

Ritmo y metro

Drina Hocevar

ULA. Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela
hocevar@intercable.net.ve

Resumen

En un artículo anterior, “Música y Lenguaje” (*Lengua y Habla*, N° 8), abordé la relación música-lenguaje con respecto a la problemática del estudio del ritmo en el lenguaje en general, y específicamente en el lenguaje poético. Contendemos que la “musicalidad” del lenguaje no es un mero arreglo “superficial” que compromete sólo al significante (Saussure), o al plano de la expresión (Hjelmslev). El presente artículo se mantiene en esta búsqueda al explorar las analogías y diferencias en las concepciones del ritmo y del metro, tanto en la poesía como en la música. Se abordan también las dificultades que se presentan al querer aplicar la notación musical en el análisis del ritmo poético.

Abstract

In my previous article, “Música y Lenguaje” (*Lengua y Habla* n° 8), I approached the relationships between music and language regarding the problematic in the study of rhythm in language, and specifically in poetic language. It is our contention that the “musicality” of language is not merely a superficial arrangement of the “signifier” (Saussure) or

“plane of expression” (Hjelmslev). The present article maintains the same line of research as it explores the analogies and differences in existing conceptions of rhythm and meter, both in poetry and music. The difficulties that arise when trying to apply musical notation to the analysis of poetic rhythm are also approached.

Ritmo y metro

En el prefacio a su tratado “Introducción a la Métrica” (*Introduction to Metrics*, 1966), Viktor Zirmunskij, quien ha sido asociado a los Formalistas Rusos, afirma que el problema básico de la teoría del verso, del que surgió toda su obra, es la oposición entre el ritmo y el metro:

El Ritmo es la alternancia de los acentos en el verso, que resultan de la interacción entre las propiedades inherentes del material lingüístico y la norma ideal impuesta por el metro. Desde este punto de vista, no puede haber ritmo sin metro.

La problemática del ritmo y el metro, en la teoría del verso, se aproxima a la segunda de tres definiciones, respecto a los puntos de vista recientes sobre la problemática del metro y el ritmo en la teoría musical. Como se afirma en el diccionario *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1995:806), los puntos de vista recientes acerca del ritmo y el metro nos permiten clasificar estos dos conceptos, y sus relaciones entre sí, según tres definiciones:

1. El ritmo es similar al metro, e incluso idéntico.
2. El ritmo es metro “animado”, y por ende, una subcategoría del metro.
3. El metro es ritmo organizado, y por tanto el principio organizador, a través del cual el ritmo se puede expresar y tomar forma.

La primera definición aparece a menudo cuando se busca expresar un punto de vista, predominantemente matemático, de la música (Idem.). El ritmo es el proceso natural manipulado por el hombre como metro, y supone “la noción de que procedimientos similares regresan a intervalos periódicos”(Idem.).

La segunda definición de ritmo, según la cual el ritmo está subordinado al metro, se corresponde con la estética hegeliana. La dialéctica hegeliana de ritmo y metro ejerció influencia sobre las teorías musicales de Hauptmann, Lussy, y Riemann (Idem.).

La tercera definición dada arriba es ahora la predominante y mantiene que el metro es “externo” y el ritmo “interno”: “Así el metro es meramente una manifestación posible del ritmo”. En las teorías musicales modernas la noción de que el ritmo es capaz de existir independientemente del metro deriva del trabajo de Steglich (1927. En: *The New Grove Dictionary*. 1995: 806-807), “quien definía el ritmo como ‘una línea musical de fuerza formada significativamente’ al estar libre de modelos”. La creciente simpatía que esta teoría ha encontrado en décadas recientes refleja, según el diccionario, el uso elemental del ritmo en gran parte de la música contemporánea (Idem:807).

La teoría métrica de Viktor Zirmunskij

La función de la métrica nos permite distinguir el discurso poético, de la prosa, mediante el ordenamiento regular de su material fonético (Zirmunskij, Víctor. Op. Cit.: prefacio):

... El rasgo principal que observamos en este poema, que se distingue del habla prosaica, es la alternancia regular de las sílabas fuertes y débiles (acentuadas y no acentuadas). El factor más importante que distingue este trozo de poesía de una muestra de prosa es el arreglo de sílabas y acentos dentro de los límites del verso, el período o la estrofa.

La característica fundamental del metro es así la alternancia de la acentuación. Es la única alternancia “fundamental y estrictamente obligatoria”(Idem: 16). Junto con esta alternancia Viktor Zirmunskij distingue un segundo principio fonético de organización: “Un arreglo, de un tipo muy libre, de los elementos cualitativos del sonido, un patrón de vocales y consonantes (“orquestación verbal”), rimas y distribución de las vocales acentuadas.”

Aparte del nivel fonético, un tercer nivel de regularidad métrica es encontrado en el “arreglo artístico”, de los niveles sintáctico y semántico, junto con el movimiento entonativo (Idem: prefacio):

No sólo la forma fonética del verso sigue un patrón regular, también existe, contra el trasfondo de las alternancias fonéticas correspondientes, un arreglo artístico de los elementos sintáctico y semántico. La estructuración regular rítmico-sintáctica de la estrofa produce, además, una cierta uniformidad en el movimiento entonativo, es decir, en la elevación y descenso de la voz (“melódica del verso”).

Zirmunskij distingue un sentido reducido y uno amplio, del término “metro”. El sentido reducido lo comprende por oposición al ritmo, es decir, como relaciones cuantitativas en la alternancia regular de sonidos fuertes y débiles; mientras que el ritmo se refiere específicamente a “casos concretos de la aplicación de estas leyes y de las variaciones sobre el esquema métrico básico”. El sentido más amplio del término incluye también los “elementos cualitativos de las relaciones sonoras”, tales como la orquestación y la melódica, es decir, la regularidad en la estructura fonética del verso. Zirmunskij afirma que es en este sentido más amplio, que el término “métrica” es usado por E. Sievers y su escuela (Idem: 17). No obstante la métrica científica, aunque se basa en la fonética, no debe identificarse *con* la fonética, según Zirmunskij, porque la métrica es “normativa” y se orienta hacia un fin (Idem):

La fonética es parte de la lingüística general, la ciencia de los hechos lingüísticos, considerada como relaciones causales en el procesamiento de datos. La métrica, por otra parte, es parte de la poética, la ciencia de las normas del discurso artístico determinadas por la intención artística (teleológicamente).

En la teoría métrica de Zirmunskij el ritmo y el metro se definen por la regularidad (Idem: 18): “el ritmo en la poesía y la música se establece por la alternancia regular en el tiempo de los sonidos (o movimientos) *fuertes y débiles*.”

