

Gloriamarys Chávez
Cámara
Mercedes Garcés
Pérez

El poema «Eternidad» de Dulce María Loynaz desde un análisis fonostilístico

«Como las palabras son mucho más que palabras, y en la breve duración de su sonido cabe el mundo, lenguaje implicará forma y sentido, la amplitud del universo que es y representa la poesía.»

JORGE GUILLÉN

La vinculación entre los estudios literarios y los estudios lingüísticos ha estado presente desde los primeros acercamientos a la literatura. Ya desde la Antigüedad había sido abordado el tema del estilo en la obra literaria. Aristóteles, por ejemplo, distinguía tres estilos de acuerdo con el grado de imitación: sublime, medio, y bajo o humilde; por su parte, Platón en su diálogo Gorgias hablaba de cierta relación entre las palabras y su significado en el texto. En el transcurso del siglo xx muchos son los ejemplos de teóricos que han abordado la relación lingüística-literatura desde diferentes puntos de vista, tales: Sklovsky y Jakobson en el formalismo ruso; Roland Barthes en el estructuralismo francés o Iuri Lotman en la escuela de Tartu, entre otros. La literatura presupone la lingüística, y a su vez ambas se complementan; la palabra como medio de expresión del escritor y de interacción de este con los receptores constituye la base de toda obra literaria; por tal motivo, la literatura es una fuente importante para la estilística. El cómo decir siempre ha sido una preocupación constante tanto de escritores como de estudiosos de la obra literaria.

El problema del estilo en la obra literaria ha suscitado el interés de numerosos investigadores, quienes han dado disímiles definiciones —unas más amplias que otras— de lo que entien-

den por estilo. El investigador español Francisco Rodríguez Adrados en su interesante y conocido capítulo dedicado a la estilística, que aparece en su libro *Lingüística Estructural* (Tomo II) expone: «El estilo señala lo que hay de diferencial en un texto o grupo de textos [...] La diferencia ha de ser por fuerza de significado, pero ha de reflejarse, como siempre, en el significante».¹ Es decir, se tendrá en cuenta ese valor diferencial que afecta tanto la forma como el sentido.

Mucho se ha hecho en cuanto a estudios fonéticos, pero está muy lejos de ser terreno agotado, la dinámica de la vida hace posible que se les dé soluciones a problemas que existen desde el surgimiento mismo de los estudios lingüísticos, otros aún se encuentran en el campo de la polémica, surgen también nuevos problemas que resolver sobre la base de los que ya existen. Por otro lado, el desarrollo tecnológico ha propiciado que se realicen novedosos análisis del discurso a partir de software diseñados para ello.² Justamente nuestra propuesta de análisis fonostilístico³ tiene su apoyatura en el software ECAH (Estación Computarizada de Análisis del Habla), diseñado y puesto en práctica por un equipo multidisciplinario perteneciente al Centro de Estudios de Electrónica y Tecnologías de la Información (CEETI), de la facultad de Ingeniería Eléctrica, el cual permite la visualización de aspectos tan importantes para un estudio fonético como son la entonación, la intensidad, las pausas, los formantes, entre otros aspectos.

¹ Véase F. Rodríguez Adrados (1980): «La estilística y lo diferencial en el sistema», en: *Lingüística Estructural*, tomo I, Gredos, España.

² Algunos trabajos realizados bajo esta óptica, en la propia Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, en el Departamento de Literatura y Lingüística, merecen ser mencionados: Apuntes para un análisis fonostilístico del texto poético, de la Dra. Mercedes Garcés Pérez; La interrogación en el discurso académico oral: un estudio prosódico y semántico-pragmático, de la MsC. Madeleyne Bermúdez Sánchez; Estudio acústico, semántico, pragmático y discursivo de la entonación enunciativa en el discurso teatral, del Lic. Alejandro F. Marrero Montero; La entonación emotiva en el español de España y Cuba: definición acústica y semántico-pragmática de dos patrones melódicos del sistema entonativo peninsular, de la Lic. Adriana Pedrosa Ramírez.

³ Es sano acotar, no obstante, que a pesar de que nuestro objetivo está centrado en el nivel fonético-fonológico, se tendrá en cuenta su relación con los demás niveles de la lengua, pues no es posible su funcionamiento aislado de los demás, más aún si se pretende ver la relación que guarda la forma con el contenido.

El objeto de nuestro análisis ha sido el poema «Eternidad»⁴ de una de las poetisas cubanas más importantes: Dulce María Loynaz, quien fuera galardonada en 1987 con el Premio Nacional de Literatura y en 1992 con el más importante lauro que se le otorga a un escritor en español: el premio Cervantes. El texto analizado ha sido leído en la propia voz de la autora, por lo cual la propuesta, además de acercarse a este peculiar análisis fonético, pretende erigirse incentivo para el estudio de la obra de esta importante poetisa.

Propuesta de análisis fonoestilístico:⁵

- Según la métrica:

La métrica le es inherente al texto poético y, aunque existen algunas variaciones terminológicas por parte de estudiosos del texto poético, hay consenso en cuanto a considerarla como pilar fundamental en la estructura del mismo. De ella dependen otros elementos como la rima, el acento, la intensidad, el ritmo y la entonación. Aun cuando estos elementos se dan de manera simultánea en un texto poético —así mismo, lo percibe el lector—, los presentaremos por separado con el fin de profundizar cuanto sea posible en cada uno de ellos.

La métrica es, quizás, el aspecto que más se ha tenido en cuenta en los análisis de textos poéticos; Tomás Navarro Tomás en su *Métrica española* revela que los primeros estudios concernientes a la métrica del texto español corresponden al infante Don Juan Manuel en el siglo XIII.

El destacado investigador cubano Virgilio López Lemus propone varias maneras de definir la rima⁶ en un poema. Aten-

⁴ Este poema pertenece a su primer libro *Versos*, de 1928, el más paradigmático en la obra de Dulce María Loynaz, pues muchos de los libros y poemas que tienen una fecha de publicación posterior a *Versos* fueron escritos con anterioridad, tal es el caso de «Bestiarium» y «Carta al rey Tut-Ank-Amón».

⁵ Aunque tal vez esto constituya una dificultad para el lector, preferimos anexas el poema objeto de análisis para, además, ofrecerle algunos datos interesantes del mismo.

⁶ Estas fueron tenidas en cuenta para el análisis del poema atendiendo a este indicador. También se atendió, por la cercanía conceptual que tiene con el criterio del profesor López Lemus, la clasificación que da Isabel Paraíso en su libro *La métrica española en su contexto románico* (2002), pues además de resultar práctica a la hora de hacer un análisis de la rima y su relación con el contenido del poema, no interfiere ni contradice la clasificación dada por López Lemus,

diendo a: a) El lugar en que ocurre la repetición de los sonidos: Externa —tiene lugar a final de verso—; interna —llamada también al *mezzo*. Ocurre entre los sonidos empleados a final de un verso y una palabra en el interior suyo o del verso anterior o posterior—; b) los sonidos que se repiten: Consonante —también se llama rima total o perfecta. Se repiten todos los sonidos vocálicos y consonánticos a partir de la vocal que lleva el acento obligatorio—; asonante —se excluyen las consonantes, y se produce solo entre las vocales que se repiten a partir de aquella sobre la cual recae el acento obligatorio—.

Otro elemento significativo relacionado con la rima y que muchas veces es un vehículo efectivo del mensaje del texto poético es el encabalgamiento.⁷

El poema «Eternidad» presenta, de acuerdo con el lugar en que ocurre la repetición de los sonidos, rima externa, es decir, la repetición tiene lugar al final del verso. Esta es una de las características de la cuarteta, estructura estrófica del poema.⁸

La rima externa vista como continuidad espacial, como fin que trae implícito la sucesión, se transforma en el poema en continuidad temporal, el avanzar sin límites que caracteriza lo eterno.

