

Observaciones acerca de la rima

DESPUÉS de leer el interesante y sugerente estudio *Acerca de la Rima* del Prof. RAFAEL DE BALBÍN¹, he tratado de averiguar lo que ocurre al respecto en el ámbito de la poesía chilena, y he llegado a algunas conclusiones, que iré señalando a modo de comentarios.

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 fonemática en la cumbre tonal-acental del verso, la rima comienza asimismo en la cumbre silábica, o punto vocálico, de la última sílaba tónica de cada verso" (p. 2). En seguida 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 poemas que he considerado:

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 . . .

¹ Madrid, 1955, 9 pp. 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.

—“¿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 éste termina en monosílabo⁴:

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

Jorge González Bastías, *Egloga 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
de besar sus hu-e/llas. [a/n (h) -e/lo⁵

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

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

³ Este y los demás paradigmas los he tomado de HERNÁN DEL SOLAR, *Índice de la poesía chilena contemporánea*, Santiago de Chile, 1937.

⁴ La definición que la *Gramática* de la Academia (Madrid, 1931), da de palabra aguda (p. 459), sólo 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, 6ª ed., párr. 77, y ANDRÉS BELLO, *Gramática* (Obras Completas IV), Caracas, 1951, párr. 10. Considérese también en este punto los casos en que alternan gráficamente formas con *h* y sin ella, como *alhelí* = *alelí*, *harpillera* = *arpillera*, etc.

Luna que, cual sol mag/n-i/fi/co,
 más puro tu rayo expandes
 que la espuma del Pa/c-i/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 éste:

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 palabra sobresdrújula (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-á/ga/se/me/lo = c-ár/gue/se/me/lo, por ser estas estructuras muy raras dentro del sistema lingüístico español⁸.

⁶ Ya BELLO observó que “de las dicciones sobresdrújulas apenas se hace uso en la rima” (*Opúsculos 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.

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

⁸ Véase la tabla de TRAGER, apud., I. SILVA-FUENZALIDA, *Estudio fonológico del español de Chile*, BIFUCH, VII (1952-1953), p. 165, donde, junto a la ausencia de palabras fonemáticas 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. DIEZ ECHARRI (*Teorías métricas del Siglo de Oro*, RFE, Anejo XLVII, Madrid, 1949), apoyada en CORREAS y CARAMUEL, de que en español no hay

Es también interesante consignar que, si se acepta la definición de sílaba propuesta por T. NAVARRO 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 que comienza con 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).

palabras sobresdrújulas por tener éstas siempre dos acentos (p. 131), atribuyendo así el mismo valor, en el caso del tetrasílabo sobresdrújulo, al acento fuerte de la primera sílaba y al secundario de la cuarta. Se entiende que se trata aquí del “azento natural” de CORREAS, y no del “azento versal o rid-mico”.

⁹ En realidad, en el ejemplo que da J. DÍAZ REN-GIFO, 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 NEBRJJA, según la cual, “cuando las vocales suenan por sí sin se mezclar con las consonantes, propiamente no son sílabas”; *Gramática 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.

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

ibid. (37).

En (b) la frontera rímica coincide también con la frontera léxica, o de la palabra (y) ¹².

B. Dos sílabas completas, 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 ablan-
[dan ex/c-u/sas.
Rasga vasos de flor, hiende el hon-
[do glaciár.
No te vale el decirle que albergarlo
[re/(h)u/sas ¹³:
¡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 completas, en los versos que terminan en palabra esdrújula:

- (a) De noche rompe mi piel su ácido
[a/é/re/o

¹² Cp. BELLO, *Opúsculos*, p. 332.

¹³ Para la *h* de esta palabra, véase lo que se ha dicho más arriba, y para su silabeo: ANDRÉS BELLO, *Gramática*, párr. 28.

y escucho en mi interior temblar su
[ins/tru/m-en/to.

Pablo Neruda, *Colección nocturna* (267).

- (b) ¡Hacia qué lejanías vuela mi pen-
[samiento
por el solo recuerdo de aquella mu-
[jer 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 mu-
jer...* (120).

En (b), la frontera rímica coincide igualmente en la frontera léxica (ú/ni-ca) ¹².

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 ¹².

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 la palabra (y) o el comienzo de ella (*ésta, única, ábremelo*), el punto vocálico se encuentra en una secuencia de vocales que es siempre heterosilábica en el habla "standard" formal ¹⁴, y en la que el hiato es en el verso lo más frecuente: dos vocales abiertas, siendo tónica la segunda (*áereo*), o vocal abierta átona + vocal cerrada tónica (*reír, oído*) ¹⁵.

¹⁴ Habla no dialectal que usa el grupo social instruido, en la oratoria y en la declamación.

¹⁵ "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*" (*ibid.*, párr. 151).