Y la regularidad se produce por el ordenamiento del material sensorial en “alguna suerte de secuencia temporal”. El ordenamiento inmanente del metro, presente en una obra poética, debe ser distinguido, a juicio de Zirmunskij, de los diversos dispositivos empleados en su declamación, que pertenecen *al arte separado de la declamación* (Idem: 19).

Así como Cooper & Meyer (1960), Zirmunskij afirma que el metro no debe ser identificado con el ritmo. Cooper & Meyer toman prestados los patrones métricos del verso para identificar los ritmos musicales (diferentes del metro musical), mientras que encontramos, sorprendentemente, que en la poesía, los “ritmos” son aquellos que no deben identificarse con los “patrones métricos” (Zirmunskij. Op. Cit.: 22):

La misma ley métrica, como por ejemplo, el patrón métrico del tetrametro yámbico, puede ser usado en diferentes poemas, pero todos ellos pueden “sonar” diferentes, porque todos tendrán ritmos diferentes (“estilos diversos”)...

Entonces, la independencia rítmica, o libertad, es alcanzada, como una desviación con respecto al metro abstracto subyacente (Idem.):

“Los diferentes ritmos resultan porque siempre existen desviaciones del esquema métrico: un acento puede estar ausente cuando se espera, y los acentos pueden, además, no ser igualmente fuertes.” Vemos una analogía con la música en el sentido de que el ritmo en la poesía sobrepasa los límites de la palabra, así como en la música los ritmos no están encerrados dentro de los confines de las barras de los compases.

La regularidad del metro, en la música y en la poesía, contrasta con “el segundo principio organizador” de Zirmunskij; con los elementos de sonido u “orquestación”, que “no revelan la más mínima regularidad” (Idem.). Esta situación parece corresponder en la música con el contraste entre el nivel jerárquico del metro y la dimensión sonora que es no-jerárquica, como lo señalan Lerdahl y Jackendoff (1983:9). La propia figura fonética del verso, está, según Zirmunskij, “determinada por la estructura métrica sólo en parte, y su ritmo poético es siempre un compromiso que resulta de la resistencia ofrecida por el medio lingüístico a las reglas de la organización artística.”

En el “proyecto científico” de la teoría métrica de Zirmunskij, relacionado con la descripción del nivel fonético del verso, vemos un apego a la filosofía y a la tradición griega. Su conexión con la filosofía se acerca a la tradición hegeliana, que considera al ritmo en subordinación a la ley abstracta del metro. Y la tradición griega se deriva de Aristoxenus, quien proclamaba que a los *materiales* artísticos se los moldea o se les da *forma* mediante el ritmo; son ritmizados (Zirmunskij. Op. Cit.:22):

De ahí que, en el estudio de la métrica, es esencial distinguir tres conceptos básicos:

1. las *características fonéticas* naturales de un *material lingüístico* dado (“el material a ser ritmizado”, según la terminología de los teóricos clásicos: *to rhythimizomenon*);
2. el *metro*, la ley ideal que gobierna la alternancia de sonidos fuertes y débiles en el verso;
3. el *ritmo*, como la alternancia efectiva de sonidos fuertes y débiles, que resultan de la interacción entre las características naturales del material lingüístico y la ley métrica.

Verso y música

Según Zirmunskij (Idem: 23), la oposición entre el metro y el ritmo se justifica tradicionalmente porque el ritmo, “como un elemento estructural en las artes, es más antiguo que la palabra poética”, y fue

sobrepuesto al material verbal desde afuera, bajo la influencia general de la música y la danza, ya que entre los pueblos más antiguos, la poesía estaba estrechamente ligada a esas artes. “Todos los metros alemanes”, afirma Fr. Saran, “derivan de canciones que se acompañaban por movimientos.”(Idem.) Podemos ver, entonces, que el ritmo es definido acá como externo y en asociación con la música, de manera que se refiere más bien a lo que hasta ahora hemos comprendido como metro.

En un estudio comparado del material histórico-etnográfico, relacionado con las creaciones artísticas más antiguas de los pueblos europeos, Zirmunskij encuentra en el juego primitivo de la canción y la danza del círculo, una unidad de palabras, música, danza, y ejecución dramática que se aislaron posteriormente; de manera que la poesía, tal como la conocemos hoy en día, “es un desarrollo relativamente reciente del sincretismo que obtuvo en las artes de las musas”(Idem.). Lo que es interesante es que todas estas manifestaciones están unidas y controladas por el ritmo (Idem.):

El ritmo preciso en conexión con los movimientos del coro es reforzado por la más simple percusión de instrumentos (tambor, pandereta, cañas de bambú) o por el golpeteo de las manos. El juego del círculo, en el que el ritmo y la melodía están más estrechamente unidas a la tradición que las palabras, se limita a sí mismo, en su expresión más primitiva, a un refrán emotivo (por ej. eio! eio!), el cual es repetido por todos los participantes.

El ritmo toma precedencia sobre las palabras, o la melodía, en “la canción del trabajo que acompaña los movimientos medidos de la labor física, realizada en grupos, o en la canción militar, cantada durante la marcha (Idem.).” El elemento verbal, como lo muestra A.N. Veselovskij, se hace importante y se valora en sí misma, sólo con la emergencia del solista y de su rol especial. Luego, el líder del coro se hará un cantante profesional interesado en preservar la tradición vocal. Pero, como observa Zirmunskij, queda “todavía un largo camino entre el cantante y el poeta”(Idem.).

Las formas métricas del arte verbal se atribuyen de esta manera a la interacción entre la poesía y la música. El arte verbal pasa por un proceso de liberarse a sí mismo de la música, al “desarrollar un tipo especial de ritmo versificado (‘declamatorio’), bastante diferente al ritmo musical”(Idem.).

Zirmunskij distingue los sonidos poéticos (medio fonético) de los tonos musicales, de la siguiente manera: “...tonos que se deslizan, intervalos irregulares, la ausencia de un tiempo proporcional y exacto.

Este último factor es especialmente importante para comprender los aspectos peculiares del ritmo del verso." La temporalidad es sólo un factor abstracto de la forma que determina el orden secuencial ideal de las unidades estructurales. Es decir, que la impresión rítmica general no es perturbada por los factores que afectan la situación concreta cuando el poema es recitado (Idem.).

Zirmunskij critica las teorías musicales del ritmo poético basadas en el *isocronismo* (Idem.):

Desafortunadamente, las teorías musicales del ritmo poético que hacen equivaler el pie con el compás, y la sílaba con un tiempo individual de duración equivalente a otros tiempos, han jugado y todavía juegan una parte prominente de la métrica teórica. Esto se debe en parte al ejemplo de la versificación clásica, que se enseña en estrecha conexión con la música y está, de hecho, basada en la cantidad. El rasgo distintivo de todas estas teorías es que se apoyan en una u otra forma de "*isocronismo*" (igualdad de intervalos de tiempo) como el principio básico de la *estructura métrica* del verso. Se trata, sin embargo, de que el rol decisivo en la versificación europea moderna es tomado, no por la igualdad de la cantidad en varias partes del poema, sino por el orden y la forma de la secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas, tomadas como unidades rítmicas, en el esquema abstracto de la secuencia temporal.