De acuerdo con los sonidos que se repiten, es una rima asonante en los versos pares, los versos impares son libres. La rima asonante está dada a partir de la repetición de la vocal a durante todo el poema, y resulta significativo destacar las categorías gramaticales de las palabras que riman, son estas sustantivos, verbo e infinitivos, todas relacionadas con esa imposibilidad de entregar —por parte del sujeto lírico— la eternidad, la trascendencia del alma propia y la prolongación de su virtud en la ajena —la del amante, el amigo, el hijo—. Son estas palabras: dar-

sino que se considera un complemento necesario. Esta clasificación atiende a la disposición de la rima en la sucesión de versos y se cumple tanto en la asonante como en la consonante; puede ser: Continua: aaa...; pareada o gemela: aa-bb-cc...; abrazada: abba; cruzada o alterna: abab; encadenada: aba-bcb-cdc...

⁷ Así lo define López Lemus en el libro referenciado —criterio similar al que da J. Cohen en su libro *Estructura del lenguaje poético* (1970)—: «Es un desequilibrio producido a veces entre la medida del verso y la sintaxis, no tiene consecuencias métricas, por lo que debe ser considerado un asunto de grado estilístico y no métrico; tampoco elimina la necesaria pausa final o pausa versal».

⁸ La cuarteta se caracteriza, además, por ser una combinación de cuatro versos de arte menor, generalmente heptasílabos aunque la medida versal puede fluctuar. Presenta rima abrazada y puede ser consonante o asonante.

tendrás; cristal-volar; panal-dar; inmortal-comprenderás; dar-
 eternidad; rosal-tocar. No es un poema de grandes complejida-
 des léxicas, ello apoya esa sencillez desprovista que caracteriza
 al sujeto lírico. Los versos libres, por su parte, son hasta la terce-
 ra estrofa, presentación de ese mundo natural como estado del
 alma del sujeto lírico, sujeto y objeto identificados; a partir de la
 segunda estrofa habla de lo que anhela ofrecer a ese otro, pero
 que no tiene. Las rosas, los pájaros, las abejas; lo infinito, la tris-
 teza; los primeros hablan de las cosas fútiles, los segundos, de
 las inasibles.

La consonancia sugiere generalmente perfección, lo acabado
 y finito, por tal motivo quizás Dulce María Loynaz opta por la
 asonancia —que nos remite de alguna manera a la obra becque-
 riana—; en ella se trasluce una sensación de imprecisión, de idea
 inconclusa, como si algo faltase, se perdiera o quedara suelto
 dentro de ese continuo.

La rima abrazada hace que se vuelva hacia aquello que no
 resulta suficiente, o que no puede ser ofrecido, los versos finales
 de cada estrofa son la negativa, la imposibilidad, de no dar ante
 la supuesta insuficiencia o no poder dar, por la carencia.

En mi jardín hay rosas:	x
Yo no te quiero dar	a
las rosas que mañana...	x
Mañana no tendrás.	a
[...]	
En mi jardín abejas	x
labran fino panal:	a
¡Dulzura de un minuto...	x
No te la quiero dar!	a

En el poema abundan los encabalgamientos; cada uno de ellos,
 además de indicar una ruptura de la sintaxis, se erige en uni-
 dad de sentido. Es posible establecer en este sentido relaciones
 entre estrofas y versos. En las estrofas 2 y 3 ocurre algo similar,
 los versos encabalgados son 1 y 2, 3 y 4. Los dos primeros hacen
 alusión al motivo natural y sus características: los pájaros, las
 abejas; naturaleza que el sujeto lírico identifica con su mundo
 interior. En los dos últimos versos se alude a la cualidad efímera
 de esta naturaleza, surge la imposibilidad de lo eterno. Sin em-
 bargo, a pesar de coincidir en los versos encabalgados, difieren
 en la sintaxis. En la Estructura Básica Compleja (EBC) mientras

la estrofa 3 está conformada únicamente por dos oraciones yuxtapuestas, la estrofa 2 consta de cuatro oraciones, dos de ellas subordinadas, incluso es la única estrofa del poema que llega hasta el segundo nivel de subordinación.

Otra relación se establece entre las estrofas 4 y 5. Ambas están encabalgadas completamente. En ambas está el sentimiento de la tristeza, aquí es donde se explicita y llega al punto más alto esa tristeza melancólica que recorre el poema; tristeza de pérdida, no solo por parte del sujeto lírico sino también por parte del ser amado. En estas dos estrofas se alude más directamente al «otro» a quien le están negados los elementos del jardín que el sujeto lírico considera insuficiente para entregar. Hasta este momento el pronombre personal que se emplea para aludir a esa segunda persona es *te*, en la cuarta estrofa se emplea el pronombre personal *ti*.

En la EBC de la estrofa 5 se observa una relación de continuidad con la anterior —en relación con el contenido del poema—; el primer verso es una oración gramatical: «La tristeza sin nombre»; solo que se ha elidido el verbo, esta elipsis viene desde la estrofa anterior; cuando se hace la lectura del verso teniendo en cuenta la estrofa anterior, se percibe que algo falta, que no se ha dicho completamente.

La última relación se establece entre la primera y la última estrofas. Los versos encabalgados en la primera son 2, 3 y 4, mientras en la última son 3 y 4. En ambos casos se alude a la imposibilidad, a lo fugaz de ese jardín, y de las rosas como eje alrededor del cual giran los demás elementos del poema. El final del poema es la síntesis del sentimiento de tristeza ante la imposibilidad de no poder entregar algo eterno; pero esta síntesis, más que concluir absolutamente, remite al inicio, al motivo inicial: el jardín y al rosal como elemento principal de ese jardín. El sujeto lírico emprende una travesía circular que, en ocasiones, pudiera parecer retorno, ciclo que implica a su vez un continuo en el tiempo, eternidad.

Se ve, sin embargo, que difieren estas estrofas en la sintaxis, la última estrofa resulta mucho más compleja que la primera, consta de cinco oraciones gramaticales, mientras que la primera solo tiene tres; esto se debe también a que la última estrofa tiene dos versos sueltos, mientras que la primera solo tiene uno, y cada uno de estos versos sueltos constituyen, en el poema «Eterni-

dad», oraciones gramaticales. En la estrofa 6 hay mayor cantidad de verbos que en la 1, lo que determina, en buena medida, la cantidad de oraciones gramaticales. Ambas estrofas tienen una oración subordinada, pero en el caso de la última se trata de una oración interrumpida. Esta interrupción en la penúltima oración del poema alude a esa cualidad intrascendente del jardín, evocada a través de una de las imágenes más contundentes de la intrascendencia: la muerte.

La Estructura Básica Compleja del poema queda de la forma que se muestra en la figura 1.

En el poema todos los versos tienen encabalgamientos, excepto el verso 1 en la primera estrofa y los versos 21 y 22 en la estrofa 6. Esta figura retórica se contrapone a la esticomitía, que no es más que la exposición de una idea completa en un verso. En el poema «Eternidad», por el contrario, cada idea tiene una continuidad, una sucesión en el siguiente verso, en relación estrecha con el sentido del poema.

La rima, en tanto, se erige elemento conformador de significado a través de elementos como las sílabas que riman, los versos libres del poema y los encabalgamientos. Han sido empleados aquellos elementos que mejor tributan al sentido del poema, que lo refuerzan.

Según el acento

Uno de los estudios más importantes, a nuestro modo de ver, que ha tratado el acento y su importancia, ya sea en la cadena hablada o en el texto, es el de P. Guiraud en su *Ensayo de estilística*. Este estudioso, quien se apoya a su vez en trabajos realizados por J. Marouzeau, destaca el valor significativo del acento dentro de la métrica. Samuel Gili Gaya, otro importante investigador del tema, reconoce la importancia del acento, específicamente su función dentro del texto poético. Por su parte, Tomás Navarro Tomás en su *Métrica española* hace un análisis exhaustivo de sus características, división por tipos, etc., todo esto relacionado con la medida del verso; aunque es importante destacar que en su estudio considera el acento como un fenómeno intensivo.

El valor que todos los lingüistas coinciden destacar en el acento es su aspecto contrastativo, ya que permite relevar una sílaba por encima de otra, y esto, como es lógico, influye en el mensaje que el poeta, en este caso, desea transmitir.

El acento, en el estudio que se propone, siguió el análisis tradicional y, también, a través del software seleccionado. Ello permitió determinar con mayor precisión las sílabas más significativas.

