

EL TONO EN POESÍA TONE IN THE POETRY

BLANCA ALBERTA RODRÍGUEZ-VÁZQUEZ
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), México

Resumen: El presente artículo tiene como finalidad mostrar que el tono —en sus dimensiones acústica, prosódica y, sobre todo, tensiva— es creador de efectos de sentido de tipo patémico. En otras palabras, se afirma que el tono es un productor de afectos en el discurso poético. La primera parte se dedica a una reflexión general sobre la poesía como un género orientado a suscitar la experiencia sensible a través de la configuración de un determinado tono. Posteriormente, se acota el concepto de tono. Por último, se analizan diferentes textos poéticos de autores de habla hispana —como Octavio Paz, María Teresa Andruetto, entre otros— a fin de conocer qué recursos discursivos se conjugan para modular el tono; se pone especial atención al papel del metro y del ritmo. El punto de vista adoptado conjuga las lúcidas reflexiones de poetas como Paul Valéry y Edgar Allan Poe, así como la perspectiva de la semiótica tensiva de Claude Zilberberg, sin olvidar algunos planteamientos de la estilística española establecidos por Dámaso Alonso y Tomás Navarro Tomás.

Palabras clave: tono, semiótica tensiva, poesía.

Abstract: The aim in this article is to expose that tone – in its acoustic, prosodic and, most of all tensive dimensions– is the creator of pathic-like sense effects. In other words, it is an affirmation regarding tone is a producer of affections in poetic discourse. The first part of this paper is dedicated to a general reflection on poetry as a genre oriented to arouse sensitive experience through the configuration of a particular tone. In the second part, the concept of tone is defined. Finally, three different Spanish-speaking poetic texts are analyzed –among them authors such as Octavio Paz and María Teresa Andruetto– in order to recognize what kind of discursive means are imbricated to modulate tone; it is paid special attention to the role of metrics and rhythm. The point of view adopted comes back to lucid reflections of poets such as Paul Valéry and Edgar Allan Poe, as well as insight on tense stylistics by Claude Zilberberg, without forgetting some approaches from Spanish stylistics as established by Dámaso Alonso and Tomás Navarro.

Keywords: tone, tensive semiotics, poetry.

1. Efectos y afectos

Leer poesía es entregarse, sumergirse en una cierta atmósfera, dejarse seducir, aceptar ser arrebatado por un temperamento. La poesía ambiciosa no sólo comunicar la experiencia sensible que el poeta ha vivido, sino sobre todo suscitarla en nosotros los lectores. Semejante empresa exige, primero, dar forma a esa masa bruta de impresiones sensoriales que afectan al sujeto. Después, traducirlas en palabras que susciten nuevamente la experiencia sensible.

El lugar donde toman forma estas impresiones se conoce, en semiótica tensiva, como

espacio tensivo o tensividad. Ésta se define como el lugar imaginario en el que se reúnen la intensidad –es decir, los estados de ánimo, lo sensible– y la extensidad –los estados de cosas, lo inteligible.– [Se trata de una] junción indestructible [que] define un espacio tensivo que recibe las magnitudes que ingresan en el campo de presencia: al entrar en este espacio, toda magnitud discursiva se ve calificada tanto por la intensidad, como por la extensidad¹.

Si bien son imprescindibles ambas categorías (intensidad y extensidad) para hacer inteligible la experiencia –volverla propiamente semiótica–, Zilberberg otorga a la intensidad un papel

¹ ZILBERBERG, Claude, “Breviario de gramática tensiva”, *Escritos*, 27 (2003), p. 12. Este semiótico francés ha sido el creador de la semiótica tensiva, puede considerarse un desarrollo de la semiótica clásica greimasiana y es la perspectiva teórica que he adoptado en el presente artículo. El de Zilberberg es un punto de vista sobre la significación que ve en la afectividad (entendida, en términos generales, como lo sensible) el fundamento para la producción del sentido. Diversas son las fuentes de donde bebe Zilberberg para la formulación de su teoría. Ellas se pueden clasificar en lingüísticas (Saussure, Hjelmslev, Brøndal), filosóficas (Cassirer, Merleau-Ponty, Bachelard, Deleuze, principalmente), literarias (Baudelaire, Mallarmé, Valéry y otros) y retóricas (Dumarsais, Fontanier, por mencionar algunos).

subordinante². Los estados de cosas dependen de los estados de ánimo. Esto parece ser así cuando pensamos en la experiencia estética que la poesía proporciona.

