

ESTUDIO METRICO EXPERIMENTAL DEL POEMA PUEBLO NEGRO DE LUIS PALES MATOS

A María Vaquero

0. Los estudios métricos han cambiado su orientación radicalmente en los últimos años, al aplicar los conceptos de la lingüística estructural a la obra literaria y al considerar, como consecuencia, el poema como la manifestación formal última de la obra en verso, inserto, para todos los efectos, en la estructura de la lengua a la que pertenece. Así, el estudioso de la obra métrica debe partir de las unidades de la lengua, y no de otras artificiosidades, más o menos tradicionales o ingeniosas, para realizar sus análisis.

En este trabajo, vamos a estudiar el poema del gran poeta puertorriqueño Luis Palés Matos, titulado *Pueblo Negro*¹, leído por su propio autor². Esto nos permite estudiar la interpretación que el poeta hace de su propia obra y contrastarla con la que hubiésemos realizado de acuerdo con nuestra teoría.

1. Según Margot Arce³, Palés es el introductor de los temas y ritmos afro-antillanos en la poesía puertorriqueña. En 1917, publica su primer poema de este género. En 1925, da a la luz, con el título *Africa*, el que ahora comentamos, que más tarde cambiará por *Pueblo negro*. Las palabras de la editora de su obra resumen claramente el objetivo y la trascendencia de este tipo de poesía palesiana: "Fue de los primeros en nuestro hemisferio en reconocer la dignidad personal del negro, su identidad como hombre y creador de cultura, en exaltar la hermosura de la mulata y en hacer la caricatura del negro que rechaza su propia identidad"⁴.

El poema es el siguiente:

2. Análisis del poema

30

¹ La versión escrita procede de la obra Luis Palés Matos: *Poesía completa y prosa selecta*. Edición, prólogo y cronología de Margot Arce de Vázquez, Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1978, págs. 154-155.

² Se trata del disco Luis Palés Matos, *Poesía*, de la serie Literatura puertorriqueña, publicado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, S.A. La grabación es anterior al 23 de febrero de 1959, fecha de la muerte del poeta.

³ *Poesía completa*, págs. X-XI.

⁴ *Poesía completa*, pág. XIII.

PUEBLO NEGRO

1 Esta noche me obsede la remota
visión de un pueblo negro...
—Massumba, Tombuctú, Farafangana—
5 es un pueblo de sueño,
tumbado allá en mis brumas interiores
a la sombra de claros cocoteros.

 La luz rabiosa cae
en duros ocres sobre el campo extenso.
Humean, rojas de calor, las piedras,
10 y la humedad del árbol corpulento
evapora frescuras vegetales
en el agrio crisol del clima seco.

 Pereza y laxitud. Los aguazales
cuajan un vaho amoniacal y denso.
15 El compacto hipopótamo se hunde
en su caldo de lodo succulento,
y el elefante de marfil y grasa
rumia bajo el baobab su vago sueño.

 Allá entre las palmeras
20 está tendido el pueblo...
—Massumba, Tombuctú, Farafangana—
caserío irreal de paz y sueño.

 Alguien disuelve perezosamente
un canto monorrítmico en el viento,
25 pululado de úes que se aquietan
en balsas de diptongos soñolientos,
y de guturraciones alargadas
que dan un don de lejanía al verso.

 Es la negra que canta
30 su sobria vida de animal doméstico;
la negra de las Zonas soleadas
que huele a tierra, a salvajina, a sexo.
Es la negra que canta,
y su canto sensual se va extendiendo
35 como una clara atmósfera de dicha
bajo la sombra de los cocoteros.

 Al rumor de su canto
todo se va extinguendo,
y sólo queda en mi alma
40 la ú profunda del ditongo fiero,
en cuya curva maternal se esconde
la armonía prolífica del sexo.

Como vemos, responde a la estructura de una silva clásica, donde se combinan versos de 7 y 11 sílabas, en estrofas variadas. La rima es arromanzada: rima asomante en los versos pares.

Conforman el poema siete estrofas, formadas por 4, 6 y 8 versos.

En el poema hay claramente dos partes: el pueblo negro y la negra que lo habita, como su núcleo esencial; responde a lo que el mismo Palés Matos entendía por *pueblo*: "La acomodación básica entre raza y paisaje".

La primera parte del poema se articula en cuatro estrofas, cuyos contenidos y formas son diferentes: describe el recuerdo del pueblo negro y la naturaleza que lo envuelve, su habitat. Las tres primeras son de 6 versos: en dos, se combinan heptasílabos y endecasílabos, combinación que recuerda el sexteto-lira, usado en el Renacimiento y en el Siglo de Oro. La tercera estrofa, la última de esta parte, está formada sólo por endecasílabos, igual que la quinta estrofa, que es la primera de la segunda parte.

La primera estrofa evoca el recuerdo del pueblo negro tumbado a la sombra de los cocoteros. La segunda describe la intensa luz tropical, el calor reinante, la humedad: es la atmósfera del lugar. En la tercera estrofa, se dibuja el estado líquido y los reinos vegetal y animal. Y, por fin, la cuarta estrofa, donde se produce un cambio brusco: ésta es la única que está compuesta por cuatro versos, también heptasílabos y endecasílabos; recuerda al cuarteto-lira; y ella es la que hace de bisagra entre las dos partes del poema: toma nuevamente el tema del pueblo negro, quintaesenciándolo y finalizándolo con el verso 22: "caserío irreal de paz y sueño".

Las tres últimas estrofas conforman la segunda parte del poema, que está dedicada a la negra. La composición estrófica ha cambiado de nuevo: la quinta estrofa como la tercera, ya lo dijimos, vuelve a tener seis versos, todos endecasílabos: verso más grave, más solemne: es el sonido monótono y oscuro que nos va acercando al otro polo del poema: a la negra. La sexta estrofa, única de ocho versos, heptasílabos y endecasílabos, describe a la negra. Cierra el poema la séptima estrofa, nuevamente de seis versos, con un orden que recuerda a la cuarta estrofa ampliada: tres heptasílabos seguidos de tres endecasílabos.

2. *Análisis del poema*

La lectura de Palés Matos ha sido analizada acústicamente por medio del Sona-graph 7800 de la Kay Elemetrics Co. Hemos obtenido los espectrogramas de banda ancha, utilizando el filtro de 300 Hz, y, luego, los de banda estrecha, para examinar el comportamiento del fundamental, y obtener la entonación; para ello hemos utilizado el filtro de 45 Hz y la unidad "escale magnifier", que posee el mencionado aparato.

2.1 *Características fonéticas de Palés Matos.*

La voz de Palés Matos resulta agradable. Como puede verse por el espectro que acompañamos, tiene un timbre medio: ni muy agudo, ni muy grave.

En su fonética casi no se advierten rasgos del dialecto puertorriqueño. Su lectura tiene más bien las características del dialecto castellano europeo. Pronuncia siempre la interdental en *luz*, *zonas*, *guturaciones*, *paz*, *pereza*,

perezosamente, aguazales, etc. Nunca aspira el fonema /s/ en posición implosiva. La articulación de esta /s/ tiende a ápicoalveolar, como la del dialecto castellano, con una frecuencia media de 2400 Hz⁵. El fonema /x/ se realiza como velar, en *lejanía, cuajan, bajo, rojas, salvajina*, etc.; sólo una vez aparece la realización fricativa faríngea puertorriqueña [h] en *vegetales*. En *noche y dicha*, la africada es prepalatal, con mayor duración del momento oclusivo sobre el fricativo, como ocurre en la del castellano peninsular⁶. Pronuncia la líquida palatal lateral, aunque no muy tensa, en *allá*, en lugar del “yeísmo” puertorriqueño. Articula [v] en *vaho, viento, disuelve*; estas tres palabras son las únicas notas aparentes de ultracorrección, pues su lectura resulta en general muy espontánea y nada forzada, descartando las modulaciones propias de un recital de poesía.

2.2. Silabificación y elementos suprasegmentales del poema

En lo que sigue, transcribimos, verso por verso, la lectura del poeta. Reflejamos:

- la división silábica y las sinalefás, para obtener el cómputo métrico.
- los acentos: el poeta ha realizado fielmente la estructura acentual de nuestra lengua.
- las pausas que ha realizado el poeta; las indicamos por medio de barras oblicuas: /, //, etc.
- los finales de entonación, tonemas o junturas terminales; están indicados por medio de flechas ascendentes, para indicar, en general, sentido incompleto, o descendentes, en enumeraciones o finales de enunciados, como ya examinaremos en su lugar oportuno. Sólo presentamos estas dos junturas terminales, porque creemos que son las que operan en español en el plano de la lengua.
- a la derecha de cada verso, reproducimos, para que sea fácil su consulta, el esquema acentual⁷.

