



Onomázein

ISSN: 0717-1285

onomazein@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Rabanalés, Ambrosio
OBSERVACIONES ACERCA DE LA RIMA
Onomázein, núm. 6, 2001, pp. 69-87
Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134518177004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

OBSERVACIONES ACERCA DE LA RIMA*

Ambrosio Rabanales

Academia Chilena de la Lengua

Resumen

Después de leer el interesante y sugerente estudio *Acerca de la Rima*, del profesor Rafael de Balbín¹, el autor trata de averiguar lo que ocurre al respecto en el ámbito de la poesía chilena y llega a algunas conclusiones, las que va señalando a modo de comentarios.

Abstract

(After reading the interesting and insightful study Acerca de la Rima, by Professor Rafael de Balbín, the author tries to find out what the situation is with respect to Chilean poetry and reaches some conclusions, which he comments along the way.)

I. RELACIÓN ENTRE RIMA Y SÍLABA

Al autor le interesa establecer en este punto que la frontera de la rima no coincide con la de la sílaba, o, como él dice, hay un “constante *desajuste cuantitativo*” entre ambas (p. 2)², y ello como consecuencia de los límites mismos que se asignan a la rima en español; es decir, que “por iniciarse la reiteración fonémática en la cumbre tonal-acentual del verso, la rima comienza asimismo en la cumbre silábica, o punto vocálico, de la última sílaba tónica de cada verso” (p. 2). Enseguida prueba dicho “desajuste cuantitativo” señalando con ejemplos cómo se presenta el complejo rímico en relación con la estructura silábica del complejo fonológico en que él se da. Así, para el autor hay tres patrones diferentes, los cuales ocurren también en los poetas que ha considerado:

* Versión corregida del artículo publicado en el *Romanistisches Jahrbuch*, VII Band, 1955-1956, págs. 315-329.

¹ Madrid, 1955. Separata de la *Revista de Literatura*, fasc. 15, jul.-sept. 1955; pp. 103-111.

² Las citas son todas del ensayo del autor, si no se dice expresamente otra cosa.

La rima abarca:

A. Parte de una sílaba, en los versos que terminan en palabra aguda:

Mi mano cogió la suya
y ella quedó sin co/l-or,
sin una gota de sangre,
de un lienzo con el al/b-or...
—“¿Me quieres?” Y ella me dijo:
—“Te quiero”... Y reía el s-ol.
Carlos Acuña, *Vendimia* (124)³.

Como se ve por el último verso, habría que citar aquí también los casos en que este termina en monosílabo⁴:

Hace tanto tiempo qu-e,
camino, no te veía.
Acaso sea alegría
esto que siento; no s-é...

Jorge González Bastías, *Égloga del camino* (77).

B. Parte de una sílaba + una sílaba completa, en los versos que terminan en vocablo grave:

Húmedos del alba, traía en su p-e/lo
pétalos de rosas, átomos de es/tr-e/llas.
Deslumbrado, atónito, me abrazó el a/n(h)-e/lo⁵
de besar sus hu-e/llas.

Víctor Domingo Silva, *Balada matinal* (97).

C. Parte de una sílaba + dos sílabas completas, en los versos que terminan en palabra esdrújula:

Luna que, cual sol mag/n-í/fi/co,
más puro tu rayo expandes

³ Este y los demás paradigmas los he tomado de Hernán del Solar, *Índice de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile, Ercilla, 1937.

⁴ La definición que *El esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, de la Real Academia (Madrid, 1973), da de la palabra aguda (p. 75), solo es aplicable, lógicamente, a un polisílabo.

⁵ Para la carencia de valor fonético de la *h* véase T. Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, 1950, 6^a ed., párr. 77, y Andrés Bellón, *Gramática* (Obras Completas IV), Caracas, 1951, párr. 10. Considérense también en este punto los casos en que alternan gráficamente formas con *h* y sin ella, como *alhelí* = *alelí*, *harpillera* = *arpillera*, etc.

que la espuma del Pa/c-í/fi/co,
que la nieve de los Andes.

Francisco Contreras, *Luna de la Patria* (36).

Ahora bien, aunque en la antología de poesía chilena que he consultado –la que incluye 45 poetas, todos de la primera mitad del siglo XX, con un total de 156 poemas en verso– no hay ningún ejemplo de rima con vocablo sobresdrújulo⁶, no es imposible que se encuentre en otras antologías algún caso como este:

Si me has hablado de Dios,
tr/á/e/me/lo.
Si ya está en tu corazón,
á/bre/me/lo,
y aromará mi oración
como una rama de s-án/da/lo.

Por eso creo que, a los tres patrones señalados por el autor⁷, se puede agregar un cuarto, en que la rima abarca:

- D. Parte de una sílaba + tres sílabas completas, en los versos que terminan en palabras sobresdrújulas (tr-á/e/me/lo). Imposible me parece, sin embargo, que dentro de las sobresdrújulas se dé una rima que comprenda:
- E. Parte de una sílaba + cuatro sílabas completas, como sucedería en parejas tales como tr-ái/ga/se/me/lo = c-ár/gue/se/me/lo, por ser estas estructuras muy raras dentro del sistema lingüístico español⁸.