En su ensayo “La invención estética”, Paul Valéry advierte que en la obra de arte encontramos dos tipos de constituyentes: a) unos cuya génesis no depende propiamente de un sujeto porque no son actos realizados por éste, aunque a partir de tales elementos puedan operarse otros actos; y b) otros constituyentes que se han podido pensar y articular. Me parece que esta idea de Valéry condensa, en pocas palabras, el proceso de semiosis. Atendamos el siguiente fragmento:

La composición musical, por ejemplo, exige la traducción en *signos de actos* (que tendrán por efectos sonidos) de ideas melódicas o rítmicas [...] La música está provista de un universo de elección –el de los *sonidos* seleccionados del conjunto de los *ruidos* [...]. Estando así el universo de los sonidos bien definido y organizado, el espíritu del músico se encuentra de algún modo en un solo sistema de posibilidades: el estado musical le viene dado. Si se produce una formación espontánea, plantea de inmediato un conjunto de relaciones con la totalidad del mundo sonoro, y el trabajo reflexionado vendrá a aplicar sus actos sobre esos elementos: consistirá en explotar sus diversas relaciones con el campo al que pertenecen sus elementos³.

Esta primera diferenciación entre sonidos y ruidos refiere el universo de las precondiciones del sentido planteado por la semiótica, específicamente a una primera organización del campo perceptual, por la cual se discrimina entre lo amorfo de los ruidos y las primeras formas del sonido (que implican ya una organización que los diferencia precisamente del ruido). Ahora bien, lo que Valéry llama “el estado musical” del músico, vendría a equivaler al espacio fórico-tensivo donde ciertas formaciones atractivas para el sujeto dejan su impronta. Dichas formaciones serían más o menos espontáneas. Al no ser gestadas por el sujeto,

² Los conceptos de intensidad y extensidad pueden evocar a Kant. El mismo Zilberberg advierte esta “coincidencia” con la terminología empleada por el filósofo alemán. Sin embargo, asume que dichos conceptos están más cerca del modo en que son empleados por Deleuze y Hjeltmslev. Al respecto, puede leerse una explicación más amplia en “Breviario de gramática tensiva” y en la entrada “Extensivo” del Glosario incluido en *Semiótica tensiva*, Lima, Universidad de Lima, 2006.

³ VALÉRY, Paul, *Teoría poética y estética*, segunda edición, Madrid, Visor, 1998, p. 204.

no pueden catalogarse como actos sino como *acontecimientos*, los cuales expresarían una idea melódica o rítmica.

Sobre esas primeras formas se operará un “trabajo reflexionado”. De las primeras articulaciones sensibles se pasará a articulaciones que posean mayor inteligibilidad. Esta articulación más compleja, trasvasada por lo inteligible, si excita el deseo de realizarse, tendrá un destino, tenderá a un *fin*: la obra. Según Valéry “la consciencia de tal destino llama a todo el aparato de los medios y adquiere el aspecto de la acción humana completa”, de tal manera que aparecen “[d]eliberaciones, ideas previas, tanteos”⁴ en una fase articulada.

Esta fase “articulada” tiene que ver con la intención o, en términos fenomenológicos, con la *intencionalidad* como preferiría Greimas⁵. Este concepto que “sin identificarse con el concepto de motivación ni con el de finalidad”⁶ los amalgama. Esta finalidad sería la “conservación de la forma” una vez agotado el contenido semántico, la cual se produce por la solidaridad entre sonido y sentido. Dicha conservación quedaría puesta en evidencia en lo que Valéry llama la “resonancia”, por la que entiende los “efectos psíquicos que producen las agrupaciones de palabras y de fisonomías de palabras”⁷, eso que aquí he denominado atmósfera. Toda configuración semántica produce no sólo efectos de sentido sino también afectos.

La poesía, al operar sobre el plano de la expresión de las lenguas naturales, se constituye como una semiótica secundaria. Por tal razón es capaz de proponer vínculos motivados entre el significante y el significado; ello es propiamente su trabajo. En consecuencia, el significante cobra un valor inusitado, que no tiene, o al menos no en el mismo grado, en la lengua natural. Sólo considerando la poesía como semiótica secundaria, es posible

⁴ *Ibid.*

⁵ El concepto de intencionalidad es de origen fenomenológico, específicamente, de la filosofía de Husserl y la semiótica lo ha incorporado a su metalenguaje desde la publicación, en 1966, de *Semántica estructural* (en español fue publicado por Gredos, 1987), donde Greimas reconoce que la percepción es el lugar no lingüístico donde se gesta la significación.