El acento resulta un elemento fundamental en el poema «Eternidad», pues es el que determina, en buena medida, otros elementos como la intensidad y el ritmo. Por tal motivo se decidió hacer dos tipos de análisis acentuales; el primero es el esquema acentual tradicional elaborado a partir del metro empleado o la composición estrófica; el segundo, a partir del software ECAH.

El poema, como ya se había precisado, es una cuarteta y consta de seis estrofas: en las tres primeras el sujeto lírico alude a cuanto tiene para ofrecer al amado, y la insuficiencia de las mismas; en la cuarta y quinta estrofas menciona lo que anhela entregar, pero que carece; mientras que la última estrofa es el desenlace, el elemento supremo de esa imposibilidad: la muerte. El esquema acentual queda dispuesto en la figura 2.

El esquema acentual mantiene cierta regularidad en las tres primeras estrofas donde el acento recae en segunda, cuarta y sexta sílabas, excepto en los versos 8 y 12 (los versos finales de las estrofas 2 y 3). Las mayores irregularidades acentuales aparecen en la cuarta y quinta estrofas. Es, precisamente, en estas estrofas donde el sentimiento de imposibilidad se hace más evidente, se rompe el equilibrio con lo natural, se desfocaliza el jardín, se pierde la espacialidad y, por tanto, también se altera el tiempo al traspasar sus límites lógicos; la eternidad también implica atemporalidad.

El esquema acentual de la última estrofa implica una vuelta —también de sentido— a las primeras estrofas del poema. Es un retorno al jardín, a las rosas y su intrascendencia, representada esta vez con su mayor imagen: la muerte.

A través del ECAH pudimos constatar que aun cuando la lectura del poema en ocasiones resulta monótona, sobre todo en las primeras estrofas —lo cual pudimos apreciar en el esquema acentual tradicional—, dada la estructuración regular de los acentos, en el poema sobresalen algunas palabras que resultan a su vez las más acentuadas y las más intensas. Estos picos en la curva de intensidad están sobre todo a partir de la tercera estrofa.

La palabra más intensa del poema es *deja*, la segunda vez que es dicha y específicamente la sílaba *de* es la de mayor inten-

sidad⁹ (Gráfico 1); asimismo, se pudo apreciar cómo se definen con claridad los formantes del sonido [e] las dos veces que aparece la palabra en el poema. El F_1 de [e] es tan intenso como el de [a]. Esto está condicionado por el tono imperativo con que es dicho este verso. Le sucede en intensidad lleva, inmortal y luego infinito. (Gráfico 1)

Aunque la palabra inmortal es la tercera en intensidad, resulta la de mayor duración en el poema con 1s 286 ms, lo que representa el 12,43 % de la cuarta estrofa (Gráfico 2). Esto puede estar determinado también por el hecho de que en su primera sílaba existe una sinalefa con el monosílabo anterior, lo que provoca mayor tiempo de duración. Este alargamiento nos remite a la eternidad como esa prolongación de tiempo hacia el infinito.

Se pudo constatar, tanto en el análisis tradicional como en el computacional, que el acento está dispuesto de manera que apoya el tema del poema: el tiempo. A través de él es posible establecer relaciones dicotómicas entre los distintos elementos del poema: muerte-vida, efímero-eterno. A diferencia de la rima —que se mantiene igual durante todo el poema—, el acento significa a partir de sus regularidades en contrastes con sus irregularidades. Allí donde se mantiene apenas sin variaciones logra la sucesión coherente de elementos relacionados entre sí; el jardín, el rosal, etc., todos como imagen poética del mundo interior del sujeto lírico. Pero donde se altera no implica una ruptura absoluta con esa sucesión, sino que hace énfasis en ella, la imagen cambia, pero la idea se mantiene, solo que mediante otros recursos y elementos, prolongar infinito y tristeza no es casual, sino que logra transmitir de manera efectiva —lo cual resulta claramente perceptible en la voz de la autora— la idea de esa eternidad que persigue.

Según la intensidad:

No ha sido la intensidad, por razones obvias, uno de los aspectos muy tenidos en cuenta en análisis textuales, específicamente en el texto poético. No obstante, ha habido intentos en algunos

⁹ Aunque en el gráfico de la curva de intensidad del poema sobresale por encima, ligeramente, de deja, la palabra lleva, estimamos conveniente tomar la primera como la más intensa, pues entre los 13 y 16 segundos, aproximadamente, en la grabación obtenida existe un área de ruido que resulta imposible filtrar.

estudios teóricos y prácticos destacados por su propuesta de análisis. En Cuba es meritorio señalar, por ejemplo, al investigador Virgilio López Lemus, quien, en sus estudios del verso español —de gran utilidad para este trabajo—, no solo la incorpora sino que advierte sus utilidades en este sentido.

Antonio Quilis, dedicado estudioso de la fonética y la fonología españolas, además de describir con exactitud todo cuanto ocurre en el aparato fonador cuando se produce el fenómeno de la intensidad, introduce otro elemento de importancia y es el papel que tiene el receptor en la interpretación de los valores expresivos de la intensidad.

La intensidad posee, sobre todo, un valor enfático, en ocasiones contrastativo como el acento, o reiterativo como la rima. La intensidad es, quizás sea, el elemento prosódico que más cerca esté —conjuntamente con la entonación— del acto volitivo en el alma del poeta.

La intensidad está en estrecha relación con el acento. Pero no siempre podemos identificar el acento prosódico y la mayor intensidad únicamente con las sílabas tónicas, pues aunque son estas las que reciben una mayor energía espiratoria, la intensidad no está únicamente condicionada por la tonicidad. Inciden en ella también causas de carácter psicológico, lógico, fisiológico, rítmico e incluso histórico.¹⁰

En el poema «Eternidad» hay palabras donde sílabas átonas constituyen acentos —lo que se pone de manifiesto en el esquema acentual tradicional— e, incluso, resultan más intensas que las sílabas tónicas, son estas infinito, comprenderás, eternidad e inmortal. En la palabra comprenderás, a pesar de que el acento final del verso recae sobre la última sílaba —rás— por ser una palabra aguda, y este a su vez coincide con el acento ortográfico, no es esta sílaba la de mayor intensidad, sino que es la sílaba —pren— (Gráfico 3). Esto puede estar también relacionado con la extensión de la palabra, pues resultan estas cuatro palabras las de mayor cantidad de sílabas (4) en un poema donde predo-

¹⁰ Estas clasificaciones de las modificaciones que sufre la intensidad las da Tomás Navarro Tomás en su libro *Manual de pronunciación española*. También Samuel Gili Gaya hace referencia a estas variaciones en *Elementos de fonética general*, con algunas variaciones terminológicas. Es importante señalar que la única de estas variaciones que no tendremos en cuenta es la histórica, pues no existen alteraciones diacrónicas en este sentido.

minan las palabras monosílabas (54) y las bisílabas (35), y en menor medida las trisílabas (9). En el caso de infinito y eternidad se alargan, pues sus primeras sílabas conforman una sinalefa con el monosílabo anterior. Esto está relacionado con el sentido del poema, alargar estas palabras evoca también la sensación de eternidad. En el caso de inmortal también ocurre algo similar a lo anterior, pero lo analizaremos más adelante pues en ella se da otra particularidad.

No obstante, en el resto de los casos sí coinciden las sílabas tónicas con las de mayor intensidad; así, por ejemplo, ya se había visto cuando se analizaba el acento cómo a la palabra más intensa *deja*, y en especial la sílaba *de-*; le sucede en intensidad *lleva*. (Gráfico 1) Habíamos visto la intencionalidad de las autoras de destacar estas palabras por encima de otras, la intensidad apoya la fuerza de esas sílabas acentuadas.