I

- | | |
|---|----------|
| 1. Es-ta - nó-che↑/ - me ob-sé-de - la re-mó-ta | 1-3-6-10 |
| vi-sión↑/ - de un - pué-blo - né-gro↓/ | 2-3-4-6 |
| Mu-ssúm - ba↓/ - Tom-buc-tú↓/ - Fa-ra-fa-gá-na / | 2-6-10 |
| és - ún - pué-blo - de sué-ño↑/ | 1-2-3-6 |
| 5. tum-bá-do a-llá en-mis - brú-mas - in-te-rió-res↑/ | 2-4-6-10 |
| a - la - sóm-bra - de- clá-ros↑/ - co-co-té- ros↓// | 3-6-10 |

⁵ V. A. Quilis: *Fonética acústica de la lengua española*, Madrid, 1981, donde se da para esta articulación un promedio de 2500 Hz.

⁶ V. A. Quilis: *Op. cit.* pág. 259.

⁷ Para todos los conceptos métricos contenidos en este estudio, véase Antonio Quilis: *Métrica española*. 7a ed., Barcelona, Ariel, 1985

II

- La - lúz - ra-bió-sa - cá-e↑/ 2-4-6
 en - dú-ros ó-cres↓/ -so- bre el-cám-po ex-tén-so↓/ 2-4-8-10
 hu-mé-an↑/ - ró-jas - de - ca-lór - las - pié-dras↓/ 2-4-8-10
 10. y - la hu-me-dád - del - ár-bol - cor-pu-lén-to↑/ 4-6-10
 e-va-pó-ra - fres-cú-ras - ve-ge-tá-les↑/ 3-6-10
 en-el- á-grio - cri-sól↑/ - del - clí-ma - sé-co↓// 3-6-8-10

III

- Pe-ré-za↓/ -la-xi-túd↓/ - los - a-gua-zá-les↑/ 2-6-10
 cuá-jan - ún - vá-ho↓/ a-mo-ni-cál↑/ - -y - dén-so↓/ 1-3-4-8-10
 15. El - com-pác-to hi-po-pó-ta-mo - se - hún-de↑/ 3-6-10
 en - su - cál-do - de - ló-do - su-cu-lén-to↑/ 3-6-10
 y el - e-le-fán-te - de - mar-fíl↑/ - y-grá-sa↑/ 4-8-10
 rú-mia - ba-jo el- bao-báb↑/ - su - vá-go - sué-ño↓// 1-6-8-10

IV

- A-llá en-tre - las - pal-mé-ras↑/ 2-6
 20. es-tá - ten-dí-do el - pue-blo↓/ 2-4-6
 Mu-ssúm-ba↓/ - Tom-buc-tú↓/ - Fa-ra-fan-gá-na↓/ 2-6-10
 ca-se-rí-o i-rre-ál↑/ - de - páz - y -sué-ño↓// 3-6-8-10

V

- Al-guien - di-suél-ve - pe-re-zó-sa-mén-te↑/ 1-4-8-10
 ún - cán-to-mo-no-rrít-mi-co en - el- vién-to↑/ 1-2-6-10
 25. pu-lu-lá-do - de - ú-es - que - se a-quié-tan↑/ 3-6-10
 en - bál-sas - de - dip-tón-gos - so-ño-lién-tos↑/ 2-6-10
 y - de - gu-tu-ra-ció-nes - a-lar-gá-das↑/ 6-10
 que- dán - ún - dón↑/ - de - le-ja-ní-a al - vér-so↓// 2-3-4-8-10

VI

- Es - la- né-gra - que - cán-ta↑/ 1-3-6
 30. su - só-bria - ví-da - de a-ni-mál-do-més-ti-co↓/ 2-4-8-10
 la - né-gra- de - las - zó-nas - so-le-á-das↑/ 2-6-10
 que - hué-le a tié -rra↓/ a - sal-va-jís-na↓/ a - séx -so↓/ 2-4-8-10
 Es - la - né-gra - que - cán-ta↑/ 1-3-6
 y - su - cán-to sen-su ál - se - vá ex-ten-dién-do↑/ 3-6-8-10
 35. co-mo ú-na - clá-ra at-mós-fe-ra - de - di-cha↑/ 4-10
 ba-jo - la sóm-bra - de - los - co-co-té-ros // 4-10

VII

Al - ru-mór - de - su - cán-to↑/	3-6
tó-do-se - vá ex-tin-guién-do↓/	1-4-6
y - só-lo - qué-da en - mi ál-ma↑/	2-4-6
40. la - ú - pro-fún-da - del - dip-tón-go - fié-ro↑/	2-4-8-10
en - `cu-ya - cúr-va - ma-ter-nál - se es-cón-de↑/	4-8-10
la ar-mo-ní-a - pro-lí-fi-ca - del - sé-xo↓///	3-6-10

2.3 Duración de los grupos fónicos y de las pausas.

En los cuadros que damos a continuación indicamos, siempre en centésimas de segundo (c.s.):

- a) la duración de cada grupo fónico: *T.g.fón.*
- b) la duración de las pausas internas: *t/p.int.*
- c) la duración de las pausas versales, y, lógicamente, también la de la pausa estrófica: *t.p.ver.*
- d) la duración de cada verso: hemos tenido en cuenta la duración del o de los grupos fónicos, más la o las de las pausas internas; no hemos incluido en ella el valor de la pausa versal. En el caso de los versos 1 y 2, para la duración del verso, no hemos tenido en cuenta la ausencia de pausa originada por el encabalgamiento: el primer verso resulta así: "Esta noche me obsede la remota": 378,8 c.s.; el segundo: "visión de un pueblo negro": 273, 6 c.s.

I

	<i>T.g.fón.</i>	<i>t.p. int.</i>	<i>t.p.ver.</i>	<i>T.verso</i>
Esta noche	108,8	114,4		
me obsedé la remota / visión	231,6	71,2		378,8
de un pueblo negro	126,4		148	273,6
Mussumba	100,8	83,2		
Tombuctú	104	86,4		
Faranganana	119,2		125,6	493,6
es un pueblo de sueño	163,6		69,6	163,6
tumbado allá en mis brumas anteriores	261,2		64,8	261,2
a la sombra de claros	147,2	24,8		
cocoteros	91,2		144	263,2

	<i>T.g.fón.</i>	<i>t.p. int.</i>	<i>t.p.ver.</i>	<i>T.verso</i>
II				
La luz rabiosa cae	183		67,2	183
en duros ocres	113,6	16		
sobre el campo extenso	160,8		97,6	290,4
humean	72,8	48,8		
rojas de calor las piedras	204		56,8	325,6
y la humedad del árbol corpulento	236		49,6	236
evapora frescuras vegetales	196,8		53,6	196,8
en el agrio crisol	120,8	49,6		
del clima seco	120,8		112	291,2
III				
Pereza	78,4	96		
laxitud	88	114,4		
los aguazales	118,4		57,6	495,2
cuajan un vaho	122,4	40		
amoniacal	77,6	8,8		
y denso	62,4		101,6	311,2
El compacto hipopótamo se hunde	214,8		48,8	214,8
en su caldo de lodo succulento	237,6		49,6	237,6
y el elefante de marfil	155,2	11,2		
y grasa	65,6		50,4	231,6
rumia bajo el baobad	134,4	59,2		
su vago sueño	110,4		102,4	304
IV				
Allá entre las palmeras	176		64,8	176
está tendido el pueblo	176		70,4	176
Mussumba	95,2	56,8		
Tombuctú	107,2	48,8		
Faranfangana	134,4		78,4	442,4
caserío irreal	148	51,2		
de paz y sueño	140		129,6	339,2
V				
Alguien disuelve perezosamente	254,4		68,8	254,4
un canto monorrítmico en el viento	256,4		60,8	256,4
pululado de úes que se aquietan	221,6		36	221,6
en balsas de diptongos soñolientos	260		58,4	260
y de guturaciones alargadas	182		45,6	182
que dan un don	116	40,2		
de lejanía al verso	138,4		108,8	297,6

VI

Es la negra que canta	164		72,8	164
su sobria vida de animal doméstico	235,2		78,4	235,2
la negra de las zonas soleadas	207,2		29,6	207,2
que huele a tierra	113,6	27,2		
a salvajina`	97,6	50,4		
a sexo	76		50,4	
Es la negra que canta	164		60	164
y su canto sensual se va extendiendo	258,4		35,2	258,4
como una clara atmósfera de dicha	184,92		46,4	184,92
bajo la sombra de los cocoteros	202,4		103,2	202,4

VII

Al rumor de su canto	156		65,6	156
todo se va extinguiendo	192,8		57,7	192,8
y sólo queda en mi alma	155,2		32,8	155,2
la ú profunda del diptongo fiero	241,2		54,4	241,2
en cuya curva maternal se esconde	222,4		38,4	222,4
la armonía prolífera del sexo	227,2			227,2

La duración media de los heptasílabos impausados es de 170 c.s., y la de los endecasílabos impausados, de 228.c.s.

