



UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS  
VERITATE SOLA NOBIS IMPONETUR VIRILISTOGA. 1948

FACULTAD DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA



Estudio estilístico de la entonación en la  
poesía versolibrista perteneciente a  
*Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa

TRABAJO DE DIPLOMA

Autor: NOEL ALEJANDRO MIRANDA AGÜERO

Tutores: Dra. MERCEDES GARCÉS PÉREZ

Lic. ALEJANDRO FIDEL MARRERO MONTERO

Curso 2010–2011

## RESUMEN

La entonación en la poesía versolibrista, abordada desde el punto de vista estilístico, ha sido un tema de insuficiente tratamiento en los estudios de entonología y teórico-literarios. En pro de enmendar, en parte, esta insuficiencia se realizó un análisis de dicha entonación en el poemario *Las breves tribulaciones*, del autor santaclareño y poscoloquialista Norge Espinosa. Esta investigación se realizó, fundamentalmente, siguiendo los postulados teórico-metodológicos que sobre la entonación tienen reconocidos lingüistas, entre ellos los que integran la Escuela Cubana de Entonación. Los rasgos entonativo-estilísticos encontrados en la muestra fueron el resultado del uso, por parte del informante, del *énfasis* y de algunas «estructuras retóricas» pertenecientes al texto poético en verso libre. Estas categorías permitieron analizar, entonces, fenómenos de la entonación, que produjeron efecto estilístico, presentes en la obra objeto de estudio. Los de mayor correspondencia con el contenido de los poemas fueron: la interrogación «apreciativa»; matices de la entonación «expresiva» como el *dolor*, algunos tipos de *mandatos* y la *ironía*; el *énfasis en imágenes literarias complejas*; *énfasis por tiempo vocálico relativo*; y *ritmo* dado por grupos fónicos *leitmotiv*.

## ÍNDICE

Introducción / 3

*Capítulo 1 Consideraciones teórico–metodológicas / 9*

1.1 Metodología / 9

1.1.1 Métodos y técnicas / 12

1.2 Estilística, estilo, fonología y fonoestilística: definiciones y perspectivas / 13

1.3 La entonación como fenómeno fonoestilístico / 20

1.3.1 El *énfasis* / 23

1.3.2 Unidades de la entonación «estilística» / 25

*Capítulo 2 Entonación «estilística» en Las breves tribulaciones. Resultados más significativos / 29*

2.1 «Estructuras retóricas» y la entonación «estilística» en el versolibrismo / 29

2.2 «Estructuras retóricas textuales» / 33

2.3 Resultados generales / 35

2.4 Interrogación «apreciativa» / 36

2.5 Entonación «expresiva» / 39

2.5.1 De dolor / 39

2.5.2 De mandatos / 41

2.5.2.1 Orden / 41

2.5.2.2 Sugerencia / 42

2.5.2.3 Ruego / 44

2.5.3 De ironía / 45

2.6 *Énfasis* en imágenes literarias complejas / 47

2.7 *Énfasis* por tiempo vocálico relativo / 49

2.8 Ritmo por grupos fónicos *leitmotiv* / 51

Conclusiones / 54

Recomendaciones / 55

Bibliografía / 56

Anexos / 59

## INTRODUCCIÓN

*Mal puede tener la voz tranquila quien tiene el  
corazón temblando.*

LOPE DE VEGA

El presente Trabajo de Diploma tiene como tema el estudio estilístico de la entonación en la poesía versolibrista perteneciente al poemario *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa (1971). Este poeta es también dramaturgo y crítico de arte, ha publicado *Cartas a Theo*, *Los pequeños prodigios*, *Romanza del lirio*, *Las estrategias del páramo*, *Carlos Díaz: Teatro El Público: la trilogía interminable*, *Cintas de seda*, entre otros. En el 2001 le fue otorgada la Distinción por la Cultura Nacional y recibió el Premio Abril por su labor promocional a las jóvenes generaciones de escritores. Además, su poesía figura en la importante compilación *Las palabras son islas*, que resume los mejores textos poéticos del siglo XX en Cuba. Al tomar como objeto a dicho autor se contribuye a la proliferación de los estudios lingüístico-literarios que analicen la obra de escritores naturales de la región central.