⁶ Ya Bellido observó que “de las dicciones sobresdrújulas apenas se hace uso en la rima” (*Opiúsculos gramaticales*, I, *Ortología - Arte métrica*, Madrid 1890, p. 343). Prueba evidente de la gran escasez de estos vocablos, comprensible, en parte, por la tendencia moderna al uso proclítico de los pronombres que entran en su formación, salvo con formas verbales en imperativo.

⁷ Para ninguno de los cuales se postula que las palabras que riman tengan que ser simples.

⁸ Véase la tabla de T r a g e r, apud. Y. S i l v a - F u e n z a l i d a, *Estudio fonológico del español de Chile*, BIFUCH. VII (1952-1953) p. 165, donde, junto a la ausencia de palabras fonémáticas pentasílabas con acento fuerte en la primera sílaba, señala la existencia de la tetrasílaba con acento fuerte en la primera (secundario en la cuarta). Esto último contradice, por tanto, la afirmación tan categórica de E. D í e z E c h a r r i (*Teorías métricas del Siglo de Oro*, RFE, Anejo XLVII, Madrid 1949), apoyada en C o r r e a s y C a r a m u e l, de que en español no hay palabras sobresdrújulas por tener estas siempre dos acentos (p. 131), atribuyendo así el mismo valor, en el caso del tetrasílaba sobresdrújulo, al acento fuerte de la primera sílaba y al secundario de la cuarta. Se entiende que se trata aquí del “ácento natural” de Correas, y no del “ácento versal o rítmico”.

Es también interesante consignar que, si se acepta la definición de sílaba propuesta por T. Nava rro Tomás (*op. cit.*, párr. 26), existen igualmente ejemplos en que coinciden la frontera de la rima con la frontera silábica, lo que impide afirmar que “este manifiesto desajuste entre sílaba y rima se da siempre en la lengua española” (p. 3). Y no aludo a los casos de *rima en eco*, recurso, en efecto, “tan artificioso como ineficaz” con que “alguna vez, y desafortunadamente”, se ha intentado hacer coincidir ambas fronteras (p. 3)⁹, sino a los casos normales y abundantes en que la vocal con que comienza la rima es al mismo tiempo (a) el comienzo de la última sílaba tónica del verso o (b) toda ella¹⁰.

Cuatro patrones se descubren también aquí:

La rima incluye:

A. Una sílaba completa, (a) en los versos que terminan en palabra aguda¹¹, y (b) en un monosílabo constituido por una vocal acentuada:

(a) Por fin vuelvo a contemplar
tu fosfórico za/f-ir;
por fin te vuelvo a llorar,
por fin te vuelvo a re/ír.

Francisco Contreras, *Luna de la Patria* (36).

(b) Un día te dije adiós,
abracé a mi madre y
hacia otros mundos en pos
de loco sueño, par/t-í.
ibid. (37).

⁹ En realidad, en el ejemplo que da J. Díaz Rengifo, citado por el autor (p. 3), tampoco coinciden ambas fronteras, si se exceptúa el último verso:
cualquier sazón, cualquier des/ho/ra, es ho/ra,

pues, en las reiteraciones anteriores: in/mun/do, mun/do; in/sa/no, sa/no, etc. la rima abarca solamente parte de una sílaba + una sílaba completa (in/m-un/do, m-un/do; in/s-a/no, s-a/no), posibilidad considerada en la letra B., ya que, por definición, la consonante que precede a la vocal tónica queda fuera de la rima. Para otro punto de vista, véase el Apéndice al final de este trabajo.

¹⁰ Recuérdese al respecto la curiosa opinión de Nebra ija según la cual “cuando las vocales suenan por sí sin mezclar con las consonantes, propiamente no son sílabas”; *Gramática de la lengua castellana*, Madrid, 1946, Libro II, cap. I.

¹¹ Sobre los requisitos que deben llenar los polisílabos para que la rima comprenda una o más sílabas completas, se hablará más adelante.

En (b) la frontera rímica coincide también con la frontera léxica, o de la palabra (y)^{11a}.

B. Dos sílabas complejas, en los versos que terminan en palabra grave:

(a) Ya no la quiero, es cierto, pero, ¡cuánto la quise!
 mi voz buscaba el viento para tocar su o/í/do.
 De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
 Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos in/fi/n-i/tos.
 Pablo Neruda, *Poema 20* (274).

Gasta trazas de dueño; no le ablandan ex/c-u/sas.
 Rasga vasos de flor, hiende el hondo glaciar.
 No te vale el decirle que albergarlo re/(h)ú/sas¹²:
 ¡lo tendrás que hospedar!
 Gabriela Mistral, *Amo amor* (128).

(b) Me siento como un niño
 extraviado en la fi-es/ta.
 ¿Dónde estás, madre mía?
 No eres ésa ni és/ta.
 Manuel Magallanes Moure, *Madre mía* (52).

