

ELIO VÉLEZ

**BREVE APORTE AL ESTUDIO DEL VERSO DE
CÉSAR CALVO: LECTURA PROSÓDICA DE
NOCTURNO DE VERMONT**

*Este trabajo está dedicado a la memoria de
César Calvo y, a mis maestros Marco Martos y
Jorge Wiese, con gran afecto y admiración.*

Podemos situar la poesía de César Calvo sincrónicamente dentro del marco que la crítica nacional ha denominado “generación del 60”¹. Diacrónicamente, venimos a encontrarla inmersa, desde la óptica que promueve la prosodia, en la vasta y ampliamente comentada tradición del verso métrico español. Juzgamos necesaria la tarea de plantear una aproximación a la poética de Calvo desde la entraña misma de su verso; es decir, desde la compleja realidad que representa la elaboración de su poesía, firmemente afianzada en los recursos estilísticos que la prosodia, como herramienta, representa. Somos conscientes de la ausencia de textos críticos con respecto de la obra de Calvo; del mismo modo, somos conscientes del hecho de que las escasas notas y comentarios que hay de su poesía destacan justamente la “musicalidad” de sus versos, la “armonía” de su ritmo². Dichos juicios vienen a engrosar nuestro interés por descubrir

¹ Al respecto, Oscar Araujo (2000) afirma que no se trata de un grupo de poetas que posea una estética similar que permita el desarrollo de un estilo uniforme, sino precisa que atendemos una vecindad de productos estéticos coherentes. Los hechos históricos que señala como ejes generacionales aparecen claramente detallados en el prólogo de la antología que citamos en la bibliografía.

² Nos basta citar los comentarios hechos por E. O’Hara y C.López Degregori en su antología comentada (1998). Respectivamente: *Quizás esta poesía haya que sen-*

la relevancia que su verso puede tener frente a la versología moderna. Es por lo que elegimos *Nocturno de Vermont*, poema asaz antologado y celebrado por su “musicalidad” y por un ritmo que nadie se ha preocupado en describir más allá de la impresión espontánea, fruto acaso de una buena recitación. El presente trabajo tiene por cometido no solo la sistemática descripción de las principales virtudes métricas y rítmicas del *Nocturno de Vermont*, sino también lograr conjugar dicho aporte a una lectura mucho más rica del sentido de la obra. El texto nos invita a reflexionar sobre las formas que la epístola adquiere en poesía y de cómo la poesía llega a plantear una estética desde la misma ausencia, desde las “palabras ausentes” como diría el maestro Amado Alonso³ desarrollando simultáneamente una “poética de la atenuación” en distintos planos del verso⁴. Con anticipación declaramos un sano escepticismo para con los juicios apresurados que buscan caracterizar la poesía de Calvo sin atender las cualidades específicas de su verso; lo haremos calificándolo ya de métrico, describiendo su ritmo silabotónico de cadencia y tentando una reseña atenta de las cualidades que su arte ofrece desde la perspectiva del llamado ritmo de timbre (entendamos por ello los fenómenos de carácter orquestal tales como la rima consonante o asonante y, principalmente, la aliteración), que se encuentra finamente atenuado.

tirla más que interrogarla, y ahí podríamos hallar uno de sus atractivos (E.O.) Léase, por ejemplo, el logrado poema Nocturno de Vermont que es una ilustrativa muestra de la habilidad metafórica y musical de Calvo. (C.L.)

³ Con respecto de estas apreciaciones, hacemos justicia al mencionar el texto de Claudio Guillén *Estilística del silencio* compilado en su libro *Teorías de la historia literaria* (1989) y el trabajo de Amado Alonso, *Materia y forma en poesía* (1969), de cuyas páginas obtenemos siempre regalías.

⁴ Muchos de los conceptos referidos en este trabajo han sido tomados de las clases de Rítmica y métrica dictadas por Jorge Wiese R.. A él debemos en mucho los consejos y ricas conversaciones sobre el tema.

I. EL RITMO DE CANTIDAD

Podríamos plantear una duración en tres tiempos versales con claro predominio en el *Nocturno*: la del endecasílabo, la del heptasílabo y la del alejandrino. El universo cuantitativo de los versos del *Nocturno* es de cuarenta y cinco versos, entre los cuales podemos encontrar algunas variantes a las constantes ya señaladas: existen dos versos tetrasílabos, un trisílabo y, finalmente, un decasílabo⁵.

	Nº sílabas fonológicas	Nº sílabas métricas
1 Me han contado también que allá las noches	13	11
2 tienen ojos azules	7	7
3 y lavan sus cabellos en ginebra.	11	11
4 ¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,	13	11
5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?	15	14
6 ¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios	14	11
7 inclinan al crepúsculo,	8	8-1=7
8 y en tu voz, a la hora de mi nombre,	12	11
9 en tu voz, las tristezas?	7	7
10 O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,	15	14
11 besada tarde a tarde por un idioma pálido	16	15-1=14 ⁶
12 sumerges en olvido la cabeza.	11	11
13 Porque en barcos de nieve, diariamente,	12	11
14 tus cartas	3	3
15 no me llegan.	4	4
16 Y como el prisionero que sostiene	12	11

⁵ Sobre la presencia de este verso volveremos más adelante al hablar de los tipos versales.

⁶ Tenemos en cuenta el número de quince sílabas métricas debido a la sinalefa que se encuentra en la quinta posición. Para efectos fonológicos obviamos dicho fenómeno.

17 con su frente lejana	7	7
18 las estrellas:	4	4
19 chamuscadas las manos, diariamente	11	11
20 te busco entre la niebla.	8	7
21 Ni el galope del mar: atrás quedaron	12	11
22 inmóviles sus cascos de diamante en la arena. ⁷	16	14
23 Pero un viento más bello	8	7
24 amanece en mi cuarto,	8	7
25 un viento más cargado de naufragios que el mar.	13	13+1=14
26 (Qué luna inalcanzable	8	7
27 desmadejan tus manos	7	7
28 en tanto el tiempo temporal golpeando	12	11
29 como una puerta de silencio suena).	12	11
30 Desde el viento te escribo.	9	7
31 Y es cual si navegaran mis palabras	12	11
32 en los frascos de nácar que los sobrevivientes	14	14
33 encargan al vaivén de las sirenas.	11	11
34 A lo lejos escucho	7	7
35 el estrujado celofán del río	11	11
36 bajar por la ladera	7	7
37 (un silencio de jazz sobre la hierba).	11	11
38 Y pregunto y pregunto:	8	7
39 ¿Es cierto que allá en Vermont	7	7
40 las noches tienen ojos azules	10	10

⁷ Hemos encontrado una variante en la siguiente estrofa en relación con las ediciones que utilizamos: el *Nocturno de Vermont* en la famosa edición *Pedestal para nadie* (1975) -obra que reúne los poemarios publicados por Calvo hasta el año 1971- detenta once estrofas; sin embargo, la primera edición de *Ausencias y retardos* (1963) presenta entre los versos 21 y 25 dos estrofas (un pareado con los versos 21-22 y otra estrofa con los versos 23-25) lo que arroja como resultado un total de doce estrofas. El mismo poema aparece en *Antología de la poesía peruana joven* (1965), trabajo de Francisco Carrillo en el que se recoge el *Nocturno* de la primera edición. Es probable que el mismo Calvo haya decidido hacer la variante en la edición de 1975; a pesar de ello, preferimos mantener la versión de 1963, aun cuando antologías como la de Araujo León (2000) se inclinen por la de 1975.

41 y lavan sus cabellos en ginebra?	11	11
42 ¿Es cierto que allá en Vermont los geranios	13	11
43 otoñan las tristezas?	7	7
44 ¿Es cierto que allá en Vermont es agosto	13	11
45 y en este mar, ausencia...?	8	7

1.1 Estadística de los tipos versales

Haciendo un sencillo perfil estadístico, teniendo en cuenta el universo conformado por cuarenta y cinco versos del poema, obtenemos los siguientes resultados en torno a la frecuencia con que aparecen los distintos tipos versales:

ESQUEMA N° 1

endecasílabos (19 de 45) = 42.2%

heptasílabos (16 de 45) = 35.5%

alejandrinos (6 de 45) = 13.3%

tetrasílabos (2 de 45) = 4.4%

decasílabo y trisílabo (uno de cada uno de 45) = 2.2%

1.2 Distribución de los tipos versales

El análisis estadístico de los tipos versales nos revela la clara predominancia del endecasílabo, seguido en número por el heptasílabo, lo que podría hacernos pensar en una silva; sin embargo, la presencia del verso alejandrino de catorce sílabas circunscribe aún más nuestro campo de análisis al de la silva llamada moderna (o modernista) por Tomás Navarro⁸, donde estos tres tipos versales

⁸ *Arte del verso* (1964). En la penúltima sección intitulada *Poemas no estróficos*, Navarro comenta los distintos casos de silva que se vienen dando en la poesía modernista y posmodernista.

podrían encontrar feliz comunión. Sobre la presencia del alejandrino, podemos decir que promueve una simetría con respecto del heptasílabo: los versos alejandrinos del presente texto están formados por hemistiquios heptasilábicos⁹, de tal manera que o bien podríamos tomar al alejandrino como dos heptasílabos o a dos heptasílabos como un alejandrino quebrado (atendiendo lo que líneas arriba hemos denominado poética de la atenuación; donde los versos serían susceptibles de confundirse entre sí). Pero ya el mismo heptasílabo es actualizado por la secuencia de los versos 14 y 15: trisílabo y tetrasílabo respectivamente. Estos forman claramente un heptasílabo regular paroxítono, pero fragmentado, con lo que nuestra hipótesis de los versos quebrados hallaría justificación: el heptasílabo visto como unidad menor y a su vez quebrado del alejandrino y del endecasílabo¹⁰, se halla evidentemente vinculado a sendos versos. Con respecto del verso decasílabo (v. 40), acusamos el carácter inusual con respecto de la norma métrica del endecasílabo. Este hecho lo señalamos *a posteriori* del cómputo cuidadoso de las sílabas métricas, puesto que una lectura relajada no ofrece mayor distinción. La cantidad silábica de este verso es la misma en sendas ediciones por lo que aventuramos la hipótesis de un yerro de Calvo al momento de contabilizar las sílabas. Podría tratarse también de un momento de expectativa frustrada con respecto de la norma métrica; sin embargo, la variación es tan sutil que pensamos se trata de un desliz del poeta. A su vez, la distribución de los versos no obedece a ningún tipo de secuencia versal o estrófica reconocida en la historia de la versología. Como dijimos al inicio de este punto, podría tratarse de la silva moderna, aunque preferimos justificar su orden desde la intención particular del poe-

⁹ Precisaremos más adelante que se trata de "isostiquios"; es decir, de hemistiquios de igual medida.

