

## Análisis formal de las endechas a Guillén Peraza

*Irma Céspedes*

### 0. INTRODUCCIÓN

Preocupa la falta de un desarrollo orgánico del estudio del verso, problema señalado entre otros por Wellek y Warren (44: 187 a 206), Ducrot y Todorov (13), Tinianov (42). La mayor parte de las observaciones en torno a la métrica, por ejemplo, se basan en las preceptivas tradicionales que parecieran aplicar conceptos válidos para las lenguas clásicas: latín y griego, pero que se adaptan sólo artificialmente a las características de las lenguas modernas<sup>1</sup>. Bélič (7: 17) señala que este acomodo está destinado al fracaso, porque no toma en consideración el conjunto de fonemas y oposiciones fonológicas propios de cada lengua; los descubrimientos de la lingüística moderna y más particularmente de la fonología, han hecho caducar numerosas reglas y leyes antiguas de la versificación, sin haber formulado todavía otras nuevas, dicen taxativamente Ducrot y Todorov (13: 241).

Toda nueva formulación en torno a la versificación debe partir de la función estética del mensaje poético señalada por Jakobson en *Lingüística y poética* (19: 347 a 395). "La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje" (19: 358), afirmación que pareciera expresar, en términos diferentes, lo que señalara Staiger: "El valor de los versos líricos como tales consisten en esa unidad de significación de sus palabras y su música" (41: 31). Esta condición del texto poético

<sup>1</sup> Esto se advierte fácilmente al estudiar las observaciones y acomodos que propone NAVARRO TOMÁS (28: 35) para aplicar el concepto de cláusulas tradicionales, a la medida del verso castellano.

exige, naturalmente, una actitud de lectura que obliga a considerar el poema como "una partitura (en el sentido musical), [...] que indica el contexto cultural en el que habrá que descifrarlo", según afirma Riffaterre (35: 329).

Observaciones de este tipo, una y otra vez reiteradas, coincidentes más allá de las posiciones de cada uno de los críticos, nos produjeron honda inquietud y nos movieron a intentar establecer un modelo de análisis que conciliara, en alguna medida, posiciones muchas veces consideradas antagónicas, pero que, por referirse al mismo objeto, iluminan y acotan el problema. Es así como nos hemos propuesto penetrar en el universo trascendente del que es imagen el poema, a través de su nivel formal, escudriñando e inquiriendo el porqué de determinadas formas y estructuras que el poeta eligió como las mejores y más convenientes vestiduras para su expresión poética. Este intento de crítica literolingüística fue sugerido por la lectura de tres ensayos de Rabanales en torno al lenguaje poético (31, 33 y 34). Nos llamó la atención su modo de análisis, porque, a nuestro parecer, instaura un punto de partida moderno para la consideración no sólo de la métrica, sino del aspecto formal del poema en su totalidad. Aunque este método no está plenamente desarrollado, Rabanales apunta en cada uno de dichos trabajos a problemas fundamentales del contexto lingüístico que denominamos poema: rima, estructura rítmica del verso y planos del contenido y de la expresión son ampliamente estudiados. El método empleado, las ideas expuestas, complementados con la bibliografía pertinente e integrados en una perspectiva total, desembocan en un modo de análisis que hemos querido aplicar a un poema anónimo español que siempre nos ha dejado planteadas numerosas interrogantes.

#### 1. PRESENTACIÓN DEL POEMA QUE SE ANALIZARÁ Y DE SU PROBLEMÁTICA

Se trata de las endechas<sup>2</sup> que a la muerte de Guillén Peraza, en 1443, se cantaron en las islas Canarias. Fueron recogidas de la tra-

<sup>2</sup> Endecha es una composición de duelo, generalmente en forma de romancillo pentasílabo, hexasílabo o heptasílabo, a veces en redondillas o en versos sueltos (28: 534). Se cultiva generalmente en hexasílabos; el empleo del pentasílabo es sólo complementario (18: 66, 68, 98).

Existe un tipo de endecha, propio de Canarias, que son versos de danza, compuestos en versos de diez y cinco sílabas (18: 107-108). Según Corominas, la

dición oral en 1682 y aparecen antologadas por Marcelino Menéndez Pelayo (24: 332-333), por Dámaso Alonso y José Manuel Blecua (3: 5) y por Eduardo Camacho Guizado (9: 26). Tomás Navarro (28: 163) y Pedro Henríquez Ureña (18: 108) las analizan desde el punto de vista métrico.

1.1. Dos referencias hace Menéndez Pelayo a estas endechas: la primera, al presentar la *Comedia famosa de los guanches de Tenerife y Conquista de Canarias*, de Lope de Vega (23: XCIX), y la segunda, en su *Antología de poetas líricos castellanos* (24). En ambas citas señala que no existían romances tradicionales en Canarias, a excepción “del bellissimo fragmento a modo de endechas que deplora la muerte de Guillén Peraza en La Palma” y que en Lanzarote “se cantaron por los años de 1443... Los recogió de la tradición oral (“cuya memoria dura hasta hoy”) en 1632, el franciscano Abreu Galindo y de él las han copiado los demás historiadores del archipiélago. Dicen así<sup>3</sup>:

a	b
1 Llorad las damas,	si Dios os vala.
2 Guillén Peraza	quedó en la Palma
3 la flor marchita	de la su cara.
4 No eres Palma,	eres retama,
5 eres ciprés	de triste rama,
6 eres desdicha	— desdicha mala.
7 Tus campos rompan	tristes volcanes,
8 no vean placeres	sino pesares,
9 cubran tus flores	los arenales
10 Guillén Peraza,	Guillén Peraza,
11 ¿dó está tu escudo?	¿dó está tu lanza?
12 todo lo acaba	la malandanza

primera documentación de la voz *endecha* es de 1335, aunque el verbo *endechar* figura ya en 1260. Del latín *indicta* (‘cosas proclamadas’), participio neutro plural de *indicare* (‘declarar públicamente’) (11 y 12). MENÉNDEZ PIDAL señala que la costumbre de *endechar* a los difuntos está prohibida en las Partidas (1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup>, 100<sup>a</sup>); también las Cortes, las constituciones sinodales y la Inquisición reiteran inútilmente esta prohibición (25: 116). CAMACHO GUIZADO señala como característica de las endechas la ausencia absoluta de consolidación y la irreligiosidad, en el sentido de no contener ni una sola mención ni referencia a la vida ultraterrena u otra idea de carácter religioso (9: 28). La endecha es muy frecuente en la poesía hispanojudía (4).

<sup>3</sup> A fin de citar con mayor expedición los hemistiquios de cada verso, hemos señalado con *a* la columna correspondiente al primer hemistiquio y con la *b* la que contiene el segundo.

Este romancillo pentasilábico, notable por la intensidad del sentimiento poético, consta, como se ve, de cuatro asonantadas de seis versos cada una, siendo patente su analogía con los cantos fúnebres vascongados que cita Garibay” (24: 332 y 333).

1.2. Alonso y Bleuca reiteran los conceptos de Menéndez Pelayo y agregan: “Seguimos el texto en trísticos monorrimos según aparece en José Pérez Vidal, *Endechas populares en trísticos monorrimos*, Laguna, 1952, p. 38, donde puede encontrar el lector la bibliografía referente a este bellissimo poema” (3: 231).