En (b) la frontera rímica coincide con la frontera léxica (és/ta).

C. Tres sílabas complejas, en los versos que terminan en palabra esdrújula:

(a) De noche rompe mi piel su ácido a/é/re/o
 y escucho en mi interior temblar su ins/tru/m-en/to.
 Pablo Neruda, *Colección nocturna* (267).

(b) ¡Hacia qué lejanías vuela mi pensamiento
 por el solo recuerdo de aquella mujer ú/ni/ca!
 ¿No os sugiere la tierra, no advertís en el viento
 la huella de su pie, el olor de su t-ú/ni/ca?
 Max Jara, *Desde aquella primera mujer...* (120).

^{11a} Cp. Bello, *Opúsculos*, p. 332.

¹² Para la *h* de esta palabra, véase lo que se ha dicho más arriba, y para su silabeo: Andrés Bello, *Gramática*, párr. 28.

En (b), la frontera rímica coincide igualmente con la frontera léxica (*ú/ni/ca*)^{11a}.

D. Cuatro sílabas completas, en los versos que terminan en palabra sobresdrújula. Es lo que ocurre en *á/bre/me/lo* del ejemplo citado más arriba, donde la frontera de la rima coincide además con la frontera léxica^{11a}.

Una rima que abarque:

E. Cinco sílabas completas, como sucedería con *á/bra/se/me/lo = c-án/ta/ro*, me parece ya imposible por las mismas razones dadas más arriba.

En estos cuatro patrones señalados, cuando la cumbre silábica, o punto vocálico, de la última sílaba tónica del verso no es al mismo tiempo toda una palabra (y) o el comienzo de ella (*ésta, única, abre-melo*), el punto vocálico se encuentra en una secuencia de vocales que es siempre heterosilábica en el habla culta formal¹³, y en la que el hiato es en el verso lo más frecuente: *d o s v o c a l e s a b i e r t a s*, siendo tónica la segunda (*aéreo*), o *v o c a l a b i e r t a á t o n a + v o c a l c e r r a d a t ó n i c a (reír, oído)*¹⁴.

II. ESTRUCTURA FONOLÓGICA DE LA RIMA

Distingue el autor tres patrones diferentes de rima, que corresponden a una oposición rímica *cuantitativa*: rima total / rima parcial, y dentro de esta última, a una oposición rímica *cualitativa*: rima parcial vocálica / rima parcial consonántica.

La *total* es la que tradicional y erróneamente ha venido llamándose “consonante” o “perfecta”, y la *vocálica* se identifica con la “asonante” o “imperfecta” de la antigua métrica. La *rima consonante* es para él, en cambio, la “reiteración rítmica parcial de las articulaciones, limitada a las consonánticas solamente, desde el último acento del verso” (p. 1).

¹³ Habla no dialectal que usa el grupo social instruido, en situaciones formales.

¹⁴ “En la pronunciación de las palabras aisladas, la forma regular de estos grupos es el hiato; en el lenguaje lento, esmerado o enfático y en posición final de frase o verso, el hiato es asimismo lo corriente” (T. Navarro Tomás, *op. cit.*, párr. 145). “La posición final dificulta la contracción silábica aun en formas tan propensas a la sinéresis como los adverbios *ahora, ahí y aún*” (*ibíd.*, párr. 151).

Los tres patrones indicados se dan igualmente en la poesía chilena, pero también otros, que quedan fuera de los postulados del autor, aunque algunos aparecen en sus muestras. Esto hace posible una distribución distinta de la rima, la que, por los ejemplos encontrados, se ajusta al esquema siguiente:

Rima total:	vocálica vocálico-consonántica
Rima parcial:	vocálica consonántica vocálico-consonántica

1. *Rima total*: reiteración rítmica de todas las articulaciones a partir del último acento del verso:

a) *Vocálica*: todas las articulaciones son vocales. Por razones de afinidad, también se consideran entre ellas las semivocales¹⁵:

¿Pasó el amor? —pregunta la campana.
Un curioso pregunta: —¿Quién lo vi-ó?
¿Pasó el amor? Y en la quietud poblana
ninguno sabe si el amor pas-ó.

Daniel de la Vega, *El bordado inconcluso* (145).

Porque fué Venus maculada
e inmaculada fué Mar-íá,
y ambas de carne modeladas.
salve, viril melancol-íá.

Max Jara, *Elogio a la melancolía* (116).

La tierra es siempre fecunda,
duro el amo, manso el bu-ey:
su testa meditabunda
se hunde en la huella profunda
del pastor y de su gr-ey.

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (64).

¹⁵ Para su consideración fonológica, véase E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, Madrid, Gredos, 1950, pár. 100.