¹⁰ El heptasílabo puede ser tomado como quebrado del endecasílabo en la medida que el primero corresponde a la sección del segundo determinada por el acento en sexta sílaba métrica (en Tomás Navarro, 1963).

ta por expresar distintos momentos de su situación expectante: cada verso se presenta diferenciado no solo por la diferencia de la cantidad silábica, sino también por la constante actualización de los metros por la expectativa frustrada. Notemos que el poema bien valdría ser considerado como una epístola, atendiendo la clara invocación a la segunda persona singular, explícita ya en el primer pareado:

4 ¿Es cierto que allá en Vermont, // *cuando sueñas*,—referencia al *tú*
5 el silencio es un viento // de jazz sobre la hierba?

El primer verso es un endecasílabo articulado con un braquistiquio final de cuatro sílabas métricas; el segundo, en cambio, es un alejandrino de hemistiquios heptasilábicos que aparentemente no se distingue a simple vista del primero. Sutilezas de este tipo justifican la irregularidad secuencial de los tipos versales, y dejan en el lector una sensación de vaguedad que promueve la indeterminación de las formas. Esto se suma al planteamiento general del libro *Ausencias y retardos* sobre el cual postularemos más adelante su inscripción dentro de lo que Claudio Guillén ha denominado “estilística del silencio”¹¹. Por lo tanto, cabría la posibilidad de que el poeta busque en todo momento “ocultar”, dar un hecho en calidad de ausencia, donde las palabras sugieren desde la elipsis misma. La “estilística del silencio” y la “poética de la atenuación” responden a esta misma intención desde nuestro juicio.

1.3 El número de estrofas

Sobre la cantidad de estrofas, creemos relevante destacar el hecho de que de un universo de trece estrofas (si se considera el v. 38

¹¹ Guillén, Claudio, op. cit. p. 21.

como estrofa monosilábica¹²), cinco de ellas sean interrogaciones; es decir, cada estrofa de las cinco está conformada íntegramente por una interrogación: el 38.5% de las estrofas está conformado por interrogaciones, sin tener en cuenta para este perfil que el número de versos por estrofa varía según el caso¹³. Mas ello no nos impide evaluar el sentido intencional del poema desde la luz que nos arroja dicha cifra. Habíamos sugerido la lectura del poema en tanto epístola, y desde la lectura del 38.5% de los versos de sentido interrogativo frente a aquellos de sentido exclamativo y enunciativo, encontramos que dicha composición posee un claro sentido de incertidumbre: su universo es doxástico antes que epistémico¹⁴. Con respecto del número de oraciones por estrofa, podemos decir que una de ellas está formada por tres oraciones (aquella comprendida entre los versos 10 y 20) y otra formada por las dos oraciones (comprendida entre los versos 30 y 33). El resto de casos corresponde la unidad estrófica con la unidad oracional. Al contabilizar las oraciones interrogativas, las enunciativas y la oración exclamativa intraparentética (formada por la estrofa comprendida en los versos 26 al 29) llegamos a un total de dieciséis oraciones distribuidas en trece estrofas, y a su vez en cuarenta y cinco versos. Al postular el carácter epistolar del *Nocturno*, lo hacemos desde la estructura asimétrica de la silva, y aun cuando esta no presenta un esquema regular estrófico, hemos encontrado en el presente poema un interesante contraste entre el número de estrofas con valor enunciativo y otras de valor interroga-

¹² Esto lo hacemos atendiendo el planteamiento estrófico planteado por R. de Balbín en su *Sistema de métrica castellana*; mas consideramos igualmente la poética particular del *Nocturno*, que si bien no posee un cuerpo estrófico predeterminado, utiliza la estrofa como medio expresivo pleno de sentido.

¹³ Las estrofas interrogativas están respectivamente formadas por los versos 4-5, 6-9, 39-41, 42-43 y 44-45. Con esto queremos señalar que la estrofa es toda en sí misma una estrofa: por estrofa interrogativa no entendemos aquella continente de una o más frases interrogativas, sino aquella que es toda una interrogación.

¹⁴ Véase José Manuel Cuesta Abad en su *Literatura y hermenéutica: el sujeto del texto* (1991).

tivo que viene justamente a configurar -como dijimos líneas arriba- un universo doxástico donde el sujeto trata constantemente de instaurar una verdad (universo epistémico): su mundo objetivo se configura desde el primer verso (“Me han contado también que allá las noches...”) en el ámbito del creer antes que en el del saber. El sujeto tácito de la tercera persona plural es en última instancia el poseedor de la verdad con respecto de su duda; de ahí que el número de estrofas interrogativas (38.5% del total) adquiera un peso esencial al momento de tentar una aproximación hermenéutica del texto.

1.4 *Sinalefas y Hiatos*

1.4.1 Sabemos que la sinalefa es un fenómeno fonético y fonológico de nuestro hablar cotidiano. Para efectos de la versología, debe considerarse que la sílaba métrica puede estar formada por dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas. Así, las treinta y cuatro sinalefas del *Nocturno* pueden ser clasificadas brevemente en sinalefas normales¹⁵, consonánticas¹⁶ y obstruccionistas¹⁷. Las primeras corresponden a sílabas no sujetas a pausa lógica, siendo el caso más común de sinalefa. Las segundas son aquellas que incluyen la conjunción y, sea como semivocal o semiconsonante. El tercer tipo de sinalefa es discutible en cuanto fenómeno nocivo al ritmo del poema, puesto que si una sinalefa sucede antes (o después) de un acento obligatorio, en nada perjudica la realización del citado acento. Analicemos el verso 10:

¹⁵ Véase Tomás Navarro (1961).

¹⁶ Véase Rafael de Balbín (1975).

¹⁷ Eduardo Benot planteó este concepto en su *Prosodia castellana i versificación* (1892). Nosotros lo hemos extraído del *Diccionario* de Domínguez Caparrós (1999).

10 O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño...

La sinalefa se encuentra antes de un acento principal (como acusa Benot), mas no es cualquier acento: se trata del axis rítmico de un alejandrino dividido en isostiquios. La presencia de la preposición *de* resulta natural, ya que se trata de una frase adjetiva adverbializada que modifica, a su vez, un participio en función adjetiva con respecto del sustantivo *otoño*. Percibimos cierta ambigüedad en esta frase, en tanto no llegamos a comprender si la calidad otoñal es un modo del ser temporal enjoyado o si Vermont es aquello enjoyado que pertenece al otoño. Probablemente muchos se inclinarán por la primera opción, mas no debemos obviar que la problemática viene destacada por la preposición *de* que al ser destacada por una sinalefa anterior al axis rítmico, suscita en nosotros la incertidumbre de su significación, ya sea esta de posesión o pertenencia o de tiempo. No asentimos con la definición de Benot al referir la impropiedad de este tipo de sinalefa, lo que sí podríamos hacer fácilmente con aquellas consonánticas o las llamadas violentas por Tomás Navarro¹⁸.

1.4.2. El hiato no es una realidad común en el *Nocturno*. Encontramos uno propiamente en el verso 8:

8 y *en* tu voz, a la // hora de mi nombre

Vemos cómo el hiato impide justamente la sinalefa ahí donde hay acento en sexta sílaba, que es en todo el poema, el acento más frecuente (86.6% de un universo de 45 versos). Sin embargo, no creemos que el hiato impida la sinalefa porque el poeta considere a esta obstruccionista, sino más bien atendemos que la palabra *hora* resulta relevante en el poema por referir la unidad temporal, hecho que luego mencionaremos en nuestras conclusiones en torno a la su-

¹⁸ Véase *Métrica española* (1972).

puesta poética de la atenuación, al peso adquirido por el silencio en la ausencia. Luego están los versos 8 y 37 que podrían ser percibidos como hiato si es que no se tratasen de sinalefas donde la *i* vale fonológicamente por consonante *y*, antes que por vocal:

8 el silencio es un viento de jazz sobre la // hierba

37 un silencio de jazz sobre la hierba

En el vocablo *hierba* la */i/* del inicio vale por */y/*, siendo así *yer* una sílaba consonántica no susceptible de presentar hiato; sin embargo, alguien podría postular hiato para dejar la siguiente secuencia: *lai erba*. Fenómeno que nosotros evitamos.

II. EL RITMO DE INTENSIDAD

El siguiente esquema nos ilustra con respecto de las frecuencias de cada acento rítmico dentro del universo de tipos versales que ya hemos enunciado. Adjuntamos un cuadro porcentual sobre los distintos tipos versales del *Nocturno de Vermont*¹⁹ que nos permitirá presentar una descripción detallada de los fenómenos acentuales en cada tipo reconocido.

¹⁹ Aparentemente la crítica ha obviado el problema que suscita el vocablo *Vermont*, que es nombre propio de uno de los estados de Norteamérica en Nueva Inglaterra, cuya capital es Montpellier. El nombre viene del francés *mônt vert* del cual derivó en *vert mônt* y *Vermont* que significa "verde monte". La pronunciación correcta del inglés nos avisa de una palabra oxítona: /bermónt/. Sin embargo en el poema todo apunta al hecho de que Calvo pronunciase /bérmon/, de acuerdo a la tendencia natural paroxítónica del español. De esta manera, configura la primacía del acento en sexta sílaba. Recogiendo testimonios de coetáneos del difunto poeta hemos advertido que se quiere dejar en claro el conocimiento que Calvo tenía de la correcta pronunciación inglesa, mas nuestra hipótesis se apega al dato estilístico que acusa una transparente voluntad del autor por destacar el acento en sexta sílaba (86.6% del total) y esto no desmerece la obra, antes bien la singulariza, puesto que Calvo recoge las tendencias sociolectales de su medio para volcar su verbo en poesía.