1.3. Para Navarro Tomás es uno de los pocos ejemplos de empleo del pentasílabo como metro independiente: “El pentasílabo, usado hasta ahora accidentalmente en el pie quebrado del octosílabo y entre las variedades del hemistiquio del verso de arte mayor, aparece como metro independiente en la endecha que se cantaba hacia 1443 por la muerte del sevillano Guillén Peraza. Contra la ordinaria inclinación dactílica de este verso, el romancillo citado, con su insistente acentuación en la segunda sílaba de cada verso, da al período rítmico un grave compás trocaico, subrayado con el tono de letanía que resulta de la repetición monorríma de la asonancia en gran parte de la composición” (28: 163).

1.4. No es por lo tanto de extrañar que Eduardo Camacho Guizado la transcribiera como un romancillo pentasílabo e hiciera notar algunos de los problemas que plantea, sin llegar a establecer conclusiones definitivas: Es difícil establecer su carácter culto o popular, porque aunque “han sido recogidas por la tradición oral en el siglo XVII, [...] poseen elementos de la tradición literaria de las cuales el más evidente es, tal vez, la interrogación, el *Ubi sunt?* (que Pérez Vidal califica de “típicas preguntas”) ... Igualmente el tópico de la maldición de ciudades o sitio de la muerte que encontramos en abundancia en la elegía literaria de todas las épocas. Pero lo que más fuerza hace a pensar que estas endechas no son populares, es la diferencia que ofrecen con respecto a lo que sabemos de las primitivas endechas populares de los siglos XIV o XV” (9: 26 y 27).

1.5. Este denominado “romancillo” nos ha cautivado desde hace mucho tiempo por su lírica profundidad y, a la vez, nos ha inquietado con dudas e interrogantes: ¿Cuál es realmente su métrica?: ¿Trísticos monorrimos en versos decasílabos o romancillo pentasilábico?

co? ¿Poesía culta o poesía popular? ¿En qué tradición debemos insertarlos?

Intuitivamente nos pareció que el método empleado por el Dr. Rabanales en su análisis nos permitiría dilucidar algunos de estos problemas: obviamente, los que se refieren al metro, mediante un estudio detenido del plano fónico; los de su posible origen culto o popular, a través de un análisis de los planos del léxico y del estilo. Estudiamos detenidamente el fundamento teórico en que se sustentan los análisis de Rabanales, y sobre esa base formulamos algunos principios que, aplicados al poema propuesto, nos permitieran esclarecer las interrogantes suscitadas y que nos parecían insuficientemente dilucidadas por los críticos cuyas opiniones leyéramos.

## 2. EL PLANO FÓNICO <sup>4</sup>

En este nivel nos interesaron todos aquellos problemas que se refieren al sistema fonológico de la lengua y a su realización fonética en el poema concreto. Consideramos los siguientes aspectos: 1) el verso, 2) el metro, 3) la rima, 4) la eufonía y el ritmo, 5) la estrofa y el poema.

2.1. MODELO DE VERSO: Para el enfoque moderno, el verso pareciera ser la antifrased (10: 71), pero no lo podemos concebir así en la poesía tradicional a la que pertenece este poema. Es más exacta la definición de Bélič, que interpreta la violencia poética como "una estilización de los elementos prosódicos del idioma" (7: 13). Esa estilización poética requiere un modelo que subyace en cada ejemplo de verso<sup>5</sup>. Postulamos que la realización de verso más cercana al modelo elegido por el poeta nos la da una frase reiterada tres veces: el nombre *Guillén Peraza* pareciera encerrar en su estructura fonética ese modelo versal que ejemplifica la unidad métrica subyacente. Constituyen esta frase cinco sílabas con dos acentos en la segunda y en la cuarta posición. En principio, sobre esta frase realizaremos los análisis siguientes:

<sup>4</sup> Para el estudio de este estrato hemos elegido, por su simplicidad, el planteamiento teórico y la nomenclatura de QUILIS y FERNÁNDEZ (30).

<sup>5</sup> Modelo y ejemplo son conceptos correlativos. El modelo de verso determina los rasgos invariables de los ejemplos de versos y establece los límites de sus variaciones (10: 371). Nos preocupamos, en consecuencia, de la estructura del modelo versal empleado.

2.2. EL METRO: Distinguiremos 1) la fonología de la palabra, 2) la fonología de la frase y 3) los aspectos fónicos: licencias métricas y pausas.

2.2.1. A la fonología de la palabra corresponden dos aspectos: la división silábica y el acento léxico. Contabilicemos las sílabas del verso que hemos elegido como ejemplar: Gui llén Pe ra za. Advertimos una evidente sonoridad en estas cinco sílabas que pudiera explicarse por el hecho de estar constituido el verso por cuatro sílabas abiertas y una cerrada; cuatro sílabas con vocales abiertas o bajas, y una, la primera, alta o cerrada. En este sentido podemos captar un paulatino aclararse silábico desde la vocal alta, de mínima abertura, hasta la máxima apertura de *a*, lo que se ve reforzado por la estructura consonántica que se abre desde la velar oclusiva sonora *g*, / *g* /, hasta la interdental fricativa áfona *z*, / *θ* /. Refuerza esta impresión el que en este verso estén ausentes las vocales posteriores *u*, *o*, lo que implica que, desde una apreciación acústica, varía el tono entre el agudo *i* y el neutro *a*<sup>6</sup>.

Dos acentos<sup>7</sup> marcan esta unidad métrica; se constituyen, así, dos grupos de intensidad que posibilitan la formación de pies naturales; los acentos caen en las sílabas pares: dos y cuatro, lo que, naturalmente, lo determina como un ritmo yámbico.

Considerando que el verso es una "entidad rítmica organizada de tal manera que en cada unidad que forma parte de una serie determinada (poema o estrofa) se repite un elemento (o varios) característicos para la unidad precedente y capaz de producir el impulso rítmico" (6: 22), debemos considerar que el ritmo yámbico marcaría algunos tiempos: los que corresponden a las sílabas pares de cada hemistiquio pentasílabo. ¿Sucede así en el resto del poema? En algunos versos se mantiene ese ritmo<sup>8</sup>, pero en otros

<sup>6</sup> En la constitución de la sílaba se distingue una fase inicial, una culminación y una fase final. Es conveniente recordar que en la fase culminante, que coincide con la vocal, concurren varias propiedades que afectan a la sonoridad del poema: 1) ofrece la facultad de prolongar cuantitativamente el fonema que constituye el núcleo silábico; 2) presenta un máximo de abertura; 3) es el punto máximo de sonoridad, por lo tanto, de perceptibilidad, y 4) ofrece un máximo de intensidad (30: 135).

<sup>7</sup> Para BÉLIČ, siguiendo a NAVARRO TOMÁS (28), y a ALARCOS LLORACH (2: 77 s. y 174 ss.), el acento español tiene una función distintiva en la que reside su valor fonológico; lo caracteriza como libre —es decir, con un valor demarcativo reducido y vago— y relativamente fuerte, en cuanto no afecta a la duración de las sílabas tónicas (7: 30 ss.).