Sin embargo, pese a la probada calidad de su poesía, resulta insuficiente el acercamiento académico a la obra «norgeana», hecho que se pretende enmendar, en parte, con esta investigación. Tal vez, son causas principales de tal fenómeno, el polémico abordaje de la realidad cubana en sus versos y su precoz talento literario. Mientras tanto, sigue siendo una deuda para la literatura cubana la realización de análisis académicos y críticos más constantes a su poesía.

Solo se ha encontrado acercamientos de la crítica a la obra de Norge en los ensayos de los autores Giovannys Manso Sendán, Yamil Díaz Gómez y Jorge Ángel Hernández Pérez, quienes han tomado como referencia la lírica de Espinosa para demostrar el mito de la insularidad en la poesía cubana actual, la madurez de su primer poemario siendo casi un adolescente, y la originalidad estilística de la poética villaclareña a partir de los ochenta, respectivamente. El motivo de estos, de modo general, ha sido solo ejemplificar ciertos fenómenos de índole crítico-literario en dicha poesía.

Tal no es el caso del presente trabajo, donde, a partir del análisis de una de sus obras representativas, se pretende seguir sentando las bases para análisis estilísticos más integrales de

textos poéticos versolibristas, que incluyan la entonación. Además, siguiendo una tradición en este sentido, se contribuye a extender los estudios de la entonología hispánica hacia textos literarios.

Por lo general, en el versolibrismo contemporáneo, la irregularidad del esquema métrico elimina la musicalidad de la poesía tradicional en pro de una mayor libertad en la recepción de la obra. Este hecho contribuye al enriquecimiento semántico del poema, fundamentalmente por el mayor protagonismo de la subjetividad del receptor en su lectura individual del texto. En el caso de que este lector resulte ser el propio poeta, entonces, la entonación permitirá descubrir, reforzar o desechar intenciones del creador más allá de lo que expresan los versos. Esto demuestra, por tanto, la importancia en el verso libre de la entonación como el fenómeno *prosódico*<sup>1</sup> principal, a diferencia de la poesía de metros tradicionales.

Por tanto, se ha tenido como:

**a) Principales antecedentes:** Cuentan como tales los estudios entonativos de Raquel García Riverón y la Escuela Cubana de Entonación, los cuales combinan las doctrinas tradicionales de teóricos españoles con los métodos de la lingüística soviética. La obra de la autora mencionada ha servido de guía teórica y metodológica en el análisis de la entonación en la poesía versolibrista. Sus postulados sobre la entonación han sido expuestos en *Aspectos de la entonación hispánica I, II y III*, *Cuestiones de lingüística comunicativa del español de Cuba*, *El sistema entonativo central. Resultados preliminares*, entre otras publicaciones. En ellas se exponen los principales incentivos que sustentan la presente investigación:

Los estudios de la entonación de la obra literaria están por hacerse<sup>2</sup> [...] se ha demostrado (Torsueva–Leotieva, 1987) que hay diferentes posibilidades de percibir el texto literario, en estrecha relación con el tipo de lectura entonativa que se haga. Por eso, en la actualidad, cualquier análisis lingüístico de la prosa o el verso será incompleto si no se tiene en cuenta los datos de la discriminación, tanto auditiva como acústica, de la entonación (1996: 25).

Además, dicha bibliografía referencia los primeros estudios entonativos hechos en lengua

---

<sup>1</sup> Este término será utilizado en la presente investigación, dada las características rítmicas del versolibrismo, relativo a *prosodia*, entendida como «Parte de la fonología dedicada al estudio de los rasgos fónicos que afectan a unidades [...] superiores [al fonema] como las sílabas u otras secciones de la palabra u oración» (RAE, 2001: 1848). Entiéndase de este concepto también el estudio de suprasegmentos como la entonación.

<sup>2</sup> Sin embargo, [...] dentro de la filología hispánica hay una reconocida tradición que parte de Tomás Navarro y Samuel Gili Gaya. [Nota de García Riverón]

española, los cuales constituyen también antecedentes<sup>3</sup> de este trabajo, por analizar, de una forma u otra, la entonación en alguna manifestación literaria:

Dentro de este tipo de estudios literarios, y muy relacionado con los diferentes suprasegmentos, está el trabajo del propio Tomás Navarro Tomás sobre la cantidad silábica en el verso (1922), trabajo en el cual se demostró que existe un ritmo cuantitativo en la versificación española, debido al isocrismo de los pies (:36).