ESQUEMA N°1
ACENTOS POR VERSO

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	/	U	/	U	U	/	U	/	U	/				
2	/	U	/	U	U	/	U							
3	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
4	/	/	U	U	/	/	U	U	U	/	U			
5	U	U	/	/	/	/	U	U	/	U	U	U	/	U
6	/	/	U	U	/	/	U	U	U	/	U			
7	U	/	U	U	U	/	U	U						
8	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U			
9	U	U	/	U	U	/	U							
10	U	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U
11	U	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U
12	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
13	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U			
14	U	/	U											
15	/	U	/	U										
16	U	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
17	U	U	/	U	U	/	U							
18	U	U	/	U										
19	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U			
20	U	/	U	U	U	/	U							
21	U	U	/	U	U	/	U	/	U	/	U			
22	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U
23	U	/	/	U	/	/	U							
24	U	U	/	U	U	/	U							
25	/	/	U	/	U	/	U	U	U	/	U	U	/	U
26	/	/	U	U	U	/	U							
27	U	U	/	U	U	/	U							
28	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U			
29	U	/	U	/	U	U	U	/	U	/	U			
30	U	U	/	U	U	/	U							

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
31	/	U	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
32	U	U	/	U	U	/	U	U	U	U	U	U	/	U
33	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
34	U	U	/	U	U	/	U							
35	U	U	U	/	U	U	U	/	U	/	U			
36	U	/	U	U	U	/	U							
37	/	U	/	U	U	/	U	U	U	/	U			
38	U	U	/	U	U	/	U							
39	/	/	U	U	/	/	U							
40	U	/	U	/	U	U	U	U	/	U				
41	U	/	U	U	U	/	U	U	U	/	U			
42	/	/	U	U	/	/	U	U	U	/	U			
43	U	/	U	U	U	/	U							
44	/	/	U	U	/	/	U	/	U	/	U			
45	U	/	U	/	U	/	U							

CUADRO N° 1
CÓMPUTO ACENTUAL GENERAL

Símbolo métrica Tipo de verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	Universo=45
Endecasílabos	8	10	6	2	4	16	0	8	0	19	0				Universo=19
Heptasílabos	3	9	9	1	2	16	0								Universo=16
Aleandrinos	1	3	3	3	0	6	0	0	1	4	1	0	6	0	Universo=6
Tetrasílabos	1	0	2	0											Universo=2
Decasílabo	0	1	0	1	0	1	0	0	1	0					Universo=1
Trisílabo	0	1	0												Universo=1

Este cuadro nos permite ver en conjunto las regularidades métricas del poema, pero solo un estudio detallado e individual de cada tipo versal nos permite evaluar en porcentajes precisos la frecuencia de los acentos. Teniendo en cuenta que los endecasílabos forman el grupo mayor dentro de la secuencia versal, juzgaremos las relacio-

nes surgidas con respecto de este tipo de verso y los restantes, que o bien lo exceden o bien lo anteceden.

2.1 Tendencias métricas de los tipos versales

Mediante gráficos de coordenadas horizontal y vertical, presentamos seguidamente las tendencias hacia la regularidad de los distintos tipos versales que constituyen el impulso métrico del poema (aquellos que se dan con mayor frecuencia) en función de descubrir posibles lecturas de la constancia rítmica del conjunto frente a las particularidades de las partes:

GRÁFICO N° 1
ENDECASÍLABO
(universo de 19 versos)

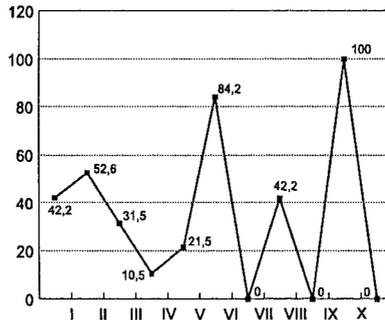


GRÁFICO N°2
HEPTASÍLABO
(universo de 16 versos)

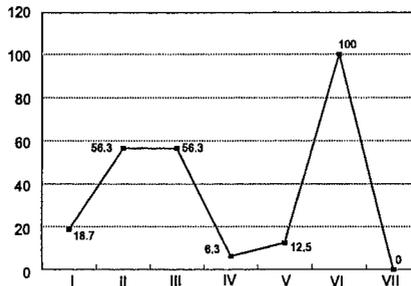
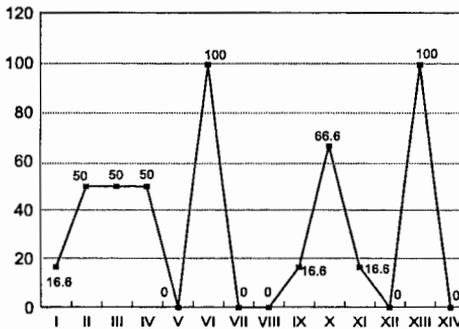


GRÁFICO N°3
ALEJANDRINO
(universo de 6 versos)



2.1.1 En primer lugar, con respecto del endecasílabo podemos acusar la claridad con que se manifiestan las distintas cumbres acentuales del verso; así puede notarse que además del axis rítmico en décima sílaba obligada (correspondiente al 100% del total) está presente un fuerte acento regular en sexta (correspondiente al 84.2% del total) y otro nada desdeñable en segunda sílaba métrica (correspondiente al 52.6% del total). Observamos que el impulso métrico del endecasílabo viene dado por la formación de cláusulas peónicas terceras y anfibráquicas, lo que configura un ritmo de cadencia pedal.

3 ...y lavan sus cabellos en ginebra.

U/U	UU/U	UU/U
2	6	10

33 ...encargan al vaivén de las sirenas.

U/U	UU/U	UU/U
2	6	10

En el universo de endecasílabos, notamos un caso de disimilación progresiva (si partimos del primer acento), en tanto la regularidad acentual se define en función del axis rítmico: notamos un *crescendo*

de las frecuencias: partiendo de un 52.6% hay un aumento hasta el 84.2% para luego alcanzar el 100% de regularidad. Algunos casos interesantes de expectativa frustrada con respecto del acento en sexta sílaba los encontramos en los versos 28 y 29:

28...en tanto *el* tiempo temporal golpeando

U/U	/U	UU/	U/U
2	4	8	10

29 como una puerta de silencio suena.)

U/U	/U	UU/U	/U
2	4	8	10

Si bien estos versos presentan expectativas frustradas en los supuestamente obligatorios acentos en sexta, notamos que al configurarse como endecasílabos *a minori* promueven una disposición equidistante entre los acentos (2-4.....8-10) que en mucho refuerza las aliteraciones manifiestas. Incluso cuando uno de los versos abandona la regularidad en otro de los acentos fijos por el metro (como en el caso del acento en primera sílaba del verso 37) genera un fenómeno acústico que lejos de molestar, agrada:

37 ...un silencio de jazz sobre la hierba...

/U	/U	U/	UUU/U
1	3	6	10

Es el caso de un endecasílabo enfático, que al igual que el par de versos citados viene acompañado de una secuencia aliterativa, cuyas cumbres acentuales destacan los fenómenos de la aliteración²⁰. Luego de haber analizado los siguientes casos (versos 3, 28,

²⁰ La aliteración del sonido fricativo sibilante /s/ tiene la misma posición que el acento en sexta sílaba métrica. El resto de sonidos aliterados circunda las cumbres acentuales, y se destaca indirectamente por estas. La aliteración cumple una función orquestal con respecto de los acentos rítmicos.

29, 33 y 37) podemos decir que el endecasílabo es de tipo peónico y anfibráquico. Su ritmo es por consiguiente logaédico (o mixto) de cadencia.

2.1.2 Con respecto del heptasílabo, acusamos desde el punto de vista acentual la tendencia a repetir en escala reducida el metro del endecasílabo, con lo que se configura como el quebrado del primero. La regularidad acentual al 100% recae sobre el axis en sexta sílaba métrica (notemos cómo se corresponde con el acento en sexta con un 84.2% del endecasílabo) y, en segundo, lugar se ubican los acentos segundo y tercero que coinciden con la misma frecuencia (56.3%). Esta coincidencia no solo destaca la fuerza del acento antimétrico, sino que evidencia una voluntad estilística de atenuar el ritmo del poema: estos acentos se deben analizar en cada verso heptasílabo atendiendo a sus peculiaridades:

17 con su frente lejana...

UU/U	U/U
3	6

24 amanece en mi cuarto...

UU/U	U/U
3	6

27 desmadejan tus manos...

UU/U	U/U
3	6

Apreciamos cómo se repite el esquema anterior del endecasílabo, en lo que ahora percibimos como un heptasílabo peónico y anfibráquico que mantiene el ritmo variable del endecasílabo repitiendo además las mismas cláusulas. No podemos dejar de resaltar la correspondencia entre el axis rítmico del heptasílabo y el acento en sexta del endecasílabo. Postular que el segundo sea el quebrado del verso de once sílabas resulta lícito solo desde esta vinculación entre sus cumbres acentuales (sobre todo la del axis del heptasílabo, que

se corresponde con el acento medial del endecasílabo); puesto que de otra manera caeríamos en una inexactitud: al endecasílabo le correspondería un quebrado de cinco o seis sílabas; sin embargo, la cercanía en el número de estos con el heptasílabo nos tienta a percibirlo como su mitad, más aún cuando hay concordancia acentual. Destacamos el tema de los acentos antimétricos²¹ en el heptasílabo que alcanza un mismo porcentaje para los acentos segundo y tercero (56.3% del total de heptasílabos), sobre todo en la secuencia anafórica final constituida por la frase “Es cierto que allá en Vermont”, tensión por lo demás relevante en tanto constituye el desenlace de una incertidumbre a lo largo del poema.

2.1.3 El alejandrino es en *Nocturno de Vermont* el tercer verso en importancia. Guarda la relación de frecuencia hasta ahora seguida. Todos los alejandrinos, con excepción del verso 10, presentan una estructura bimembrada; es decir, dividida en hemistiquios heptasilábicos:

10 O tal vez, desde Vermont²² enjoyado de otoño...,

UU/	UUU/	UU/U	U/U
3	7	10	13

El gráfico N° 3 nos muestra claramente cómo el acento en sexta sílaba (100%) del primer heptasílabo se corresponde con el axis rítmico (100%) del segundo. Este primer hemistiquio muestra una es-

²¹ El término “antirrítmico” de origen balbiniano no nos parece del todo preciso en tanto no es el ritmo lo que se altera, sino –como postula Bêlic- está más cerca de violentar el “metro” del poema. La secuencia acentual impuesta por el metro se actualizará con todos aquellos acentos que escapen de la norma propuesta.