Otros apuntes a tener en cuenta en cuanto a intensidad es lo referido a los sonidos establecidos como más o menos intensos en español, los cuales han sido abordados por varios lingüistas, entre ellos Antonio Quilis. Hemos estimado necesario ver estos aspectos comparativamente con las realizaciones del poema. Son estos:

- a) Según el modo de articulación las vocales seguidas de consonantes laterales resultan los sonidos más intensos. En el poema una de las palabras de mayor intensidad resulta *inmortal*; sin embargo, la sílaba *-tal* no resulta la más intensa, aun cuando en ella se encuentra la vocal *a*, que constituye núcleo silábico y que además es una vocal fuerte, característica esta que reforzaría la intensidad de la sílaba. El único caso donde la vocal antecediendo a la lateral resulta de una intensidad relevante es en la palabra *algo*, en la estrofa 5. En este caso la *a* constituye núcleo silábico, además está en posición inicial de verso, el cual se encuentra encabalgado con el anterior, que termina a su vez con una vocal fuerte *-e-* lo que la hace más intensa.
- b) Según la posición silábica será la vocal que forma núcleo silábico la más intensa. Esta regularidad se cumple en su totalidad en el poema. Ya hemos analizado los ejemplos de *deja*, *lleva*, *inmortal*, *comprenderás*, etc.
- c) Las realizaciones de las consonantes en posición postnuclear tienen menos intensidad que en la prenuclear. Resultaron en

este sentido ser las más intensas jardín,¹¹ abejas. Veamos que estas sílabas que resultaron las más intensas coinciden con la afirmación de que son en este caso las realizaciones de /b/ y /d/ las de mayor intensidad. Mientras que las menos intensas resultaron ser mañana —el tono reflexivo y grave hace que la intensidad disminuya—, dulzura, rosal y mueren. (Gráficos 4 y 5)

- d) Las consonantes en posición inicial absoluta son menos intensas. Aunque resulta ser mayor el número de consonantes en posición inicial absoluta que no tenían una intensidad significativa —por ejemplo, deben, dulzura, mueren, mañana— resulta interesante que en las dos sílabas más intensas del poema intervengan consonantes en posición inicial absoluta, son ellas lleva y deja.

La intensidad y el acento no deben ser identificados en un solo elemento, pero sí están en estrecha dependencia. La intensidad en el poema «Eternidad» refuerza aquellas particularidades que el acento destaca, y en otros casos revela nuevas particularidades. Por otra parte, son la intensidad y la entonación los aspectos de la prosodia que no tienen un rasgo claramente identificable en el texto escrito, la única vía de análisis es la audición. La intensidad en el poema tiene sobre todo un matiz enfático. Ella acentúa los contrastes —al igual que el acento—, la extensión morfológica de algunas palabras —infinito, inmortal, etc.— es resaltada deliberadamente por la autora a través de la intensidad.

Según el ritmo:

El ritmo es, tal vez, uno de los aspectos más atendidos dentro del análisis del texto poético. Helena Beristáin lo define como «el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno [...] En la poesía, en general, el ritmo puede ser cuantitativo si es producido por la aparición periódica de los pies métricos (que resultan de la sucesión de sílabas largas y breves) como en el latín clásico [...] o puede ser cualitativo, si resul-

¹¹ La palabra jardín se dice en cuatro ocasiones en el poema. Aunque su intensidad es similar, decidimos tomar la de la tercera estrofa, antecediendo a abejas, su intensidad sobresale por encima de las demás.

ta de la repetición de los acentos como en el sistema español que, sin embargo, a veces parece fluctuar entre ambas formas».¹²

Por su parte, el poeta Octavio Paz en su Antología del ensayo hispánico ofrece una definición que, aun cargada de lirismo, toca algunos de los aspectos que muchos lingüistas insisten en destacar: «El ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga “algo”. Nos coloca en actitud de espera».

El ritmo en el texto poético es un elemento que engloba a todos los demás y los pone en función de significar, es lo que más claramente puede percibir el receptor —incluso el menos avezado— de una primera vez. Así, señala Núñez Ramos: «No es posible separar ritmo y sentido, y ello por dos razones: en primer término, porque el sentido acaba formando parte del ritmo y el ritmo se erige su creador de sentido».¹³

Otros estudiosos del tema también han dejado sus criterios en torno al ritmo. Cuentan, entre ellos: Roman Jakobson en «La lingüística y la poética»; Amado Alonso en *Materia y forma en poesía*; Gabriel Celaya en *Exploración de la poesía*;¹⁴ Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*. Este autor, una de las voces más autorizadas en este tipo de estudio en lengua española, evidencia que «el ritmo, y con menos evidencia la rima, se nos han manifestado como procedimientos extrínsecos que se relacionan, igualmente, con todo el contenido poemático, en cuanto que nos pone en condiciones de “aceptar” en conjunto el lenguaje imaginario del poema».

Por consiguiente, el ritmo dependerá, necesariamente, de las peculiaridades métricas, de rima, acentuales, etc. Y se logra a

¹² Véase su libro *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1995. En soporte digital.

¹³ Recomendamos la lectura de este tópico en el trabajo *Apuntes para un análisis fonostilístico del texto poético* (1999), de la profesora Mercedes Garcés Pérez.

¹⁴ La definición que da este autor es sumamente interesante para el análisis del texto poético. En el estudio que hizo de la poesía de Fernando de Herrera apuntó que «su función [la del ritmo] es subrayar las palabras con acentos y cesuras que los hagan sonar con más eficacia: Ser realmente voces y no signos».

través de la conjunción de estos elementos. El ritmo organiza, pero también embellece, a través de él se articulan y llegan dispuestos armónicamente los restantes elementos.

El ritmo es el elemento que articula coherentemente los demás en función del sentido del poema. Habíamos visto que los acentos del poema recaen sobre todo en segunda, cuarta y sexta sílabas, a este tipo de acento le atribuye Tomás Navarro Tomás un ritmo trocaico, así denomina como mixto aquellos versos con acento en primera, cuarta y sexta, tal como ocurre en los versos 12 y 20, ambos final de estrofa.¹⁵ Pero el ritmo en el poema trasciende esta mera descripción, es un elemento que delimita unidades de sentido. Es importante señalar que en el poema podemos hacer una identificación de los signos de puntuación con el ritmo, incluso podríamos aseverar que Dulce María Loynaz al puntuar el poema «Eternidad» ha tenido en cuenta su propia voz, incluso su (re)lectura del poema.

Por ejemplo, en la primera estrofa en los dos últimos versos —3 y 4— la autora deja suspendido el verso 3 y retoma la idea con el encabalgamiento en el verso 4: «las rosas que mañana.../ Mañana no tendrás». El tono reflexivo está en estrecha relación con dos marcas textuales específicas; la primera es el punto suspensivo al final del verso, la idea no ha sido dicha en su totalidad, antes bien, se toma unos minutos, establece un monólogo imperceptible, que luego resuelve en el cuarto verso. El segundo elemento es la conduplicación de la palabra mañana, cargada de sentido dentro del poema, ese mañana no es otra cosa que la eternidad.

Otro momento donde se establece la relación signo de puntuación y sentido es en el verso 7, en la segunda estrofa. Aquí ocurre una ruptura brusca con el ritmo general de la estrofa y el poema: «No te los doy, que tienen/ alas para volar...» Este fragmento nos remite a aquel verso de Martí donde ocurre una ruptura similar: «Un niño lo vio...» Esta comparación solo resulta posible si tomamos el signo de puntuación como señal de dicha ruptura, pues no contamos con el verso dicho en la propia voz del autor. Esta ruptura de manera brusca en el poema «Eterni-

¹⁵ Baehr añade, además, al ritmo mixto la disposición de acentos en primera, tercera y sexta. Tomando en cuenta este criterio también serían mixtos los versos 8 y 24, también versos finales de estrofa. De esta manera serían mixtos todos los versos finales, excepto el 4 y el 16.

dad» ocurre ante una negativa, una imposibilidad que sobreviene en el verso siguiente. Tras la ruptura va descendiendo la curva de entonación de un intervalo a otro, como algo que se aleja lenta, pausadamente, los puntos suspensivos al final del verso refuerzan esta idea. (Gráfico 4)

De manera similar ocurre en los versos 13 y 14: «Para ti lo infinito/ o nada; lo inmortal». Aquí, además del punto y coma que presupone la pausa, la autora emplea, para enfatizar esa adversidad, precisamente la conjunción adversativa *o*. Ese «o nada» está justo en medio de enunciados con grandes períodos de duración; lo infinito y lo inmortal, justamente última palabra de mayor duración en el poema. Esa prolongación es a su vez el continuo de tiempo que representa la eternidad. (Gráfico 5)

Es importante señalar que el período que separa estas pausas —8 y 9— tiene cierta regularidad, la primera está en la estrofa 2, verso 7; mientras la segunda está en la estrofa 4, verso 14. Esto, sin lugar a duda, va a incidir en el ritmo del poema.

