados e iluminados por tres palabras claves: *canto*, *negro* y *congo*: “los tres se hallan ubicados —como toda llave— al comienzo del poema, en el que, como en un pentagrama, indican qué sistema de “lectura” hay que aplicar a la notación textual”³².

Estas tres palabras nos introducen en un campo de asociaciones semánticas bien definido:



²⁷ Ibídem, p. 49.

²⁸ Ibídem, pp. 50 y 51.

²⁹ Ambrosio Rabanales. *Relaciones asociativas en torno al “Canto Negro” de Nicolás Guillén*; en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Ed. Gredos, 1974; pp. 469 a 491.

³⁰ Ibídem, p. 469.

³¹ Ibídem, p. 470.

³² Ibídem, p. 470.



3.2 Estas palabras claves hacen aflorar a la “conciencia “la africanidad” (impresionista y no necesariamente etimológica) del vocabulario exótico (por lo ininteligible) del poema”³³. Pasamos así al *Plano de la expresión*. Nos enfrentamos con una serie de “complejos acústicos que, por su configuración fónica (y, consecuentemente, por su estructura fonemática, ya que se los interpreta como signos lingüísticos, aunque no se conozcan sus significados) dan la impresión de voces africanas”³⁴: *Yambó. yambambó. solongo. Songo. mamatomba. serembe. serembó. cuserembá. acuememe.*

3.2.1 El filólogo investiga esta impresión de africanidad y logra determinar que, a pesar de que sólo una es africana, *Songo*, dan esa impresión por “la frecuencia con que en estos términos se dan los sintagmas *mb* y *ng*; estos sintagmas aparecen desempeñando una función sintomática (en el sentido de Bühler), metalingüística (y no lingüística), porque permiten detectar un grupo particular de lenguas (y no una realidad extralingüística)”³⁵

Illuminado por las asociaciones establecidas mediante las palabras, llaves y por esta “impresión” de africanidad captada y analizada, estudia los puntos relevantes de las asociaciones: Hechicería, magia, religión, lo que le permite adentrarse en el mundo cultural que implica el poema. Uno de los “componentes delineadores de las culturas negras son sus fiestas medio profanas, medio religiosas, pero siempre llenas de música, ritmo y color”³⁶. Asimismo puede establecer que “hay numerosos bailes de evidente origen africano (aunque sus nombres no siempre lo sean) modificados con el tiempo por la transculturación a que dio lugar la esclavitud”³⁷. “Intimamente ligados a los bailes, están por supuesto los instrumentos que los acompañan, de modo que el nombre o el sonido característico de estos últimos puede muy fácilmente evocar el nombre, la coreografía u otras características de aquellos”³⁸.

3.2.2 La atención del investigador se dirige ahora a otro aspecto importante para explicar el efecto estético del “Canto Negro”: la onomatopeya y demuestra que “el efecto estético del poema reside fundamentalmente en la estructura acústica del

³³ *Ibíd.*, p. 472.

³⁴ *Ibíd.*, p. 472.

³⁵ *Ibíd.*, p. 473.

³⁶ *Ibíd.*, p. 480.

³⁷ *Ibíd.*, p. 481.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 483 y 484.

mismo. Es un poema para ser escuchado como música impresionista, más que para ser inteligido. Importa más la "melodía" que la letra"³⁹.

La onomatopeya pareciera entonces entregar la clave de este *Canto Negro* que comienza "con el sonido bronco del tambor, el que se continúa a lo largo del poema en todos los versos en que aparecen *mb* y *ng* y muy particularmente en los últimos cinco, en que en un "crescendo" magistral se van fundiendo poco a poco la ejecución delirante del músico percutor con la danza vertiginosa y paroxística del bailarín hasta llegar a los espasmos del verso final"⁴⁰.

3.3 Así, a través de esta exploración suscitada por las palabras llave, interpreta el Dr. Rabanales magistralmente este *Canto Negro* y sus asociaciones semánticas, apoyadas en la onomatopeya, ubicándolo a la vez en su entorno cultural⁴¹.

Nos ha parecido interesante dar a conocer estos tres trabajos, porque, a nuestro parecer, en ellos se encuentra implícito un modelo de análisis aplicable a la poesía que, partiendo de su plano formal penetra en el universo trascendente del que es imagen el poema.

³⁹ *Ibidem*, pp. 486 y 487.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 489.

⁴¹ Cf. las conclusiones del trabajo del Dr. Rabanales, p. 491.