²² En el caso del alejandrino, resulta crucial la pronunciación castellanizada (acaso limeñizada) de /bérmont/, ya que dicho acento paroxítono recae sobre el axis del primer hemistiquio, que en el conteo del alejandrino configura un 100% de regularidad. Esto nos lleva a plantear la posibilidad de la división hemistiquial del tipo versal, además de los encabalgamientos internos que en casi todos los casos rompen sirremas de sustantivo y modificador adjetivo o de frase adjetiva. Fenómenos cuantitativos de palabras oxítonas o proparoxítonas no influyen en nuestra consideración del alejandrino, puesto que los primeros hemistiquios son todos graves.

estructura singular con una coincidencia en los acentos 2 y 3, ambos con un 56.3% de regularidad, seguidos del acento en sexta sílaba. Esto nos advierte de un fenómeno de distensión regresiva en función del axis principal del alejandrino, puesto que la secuencia métrica del segundo hemistiquio presenta mayor regularidad: el acento en décima posee una clara preponderancia de un 66.6%, seguido del axis en la sílaba 13, con un 100%. Así, el segundo hemistiquio de los alejandrinos tiende a repetir la forma descrita en los heptasílabos independientes (cláusulas peónica tercera y anfibráquica) sin llegar a realizarla del todo, puesto que constantemente la actualiza. Los alejandrinos no muestran una estructura clara en el inicio, la regularidad viene dada a partir de la sexta sílaba métrica. Es por eso por lo que el metro del alejandrino podría dividirse a su vez en dos modelos:

- a) 2 – 6 – 10 – 13
- b) 3 – 6 – 10 – 13

El modelo “a” y el “b” guardan una correspondencia de igualdad, en tanto cada uno representa el 50% del universo de alejandrinos (3 de 6). La cláusula que prevalece a lo largo de los alejandrinos es la anfibráquica (seis casos) seguida de la peónica tercera (cinco casos). Consideramos también la presencia, en sendos esquemas (“a” y “b”), de cláusulas pentasílabas, algunas secuencias trocaicas y yámbicas, y finalmente una cláusula heptasílaba en el verso 32. Un alejandrino particular es el verso 5 que presenta una acumulación de hasta cuatro acentos métricos en el primer hemistiquio heptasilábico:

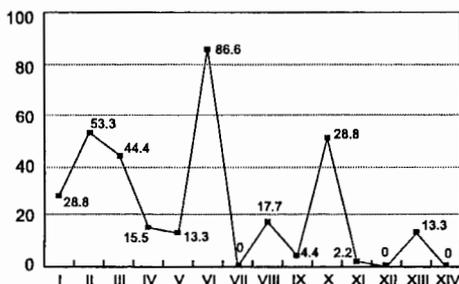
5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

UU/	/	/	/	U/	UUU/U
3	4	5	6	9	13

Concluimos en definir un alejandrino de tipo anfibráquico y peónico con ritmo de cadencia pedal del tipo mixto o logaédico.

2.1.4 Finalmente una visión en conjunto de los tipos versales nos advierte de la frecuencia general en función del universo de cuarenta y cinco versos que corresponde al *Nocturno*. Para ello examinamos el siguiente gráfico:

GRÁFICO N°4
TOTAL DE LOS VERSOS
(universo de 45 versos)



Podemos apreciar la clara predominancia de los acentos en segunda, sexta y décima posición que corresponden respectivamente al 53.3%, al 86.6% y al 51.1%. Podemos advertir que el impulso métrico del poema se apoya en el acento en sexta sílaba: es sin duda alguna, la constante acentual más destacada en los tres tipos versales. Constituye, además, el axis rítmico de los heptasílabos y de los respectivos hemistiquios heptasilábicos de los alejandrinos. El acento en tercera sílaba posee un 44.4% nada despreciable que anticipa el punto siguiente de esta sección: la de los acentos antirrítmicos.

2.1 Acentos antimétricos

Sobre la constitución del ritmo de intensidad, Rafael de Balbín²³ ya había señalado la importancia de la distribución periódica de acentos

²³ Véase el capítulo V de su *Sistema de rítmica castellana* (1975).

prosódicos. El llamado acento antirrítmico viene a vulnerar —en términos de Balbín— los principios fundamentales de este fenómeno (el de la distribución periódica); ya porque infringe el principio de acentuación/desacentuación, porque puede aparecer adherido al axis que funciona como centro del movimiento rítmico y porque podría imponer la presencia de un sistema rítmico secundario frente al sistema rítmico principal. Sin embargo, juzgamos que dicho dinamismo es, antes que nada, fruto de la periodicidad acentual impuesta por el metro del poema, o en este caso, por el metro de cada tipo versal. Como anotó Bêlic²⁴, la clasificación balbiniana presupone la omnipotencia del acento axial sobre el resto del verso (y por ende de la estrofa y del poema). En *Nocturno de Vermont* atendemos a este fenómeno desde una perspectiva que parte de la base singular y autónoma de cada verso. Por un lado tenemos señaladas las constantes métricas del poema, pero son las infracciones a esa norma lo que consideramos vital en términos de dinámica²⁵, más aún si tenemos en cuenta el intento que Calvo realiza por semejar la improvisación típica del jazz, que en el siguiente verso es evidente:

5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

UU/	/	/	/	/	U/	UUU/U
3	4	5	6	8	13	

Los acentos que Balbín llama antirrítmicos vienen a realzar la enunciación del elemento con el que se compara al silencio. Esto resulta significativo para nuestro análisis en tanto destaca justamente un substantivo que encarna el tema que funciona como *leitmotiv* en

²⁴ Véase su trabajo *En busca del verso español*, 1975, donde expone ordenadamente lo que a continuación presentamos de manera resumida.

²⁵ Recordemos la definición de verso hecha por Elio A. Nebrija como discurso “atado”; es decir, sujeto a leyes. Bêlic ya señala el verso en calidad de *oratio vincata* y por eso nosotros destacamos las infracciones no en calidad de yerro, sino como actualización (el paso al acto de un supuesto abstracto) que responde a las necesidades de cada verso.

todo el poema y en el resto del libro, cuyo solo título (*Ausencias y retardos*) nos confirma lo dicho. El silencio es singularizado por el artículo indeterminado “un”, en vista de que considera al viento en todas sus cualidades más características: es musical, y -más precisamente- jazzístico. Por otra parte, el hecho de que el silencio sea singularizado destaca la cualidad, singular también, de aquella persona que se extraña, que se añora. Notamos que la secuencia propiamente antirrítmica consta de cuatro sílabas, y que el total de acentos métricos es de seis: casi la totalidad de un hemistiquio del alejandrino. La intensidad y relevancia semántica de este verso nos interpela desde un todo sonoro que paradójicamente nos alerta del silencio y la ausencia. Otro caso de acentos antirrítmicos lo apreciamos en el verso 23:

23 Pero un viento más bello

U/	/U	/	/U
<u>2</u>	<u>3</u>	<u>5</u>	<u>6</u>

Aquí el acento antirrítmico es también antiestrófico²⁶, por oponerse al axis rítmico del heptasílabo. Su presencia nos advierte de una cualidad que juzgamos positiva dentro de la poética planteada por el *Nocturno*: es la primera vez que se utiliza un adjetivo que beneficie al nombre del que se dice algo. Antes tenemos el adjetivo *azul*, que podríamos asociarlo con el color lívido de la muerte, lo mismo que *enjoyado* que a su vez es modificado por *de otoño* con lo que deja patente su cualidad agostiza. *Bello* es destacado en última instancia por *más* con lo que se marca no solo su autenticidad con respecto del universo adjetival, sino también su condición necesaria para el sentido del poema: el verso inicia con la conjunción adversativa *pero* advirtiéndonos ya del estado extraordinario del sujeto *viento*, singularizado doblemente por el adjetivo indeterminado

²⁶ Véase Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana* (1975).

y por el acento antirrítmico. Este es a su vez indicio de comienzo en tanto amanece en el recinto del poeta, regalándole esperanza. Además, tenemos el caso del verso 26:

26 (Qué luna inalcanzable

//U	UU/U
1 2	6

Aquí el acento antirrítmico recae sobre la segunda sílaba métrica acentuada, que en el esquema heptasilábico corresponde al 56.3% de regularidad acentual²⁷. Nuevamente su presencia apoya el análisis que planteamos del poema, en tanto el pronombre exclamativo *qué* refuerza el sujeto *luna*²⁸. Finalmente queremos apuntar sobre las sutiles maneras con que Calvo nos atrapa en su *Nocturno*. La secuencia anafórica de las interrogaciones finales de la obra presenta un marcado componente antirrítmico en el inicio de cada una de las tres estrofas:

5 ¿Es cierto que allá en Vermont

//U	U _/_/U
1 2	5 6

Tanto el verbo copulativo como el participio que señala la calidad de certidumbre (recordemos nuestro planteamiento de un supuesto universo doxástico frente a uno epistémico) están destacados por acentos antirrítmicos: la vecindad acentual se justifica por la necesidad que el poeta tiene por alcanzar una verdad. Eso mismo diríamos del acento antirrítmico que compromete el espacio (Vermont) y el adverbio de lugar: estos desatacan la ausencia del recep-

²⁷ Para una mejor comprensión de la relevancia real de los acentos antimétricos recomendamos cotejar lo dicho con los gráficos que ilustran las cumbres acentuales en el presente trabajo.

²⁸ Sobre la presencia de esta última volveremos al final del trabajo.

tor de la carta: el allá del tú se pretende desde el acá del yo.²⁹ Acusamos la relevancia del acento antirrítmico antes que su violencia con respecto de los acentos rítmicos establecidos por el metro. Su valor es, en última instancia, semántico y prosódico, puesto que juzgarlos cacofónicos o disonantes depende más del juicio subjetivo y particular de cada lector. Podríamos ser precisos y hablar –como hicimos con anterioridad– de acentos antimétricos, en tanto lo que se vulnera es la regularidad del metro ya sea para el caso del acento antirrítmico o del extrarrítmico. Recordemos que la actualización, en términos formalistas es la infracción rítmica del metro. La fuerza del acento axila presupuesta por Balbín no es argumento feliz para considerarlo eje principal del dinamismo rítmico del verso.

2.2 Silabotonismo: versos pedales y de cadencia pedal

Señalamos a continuación unos versos de cadencia pedal, donde cada cláusula rítmica coincide con una realidad lingüística³⁰.

22 tienen ojos azules

/U /U U/U

1 3 6

40 las noches tienen ojos azules

U/U /U /U U/U

2 4 6 9

Cada cláusula (dos pies trocaicos y uno anfibráquico) del primer verso encierra en sí misma una unidad semántica de sentido individual y completo: el verbo conjugado en tercera persona del plural *tener*, el sustantivo singular *ojos* y el adjetivo *azules*. El segundo

²⁹ Agradecemos nuevamente a Jorge Wiese las oportunas anotaciones sobre el respectivo comentario.

³⁰ Véase Bêlic, *Verso español y verso europeo* (2000).

caso perfila la misma cualidad, con la diferencia de que su primera cláusula anfibráquica está conformada por sustantivo más artículo. Sin embargo, el resto de versos nos muestra una clara tendencia al silabotonismo de cadencia pedal, fenómeno que viene a confirmar la calidad prosódica del verso de Calvo, puesto que no se limita a instaurar el isosilabismo de los tipos versales, sino que también trata de imponer tipos conocidos de cláusulas en todo el poema, como lo son en este caso la cláusula anfibráquica y la peónica tercera.