Abercrombie en sus "Principios de la Prosodia Inglesa" (*Principles of English Prosody*, § 19, p. 131 ff. En Zirmunskij. Op. Cit.: 25) niega también la importancia del tiempo como medida en el verso, y considera como único elemento esencial el *orden o sucesión* de las sílabas acentuadas e inacentuadas. "Es esencial que mantengamos en el verso un cierto orden regular (o sucesión) de alternancias: ese es el rol que el sentido del tiempo juega en el metro tónico." (Idem.)

El tiempo, entonces, no se considera relevante para la métrica, como lo es para la música, porque el concepto y la función del tiempo se reduce a la medida. De manera que toda teoría musical del ritmo poético está desde el comienzo condenada al fracaso, si se basa en el isocronismo, como bien lo critica Zirmunskij. Pero si no tomamos en cuenta la "significación musical" tanto de la música como de la poesía, viéndola surgir de su origen común en los fundamentos temporo-existenciales, entonces el ritmo poético pudiera aparecer sólo como "ritmo imperfecto", desde el "punto de vista puramente musical" (Idem: 26):

Lo que desde un punto de vista puramente musical parece ser una imperfección en ese ritmo, se explica y justifica por el contenido semántico de las líneas rítmicas de los versos. Acá, la unidad de las

líneas, en cuanto unidades temáticas y semánticas, es decir, su estructura semántica, toma el lugar de un ritmo puramente musical, así como en un retrato tenemos, en vez de una simetría abstracta, la unidad objetiva del rostro humano.

Zirmunskij afirma que en la poesía “la estructura semántica toma el lugar de un ritmo puramente musical”. El concepto de musicalidad es reducido a un nivel sin sentido, a un arreglo u ordenamiento puramente formal del *significante* alienado de su nivel semántico o *significado*. Nosotros contendemos que la “estructura semántica” o “nivel del contenido” en el discurso poético también es “musical”, y no simplemente “conceptual”, como puede revelarse en los sueños. No *toma el lugar de* un “ritmo puramente musical”, sino que es musical en sí. Esta hipótesis puede ser probada en la prosa apasionada del escritor romántico inglés, Thomas De Quincey, tal como la podemos apreciar en el *Sueño de Fuga*. Esta pieza escritural ha sido rechazada por considerarse ilógica, desde el punto de vista de algunas autoridades de la crítica literaria, que no han observado su “lógica musical”.

Volviendo a Zirmunskij, encontramos que este autor define el ritmo poético como una relación o compromiso entre dos principios: (1) unidad y (2) multiformidad. La *unidad* es mantenida a través del ordenamiento del metro, mientras que la multiformidad (o “el caos disparatado y contradictorio de los elementos lingüísticos libres”) es provista por las “variaciones fonéticas en calidad y cantidad, altura del sonido, y el grado de acentuación; el agrupamiento de sonidos en palabras o unidades fraseológicas de variadas configuraciones; la diversidad de formaciones sintácticas; y finalmente, el momentum del pensamiento y de las ‘imágenes’ poéticas.”(Idem.). El metro, entonces, funcionando como un principio unificador, impone la estructura rítmica a la multiformidad del lenguaje. El metro es entonces considerado “superior” al material subordinado, “caótico”, que es ritmizado. El metro o la música del verso es identificado con la unidad, y el ritmo es identificado con la multiformidad del material lingüístico caótico. Esta visión nos recuerda la concepción rítmica de Aristoxenus, fundada en la división aristotélica de forma y materia (Houle, George, 1987:62). El concepto del tiempo que subyace a estas teorías es la “comprensión ordinaria del tiempo” como sucesión de “ahoras” que se cuentan dentro del tiempo.

Lo curioso es que el “material lingüístico ‘caótico’”, como Zirmunskij afirma, “sea visible a través del recubrimiento luminoso que se arroja sobre aquél en el proceso de la composición; es de encontrarse en las

manifestaciones individuales de la multiformidad que caracterizan una línea de verso, la cual viola la estricta uniformidad y regularidad métrica.”(Idem.). Es por esto que Zirmunskij distingue entonces dos tipos de poesía. según se enfatice uno u otro principio. Si el énfasis es puesto en la “estructura compositiva formal, la unidad y la ley”, entonces se corresponde con la poesía clásica; si el énfasis es puesto sobre “las peculiaridades específicas del material temático que destruye cualquier regularidad estricta” entonces tenemos las características de la poesía romántica (Idem.):

Con respecto a la poesía en particular, la poética clásica defiende las formas simples, estrictas, de uniformidad métrica que controlan la multiplicidad del material verbal. La poesía romántica, por el contrario, considera las formas métricas como simple convencionalismo tradicional que impide la multiformidad individual viva, del material poético; favoreciendo cualquier tipo de “desviación” del esquema métrico, cualquier reemplazamiento de un sistema métrico estricto por un sistema de principios más relajados, cualquier lucha en contra del método “silabo-tónico” de la construcción del pie, todo intento de rechazar un patrón de estrofas uniforme, ortodoxa, como, por ejemplo, en el llamado “verso libre”. Cultiva el (“encabalgamiento”) como una violación deliberada de la regla “métrica” que busca hacer que grupos sintácticos coincidan con grupos rítmicos; y promueve las rimas inexactas como protesta disonante en contra del hábito banal de la precisa repetición de los sonidos. Una comprensión de este contraste puede ser extremadamente útil para la historia concreta de los sistemas métricos.

La teoría del verso de Yuri Tynianov¹

Tynianov, así como Zirmunskij, desarrolló sus estudios literarios hacia el “método formalista”, que buscaba ir más allá del enfoque biográfico tradicional de la literatura. Es interesante que el título original de su obra no era “El Problema del Lenguaje del Verso”, sino “El Problema de la Semántica del Verso” (“Problema stikhovoi semantiki”). Tynianov separa el concepto del verso (“stikh”) del concepto de poesía (“poeziia”). El verso se refiere a las condiciones materiales de la estructura del verso (Tynianov.1981:11), aquellas que “pueden ser sometidas a una investigación científica exhaustiva”, mientras que la poesía es una conglomeración pre-científica de emociones no destiladas y de vagas opiniones subjetivas”. El concepto de “verso” es además caracterizado por oposición a la prosa.