Otros trabajos importantes en esta misma línea es el artículo del profesor Rafael de Balbín «Sobre los versos compuestos» (:37).

Un poco más modesto, aunque no menos interesante, es el artículo de María José Canellada (1955) «Ritmo de unos versos de romance» y el capítulo que en su excelente libro *Las sonatas de Valle Inclán*, Alonso Zamora Vicente dedica a la musicalidad de uno de los más conocidos exponentes de la prosa modernista española (:38).

A estos primeros antecedentes se pueden sumar los estudios similares que se encuentran en el libro *Estructura del encabalgamiento en la métrica española (Contribución a su estudio experimental)*, donde Antonio Quilis llega a hacer un análisis del encabalgamiento, atendiendo a la frecuencia fundamental y a la duración de los sonidos.

En la Universidad Central «Marta Abreu» de las Villas (UCLV), pese a los resultados obtenidos en los últimos años en la entonología, son escasos los antecedentes de investigaciones parecidas. La más cercana en el tiempo resulta «Análisis fonostilístico del poema “Eternidad”, de Dulce María Loynaz», defendida en 2010 por Gloriamarys Chávez Cámara, la cual realiza un estudio fonostilístico integral de dicho poema. No obstante, el enfoque generalizador y la metodología empleada en este trabajo para analizar la entonación, no permiten apreciar la totalidad de las características entonativas en un texto poético, lo cual tampoco era objetivo de la estudiante.

Sin embargo, sí existen algunos estudios netamente entonativos que pueden aportar modelos metodológicos, en aras de lograr una homogeneización en esta esfera y facilitar futuros estudios comparativos; entre ellos: —«La interrogación en el discurso académico oral: un estudio prosódico y semántico–pragmático» (2006)— tesis en opción al título académico de Máster en

---

<sup>3</sup> Nótese que, principalmente, se referenciarán en este trabajo los antecedentes en lengua española de estudios entonativos en obras literarias, los cuales resultan de calidad considerable, de alto rigor científico para su momento histórico y reflejan objetivamente las características de la entonación en español.

Lingüística Hispánica, defendida en la Universidad de La Habana por Madeleyne Bermúdez Sánchez, y el Trabajo de Diploma de Alejandro Marrero Montero, «Estudio acústico y semántico–pragmático de la entonación enunciativa en el discurso teatral», defendida en la UCLV en 2007.

Además, dada la relación del tema a investigar con la estilística, resulta indispensable remitirse a la tesis en opción al título académico de Máster en Lingüística Hispánica «Apuntes para un análisis fonostilístico del texto poético», realizada por Mercedes Garcés Pérez y defendida en la Universidad de La Habana en 1999. Esta investigación resulta una acertada guía bibliográfica, y permite esclarecer enfoques del estudio, antecedentes y categorías indispensables en este Trabajo de Diploma.

En cuanto a la novedad, necesidad y pertinencia de los análisis entonativos con matiz estilístico, dicha académica expresa:

A pesar de ser la entonación [...] un elemento importantísimo dentro de los estudios estilísticos en general, no es ciertamente de los fenómenos lingüísticos más estudiados. En poesía, de manera particular son poquísimos los trabajos que incluyen este análisis, tal vez se deba a que «en la lectura del verso —según nos refiere A. Alonso— nuestro tono normal es tan poco alterado, que de las lenguas europeas, es la nuestra la que más se acerca a la monotonía» (Citado por Garcés, 1999: 80–81).

Aun con las limitaciones que pueda tener el análisis entonativo en la poesía —atendamos, por ejemplo, al hecho mismo de la grabación: varios factores, entre ellos los de carácter psicológico, pueden atentar contra la espontaneidad de la recitación—, pensamos que es posible realizar este tipo de trabajo, pues la lectura de los resultados que se obtienen siempre va a ser caracterizadora del contenido mismo del poema o del poeta (:81).

Garcés destaca también otro antecedente de un alto valor para los estudios estilístico–entonativos en lengua hispana: «No obstante, siempre hay buenos ejemplos de análisis estilísticos en los que está presente este indicador. El propio A. Alonso tiene acertadas valoraciones en su análisis de “La musicalidad de la prosa de Valle–Inclán” en su libro *Materia y forma en poesía*» (:81).