6 ¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios

/	/U	U	/	/U	UU/U
1	2	5	6		10

Ya hemos destacado la función del acento antirrítmico en el *Nocturno*. Ahora notamos que las sinalefas propias del español son a su vez destacadas por los acentos rítmicos generando cláusulas conformadas por unidades no sintácticas del idioma tales como *yes* y *llaen*. Prima ante todo la voluntad de Calvo por presentar el verso conformado por cláusulas más o menos reconocibles, en lo que sí denominamos indudablemente un verso silabotónico.

III. EL RITMO DE TONO

3.1 Líneas melódicas del Nocturno de Vermont

El texto que venimos trabajando presenta un rico juego de oposiciones en la disposición de los grupos melódicos³¹ que constituyen, en última instancia, el ritmo de tono del poema. Por tono entendemos la cualidad física del sonido —las vibraciones que producen sonido— susceptible a ser medida dentro del tiempo de duración y frecuencia. En

³¹ Véase el capítulo VI del libro ya citado de Rafael de Balbín.

el *Nocturno* distinguimos tres grandes líneas melódicas: la enunciativa (28 versos), la interrogativa (13 versos) y la exclamativa (4 versos). A continuación presentamos un esquema de las secciones respectivamente conformadas por las líneas melódicas:

ESQUEMA N° 2

Estructura entonacional del *Nocturno*

- Sección enunciativa I (v. 1-3)
- Sección interrogativa I (v. 4-9)
- Sección enunciativa II (v. 10-25)
- Sección exclamativa (v. 26-29)
- Sección enunciativa III (v. 30-38)
- Sección interrogativa II (v. 39-45)

Habíamos planteado en las primeras líneas del trabajo la posibilidad de ubicar el *Nocturno de Vermont* dentro del universo doxástico de la voz poética, antes que en uno epistémico debido a la abundancia de estrofas interrogativas³². En esta sección del trabajo, nos ocuparemos de la entonación del texto y de cómo esta se condice con el carácter doxástico que acusamos no solo por la presencia de las interrogaciones (que sabemos conforman, junto la exclamación, los tonemas de anticadencia del poema³³), sino también por los conceptos enunciados en tono de cadencia, puesto que ellos configuran un estado de indeterminación que da pie a las secciones interrogativas. Por ejemplo, la primera sección enunciativa introduce en el poema una presencia tácita que nunca llega a manifestarse en el resto del poema:

³² Véase el punto 1.3 del presente trabajo, donde se presentan los porcentajes correspondientes al tipo de estrofas del *Nocturno*.

³³ Véase *El comentario fonológico y fonético de los textos: teoría y práctica* de Antonio Quilis (1985) y *Diccionario de términos filológicos* de Fernando Lázaro Carreter (1981).

1 Me han contado también que allá las noches
2 tienen ojos azules
3 y lavan sus cabellos en ginebra.

La enunciación de esta primera estrofa nos introduce de lleno en el universo de lo indeterminado. Lo que propiamente enuncia la estrofa es la presencia tácita de un sujeto de la tercera persona plural que dice acerca de una característica de las noches y enuncia la acción (“lavan sus cabellos en ginebra”) de un sujeto que bien podría ser la noche o la elisión nominal de un nuevo sujeto³⁴. El poema, desde casi todos los flancos delata las ausencias (las elipsis que denunciamos en la Introducción del presente trabajo) de los elementos que son queridos para la voz poética. Así, los trece versos que comprometen anticadencia por ser interrogativos nos alertan sobre la condición doxástica del universo configurado por el poeta. La ubicación de las secciones interrogativas en el poema es relevante desde el plano de la significación. La primera de las dos secciones se ubica después de la primera sección enunciativa que hemos citado líneas arriba. Esta sección interrogativa está conformada por dos estrofas (un pareado y un cuarteto de axis heteropolar³⁵) y deja entrever la preocupación de la voz poética por saber si todavía vive en el recuerdo de la persona amada:

8 y en tu voz, a la hora de mi nombre,
9 en tu voz las tristezas?

Notemos que luego de esta interrogación, sigue la sección enunciativa formada por la estrofa más extensa del poema, y esta a su vez principia con la conjunción disyuntiva *o* que denota diferencia o alternativa entre dos o más posibilidades, es decir, que es posible

³⁴ Sobre este punto volveremos más adelante.

³⁵ Véase Rafael de Balbín (1975).

tanto que la persona lo recuerde como que no lo haga. Sin embargo la locución *tal vez*, equivalente al adverbio *quizás*, introduce el beneficio de la duda con respecto de las alternativas que sugiere la *o*: el universo de la duda crece y la opinión del poeta (su universo doxástico que tiene como premisa la existencia de su duda) impone su primacía. La única sección exclamativa del poema está conformada por un cuarteto de axis heteropolar y su marca no viene determinada por los signos de puntuación –como en el caso de las secciones interrogativas–, sino más bien por el pronombre exclamativo *qué* en calidad interparentética. Esta marcación de los paréntesis nos lleva a pensar que el poeta busca transmitir la sensación de un grito apagado, de una emoción contenida. La oración así expresada no pierde el tono de anticadencia que promueve la sola aparición del pronombre *qué*, mas su calidad interparentética la define sí como una suspensión del discurso, una irrupción. La segunda sección interrogativa cierra el poema. Este hecho nos confirma la intención del poeta por crear una atmósfera de incertidumbre; sin embargo encontramos una constante anafórica en las secciones interrogativas: cada estrofa comienza con la frase “es cierto que allá en Vermont”. Este hecho no solo resalta la sección interrogativa con respecto del resto de secciones, sino que también constituye una de las pocas certezas que permiten dar un valor epistémico al poema. En primer lugar responde, a la incertidumbre del “allá” del primer verso; en segundo lugar, opera a manera de estribillo en las secciones de mayor tensión doxástica: ahí donde el poeta duda en sumo del estado y la presencia del ser querido, aparece la constante anafórica recalando la ubicación geográfica, la distancia. Nosotros entendemos la distancia como lo hizo Pedro Salinas³⁶, es decir, no solo en términos espaciales y geográficos, sino también como aquella situación psicológica que compromete dos personas: Vermont es el único asidero del Yo poético con respecto del estado de la segunda persona. Ver-

³⁶ Véase Pedro Salinas en *El defensor* (1948).

mont es el norte no solo del discurso, sino también la patria que motiva todo el *nostos* del poeta.

3.2 Pausas versales y mediales

3.2.1 Las pausas versales del *Nocturno* se corresponden con la tipología que hemos trazado de los tipos versales; es decir, encontramos pausas versales después de los grupos melódicos de siete, once y catorce sílabas principalmente, si se cuentan, además, aquellas pausas suscitadas por los períodos excepcionales que son los de tres, cuatro y diez sílabas.

3.2.2 Las pausas internas aparecen principalmente en los versos de arte mayor –aquellos de once y catorce sílabas– teniendo en cuenta algunos casos donde se da pausa medial en versos heptasílabos:

9 en tu voz, las tristezas?

Este verso presenta una pausa interna medial tras la palabra *voz*, puesto que la coma indica la elisión del verbo *inclinarse* o ya sea de otro copulativo como *ser* o *estar*. El otro caso de pausa medial en verso heptasílabo es el del verso que cierra el poema:

45 y en este mar, ausencia...?

Nuevamente la pausa nos advierte de una omisión del verbo. Podríamos pensar que la coma reemplaza el mismo verbo *ser* del verso anterior (“¿Es cierto que allá en Vermont es agosto”... v.44) u otro como le verbo *haber*. Si bien son escasas las pausas internas en versos menores que las once sílabas métricas, los dos casos que registramos resultan cruciales para entender la poética general de la pieza. Propiamente, los versos de arte mayor presentan pausas internas que se corresponden con las marcas sintácticas de los versos:

4 ¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,
5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

En el verso 4 encontramos una pausa interna después de la palabra *Vermont* y que destaca junto con la marca sintáctica el complemento circunstancial de tiempo *cuando sueñas*. El verso siguiente, en su calidad de alejandrino, nos introduce otro tipo de pausa: la cesura. Llamada también *pausa medial*³⁷, la cesura es el descanso exigido por los versos de más de ocho sílabas métricas; siendo el alejandrino un verso de catorce sílabas métricas exige una pausa, un descanso, que en el presente texto acusa la presencia de isostiquios. Todos los alejandrinos presentan una cesura entre cada isostiquio heptasilábico. Por ejemplo, el citado verso 5 presenta un primer hemistiquio (el silencio es un viento) que es seguido por encabalgamiento de otro (de jazz sobre la hierba) que hace las veces de oración adjetiva del primero. Además, debemos considerar que la cesura resulta relevante en la medida que anula las sinalefas y afecta a la cadencia del hemistiquio.

3.3 Encabalgamientos

Un tercer punto por tratar es el de los encabalgamientos. En el texto hemos podido contabilizar seis encabalgamientos mediales que coinciden con las cesuras de los alejandrinos. Todos los encabalgamientos mediales son del tipo sirremático:

5 el silencio es un *viento de jazz* sobre la hierba?

10 O tal vez, desde *Vermont enjoyado* de otoño,

11 besada tarde a *tarde por* un idioma pálido

³⁷ Véase Rafael de Balbín (1975).

22 inmóviles sus *cascos de diamante* en la arena.

25 un viento más *cargado de naufragios* que el mar.

32 en los frascos de *nácar que* los sobrevivientes

Estos encabalgamientos sirremáticos vienen a destacar la presencia de los isostiquios, que si bien se rigen por el isosilabismo, infringen la concordancia entre la pausa versal y la pausa sintáctica; aun tratándose de hemistiquios donde la pausa es mucho más sutil, no deja de ser relevante la continuidad propuesta por el poeta de manera sistemática y absoluta entre el sentido del primer hemistiquio y el segundo de un mismo verso.

3.4 Finalmente atenderemos las variaciones tonales que percibimos mediante la inclusión hiperbática de ciertos complementos de la acción verbal en tres ocasiones:

10 O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,
11 besada tarde a tarde por un idioma pálido
12 sumerges en olvido la cabeza.