En el verso 21 (estrofa 6) ocurre un fenómeno interesante en cuanto a ritmo concierne, cuando esperamos que lógicamente, tras la pausa, el ritmo se haga más calmado,¹⁶ la autora eligió precipitar el segundo *deja*: «Deja, deja el jardín...». El acento se desplaza hacia la primera sílaba del verso, no existen sílabas de enlace entre este verso y el último de la estrofa anterior, todo esto apoya el tono imperativo con que es dicho el verso; el sujeto lírico se abalanza, impide, con el gesto o con la acción, la posesión del rosal por parte de ese otro ser. He aquí la importancia de la voz del autor, pues él moldea, cambia de acuerdo con el mensaje que desea transmitir.

Otros elementos que contribuyen al ritmo del poema son:

- a) Las anáforas en los primeros versos de las tres primeras estrofas: «En mi jardín hay rosas: /; En mi jardín hay pájaros/; En mi jardín abejas, /». Esta repetición hace énfasis en el elemento principal del poema: el jardín, el que puede ser equiparado al alma del sujeto lírico. Esta reiteración remite a todo cuanto ha de perder el otro ser por ser todas estas cosas trascendentes.
- b) Las terminaciones agudas de los versos pares.

¹⁶ Esta aseveración está fundamentada sobre la base de otras lecturas del poema: la nuestra y la de otras personas, y compararlas con la de la autora.

- c) El verso heptasílabo en todo el poema. La métrica es el único elemento que no sufre variaciones, pues los versos de seis sílabas métricas son agudos, por lo que se le adiciona una sílaba métrica más, mientras que existe un solo verso esdrújulo —el 5—, por lo que se le sustrae una sílaba métrica. Esta regularidad apoya ese camino en círculo que recorre el sujeto lírico, volver cada vez al sitio anterior y a la vez ir hacia adelante.
- d) La pertinencia de las vocales fuertes, sobre todo, la a y la e y el predominio de las consonantes sonoras garantiza la eufonía sonora del poema. Esto le hace ganar en claridad y en sencillez.
- e) La semejanza de la última estrofa del poema, tanto en forma como sentido, con la primera. El supuesto fin es a la vez principio, círculo donde coinciden ambos, a su vez fluir constante, eterno.

El ritmo del poema articula armónicamente los demás elementos en función del sentido del poema. El ritmo enfatiza o reitera aquellos elementos que la autora ha querido relevar: La regularidad rima, métrica y acento, este último sobre todo en las tres primeras estrofas, logran una monotonía que lejos de aburrir encanta, seduce esa vuelta en más de una ocasión al jardín. Las variaciones en la intensidad y el acento han sido manipuladas sabiamente por la autora, resalta aquello que es necesario resaltar, el infinito en contraste con lo adverso, la reflexión en contraste con la celeridad de la acción, y la imposibilidad de lo eterno al principio y al final del poema, lo que deviene a su vez otra manera de lo eterno.

Según la entonación:

Los estudios acerca de la entonación existen desde la antigüedad; sin embargo, no siempre han estado presentes en los análisis textuales. Hoy es tarea pendiente de lingüistas analizar cómo funciona la entonación dentro del texto poético; pues, además de los estudios de Tomás Navarro Tomás y Samuel Gili Gaya, poco se ha hecho en este sentido. Los primeros trabajos sobre entonación estuvieron vinculados, sobre todo, a la relación existente entre música y palabra, los que se mantienen en la actualidad. A partir del siglo XIX comienzan a ser más pertinentes,¹⁷

¹⁷ Tomás Navarro Tomás en su Manual de entonación española refiere que Merkel —siglo XIX— fue uno de los primeros en recopilar y resumir estudios sobre

pero no es hasta el siglo xx donde se encuentran con mayor sistematicidad, abundancia y profundización en el tema.

El estudio de la entonación resulta mucho más complejo que otros elementos antes mencionados como pueden ser la rima o el acento, pues no posee una marca gráfica dentro del texto poético, depende necesariamente de una visualización a partir de software creados a tal efecto. Por este —y otros motivos— se decidió hacer el análisis de un poema de Dulce María Loynaz declamado en su propia voz, pues así se lograba un mayor grado de objetividad. Es importante señalar que pese a la subjetividad que todo análisis textual entraña, la entonación presenta patrones melódicos que van a tener una regularidad en cada lengua.

Cuentan entre los más estudiosos de este particular en español: S. Gili Gaya, tanto en su libro *Elementos de fonética general* (1971), como *Estudios sobre el ritmo* (1993); T. Navarro Tomás con sus libros clásicos *Manual de entonación española* (1968) y *Manual de pronunciación española* (1984). Más recientemente encontramos estudios como los de Raquel García Riverón, *Aspecto de entonación hispánica I. Metodología* (1996); y los realizados por el lingüista español A. Quilis, dentro de los que destaca *Tratado de fonología y fonética españolas* (1993). Este autor sistematiza las funciones de la entonación en tres niveles: 1) lingüístico; 2) expresivo; y 3) sociolingüístico. Otros lingüistas también han tenido en cuenta estos tres niveles en el análisis de la entonación.

La mayoría de los lingüistas que han abordado este aspecto coincide en asegurar los valores expresivos que tiene el mismo y el papel que puede desempeñar en el sistema de comunicación; de esta misma manera se puede asegurar que estos valores también están presentes en el texto poético, siempre teniendo en cuenta el valor de la subjetividad en dicha expresividad. T. Navarro Tomás asegura, a propósito, que «la inflexión tónica ascendente acrecienta el efecto expresivo y agudiza y aviva la atención. Con la inflexión descendente el esfuerzo muscular disminuye y la tensión expresiva se atenúa [...] El sonido uniforme, prolongado sobre la misma nota, como una línea horizontal, evoca un estado de ánimo insistente y sostenido».

melodía del lenguaje provenientes de estudios lingüísticos y gramaticales anteriores a 1857; trabajo que continuó Gutzman hasta 1906.

Aun cuando muchos lingüistas prefieren estudiar el fenómeno de la entonación dentro del habla espontánea, pues es ahí donde hay una mayor riqueza y variedad, existen otros que han aludido a la entonación dentro del texto poético, haciendo énfasis en la importancia que esta tiene dentro del verso. Oldrich Bêlic, por ejemplo, reconoce el papel de la entonación dentro de la estructura del texto poético cuando afirma: «La entonación [...] funciona como elemento generador y portador del impulso métrico en todos los tipos de versos. Es, por lo tanto, el factor rítmico esencial y básico».

Aunque hacer un análisis entonativo en la poesía podría resultar limitado, primero por la carencia de espontaneidad, pues es un texto aprendido previamente; también porque influyen motivos de carácter psicológico; además, muchos lingüistas, entre ellos, Gili Gaya, aseguran que resulta mucho más difícil en la poesía encontrar unidades melódicas que terminan con curva ascendente; no obstante, sí pueden ser delimitados algunos elementos de la entonación en el poema «Eternidad» que están sobre todo encaminados a apoyar el contenido del poema. En la entonación también se manifiesta el hecho de que el poema pudiera parecer monótono en ocasiones, monotonía deliberada por parte de la autora, pues tal parece que nos quiere transmitir la idea de estar escuchando una música lenta, de pasos grandes y acompasados, aun cuando no podamos identificar por completo melodía y música.

Dulce María Loynaz es una hablante culta del español, por tal motivo respeta el sistema de entonación de la lengua española. Ahora bien, esto no significa que no hayan variaciones en su manera de decir la poesía, y es que la poesía es precisamente eso, una variación de la lengua, los significantes puestos en función de un significado diferente —pero no ajeno— del significado real. Con la entonación —su entonación— también logra la autora hilvanar cada verso, cada estrofa, en función del sentido de su poema.