⁶ GREIMAS, Algirdas Julien, y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 224.

⁷ VALÉRY, Paul, *Teoría poética...*, *cit.*, p. 206.

afirmar como lo hace Dámaso Alonso que el significado no es sólo un concepto transmitido por un significante. Para este autor, el significado “no es esencialmente un concepto” sino “una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, más o menos visible, de algunas o todas las vetas de nuestra psique”⁸ porque la poesía es productora de afectos. Lo que él llama “significantes parciales” (como la entonación, el tempo, el volumen, el timbre, la cantidad, la intensidad, entre otros tantos) tienen un correlato, es decir, un “significado parcial”, que en solidaridad provocan reacciones en el receptor. Este tipo de significantes los apreciamos con frecuencia en la poesía porque son más evidentes. La poesía es un habla particularmente afectiva gracias a diversos componentes discursivos, entre los cuales se hallan el tempo y el tono, tal como los entiende la semiótica tensiva de Claude Zilberberg.

Sobre el valor del tono, Edgar Allan Poe llamó la atención hace poco menos de dos siglos. Para el escritor estadounidense es determinante dar al poema el *tono* adecuado al poema para que el lector quede envuelto por una atmósfera específica y provoque en él un estado de alma determinado. De este modo se logrará cumplir con el efecto previsto, un efecto que tiene naturaleza afectiva. Al respecto su *Filosofía de la composición* es sumamente aleccionadora.

Uno de los primeros problemas que hay que resolver por parte del escritor, según las reflexiones de Poe, es elegir el efecto que pretende causar y el medio de su consecución:

[M]e digo a mí mismo, en primer lugar: “De los innumerables efectos a los cuales el corazón, el intelecto o (considerado de una manera más general) el alma, son más sensibles, ¿cuál elegiría yo en la ocasión presente?” Habiendo elegido en primer lugar una novela y, luego un efecto intenso, entro a considerar si este último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono⁹.

⁸ ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª. ed., Madrid, Gredos, 1993, p. 30.

⁹ POE, Edgar Allan, *La filosofía de la composición*, 2ª. ed., México, Fontamara, 2011, p. 10.

Para su célebre poema *The Raven*, Poe prefirió la estrategia del tono y en él concentró la fuerza del efecto que buscaba: el placer más intenso y puro, esto es la elevación del alma a través de la contemplación de lo bello. Y el *tono* más elevado de la manifestación de la belleza, para Poe, era el de la tristeza. Escritor romántico, al fin y al cabo, sólo podía ver en la melancolía “el más legítimo de los tonos poéticos”. Después de tener claro el efecto y la estrategia general para lograrlo (el tono), se cuestiona sobre las herramientas discursivas más efectivas para su propósito. Poe hace el recuento de cada una de ellas con suma lucidez. Pero ¿qué es, en qué consiste el tono?

2. Definiciones de tono

El término “tono” viene del latín *tōnus* que a su vez proviene del griego *tónos* y significa “acento”, con mayor exactitud, “tensión de una cuerda”. Deriva de *téinō* que significa “yo tiendo, pongo tirante”¹⁰. Por su parte, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española ofrece algunas acepciones de tono particularmente interesantes y que he resaltado con *itálicas*:

1. m. Cualidad de los sonidos, dependiente de su frecuencia, que permite ordenarlos de graves a agudos.
2. m. *Inflexión de la voz y modo particular de decir algo, según la intención o el estado de ánimo de quien habla.*
5. m. *Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar.*
7. m. *Energía, vigor, fuerza.*
9. m. Orientación ideológica o moral.
10. m. Grado de coloración.
13. m. *Ling.* En algunas lenguas, acento musical de las palabras en algunas lenguas¹¹.

Las dos primeras definiciones y la última están referidas a la acústica, al *objeto* sonido. La segunda involucra un componente de orden afectivo, al apelar al *sujeto* productor del sonido,

¹⁰ COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, 2003, p. 573.

¹¹ *Diccionario de la lengua española*, 23ª. ed., [versión 23.3 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [26 de junio 2020]. Las cursivas son mías.

pues la cualidad de éste depende de la disposición anímica del hablante o bien del propósito comunicativo que lo obligaría a elevar o descender la altura de su voz¹².