16 Y como el prisionero que sostiene
17 con su frente lejana
18 las estrellas:

34 A lo lejos escucho
35 el estrujado celofán del río
36 bajar por la ladera
37 (un silencio de jazz sobre la hierba.)

En el primer caso atendemos una acumulación de complementos circunstanciales con respecto del verbo conjugado *sumergir*. Esta variación tonal, cuya tensión de anticadencia semeja el efecto

producido por un encabalgamiento dilatado³⁸, donde -en este caso- el verbo se nos manifiesta en el último verso de la frase para coronar con un último complemento circunstancial que refiere el olvido como un lugar³⁹. El segundo caso compromete el verbo conjugado de la oración adjetiva: *sostener*. Este posee un complemento directo formado por el sintagma nominal *las estrellas*; sin embargo, entre la oración adjetiva y el complemento directo hay otro complemento circunstancial instrumental: *con su frente lejana*. Teniendo en cuenta el concepto de encabalgamiento dilatado, podríamos considerar la ruptura del sirrema compuesto por el verbo y su complemento directo: *sostiene las estrellas*; sin embargo la vinculación entre el verbo y su complemento directo no resulta indivisible para autores como Quilis⁴⁰. El tercer caso que proponemos se parece en mucho al caso segundo puesto que lo que se encuentra separado es el verbo y su complemento directo: *escucho bajar*. Este ejemplo nos recuerda el problema que advirtió en su momento Gili y Gaya⁴¹ con respecto del infinitivo en función de complemento directo. Tratándose de un verbo de percepción (en este caso *escuchar*) se complica el reconocimiento del infinitivo como complemento directo a diferencia del sujeto del infinitivo (en este caso *el estrujado celofán del río*). Podríamos decir que el sujeto del infinitivo hace las veces de complemento directo; sin embargo preferimos hacer hincapié en la formación hiperbática de estos versos, cuya entonación sugiere complejos matices donde nuevamente somos testigos del desajuste que la distancia (*a lo lejos*) provoca en el Yo poético, entendiendo -como lo hemos hecho- la distancia como una situación psicológica, el des-

³⁸ Término acuñado por K. Spang y recogido en el *Diccionario de Domínguez Caparrós* (1999).

³⁹ Este hecho resulta ser contrario a lo dicho anteriormente con respecto de Vermont como lugar de la familiaridad del poeta: olvido es pues para efectos de nuestro análisis lo opuesto al *nostos* que se configura desde el recuerdo y la imaginación del poeta.

⁴⁰ Véase Antonio Quilis Morales, en *Métrica española* (1969).

⁴¹ Véase su *Curso superior de sintaxis española* (1958).

ajuste sintáctico sería parte de la sintomatología del malestar que oprime su alma. Las variaciones que percibimos en las líneas tonales del discurso ya nos lo advierte.

IV. EL RITMO DE TIMBRE

Hemos planteado, a lo largo del trabajo, nuestra hipótesis acerca de una supuesta poética de la atenuación que conversa armónicamente con lo que Claudio Guillén llama “estilística del silencio”. Tanto la primera como la segunda vienen a ser las maneras que el poeta utiliza para decir, y aparentemente lo que Calvo eligió en el *Nocturno* fue enunciar sin decir del todo, ocultar aquello que acusa un fuerte trabajo sonoro: ahí donde el significado parece diluirse en la indeterminación del universo doxástico, el sonido, el timbre nos llena de connotaciones sésiles: por eso una palabra como *jazz* queda estrechamente vinculada a las palabras *silencio* y *viento*. Es justamente el silencio el que nos introduce en el mundo del Yo poético: palabra que aún detentando una sonoridad material y concreta (los sonidos físicamente perceptibles que la conforman) sugieren la ausencia. Las palabras mediante sonidos convocan a la nada. Nuestra apuesta por la calidad prosódica del *Nocturno* se apoya en la necesidad imperiosa de descubrir los misterios estilísticos de la obra. Ya hemos hablado a cerca de los tipos versales y del ritmo de cadencia pedal en el que predominan las cláusulas peónicas terceras y las anfibráquicas. Hemos mencionado, oportunamente, la relevancia de las líneas melódicas y de las pausas versales y mediales. Ahora nos disponemos a desentrañar la compleja realidad que configura el llamado ritmo de timbre del *Nocturno*. Para el siguiente análisis haremos mención a las variantes respectivas de la versión príncipe de 1963 y aquella posterior de 1975. El presente texto carece de rimas consonantes; no así de rimas asonantes y aliteraciones, que formando o siendo acompañadas por otros tipos de fenómenos de mayor sutileza, constituyen el concierto fonológico del poema.

4.1 Acerca de las rimas asonantes

4.1.1 Como bien dijimos líneas arriba, el *Nocturno* carece de las llamadas rimas consonantes. Atendemos exclusivamente casos de rima asonante. Funciones atribuidas al fenómeno de la rima, como la estructural, escapan a la poética individual del texto que compromete nuestro estudio: el cuerpo del *Nocturno* que, como ya hemos anotado, no se corresponde con una forma estrófica regular, sino que se configura a modo de silva, no utiliza la rima como eje nuclear de las estrofas (puesto que las posee de índole libérrima) y crea relaciones entre los cuerpos estróficos de carácter sutil. El primer caso de rima asonante es del pareado formado por los versos 4 y 5:

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas, —————A
 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba? —————A

Es notorio el intento, por parte del poeta, de hacer prevalecer una poética de la atenuación, debido a que el primer caso de rima asonante está diptongado (ue-a——ie-a). La rima propiamente responde a la repetición de las vocales *e* y *a*, mas estas aparecen disimuladas por los diptongos crecientes. (En principio, mencionaremos los casos de rima asonante que guardan relación evidente desde la estrofa; luego destacaremos aquellas relaciones lejanas entre grupos de palabras que el poeta ha distribuido disimuladamente a lo largo del texto.).

No volvemos a encontrar un caso de rima asonante hasta llegar a la estrofa más extensa del *Nocturno*, aquella formada por el intervalo de los versos 10-20:

O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,
 besada tarde a tarde por un idioma pálido
 sumerges en olvido la cabeza. A
 Porque en barcos de nieve, diariamente, B
 tus cartas c

no me llegan.	a
Y como el prisionero que sostiene	B
con su frente lejana	c
las estrellas:	a
chamuscadas las manos, diariamente	B
te busco entre la niebla.	a

Encontramos, además del grupo de rima A (e-a) que ya habíamos definido en el pareado, dos nuevos grupos de rima asonante: uno B formado por el vocálico e-e, y otro C formado por el par a-a. Ya el grupo de rima asonante A nos sugiere las vinculaciones entre los vocablos siguientes:

sueñas / hierba (del primer pareado)
 cabeza / llegan
 estrellas / niebla

Son palabras que destacan la nostalgia que padece el poeta y que nos advierten del temor de ser olvidado por el ser amado: “sumerges en olvido la *cabeza*”. El verbo conjugado *llegan* opuesto a *estrellas* nos sugiere idea de la distancia que ya hemos descrito en tanto situación psicológica: las cartas que no *llegan* se ubican a una distancia, cuya lejanía viene implícita en la posición de las *estrellas* con respecto del poeta. El vocablo *niebla* refuerza nuestra hipótesis sobre la atenuación buscada por Calvo: buscar entre la *niebla* es, en última instancia, la tarea que buscamos con descripciones como esta. El tipo de rima que hemos denominado A posee una función estructural a lo largo del poema desde su primera aparición en el pareado de los versos 4-5. En una lectura *a posteriori*, reconocemos el primer elemento de este tipo de rima en el verso 3 con la palabra *ginebra*: término que fácilmente nos traslada al espacio inexplorado del *allá*, seduciendo nuestra exégesis de la otredad del *tú* ya desde los dominios de la sensación: el perfume y el color del licor de enebro, así nos lo reclama. Esta rima encierra vocablos de

profundo valor como *suenan*, *sirenas* y *ladera*. Esta rima guarda un vínculo inseparable con el tema del silencio y la ausencia: así lo que *suenan* en el verso 29 es una puerta de silencio, la *ladera* nos avisa del declive, de la caída del flujo fluvial que en mucho es la esperanza del Yo poético que se extinguirá nuevamente en un silencio de jazz. Finalmente las sirenas siguen siendo aquellas vampiresas aladas y ecuóreas de la tradición mítica occidental, capaces de dominar la *psyche* humana en un movimiento que Calvo describe oscilante, de vaivén. Destacamos la posición estrófica que presenta este tipo de rima en las tres estrofas finales: vuelve a los vocablos mencionados de *ginebra*, *tristezas* y *ausencia*. Ya habíamos advertido la paradoja nacida desde la entraña del *Nocturno* debido a que busca nombrar lo inoñrable: el silencio. Este tipo de rima asonante A se conjuga claramente con la realidad de la ausencia y del vacío. Obviar su presencia sénsil y su posición a lo largo de la estructura del texto sería una falta gravísima para con el trabajo realizado por el poeta. Un nuevo grupo de rima se constituye en la estrofa formada por el intervalo de los versos 26-29:

(Qué luna inalcanzable
 desmadejan tus manos d
 en tanto el tiempo temporal golpeando D
 como una puerta de silencio suena.)

Este es el último par de rima asonante reconocible desde la estrofa misma. La rima propiamente debe hacer perceptible una reiteración. Esta reiteración vuelve posible la estructuración estrófica de un poema, en tanto la rima fija la pauta para cada grupo de versos en función de la repetición de sonidos consonánticos y vocálicos. Las rimas del *Nocturno* comprometen tan solo las vocales de las palabras.

4.1.2 Hemos podido observar que el poeta, en su afán de atenuar los recursos tímbricos del texto, ha optado por colocar rimas asonantes internas, lo mismo que rimas alejadas (rebasando incluso

los cuatro versos⁴²) distribuidas en varias estrofas. Veamos primero un caso de rima alejada que no corresponde a los tipos descritos anteriormente:

Me han contado también que allá las noches E
 tienen ojos azules
 y lavan sus cabellos en ginebra. A

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,
 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

¿Y es cierto que allá en Vermont los geranios
 inclinan al crepúsculo,
 y en tu voz, a la hora de mi nombre, E
 en tu voz, las tristezas?

El par formado por la rima E (o-e) nos parece es lícito de señalar aun cuando se encuentre distribuido en estrofas distintas; puesto que el universo al que refieren es justamente al de la distancia padecida por el Yo poético: *noche* del lugar que se pretende conocer y estado simbólico de la indeterminación y de la vida oculta, *nombre* del poeta que resalta su condición anónima, ya que dice de su nombre la existencia pero no la forma concreta.

4.1.3 Los casos de rima asonante interna se manifiestan tempranamente en el poema, en el pareado que ya hemos comentado:

¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas, ————— rima
 interna F (e-o)
 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

⁴² Hemos querido aumentar el límite dado como máximo por Domínguez Caparrós en su *Diccionario* (1999), basándonos en una lectura que busque delatar al máximo las virtudes prosódicas que la crítica acusa desde la gruesa niebla del desconocimiento. Una lectura *a posteriori* nos advierte de rimas alejadas por seis versos.