En el poema existe una regularidad —sobre todo en las tres primeras estrofas— métrica, de la rima, acentual, etc. Es aproximadamente a partir de la cuarta estrofa donde ocurren los cambios más significativos en las curvas melódicas. Las oraciones enunciativas afirmativas siguen siéndolo, el final descendiente se mantiene. Pero todas las oraciones enunciativas afirmativas no son iguales.

En las tres primeras estrofas del poema las enunciativas afirmativas se mantienen semejantes; el inicio de la curva comienza por debajo del tono normal de la voz, asciende lentamente y luego desciende en la inflexión final. La primera unidad melódica de la cuarta estrofa, que a su vez coincide con la primera oración gramatical — «Para ti lo infinito/ o nada;» —, comienza por encima del tono normal, y asciende rápidamente, y luego desciende (Gráfico 6), este elemento resulta perceptible si comparamos esta curva melódica con la primera del poema. La entonación, al igual que otros elementos analizados, experimenta una variación en esta cuarta estrofa con respecto a las tres anteriores. Ese «Para ti...» apunta directamente en el poema a ese «otro», que hasta entonces había sido aludido sutilmente con él te. Tras este ascenso la curva de entonación durante el resto de la estrofa 4 y 5 se hace más extensa, como que se aletarga, en estrecha relación con esa sensación de eternidad.

Hacia el final tiene lugar otra variación importante de la entonación. La llamada entonación volitiva de la oración «Deja, deja el jardín», caracterizada por el verbo en modo imperativo, experimenta un ascenso rápido en la curva de entonación. La increpación, el mandato también se hace urgente, se abalanza —de pensamiento o acción— hacia esa segunda persona dentro del poema a quien no le corresponde ese jardín por estar lleno de elementos efímeros.

La autora destaca mediante la entonación aquello que resulta más importante, enfatiza en esos elementos isotópicos del poema: la naturaleza, la imposibilidad, lo eterno.

Aunque se encuentran en la bibliografía sobre el tema criterios divergentes en cuanto a una y otra,¹⁸ existen otros —por mayoría— que las consideran muy cercanas y relacionadas en-

¹⁸ T. Navarro Tomás considera que la pausa «propiamente métrica es la que ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y niveles y periodos interiores y de enlace [...] Su presencia es en todo caso esencial como elemento determinativo de la extensión y unidad del verso». La cesura, en tanto, es «el breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa [...], no admite adición ni supresión alguna que afecte el número de sílabas [...], supone en general un descanso más corto que el que generalmente corresponde a la pausa».

tre sí. La cesura, al ser una pausa más breve no afecta la medida del verso, y está más relacionada que la pausa con el contenido y la sintaxis del poema.

M. Gayol Fernández destaca la significación de pausas y cesuras dentro del texto poético; así, escribe: «Constituyen el primer elemento accidental de la versificación española [...], aumentan el ritmo del verso y le comunican una mayor variedad [...], matizando tanto su musicalidad como la fiel traducción de los movimientos espirituales del alma del poeta».¹⁹

V. López Lemus, por su parte, distingue tres tipos de pausas: menor —es la más importante. Se produce a final de verso o entre hemistiquios. Cuando no se hace, se produce encabalgamiento—, media —se produce a mitad de una estrofa simétrica—, mayor —tiene lugar entre estrofa y estrofa, es una pausa obligatoria, pero puede que se ofrezca encabalgamiento entre estrofas—.

Como puede verse, la pausa o cesura constituye un elemento propiamente del texto poético como también lo son la rima y la medida. Su valor expresivo fundamental radica en acortar o distender el verso y/o la estrofa en función de transmitir una determinada sensación.

En el poema «Eternidad» las pausas son determinantes en el sentido del poema, no solo indican un descanso espiratorio, también significan. Las pausas en el poema aparecen, bien antecediendo la negación, la adversidad, o bien una reflexión. La pausa más prolongada dentro del poema ocurre precisamente en el primer verso de la primera estrofa, se presenta el motivo que estará durante todo el poema: la naturaleza, el jardín que puede ser identificado con el alma del sujeto lírico: «En mi jardín hay rosas:»; pero también aparece la primera adversidad, la primera imposibilidad de entregar esa naturaleza-alma por la intrascendencia de esta y sus atributos: «Yo no te quiero dar/ las rosas que mañana.../ Mañana no tendrás.» (Gráfico 7)

En cuanto a la pausa que anticipa reflexión existe un momento importante en el poema donde esto ocurre, la primera precisamente en la estrofa 1. Habíamos visto cuando analizábamos

¹⁹ Recomendamos, a pesar de los años de publicado el libro, este trabajo del profesor cubano. En él el lector podrá encontrar no solo un estudio teórico de aspectos relacionados con la versificación española, sino además abundantes ejemplos para cada caso: Teoría Literaria, Cultural S.A., La Habana, 1959.

el ritmo cómo en el segundo y cuarto versos de esta estrofa quedaba suspendida una idea: «las rosas que mañana.../mañana no tendrás». Esta pausa no solo es gráfica, también es acústica; la autora deliberadamente extiende esta pausa, lo cual influye, sin dudas, en el ritmo de poema (Gráfico 7). Esta pausa es el fugaz espacio de tiempo en que el sujeto lírico reflexiona.

En la última estrofa ocurre una pausa que cierra, a modo de sentencia el final del poema: «no toques el rosal: / las cosas que se mueren/ no se deben tocar». En esta ocasión, al igual que en las anteriores, las pausas poseen una marca textual que las refuerza; los signos de puntuación. Pero estos signos no han sido escogidos por la autora de manera aleatoria, sino que tienen una marcada intencionalidad; advierten que tras la exposición de una idea algo falta por decir, siempre relacionado con la negación de entregar lo que ha sido dicho anteriormente.

No solo existen en el poema pausas en final de verso, sino que también ocurren algunas en el interior, las que ya habíamos visto contribuían al ritmo del poema. Estas acentúan la negación, las hacen más rotundas. Tal es el caso del verso 7 en la estrofa 2: «No te los doy, que tienen/ alas para volar» (Gráfico 4). Similar ocurre en el verso 14 de la estrofa 4: «Para ti lo infinito/ o nada; lo inmortal». (Gráfico 5)

Las cesuras en el poema son de muy corta duración, hay que tener en cuenta que son versos de arte menor y al ser las pausas tan extensas se reduce el número y el tiempo de duración de las cesuras considerablemente. No obstante, es necesario destacar dos que resultan las más significativas. La primera tiene lugar en la estrofa 1, en el verso 3, después de rosas y antes de que (Gráfico 7). La cesura enfatiza la negación, y antecede la causa de la imposibilidad, en este caso la causa es la vida efímera de esas rosas. La segunda cesura ocurre en la estrofa 2, en el verso 8, tras la palabra alas (Gráfico 8). Esta cesura puede evocar el vuelo de esos pájaros, se detienen, luego se alejan. Los puntos suspensivos finales apoyan esta idea.

Pausas y cesuras modifican el ritmo del poema, lo retardan o aceleran. La autora ha sabido poner cuidadosamente el descanso de la energía espiratoria en aquellos elementos que ha considerado más significativos.

Según el valor expresivo de consonantes y vocales:

A lo largo de este trabajo se ha venido puntualizando, grosso modo, cómo funcionan dentro de un texto poético los distintos elementos del nivel fonético-fonológico en función siempre de transmitir un mensaje determinado, tomando en cuenta también la subjetividad del receptor en la interpretación de dicho mensaje. Los fonos y fonemas resultan indispensables en el análisis del texto poético, más aún si se pretende establecer una relación entre estos elementos y el contenido del poema, pues los sonidos poseen una capacidad sugeridora que el poeta potencia muy a menudo. Cuando este emplea deliberadamente ciertas vocales y consonantes en lugar de otras lo hace, intencionalmente o no, con el fin de transmitir determinado mensaje con mayor efectividad.