Las otras acepciones reiteran la relación entre el tono con un *estado de ánimo*. Mediante el tono se expresa una cierta “intención” del sujeto, como una conciencia metalingüística encargada de calcular el resultado de la acción de quien habla. Se puede argüir que esa “intención” del hablante no siempre es consciente o voluntaria. Pensemos en alguien aquejado por un fuerte dolor físico producido por alguna enfermedad o por un dolor emocional debido a la pérdida de un ser amado o bien imaginemos la alegría de quien ha experimentado el sentimiento de logro. En cualquiera de estos casos, si la persona está totalmente entregada a su lacerante o estimulante condición, es fácil imaginar que el tono de su voz reflejará su dolor o su alegría, quiéralo o no.

Los estados anímicos, ya sean eufóricos o disfóricos, llegados al punto del desbordamiento, rebasan la volición del sujeto, quien ya no puede decidir siquiera sobre el impacto que tendrá su discurso. Se trataría de un cuasi-sujeto o de un no-sujeto –en la terminología del semiotista Jean-Claude Coquet¹³– cuyo abatimiento o cuya rebosante alegría fuera tal que, a pesar suyo, dejaría ver su condición emocional a través de las inflexiones de su voz sin pretender siquiera que de ello pueda desprenderse algún efecto particular en el receptor. En este caso quizá no podría hablarse, *stricto sensu*, de intención, como voluntad, por parte del hablante para apelar a su interlocutor.

Por su parte, el escritor sabe que una particular inflexión de la voz suscitará algún efecto en el lector. La creación poética, siendo ante todo forma, exige necesariamente una particular articulación de diversos elementos –fónicos, semánticos, sintácticos,

¹² En música, el tono se refiere al “intervalo o distancia que media entre una nota y su inmediata”, según el *Diccionario de la lengua española*. La organización o distribución de estos intervalos en una escala se denomina modo. Hay diferentes maneras de organización. Por ejemplo, el modo griego los ordena de forma descendente, es decir, de agudo a grave. Los modos griegos son: lidio, jónico, mixolidio, dórico, eólico, frigio, locrio. Lo interesante es que las modulaciones tonales dan lugar a diversos efectos tímicos. Es preciso señalar que, en este artículo, no analizaré textos musicales sino literarios.

¹³ COQUET, Jean-Claude, “Del papel de las instancias”, *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, I, 11 (2004), pp. 41-52.

plásticos, lo que supone una conciencia sobre las calidades y el manejo de la materia verbal.

En la acepción número cinco de tono –“carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar”–, además de la calidad acústica y del sujeto enunciador, entran en juego otros elementos: la materia o asunto y el ánimo que se pretenden suscitar. Esto lleva a preguntarse si la naturaleza de lo enunciado predetermina el tono de su enunciación. ¿Habrá temas que exijan un tono grave o agudo? Si así fuera, ¿el tono respondería a un criterio estrictamente cultural, dependerá únicamente de la interpretación vocal o habría algo más bien de fondo, algo estructural que modula el discurso?

Respecto de la acepción número siete, observamos que es muy coincidente con la perspectiva semiótica de corte tensivo, pues está planteado el tono en términos de tensión, de fuerza.

A partir de las definiciones ofrecidas por el diccionario, vemos que el concepto de tono puede ser visto desde distintos enfoques: *acústico*, *prosódico* y *semiótico-tensivo*. La primera acepción indica que el tono es un fenómeno acústico (“cualidad de los sonidos”). Las otras entradas del diccionario citadas utilizan un término más general: “modo”, ofreciendo así la posibilidad de que el término tono se aplique a otras materias no verbales y, en general, no sonoras, por ejemplo, bien puede hablarse de tonalidades del azul, del rojo, etcétera. Pero ¿acaso no es posible también hablar de *tonalidades* del ánimo?

El conjunto de las acepciones, especialmente la acepción siete, deja claro que el tono expresa grados de *intensidad*, grados de tensión, de ahí que se hable, por ejemplo, del tono muscular, de un cuerpo bien tonificado, etcétera. Como grados de fuerza, de intensidad, es como la semiótica tensiva concibe al tono, al que también denomina *tonicidad*. Ahora, tal parece que hay dos polos en ese eje de la intensidad. Para el sonido, los extremos son lo agudo y lo grave, así lo señala una de las acepciones (cualidad de los sonidos que, dependiendo de sus frecuencias, se puede clasificarlos u ordenarlos de graves a agudos). Para la fuerza, los polos serían lo tónico y lo átono, en términos de la semiótica tensiva.