El concepto de *Forma* no se comprendía aquí en una forma tradicional. Tynianov sostiene haber superado la analogía forma-contenido = vaso-vino. La forma como un factor dinámico se comprendía con relación a su función dentro de la estructura o sistema. El dinamismo se revela a sí mismo en el concepto del principio constructivo que en su “flujo” hacia adelante avanza un grupo de factores a expensas de los otros. El factor que avanza (subordinante o dominante), “deforma” a los factores subordinados. El concepto de ritmo no se comprende como “estático” sino más bien como el “factor constructivo” del verso. Lo que es crucial es que la correlación entre los factores constructivo y subordinado se siente como interacción y lucha entre factores contendientes. Si el sentido de lucha desaparece tenemos entonces el automatismo: “...el hecho artístico se oblitera. Se automatiza.” (Idem: 12)

Un concepto crucial de los Formalistas Rusos, relacionado con la forma, es que cada obra de arte verbal presenta una jerarquía de funciones donde sólo una puede ser *la dominante* en un tiempo dado. (Curiosamente el término “dominante” es un término musical). Tynianov llama a esto “el factor constructivo” del verso. (Idem: 13).

Metro y ritmo

El ritmo como principio constructivo del verso se define como “el agrupamiento dinámico del material” (Idem: 49). Tynianov también distingue el concepto del metro, que él considera un componente necesario del ritmo, y lo define como “el agrupamiento dinámico de material vocal según una indicación acentual” (Idem: 16). Este es el principio del metro, que puede estar presente aún cuando el metro, como sistema regular acentual, pueda estar ausente. De esta manera Tynianov introduce una función dinámica en la concepción estática de ritmo y metro. El metro está siempre ahí para introducir el dinamismo en el material y rescatar el ritmo vivo (caracterizado como una lucha) del automatismo. En aquellas épocas cuando el metro tradicional, con sus patrones acentuales regulares, se ha borrado y se ha automatizado, los “equivalentes del metro” aparecen para restaurar el dinamismo. Tal es el caso, a juicio de Tynianov, del *vers libre* (Idem.):

Así, el metro como sistema acentual regular puede estar ausente. La base del metro no yace tanto en la presencia de un sistema, como en la presencia de su principio. El principio del metro consiste en el agrupamiento dinámico del material vocal según una indicación acentual. El fenómeno más simple y básico acá será el aislamiento de

algún grupo métrico como unidad. Este aislamiento es simultáneamente una preparación dinámica para el grupo similar siguiente (no idéntico sino similar). Si esta preparación métrica es permitida, tenemos delante de nosotros un sistema métrico...

Pero qué pasa si la preparación dinámica no es permitida en el grupo similar siguiente? En tal caso, el metro cesa de existir en la forma de un sistema regular, pero existe de otra manera. "La preparación prohibida" es también un rasgo que crea dinamismo...Un verso así, será, desde el punto de vista métrico, el verso libre, *vers libre*, *vers irregulier*.

El movimiento del agrupamiento métrico sigue dos caminos, según Tynianov (Idem: 49-50): "(1) preparación métrica dinámicamente sucesiva, y (2) permisibilidad métrica dinámicamente-simultánea, uniendo las unidades métricas en grupos más elevados jerárquicamente _unidades métricas globales." Estos dos caminos se definen además como **progresivo** y **regresivo**. El metro y la rima tienen propiedades progresivas-regresivas, mientras que la instrumentación (la "orquestación" de Zirmunskij) presenta sólo el rasgo regresivo (Idem: 53-54):

El metro y la rima, como factores rítmicos, tienen dos rasgos dinámicos: el progresivo y el regresivo. Así, el rasgo progresivo será el equivalente del metro (con el significado relativamente secundario del regresivo); el rasgo regresivo será el equivalente de la rima (con el significado relativamente secundario del progresivo). Pero el concepto de "instrumentación" no contiene, o sólo contiene en un grado mínimo, el rasgo progresivo. Los sonidos no asumen lo que sigue, sea este idéntico o similar. Cada fonación similar a la anterior, une a los grupos mediante el camino regresivo.

El flujo rítmico es considerado en la teoría de Tynianov desde el punto de vista del movimiento puro. Tynianov considera que la dimensión temporal no necesita ser considerada (Idem: 33): "No es obligatorio introducir un matiz *temporal* en este concepto de flujo, o 'despliegue'. El flujo y la dinámica pueden tomarse como tales, fuera del tiempo, como puro movimiento."

Tynianov creía que, en la prosa, el significado es el factor constructivo respecto al cual el ritmo se subordina, mientras que en el verso lo opuesto es verdad. El significado o la semántica del verso se piensa que está "deformado" por el ritmo. Pero podríamos ver en esta transformación la "significación musical" del discurso poético.

Los principios de la prosodia inglesa según Lascelles Abercrombie

Abercrombie divide el Arte Poético de la siguiente manera (1923: 13-14):

- (1) Expresión Interna: que consiste en la “compleción del proceso imaginativo en un todo contenido en sí mismo, estable y aislado (que puede ser referido como la Imagen).”
- (2) Expresión Externa o Técnica: que es la “publicación de la imagen en lenguaje. La técnica provee entonces los medios para *imitar* la Imagen en palabras; es un proceso simbólico. El metro, por ejemplo, puede expresar los sentimientos simbólicamente (Idem: 15).

El propósito de la expresión (es decir, publicación) es referido por Abercrombie como *Técnica*, a la que pertenece todo el uso del lenguaje en la poesía. La técnica tiene, según Abercrombie, dos principales funciones relacionadas con el rol central de la Imagen (Idem:16):

- (1) Unidad: dada por la armonía peculiar contenida en sí misma de sus elementos: “la técnica imita esto por la *Forma* del poema.”
- (2) Materia: la cualidad y sustancia peculiar de sus elementos, imitada por la Dicción del poema.

La técnica poética, en toda su complejidad, busca expresar el simbolismo englobante de aquello que no puede darse directamente: la experiencia estética imaginativa. Lascelles Abercrombie considera al lenguaje primariamente como un instrumento estético (Idem.). Desde este punto de vista, el “lenguaje no es sonido al que puede asignarse un significado, sino sonido que *es* significativo”. Los *aspectos* semántico y fonético del lenguaje se distinguen por tanto en el contexto de su expresividad poética (Idem: 17):

La poesía, puesto que es el uso del lenguaje que incluye a cada cualidad disponible, tenemos que considerar los medios mediante los cuales una clara expresividad_ no semántica, y que no es dada en una fonética palabra-a-palabra, sino que las engloba a éstas_ puede organizarse a partir de la continuidad del sonido lingüístico: cómo, una masa de palabras puede hacerse *significar más* como un todo que la suma de sus contribuciones individuales, en virtud de su *ritmo*.