Muchos estilistas han hecho estudios —tanto teóricos como prácticos— acerca de la significación de fonos y fonemas dentro de una lengua, o más específicamente dentro de un texto poético o un autor. M. Grammont, según aparece en el trabajo referido de la profesora Garcés Pérez, ha realizado un estudio pormenorizado completo acerca de la pertinencia y comportamiento de vocales y consonantes dentro de la lengua francesa, en su Tratado de fonética.²⁰ Gabriel Celaya, otro investigador del tema, apunta: «El ritmo es indispensable sin duda, pero solo es el esqueleto del verso, y este ha de tener además carne y piel, músculos, tendones, nervios y sangre. Sonidos que reproducen y encarnen el sentido».²¹

Nuestra propuesta de análisis no se limita al trabajo estadístico, es decir, contabilizar vocales y consonantes, aliteraciones, o hallar porcentajes; sino que intenta transgredir ese límite donde se quedan muchas veces algunos análisis del texto poético. Esto, quizás, ocurra —lo cual también podría ser una causa de por qué no se incluye en ocasiones en el análisis del texto poético la entonación o la intensidad— por la carga de subjetividad que puede haber en la interpretación de estos elementos. Un punto de vista puede ser

²⁰ Grammont también publicó varios estudios acerca de las particularidades que presenta el verso francés. Así, por ejemplo en *El verso francés*, sus modos de expresión, su armonía expone la presencia de vocales graves (o, ou) y vocales agudas (i, é, u); consonantes duras (t, k) y consonantes blandas (s, m).

²¹ Véase su libro: *Exploración de la poesía*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1964.

obviado o criticado con facilidad, atendiendo a la subjetividad de quien analiza. Es por eso que el análisis propuesto se encuentra ante el reto de ser lo más «objetivo» posible, sin pretender grandes especulaciones; eso sí, siempre será nuestro punto de vista en concordancia o no con otros consultados.

Los sonidos encierran un universo que no se puede asir con las manos o la vista, aquí radica la mayor complejidad para poder apreciar el texto poético leído, pues el cerebro percibe y compone el mundo casi en su mayoría de manera visual. Pero he ahí, a su vez, donde radica la magia: en la capacidad de trasponer sentidos, de lograr esa sinestesia mágica y develar la poesía.

En el poema «Eternidad» todo significa, y los sonidos no son la excepción. Los sonidos están, sobre todo, en función de la sintaxis, pero aun cuando en el poema no existe un simbolismo fónico marcado, podemos encontrar presencia de aliteración. La aliteración enfatiza, vuelve a atrás, tal es el caso de los dos primeros versos de la estrofa 2: «En mi jardín/ abejas labran fino pañal:» En este caso se alitera las nasales, lo que denota energía, movimiento; es quizás este uno de los momentos más dinámicos del poema. El hecho de que las nasales son las consonantes que más se acercan a la altura de las vocales vecinas, y asimilan parte de su energía espiratoria, refuerza esta idea. Otra aliteración presente en el poema es la del verso 21, en la estrofa 6: «Deja, deja el jardín». En este caso se alitera la aspirada²² tras la repetición, que imprecisa, de la forma verbal deja. La aliteración del verso 6: «con cantos de cristal»²³ se alitera la oclusiva velar; es quizás en esta aliteración donde podemos encontrar el mayor simbolismo fónico, el sonido sordo evoca, de alguna manera, ese cristal que se rompe o se deshace.

En el poema hay una mayor pertinencia de consonantes que vocales (214 y 179, respectivamente). Entre los sonidos consonánticos sobresalen los sonoros por encima de los sonidos sordos (Tabla 1a); las consonantes más frecuentes son las nasales (63), le suceden las vibrantes (29), y luego las laterales (20).

²² Es necesario destacar que aun cuando en la carta fonética la /h/ aparece como fricativa velar sonora, en el caso del español de Cuba su realización es aspirada.

²³ La palabra canto aparece en el texto escrito en singular, mientras en la grabación la autora la dice en plural.

Hay una preeminencia de vocales claras sobre vocales oscuras (Tabla 1.b), entre las primeras sobresalen la a (57), la e (49) y, por último, la i (25).

La sonoridad de las consonantes y la claridad de las vocales, le confiere luminosidad al poema. Si tenemos en cuenta que estas particularidades están asociadas a motivos festivos, alegres, contradice el tema del poema. En buena medida estas características están dadas, sobre todo, por la descripción de los motivos naturales que abundan en el poema.

Pero este no es, quizás, el único motivo por el que la autora escogió estas consonantes y vocales y no otras, también hemos de considerar que estos elementos están en función de apoyar otros como la rima, el acento, la intensidad y la entonación.

a)

Vocálicos

Total de vocales	179	%	Frecuencia estándar	
Vocales claras	131	73,18	46,33 %	Por encima
Vocales oscuras	48	26,82	27,10 %	Por debajo
Vocal a	57	31,84	26,57 %	Por encima

b)

Consonánticos

Total de Consonantes	214	%	Frecuencia estándar	
Consonantes sordas	46	25,70	42,89 %	Por debajo
Consonantes sonoras	168	93,85	57,43 %	Por encima

Anexo

Poema «Eternidad»

Dulce María Loynaz

«No quiero, si es posible, que mi beneficio desaparezca,
sino que viva y dure toda la vida de mi amigo».

SÉNECA

1. En mi jardín hay rosas:
2. Yo no te quiero dar
3. las rosas que mañana...
4. Mañana no tendrás.
5. En mi jardín hay pájaros
6. con canto de cristal:
7. No te los doy que tienen
8. alas para volar...
9. En mi jardín abejas
10. labran fino panal:
11. ¡Dulzura de un minuto...
12. No te la quiero dar!
13. Para ti lo infinito
14. o nada; lo inmortal
15. o esta muda tristeza
16. que no comprenderás...
17. La tristeza sin nombre
18. de no tener que dar
19. a quien lleva en la frente
20. algo de eternidad...
21. Deja, deja el jardín...
22. no toques el rosal:
23. Las cosas que se mueren
24. no se deben tocar.

El poema pertenece al libro *Versos*, escrito entre 1920 y 1938. Todos los motivos temáticos que signarán la poesía de Dulce María Loynaz se perfilan en este libro: el agua como sensualidad que se desliza, cerco y a la vez liberación; el jardín-isla, no solo como espacio geográfico sino también como movimiento del alma; las rosas, alejadas de modismos, cercanas a la fecundidad, en contraste con la vacuidad del ser que se erige sujeto lírico en la poesía de Dulce María Loynaz. Todos estos motivos

devienen una obsesión metafísica que atraviesa, como hilo finísimo, toda su poesía: el tiempo como un infinito de posibilidades y existencias.

El poema «Eternidad» no es una excepción dentro del libro, por el contrario, es su carta de presentación, poema inicial que anuncia lo que ha de venir. Él es anticipo, abstracción de lo que luego sería su novela lírica Jardín. En él el sujeto lírico habita ese espacio cercado por lo natural, en particular las rosas, identificadas con la vida y con la muerte —imagen absoluta de lo efímero— como negación de lo eterno.