2.4 Duración de las sílabas.

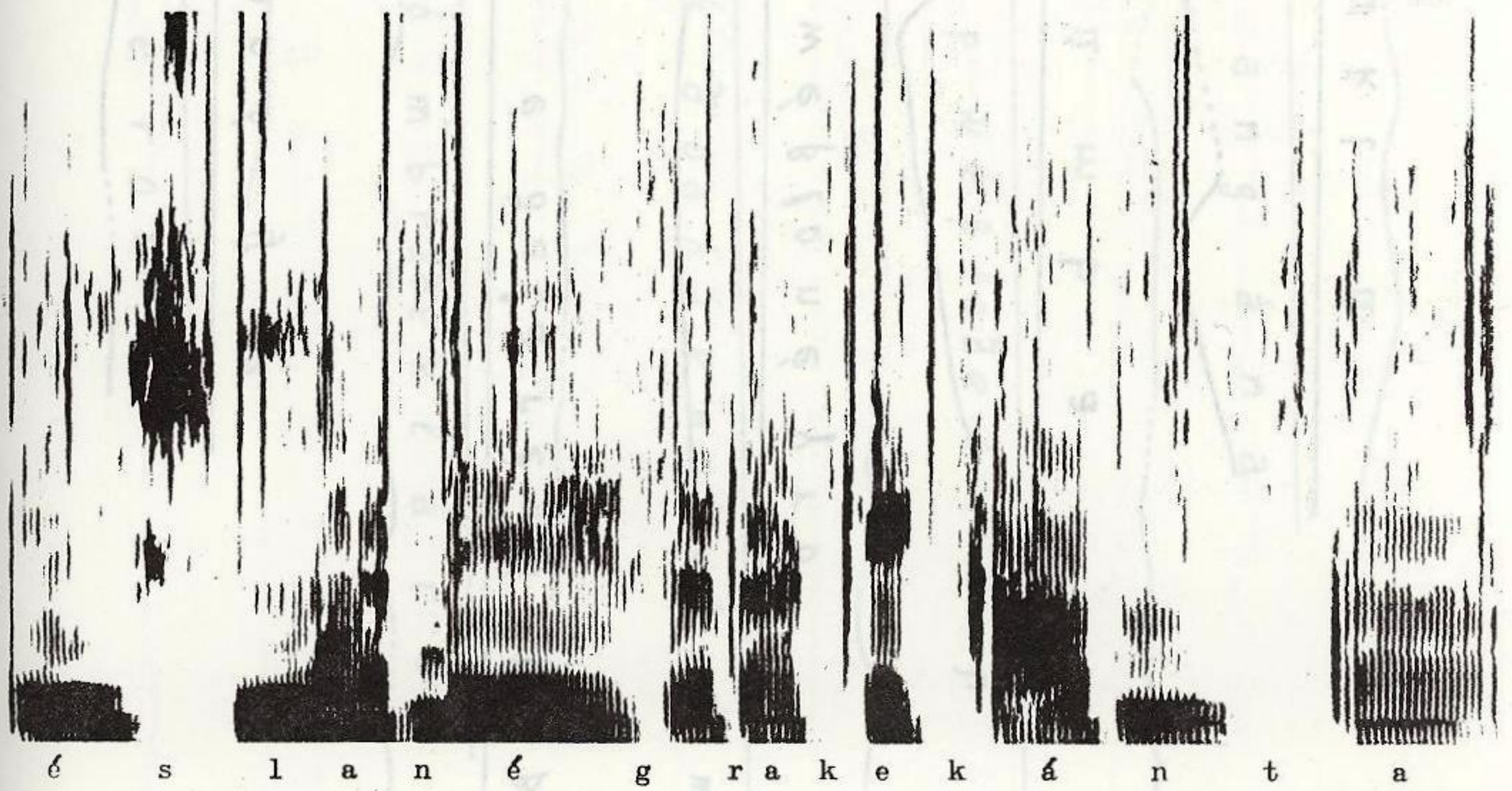
La duración de las sílabas en este poema viene dada en el cuadro que reproducimos a continuación. En él, ofrecemos los siguientes valores:

- a) valor medio en posición inicial o interior de palabra (\bar{X} interior), tanto para sílabas tónicas como átonas;
- b) valor medio en posición final de grupo fónico, esto es, ante pausa (\bar{X} final), tanto para sílabas tónicas como átonas;
- c) todo ello, referido a las sílabas con 1, 2 y 3, ó 4 fonemas;
- d) además, los valores medios globales (\bar{X}) de las sílabas tónicas y átonas, tanto en posición inicial o interior de palabra, como final ante pausa:

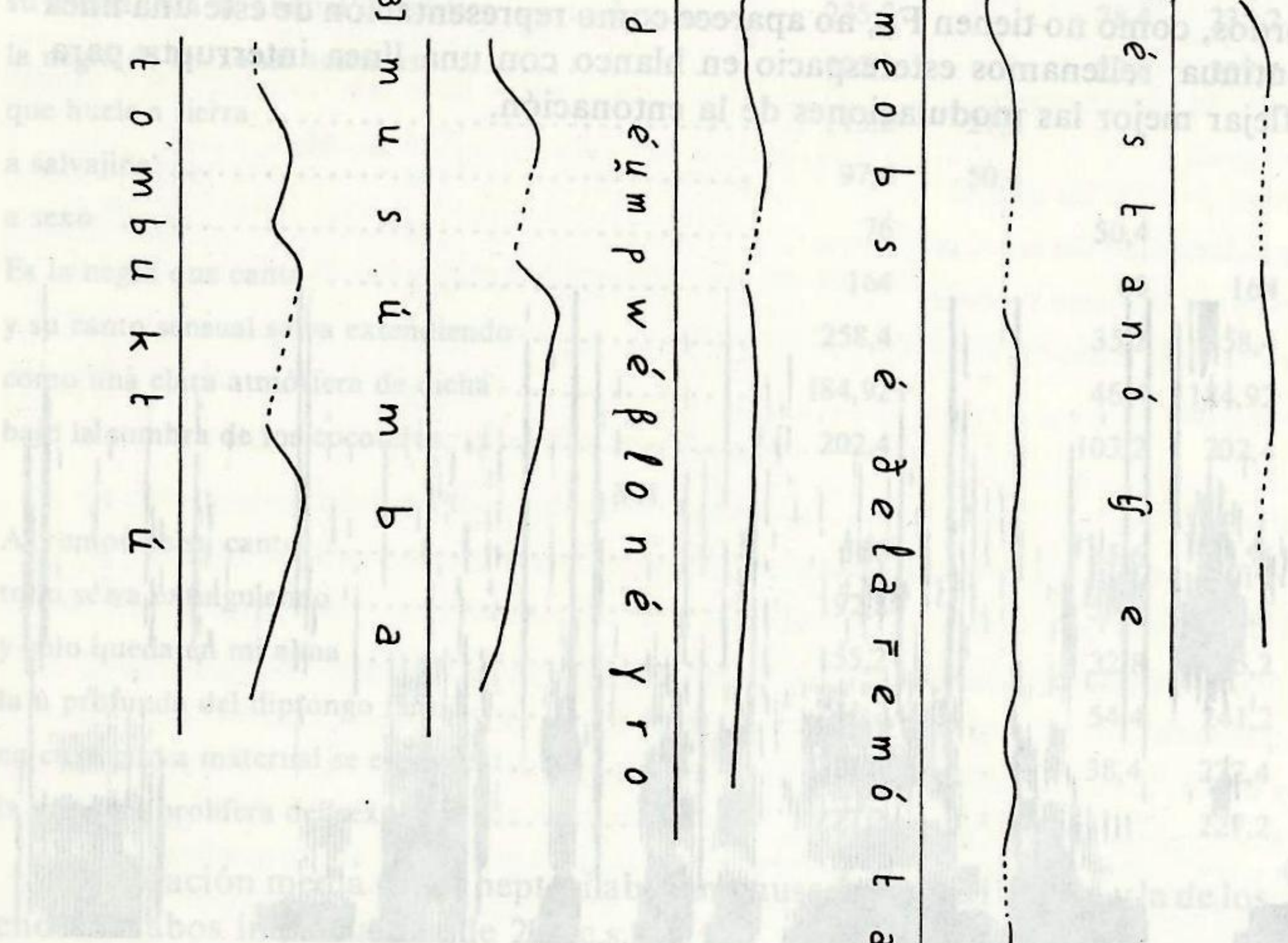
Núm. de fonemas	Sílabas tónicas		Sílabas átonas	
	\bar{X} inter.	\bar{X} final	\bar{X} inter.	\bar{X} final
1	16	8	26,4
2	23,5	14	29,5
3	30,8	21	32,8
4	38,4	23	43,2
\bar{X}	27,25	15,14	30,5