Sin embargo, de los enfoques teóricos propiamente literarios hacia el verso libre, es Oldřich Bělič con su libro *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo* quien, definitivamente, retribuye al versolibrismo en lengua española y,

como su rasgo principal, el protagonismo acústico de la entonación, de ahí que la presente investigación priorice los novedosos presupuestos teóricos de este autor:

La praxis ha demostrado y sigue demostrando que el verso libre «soporta» perfectamente la realización acústica. Hasta parece que (por lo menos en ciertos casos, en particular el de Maiakovsky) es precisamente la ejecución fónica —la recitación— la que realiza plenamente, tanto en el plano rítmico como en el semántico. [...] La forma *escrita* no puede producir un efecto tan poderoso (2000: 565).

**b) Problema de investigación:** ¿Cuáles son las particularidades estilísticas del versolibrismo perteneciente al poemario *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa, que pueden resultar de un estudio entonativo?

**c) Hipótesis:** Los valores expresivos de la entonación en *Las breves tribulaciones* están condicionados por el *énfasis* entonativo y algunas «estructuras retóricas» inherentes al texto poético, lográndose una *sui generis* entonación con un marcado valor estilístico.

**d) Objetivo general:** Analizar los rasgos entonativo–estilísticos más significativos y recurrentes del versolibrismo perteneciente al poemario *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa.

**e) Objetivos específicos:**

1. Abordar teórica y metodológicamente las características de la entonación «estilística», según las concepciones de reconocidos lingüistas.
2. Analizar el comportamiento del *énfasis* y de las «estructuras retóricas» inherentes al texto poético condicionando una determinada entonación «estilística» en la lectura de *Las breves tribulaciones*.
3. Relacionar los rasgos entonativo–estilísticos analizados en la lectura, por parte del autor de *Las breves tribulaciones*, con diferentes logros comunicativos en correspondencia con el contenido de sus respectivos poemas.

**f) Objeto de estudio:** Lectura de la poesía versolibrista presente en *Las breves tribulaciones*, del escritor santaclareño Norge Espinosa. Dicho poemario fue publicado en 1992, tras haber obtenido el Premio El Caimán Barbudo (1989) y resultó, además, finalista al Premio de la Crítica en 1993. Presenta también el atractivo de haber sido escrito por un poeta de apenas diecisiete años.

En consonancia, el informe de la presente investigación se estructura en dos capítulos. En el

primero —«Consideraciones teórico–metodológicas»— se abordan presupuestos metodológicos y teóricos generales de la entonación como fenómeno fonostilístico, según reconocidos lingüistas como Raquel García Riverón, Roberto Fernández Retamar, Tomás Navarro Tomás, entre otros. Este fue elaborado como resultado de una ardua revisión bibliográfico–documental que abarcó los postulados clásicos y más actuales sobre el tema estudiado.

En el segundo capítulo —«Entonación “estilística” en *Las breves tribulaciones*. Resultados más significativos»— se procedió, de manera práctica, al análisis de los fenómenos entonativos encontrados en la lectura del poemario seleccionado, en correspondencia con la metodología recomendada por la Escuela Cubana de Entonación y partiendo de las «estructuras retóricas» del texto poético objeto de estudio. Seguidamente se arriba a conclusiones, se exponen las recomendaciones y se presentan la bibliografía y los anexos.

## **CAPÍTULO 1**

### **CONSIDERACIONES TEÓRICO–METODOLÓGICAS**

*Nosotros, los filólogos, también podemos cooperar en esta busca del conocimiento poético, y lo tenemos que hacer a nuestra manera: haciendo los estudios con una metodología que permita el progreso de la investigación, que forme una disciplina, una tradición en la busca, la rectificación, ratificación, ahondamiento y ampliación de los conocimientos poético–literarios al pasar el tema por sucesivos o alternados investigadores.*

AMADO ALONSO

#### **1.1 Metodología**

En este trabajo, para el análisis de la entonación, se siguió, principalmente, el enfoque metodológico que sobre el suprasegmento entonativo tiene la Escuela Cubana, que reconoce varios indicadores acústicos relacionados con la entonación en cada vocal<sup>4</sup>. Ellos son, principalmente y en consonancia con esta investigación: frecuencia fundamental, intensidad y duración de los sonidos.