Y en combinación con el inglés:

¡Hasta mañana!
 ¡hasta mañana!
 el cielo se permite un bostezo de car-ey
 oh! yes we have not (sic) bananas!
 we have not bananas to-d-ay!...
 Juan Marín, *Shimmy* (220).

b) *Vocálico-consonántica*: se combinan vocales y consonantes. Por razones de afinidad se consideran las semiconsonantes como pertenecientes a estas últimas¹⁵:

Luna de la Patria, l-una
 única, lánguida, gr-ata
 cuya luz bendita es una
 polvareda azul de pl-ata.

Francisco Contreras, *Luna de la Patria* (36).

Como la rima es un fenómeno fonético, y no ortográfico, también corresponden a este tipo los ejemplos siguientes:

Hay planchas que esperan el baño potásico;
 un cuadro de otoño y una mancha gr-is,
 una oleografía de un poeta clásico
 con gesto de piedra y ojuelos de m-iss.

Carlos Pezoa Véliz, *El pintor pereza* (60).

La madre está lejos. A morir empieza,
 allá donde el padre sirve un puesto ad (h)oc;
 no le escribe nunca porque la pereza
 le esconde la pluma, la tinta o el bl-ock.

ibid. (61).

Con el mismo criterio, no puede darse una *rima total consonántica*, “por razones análogas a las que impiden en la lengua española que las articulaciones consonantes –ni aun las sonantes– constituyan *factor silabante* en la sílaba española” (p. 8). Las interjecciones [pst], [ʃt] con que en Chile (también en otras partes) se solicita la atención de alguien o se le hace callar, respectivamente, son casos aislados.

2. *Rima parcial*: reiteración rítmica de algunas articulaciones, a partir del último acento del verso.

a) *Vocálica*: las articulaciones reiteradas son vocales, con las exigencias conocidas establecidas por la tradición y el uso, y que hace posible, como se sabe, que no se reiteren todas las vocales a contar desde el último acento del verso, como sucede (1) cuando riman segmentos con diferente número de vocales, (2) segmentos con el mismo número de vocales, pero con vocales interiores distintas o (3) segmentos con vocal final solo semejante:

(1) Abierto y fácil cuando entré,
 a poco andar se enmarañ-ó;
 seguí por él y ya no sé
 ni adónde va ni adónde v-oy.

Manuel Magallanes Moure, *El sendero* (50).

Mi amor lo tengo comparado
 con un sendero de ilusi-ón:
 por él entréme descuidado
 y no sé ahora adónde v-oy.

ibíd.

En el viento múltiple,
 en el viento que pierde la voz de los n-áufragos,
 esparcí la hoguera rosada de los sueños.
 Ahora junto al Elba y es en Hamburgo,
 animo en las palabras el collar de mis años.
 Otoño del norte. Anclados en la bruma,
 son los edificios negros barcos son-ámbulos.

Alberto Rojas Jiménez, *Carta Océano* (237).

(2) ¡Nadie ha escrito el más divino verso,
 aquél que jira en la correa de una d-ínamo,
 el que teclea en un motor,
 el que como un monstruo eléctrico,
 en las noches silentes,
 corre su escalofrío l-írico
 por los alambres impertérritos!

Juan Marín, *Mecánica* (221).

(3) Tiene rasgos heroicos el rostro del paisaje
 con sus sauces, sus álamos, su horizonte y su r-ío,
 en el fondo del cual tal vez duerme el esp-íritu
 que nutre su belleza, su emoción y su sangre.

Armando Ulloa, *Croquis de mi heredad* (240).

Las mismas exigencias, por otra parte, impiden que se admita como rima vocálica la simple reiteración de la vocal final, por más que esta en algún verso sea tónica, como sucede aquí:

Mi cara blanca hecha para la profundidad del s-**ol**,
mi pelo hecho de ritos, de minerales n-**egros**,
mi frente penetrante como golpe o cam-**ino**,
mi piel de hijo maduro, destinado al ar-**ado**...

Pablo Neruda, *Juntos nosotros* (269).

O al revés: la simple vocal tónica, prescindiendo de la final:

Sin alimentos, desvelado, s-**olo**,
entrando oscurecidos corred-**ores**.
llegando a tu materia misteri-**osa**.

Pablo Neruda, *Tres cantos materiales*, I (262).

b) *Consonántica*: las articulaciones reiteradas son consonantes.

Por la posición de estas articulaciones en relación con las vocálicas del segmento rimante, se encuentran los siguientes tipos señalados por el autor, dentro de una oposición fundamental que puede expresarse así: rima unitaria / rima combinatoria:

Unitaria:

(1) *Alternante*¹⁶:

Con mi razón apenas, con mis d-**edos**,
con lentes aguas lentes inund-**adas**,
caigo al imperio de los nomeolv-**ides**.

Pablo Neruda, *Tres cantos materiales*, I (261).

(2) *Intervocálica*¹⁶:

Aún es tiempo que venga la que he aguardado t-**anto**,
Huyó la primavera, pasó el verano ardi-**ente**,
descoloró el otoño las hojas del ac-**anto**,
y el cierzo no me trajo noticias de la aus-**ente**.

Julio Vicuña Cifuentes, *Aún es tiempo que venga* (33).