<sup>8</sup> Cp.vv.1,2,10,11 con acentos en las sílabas 2, 4, 7 y 9.

esa previsibilidad se ve burlada. Debemos, entonces, estudiar los problemas que afectan a la fonología de la frase: acento oracional y entonación.

2.2.2. Cuando el sistema fonológico de la lengua —como en el caso del castellano— no posee un acento plenamente fuerte, los acentos léxicos son reforzativos del ritmo, pero no su elemento constructivo: esta función corresponde al acento de la frase, que suele transformarse a la vez en delimitador del verso: este penúltimo acento y los que, según el metro —y el esquema elegido por el poeta— se consideren necesarios para el ritmo se subordinan, sin embargo, a uno principal que recae en la palabra cuya significación apoya más plenamente lo expresado y que puede ubicarse o no en los tiempos marcados. Estas oscilaciones del acento, según Jakobson (19: 371), son toleradas, aunque plantean problemas teóricos y obligan a establecer que en castellano existen versos formados por cláusulas uniformes y otros de acentuación variable, y diferentes tipos de cláusulas, precisamente los más corrientes en la métrica castellana.

Para Navarro Tomás se hace evidente la necesidad de buscar otro modo de explicación que, dentro del mismo principio del ritmo acental, sea aplicable a toda clase de versos; es por esto por lo que establece su concepción métrica sobre la analogía entre poesía y canto, introduciendo el recurso del anacrusis, mediante el cual “las desigualdades de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos” (28: 36)<sup>9</sup>. También Bélič capta este problema y opone para explicarlo y así replantear el estudio de la métrica castellana, a la fonología de la palabra, la de la frase (7: 17).

La debilidad de los límites que aíslan o separan las palabras —lo que permite con facilidad la sinalefa y el enlace—, unida a la debilidad de los fonemas demarcativos —con excepción del acento que recae en la penúltima sílaba rítmica—, implica que, en español, el verso se presente como una serie ininterrumpida de alófonos con extraordinaria cohesión y unidad, determinada por el acento oracional y la entonación.

La métrica tradicional y primitiva solía hacer coincidir la pausa de la frase con la pausa final de verso. De este modo, el acento léxico

<sup>9</sup> NAVARRO TOMÁS propone considerar como anacrusis “las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso” (28: 35). Tradicionalmente se consideraba como anacrusis “la primera sílaba de un verso que algunas veces no se cuenta, para poder obtener, convencionalmente, un número exacto de pies” (21: 41; vd. también 33: 21).

de la última palabra marca o demarca el final del verso, sin que se produzca una ruptura de la sintaxis. Es justamente lo que sucede en nuestro verso ejemplo, pero curiosamente advertimos que, por razones de subordinación semántica, hay palabras que funcionan como núcleos que irradian energía acentual y significativa. La oración *Llorad las damas* atrae a la condicional *si Dios os vala*; *Guillén Peraza* funciona como sujeto de la oración contenida en el verso 2; asimismo sucede con el sirrema<sup>10</sup> *de la su cara*, atraído por el núcleo *la flor marchita*, y *de triste rama* por *ciprés* en el verso 5. Igualmente hay hipérbatos que marcan con su violencia algunos versos: *tristes volcanes*, *los arenales*, *la malandanza*, funcionan todos ellos como sujetos traspuestos de sus respectivas oraciones.

Otros recursos que hacen resaltar la acentuación oracional, son (i) la oposición paralelística: metafórica en *palma - retama*, 4<sup>11</sup>; antitética en *placeres-pesares*, 8; (ii) la reiteración *desdicha*, 6; *Guillén Peraza*, 10; (iii) la variación retórica del verso 11: ¿*dó está tu escudo?*, ¿*dó está tu lanza?*

Podemos así establecer, desde el punto de vista de la fonología de la frase, dos núcleos acentuales constantes: la cuarta sílaba en el primer hemistiquio (a) y la novena, equivalente a la cuarta, en el segundo hemistiquio (b).

Desde el punto de vista sintáctico, distinguimos diversos tipos de oraciones y frases que, aunque guardan entre sí una relación de igualdad en lo que se refiere a la cantidad silábica del grupo fónico, están opuestas y distinguidas por la entonación que corresponde al carácter de cada una de ellas: exhortativas, enunciativas e interrogativas.

<sup>10</sup> Término empleado por BALBÍN (6: 132, n. 92) para designar "la asociación de vocablos de significación nominal agrupados en torno a un solo acento prosódico".

<sup>11</sup> Vemos oposición paralelística metafórica en estos dos términos basándonos en el uso tradicional de ambas referencias. *Palma* se relaciona habitualmente con 'victoria'. A modo de ejemplo, QUEVEDO, en su *Sentencia* Nº 17, dice: "Sufrir es obra de la paciencia; oponerse a ello, de la fortaleza. No fuera la palma símbolo de la victoria si no se levantara con el peso impuesto". La *retama* pertenece a la tradición literaria judía: "es el arbusto mayor y más llamativo del desierto, buscado por su sombra (I. Reyes 19, 4 s.). Sus raíces, *amargas* y no comestibles, proporcionan carbón que arde muy bien (Salmo 120, 4), junto con flechas afiladas, con el cual se calientan las gentes muy pobres (Job 30, 4)" (17). En una endecha hispanojudía leemos el siguiente verso: *como es el trago de la retama*. ALVAR hace el siguiente alcance: "Comparar la amargura con la retama no es raro en nuestra tradición popular; cfr.: Seguiriyas son guindas, / guindas son flores; / paliyos de retama / son mis amores. / Yo probé de la retama, / del saúco la corteza / no hay bocado más amargo / que amor donde no hay firmeza. (RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares III*, pp. 36 a 37)" (4: 70 ss.).

El grupo fónico constitutivo de este poema pareciera coincidir con la frase que hemos elegido como ejemplo de verso, y cada decasílabo, por lo tanto, pareciera estar compuesto por dos grupos fónicos, de los cuales, la inflexión final del primero sería en general, ascendente (anticadencia) y la del segundo descendente (cadencia).

Gili Gaya (16: 18), Navarro Tomás (26), Rabanales (32: 215) señalan que la entonación afecta no a lo gramatical o lógico, sino al aspecto psicológico. Allí radica la importancia que adquiere este rasgo en la lírica, por cuanto es uno de los elementos que transmite el temple de ánimo del hablante lírico: el estado psicológico de su decir marca *c u m b r e s d e i n f l e x i ó n*.

2.2.3. En el poema encontramos versos de mayor fuerza, subrayados por la entonación y por la acentuación, y versos de distensión. Esa mayor fuerza no depende solamente de los factores hasta aquí estudiados, sino que también están subrayados por el empleo de otros recursos fónicos. Ellos son las licencias métricas, de las cuales carece totalmente el verso propuesto como ejemplar, y las pausas tanto versales como interiores.

Dos formas adoptan las licencias métricas reductoras de sílabas en estas endechas: (i) sinalefa en *quedó en la Palma*, 2b, *¿dó está tu escudo?* 11a, *¿dó está tu lanza?* 11b y *todo lo acaba*, 12a, y (ii) sinéresis en *no vean placeres*, 8a.