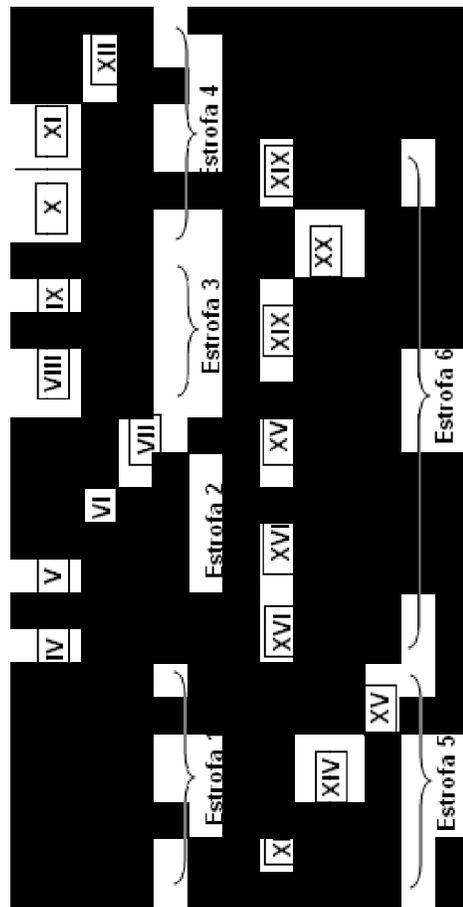


Figura 1

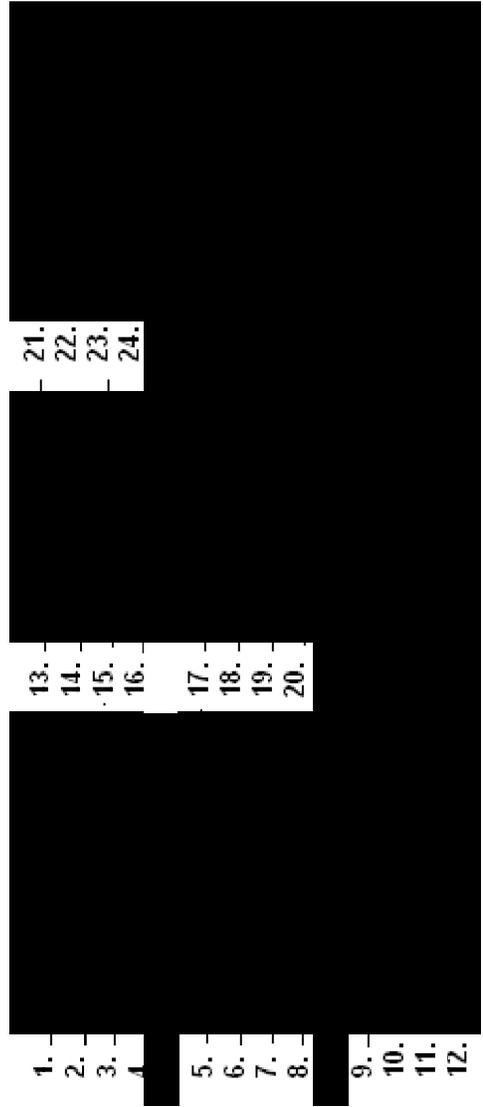


Figura 2

Gráfico 1. Curva de intensidad

Para ti lo infinito/ o nada; lo inmortal/ o esta muda tristeza/ que no comprenderás... La tristeza sin nombre/ de no tener que dar/ a quien lleva en la frente/ algo de eternidad...Deja, deja el jardín...

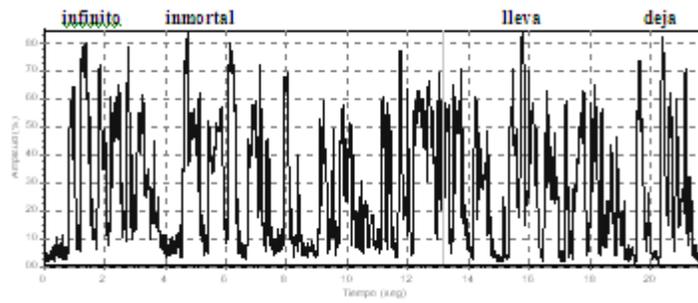


Gráfico 2. Curva de intensidad

Para ti lo infinito/ o nada; lo inmortal/ o esta muda tristeza/ que no comprenderás

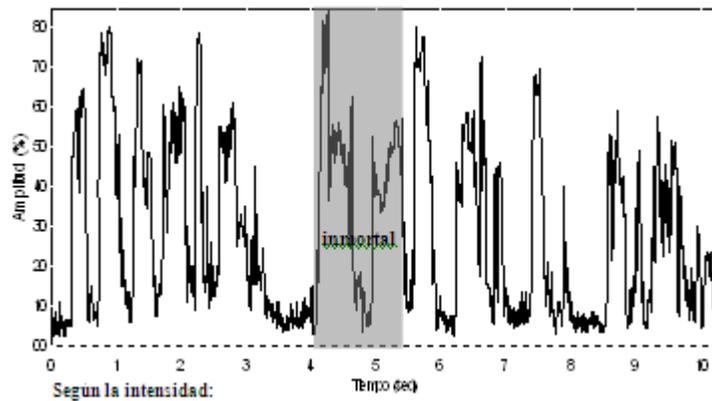


Gráfico 3. Curva de intensidad comprenderás

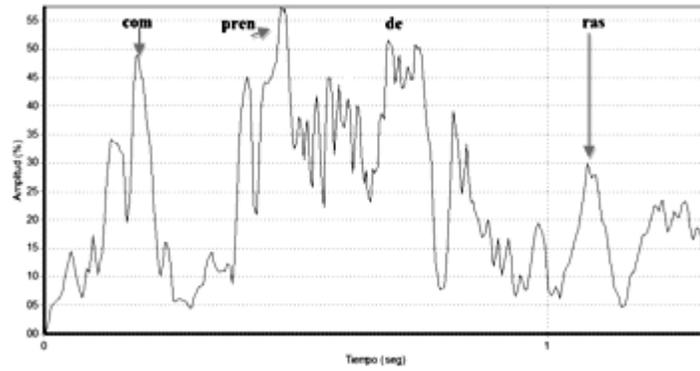


Gráfico 4. Curva de intensidad No te los doy, que tienen/ alas para volar

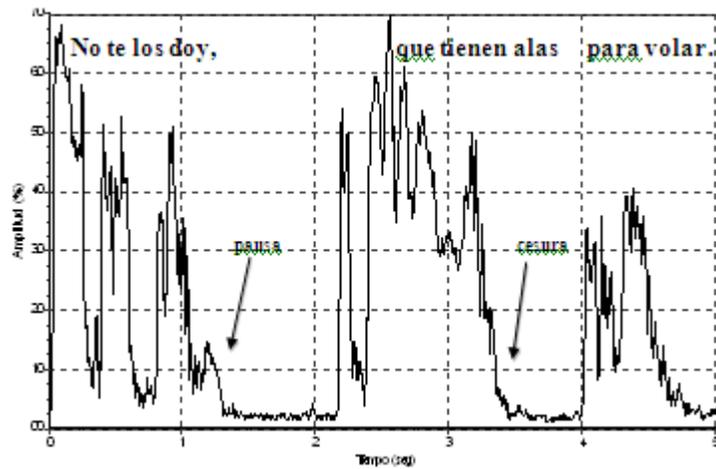


Gráfico 5. Curva de intensidad
Para ti lo infinito/ o nada; lo inmortal

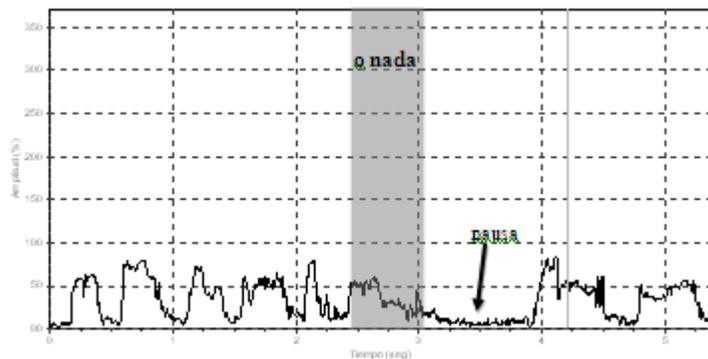


Gráfico 6. Curva de entonación
Para ti lo infinito

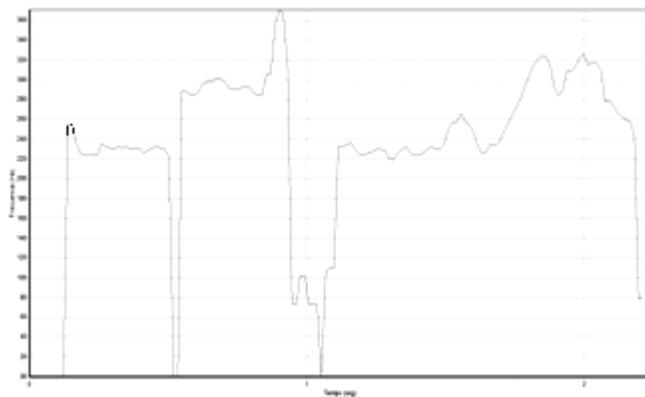


Gráfico 7. Oscilograma de la estrofa 1