(3) *Postvocálica*:

Nadie te supo comprend-**er**,
nadie sufrió con tu dol-**or**;

¹⁶ Denominación del autor (p. 9).

una mujer y otra muj-*er* :
 ¡siempre el engaño del am-*or* !
 Pedro Sienna, *Rogativa a mi corazón* (164).

Combinatoria:

(1) Intervocálico-postvocálica:

Como si eterno desd-*oro*
 le hiciera por siempre and-*ar*
 en busca de algo incol-*oro* :
 una hembra, un potrero de oro.
 que viera en sueños pas-*ar*...

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (64).

Aunque no tengo ejemplos, otro patrón podría ser: (2) intervocálico-alternante (**ardo** = árido; s-alto = (h)álito).

De los efectos expresivos reforzatorios que “la reiteración consonántica produce en la rima –como en la formación de la sílaba–” (p. 8), se convence uno fácilmente si en una segunda lectura del poema que sigue prescinde de la *d* intervocálica de los segmentos rimantes:

Alma, no me digas n-*ada*,
 que para tu voz dorm-*ida*
 ya está mi puerta cerr-*ada*.
 Una lámpara encend-*ida*
 esperó toda la v-*ida*
 tu lleg-*ada*.
 Hoy la hallarás extingu-*ida*.
 Los fríos de la otoñ-*ada*
 penetraron por la her-*ida*
 de la ventana entorn-*ada*.
 Mi lámpara estremec-*ida*
 dió una inmensa llamar-*ada*.
 Hoy la hallarás extingu-*ida*.
 Alma, no me digas n-*ada*,
 que para tu voz dorm-*ida*
 ya está mi puerta cerr-*ada*.

Juan Guzmán Cruchaga, *Canción* (195).

c) *Vocálico-consonántica*: las articulaciones reiteradas son vocales y consonantes:

Y sobre tu corona de azuc-*enas*,
 ponen un resplandor de luna ll-*ena*.
 Carlos R. Mondaca, *Elegía*, V (89).

III. ASPECTOS EXTRAFONOLÓGICOS DE LA RIMA

Como el autor considera en todo momento la rima como “un instrumento expresivo de índole fonológica” (p. 1), prescinde lógicamente de todos los problemas que sobre los temas tratados presentan las llamadas *licencias métricas*, por un lado, y fenómenos *lingüísticos del habla no estándar*, por otro. Sin embargo, como mirada la rima por un visor distinto es también un recurso expresivo de índole fonética “fundado en la reiteración rítmica y ordenada del timbre articulatorio, y [...] regido en consecuencia por un principio de perceptibilidad” (p. 1), no quiero perder la oportunidad de aludir siquiera someramente a estos aspectos extrafonológicos (extrafonémáticos) de la rima.

1. *Licencias métricas*

Su existencia, como es sabido, ha hecho que los metricistas consideren la sílaba no como un fragmento de la palabra, sino como un fragmento del verso; lo que, de todos modos, no altera el concepto de sílaba propiamente tal. Entendidas así las cosas, en nada varía lo que se ha dicho con respecto a los patrones de rima existentes, considerados tanto cuantitativa como cualitativamente; solo que los paradigmas no podrán ser siempre los mismos en ambas maneras de contemplar la sílaba. En estos versos, por ejemplo:

¡Oh, la tierna niña amante,
 de cabello y de alma de *o/ro*,
 que arrulló mi sueño errante
 con su risa y con su ll-*o/ro* !...

Francisco Contreras, *Luna de la Patria* (38),

si se la considera como integrante de la palabra, en la secuencia *de oro*, la rima abarca dos sílabas completas (*o/ro*), pues la palabra comienza con la última vocal tónica del verso. Si, por el contrario, se estima que la sílaba es un fragmento del verso, por la *s i n a l e f a* (*de_o/ro*), la rima comprende solo parte de una sílaba + una sílaba completa. De este modo, las relaciones entre la frontera de la rima y la frontera silábica pasan a depender enteramente de las licencias métricas, cuando estas existen. Así, en el caso recién considerado, el *h i a t o*,

en la misma secuencia, obligaría a silabear *de/o/ro*, con lo que la rima incluiría otra vez dos sílabas completas.

En estos dos versos se ve con claridad lo que ocurre con la existencia o la inexistencia de la *sinéresis*:

Del nicho helado donde los hombres te pusieron,
te bajaré a la tierra humilde y *so/le/a/da*.
Que he de dormirme en ella los hombres no supieron
y que hemos de soñar sobre una misma *al/mo(h)-a/da*.
Gabriela Mistral, *Los sonetos de la muerte* (132).

La ausencia de sinéresis en *soleada* hace que la rima abarque dos sílabas completas, y su presencia en *almohada*, conforme a la pronunciación chilena más general, hace que ella comprenda solo parte de una sílaba + una sílaba completa (*al/mo_a/da*).