2.5. Patrones de entonación

Los movimientos del fundamental (Fo), impropriamente llamado tono, reflejan la entonación de cada grupo fónico. Cuando los segmentos son sordos, como no tienen Fo, no aparece como representación de éste una línea continua; rellenamos este espacio en blanco con una línea interrumpta para reflejar mejor las modulaciones de la entonación.



Los movimientos del fundamental (F₀) impropriadamente llamados tonos...



2.4 Duración de las sílabas.

La duración de las sílabas en este poema viene dada en el cuadro que reproducimos a continuación. En él, ofrecemos los siguientes valores:

- a) valor medio en posición inicial o interior de palabra (\bar{X} interior), tanto para sílabas tónicas como átonas;
- b) valor medio en posición final de grupo fónico, esto es, ante pausa (\bar{X} final), tanto para sílabas tónicas como átonas;
- c) todo ello, referido a las sílabas con 1, 2 y 3, ó n fonemas;
- d) además, los valores medios globales (\bar{X}) de las sílabas tónicas y átonas, tanto en posición inicial ó interior de palabra, como final ante pausa:

Núm. de fonemas	Sílabas tónicas		Sílabas átonas	
	\bar{X} inter.	\bar{X} final	\bar{X} inter.	\bar{X} final
1	16		8	26,4
2	23,5	40	14	29,5
3	30,8	48	21	32,8
4	38,4	64	23	43,2
\bar{X}	27,25	46	15,14	30,5

l g x q z q s k o i o l y s 2 b 1 q 2 2 9 9 4

f a r a f a n g á n a

l a s q s u i l l i

[4] é s ú m p w é ð l o ð e s w é n e l o d l e s

2 0 8 1 1 k g m d o s p r e g

[5] t u m b á ð o a k á e n m i s ð r ú m a s i n t e r j ó r e s

[8] e u q ð l o z o k k s 2

[6] a l a s ó m b r a ð e k l á r o s

[3] s q n 0 l e s h j o 2 9 k 9

[10] p r k o k o l é r o s



[7] l a l ú θ f a β j ó s a k á e



[8] e n d ú r o s ó k r e s



s o β r e l k á m p o e k s t é n s o



[9] u m é a n



f ó x a s d e k a l ó r l a s p j é æ r a s

[10] i laumæð á þel á f B o l k o f p u l é n t o

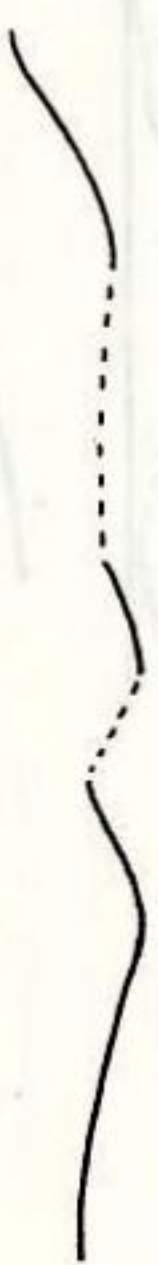
[11] e þ a p ó r a f r e s k ú r a s b e h e t á l e s

[12] e n e l á y r j o k r i s ó l

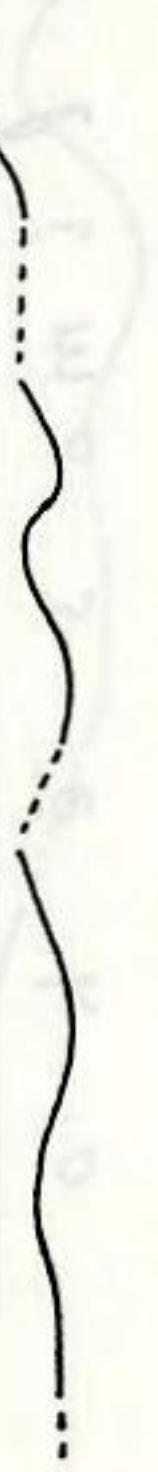
d e l k l í m a s é k o

[13] p e r é θ a

[a] b e l e g



[m] l a k s i t e ú



[ŋ] e n l o s a y w a θ á l e s



[ʎ] k w á x a n ú n v á n o



[m] a m o n j a k á l i ð é n s o



[s] e l k o m p á k t o ð i p o p ó t a m o s e ú n d e

[16] e n s u k á l d o ž e l í ž o s u k u l é n t o

[17] j e l e l e f á n t e ž e m a f í l i y r á s a

[18] f ú m j a β a x o e l β a o β á

s u β á y o s w é ň o

[19] a r á e n t r e l a s p a l m é r a s

[20] e s t á t e n d í ð o e l p w é p l o

[21] m u s ú m b a

t o m b u k t ú

f a r a f a n g á n a

[22] k a s e r í o i f e á l

d e p á θ i s w é n o

[23] á l g j e n d i s w é l v e p e r e θ ó s a m é n t e

[24] ú n k á n t o m o n o f í t m i k o e n e l v j é n t o

[25] p u l l u l á θ o θ e ú e s k e s e a k j é t a n

b n r f n g q o g e n s z k e z e g k j k f g u

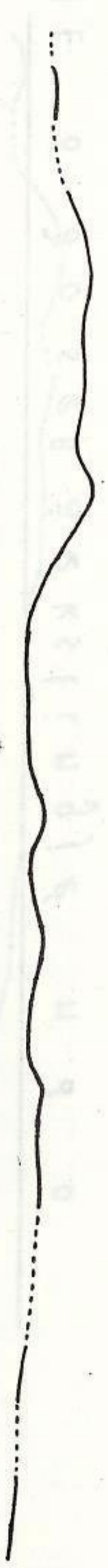
[26] e m b á l s a s d e ð i p l ó n g o s o n o l j i é n t o s

[27] i ð e y u t u r a ð j ó n e s a l a f y á ð a s

[28] k e ð á n ú n d ó m a n l i o

[29] d e l e x a n í a l b é f s o

[29] é s l a n é y r a k e k á n t a



[30] s u s ó p r j a b i ž a ž e a n i m á l d o m é s t i k o



[31] l a n . é y r a d e l a s θ ó n a s o l e á ž a s



[32] k e y w é l e a t j é ř a



a s a l b a x í n a a s é k s o



[33] é s l a n é y r a k e k á n t a

[34] i s u k á n t o s e n s u á l s e þ á e k s t e n d j é n d o

[35] k o m o ú n a k l á r a t m ó s f e r a þ e a í þ a

[36] b a x o l a s ó m b r a þ e l o s k o k o t é r o s

[37] a l f u m ó f þ e s u k á n t o

[38] t ó þ o s e þ á e k s t i n g j é n d o

[39] i s ó l o k é ð a e n m i á l m a

[40] l a ú p r o f ú n d a ð e l d i p t ó n g o f j é r o

[41] e n k u j a k ú f þ a m a t e f n á l s e s k ó n d e

[42] l a f m o n í a p r o ð í f i k a ð e l s é k s o

3. Comentario métrico-estilístico.

La estructura métrica del poema es el medio formal a través del cual se expresa la lengua literaria. Por ello, es lógico que el poeta utilice los recursos fónicos que le brinda la poesía para acompañar o poner de relieve determinados contenidos. Nos referimos sólo a ellos en los comentarios que realizamos a continuación.