II. ESTRUCTURA FONOLÓGICA DE LA RIMA

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

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

I. R i m a t o t a l: 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 semivocales ¹⁶:

¿Pasó el amor? —pregunta la cam-
 [pana.
 Un curioso pregunta: —¿Quién lo
 [vi-ó?
 ¿Pasó el amor? Y en la quietud po-
 [blana
 ninguno sabe si el amor pas-ó.

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

porque fué Venus maculada
 e inmaculada fué Mar-la,

¹⁶ Para su consideración fonológica, véase E. ALARCOS LLORACH, *Fonología española*, Madrid, Gredos, 1950 (2ª ed., 1954), párr. 100.

y ambas de carne modeladas,
 salve, viril melancol-ia.

Max Jara, *Elogio a la melancolia* (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).

Y en combinación con el inglés:

¡hasta mañana!
 ¡hasta mañana!
 el cielo se permite un bostezo de
 [car-ey
 oh! yes we have no bananas!
 we have no 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 últimas ¹⁶:

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 ojelos 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 aún las sonantes— constituyan *factor silabante* en la sílaba española" (pág. 8). Las interjecciones [pst], [ft] 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 sólo semejante:

- (1) Abierto y fácil cuando entré,
a poco andar se enmarañó;
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 ilusión:
por él entréme descuidado
y no sé ahora adónde v-oy.

ibid.

En el viento múltiple,
en el viento que pierde la voz de
[los n-áufragos,
esparcí la hoguera rosada de los sue-
[ños.
Ahora junto al Elba y es en Ham-
[burgo,
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-inamo,
el que teclea en un motor,
el que como un monstruo eléctrico,
en las noches silentes,
corre su escalofrío l-irico
por los alambres impertérritos!

Juan Marín, *Mecánica* (221).

- (3) Tiene rasgos heroicos el rostro del
[paisaje
con sus sauces, sus álamos, su hori-
[zonte y su r-ío,
en el fondo del cual tal vez duerme
[el esp-iritu
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 ésta en algún verso sea tónica, como sucede aquí:

Mi cara blanca hecha para la pro-
[fundidad 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 misteriosa.

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 ¹⁷:

Con mi razón apenas, con mis
con lentas aguas lentas inund-^{[d-edos,}adas,
caigo al imperio de los nomeolvid-^{ides.}

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

(2) Intervocálica ¹⁷:

Aún es tiempo que venga la que he
Huyó la primavera, pasó el verano
descoloró el otoño las hojas del
y el cierzo no me trajo noticias de la

[aguardado t-anto,
[ardi-ente,
[ac-anto,
[aus-ente.

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

(3) Postvocálica:

Nadie te pudo comprend-er,
nadie sufrió con tu dol-or;
una mujer y otra muj-er:
¡siempre el engaño del am-or!

Pedro Sienna, *Rogativa a mi corazón* (164).

Combinatoria:

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 conviene 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 EXTRA FONOLÓGICOS 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 "standard"*, 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 de la rima.

¹⁷ Denominación del autor (p. 9).

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; sólo 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 *sinalefa* (*de_o/ro*), la rima comprende sólo 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 éstas existen. Así, en el caso recién considerado, el *hiato*, en la misma secuencia, obligaría a silabear *de/o/ro*, con lo que la rima incluiría otra vez dos sílabas completas.

En estos otros 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 sólo parte de una sílaba + una sílaba completa (*al/mo_a/da*).

Con la *sisítole*, 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 desplega-
[ron...

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/ú/na*), habría dado por resultado un segmento rimante de dos sílabas completas, y, además, cualitativamente diferente, aunque dentro de los patrones de rima considerados.

2. Fenómenos lingüísticos del habla no 'standard'.

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 relámpago 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 madrileño¹⁸. 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 *alófono*¹⁹ de /d/

¹⁸ Véase T. NAVARRO TOMÁS, op. cit., párr. 102, y E. ALARCOS LL., op. cit., párrs. 108 y 119.

¹⁹ Véase I. SILVA-FUENZALIDA, op. cit., pp. 153 y 170, y J. VAN HORNE, *En torno a la gramática descriptiva*, BIFUCH., VIII, 1954-1955, p. 119.

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-io = esp-iritu*” 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”²⁰. 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 sinéresis (*c-ai/go = tr-á-e/lo*) o de la sinelefa 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 del 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 *s* y *z*, y *ll*, es decir, como resultante (a) del *s e s e o* y (b) del *y e í s m o*, respectivamente²¹:

- (a) ¡Pobre peón! De día *cr-uz*a
la calleja solitaria,
donde el hambre viste *bl-us*a
y la blasfemia es *pleg*aria.