La forma del efecto total del aspecto semántico del lenguaje es llamada *Forma* Intelectual; Abercrombie llama al efecto total del aspecto fonético *Forma* Instrumental. La forma resulta de la “acumulación ordenada en la memoria de una serie de expresiones, y su integración ahí, cuando esté completa. La forma poética entonces no se ve como perteneciente al “proceso lineal de la expresión verbal, sino que es el efecto total de esto.”(Idem: 18).

La expresión sonora en el lenguaje (aspecto fonético o *signum* sensual) se subdivide como sigue (Idem: 18-20):

- (1) Silábica: La cualidad de las vocales y consonantes y de sus combinaciones y sucesiones, sin considerar la duración y la fuerza, y de su sucesividad sin considerar la numeración.
- (2) Rítmica: el orden reconocible de grados alternos en ciertos caracteres variables de vocalización. Estas variables, capaces de entrar en el ritmo, son de tres tipos:
 - (a) Cantidad: duración de las sílabas. [Abercrombie en una nota al pie de página discute que psicológicamente sería mejor referir la cantidad al esfuerzo o a la *extensión del esfuerzo*.]
 - (b) Acento: fuerza respiratoria de ataque en las sílabas iniciales. [Abercrombie señala nuevamente que la referencia debería ser al *grado del esfuerzo*]
 - (c) Altura del sonido: los tonos de las sílabas en la escala musical. Abercrombie además se refiere a la ondulación sobre una oración completa como “entonación”.

Estas tres variables se considera que “ocurren juntas en cualquier ritmo del lenguaje (Idem: 20), pero en último análisis, la variable decisiva es el Acento. El efecto combinado de la altura y el acento sobre la pronunciación de una sílaba es llamado su Acento.(Idem: 21) Abercrombie discute luego los diferentes esquemas rítmicos, al considerar el ritmo acentual del inglés (Idem: 22).

La función del ritmo, como expresión fonética, es comparada con la función de los niveles sintáctico y semántico. Va más allá del encierro de las sílabas y las palabras hasta abrazar el continuo lingüístico. No obstante, como en las teorías previas, la relación del ritmo con el aspecto temporal, es reducido al aspecto de medida del verso, en el tiempo. Las duraciones en el verso son más aún explicitadas, mediante la aplicación de la escansión musical. Los problemas que surgen de la analogía entre el pie en el verso y el compás en la música, son parte del tema de la siguiente sección.

Analogía de los ritmos poético y musical

Como lo resume Zirmunkij (Op. Cit.: 27), la escuela métrica reconoce tres sistemas de versificación: métrico, basado en la cantidad; tónico, basado en el acento; y *silábico*, basado en el *número de sílabas*:

El sistema “métrico” (cuantitativo) predominaba entre los griegos y romanos. Según este sistema, el verso se construye con la alternancia regular de sílabas largas y cortas, es decir, sobre el principio de la cantidad. En la métrica clásica, la duración de una sílaba corta (mora) es tomada como unidad de tiempo. Una sílaba larga es igual a dos cortas (en algunos metros existen sílabas largas que corresponden a tres o cuatro cortas).

El largo de una sílaba se determina por su “cualidad” si contiene una vocal larga, o por su “posición”, si contiene una vocal corta seguida de al menos dos consonantes (en otras palabras, si la sílaba es cerrada).

El *pie*, un grupo regularmente recurrente de sílabas largas y cortas, sirve de unidad básica de repetición. Construida en base a la cantidad, el pie de la versificación clásica corresponde al compás musical. Así, el principio cuantitativo en general, y en particular, la relación, convencionalmente aceptada, de sílabas largas y cortas, debe ser explicada, afirma Zirmunskij, mediante la alianza entre la poesía clásica y la música.

Se debe tener en mente, continúa Zirmunskij, que el pie no es ni una palabra ni un grupo fonético que se da, de hecho, en aislamiento, sino más bien una unidad ideal de repetición métrica, un elemento recurrente en un esquema métrico abstracto. Los pies se clasifican de acuerdo al número de sílabas y a la distribución de las largas y las cortas. En la métrica clásica la estructura del verso se anota esquemáticamente mediante el uso de signos especiales: la sílaba corta se indica mediante un arco ($\overset{\frown}{\text{E}}$); la larga normal equivalente a dos cortas, mediante un guión ($\frac{3}{4}$). Como observa Zirmunskij, en la notación musical moderna podríamos reemplazar esto mediante el uso de una corchea para una sílaba corta y una blanca para una larga.

Debido a que la terminología clásica tradicional ha sido preservada en la métrica de época reciente, Zirmunskij resume en la siguiente lista los pies más importantes usados en la antigüedad (Idem: 27):

DISILÁBICOS: troqueo — 0; yambo 0—; espondeo — —; pírrico 0 0.

TRISILÁBICOS: dáctilo — 0 0; anfibráquico 0— 0; anapesto 0 0—; tribráquico 0 0 0; anfimácero — 0—; báquico 0— —; antibáquico — — 0; moloso — — —.

TETRASILÁBICOS: coriámbico — 0 0—; antipasto 0— — 0; jónico ascendente 0 0— —; jónico descendente — — 0 0; peónico I — 0 0 0; peónico II 0— 0 0; peónico III 0 0— 0; peónico IV 0 0 0—; epitrito I 0— — —; epitrito II — 0— —; epitrito III — — 0—; epitrito IV — — — 0; di-yámbico 0— 0—; ditrocáico — 0— 0; dispondeo — — — —; procelesmático 0 0 0 0.

Como puede verse claramente en esta lista, observa Zirmunskij (Idem.), “no sólo pueden haber de dos a tres sílabas en el pie, como en la versificación europea moderna, sino también de cuatro a cinco sílabas (ritmos compuestos en la música).”

La composición del verso según las reglas clásicas de versificación, toma entonces en consideración la alternancia regular de sílabas largas y cortas, según los principios de un metro dado. La disposición de los acentos en la palabra es variable: en algunos casos se distribuyen sobre las sílabas largas, y en otros, sobre las cortas (Idem: 28).

La falta de correspondencia entre el acento de la palabra y la cantidad: la alternancia métrica de sílabas largas y cortas en el arte poético de los antiguos griegos, se explica en base a dos fundamentos (Idem.): “en primer lugar por la puesta musical en la que el ritmo del texto se subordina a la estructura rítmica de la melodía, y en segundo lugar, por las peculiaridades del lenguaje mismo, ya que el acento no se marcaba por un aumento de intensidad (acento dinámico de espiración), sino mediante la elevación del tono de voz (acento musical, melódico).”