Con la *sístoile*, o dislocación regresiva del acento, pasa otro tanto, como puede observarse en estos endecasílabos:

Yo los pueblos de ensueños, de los míos
y también los ajenos de las *v-a/rias*
personas que han venido, y se han dejado
un poco de sí mismas en *ca/d-a u/na*
plenitud personal que desplegaron...
Ernesto Guzmán, *Mi casa* (45).

Ella impone la sinalefa en *cada una*, y el resultado es que la rima comprende parte de una sílaba + una sílaba completa (*ca/d-á_u/na*). Su ausencia, en cambio (*ca/da/u/na*), habría dado por resultado un segmento rimante con dos sílabas completas, y, además, cualitativamente diferente, aunque dentro de los patrones de rima considerados.

2. *Fenómenos lingüísticos del habla no estándar*

El autor alude sólo una vez, y de un modo marginal, a “formas de rima que proceden normalmente de hábitos lingüísticos colectivos y consolidados, pero locales” (p. 4, nota 17), y cita este ejemplo de Zorrilla:

Veló la medrosa *f-az*
la luna entre nubes pardas,
y brilló en la oscurid-*ad*
el ralámpago *fug-az*
en broqueles y alabardas,

en que /d/ final en *oscuridad* se pronuncia [θ], con neutralización de la oposición θ / d, habitual en tal posición entre la gente de Salamanca, Valladolid y otros lugares de Castilla, y el pueblo bajo madrileño¹⁷. Y para ellas propone el nombre de *rima fonológica*, restringiendo así el sentido amplio con que empezó a utilizar esta expresión (p. 1). Por mi parte, dado que en el ejemplo se emplea un alófono¹⁸ de /d/ para rimar con /θ/ –por la equivalencia acústica–, preferiría llamar a este patrón: *rima alofónica consonántica*.

Pero esto no sucede solamente como fenómeno dialectal, pues del mismo tipo es, aunque vocálica, la que se realiza entre vocales finales átonas de la misma serie articulatoria: anterior o palatal (*e* = *i*) y posterior o velar (*o* = *u*), como en “c-*ome* = autom-*óvil*”, citada por el autor (p. 7), y “r-*ío* = esp-íritu” ya considerada. Esto se explica porque en dicha posición dentro de la cadena articulada las vocales se relajan y “las variantes [alófonos] normalmente cerradas de las vocales *e*, *o*, dichas con relajación muscular, tienden a hacerse más cerradas [nuevos alófonos], mientras que las de *i*, *u*, por su parte, en esas mismas circunstancias, tienden de ordinario hacia una forma más abierta”¹⁹. Así, el resultado es que un alófono de /e/ coincide con un alófono de /i/, y uno de /o/ con uno de /u/, o, lo que es lo mismo, se reducen a un solo timbre las vocales de cada serie articulatoria (cp. p. 7).

La rima alofónica vocálica puede producirse también por efecto de la sinalefa (c-*ai/go* = tr-á_e/lo) o de esta combinada con la sístole (L-*au/ra* = l-á(h)o/ra, “la hora”).

Pero hay, por último, otros casos que en la poesía española serían, como el ejemplo de Zorrilla, de rima alofónica consonántica. Me refiero a los tipos registrados en la poesía chilena como resultantes de la equivalencia acústica de los sonidos representados ortográficamente por <ss> y <zz>, y <y> y <ll>, es decir, como resultantes (a) del s e s o y (b) del y e í s m o, respectivamente²⁰:

(a) ¡Pobre peón! De día cr-*uza*
la calleja solitaria,
donde el hambre viste bl-*usa*
y la blasfemia es plegaria.

Carlos Pezoa Véliz, *El organillo* (71).

¹⁷ Véase T. Navarro Tomás, *op. cit.*, párr. 102, y E. Alarcos Ll., *op. cit.*, párr. 108 y 119.

¹⁸ Véase I. Silva-Fuenzalida, *op. cit.*, p. 153 y 170, y J. van Horne, *En torno a la gramática descriptiva*, BIFUCH. VIII, 1954-1955, p. 119.

¹⁹ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, párr. 45.

²⁰ Véase E. Alarcos Ll., *op. cit.*, párr. 85.

Y en versos agudos, en que la rima total es igualmente indudable:

Tus manos presueltas se afanaron y luego
como un montón de sombra, cayó el traje de tus pi-es,
y, confiadamente, con divino sosiego,
surgió ante mí tu virgen y suave desnud-ez.

Manuel Magallanes Moure, *Adoración* (53).

(b) Lo mismo que un gusano que hilara su cap-ullo,
hila en la rueca tuya tu sentir interior.

He pensado que el hombre debe crear lo s-uyo
como la mariposa su alas de color.

Manuel Rojas, *Gusano* (213).