3.1 Estrofa I (versos 1-6)

El poeta realiza la mayoría de las pausas de acuerdo con la estructura sintáctica del texto: son los casos de las pausas versales de los versos 2,3,4,5, y la estrófica del verso 6. Las pausas internas del verso 3 responden a una enumeración incompleta. En los dos primeros versos, el comportamiento pausal es el siguiente: no hay pausa versal después de *remota*, por producirse un encabalgamiento abrupto:

Esta noche / me obsede la *remota*

visión / de un pueblo negro.

Como se sabe, un encabalgamiento es siempre un hecho anómalo: si se respeta la pausa versal, se rompe un sirrema (en este caso, *remota visión*: adjetivo + sustantivo); si se respeta el sirrema, se anula la pausa versal.

La pausa interna que hace después de *noche* es lógica, ya que se trata de un complemento circunstancial hiperbatizado, que viene seguido de un grupo fónico largo, de diez sílabas *-me obsede la remota visión-*; no es lógica la pausa que se produce después de *visión*, ya que este sustantivo se escinde de su complemento determinativo: *de un pueblo negro*. En el verso 6, se produce también una pausa pequeña que rompe la unidad del sirrema: entre el adjetivo *claros* y el sustantivo *cocoteros*.

La entonación corre paralela, lógicamente, con la estructura sintáctica de la estrofa: enunciados incompletos son los que se producen en *esta noche*, *la remota visión*, etc. y van señalados en el § 2.2. por medio de junturas terminales ascendentes (flechas hacia arriba): las realizaciones del fundamental, como se puede comprobar en los patrones de entonación (§ 2.5.), terminan en suspensión, esperando la conclusión del enunciado. El fundamental desciende después de *negro* (verso 2) y de *cocoteros* (verso 6) porque termina la frase. El verso 3, está formado por tres miembros de una enumeración incompleta (el último no va precedido por la conjunción copulativa *y*): por eso presenta al final de cada uno de ellos una juntura terminal descendente (flecha hacia abajo).

El ritmo acentual es casi pleno en los versos 1,2,3,4 y 5. En el primer verso, *esta noche*, reúne dos acentos extrarrítmicos, frente al grupo fónico que sigue *-me obsede la remota visión-*, cuyos acentos en las sílabas 6,10 y 2 del verso siguiente, son totalmente rítmicos.

El juego acentual va, además, acompañado de un aumento de duración de la sílaba acentuada. Compárense las duraciones que damos a continuación, con las medias reproducidas en el cuadro del § 2.4.: *sé* en *obsede*: 44 c.s.; *sión* en *visión*: 64 c.s.; *súm*, en *Mussumba*: 50, 4 c.s.; *tú* en *Tombuctú*: 52, 4 c.s.; *gá* en *Farafangana* 28 c.s., además de la duración de la palabra; *bá* en *tumbado*: 28 c.s.; *sóm* en *sombra*: 40, 8 c.s.; *clá* en *claros*: 33, 6 c.s.; *té* en *cocotéros*: 25,6 c.s.; además de sílabas átonas finales como *che* en *noche*, con 35,2 c.s.; *ño* en *sueño*, con 34,8 c.s.; *ros* en *cocoteros*, con 37, 6 c.s.

Las pausas, el encabalgamiento abrupto, la acentuación, el tempo están poniendo de relieve la oscuridad *-noche, negro-* junto a un difuminado recuerdo ancestral *-obsede, visión, sueño-*, recuerdo que se reitera en el verso 5 *-tumbado allá en mis brumas interiores-*, con un esquema acentual rítmico y casi pleno. El *pueblo negro* y el *pueblo de sueño* llenan además, los dos únicos heptasílabos de la estrofa, heptasílabos acentualmente casi plenos.

El origen africano del pueblo está reforzado por la presencia de los topónimos evidentes que aparecen en el poema⁸; además, es puesto de relieve por medio de varios recursos fónicos: en primer lugar, es el endecasílabo más largo de la estrofa: 493,2 c.s., frente a la media de los endecasílabos, que es 249, 2 c.s.; en segundo lugar, sólo tiene tres acentos rítmicos situados, además, a intervalos iguales: 2^a 6^a y 10^a sílabas; en tercer lugar, los topónimos elegidos tienen tres y cinco sílabas, con la peculiaridad de que en el español hablado, los trisílabos oxítonos (*Tombuctú*) sólo alcanzan una frecuencia en la población léxica del 2%, y los pentasílabos paroxítonos (*Farafangana*), del 0,99%⁹; en cuarto lugar, en estas palabras, por la armonía vocálica existente en las lenguas africanas, las vocales de igual o semejante timbre se deben repetir; ello hace que se contrapongan y repitan también en el mismo verso las vocales posteriores [o,u] frente a [a]. Además, la entonación, que, como ya dijimos, es respectivamente descendente.

El último verso de la estrofa tiene una estructura fónica que corre paralela con su significado. Frente al verso 5, con cuatro acentos rítmicos, éste sólo posee tres, siendo el primero extrarítmico en la sílaba 3^a; es el único verso cuyo primer acento se localiza en esa sílaba. Es un verso con pausa anómala, violenta, al romper el poeta el sirrema *claros/cocoteros*; la entonación se queda en suspensión en el adjetivo: es una oposición entre la luminosa sombra de los cocoteros y la oscuridad o la idenfición de todo lo expresado anteriormente.

⁸ El autor utiliza tres términos *-Mussumba, Tombuctú, Farafangana-* que corresponden a otros tantos topónimos reales que han sido elegidos buscando evidentemente su sonoridad. No hay conexión lógica entre ellos; el lector posiblemente pensara que esos tres pueblos negros estuviesen situados alrededor del Golfo de Guinea, que es de donde procedían la mayoría de los negros que, arrancados de Africa, eran transportados como esclavos a América; pero no, no se ve conexión. *Mussumba*, que los repertorios geográficos consultados transcriben con una sola s, está en la antigua Katanga; *Tombuctú*, en Malí, al Este de Mauritania; y *Farafangana* está situada nada menos que en el Sudeste de Madagascar, lugar bien remoto.

⁹ A. Quilis: *El acento español*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, pág. 48.

La rima parcial de la estrofa, *é - o*, se reitera, aquí y en todo el poema, en los versos pares, como en el romancero. La rima está situada en las palabras claves de la estrofa: *pueblo negro, pueblo de sueño, cocoteros*. Pero si en estos versos se produce la rima, entre los restantes aparece también una tibia reiteración de timbre. Así, frente al *é-o*, de la rima asonántica, el verso 5 presenta *o-é*, es decir, lo mismo, pero invertido; en el verso 1, *ó-a*, donde la vocal tónica es, como en el verso 5, /ó/; e incluso /-a/ del verso 1, frente a *á-a* del verso 3.

3.2 Estrofa II (versos 7-12)

La segunda estrofa comienza por un heptasílabo y continúa en cinco endecasílabos.

En cuanto al contenido, el verso 7, heptasílabo, ya es una oposición a la estrofa anterior: luminosidad rabiosa aquí frente a la oscuridad de toda la primera estrofa. Los suprasegmentos acompañan decisivamente a este primer verso: es acentualmente pleno, con acentos rítmicos en 2^a, 4^a y 6^a sílabas; en el sustantivo inicial *luz*, núcleo del contenido, la entonación muestra una curva ascendente-descendente muy acusada; al mismo tiempo, su duración es considerable: 41,6 c.s.; el fundamental termina en suspensión ante la pausa, esperando la complementación del circunstancial que inicia el verso siguiente.

El verso 8 refleja un paralelismo interesante entre los contenidos y los suprasegmentos: es pausado; la pausa interna aparece después de la 5^a sílaba: el primer hemistiquio - *en duros ocre*- complementa el colorido del verso anterior: el fundamental es muy alto, descendiendo fuertemente en la última sílaba, átona, de *ocres*, como si el sentido se completase ahí; el tempo de este grupo fónico es ligeramente rápido. El segundo hemistiquio - *sobre el campo extenso*- comienza con un alvéolo de tres sílabas impausadas: la primera es la 8^a de *campo*; su fundamental es muy bajo, comparado con el del hemistiquio anterior, y plano; su tempo muy lento. Estos rasgos acompañan a los significados de los hemistiquios: se pone de relieve el colorido de la luz que incide implacablemente, y el campo extenso y monótono. El fundamental termina con movimiento descende al final del verso.