El acento tradicional basado en la cantidad, es usualmente considerado el “acento musical”, pero su significado funcional se perdió, no sólo en Rusia, como observa Zirmunskij, sino también en la mayoría de los países europeos occidentales, con la emergencia de las lenguas modernas, en las que el acento “musical” ha dado paso al acento dinámico. El problema es que la alternancia de sílabas largas y cortas de los metros clásicos es reemplazada por una secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas, y las acentuaciones se hacen coincidir automática y arbitrariamente con las sílabas largas del original. (Idem.)

Es por esa razón que la tradición clásica en Inglaterra, a juicio de

Childs (1981:35), se altera, en el sentido de reconocer un ordenamiento basado en el acento en vez de la cantidad, y por eso en vez de la notación tradicional basada en la cantidad según È (corta), y (larga), las sílabas acentuadas y no-acentuadas se marcan de la siguiente manera: ‘ (acentuada), È (no-acentuada).

La idea de aplicar los símbolos diacríticos de la escansión poética al estudio del ritmo musical, ha sido aceptado ampliamente, durante muchos años, por los teóricos de la música (Idem.), pero Childs critica que los símbolos diacríticos utilizados sean los de la cantidad ($\frac{3}{4}$, È), y no los que se basan en la acentuación (‘, È). Childs considera que la retención de la notación cuantitativa sólo contribuye a crear confusión, debido a la compleja problemática del acento agógico en la música, y de la relación entre duración/acento.

Según Childs, la poesía inglesa ha utilizado cuatro maneras de ordenar el sonido (Idem.):

- (1) Poesía cuantitativa: en la cual los sonidos se organizan según el modelo clásico de sílabas largas y cortas, ya en desuso.
- (2) Poesía acentual: descendiente directa del modelo anglo-sajón. Aquí la colocación de los acentos es el patrón dominante, mientras que las sílabas no-acentuadas varían.
- (3) Verso silábico: el número de sílabas obedece un patrón fijo pero el número y la colocación de los acentos es variable, como en la poesía de Dylan Thomas, a juicio de Childs.
- (4) Verso acentual/silábico: donde el número de sílabas y el número y colocación de los acentos se mantiene constante, según las estructuras clásicas del pie poético y la longitud del verso.

La unidad de medida en todas estas categorías, exceptuando la tercera, es el *pie* poético, según la tradición. Esta última categoría ha sido la menos utilizada en la poesía en lengua inglesa, y es, según Childs (Idem.), la que podría servir como base analógica para el análisis del ritmo musical.

Metro vs. ritmo

Childs encuentra que es importante distinguir entre el metro y el ritmo: los pulsos regulares o constantes corresponden al metro, y los pulsos libres al ritmo. El metro, afirma Childs, es una norma fija, constante y abstracta, contra el cual el ritmo se mueve en contrapunto,

constantemente cambiante en aceleración, retardando, en movimiento sincopado, cambio de énfasis, y así sucesivamente; por ejemplo (Idem.):



Cuando escandimos un poema marcamos el ritmo, no el metro. El pie métrico es por tanto isocrónico, mientras que el pie rítmico no lo es; en otras palabras, la posición rítmica de las sílabas acentuadas puede ocurrir antes o después de su contraparte métrica.

En la poesía el metro puede existir en forma implícita y no audible, mientras que en la música el metro puede ser oído claramente, o bien sentido por los ejecutantes y el conductor. Según Childs (Idem.), la similitud entre el pie métrico en la poesía y la medida musical, es evidente.

Según Wilson Coker (*En Childs*. Op. Cit.:38), el pulso es la unidad de medida temporal. Es una liberación de energía recurrente y regular, que también es referida como tiempo. Entonces, para una persona que meramente escucha una pieza musical, el pulso, más que ser conceptualizado, es algo que se siente, ya que el pulso se asocia con hechos fisiológicos, tales como el latido del corazón, el caminar a un paso regular, y la respiración normal. Childs afirma (Idem.) que el pulso no sólo varía de un individuo a otro, sino que puede variar en el mismo individuo dependiendo de la ocasión, la hora del día, el estado de ánimo, y así sucesivamente.

Yeston y otros autores también creen que para que exista el ritmo debe haber metro, es decir, un pulso regular contra el cual el ritmo se mueve (Idem.). Esta concepción del metro y el ritmo parece continuar la tradición hegeliana decimonónica, seguida por Hauptmann, Lussy, y Riemann. Una diferencia interesante entre la música y la poesía parece ser que el compositor —pero no el poeta— puede alterar el metro a voluntad, al cambiar la medida del tiempo.

Los diseños rítmicos en la música dependen, según Yeston (Idem.), de los acentos y de los tiempos débiles creados por algún aspecto del sonido, como la duración, la intensidad, o la altura. El problema es similar en poesía, donde las sílabas tienen pesos diferentes. Las sílabas acentuadas varían en peso según su posición en el contexto. El acento puede también depender de un símbolo diacrítico o de la sintaxis: el orden léxico puede ser alterado en el verso como una función del ritmo.

Childs hace énfasis (Idem.) en que la mayoría de los estudios han tratado hasta ahora el problema de la analogía entre la poesía acentual/silábica y su manifestación musical similar, es decir, la música que está métricamente orientada. La poesía como la de Whitman, Pound, Williams y Olson ha sido categorizada bajo el rótulo de *vers libre* (verso libre), ya que al parecer carece de todo ordenamiento métrico. De manera que no disponemos de un enfoque analítico para analizar esta poesía "moderna". Además, uno encuentra muchos conceptos tradicionales, prejuicios, y afirmaciones hechas a la ligera, según las cuales, para escribir este tipo de poesía, todo lo que hay que hacer es cortar cualquier prosa poética en versos de longitud irregular o variable, y juntarlas en una columna.

El pie del verso libre es definido por Winters de la siguiente manera (Idem: 41): consiste de una sílaba fuertemente acentuada, un número ilimitado de sílabas no-acentuadas, y un número ilimitado de sílabas con acento secundario. Se ha señalado un paralelismo entre el *vers libre* de la poesía moderna y la música que carece de una base métrica. Otro paso que nos conduce fuera de la analogía tradicional entre el metro y el ritmo, basada en el acento y la sílaba, es el hecho de que el silencio sea tomado en cuenta como un elemento estructural, esté o no, gobernado por el metro.

Problemas de la notación musical

Monelle (1989. 252-269) argumenta, que "una comprensión incompleta de un sólo lado del asunto, el poético o el musical" a menudo interfiere al intentar aplicar la notación musical a la métrica del verso, o por el contrario, cuando los símbolos poéticos se usan para describir las frases musicales. El meollo del asunto yace en las diferencias conceptuales que existen entre el metro del verso (el pie) y el metro musical (la medida)(Idem: 252).