Notamos que existe una rima asonante diptongada en las palabras *cierto*, *silencio* y *viento* que denominamos F (e-o). Las palabras afectadas por este fenómeno están estrechamente vinculadas al tema de la duda o incertidumbre (el universo doxástico) que causa la lejanía, como también a la presencia del silencio como *leitmotiv*. El participio *cierto* establece la presencia de la certidumbre (el supuesto universo epistémico), tan anhelada por la voz poética. Luego, el verso 5 crea una vinculación por símil mediante el copulativo ser: el *silencio* “es” un *viento* de jazz. Esta rima asonante, doblemente tenue por el hecho de estar diptongada y en posición interna, da la pauta crucial para comprender la musicalidad del ritmo de timbre en el poema: los “silencios” (lo no dicho explícitamente) se manifestarán a lo largo del poema mediante el sonido, que para el poeta es un “viento de jazz”. Este símil puede entenderse en tanto música melancólica, puesto que el jazz sugiere claroscuros que se vinculan al tema del nocturno⁴³. Así, la sonoridad adquiere relevancia semántica y esto nos llevará más adelante a plantear un símil entre el carácter libérrimo de los tipos del *Nocturno* y la improvisación típica del jazz. Otro caso de rima interna asonante es el de los versos 10 y 11:

O tal vez, desde Vermont enjoyado de otoño,
besada tarde a tarde por un idioma pálido⁴⁴

Reconocemos en este tipo de rima asonante interna el tipo de rima D: se encuentra separado por diez versos de su par más próxi-

⁴³ Decir lo melancólico, no quiere en nuestro aporte ser un apurado y fácil juicio impresionista: lo decimos partiendo de la experiencia de extranjería que provoca un dramático *nostos* en la *psyche* del poeta. La patria que persigue se difumina y pierde en la región de lo silencioso y la ausencia se configura en canto elegíaco por la pérdida de aquello que antiguo se supo parte de uno. Hablar en términos frommianos de *separeteness* no nos parece descabellado.

⁴⁴ Este es un caso de rima asonante esdrújula.

mo (los versos 21 y 24⁴⁵). Tanto *enjoyado* como *pálido* aluden la condición advenediza de Vermont como espacio de la ajenidad: así el espacio aparece aderezado (*enjoyado*) de otoño, es decir de un tiempo agostizo, de proximidad a la muerte. El idioma es descrito como *pálido*; es decir, carente de color, de consistencia. O bien podríamos hacer una lectura alegórica (en el sentido laxo del término) y entender dicha figura como una referencia a la naturaleza⁴⁶ agostiza del espacio del *allá*. Desde este nivel de lectura el *besar* sería pues ya una clara referencia a la posesión que del *tú* ha hecho el espacio extraño al Yo.

4.2 De las aliteraciones

Aventuramos una primera justificación que explique, en cierta medida, la abundancia de aliteraciones en el *Nocturno de Vermont*. Hemos notado que la diluida presencia de rima en el poema consagra la repetición de sonidos vocálicos, dejando los consonánticos fuera del juego de la reiteración. En cambio, el *Nocturno* explota magistralmente las posibilidades estructurales de la aliteración, repitiendo en sílabas primeras y mediales de las palabras sonidos y clases de sonidos a lo largo de su ejecución. Las aliteraciones aparecen en palabras y estrofas enteras como soporte acústico del ritmo y de la débil rima asonante que hemos descrito. Volviendo al ya hartamente citado primer pareado del poema, encontramos una nueva posibilidad expresiva del mismo: la aliterativa:

4 ¿Es cierto que allá en Vermont, cuando sueñas,
5 el silencio es un viento de jazz sobre la hierba?

⁴⁵ Nótese que la edición de 1975 presenta estos versos como parte de una misma estrofa, debido a que sendas palabras corresponden a lo que hemos denominado “rima asonante de tipo D”.

⁴⁶ Nuevamente mencionamos el nombre del profesor Jorge Wiesz Rebagliati, a quien debemos las ideas aquí esbozadas.

Este pareado de rima asonante diptongada presenta una aliteración de un sonido fricativo sibilante /s/ y de otros oclusivos como /t/, /k/, /b/ y /d/. El pareado se encuentra afectado por la tensión suscitada entre sendos tipos de sonidos. Consideramos este pareado en calidad de prelucción a diversos fenómenos prosódicos y semánticos del *Nocturno*. Desde el punto de vista de la aliteración nos anticipa el conflicto mayor que operará sobre el poema: la tensión ocasionada por la interacción entre los sonidos fricativos sibilantes y los oclusivos. Advertimos el clímax de este fenómeno a partir del pareado formado por los versos 21 y 22:

21 Ni el galope del mar; atrás quedaron
22 inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

Esta primera estrofa crea una vinculación entre el significante acústico y el significado del signo lingüístico, contradiciendo su arbitrariedad. El famoso pareado de los versos 4 y 5 que sugería el movimiento físico del viento desde las fricativas sibilantes de las palabras *silencio*, *es*, *jazz* y *sobre*. La estrofa que citamos líneas arriba pone de manifiesto una connotación que generará un aumento paulatino hacia el ruido seco: aquí ya se dice del *galope* (oleaje del *nostos*) del mar, cuyos *cascos* (olas) dejan espuma vacía (*diamante en la arena*) que no dice nada de la segunda persona. Notemos que la distribución de oclusivas por verso es simétrica, en tanto contabilizamos seis por verso: /g/, /p/, /d/, /t/, /k/, /d/ y /b/, /k/, /k/, /d/, /d/, /t/. La tensión entre los sonidos sibilantes y oclusivos nos advierte del conflicto mayor que es el de la ausencia y el nombre: las oclusivas nos traen realidades concretas (*galope*, *atrás*, *quedaron*, *cascos* y *de diamante*) frente a las sibilantes que sugieren la pérdida y la posteridad (*atrás*, *sus cascos*). Vocablos como *atrás* y *cascos* comparten los sonidos consonánticos mencionados: a nuestro juicio la idea de postergación prevalece en estos casos frente a la concreción de las oclusivas: *atrás* es, pues, la postergación en sí misma y los *cascos* u olas son agentes de movimiento carente de novedad o noticia del *tú*

anhelado. El siguiente caso lo tenemos en la estrofa formada por los versos 23, 24 y 25:

23 **Pero un viento más bello**
24 **amanece en mi cuarto,**
25 **un viento más cargado de naufragios que el mar.**

Aquí la concreción de las oclusivas se vuelve más que evidente aún cuando la estrofa resuelva el sentido de su metáfora a favor de la ausencia. Las palabras con sonidos oclusivos quieren traer *in presentia* la materia perceptible. Mas, finalmente el bello viento viene cargado de naufragios, es decir de vacíos. Otro fenómeno –acaso el más importante– es el del cuarteto formado por los versos 26, 27, 28 y 29:

26 **(Qué luna inalcanzable**
27 **desmadejan tus manos**
28 **en tanto el tiempo temporal golpeando**
29 **como una puerta de silencio suena).**

Nos sorprende que la contundencia aliterativa de esta estrofa venga destacada en calidad interparentética antes que por las supuestamente obligatorias marcas exclamativas. La tensión mencionada alcanza en esta estrofa un altísimo grado de dramatismo. La distancia, encarnada en el símbolo tanático de la luna⁴⁷ ya opera un desajuste físico en el poeta: el verbo *desmadejar*⁴⁸ implica la exte-

⁴⁷ Quizás un símbolo tradicional como este haya suscitado en E. O'Hara la vinculación intertextual entre el *Nocturno de Vermont* y *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, donde este símbolo abunda y se aprecia claramente en un poema como *Luna y panorama de los insectos: poema de amor*.

⁴⁸ La conjugación del verbo no está en concordancia con el sujeto *luna*; sin embargo dicha errata se aprecia en sendas ediciones, por lo que asumimos es un desliz de Calvo y no de los dos editores.

nuación de las manos por tanto golpear una puerta que no se abre, aquella puerta de silencio. Dicha puerta es el tiempo que se sucede a sí mismo en acción yerma, donde la materia física se ha vuelto torpe y estorbo. El verso 28 presenta una primacía de sonidos oclusivos sin presencia de sibilantes que va de acuerdo con el gerundio *golpeando* y el sustantivo *puerta*, cuyos valores denotativos poseen una referencia casi inmediata al efecto sensorial del sonido (sobre todo el gerundio) que cierra magistralmente con el símil que vincula la paradoja del silencio que suena, ya con la aliteración de sibilantes. Con respecto del carácter interparentético podemos decir, tal vez, que haga referencia a una emoción contenida. Los signos de paréntesis sugieren el añadido prescindible dentro del discurso; teniendo en cuenta que el poema se analiza en tanto epístola, esta estrofa viene a delatar modestamente el malestar de la distancia de la separatividad con respecto del Yo y el tú. No podemos dejar de comentar la estrofa conformada por los versos 34, 35, 36 y 37:

34 A lo lejos escucho
 35 el estrujado celofán del río
 36 bajar por la ladera
 37 (un silencio de jazz sobre la hierba)

En este cuarteto introduce un nuevo sonido consonántico: el fricativo plano velar /x/. Este sumado a la tensión ya descrita entre oclusivos y fricativos sibilantes otorga una fuerte sensación de aspereza, de rispidez. Notamos que el sonido /x/ está distribuido a lo largo de los tres primeros versos de manera sistemática haciendo una escalerilla regresiva orientada al inicio de los versos:

A lo lejos⁴⁹
 4

⁴⁹ Esta palabra es la única de la serie que no corresponde la sílaba aliterada con el acento de intensidad.

el estrujado

3

bajar

2

Fenómeno similar es el de la estrofa llamada escalerilla cuya repetición es progresiva en función del axis rítmico. Calvo invierte un fenómeno en lo que podríamos acusar como disimilación regresiva. El tipo de reiteración que se hace del sonido aliterado lo destaca doblemente y nuestro oído siente un ritmo propio del fenómeno que nos quiere transmitir una sensación de rispidez, de impedimento en el avance: quizá por eso hay disimilación regresiva, en la medida que el sentir del poeta se opone al curso normal del río que describe. No podemos dejar de mencionar algunos sonidos consonánticos que orquestran a su vez a aquellos meticulosamente destacados. Los sonidos nasales presentan una clara presencia en las dos estrofas citadas inicialmente, destacando palabras como *mar* (puesto en primer lugar al final de un hemistiquio y luego al final de verso de la segunda estrofa, en coincidencia con la pausa estrófica) que es a su vez el espacio del *nostos* del Yo poético. Así mismo, encontramos sonidos nasales en palabras como *inmóviles*, *diamante*, *amanece* y *naufragios*; todas ellas que se sitúan dentro de la dimensión temporal del poema:

inmóviles: refiere la inacción en el lapso de la nostalgia;

diamante: hace alusión a un fenómeno instantáneo del movimiento marítimo (la espuma dejada por el oleaje);

amanece: sitúa específicamente el lapso del fenómeno hierofánico de la llegada del viento;

naufragios: es el momento traído por el viento en alba que transmite la idea de pérdida y fracaso.