A la frecuencia, algunos autores como Amado Alonso, Samuel Gili Gaya, Emilio Alarcos Llorach y Francisco José Cantero, le denominan *tono* y la conciben como «la altura musical de cada sonido» (Gili Gaya, 1978: 54). Pero estos autores reducen solamente la entonación a este indicador: «La sucesión de tonos en el hablar forma la línea de entonación [...] Físicamente el tono depende de la frecuencia o rapidez de las ondas sonoras, y la frecuencia de las ondas está en relación con la longitud de cada onda» (Alonso, 1968: 177).

En efecto, la frecuencia será el indicador más recurrente en esta investigación porque al decir de Antonio Quilis es el de «mayor relieve en la función entonativa [ya que, directamente, su] correlato fisiológico es la vibración de las cuerdas vocales» (1993: 413). La frecuencia, siguiendo el proceder de la Escuela Cubana de Entonación, se medirá en semitonos<sup>5</sup>, por su

---

<sup>4</sup> Se selecciona las vocales porque estas son portadoras relevantes de frecuencia, presentan mayor perceptibilidad, alargamiento y tienen un carácter central frente al marginal de las consonantes.

<sup>5</sup> Según Francisco José Cantero el semitono es «la unidad relativa más utilizada desde antiguo en los análisis melódicos [y responde a] una unidad logarítmica que designa la distancia (D) entre dos valores frecuenciales ( $F_1$  y

relación directa con la perceptibilidad del oído humano.

No obstante, el propio Quilis subraya: «Además del fundamental, la duración y la intensidad también intervienen en la producción y en la percepción de la entonación» (416). Por lo tanto, la cantidad o duración de los sonidos se medirá en segundos y demostrará la existencia de determinados alargamientos vocálicos con valor estilístico.

La intensidad, por su parte, se medirá en decibeles. Este indicador «está en función de la energía —o de la fuerza con que ha sido puesto en vibración— y de su frecuencia vibratoria, y estos factores dependen, en el caso de los sonidos articulados, de la fuerza de articulación, de la actividad infraglótica —que imprime en el aire fonador una determinada presión y velocidad, modificada por la resistencia del conducto vocal, etc. (Ídem. :403–404). En términos de Gili Gaya la intensidad varía según «la importancia que atribuimos a determinadas palabras o frases [que] nos lleva a destacarlas por su pronunciación más fuerte en relación con las demás» (1978: 30).

En el análisis de las curvas de entonación se seguirán, entonces, íntegramente los postulados de Raquel García Riverón, quien, a su vez, se afilia a «un grupo de especialistas [que] analiza la curva en su conjunto» (1996: 25). Esta forma de hacer el análisis entonacional revoluciona algunos enfoques usados por autores que han hecho estudios entonativo–estilísticos en lengua castellana, entre ellos los de Tomás Navarro en el *Manual de Entonación Española* (1966) y Emilio Alarcos Llorach en *Fonología española* (1968). Así lo explica la mencionada autora, en consonancia con una actualización científica de la entonología:

Resulta anticuado limitar la «fonología de la entonación» a la parte final de la frase y, sobre todo, a sus características tonales, o sea, al *tonema* [...] Esta forma de ver el objeto de estudio no permite definir los rasgos distintivos de un sistema entonativo, dado que la entonología actual concibe [que] *la unidad de la entonación se debe analizar como un haz de rasgos distintivos que incluye indicadores tonales (frecuencia del tono fundamental), de tiempo, de intensidad y, virtualmente, de timbre* (:35).

Como se puede observar, los presupuestos esbozados por Raquel García Riverón constituyen una evolución frente a enfoques reduccionistas y mecanicistas de concebir la entonación, entre

---

F<sub>2</sub>) según la siguiente fórmula (T. Hart, Collier & Cohen, 1990:24):  $D = 12 \log F_1 / F_2 = 12 / \log_{10}^2 \cdot \log_{10} F_1 / F_2$  (2002: 20).

los que se destaca el *análisis de niveles*<sup>6</sup> y el *análisis de configuraciones*<sup>7</sup>, o la conjunción de ambos: *las configuraciones de niveles*, al que se adhiere Antonio Quilis. La limitación de estos modelos, al decir de Adriana Pedrosa en su artículo «La entonación: antecedentes teóricos y métodos para su estudio», radica en que «se indaga y describe únicamente el componente físico-acústico del fenómeno [entonativo]» (2009). Por lo tanto, la Escuela Cubana de Entonación implica una superación metodológica al respecto:

Estos trabajos, como se observa, son de corte formal porque se dedican fundamentalmente a la descripción acústica de la enunciación y la interrogación, con lo que se convierten, en consecuencia, como bien afirma Raquel García Riverón, en enfoques reduccionistas referidos solamente al aspecto físico del fenómeno. Esta autora señala igualmente cómo el enfoque reduccionista ha sido necesario (y lo sigue siendo) y presenta resultados incuestionables; no obstante, plantea que «la ciencia postmoderna requiere de paradigmas que sin negar los anteriores, permitan llegar a resultados más acordes con las necesidades de la ciencia actual» (:145). Incita a adoptar la autora, por tanto, un estudio de la entonación en el que se integren el aspecto físico de la curva con el análisis comunicativo-funcional que considera la interacción entre los diferentes medios de expresión lingüísticos y extralingüísticos. Con esto propone «el enfoque inter y transdisciplinario que la complejidad de la lengua, o mejor, del lenguaje oral requiere» (García citada por Pedrosa, 2009).

El aporte de los modelos mecanicistas antes mencionados es incuestionable y estriba en que los indicadores físico-acústicos que tributan a la entonación son medibles, cuantificables y representables en gráficos, por lo tanto, justifican un estudio cuantitativo. No obstante, este tipo de estudio debe derivar y complementarse cualitativamente, lo que la Escuela Cubana de Entonación logra mediante el *análisis comunicativo*, con el cual se describe, en el presente trabajo, la posible función estética o comunicativa del fenómeno estilístico-entonativo detectado. Así lo justifica Raquel García Riverón, siguiendo otra vez posiciones de escuelas europeas, sobre todo la soviética:

Desde el punto de vista metodológico, nuestro trabajo se basa en el análisis comunicativo

---

<sup>6</sup> Dícese del «análisis segmental por niveles tonales, acentos y junturas [...], de procedencia norteamericana» (Pedrosa, 2009).

<sup>7</sup> Dícese del «estudio de la curva entonativa por los contornos significativos que la constituyen [...], de origen británico (Ibídem.).

de la oración. El valor comunicativo de las variantes oral y escrita del enunciado, es el resultado de la interacción de los diferentes medios de expresión con que cuenta la lengua. Para tratar de explicar el valor comunicativo [...] nos valdremos del análisis de la interacción de las estructuras léxicas, morfológicas y sintácticas con el suprasegmento entonativo (1991: 43).

### **1.1.1 Métodos y técnicas**

En correspondencia con el tema tratado, este trabajo se sustentó en la confluencia de varios métodos científicos y su aplicación en diversas técnicas, entre ellas algunas de auxilio computacional que permiten el procesamiento de la voz. Ello responde a la interdisciplinariedad literatura–lingüística que lo caracteriza y a su afiliación a la metodología utilizada por la Escuela Cubana de Entonación.

En primer lugar, para la realización de este trabajo fue necesario emplear el método *revisión bibliográfico–documental*, primero buscando los antecedentes y elementos teórico–metodológicos indispensables para el posterior desarrollo del tema, y luego en pro de seleccionar una obra poética versolibrista en español que, paradigmáticamente, prometiera un fecundo análisis entonativo–estilístico.

Resultó que el poemario *Las breves tribulaciones*, del que, finalmente, se tomó la muestra leída, consta de dieciséis poemas en verso libre, extendidos en dos de las tres partes del libro. Esta división está en correspondencia con un visible agrupamiento temático y, a la vez, métrico (La parte restante agrupa textos rimados, que siguen estructuras estróficas más tradicionales, estos, por supuesto, son discriminados de este análisis, en consonancia con el tema de investigación).

Además, destaca por su alto valor estilístico en *Las breves...* la caprichosa disposición tipográfica de los versos, la casi ausencia de signos de puntuación y las *sui generis* pausas o cesuras, logradas por espacios en blancos entre palabras o sintagmas que, entonces, son destacados como si fueran versos independientes. Estos recursos inherentes al *ritmo*, interactuaron, indiscutiblemente, con la entonación, lográndose fenómenos *prosódicos* de gran interés.

Una vez encontrada la obra indicada para el análisis, se procedió a la grabación de la muestra. La misma consistió en una lectura, por parte de Norge Espinosa, de los textos versolibristas

pertenecientes a su poemario *Las breves tribulaciones*. Por lo tanto, fue necesario efectuar una «entrevista en pos de obtener muestras de actuación lingüística», «sin la intervención del entrevistador» y de «estilo espontáneo»<sup>8</sup>, la cual permite que los fenómenos entonativos sean más recurrentes y correspondan al estilo del autor que entona sus poemas.