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

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

Tus manos presurosas se afanaron y
[luego
como un montón de sombra, cayó el
[traje a sus *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 hila-
[ra su cap-*ullo*,
hila en la rueca tuya tu sentir inte-
[rior.
He pensado que el hombre debe
[crear lo *s-uyo*
como la mariposa sus 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 “standard” formal, tampoco puede decirse que el sonido [s] sea en tales casos alófono de /θ/, o el sonido [y] lo sea de /λ/, pues ninguno de estos dos fonemas pertenece al sistema fonológico del habla en cuestión²². En suma, hay que considerar los ejemplos señalados sólo como casos de diversidad ortográfica, iguales al de la rima entre *b* y *v*, corriente en la poesía hispánica²³:

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. 133²⁴; *huesa = belleza*, p. 135; *veces = mieses*, p. 136), Angel Cruchaga Santamaría (*tenebroso = sollozo*, p. 158), Carlos R. Mondaca (*ceniza = brisa*, p. 89; *sollozos = curiosos*, p. 92), Max Jara (*divi-*

²⁰ Cp. I. SILVA-FUENZALIDA, op. cit., p. 167.

²¹ Unica “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 DEL ENZINA, y calificada por J. DÍAZ RENGIFO, de “licencia de poetas pobres” (apud. E. DÍEZ ECHARRI, op. cit., pp. 119 y 122).

²² De la antología citada, como todas las que siguen. Ya a fines del siglo XVII “la escritora mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, insertaba en sus rimas casos de seseo” (RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*; Madrid-B. Aires, Escelicer, S. L., 1950, pág. 330).

²⁰ T. NAVARRO TOMÁS, op. cit., párr. 45.

²¹ Véase E. ALARCOS LL., op. cit., párr. 85.

niza = risa, p. 116; tuyo = orgullo, p. 114), etc.²⁵.

Finalmente, consideraciones semejantes son asimismo válidas para el fenómeno rímico 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 abierta²⁶, pues dicho fonema del habla "standard" formal alterna en Chile tanto con el fonema /h/, como con un fonema c e r o²⁷. De este modo se comprende, además, que la misma Gabriela Mistral (*ardía = días*, p. 131), J. Hübner Bezanilla (*versos = ad-verso; 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.

APENDICE

LA FRONTERA DE LA RIMA

El criterio, general en la métrica española desde NEBRIJA²⁸, 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 tónica²⁹. Además, la posición inmediatamente protónica de una consonante homosilábica con la vocal acentuada, hace que se la articule con un mayor grado de tensión muscular que en otra posición³⁰, lo que aumenta su grado relativo

²⁵ 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.

²⁶ Véase J. SILVA-FUENZALIDA, op. cit., p. 158.

²⁷ Ibid., pp. 172 y 169.

²⁸ Op. cit., Libro II, cap. VI.

²⁹ Véase T. NAVARRO TOMÁS, op. cit., párr. 28.

³⁰ Ibid., párr. 71.

de perceptibilidad³¹. Todo esto influye para que inevitablemente se sienta la reiteración de las consonantes protónicas de la rima ecoica (*inmundo, mundo*, 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 anocheecer;
y cuando ella va a la fonda,
Pancho convida a una *ronda*³²
por Tomás y su mujer.

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

O de la yod³³ 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 de la semiconsonante u³⁴ en:

Un día de invierno lo encontraron m-uerto
dentro de un arroyo próximo a mi (h)-uer-
[to...]

Carlos Pezoa Véliz, *Nada* (58).

³¹ 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".

³² La rima "equisonante" de CARAMUEL (E. Díez Echarri, op. cit., p. 123).

³³ Llama la atención la frecuencia con que aparece este tipo de rima total entre los poetas estudiados.

³⁴ 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) aún 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, claud-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 tradicional³⁵, tomando en cuenta, sobre todo, la composición fonética, no ya de la última palabra, sino del último grupo de intensidad³⁶ del verso, o su estructura fone-

³⁵ Al opinar BELLO, *Opúsculos*, p. 346, que "la consonántica [...] 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).

³⁶ Véase T. NAVARRO TOMÁS, op. cit., párr. 27.

mática, si se quiere ir más lejos. Para este último caso, pienso en ejemplos como éste:

Otro país en que hay reyes
 bondadosos y en que hay *bien*,
 vacas encantadas, bueyes
 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)³⁷. 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* = desnuda) 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 respectivamente³⁸.

³⁷ Lo mismo es válido para [d] y [ð] con respecto a /d/ (*fal-deos* = ro-deos, Carlos Pezoa Véliz, *El organillo* [70]) y para [g] y [γ], con respecto a /g/ (*an-gosto* = a-gosto).

³⁸ 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-árbol, y que E. Díez Echarri, op. cit., p. 123, inspirado en BELLO, *Opúsculos*, p. 332, denomina "consonante simulada". En efecto /m/ y /b/, que sólo se oponen por la nasalidad, constituyen el archifonema /m-b/. Cp. E. ALARCOS LL., op. cit., párr. 114. Este mismo principio de "rima fonemática" se advierte ya en FERNANDO DE HERRERA, al admitir con ENZINA, que en la rima se intercalan algunos consonantes, cuando haya "tan poca diferencia que casi engañen al oído" (E. Díez Echarri, op. cit., p. 120).