La mayor confusión surge cuando la isocronía de las medidas musicales y el acento métrico en el tiempo fuerte, no son tomados en

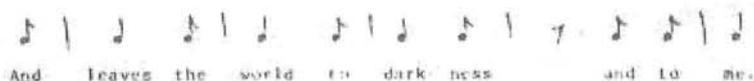
consideración. Monelle observa que la notación musical se ha utilizado, a fin de sugerir las divergencias del metro “causadas por el acento fonológico y por una ejecución expresiva”, ya que la notación musical tiene la ventaja de que puede representar, no sólo la duración, sino también el acento y el silencio. (Idem: 253) Sin embargo, la situación es problemática, a juicio de Monelle, ya que los siguientes “peligros” estarían al acecho:

- (1) El concepto de la medida supone un patrón isocrónico de unidades métricas, pero también un patrón de mayor o menos acentuación: “el despliegue de los versos yámbicos en “medidas”, en las que el acento principal siempre va de último, es “enloquecedor para cualquiera que esté acostumbrado a leer música”(Idem:253).
- (2) El conflicto entre el patrón acentual indicado por las líneas divisorias del compás y las marcas de acentuación sobre las sílabas acentuadas. (Idem: 254).

Después de describir el uso incorrecto de la medida por parte de Lanier y Abercrombie, Monelle hace referencia a la escritora Marjorie Lightfoot, quien, en su opinión, utiliza correctamente la línea divisoria del compás, en sus transcripciones del ritmo del verso. Lightfoot cree que “el ritmo de la música y el verso son esencialmente iguales, en el sentido de que emplean el tiempo fuerte en un patrón temporal divisible, de expectación”(En *Monelle*, Op. Cit.: Idem.). El problema surge nuevamente, a juicio de Monelle, al transcribir el “ritmo fonológico”, ya que el acento en el metro no siempre coincide con el acento fonológico. Monelle señala que esta autora, así como Lanier y Abercrombie, han “abrazado algunas de las implicaciones de la notación musical, pero han rechazado otras.” (Idem.)

En mi opinión, el problema real surge cuando uno trata de forzar la lectura de las “transcripciones musicales” del verso dentro de un patrón musical fijo, como si fuera la “verdadera puesta musical del verso”; entendiendo así *la medida moderna* como la única notación musical válida. Al hacerlo así, no estamos realmente oyendo la musicalidad de la poesía en su individualidad y concreción, sin prejuicios o preconcepciones, sino más bien imponiendo una convención musical, o un metro abstracto, como “norma”.

Monelle critica la transcripción que hace Marjorie Lightfoot del verso de Gray porque, a juicio de Monelle, al querer extender la idea de isocronía, Lightfoot erróneamente transcribe una palabra inacentuada en una posición acentuada, como un “silencio sobre el tiempo fuerte”:

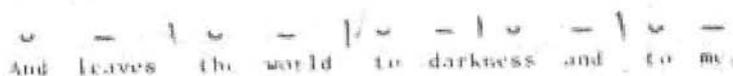


[And leaves the world to darkness and to me / Y le deja el mundo a la oscuridad y a mi]

Monelle sugiere que la transcripción correcta debe ser aquella que pone atención al metro (el metro silábico con diez sílabas y cinco acentos) y no al “ritmo fonológico”:

[And leaves the world to darkness and to me / Y le deja el mundo a la oscuridad y a mi]

El argumento de Lightfoot, criticado por Monelle, parece ser que “las líneas divisorias todas preceden los acentos métricos y dividen las unidades isocrónicas”. Pero no todos los acentos caen sobre el tiempo fuerte, de manera que un acento importante en la ejecución cae sobre un tiempo débil y es “explicado mediante la colocación de un acento sincopado sobre este tiempo” (Idem: 255):



[It's such a nice party, I hate to leave it / “Qué fiesta tan buena, odio tener que irme”]

Monelle afirma que esta es una rendición no musical de la palabra (Idem: 256):

Al llamar su versión del verso de Eliot, “síncopa”, Lightfoot esconde el hecho de que la palabra está siendo usada en un sentido no musical. Un compositor que deseara enfatizar la palabra “nice” (bonita), utilizaría el metro musical para hacerlo, y no impondría simplemente un acento:

acerca a la segunda categoría que aparece en la lista del diccionario *The New Grove*, que deriva de Hegel via Hauptmann, Lussy y Riemann, como explicamos anteriormente.

Monelle admite entonces (Idem.): "... la poesía también deriva su interés rítmico de las divergencias con el acento métrico subyacente":



[The sun rose red and fiery, a sure sign/ "El sol se levantó rojo y ardiente, un signo seguro]

Pero, podríamos preguntar, ¿es el acento métrico realmente un "nivel subyacente" en la poesía, o es más bien una abstracción impuesta desde arriba?

Citemos a Monelle (Idem.):

En la poesía, sin embargo, el acento subyacente se da en *absentia*, y sólo puede ser imaginado si ha sido establecido por un alto nivel de acuerdo entre el ritmo fonológico y el metro. En música la armonía, el acompañamiento, y el contorno melódico puede esclarecer el metro, permitiendo un nivel de acuerdo mucho más alto.

Tanto el verso como las medidas musicales, representan entonces, algo que puede o no estar presente en los sonidos que se escuchan en la actuación, y por lo tanto es algo que no se halla en el inglés hablado, incluso si aceptamos que el inglés es una lengua acentual, ya que sólo existe un nivel de ritmo en el lenguaje hablado, y éste es siempre explícito. Abercrombie ciertamente se dio cuenta de esto cuando él recomendaba audazmente la palabra "pie" como unidad del ritmo del habla; nuestros prosodistas se acercan a no ver el punto, al proponer reemplazarlo con la palabra "medida". Ninguno de los dos términos es correcto, pero es mejor usar la palabra "pie", ya que se refiere a la más flexible isocronía del metro del verso.

El metro en la poesía, como acentuación "subyacente", "sólo puede ser imaginado", cuando se sobrepone a la realización individual concreta del ritmo, y éste parece ser el "sentido musical" criticado por Meschonnic (1982), cuando este autor afirma que en el estudio del ritmo discursivo, la música debe ser eliminada (Idem: 125). Pero ¿acaso el metro es sólo "imaginado" en la poesía? ¿O acaso hay también en la poesía,

así como en la música, un nivel de pulsación subyacente (como sugiere Kristeva. 1984:26-29), que puede o no dar surgimiento a la regularidad métrica? Un nivel de pulsaciones no-visible, que no sea meramente imaginado, sino también *sentido*?