Sin embargo, como ambos tipos de desfonologización no son en Chile fenómenos dialectales, como en España, pues pertenecen al habla estándar, tampoco puede decirse que el sonido [s] sea en tales caso alófono de /θ/, o el sonido [y] lo sea de /ʎ/, pues ninguno de estos dos fonemas pertenece al sistema fonológico del habla en cuestión²¹. En suma, hay que considerar los ejemplos señalados solo como casos de diversidad ortográfica, iguales al de la rima entre y <v>, corriente en la poesía hispánica²²:

Son ya mozos, Pancho ll-eva
cumplidos veinte y un mes.
Es un mozo a toda pru-eba:
¡no hay bestia, por terca y nu-eva,
que no sepa quién Pancho es!

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (62).

El mismo carácter general de dichos fenómenos explica la extraordinaria frecuencia con que aparecen (sobre todo *s* = *z*) en poetas cultos y de innegable calidad literaria, como Gabriela Mistral (*Jesús = luz*, p. 133²³; *huesa = belleza*, p. 135; *veces = meses*, p. 136), Angel Cruchaga Santamaría (*tenebroso = sollozo*, p. 158), Carlos R. Mondaca

²¹ Cp. I. Silva-Fuenzalida, *op. cit.*, p. 167.

²² Única “licencia respecto de la cual están de acuerdo todos los preceptistas de habla castellana”, según Julio Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española*, Santiago, Nascimento, 1929, p. 178. Aceptada ya por Juan de la Enzina, y calificada por J. Díaz Rengifo de “licencia de poetas pobres” (apud. E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 119 y 122).

²³ De la antología citada, como todas las que siguen.

(*ceniza = brisa*, p. 89; *sollozos = curiosos*, p. 92), Max Jara (*diviniza = risa*, p. 116; *tuyo = orgullo*, p. 114), etc.²⁴

Finalmente, consideraciones semejantes son asimismo válidas para el fenómeno rítmico que presenta este ejemplo:

La niña de oro fué en mi vida
la luna nueva, el sol tempr-*ano*;
una guirnalda florecida
fué mi futuro entre sus *m-anos*.

Roberto Meza Fuentes, *La niña de oro* (210),

esto es, la desfonologización de /s/ antes de juntura externa abierta²⁵, pues dicho fonema del habla estándar alterna en Chile tanto con el fonema /h/ como con un /f/ o /n/ e /m/ a /c/ e /r/ o²⁶. De este modo se comprende, además, que la misma Gabriela Mistral (*ardía = días*, p. 131), J. Hübner Bezanilla (*versos = adverso*; *camino = peregrinos*, p. 137), María Monvel (*prendidas = vida*; *rendidas = vida*; p. 203) y otros la incluyan como una grafía exenta de valor fonético (o, en el mejor de los casos, como s = [h]), en poemas compuestos íntegramente con el patrón de la rima total.

Apéndice LA FRONTERA DE LA RIMA

El criterio, general en la métrica española desde *Nebrija*²⁷, de considerar que “la rima comienza en la cumbre silábica, o punto vocálico, de la última sílaba tónica de cada verso” (p. 2), parece un tanto convencional, pues de hecho la unidad tónica es toda la sílaba, lo que autoriza a hablar de sílaba tónica²⁸. Además, la posición inmediatamente protónica de una consonante tautosilábica con la vocal acentuada hace que se la articule con un mayor grado de tensión muscular que en otra posición²⁹, lo que aumenta su grado relativo de perceptibilidad³⁰. Todo esto influye para que inevitablemente se sienta la reite-

²⁴ En un poeta como Carlos Pezoa Véliz, que refleja mejor el habla oral, existen 9 casos diferentes de s = z en un solo poema: el citado *Pancho y Tomás*, en que todos los versos tienen, inequívocamente, rima total.

²⁵ Véase I. Silva Fuenzalida, *op. cit.*, p. 158.

²⁶ *Ibíd.*, p. 172 y 169.

²⁷ *Op. cit.*, Libro II, cap. VI.

²⁸ Véase T. Navarro Tomás, *op. cit.*, párr. 28.

²⁹ *Ibíd.*, párr. 71.

³⁰ E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 123, llama “imperfecta consonante” a la rima *comente = consciente*, porque “la i del diptongo, aunque precede a la última vocal acentuada, influye de algún modo en la fonética de ésta, por formar parte de la misma sílaba”.

ración de las consonantes protónicas de la rima ecoica (*in-mundo*, *mando*, etc.) y el de la <t> en estos versos de Francisco Contreras:

Y hubo corazones *tiernos*,
bajo el lino y bajo el raso,
que a mis ardores *e-ternos*
dieron todo: aroma y vaso.

Luna de la Patria (37).

O de la *s* en *Mar, sol y viento* de Zoilo Escobar (42):

El sol desparramaba su vida en el *cri-sol*
de la inmensa llanura del agua *torna-sol*,
y entre una y otra ola colocaba *otro-sol*.

O de la *r* en:

Y por eso Pancho *ronda*
su rancho al anochecer;
y cuando ella va a la fonda,
Pancho convida a una *ronda*³¹
por Tomás y su mujer.

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (65).

O de la *yod*³² en:

El agua pasa... y el *v-iento*
suspira... Torno al vagón
la mirada... ¡Cómo *s-iento*
la tarde en mi corazón!
No hagas ruido, *pensam-iento*...
¡La tarde está en oración!