El verso 9 debería tener, teóricamente, tres pausas: dos internas, producidas por el inciso explicativo - *rojas de calor*- y la versal. El poeta utiliza otra vez recursos suprasegmentales para poner nuevamente de relieve en el verso lo que ya el orden de palabras había hecho por sí expresivo: la lectura de Palés hace pausa después de *humean*, produciendo un antibraquistiquio de sólo tres sílabas; su duración es considerable: *mé*: 27,2 c.s.; *an*: 33,5 c.s., de *humean*; el fundamental es muy alto, presentando su cima en la [é], que alcanza muy rápidamente, para descender luego con marcada morosidad. El segundo grupo fónico del verso es impausado, pero el poeta utiliza nuevamente los recursos prosódicos para varias funciones: en primer lugar, el fundamental asciende fuertemente en *rojas* prolongando, al mismo tiempo, la duración de la sílaba *ro* (29,6 c.s.); todo ello, contribuye a poner de relieve el adjetivo. Dijimos antes, que, después de *calor*, hubiese sido lógica la presencia de una pausa como señal delimitadora del inciso explicativo; pero esta función delimitadora

también puede ser realizada por la entonación, sin necesidad de pausa, que es lo que ocurre aquí. Si observamos la curva entonativa correspondiente, podemos ver una inflexión ascendente-descendente en la sílaba *lor* de *calor*; esa inflexión es la indicadora de la delimitación del sintagma adjetivo intercalado. El sujeto de toda esa oración, que ha quedado relegado al final, porque en la intención del poeta estaba el interés por destacar *humean*, es enfatizado también por medio de la entonación: obsérvese el movimiento ascendente-descendente del fundamental en *pedras*, junto a su considerable altura, y su rápido descenso a partir de la [é]. Debemos indicar aquí que los mencionados movimientos circunflejos del fundamental en las sílabas *lor* de *calor* y *pie* de *pedras*, con las funciones indicadas, son propias de la entonación del dialecto puertorriqueño¹⁰.

Los versos 10 y 11, impausados, constituyen el sintagma nominal y el verbal, respectivamente, de la misma oración. Reflejan un cambio de ritmo acusado, frente a los versos anteriores: las pausas, la estructura acentual, con todos los acentos rítmicos, los movimientos del fundamental, las duraciones de determinadas sílabas son, como hemos indicado, recursos fónicos que acompañan la intensidad de la luz y del color, descrita en los versos 7 y 9. Por el contrario, estos dos versos sólo tienen tres acentos, con tres y dos sílabas inacentuadas en sus inicios, respectivamente; el fundamental, aunque alto, es monótono: la duración de los endecasílabos no es muy grande, y la brevedad es mayor en el verso 11, los dos versos, que esperan completar su significado, terminan en entonación suspensiva; todo ello, les imprime una marcada morosidad.

El verso 12 vuelve a tener 4 sílabas acentuadas; el poeta hace nuevamente aquí una pausa después de *crisol*, después de la 6ª sílaba; esta ruptura del sirrema es tanto más violenta, cuanto que por la situación de los adjetivos, el sustantivo y complemento determinativo quedan en inmediata secuencia, el fundamental en *crisol* termina en suspensión; la pausa interna es larga, 49, 6 c.s.; el fundamental no es muy alto; por otro lado, los dos hemistiquios tienen, además, exactamente la misma duración: 120,8 c.s. Todo ello, son recursos que llaman la atención sobre la dureza climatológica de la zona.

En esta estrofa, la rima asonántica de los versos pares se localiza sobre adjetivos que desempeñan un papel importante en el significado de la estrofa: la extensión del campo, los árboles corpulentos, la sequedad del terreno. Además, hay otra rima *á-e*, en los versos 7 y 11. Sólo las *pedras* quedan aisladas desde el punto de vista de la rima, pero aún así tiene la /é/ común con la rima preponderante.

3.3. Estrofa III (versos 13-18)

Esta estrofa, como la quinta, está formada sólo por endecasílabos.

El primer verso es polipausado. El poeta, en su lectura, ha omitido la conjunción *y*, que aparece en el texto escrito. El significado de los dos primeros

10. A. Quilis: *Entonación dialectal hispánica*. *Lingüística Española Actual*, VII, 1985, 145-190.

grupos fónicos va unido al comportamiento prosódico: todo este verso sólo tiene tres acentos rítmicos y equidistantes (en 2ª, 6ª y 10ª sílabas); uno de ellos sobre *laxitud*, trísilabo oxítono, cuyo patrón es de baja frecuencia en nuestra lengua, como ya dijimos; el fundamental de *pereza* y de *laxitud* es bajo y contrasta con la altura que presenta en *los aguazales*; la sílaba *za* de *pereza* es larga: 40,8 c.s. y también lo son las últimas de *laxitud*: *xi*: 30,4 c.s. y *túd*: 46,4 c.s.; los grupos fónicos son progresivamente más largos (78, 88 y 118,4 c.s.). La entonación es descendente en los dos primeros grupos fónicos. El contraste es fuerte por la altura del fundamental, ya lo dijimos, en el último grupo fónico, que acaba en suspensión, con la sílaba tónica bastante larga (*zá*: 32 c.s.), y por la resolución del verso siguiente -verso 14- donde el primer hemistiquio es largo (cinco sílabas), con tres acentos (extrarrítmico el de la 1ª sílaba; antirrítmico el de la 3ª, rítmico, el de la 4ª sílaba) un fundamental alto, y la sílaba rítmica (*va* de *vaho*) larga: 32 c.s.; la entonación es descendente, dando la impresión de terminación de la frase; pero ello no es así, porque *vaho* está adjetivado por dos grupos fónicos breves con un fundamental bastante bajo: el primero, *amoniacal*, un trísilabo oxítono, cuyo patrón tiene una frecuencia bajísima en español: sólo del 0,59%¹¹; ello hace que se produzca un vacío acentual desde la 4ª sílaba en *vaho*, hasta la 8ª en *amoniacal*, cuya última sílaba tónica, *cál*, es larga: 41,6 c.s.; el último grupo es braquístiquio de tres sílabas, que termina con entonación descendente. La pausa que hay después de *vaho* rompe el sirrema sustantivo+adjetivo; tampoco esperaríamos la que precede a *y*. Todo ello marca un fuerte contraste entre los dos versos: contraste que enfatiza la quietud del verso 13 y las cualidades del *vaho*. Entre *vaho* y *amoniacal* hay sinalefa: la pausa interna, como se sabe, no la impide.

Los versos 15 y 16 son versos impausados, con un fundamental alto, que termina en suspensión en ambos; tienen sólo tres acentos, en las mismas sílabas, y, aproximadamente, la misma duración en los grupos fónicos y en las pausas versales; además, estos versos, y el 17, tienen un principio inacentual bastante largo: en 3ª y 4ª sílabas. Las sílabas tónicas son largas *pác* de *compacto*: 32 c.s.; *hún* de *hunde*: 28 c.s.; *cál* de *caldo*: 39 c.s.; también la final *to* de *suculento*: 32 c.s.; todo ello imprime un tempo acompasado y lento que acompaña al significado de estos dos versos.

El verso 17 mantiene alto su fundamental; es pausado después de la 8ª sílaba: el primer grupo fónico es largo, con acentos rítmicos equidistantes, una aliteración muy acusada, y, al final, un braquístiquio de tres sílabas: *y grasa*; las junturas terminales de los dos grupos fónicos son ascendentes; las sílabas tónicas son largas: *fán* de *elefante*: 35,2 c.s.; *fíl* de *marfil*: 40 c.s.; la átona de *grasa*: 33,6 c.s. Contrasta este verso con el último, también pausado, con acentos en 1ª y 6ª sílabas del primer hemistiquio, que son las extremas, y en 8ª y 10ª, en el segundo, con un fundamental más bajo. Las sílabas tónicas vuelven a ser largas: *rú* de *rumia*: 28 c.s.; *vá* de *vagó*: 24 c.s. y *sué* de *sueño*: 32,8 c.s.

¹¹ A. Quilis: *El acento español*, pág. 48.