Licencias métricas amplificadoras sólo se dan en el verso 4: dos hiatos, el primero en *no eres palma*, el segundo en la cesura. Por lo tanto, este decasílabo no lo podemos considerar verso simple, sino compuesto, con verdadera cesura y no con simple pausa interior, impresión que inmediatamente se ve confirmada en el verso 5, que nos exige contabilizar una sílaba más después de *ciprés*. Sólo en la pausa versal interior, cuando es verdadera cesura, se puede contabilizar la sílaba del oxítono.

2.2.4. ¿Nos encontramos entonces frente a un verso compuesto? Quilis nos dice enfáticamente que sólo *a partir de las doce sílabas inclusive, los versos son compuestos, es decir, formados por dos versos simples separados por una cesura* (29: 63 a 69, también 28: 39). Los decasílabos son versos de arte mayor, muy poco empleados en castellano, según Quilis (29: 57). Navarro Tomás estudia diferentes tipos de decasílabos, reconociendo uno trocaico cuya estructura o óo óo : o óo óo correspondería a la de las presentes endechas en algunos de sus versos, pero según el crítico español sólo

T

se emplea a partir de los escritores modernistas... (29: 49). Rafael de Balbín coincide también en que sólo en los versos mayores de diez sílabas se da en castellano la integración de versos compuestos o pareados mediante cesura, *ya que es necesario que los subgrupos melódicos que se integran en el verso, excedan los cinco tiempos métricos* (6: 185).

2.3. LA RIMA. Si el análisis del metro nos indica que deberíamos reconocerlo como un romancillo pentasilábico conforme lo transcribe Camacho Guizado (9: 25), el análisis del sistema rímico nos obliga a tomar conciencia de que la estructura no es tan claramente pentasílaba, porque la rima, como lo veremos en las líneas siguientes, no constituye propiamente un sistema si aceptamos la ordenación en verso simple.

Marcelino Menéndez Pelayo, aunque lo presenta formalmente en trísticos monorrimos decasílabos, lo antologa entre los "Romances castellanos tradicionales de varias provincias" (24: 332) y se refiere él como *romancillo pentasilábico*; en consecuencia, debiera llevar sonancias en los versos pares; esto es, quedar libres los hemistiquios ignados con *a*; tenemos, sin embargo, las siguientes asonancias:

- a -a : 1 a, b, 2 a, b, 3 b, 4 a, b, 5 b, 6 b, 10 a, b, 11 b, 12 a, b;
- í -a : 3 a, 6 a;
- a -e : 7 b, 8 b, 9 b;
- é     5 a, 8 a;

ólo quedan libres los hemistiquios 7 a (-o -a), 9 a (-o -e) y 11 a (-u -o).

El esquema rímico, por lo tanto, nos impide considerar la ordenación pentasílaba como la propia del poema y nos exige reconsiderar, en contra de los tratadistas, la posibilidad de la ordenación decasílaba en la que tenemos, como lo señalan Alonso y Blecua, cuatro trísticos monorrimos con dos variaciones de asonancias: *-a -a* en las estrofas primera, segunda y cuarta, y *-a -e* en la tercera, considerando las asonancias restantes como casos de aliteración. Ahora sí podemos hablar de un esquema rímico.

Llama la atención esta tercera estrofa (versos 7, 8, 9), la única que quiebra la asonancia *-a -a* del poema y que nos imposibilita, entre las otras razones señaladas, el considerarlo un ejemplo de romance tradicional. Pareciera que el cambio de rima expresara, o mejor, reforzara, la idea de la secuencia. Esta variación de asonancia

es, si se quiere, un modo de subrayar —por contraste— la estrofa del conjuro mágico, la execración de la tierra, la maldición <sup>12</sup>.

No podemos dejar de resaltar que, en cada uno de los aspectos hasta aquí analizados, el poema juega en el engañoso ámbito del parecer y no ser en lo formal, concomitante con la idea de la muerte de Guillén Peraza y el sentimiento de dolor que provoca ese suceso: el quiebre del mundo, la destrucción del universo.

**2.4. EUFONÍA Y RITMO.** El análisis de los diferentes aspectos hasta aquí considerados nos entrega algunos datos que muestran la ordenación y simetría en la disposición de factores de *c a n t i d a d*, *t o n o*, *t i m b r e* e *i n t e n s i d a d* en los grupos sintácticos que *transforman la secuencia fónica en un período rítmico cuya simetría configura la estrofa* (6: 32). Es así como el poema se nos configura dentro de un sistema de reiteraciones en diferentes niveles que se resuelven en un ritmo que, en último término, es el *f a c t o r c o n s t r u c t i v o* del verso (42: 11-56). La unidad de la serie del verso, su compasidad, la dinamización del material verbal y el carácter secundario que éste adquiere en el verso, constituyen una estructura cuyos elementos no se pueden sacar sin destruir el todo; entre las palabras se gesta una relación de posición ampliamente estudiada por Levin (22: 63).

En nuestro poema hemos podido observar que las unidades rítmicas están constituidas por un pentasílabo con acento constante en la cuarta sílaba, integrado en unidades mayores —sintonemas, según Balbín (6: 51), decasílabos— fuertemente marcado por el temple de ánimo del hablante y delimitado por pausa oracional. En esos sintonemas los acentos necesarios y constantes marcan dos tiempos a lo largo de las endechas: el cuarto y el noveno. Este último acento se ve reforzado y se diferencia del anterior por la entonación y la rima, ya que sobre él se constituye el axis rítmico del poema. Sin embargo, el cuarto acento marca también una posición que resulta, en algunos casos, subrayada por una rima interior, por posición reducida a aliteración, que reitera la asonancia de la rima versal y contribuye así a crear una eufónica sonoridad.

<sup>12</sup> Una y otra vez se nos asocia en el recuerdo la poesía hebrea y su forma elegíaca denominada KINA (pl. KINOT): "Lamentación o elegía sobre el tema de la destrucción del Templo de Jerusalem" (40: 107). Pero es aquí, en el tópico de la execración de la tierra, donde se hace más evidente la analogía con el llanto de David por Saúl y Jonatán (II Samuel, I, 19 a 27; cf. especialmente vv. 21 y 24).

Sabemos que todas las sílabas se pronuncian en un tono o altura musical cuyo soporte más importante son las vocales (16: 17; 30: 137); esta circunstancia ha obligado a meditar sobre el posible simbolismo de los sonidos. El problema, por ahora, sólo nos interesa como un modo de destacar la sonoridad de las endechas, su claridad y limpieza fónica.

Decir que un 63% de las sílabas son abiertas —constituidas por consonante y vocal— y sólo un 38% cerradas —aunque algunas de éstas, a causa de la sinalefa y la sinéresis se vean enriquecidas por dos vocales (6 sílabas) y otras, función del enlace, se pueden considerar abiertas (con lo que la proporción variaría a 65% abiertas y 35% cerradas)—, no significa absolutamente nada, por cuanto el español muestra una clara tendencia a la sílaba abierta (30: 139).