La grabación se realizó en un local cerrado, con la menor contaminación posible del sonido ambiente, para la que se usó una grabadora Digital Voice Recorder Olympus. Una vez obtenida, la muestra se convirtió en el *corpus* del trabajo. El mismo se sometió a un riguroso *análisis auditivo del investigador* (García, 1989: 9) que facilitó la aplicación, luego, de las *técnicas de control*<sup>9</sup>, en pos de seleccionar los segmentos más relevantes y recurrentes estilísticamente. Estos fueron aislados del resto de la muestra, para un mejor ordenamiento del trabajo a realizar.

Tal procedimiento se realizó con el software Praat, con el que también se aplicó, luego, el método *análisis acústico-experimental*. Este último permitió describir, primero, los indicadores acústicos y cuantitativos de la entonación: intensidad, frecuencia fundamental y duración de los sonidos. El comportamiento de estos parámetros facilitó la descripción cualitativa de los «rasgos distintivos» y, por ende, de los fenómenos de la entonación «estilística» en el versolibrismo.

Entonces, el estudio cualitativo de los fenómenos entonativos fue el resultado del procesamiento en Microsoft Excel de una base de datos que devino gráficos o curvas de entonación que, por tanto, serán utilizados en la presentación de los resultados: el gráfico de líneas para las variaciones de intensidad y de frecuencia, y el de barras para la duración de los sonidos.

Los fenómenos entonativos descritos mediante el método *análisis acústico-experimental* caracterizarán la variable de la presente investigación: la entonación «estilística» del autor en *Las breves tribulaciones*. Por tanto, las principales categorías que determinan el carácter estilístico de esta entonación van a ser, en la lectura hecha por el informante, el *énfasis* y algunas «estructuras retóricas» inherentes al versolibrismo o propias del poemario analizado.

## **1.2 Estilística, estilo, fonología y fonoestilística: definiciones y perspectivas**

Una de las primeras aproximaciones teóricas a la estilística como disciplina, por parte de un

---

<sup>8</sup> Técnica expuesta por H. López Morales (1994: 76-78).

<sup>9</sup> Técnica expuesta por Alejandro Marrero (2007: 37) y que se basa en el método *Pruebas de control* sugerido por Raquel García Riverón en *El sistema entonativo central. Resultados preliminares* (1989: 9).

autor en lengua española, fue la de Amado Alonso en *Materia y forma en poesía*. Este autor, al respecto, subraya:

Estilística es el estudio del estilo [...] La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida, formada, hecha, tanto en su conjunto, como en sus elementos, y qué delicia estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora (1965: 89).

La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra, o de un autor, o de un grupo pariente de autores. Y *sistema expresivo* significa desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos (:90).

La estilística se ocupa del sentimiento, no como documento autobiográfico, no como actitud contrastable en la moral, sino como una creación de tipo estético-poético (:93).

Es incuestionable la veracidad de esta definición; sin embargo, el hecho de circunscribirla a lo netamente literario, puede dejar margen a la posibilidad de entender la disciplina en un sentido estrecho, relacionada solo con los estudios de esta índole. Por tal razón acudimos, entonces, a Francisco Rodríguez Adrados que define la estilística según una visión más actual y condicionada por la dicotomía saussureana *langue / parole*: «la Estilística que estudia el valor particular que cualquier elemento de la lengua puede adquirir en un texto sería una Estilística del habla» (1980: 619).

Tal distinción entre dos tipos de estilística la aborda más objetivamente el cubano Roberto Fernández Retamar en su libro *Idea de la estilística*:

[Fue] el impulso de Vossler el que permitió llevar la estilística más allá de los límites impuestos por la *lengua* (lo social, es decir, lo impersonal) y trascender hacia lo individual, lo que merece el nombre de *estilo*. La anterior pudo ser llamada con justicia, en su mayor parte, «‘estilística’ sin ‘estilo’»<sup>10</sup>, [...] existe una *estilística de la lengua* que se ocupa de estudiar las sustancias paralógicas del lenguaje en cuanto entidad social y una *estilística del habla* que estudia esas mismas sustancias en el uso personal del idioma [...], en teoría al menos, se interesa tanto por el lenguaje relampagueante que acompaña una riña como por un madrigal [...] del mismo modo la *estilística de la lengua* es el basamento de la

---

<sup>10</sup> Por Dámaso Alonso, en su *Poesía española*, p.514 [Nota de Fernández Retamar].