Además de la rima *é-o*, presente en los versos pares, *á-e* del verso 13 ha aparecido ya en los versos 7 y 11 de la segunda estrofa, y *á-a* es la misma del verso 3 de la primera estrofa.

Como hemos visto, se conjuntan varios factores en esta estrofa: versos polipausados e impausados; todos son endecasílabos; abundan las palabras oxítonas: *laxitud*, *amoniacal*, *marfil*, *baobab*; un proparoxítono de cinco sílabas: *hipopótamo*; fundamental bajo y alto; es decir, está llena de abundantes recursos contrapuestos, que le infieren una fuerte expresividad.

3.4 Estrofa IV (versos 19-22)

Es una estrofa de cuatro versos, con una estructura paralela a la séptima y última: primero los heptasílabos y a continuación los endecasílabos. Los dos primeros versos, que son los heptasílabos, están impausados: el verso 19 sólo tiene dos acentos rítmicos; el 20 tiene tres acentos, también rítmicos y equidistantes (2^a, 4^a, y 6^a sílabas). El verso 19 es un complemento circunstancial hiperbatizado: de ahí la juntura terminal ascendente: tiene sentido incompleto: el fundamental desciende lentamente, después de un movimiento circumflejo final, ya comentado anteriormente, que es el que rompe la monotonía de este verso. Estos dos heptasílabos tienen la misma duración y las pausas versales son casi iguales. Su ritmo es lento: su duración es superior a la media de los heptasílabos; las sílabas tónicas del verso 19 tienen una duración considerable: *llá* de *allá*: 47,2 c.s.; *mé* de *palmeras*: 32 c.s.; lo mismo ocurre con las dos sílabas de *pueblo*: *pué*: 34,4 c.s. y *blo*: 35,2 c.s. La longitud de los versos, la morisidad de algunas de sus sílabas, la monotonía del fundamental acompañan a la idea de quietud extendida en el palmeral.

Este ritmo se va a romper en el verso siguiente, el 21, polipausado, con acentuación mínima, rítmica y equidistante de nuevo (2^a, 6^a y 10^a sílabas), con grupos fónicos monoléxicos, progresivamente más largos, fundamental muy alto, con muchas inflexiones, sílabas muy largas, marca un fuerte contraste con los dos versos anteriores y con el siguiente (recuérdese, además, lo que dijimos sobre el mismo verso en la estrofa I). Y, por último, el verso 22, pausado después de la sexta sílaba, donde se rompe el sirrema; pero esta ruptura es importante para resaltar las cualidades del caserío. La extensión semejante de ambos hismistiquios, la acentuación casi plena del verso, que recae sobre las palabras llanas, el descenso acusado de la frecuencia del fundamental y su monotonía, la considerable duración de *paz* (51,2 c.s.) acompañan al significado.

De nuevo la rima *é-o* en los versos pares, en *pueblo* y *sueño*, dos palabras claves en la estrofa; *á-a* apareció también en las estrofas primera y tercera; *é-a*, que también contiene /é/, apareció en el verso 10 de la segunda estrofa.

3.5 Estrofa V (versos 23-28)

Es una estrofa formada por endecasílabos, como la tercera. Todos son impausados, con excepción del último. Presentan un curioso juego acentual: los dos primeros endecasílabos, casi plenos tienen en común la 1^a y 10^a sílabas y diferentes las centrales: 4^a y 8^a sílabas el verso 23, y 2^a y 6^a sílabas el verso 24;

todos los acentos son rítmicos. Los dos versos siguientes (el 25 y el 26) sólo presentan tres sílabas acentuadas, y casi coincidentes con el verso 24: 3a, 6a, 10a y 2a, 6a y 10a sílabas; estos acentos son prácticamente equidistantes: el verso 27 sólo tiene dos acentos, el mínimo, y también en 6a y 10a sílabas: rítmicos. Las palabras son predominantemente largas; son patrones léxicos y acentuales poco frecuentes en español: *peresozament*¹², *monorrítmico*,¹³ *pululado* y *soñolientos*¹⁴, *guturaciones*¹⁵ *alargadas*. Todo acompaña a la lentitud y a la quietud que se expresan en la estrofa. Y todo esto está tanto más marcado cuanto que en el verso 28 se produce un fuerte contraste: en primer lugar, hay un encabalgamiento oracional: *guturaciones alargadas / que dan*; el poeta, en su lectura, ha optado por hacer pausa; en segundo lugar, este verso tiene cinco acentos en 2a, 3a, 4a, 8a, y 10a sílabas; el acento en 3a sílaba es antirrítmico; hay también una pausa después de 4a sílaba que, además de romper el sirrema *don / de lejanía*, deja un braquistiquio con muchos acentos (tres en cuatro sílabas), fundamental alto, tres consonantes nasales y un juego de palabras: *dan, don*; es fuerte el contraste que se establece con el otro hemistiquio, más largo, con sólo dos acentos al final y un fundamental bajo y monótono.

Las duraciones de los endecasílabos son también muy diferentes: los dos primeros versos, el 23 y el 24, tienen una duración muy superior a la media. Hay en ellos sílabas especialmente morosas: *guien* de *alguien*, con 43,2 c.s.; *suél* de *disuelve*, con 43,2 c.s.; en *canto*, *cán*: 43,2 c.s.; y *to*: 22,4 c.s.; los dos versos forman, por otra parte, una unidad gramatical y significativa completa. El verso 25 es de tempo rápido: con 221,6 c.s., está por debajo de la media de duración de los endecasílabos: resalta en él la duración de *úes*: *ú*: 20,8 c.s. y *es*: 23,2: este verso termina en el 26, que es nuevamente muy lento; es decir, tempo rápido en el verso 25, donde las *úes* -única secuencia sonora lenta- se agitan frente a la morosidad del verso 26, referido a los diptongos en los que [u] es el segmento más significativo.

Los dos últimos versos son también muy diferentes: el 27, muy rápido (182 c.s.), con un fundamental muy alto, frente al 28, pausado, lento, con diferencia acusada entre los dos hemistiquios, tanto desde el punto de vista de duración e intensidad, como de nivel del fundamental.

La rima sigue siendo *é-o* en los versos pares. Hay también reiteración de *é* en los versos 23 (*é-e*) y 25 (*é-a*). La rima *á-a*, presente, como hemos dicho, en las estrofas anteriores, aparece también aquí, en el verso 27.

3.6. Estrofa VI (versos 29-36)

Es la estrofa más larga de todo el poema: ocho versos; de ellos, dos heptasílabos y los demás endecasílabos. Los primeros (versos 29 y 33) son el

¹² Este esquema tiene una frecuencia en español del 0,08%. Para todos estos datos, véase A. Quilis: *El acento español*, págs. 48-52.

¹³ Esquema cuya frecuencia es del 0,03%.

¹⁴ Esquema cuya frecuencia es del 3,2%.

¹⁵ Esquema cuya frecuencia es del 0,99%.

mismo verso repetido: *Es la negra que canta*; ellos encabezan cada una de las mitades de la estrofa; son los únicos versos que tienen acento en la 1ª sílaba, además, dos de sus tres acentos son antirrítmicos, y contienen dos palabras que son clave: *negra* y *canta*, que son las que se explayan en cada una de las mencionadas partes: en la primera, (versos 29-32) todo lo que se refiere a la negra; en la segunda, (versos 33-36) su canto. Las reiteradas referencias sensuales en las descripciones del poeta parecen concentrarse en este eslabón poemático, donde lo olfativo, lo visual e incluso lo táctil toman cuerpo real.

Los dos primeros versos constituyen una oración compuesta completa; todo el peso verbal está en el heptasílabo, complementado por el verso 30, el endecasílabo. Ambos son impausados; el heptasílabo tiene un fundamental bajo y monótono, con las sílabas tónicas largas (*és*: 24 c.s.; *né* de *negra*: 25 c.s.; *cán* de *canta*: 34, 4 c.s.) y la última átona del verso (*tá*: 30,4 c.s.); es como si acompañase a la canción también oscura y soñolienta. Se origina, además, un fuerte contraste con la primera mitad del verso siguiente, cuyo fundamental es alto y fuertemente inflexionado; es el complemento: *su sobria vida*. En este endecasílabo, se vuelve a producir una diferencia acusada entre su primera mitad, como ya hemos dicho, y la segunda, con un fundamental nuevamente bajo y monótono; es un verso casi pleno, con acentos rítmicos situados simétricamente (sobre las sílabas 2ª, 4ª y 8ª, 10ª), que acompañan al mismo tiempo al orden de los elementos gramaticales: “adjetivo-sustantivo -de-sustantivo-adjetivo”.