El porcentaje anotado no es, de ninguna manera, una violencia a la lengua, sino que está dentro de las posibilidades normales del sistema fonológico del idioma; lo que, en cambio, sí llama la atención es la distribución de este porcentaje en las distintas posiciones del verso: en la columna formada por la primera sílaba de cada verso encontramos diez abiertas, en tanto que en la segunda sólo encontramos tres y en la tercera, cinco; en las columnas correspondientes a las posiciones 4, 6, 8, 9 y 10 se eleva el número a nueve sílabas abiertas y en 5 y 7 se mantienen siete abiertas. La transcripción silábica del poema en la página 420 puede ayudar a visualizar mejor este análisis.

Contraste maestro de los factores rítmicos que logra crear una estructura en la cual los elementos del ritmo están jugando al máximo tolerable con las posibilidades que dicha estructura ofrece. Ese juego permite crear una dinámica rítmica que mantiene algunos rasgos y olvida otros, en un constante diálogo de la forma y el fondo, basado en lo que Bělič y Jakobson llaman la expectativa frustrada (7: 20).

En el verso castellano con medida silábica fija, Bělič (7: 44-69) distingue tres tipos de ritmo que considera característicos de los sistemas rítmicos europeos: el *p e d a l* —similar a lo que tradicionalmente se ha llamado "pie", ritmo al que corresponden los hemistiquios que siguen el ejemplar *Guillén Peraza*: 1 a, b; 2 a, b; 3 a, b; 4 a, 5 b, 6 b, 7 a; 8 a; 10 a, b; 11 a, b—, el de *c a d e n c i a p e d a l* —variante, como el anterior, del sistema rítmico silábico tónico, se caracteriza por la falta de coincidencia entre los pies y los grupos de intensidad (lo que ocurre en los hemistiquios 3 b, 9 b y 12 b, que sólo llevarían acento en la cuarta sílaba)— y el *r i t m o v a r i a b l e*,

debido a una distribución variable de los acentos léxicos en el verso, con excepción del último, y sometiendo a norma sólo las constantes rítmicas: número de sílabas, cumbre de intensidad siempre en la penúltima posición y un primer acento antes de la cuarta sílaba (forma de ritmo que encontramos en los hemistiquios 4 b, 5 a, 6 a, 7 b, 8 b, 9 a y 12 a). Como se ha indicado en el poema, sabiamente distribuidos y con primacía del primero, se encuentran los tres tipos de ritmos.

2.5. ESTROFA Y POEMA. Nos enfrentamos a una composición que, desde el nivel fónico, nos plantea diversos problemas, pero que, en última instancia, se pueden resolver afirmando que se trata de versos decasílabos compuestos, que en principio seguirían el ritmo trocaico descrito por Navarro Tomás: o óo óo / o óo óo (27: 49), aunque con las variantes tolerables que intuimos justificables por el contenido, y a las que podemos clasificar dentro de los grupos señalados por Bělič. La estructuración del ritmo no ofrece menoscabo alguno, por cuanto se ordena en torno a un *axis rítmico* que concentra y organiza los factores rítmicos (6: 38).

Los doce versos son totalmente isométricos: miden diez unidades cuantitativas ya sea por estar constituidos por diez sílabas (1, 3, 4, 6, 7, 9, 10) —es necesario destacar el verso 4 con dos hiatos— o por 9 y una sinalefa (2 y 12), o por 8 sílabas y dos sinalefas (11) o por 9 y una sinéresis (8) o por 9 sílabas más un tiempo en cesura oxítona (5).

La cumbre distensiva de cada verso se localiza siempre en la penúltima unidad métrica, aunque también en sílaba cuarta en los versos 1, 4, 10 y 11.

Asimismo, hay total simetría del último acento intensivo de cada sintonema, en la misma sílaba que es cumbre distensiva oracional, la novena.

“Esta asociación constante y regular de los elementos de tono o intensidad, repetida periódicamente en cada verso, es el fundamento de la expresividad rítmica en la estrofa castellana; y como elemento de revelación expresiva, viene a unirse a este núcleo rítmico la reiteración de articulaciones que llamamos rima [...]. Esta concentración de factores rítmicos es un eficaz recurso de vigorización expresiva al sumar tono, intensidad y timbre en una estructura de múltiple y periódica simetría” (6: 40 y 41).

Pero consecuente con este juego del parecer y ser que anotáramos como una constante de este poema, encontramos un *axis* secundario que contrasta, por el tono, con el *axis* rítmico principal, y que

mantiene, a través de todo el poema, permanentemente en nuestra conciencia, el nombre *Guillén Peraza*.

La división silábica del poema nos permite apreciar dos posiciones subrayadas por la intensidad en esta estructura rítmica. Una en la novena sílaba de cada verso, de carácter total, pleno, en el que convergen todos los factores rítmicos; corresponde a lo que Balbín denomina *axis rítmico*: la penúltima unidad cuantitativa está integrada por estos valores rítmicos máximos de tono, acento, rima y reiteración múltiple. Constituye un eje "clave de todo el sistema fónico de la estrofa, y con referencia a él, se configuran y organizan 1) el cómputo de los tiempos métricos o unidades cuantitativas de cada verso; 2) la distribución eufónica de las pausas; 3) la valoración rítmica de los acentos léxicos, y 4) la inserción del núcleo de fonemas rimantes en cada grupo melódico" (6: 59). En esta posición encontramos las palabras temas (35: 167-171).

La otra posición marcada es la cuarta sílaba, y en ella se constituye un axis secundario semántico: las palabras que ocupan esta posición están marcadas rítmicamente y, por lo tanto, también como las del axis rítmico, son palabras exaltadas en su sonoridad y en su significado. Palabras claves, según la terminología empleada por Riffaterre:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	Llo	rad	las	da	mas	si	Dio	sos	v/a	la
2	Gui	llén	Pe	ra	za	que	dóen	la	P/al	ma
3	la	flor	mar	chi	ta	de	la	su	c/a	ra
4	no	e	res	pal	ma	e	res	re	t/a	ma
5	e	res	ci	prés		de	tris	te	r/a	ma
6	e	res	des	di	cha	des	di	cha	m/a	la
7	Tus	cam	pos	rom	pan	tris	tes	vol	c/a	nes
8	no	vean	pla	ce	res	si	no	pe	s/a	res
9	cu	bran	tus	flo	res	lo	sa	re	n/a	les
10	Gui	llén	Pe	ra	za	Gui	llén	Pe	r/a	za
11	does	tá	tues	cu	do	does	tá	tu	l/an	za
12	to	do	loa	ca	ba	la	ma	lan	d/an	za

### 3. EL PLANO DEL CONTENIDO

Cada poema es un sistema propio, un sistema que ahonda, profundiza buscando "su objeto por múltiples y propias semejanzas, imágenes, comparaciones y metáforas que se superponen". Estas líneas van dibujando una triple dimensión del objeto "y una presencia, una eficacia tal de necesidad que el progreso de la lectura

del poema no suelta, no deja lugar a especulaciones vagas". (14: 100).