A estos sonidos podemos añadir los vibrantes presentes en el cuarteto aliterado por el sonido /x/. Dichos sonidos contribuyen a

crear el clima áspero del transcurso fluvial. Con esta descripción de los fenómenos tímbricos queremos reafirmar nuestra hipótesis que quiere sustentar las aliteraciones en tanto acompañamiento de las rimas asonantes. Cada fenómeno (el de la rima y el de la aliteración) interactúan complementándose y guardando individualidad respectiva. La lectura o la recitación del *Nocturno* presentan dichos fenómenos imbricados en el eje discursivo y su apreciación es sintética.

4.3 Breve alcance de las armonías

Resumidamente queremos apuntar los casos de armonía vocálica que hemos podido descubrir en el *Nocturno*⁵⁰.

11 besada tarde a tarde por un idioma pálido

e a: e a: e io a: io

22 inmóviles sus cascos de diamante en la arena.

e a: e: a: e a

23 Pero un viento más bello

e o a e o

Con este tipo de recurso tímbrico ponemos de relieve un nuevo aspecto de las vocales en posición intraversal. Ya la vocal en la rima asonante se configura como fenómeno interversal, de manera intraversal lo hace modestamente en los casos de rima asonante interna que hemos destacado. Este tipo de armonía se fusiona con los casos intraversales de aliteración que hemos descrito. Notamos, pues, que el verso de Calvo posee un alto grado de complejidad sistemática en la utilización de los fenómenos tímbricos que la crítica

⁵⁰ Los puntos adyacentes a las vocales indican la cantidad de las mismas en una sola secuencia: de esta manera : refieren dos vocales y : refieren tres vocales, así en adelante.

llama musicalidad. Su búsqueda, su *nostos* en última instancia parte del hecho empírico: la nostalgia se padece en la carne y el llanto en la epístola dice no solo con las palabras sino con el sollozo. Así, elige el jazz como lenguaje de su elegía, y sobre esto trataremos, entre otros asuntos, en nuestras conclusiones.

V. CONCLUSIONES:

5.1 *La nostalgia y la epístola*

Nocturno de Vermont es un claro ejemplo de *sermo absentium per litteras* entre dos personas. Es claro que al citar el trabajo de Claudio Guillén⁵¹ tracemos ya un vínculo intertextual de nuestra epístola con la famosa *A José María Palacio* de Antonio Machado. Guillén acierta al mencionar que en dicho poema el poeta está ausente en todo momento, y que la segunda persona tan solo aparece el final del verso con el pronombre posesivo *su*. El caso de *Nocturno de Vermont* presenta un caso distinto de ausencia: Calvo lo hace -al igual que Machado- con los silencios, lo no dicho; sin embargo hay en el poeta peruano una necesidad por atenuar su emoción, por dar a entender al lector de la carta (ya sea ficticio o real) su necesidad por trascender las barreras del espacio. Recordemos que en literatura los diarios (con su cuota de incertidumbre con respecto a la veracidad de los mismos) implican la anulación del tiempo; así, la carta lo hace con respecto del espacio. El *tú* que hemos venido delatando desde la óptica prosódica nos advierte de la función epistolar que el *Nocturno* persigue: hay en el la voz poética un deseo por hacerle saber a la persona ausente lo que le diría si estuviera en condiciones de hablar *in presentia* con ella. Así palabras repetidas al inicio y al final del poema tales como *ginebra*, *geranios* y *tristezas* nos dicen

⁵¹ Nos referimos al primer capítulo de su libro *Teorías de la historia literaria* (1989).

de la condición de extranjería que padece el ser carecido por el poeta. La misma construcción anafórica que destaca la sección entonacional interrogativa del texto enfatiza claramente la necesidad de traer el *allá* al *acá*:

Es cierto que allá en Vermont...

Del mismo modo, encontramos una referencia intratextual a la escritura epistolar en los versos 14 y 15:

14 tus cartas
15 no me llegan.

Ya la epístola nos fuerza a hablar de posibles vínculos intertextuales que tocaremos en el siguiente punto.

2.1 Intertextualidad del Nocturno de Vermont

En primer lugar podríamos vincular nuestro poema al ya mencionado de Antonio Machado, donde no solo se comparte la utilización de tipos versales similares (Machado utiliza el heptasílabo y el endecasílabo; Calvo suma a estos la presencia del verso compuesto alejandrino), sino también la ausencia de un *tú* femenino⁵². Para Machado la pérdida es irremediable y su nostalgia es para con la presencia de aquella esposa en su tierra natal; Calvo reclama noticias de una mujer viva, cuya vida comparte con otro y con otros en Vermont. Nosotros además hemos podido rastrear algunas pistas en las lecturas del poeta. Sabemos de una influencia de la poesía china en la obra de Calvo por poemas como *El sabio* y *La verdadera historia Hu-Tsang, el pintor* aparecidos en su libro *Pedestal para nadie* (1970). Es por eso que nos atrevemos a citar un poema de Du-Fu

⁵² Al igual que la oposición Baeza (Andalucía) / Soria (Castilla).

titulado *Noche de Luna*. En este texto la luna aparece en tanto nexo entre dos amantes separados por la distancia:

Desde su cuarto en Fu-chu esta noche
Ella contempla la misma luna a solas(...)

(...) ¿Cuándo podremos asomarnos por las cortinas
y dejar que la luna nos ilumine, secando nuestras lágrimas?

La luna constituye un símbolo del nexos entre dos personas: su contemplación anula el espacio que separa los cuerpos. Creemos que algo de esto hay en la luna del poema de Calvo, puesto que hemos acusado la experiencia de separatividad que implica la lejanía física como malestar subjetivo. Del mismo modo, siguiendo las pistas dadas por E. O'Hara, encontramos semejanzas entre la luna del *Poeta en Nueva York* de García Lorca en la medida que se configura como *diábolos* del sujeto poético: recordemos que las manos de la segunda persona son desmadejadas por la distancia de la luna, volviendo patente la distancia que los separa. Por otra parte podemos mencionar el famoso *Nocturno* de José Asunción Silva, que si bien es un verso libre de cláusulas⁵³ tiene en común con el *Nocturno* de Calvo la experimentación del sonido y del ritmo sobre la misma norma métrica y silábica que nos fuerza a realizar un estudio más detallado del ritmo de intensidad y del de timbre. Con estas anotaciones solo queremos ampliar brevemente el marco referencial de la lectura prosódica que hemos trazado.

5.3 *El jazz y la improvisación*

Es la improvisación una de las características más saltantes del jazz como arte musical. Nosotros queremos explicar el carácter

⁵³ Revítese el capítulo III de la segunda parte del libro *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes* de Isabel Paraíso (1985).

intrínseco del *Nocturno de Vermont* desde la necesidad del poeta por singularizar en cada instante, verso a verso, su expresión mediante la actualización del impulso métrico gracias a la expectativa frustrada. Propiamente la norma métrica del *Nocturno* nos avisa de tres grandes tipos versales: el endecasílabo, el heptasílabo y el alejandrino. Estos se intercalan a lo largo del devenir poético del mismo texto. Su presencia no obedece una regla fija, sino la voluntad del poeta por improvisar para cada verso una longitud que describa las emociones inmediatas, como en el jazz, por ejemplo, tenemos un Charlie Parker que somete a la más exquisita anarquía melódica. La única constante que tenemos de los tipos versales llega incluso a actualizarse mediante la inserción de un verso trisílabo y otro tetrasílabo que son el quebrado de un verso heptasílabo. En mucho la improvisación de los tipos versales responde a lo que hemos denominado poética de la atenuación, donde paradójicamente al buscar reducir en apariencias los recursos rítmicos y métricos al *mínimum*, se consigue resaltar un *máximum* de virtudes novedosas en lo que respecta al ritmo de timbre por ejemplo. Entendemos los silencios semánticos del *Nocturno* desde la presencia empírica de realidades acústicas y recursos atenuados: todo lo que Calvo deja de decir (que es justamente lo que hemos venido señalando a lo largo de nuestra exégesis) nos dice más desde la prosodia del español. Así el acento constante en sexta sílaba métrica a lo largo del poema, las infracciones a los tipos versales reconocidos, las rimas asonantes intra e interversales, lo mismo que las aliteraciones y las armonías vocálicas nos permiten elaborar diversas aproximaciones al tema de la separación, de la distancia y de la ausencia. Hemos experimentado a lo largo del trabajo aquella sentencia dada por el maestro Amado Alonso en su célebre libro *Materia y forma en poesía* que dice lo siguiente:

...diremos más bien que el ritmo es el placer de ir organizando temporalmente elementos sensibles. El placer de crear una estructura.

Placer que nos ha producido y nos produce aportar nuevos derroteros a la lectura de un poeta del calibre de César Calvo cuya reciente partida solo viene a insistir en la necesidad de revivir mediante los estudios de la literatura, que como disciplina humanística suscita en las aulas de nuestras casas universitarias. Que no todo sea ausencia en la poesía de Calvo depende de nosotros y de nuestra vocación por descubrir la compleja realidad humana que encierra su verso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1969.
- ARAUJO LEÓN, Oscar. *Como una espada en el aire: Generación poética del 60*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.
- BALBÍN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975.
- BÊLIC, Oldrich. *El mundo de las letras: introducción al estudio de la obra literaria*. [en coautoría con VODICKA, Felix] Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1971.
- El español como material del verso*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- En busca del verso español*. Praga: Univerzita Karlova, 1975.
- Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- CALVO, César. *Ausencias y retardos*. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1963.
- Pedestal para nadie*. Lima: INC, 1975.
- CARRILLO, Francisco. *Antología de la poesía peruana joven*. Lima: Ediciones de la Rama Florida, 1965.
- CUESTA ABAD, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura (el sujeto del texto)*. Madrid: Visor, 1991.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: - Alianza Editorial, 1996.
- GUILLÉN, Claudio. *Teorías de la historia literaria: ensayos de teoría*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

- LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1975.
- LÓPEZ DEGREGORI, Carlos y O'HARA, Edgar. *Generación poética peruana del 60*. Lima: Universidad de Lima, 1998.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *El arte del verso*. México: Compañía General de Ediciones, 1961.
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- QUILIS, Antonio. *El comentario fonológico y fonético de textos: teoría y práctica*. Barcelona: Arcolibros, 1985.
- Tratado de fonología y fonética españolas*. Madrid: Gredos, 1998.
- Métrica española*. Madrid: Alacalá, 1969.
- SAUSSURRE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- WIESSE REBAGLIATI, Jorge. *El ritmo sonoro del "Tema" de El contemplado*, de Pedro Salinas. En BIRA12 (1982-1983).