Jerónimo Lagos Lisboa, *Apunte* (99).

O el de la semiconsonante *u*³³ en:

Un día de invierno lo encontraron *m-uerto*
dentro de un arroyo próximo a mi (h)-*uerto*...
Carlos Pezoa Véliz, *Nada* (58).

³¹ La rima “equisonante” de *Caramuel* (E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 123).

³² Llama la atención la frecuencia con que aparece este tipo de rima total entre los poetas estudiados.

³³ Al contrario de lo que ocurre con la yod, hay pocos ejemplos de esta especie.

Por otra parte, el oído tampoco puede prescindir de reiteraciones que comienzan (a) aun antes de la sílaba tónica o (b) después del último acento del verso, como sucede a menudo en los llamados versos libres:

(a) Tu cuerpo fino, elástico, su esbelta gracia erguía.
 Eras en la penumbra como una clar-*idad*.
 En un cándido velo, que toda te envolvía,
 la inefable dulzura de tu seren-*idad*.
 Manuel Magallanes Moure, *Adoración* (53).

Y un riachuelo, bland-*estino*
 se queja... Allá una perdiz...
 Y lejos hay un *espino*
 y un jilguero camp-*esino*
 que se oculta en el maíz.

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (66).

(b) Y la misericordia de las pla-*ntas*
 por las bocas hambrie-*ntas*...
 Ernesto Guzmán, *Contigo* (46).

Su cuerpo de empapadas alas ro-*jas*.
 Sus pies tocan los muros y las te-*jas*...
 Pablo Neruda, *Tres cantos materiales, III* (264).

Como no se puede afirmar, sin traicionar al oído, que tales reiteraciones son inoperantes, no es aventurado augurar que, a la luz de los hechos, los teóricos de la versificación decidan alguna vez postular para la rima una frontera distinta de la tradicional³⁴, tomando en cuenta, sobre todo, la composición fonética, no ya de la última palabra, sino del último grupo de intensidad³⁵ del verso, o su estructura fonémática, si se quiere ir más lejos. Para este último caso, pienso en ejemplos como este:

Otro país en que hay reyes
 bondadosos y en que hay *bien*,
 vacas encantadas, bueyes

³⁴ Al opinar Bello, *Opúsculos*, p. 346, que “la consonancia [...] gusta menos cuando se extiende a más sonidos elementales que los indispensables: *mina*, por ej., consonaría menos agradablemente con *camina* y *examina* que con *espina* y *peregrina*”, considera implícitamente que la rima puede comenzar antes de la última vocal acentuada del verso (en la *m* en este caso).

³⁵ Véase T. Navarro Tomás, *op. cit.*, párr. 27.

de oro, pastores y greyes
con astas de oro tam-bién.

Carlos Pezoa Véliz, *Pancho y Tomás* (64),

en que se reitera el mismo fonema /b/, aunque con alófonos diferentes [β] (*hay bien*) y [b] (*también*)³⁶. O como estos otros:

Palpó el silencio para hallarse... *Muda*
se distendió en espíritu y fragancia,
y bajo el arco del amor, des-nuda
se sorprendió en la estancia.

Jerónimo Lagos Lisboa, *Claridad nocturna* (100).

—“¡Qué llanto de niña,
sin causa nin-guna !”—
Pensaba la madre,
como ante la *cuna*.

Max Jara, *Ojitos de pena* (115).

¡Ay! ¡Mis anhelos ufanos
en llegando se aba-tieron!
Me negaron los hermanos;
¡los mastines me mor-dieron!

Francisco Contreras, *Luna de la Patria* (38),

en que /m/ y /n/ (*muda* = *des-nuda*) son alofonemas del archifonema N, como /g/ y /k/ (*nin-guna* = *cuna*) lo son de G, y /t/ y /d/ (*aba-tieron* = *mor-dieron*), de D, respectivamente³⁷.

³⁶ Lo mismo es válido para [d], [ð] con respecto a /d/ (*fal-deos* = *ro-deos*, Carlos Pezoa Véliz, *El organillo* [70]) y para [g] y [ɣ], con respecto a /g/ (*an-gosto* = *a-gosto*).

³⁷ Cp. E. Alarcos Ll., *op. cit.*, párr. 123. A este patrón pertenece también, aunque dentro de los límites tradicionales, la rima de Luis de Ulloa: *árbol* = *m-ármol*, y que E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 123, inspirado en Bello, *Opiúsculos*, p. 332, denomina “consonante simulada”. En efecto /m/ y /b/, que solo se oponen por la nasalidad, constituyen el archifonema /m-b/. Cp. E. Alarcos Ll., *op. cit.*, párr. 114. Este mismo principio de “rima fonémática” se advierte ya en Fernando de Herrera al admitir con Enzina que en la rima se intercalen algunas consonantes, cuando haya “tan poca diferencia que casi engañen al oído” (E. Díez Echarri, *op. cit.*, p. 120).