Para este sistema propio que es cada poema, debemos buscar palabras claves con cuyo poder evocador podamos penetrar mejor en el poema. El modelo para esta parte del análisis lo constituye el trabajo de Rabanales *Relaciones asociativas en torno al "Canto Negro" de Nicolás Guillén*: "Como una palabra cualquiera puede siempre evocar todo lo que sea susceptible de estarle asociado de uno y otro modo (Saussure, pág. 212), creo que es útil distinguir, por un lado, las evocaciones que surgen básicamente del plano del contenido, como diría Hjemlev, y, por otro, las que emergen del plano de la expresión. En ambos casos hay elementos "claves", que, a la manera de las "llaves" de una partitura, comandan la evocación, orientándola en un determinado sentido, condicionándola, entonces, de alguna manera" (34: 470). Indudablemente, como lo señala Rabanales, estas palabras claves debemos buscarlas en posiciones relevantes, marcadas en el poema.

3.1. Si el axis rítmico queda determinado por el plano fónico, podríamos, en principio, postular que este subrayar con el acento la cuarta sílaba pareciera ser un modo de, mediante el recurso de posición marcada, señalarnos estas palabras claves. Se establece así, disociado del axis rítmico, un axis semántico que será objeto de estudio en este nivel del contenido.

Ocupan esta posición marcada, sílabas que corresponden a otras tantas palabras en que, con excepción de esta recogida y resonante voz *ciprés* —que, a pesar de ser bisílaba, métricamente ocupa tres tiempos por ser oxítone en cesura—, las bisílabas se distribuyen en posiciones 4 y 5: *damas, palma, rompan, flores*; las trisílabas ocupan el tercero, cuarto y quinto lugar del verso: *Peraza, marchita, desdicha, placeres, Peraza*, las últimas dos con sinalefa: *tu escudo* y *lo acaba*.

Siguiendo el ejemplo de Rabanales, necesitamos establecer un sistema de correlaciones y clasificar estas palabras. Desde el ángulo contextual fónico, determinado por el axis rítmico, lo hicimos en las páginas anteriores; veámoslo ahora desde el enfoque semántico.

*Damas* es la primera palabra que aparece. En el segundo verso encontramos este nombre que nos ha acompañado a través de todo el análisis: *Peraza*, con ese *Guillén* que lleva en sí, en su destino nominal, la asonancia con *ciprés*. Es obvia la relación de amor entre *dama* y *caballero* . . . , pero esta obviedad está negada —así como el poema, en su forma, constantemente nos niega lo previsible— desde

la primera palabra del texto: *llorad*, hasta la última, *malandanza*. La fatalidad marchitó esa posibilidad amorosa, la desdicha *todo lo acaba*. Nuestras doce palabras pueden quedar reducidas a un sistema de tres miembros claves: *Damas-Guillén Peraza-desdicha*, que funcionan a modo de indicios (35: 325) de la estética escogida por el autor, o como marcas de género literario.

*Llorad* —marca de elegía— preludea ese sino mortal, motivo propio del planto, y carga con tono elegíaco el poema. *Damas* nos indica una conexión —aunque mínima— con la poesía cortesana, subrayada por el nombre del caballero<sup>13</sup>.

3.1.1. *Llorad* se mantiene latente en todos los versos del poema: se relaciona directamente, en cuanto destino nefasto, con *marchita*, *retama* (subrayado por la oposición con *palma*), *ciprés*, *triste*, *desdicha* (reiterado y con epíteto pospuesto), *rompan*, *triste*, *pesares* (enfaticado por la oposición con *placeres*), *arenales* (marcado por la oposición con *flores*), y el doloroso *ubi sunt* del verso 11, todos los cuales son expresión del dolor que culmina en el *todo lo acaba la malandanza*.

3.1.2. *Guillén Peraza quedó en la Palma*, es la causa de este enraizar en el dolor. El hablante lírico lo pregona —como lo haría un juglar—, pero no en la plaza, sino en la corte.

La fuerza sonora y rítmica constructiva del primer hemistiquio de este segundo verso, a nuestro parecer —y así lo hemos considerado en el presente ensayo— base del sistema fónico estructurado en el poema, carga con su intensidad el nombre del lugar donde *quedó* y vemos que, de allí, de donde acaba su vida, se abren dos sistemas de relaciones: uno fónico —todas las asonancias *-á -a* de las rimas interiores (*damas*, *Peraza*, *Palma*, *acaba*) y versales (*vala*, *Palma*, *cara*, *retama*, *rama*, *mala*, *Peraza*, *lanza*, *malandanza*) y que convergen en el axis rítmico— y el otro semántico: *Palma*, *flor* —imagen de su juventud y excelsitud—, la oposición *palma /retama; ciprés/rama; campos / volcanes; flores / arenales*, oposiciones que, de alguna manera, marcan lo que fue y lo que es.

<sup>13</sup> Guillén Peraza fue hijo de Fernán Peraza el Viejo, quien en 1445 heredó el señorío canario como consorte de Inés de las Casas. Fijó su residencia en San Sebastián de la Gomera, donde fundó ayuntamiento y erigió una torre. Organizó una expedición a la Palma, no se sabe si con intenciones de conquista o de saqueo, al mando de su hijo Guillén; en esta desdichada expedición encontró la muerte el joven y dejó a los suyos sumidos en el dolor (1: 220).

Este segundo campo semántico, que establece un sistema de relaciones con el ámbito de la naturaleza, nos exige recordar, por una parte, la tradición árabigo-andaluza y la judía<sup>14</sup>, y, por otra, la poesía trovadoresca y cortesana. En este último aspecto queremos detenernos.

3.1.3. Las *damas* y, con ellas, la teoría de la lírica provenzal, se reflejan a través del poema. Recordemos que un motivo de la poesía cortesana es el empleo de un lenguaje alegórico que permite comparar a la dama con flores y objetos bellos del mundo natural. Dentro de este esquema cortesano, podemos relacionar *dama* con *flor*, *palma* y con todas las asociaciones que introduce la relación *dama-caballero*: *placeres*. Obviamente su relevancia semántica en el poema es menor, porque representa la relación truncada. Interesa sí destacar esta palabra clave —*damas*— porque, a nuestro parecer, nos ubica el poema dentro de una tradición culta, cortesana y nos permite solucionar una de las incógnitas que planteáramos al iniciar el presente estudio. Ciertamente, estas endechas no nos parecen un ejemplo de la “lamentación funeral no literaria”, como la considera Camacho Guizado (8: título del Capítulo I). Esto se puede comprobar estudiando las posibles relaciones que el metro del poema ofrece con los esquemas cortesanos y trovadorescos.

3.2. Martín de Riquer señala que Isztvan Frank precisó lo que supone la lírica trovadoresca de los siglos XII y XIII (38: 9). Indudablemente nuestro poema no es, de ninguna manera, provenzal: no pertenece a la tradición trovadoresca, pero las características que hemos señalado como propias del metro de este poema, nos hacen sospechar un conocimiento, en el autor, de los metros y técnicas provenzales.

3.2.1. Así, por ejemplo, “a partir del decasílabo, los versos presentan cesura que los divide en dos hemistiquios, a veces distintos, a veces iguales” (38: 36).