Los endecasílabos 31 y 32 siguen describiendo a la negra: forman un encabalgamiento oracional. El poeta ha respetado la pausa versal. El verso encabalgante es impausado, con tres acentos rítmicos equidistantes (en las sílabas 2ª, 6ª y 10ª), con un fundamental alto y muy movido; un tempo rápido (207 c.s.; muy por debajo de la media de los endecasílabos) que contrasta con la morosidad de las sílabas tónicas¹⁶ y con las cimas del fundamental, que coincide precisamente en ellas. El verso encabalgado es polipausado, muy largo, con los grupos fónicos progresivamente más cortos; fundamentales altos y muy inflexionados, sobre todo en la última sílaba tónica, que presenta la entonación circunfleja, ya comentada anteriormente; las junturas terminales son descendentes, por tratarse de una enumeración incompleta; todos los acentos son rítmicos (en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas); la combinación de todos estos fenómenos dan una fuerte expresividad a los mencionados versos.

El verso 33, heptasílabo que da comienzo a la segunda parte, tiene la misma duración que el que iniciaba la estrofa (verso 29), pero su fundamental, al contrario, es muy alto y termina con juntura terminal ascendente, esperando el verso 34. Este es lento (258,4 c.s.), con un fundamental alto y relativamente inflexionado que termina en suspensión ligeramente ascendente porque espera la complementación del verso siguiente. Sus acentos son rítmicos, con excepción, precisamente, del antirrítmico de *cánto*¹⁷. El verso 35 es también

¹⁶ *zó* de *zonas*: 28,8 c.s.; *á* de *soleadas*: 20 c.s.

¹⁷ En *sensual* hay que hacer sinéresis en las dos últimas sílabas.

impausado, más rápido (185 c.s.), con cuatro acentos rítmicos, un fundamental bajo y muy plano, que contrasta con el de los versos anteriores. Finaliza también en suspensión (juntura terminal ascendente) esperando la complementación del verso 36, último de la estrofa. Este también es rápido (202,4 c.s) con fundamental bajo y plano, con la excepción de la subida en la sílaba tónica de *sombra*; tiene sólo dos acentos rítmicos el mínimo, (en 4ª y 10ª sílabas). Los rasgos destacados en estos dos versos finales contribuyen a reforzar la significación de serena felicidad que envuelve al pueblo negro.

La rima vuelve a ser, lógicamente, *é-o* en los versos pares; el verso 30 es proparoxítono¹⁸; la rima en este verso sigue siendo *é-o*; no cuenta la sílaba *ti*. En esta estrofa, hay otra rima, *á-a*, en los versos 29,31,33, que ya apareció en las estrofas anteriores. Sólo queda aislado, en cuanto a la rima, el verso 35.

3.7. Estrofa VII (versos 37-42).

Es la última del poema, con seis versos de nuevo; están dispuestos de un modo especial: tres heptasílabos seguidos de tres endecasílabos. Todos son impausados.

El primer heptasílabo (verso 37) es un verso de tempo rápido (156 c.s.), con sólo dos sílabas acentuadas, con un fundamental relativamente bajo y monótono que acompaña a su significado; frente a la rapidez del verso, la palabra *canto* presenta una morosidad intencionada: *cán*: 34,4 c.s. y *to*: 33,6 c.s. El heptasílabo siguiente es marcadamente lento (192,8 c.s.), con un fundamental muy alto, con descenso largo y rápido a partir de la última sílaba acentuada, que es muy larga (*guién* de *extinguiendo*: 41,6 c.s.), como también lo es la primera (*tó* de *todo*: 36,8 c.s.); todo ello le da una fuerte expresividad.

El último heptasílabo es de tempo rápido. Tiene tres acentos rítmicos, un fundamental alto que termina en suspensión (juntura terminal ascendente) esperando completar su sentido con el endecasílabo siguiente que es el sujeto postpuesto. La inflexión alta del fundamental marca el adverbio *sólo*. El verso 40 es lento; tiene un fundamental alto, muy inflexionado, con un final circunflejo en suspensión; las sílabas tónicas son marcadamente largas¹⁹ y soportan las cimas del fundamental; los acentos son rítmicos, situados simétricamente (en 2ª, 4ª, 8ª y 10ª sílabas); la adjetivación presenta el mismo orden; la mitad de sus vocales son posteriores: [u], [o]. Este verso es complementado por el endecasílabo 41, que también tiene un fundamental muy alto y con mucho movimiento, que termina en suspensión ligeramente ascendente. Sólo tiene tres sílabas acentuadas: dos de ellas (*cúr* de *curva* y *cón* de *esconde*) ligeramente más largas. Sobre la tónica de *curva* el fundamental alcanza su punto más alto. El último verso, de duración normal, como el anterior, tiene sólo dos acentos; uno de ellos, extrarrítmico. Hay un proparoxítono: *prolífica*. El fundamental presenta un comportamiento

¹⁸ Tiene 13 sílabas fonológicas; hay que descontar una sinalefa y computar las dos últimas sílabas átonas como una sola: en total, 11 sílabas métricas.

¹⁹ *fún* de *profunda*: 34,8 c.s.; *tón* de *diptongo*: 39,2 c.s.; *fié* de *fiero*: 33,6 c.s.

diferente: alto en su primera mitad, desciende en *prolífica*, desde donde se mantiene bajo y horizontal, hasta que en la última sílaba, *so*, desciende para su terminación. Este verso quintaesencia a la negra en su canto y en su sexo.

Junto a la rima del poema, *é-o*, en el penúltimo verso aparece *ó-e*, que también estaba en el penúltimo verso de la primera estrofa. Vuelve aparecer *á-a*, como en todas las estrofas anteriores, con excepción de la segunda; también la *á* de *canto*, unida semánticamente a *canta*.

El poeta utiliza diestramente en la versión escrita de este **Pueblo negro** los recursos que la lengua pone a su disposición: acentos, encabalgamiento, orden de palabras, longitud de las palabras, esquemas léxicos acentuales, rima (*é-o*, el 50%; *á-a*, el 19%), junturas terminales, composición estrófica, para acompañar el contenido del poema. Además, en la lectura, juega con la entonación, con las pausas no gramaticales, con el tempo para expresar con una gran maestría lo que, según su modo de ver, no había quedado suficientemente puesto de relieve por medio de los otros elementos lingüísticos.

Antonio Quilis
Madrid

En 1976 José Antonio Maravall nos recordaba que la sociedad española de finales del siglo XVI y comienzos del XVII conoció "una eficaz erosión del sistema de distribución de los individuos en grupos estables, estamentalmente diferenciados, una erosión de la estratificación tradicionalmente establecida".¹ Fue aquella una sociedad en la que se registraron los siguientes índices de movilidad: la geográfica—con sus desplazamientos territoriales— "sin duda bastante elevada (supuesto imprescindible para la novela picaresca)", la profesional—con sus cambios de oficios—con sus movimientos interestamentales— consecuencia de las dos movilidades anteriores y de mucho menos incidencia que aquéllas.

Todo ello se incluye en el repertorio de posibilidades de un tiempo nuevo que vino a desmenuzarse el mecanismo de aspiraciones de la novela picaresca (Mar., p. 594).

Por un lado, pues, se registra un aumento considerable de personas movidas por el afán de valer más quienes, sin embargo, no llegan a desarrollar ninguna conciencia de grupo como ocurrirá con la sociedad de clases del XIX. Y por otro lado, se potencia "la pretensión de subir". Se aspira a alcanzar altos niveles de honor, es decir, a adquirir nobleza—real o fingida, o bien se procura acceder a niveles en los que se haga gala de un mayor poder adquisitivo de los bienes que se compran con dinero. Es el caso de las honras, susceptibles de ser adquiridas; lo que no ocurre con el honor estamental (Mar., p. 595).

¹ "El bursón" o la vergüenza de Pablo, novela de Don Francisco: El bursón frente a los dos puzos: "El bursón y garrancho", de próxima aparición en forma de libro.

² José Antonio Maravall, "La erosión social de arriba en la novela picaresca", *Comentarios Hispánicos*, 312 (Junio, 1970), p. 298. En la sección las alusiones a dicho artículo aparecen dentro del texto mismo.