La frecuencia es la repetición mayor o menor de un suceso. Un sonido grave es aquel que tiene una frecuencia de vibraciones menor o pequeña, en comparación con un sonido agudo. Un sonido agudo es aquel cuya frecuencia de vibraciones es mayor o grande. Dicho de otro modo, en un sonido grave hay menor número de vibraciones y en un sonido agudo mayor número de vibraciones en una determinada unidad de tiempo.

Este dato nos puede hacer pensar entonces en que, si hay mayor número de vibraciones, esto es, mayor cantidad de veces en que sucede la vibración, tenderemos a percibir ese tono agudo como rápido y como ascendente, incluso, con mayor fuerza y energía, por lo que nos provoca un estado de ánimo tendiente a lo eufórico; por ejemplo, las composiciones musicales como “Rondó a la turca” de Mozart, que nos proporciona la sensación de alegría. Mientras que, para el caso del tono grave, al haber menor número de vibraciones, tenderemos a percibirlo como lento y en consecuencia pesado, con menor fuerza y energía; por ejemplo, el comienzo del nocturno número 2, op. 9, de Chopin nos puede sonar profundamente melancólico. Así como la música, la poesía suscita en nosotros estados afectivos.

Lo rápido, lo lento, junto con lo tónico y lo átono, en otras palabras, el tempo y el tono, terminan por desembocar en estados de ánimo, es decir, en efectos de corte afectivo. Estas impresiones son fáciles de corroborar en la experiencia y el diccionario mismo las consigna en el uso de las palabras; por ejemplo, algunas acepciones de agudo son: *vivo, gracioso, oportuno, sutil, perspicaz, subido* (si se refiere a un olor, pero también en el habla aplica al color), *intenso* (si se refiere a un sabor), *vivo y penetrante* (si se refiere a un dolor). Otras más son: *puntiagudo, punzante, afilado, ligero y veloz*; por ello, cuando una persona es veloz para mirar o pensar o darse cuenta de una situación, decimos que es aguda.

Etimológicamente, “agudo” viene del latín *acūtus*, que es el participio pasivo de *acuēre*, que significa “aguzar”¹⁴: sacar filo o punta a un arma o bien a alguno de los sentidos, también se puede referir al entendimiento para que esté atento y perciba

¹⁴ COROMINAS, Joan, *Breve diccionario...*, cit., p. 32.

mejor. Aguzar es “aguijar”, esto es picar con una aguija, una vara con punta, al buey o a los bueyes para que avancen rápido. Aguijar es también acelerar el paso, estimular, avivar, incitar. De tal suerte que una persona aguda es aquella, como se dice coloquialmente, que está “a las vivas”, atenta¹⁵.

Por el contrario, lo *grave*, del latín *gravis*, que significa pesado, se emplea para designar cosas que son pesadas. En este sentido, lo *grave* está en oposición a la “ligereza”, rasgo que le correspondería a lo agudo. Quizá por esta razón imaginamos lo *grave* como lento. Otras acepciones son las siguientes: grande, de mucha entidad o importancia, circunspecto, serio, que causa respeto y veneración, arduo, difícil, que se distingue por su circunspección, decoro y nobleza (si se refiere al estilo). De algún modo, la idea de “serio”, solemne, implicada en lo *grave*, lleva a considerarlo menos tónico, menos intenso, con menos acento, en definitiva, atenuado¹⁶.

Ahora bien, ¿cómo o a través de qué podemos rastrear el tono en el discurso poético escrito? Desde el marco teórico en el que nos instalamos, no hay más que el texto. Es preciso entonces examinar su articulación formal. Revisemos algunos de los principales recursos del discurso poético para dilucidar cuáles y en qué medida contribuyen a la creación de un determinado tono.

3. Metro

Uno de los recursos formales del discurso poético es el metro. Suele decirse que el verso de arte mayor es el más adecuado para tratar los “grandes temas”, o sea, los temas nobles o solemnes. Por el contrario, el verso de arte menor, se dice, es propio de los asuntos, digamos, modestos. Por tal razón, aquél se vincula directamente con la poesía culta y éste con la poesía popular.

Si los versos de arte menor se relacionan con la poesía popular es porque están más cerca de los hábitos de la lengua. Como afirma Tomás Navarro Tomás, “son los que mejor se acomodan por su extensión silábica al marco en que alternan los principales

¹⁵ Ver las entradas “aguzar” y “aguijar” en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1998) y el *Diccionario de la lengua española* [versión 23.3 en línea].

¹⁶ Ver la entrada “grave” en el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (1998) y el *Diccionario de la lengua española* [versión 23.3 en línea].

grupos fónicos de la prosa ordinaria”¹⁷. Según los estudios de este autor, que siguen siendo un referente para los lingüistas actuales, los grupos fónicos con mayor frecuencia en el habla son los de cinco a diez sílabas, con predominio del octosílabo.