3.2.2. A esta primera coincidencia se opone inmediatamente el tipo de rima empleada: “en la poética provenzal es rigurosamente consonante [. . .]. La rima asonante —como la de nuestro poema—

<sup>14</sup> Basta recordar algunos versos de los antologados por GARCÍA GÓMEZ (15: 72) para captar la identificación de la mujer y de las relaciones humanas con la naturaleza.

es llamada despectivamente por la *Leys d'amor* 'sonanza borda', o sea, 'bastarda' y constituye un recurso propio de la epopeya, que aparece en composiciones de tipo popular o popularizante . . ." (38: 38).

3.2.3. Aunque en el empleo de la rima asonante nuestro texto difiere de la poesía trovadoresca, se ofrece una nueva coincidencia en la distribución de ella. Se emplea frecuentemente la rima interna y deja abierta la posibilidad de variar la ordenación primitiva del poema, considerando la cesura y la rima interior como fines de verso. Esta posibilidad, al parecer no rastreada en la poesía hispánica, permite que a un poema se puedan aplicar diferentes esquemas métricos, en nuestro caso el pentasilábico y el decasilabo.

3.2.4. Otro recurso que en parte se cumple en las endechas analizadas, se relaciona con las *c o b l a s d o b l a s* (38:40-42), en las que "las mismas rimas persisten en las estrofas primera y segunda, pero son otras en la tercera y cuarta, etc., y cuando son en miembro impar [ . . . ] una estrofa queda sin su pareja" (38: 42).

3.2.5. Entre las composiciones provenzales condicionadas por el contenido, Riquer cita el "planh" o lamento fúnebre, conocido en español como planto. "Con frecuencia [los plantos] se reducen a una serie de lamentaciones, acompañadas de la enumeración de las virtudes que adornaban a la persona llorada, cuya muerte, según un lugar común muy repetido, significa, al mismo tiempo, la desaparición de las buenas cualidades y de las virtudes cortesanas que se habían cifrado en el personaje fallecido y, faltando éste, se han ausentado del mundo. Normalmente el planh se atiene a una temática que ya se encuentra en el *planctus* latino, del que deriva, que ha sido sistematizado por S. C. Aston, siguiendo la distribución propuesta por Caroline Cohen" (38: 60).

De acuerdo con Aston, en el planh trovadoresco se suelen encontrar los siguientes motivos: (i) invitación al lamento; (ii) linaje del difunto; (iii) enumeración de las tierras o personas entristecidas con su muerte; (iv) elogio de las virtudes del difunto; (v) oración para impetrar la salvación del alma; (vi) dolor producido por la muerte.

Sin seguir esta ordenación, estos motivos se encuentran sabiamente distribuidos en los doce versos de la endecha: la invitación al lamento en ese *Llorad las damas*, completado en su segundo hemistiquio por la invocación a Dios, no en favor de la salvación personal —moti-

vo excluido—, sino en ayuda y valimiento de las damas despojadas de caballero tan preclaro, con lo cual queda implícito el elogio del difunto, que se expresa plenamente en la pregunta retórica, el clásico *ubi sunt*<sup>15</sup>, por su lanza y su escudo, armas ofensiva y defensiva, abatidas por la muerte. El nombre basta para indicar su linaje, y, como si ello fuera poco, su condición de señor es tal, que su muerte quiebra el equilibrio no sólo de la corte, sino de todo el mundo, de todo el cosmos, y la tierra en que cayó rompe su primitivo ser *locus amoenus*, para transformarse en desierto arenoso, en tierra calcinada por el volcán. La execración de la tierra introduce el motivo del dolor profundo que embarga ante la muerte de Guillén Peraza. No hay oración por el eterno descanso del caballero. Su muerte pareciera preludiar el dolor de la condición humana ante la muerte vislumbrada como un definitivo acabarse todo.

En la endecha están presentes todos los motivos del planh, pero integrados, esbozados de tan maestro modo, que no advertimos retórica tras ellos; sólo nos sobrecoge la expresión de un auténtico dolor y una profunda sinceridad: ciertamente, en estos versos nos parece plenamente logrado el ideal del *trobar leu*<sup>16</sup>, y tenemos que concluir, necesariamente, que el autor de esta endecha es un auténtico poeta, que conocía a fondo algunas peculiaridades y usos de la métrica trovadoresca.

#### 4. CONCLUSIÓN

Riffaterre señala que “el objeto del análisis estilístico es la ilusión que el texto crea en el espíritu del lector” (35: 60). Agrega que el

<sup>15</sup> Este tópico literario es una constante en la poesía elegíaca medieval; ha sido estudiado por Ana KRAUSE, y por Pedro SALINAS, quien señala que “su eficacia se debe a que combina el cultismo aristocrático y el gusto popular...”. (39: 56 y 57). ¡Cuán diferente —y por ende, elegantemente poético— es el empleo del recurso tradicional en esta endecha!

<sup>16</sup> “El *trobar leu* (o *leugier* o *pla*) significa literalmente ‘versificación sencilla, poesía ligera, fácil, llana’, con lo que queda suficientemente definido y expresado su estilo: llaneza en la expresión, facilidad de comprensión por parte del auditorio o del lector, ausencia de recursos estilísticos complicados, de palabras de doble sentido o de uso poco corriente, pensamiento diáfano, discretamente ornamentado. El lector, como el auditorio de antaño, sigue los conceptos sin que le surjan dificultades ni le sorprendan osadías ni singularidades de expresión. El poeta, por su parte, ha de tener la suficiente personalidad o estar en posición de transmitir tal mensaje poético que le impidan caer en la vulgaridad o en la dicción insulsa” (37: XVIII).

investigador ha de rastrear esa ilusión, no en su propia lectura, sino en la de lectores diversos que reaccionarán frente a los recursos de estilo. Nuestros informantes al respecto fueron los antologadores y estudiosos que nos precedieron dando cuenta de cómo toda una comunidad se ha sentido expresada a través de estas endechas. Nuestra inquietud fue el tratar de investigar y dilucidar algunos de los problemas por ellos señalados. El análisis del texto nos indica que nos enfrentamos con un verdadero poema lírico elegíaco en el que verso a verso se intensifica el dolor por la muerte de Guillén Peraza de acuerdo con la temática y modalidad propias del planh no desarrollando los motivos intelectuales, pero sí intensificando la afectividad.

4.1. No es un romancillo que refiera nada; es una auténtica manifestación lírica, subjetiva, interiorizada, en la que el decir se hace estilo: se realza con diversos procedimientos que no son obvios ni superpuestos, sino subyacentes.

4.1.1. La palabra del dolor busca con insistencia a su interlocutor, no a su oyente contingente, sino al arquetípico. Lo apostrofa y lo involucra: primero a las *damas*, a las que deja sumidas en el llanto de la plañidera; execra luego a la tierra, y, por último, evidenciando el silencio eterno, calla con la nada de Guillén Peraza.

4.1.2. El hablante juega artísticamente con la imprevisibilidad en todos los niveles del poema, pero juega también con una dualidad formal que en último término refiere una disociación vital que nos conduce inexorablemente a lo fatal de la condición humana: el morir. Ya señalábamos la imprevisibilidad y la polaridad en los planos fónicos que se advierten a nivel de metro, rima, ritmo y estrofa integrados en torno a dos axis, el uno rítmico, semántico el otro. Hemos visto que, a nivel de contenido, la *malandanza* distrae la posible relación de amor entre dama y caballero. En el estrato del estilo es más evidente la disociación por los procedimientos empleados en que constantemente pareciera que A es no A: la *cara* es *flor*, pero *marchita*; la *palma* no es *palma*, sino *ciprés*, *retama*, muerte y amargura; los *placeres* son *pesares*.