Monelle sugiere que en la prosodia es mejor retener el concepto de pie, “ya que se refiere a la isocronía más flexible del metro del verso”(Idem.). Algunas conclusiones tomadas del estudio de Lerdahl & Jackendoff (1983) sobre la analogía entre la música y el lenguaje en este respecto, es que los eventos musicales se organizan alrededor de una estructura métrica regular que debe ser mantenida a todo lo largo. En el lenguaje, por contraste, el ritmo es flexible y no debe conformarse a un patrón particular. Cualquiera de estas prácticas puede ser alterada. En el recitativo se abandona el metro fijo...y aparecen ritmos más flexibles cercanos al lenguaje hablado. En la poesía se impone un patrón métrico fijo con el que corresponden los acentos lingüísticos...Así podemos concluir que la relación de prominencia relativa con la estructura métrica es substancialmente la misma en la música y el lenguaje. La diferencia entre las reglas de preferencia musicales y la regla rítmica prosódica, está grandemente en función de las diferentes prácticas musicales de los dos medios.”(Idem: 326)

Es cierto que la isocronía del metro del verso es más flexible, pero entonces el punto de comparación musical es de nuevo el concepto de medida, la cual es una comprensión derivada del tiempo, que aparece relativamente reciente en la historia de la música.

¿Es posible que el ordenamiento musical de la poesía no haya perdido aún su “significación”? su sentido musical orgánico del entorno (Umwelt), que no puede ser explicado sólo en términos de acento y medida?

Desde el punto de vista de la música, Monelle critica los siguientes enfoques que han introducido el pie en el análisis musical (Op. Cit.: 260):

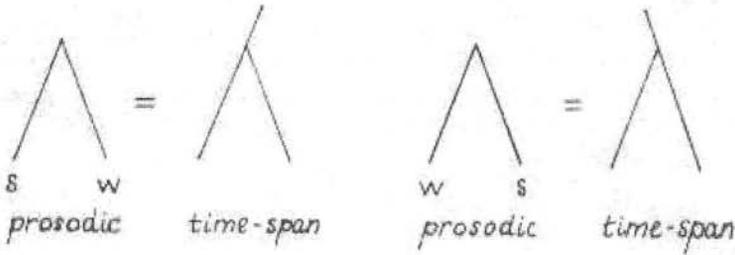
- (1) Ebenezer Prout. Quien identifica el pie con el motivo musical.
- (2) Cooper & Meyer, quienes utilizan la notación métrica para representar el ritmo acentual. Este método sólo crea confusión, según Monelle, porque “identifica un fenómeno diferente que se manifiesta sólo en palabras.”

Terminemos esta sección con el consejo de Monelle para los analistas tanto del verso como de la música (Idem: 267-268):

Los analistas musicales quienes utilizan la notación de la métrica del verso deben recordar que esta notación supone un sistema de poner entre paréntesis, según alguna visión del pie, la cual es escasamente relevante para la música. Los analistas del verso quienes utilizan la

notación musical deben recordar que las notas musicales colocadas dentro de los compases, tienen inevitablemente un patrón tanto de acentuación como de cantidad, mientras que el verso, sea éste griego o inglés, se organiza sólo en base a uno de estos niveles.

El sistema de “puesta entre paréntesis” referido por Monelle, se representa en el diagrama de árbol que muestra la estructura jerárquica del metro. (Esta notación arbórea se desarrolla en Liberman y Prince [1997] citado en Lerdahl & Jackendoff, 1983) Lerdahl & Jackendoff (1983: 317) han comparado el árbol de la reducción del lapso de tiempo en la música, donde la oposición se da entre la cabeza (head) versus la elaboración (elaboration), con el árbol prosódico, donde la oposición se da entre fuerte (strong) versus débil (weak):



Lerdahl and Jackendoff encontraron que la equivalencia en las notaciones es más que una coincidencia (Idem.). Estos autores encuentran que más allá de las diferencias substanciales, la teoría de la estructura prosódica y la teoría de la reducción del lapso de tiempo (en la música), están estrechamente relacionadas en cuanto a forma, lo que podría indicar que existe una similitud entre las intuiciones abordadas por estas dos teorías (Idem: 314, 317). Lerdahl y Jackendoff (Idem: 329) creen que en cuanto capacidades cognitivas estructuradas en el tiempo, estas teorías demuestran, a pesar de sus discrepancias, “un paralelismo más significativo entre la música y el lenguaje de lo que jamás, a nuestro entender, ha sido señalado. Su carácter persuasivo surge de la correspondencia punto-por-punto de los aspectos abstractos de las gramáticas propuestas, en vez de ser sólo analogías superficiales entre los dos medios.”

A manera de conclusión

El estudio del ritmo y del metro, en la prosodia y en la música, conforma un territorio teórico interrelacionado que muchas veces se presta a confusión, especialmente al querer aplicar la notación musical al análisis del ritmo poético, y viceversa, al aplicar la teoría prosódica al análisis del ritmo musical. Ha sido mi intención despejar un poco el territorio de la analogía entre el verso y la música, sobre todo en lo que respecta a los ritmos poético y musical, con vistas a una mejor comprensión de la “significación musical” del lenguaje poético. Las teorías abordadas ponen de manifiesto la estrecha relación verso-música. La teoría cognitiva de Lerdahl & Jackendoff (1983: 317) apoya el hecho de “que más allá de las diferencias substanciales, la teoría de la estructura prosódica (en el verso) y la teoría de la reducción del lapso de tiempo (en la música), están estrechamente relacionadas en cuanto a forma, lo que podría indicar que existe una similitud entre las intuiciones abordadas por estas dos teorías”.

Referencias bibliográficas

- Abercrombie, Lascelles. 1923. *Principles of English Prosody*. London: Martin Secker.
- Childs, Barney. 1981. “Poetic and Musical Rhythm one more time”. In *Music Theory: Special Topics*. New York.
- Cooper, Grosvenor y Leonard Meyer. 1960. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Halliday, M.A.K. 1994. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Arnold.
- Hocevar, Drina. 2003-2004. Música y Lenguaje. En: Pietrosevoli, Lourdes (ed.), *Lengua Y Habla*, nº 8. 50-58. Mérida: ULA.
- Houle, George. 1987. *Meter in Music, 1600-1800: performance, perception, and notation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Trad. Al inglés por Margaret Waller. New Cork: Columbia University Press.
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge y London: The MIT Press.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du Rythme: antropologie historique du langage*. Paris: Verdier.
- Monelle, Raymond. Summer 1989. Music Notation and the Poetic Foot. *Comparative Literature*. pp. 252-269.

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1995. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan.
- Tynianov, Yuri. 1981. *The Problem of Verse Language*. Trad. Al inglés de Michael Sosa & Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis.
- Zirmunskij, Viktor. 1966. *Introduction to Metrics*. London, The Hague: Mouton.

Notas

- ¹ Véase Tynianov, Yuri. 1981. *The Problem of Verse Language*. Trad. al inglés de Michael Sosa & Brent Harvey. Ann Arbor: Ardis.