Sin embargo, el tema *per se* no puede ser juzgado como circunspuesto o jocoso. El tratamiento del asunto es lo que otorga la circunspección o la jocosidad. Pongamos por caso el tema de la muerte, que no es sino el tema del devenir, que pone al descubierto nuestra finitud. A este respecto, Pacheco ha dado múltiples muestras de la gravedad de la cuestión en un estilo igualmente grave:

No hay nada que soporte sin hendirse	(11 sílabas)
la tempestad del siglo, la cortante	(11 sílabas)
voracidad que extiende el deterioro.	(11 sílabas)
Se hunde el cielo, redobla la tormenta.	(11 sílabas)
Dondequiera relámpagos se prenden,	(11 sílabas)
cicatrizan el aire, se desploman	(11 sílabas)
en la boca sin fin de las tinieblas ¹⁸ .	(11 sílabas)

Los endecasílabos son perfectos, tienen su acento en la sexta y la décima sílabas. Pero ¿podríamos decir que son menos graves las célebres coplas a la muerte de su padre, escritas por Jorge Manrique, sólo porque utiliza versos de arte menor?:

Recuerde el alma dormida,	(8 sílabas)
avive el seso e despierte	(8 sílabas)
contemplando	(4 sílabas)
cómo se pasa la vida,	(8 sílabas)
cómo se viene la muerte	(8 sílabas)
tan callando ¹⁹ .	(4 sílabas)

Por otra parte, si pensamos en algunos poemas de “largo aliento” y grandes vuelos filosóficos como *Muerte sin fin*, veremos que sus endecasílabos se alternan con pentasílabos y heptasílabos, versos de arte menor:

¹⁷ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama, 1974, p. 35.

¹⁸ PACHECO, José Emilio, *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 13.

¹⁹ MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, 2ª. ed., Barcelona, Castalia, 2016, p. 47.

Lleno de mí –ahíto– me descubro	(11 sílabas)
en la imagen atónita del agua,	(11 sílabas)
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,	(11 sílabas)
un desplome de ángeles caídos	(11 sílabas)
a la delicia intacta de su peso,	(11 sílabas)
que nada tiene	(5 sílabas)
sino la cara en blanco ²⁰ .	(7 sílabas)

La combinación de versos de arte mayor con versos de arte menor es característica de algunas formas estróficas como la lira (la cual se compone de dos endecasílabos y tres heptasílabos), la estancia (una de cuyas variedades alterna endecasílabos con heptasílabos) o bien la silva (que también conjuga endecasílabos con heptasílabos), forma por cierto muy empleada en la poesía del Siglo de Oro español. *Primero sueño* es otro ejemplo de la conjugación de versos de arte mayor con versos de arte menor:

Piramidal, funesta de la tierra	(11 sílabas)
nacida sombra, al cielo encaminaba	(11 sílabas)
de vanos obeliscos punta altiva,	(11 sílabas)
escalar pretendiendo las estrellas;	(11 sílabas)
si bien sus luces bellas	(7 sílabas)
exentas siempre, siempre rutilante,	(11 sílabas)
la tenebrosa guerra ²¹ .	(7 sílabas)

Considerando estos ejemplos, no podemos afirmar que sean el tema ni el metro *per se* los responsables de crear un efecto tonal. Veamos qué otros factores existen.

4. El ritmo

Otro fenómeno implicado en la producción de un cierto efecto tonal es el ritmo. Se ha debatido extensamente sobre la naturaleza del ritmo en la poesía en lenguas romances, particularmente, en español. Andrés Bello fue uno de los primeros teóricos que se empeñó con intenso afán en mostrar que el ritmo del verso en español era de naturaleza acentual y no cuantitativa como la poesía griega, la cual había servido de molde durante

²⁰ GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 5.

²¹ CRUZ, Juana Inés de la, *Obras completas*, México, Porrúa, 2010, p. 183.

mucho tiempo. Como lo puntualizó Tomás Navarro Tomás, son los apoyos del acento de intensidad los que constituyen la base del ritmo del verso en español. Dicho de otro modo, el verso adquiere su forma gracias a la combinación de sílabas, acentos y pausas²². Señala además que “la representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales”²³. De la configuración del periodo rítmico depende que “el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado”²⁴. Esto quiere decir que según el tipo de cláusula rítmica que predomine en el verso se tendrá un efecto temporal (rápido o lento) así como un efecto tonal (grave o leve, sereno o turbado).