4.1.3. Esta paradoja y antinomia exige de su interlocutor —lector u oyente— una constante atención para la correcta decodificación, porque incluso el hablante se permite un decir sintácticamente

equivoco, ambivalente:  *cubran tus flores los arenales*, pareciera afirmar lo contrario si pensamos como sujeto tus  *flores*: de algún modo el tiempo y el olvido podrían paliar el dolor de las damas con la belleza y la policromía de las flores. Revelaría una actitud serena y positiva. Pero es muy distinta la verdadera interpretación a la luz del contexto. Prima lo depresivo y negativo. Es la vida y la belleza —representada en  *las flores*— lo que se ve ahogado por el avance inexorable de lo yermo, de los  *arenales*. La muerte y la destrucción de todo el cosmos es el contenido de esta tercera estrofa.

4.2. Este tercer trístico es un punto de convergencia de todo el decir lírico. Está subrayado por el cambio de asonancia, por estas construcciones equívocas, mejor imprevisibles, que son los versos 7 y 9. Es la execración de la tierra, la  *mal-dición*. Tópico —si se quiere— pero ¡con qué “conciencia extrema se utiliza el lenguaje”! (35: 60), y no sólo el lenguaje: la estructura métrica y sus posibilidades.

4.2.1. Podríamos incluso postular que así como en la estructura métrica de las endechas encontramos dos axis, uno rítmico y otro semántico, bien podríamos ver en estos tres versos —especialmente en el 9— un axis estilístico horizontal en el que se concentran y condensan todos los recursos y caracteres del texto (35: 39).

4.2.2. Precede a este trístico el verso  *eres desdicha, desdicha mala*, con esta reiteración formal y semántica de  *des-dicha*. En un poema, el mundo construido es palabra, es  *decir*. Este poema es de  *des-dicha*, de  *des-decir*, y su punto máximo pareciera ser el  *mal-decir*. Punto máximo en la intensidad afectiva del hablante; tras él sólo queda el silencio, la muerte, la nada ¿o el vacío?

En este contexto, tierra, que pudo haber sido el  *locus amoenus* de la realización humana, se produjo lo imprevisible de la muerte, la ruptura del sistema cortesano Dama-Caballero-Amor... sólo cabe, entonces, maldecir ese contexto roto por la desdicha y dejarlo mudo testigo del drama Muerte-Caballero-Dolor:  *No vean placeres, sino pesares*, eje semántico del trístico.

4.2.3. El momento vital, subrayado por el hablante, es el de la ruptura, el de la disociación vital. Sólo el patrón, constantemente quebrado y disociado, puede ser apto y conveniente a este decir... , a esta endecha, a este “declarar públicamente”, según la etimología de Corominas (11 y 12).

4.3. Así, a nuestro parecer, quedan resueltos aquellos problemas que motivaron nuestra inquietud. El método propuesto implícitamente por Ambrosio Rabanales nos permitió seguir un camino; ese camino os ha hecho posible comprender y admirar más.

Departamento de Literatura  
UNIVERSIDAD DE CHILE  
Santiago.

#### BIBLIOGRAFÍA

1. Adolfo ABREU PADRÓN, "Historia de las Islas Canarias" en Pedro Hernández (comp.), *Natura y Cultura de las Islas Canarias*, 2ª ed., Tenerife, Litografía Romero, 1978, pp. 207-281.
2. Emilio ALARCOS LLORACH, *Fonología española*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1954.
3. Dámaso ALONSO y José Manuel BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1964.
4. Manuel ALVAR, *Endechas judeoespañolas*, Col. Filológica, Granada, 1953.
5. Rafael de BALBÍN, "Acerca de la rima", *Revista de Literatura* [Madrid], 15 (1955): 103-111.
6. Rafael de BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962.
7. Oldřic BĚLIČ, *El español como material del verso*, Valparaíso, Ed. Universitaria, 1972.
8. Carlos BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1956.
9. Eduardo CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
10. Jean COHEN, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1960.
11. Joan COROMINAS, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961.
12. Joan COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1976.
13. Oswald DUCROT y Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
14. Eladio GARCÍA, "Sobre el sentido de la poesía machadiana (Elementos para una teoría del poema lírico)", *Boletín de Filología* [Santiago], XXVII (1976): 95-133.
15. Emilio GARCÍA CÓMEZ, *Poemas áraboandaluces*, 4ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

16. Samuel GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Spes, 1951.
17. H. HAAG *et al.*, *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1963.
18. Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.
19. Roman JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
20. Wolfgang KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1968.
21. Fernando LÁZARO CARRETER, *Diccionario de términos filológicos*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1977.
22. Samuel LEVIN, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.
23. LOPE DE VEGA, "Crónicas y leyendas dramáticas de España". *Obras Completas*, tomo XI, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1900.
24. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, IX, Santander, CSIC, 1945.
25. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951.
26. Tomás NAVARRO TOMÁS, *Manual de entonación española*, 2ª ed., New York, Spanish Institut, 1948.
27. Tomás NAVARRO TOMÁS, *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.
28. Tomás NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, 4ª ed., Madrid, Guadarrama, 1974.
29. Antonio QUILIS, *Métrica española*, Colección Aula Magna, Madrid, Ed. Alcalá, 1969.
30. Antonio QUILIS y Joseph FERNÁNDEZ, *Curso de fonética y fonología españolas*, 4ª ed., Madrid, CSIC, 1969.
31. Ambrosio RABANALES, "Observaciones acerca de la rima", *Romanistisches Jahrbuch* [Hamburg], VII, (1955-56): 315-329.
32. Ambrosio RABANALES, "Recursos lingüísticos, en el español de Chile, de expresión de la afectividad", *Boletín de Filología* [Santiago], X (1958): 205-302.
33. Ambrosio RABANALES, "Tendencias métricas en los sonetos de Gabriela Mistral", *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, Madrid, Gredos, 1963: 13-51.
34. Ambrosio RABANALES, "Relaciones asociativas en torno al 'Canto Negro' de Nicolás Guillén", *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II, Madrid, Gredos, 1974: 469-491.
35. Michael RIFFATERRE, *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
36. Martín de RIQUER, *Resumen de literatura provenzal trovadoresca*, Barcelona, Seix Barral, 1948.
37. Martín DE RIQUER, *La lírica de los trovadores*, Barcelona, CSIC, 1948.
38. Martín DE RIQUER, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.

39. Pedro SALINAS, *Jorge Manrique o Tradición y originalidad*, 2ª ed. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1952.
40. Lázaro SCHALLMAN, *Diccionario de hebraísmos y voces afines*, Buenos Aires, Ed. Israel, 1952.
41. Emil STAIGER, *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp, 1966.
42. Juri TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
43. Julio VICUÑA CIFUENTES, *Estudios de métrica española*, Santiago, Nascimento, 1929.
44. René WELLEK y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1959.