El periodo rítmico se organiza en cláusulas, esto es, en agrupaciones de sílabas de las cuales una es la acentuada y las otras las inacentuadas. Estos serían los elementos básicos para que exista ritmo: la sílaba acentuada es el evento y las inacentuadas conforman el intervalo. El núcleo de todo ritmo consiste entonces en el juego de tensión (sílabas acentuadas) y distensión (sílabas inacentuadas).

La configuración de las cláusulas en la poesía medida es más estable. No sucede así en la poesía de verso libre, pues justamente, al romper con la métrica se trastoca también la el esquema rítmico, más regular en la poesía medida. En su introducción a los estudios de Andrés Bello, Samuel Gili Gaya observa lo siguiente:

El verso libre de nuestro tiempo, y en todos los países, significa a mi modo de ver un ensayo que procura extender las cláusulas rítmicas (pies y versos) entregándolas sólo al balanceo tensivo-distensivo de la entonación y al corte de las pausas, con olvido del cómputo silábico y del acompañamiento acentual. Al desvalorizar estos factores tradicionales, el versículo contemporáneo pone al descubierto los cimientos prosódicos del idioma, y hace borrosas las fronteras entre el ritmo de la prosa y el del verso²⁵.

²² NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*, 7ª. ed., México, Colección Málaga, 1977, p. 11.

²³ NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, cit., p. 36.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, edición de Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993, p. 156.

Ahora bien, ¿cuál sería la repercusión de esto? Dado que en el español la base del ritmo es el acento, bien puede considerarse éste como el acontecimiento que aparece cada cierto tiempo, de tal suerte que las sílabas inacentuadas vendrían a ser el intervalo entre un acento y otro dentro del período rítmico, es decir, dentro de cada verso. Avanzando en este razonamiento, podría suponerse entonces que la distancia entre un acento y otro haría posible establecer una correlación con el tempo y vislumbrar así efectos temporales como rápido o lento y, en consecuencia, ciertos estados del ánimo.

Siguiendo los planteamientos de la semiótica tensiva, diríamos que a mayor distancia entre un acento y otro la intensidad de éste se iría diluyendo y esto provocaría el efecto de atonía y de lentitud. Por el contrario, si la distancia entre un acento y otro fuera menor, crearía el efecto de lo tónico y de rapidez, puesto que la intensidad antes de perder su fuerza recibiría un refuerzo al enlazarse con el próximo acento. Estos aumentos o descensos de la intensidad, son en última instancia aumentos o descensos del tono, de la energía, de la fuerza. Observemos los siguientes ejemplos:

A)
Las palabras
dales vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
ínflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
*haz que se traguen todas sus palabras*²⁶.

²⁶ PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra*, 3ª. ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 63.

B)

Ahora que viene el tiempo de los pájaros

*ahora que viene el tiempo de los pájaros
y de los brotes en las ramas y la blancura
del almendro,*

*ahora que salgo al aire por las tardes
y riego plantas y veo cómo la tierra bebe
el agua,*

*ahora que se agitan las polleras
al murmullo de la brisa,*

*ahora que los niños conquistan el baldío
y construyen refugios y saltan vallas,*

*ahora que en el barrio las mujeres se sientan
a la sombra de los fresnos y toman mate
y hablan,*

*yo miro a cada instante hacia el Oeste, hacia
tu casa²⁷.*

Sin duda, ambos poemas conducen a derivas diferentes del ánimo. El poema “Las palabras”, de Octavio Paz, es altamente dinamizador. Destaca la vertiginosidad, la intensidad que va creciendo a medida que avanza el discurso, creando una suerte de inercia. ¿De dónde proviene este efecto? Si atendemos el plano de la expresión antes que el plano del contenido, observaremos diversos recursos formales responsables en gran medida de este efecto altamente tónico.

Por principio, al no haber división estrófica, no existen pausas fuertes; la coma apenas logra contener la inercia de la lectura debido a que los metros empleados son mayoritariamente cortos. De las quince líneas que componen el poema, once tienen un metro menor a nueve sílabas, apenas cuatro tienen un metro superior a las diez sílabas. Si percibimos una suerte de aceleración con este texto, también se debe a que sintácticamente prevalecen frases cortas. Tenemos una lista de oraciones que se componen

²⁷ ANDRUETTO, María Teresa, *Pavese/Kodak*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2008, pp. 15-16.

de una palabra: el verbo, cuya función gramatical es expresar la acción.

Por otra parte, la serie de oraciones prescinde de nexos. Esta yuxtaposición precipita las palabras. Además, la fuerza del poema se acentúa por el recurrente uso de vocativos, cuyo único modo es el imperativo, que le imprimen gran fuerza a la locución porque demandan e impelen.

Además, cada vocablo tiene la fuerza y el impulso de un golpe sobre un tambor: *sécalas, cáp alas, pís alas*. Once de las quince líneas empiezan con un acento. Tan sólo las cláusulas que tienen una sílaba acentuada y una inacentuada (óo) son trece; las cláusulas de una sílaba acentuada y dos inacentuadas (óoo) son quince; mientras que apenas son cinco las cláusulas de una sílaba acentuada y tres inacentuadas (óooo) y una la cláusula de sílaba acentuada y cuatro inacentuadas (óoooo). Esta distribución acentual, en la que el intervalo entre un acento y otro es relativamente breve produce el efecto de velocidad, o, mejor dicho, aceleración. Y, si a esto aunamos el sentido proposicional de las palabras (*azotar, pisar, torcer*, etc.), el tono general del poema adquiere un tinte violento, sumamente enérgico, vehemente.

Por el contrario, en el poema de María Teresa Andruetto, es evidente que tenemos un efecto opuesto. Destaca la sensación de morosidad. A pesar de que el poema se compone de una sola oración, ésta se ha dividido en seis estrofas. Las primeras cinco comienzan con un circunstancial de tiempo, que se replica, se dilata por la reiteración de la anáfora: *ahora*. De este modo se retarda la llegada al verbo que completa el sentido de la oración: “miro a cada instante...”.

La mayoría de las líneas versales tienen metros de más de nueve sílabas, es decir, predominan los versos de arte mayor. También resulta significativo el hecho de que las cláusulas del tipo sílaba acentuada y tres inacentuadas son las más numerosas: aparecen diecisiete veces; le sigue el tipo sílaba acentuada y dos inacentuadas, con catorce; en menor número, está el tipo sílaba acentuada y una inacentuada, con seis; por último, sólo hay dos cláusulas que cuentan con cuatro y cinco sílabas inacentuadas. El que predominen cláusulas con un intervalo de

tres sílabas inacentuadas produce un efecto ralentizador y de atonía.

A diferencia del texto de Paz, donde se exalta la acción, en este poema se privilegia la descripción, encaminada a detallar las circunstancias temporales en las que una sola acción se ejerce: un mirar, un moroso mirar. Por otro lado, vemos que aparece enfáticamente el uso del nexa “y” que acentúa la sensación de continuidad y prolongación. Ya la expresión misma “mirar” nos evoca una escena contemplativa, en donde ese sujeto del mirar reposa e impregna con su mirada la atmósfera dando lugar a un tono melancólico, nostálgico, pues además trata precisamente de la ausencia.

5. Conclusión

Desde el punto de vista de la semiótica tensiva, tanto el tempo como el tono conforman la dimensión sensible de la experiencia, que todo discurso esquematiza, pero principalmente el discurso poético, en tanto pretende suscitar en el lector nuevamente la experiencia estésica. Aquí sólo he puesto atención en la acción del tono. He querido hacer ver que éste no tiene únicamente un aspecto acústico sino que está también relacionado con la cantidad de fuerza, de energía. He pretendido, pues, poner de manifiesto la relevancia del tono para la consecución de determinados efectos de sentido que se perciben en forma de afectos de orden patémico, esto es, de estados del ánimo como melancolía, violencia, tristeza, etcétera.

El análisis de los ejemplos revela que no hay un único factor responsable de la configuración tonal del poema, sino que más bien resulta de una combinación de recursos expresivos: el metro y el ritmo, pero también de la participación de otros elementos como la puntuación, la sintaxis, las figuras retóricas (anáforas, estribillos, entre muchas otras), inclusive, de la extensión, como lo advertía Poe en el análisis de su poema *El cuervo*.

No es posible ni tampoco se trata de delimitar o inventariar los elementos que se conjugan para producir el tono, sino más bien de identificar cuáles son éstos, cómo operan en conjunto para producir qué efectos. En otras palabras, lo que interesa es identificar

los efectos de sentido afectivos que el particular tono de un texto puede generar. Lo importante es reconocer, en última instancia, la dimensión afectiva de los textos poéticos que se sustenta, en gran medida, en las modulaciones tonales.

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2020.

Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2020.