*estilística del habla* (1983: 15–16).

Por lo tanto, para este autor, «la estilística es el estudio de lo que haya de extralógico en el lenguaje» (:11). Esta definición se acerca a las concepciones de Amado Alonso (El propio Retamar lo destaca, solo que no hereda dicha posición desde el punto de vista privativo a lo literario). Para el reconocido intelectual cubano la extralogicidad constituye, entonces, «los valores en el lenguaje común, el modo de captar y concebir la realidad, los medios de manifestarse la voluntad de acción y de prevención en la estrategia coloquial, la intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático» (:17).

Entonces, tomando de Alonso, Retamar prefiere abordar la estilística desde la perspectiva del *habla* saussureana y destaca la relación de esta disciplina con lo literario:

La estilística, después de realizadas búsquedas cuidadosas e imprescindibles en la lengua, se acerca precisamente a aquellas creaciones del habla en que la atención expresiva es mayor; en que el hombre hace menos concesiones a la lengua, lucha por no ser sorbido por el anonimato, peso muerto, y frente a él levanta su realidad, su expresión, su estilo. En la literatura, más cuajada de estilo, halla su felicidad la estilística (:19).

La verdadera estilística es la segunda, atenta al *habla*, que siempre, en grado mayor o menor —desde la conversación hasta el poema—, supone individualidad, estilo (:117).

Llegado a este punto es necesario definir el término *estilo*, el cual determina en gran medida, el estudio estilístico que se haga y la concepción de la estilística que tenga cada autor. Por lo tanto, para Amado Alonso, circunscrito solo a lo literario, «por estilo se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace, su maestría o virtuosismo idiomáticos, como una parte más en la construcción literaria [...] (1965: 89). Pero tal definición amerita conocerse en toda su extensión y especificidades, para luego definir su relación con la poesía.

Francisco Rodríguez Adrados en el capítulo X de *Lingüística estructural* —«La estilística y lo diferencial en el sistema»— parte de la definición de estilo en un sentido amplio:

Conjunto de hechos de lengua en que aparece potenciada hasta el máximo su capacidad representativa, expresiva y emotiva (:602).

El estilo sigue siendo en lo esencial el estudio de las elecciones en el interior de la lengua [...]. El estilo es lo que queda de individual en las creaciones lingüísticas (:610–611).

La perspectiva de Adrados sobre el término implica una relación estrecha con lo literario:

En lo relativo a los significantes, el estilo suele oponerse así a la lengua, como lo anómalo a lo normal o lo infrecuente a lo frecuente; en lo relativo a la función, se tiende a considerar textos dotados de estilo a los literarios predominantemente, por oposición a la lengua habitual puramente descriptiva o referencial o bien a la científica (1980: 601).

Sin embargo, esta perspectiva necesita ciertas aclaraciones, también presentes en el mencionado capítulo de Rodríguez Adrados y que se avienen con el tema de la presente investigación; porque es indudable la pertenencia de la entonación tanto a la *estilística de la lengua* como a la *estilística del habla* y la entonación en la poesía versolibrista usa, con valor estilístico, matices entonativos propios del *habla coloquial*, como se verá más adelante:

El estilo no es un ornamento de «figuras» (:602) [...] Cualquier elemento de lengua puede tener empleo estilístico» (:613).

[El concepto de desviación o anomalía es] demasiado estrecho: ya hemos apuntado que si nos atenemos a él dejamos fuera del estilo cosas que están dentro de él, pues con frecuencia las elecciones son entre elementos de la lengua absolutamente comunes [...] Normalmente se refiere a la intervención de significantes que proceden de una zona menos regular o usual de la lengua y que comparten significados especialmente expresivos, dotados de una emotividad excepcional, etc. [Sin embargo, también] Los significantes pertenecientes a zonas normales de la lengua pueden cobrar relieve estilístico [...] usándolos en una frecuencia inhabitual en el contexto en que aparecen (:613–614).

En consonancia, para este autor «sólo en el texto de máxima concentración de estilo, en el poema, desarrolla la lengua sus máximas posibilidades» (:602). Tal afirmación permite, solo ahora y en correspondencia con este trabajo, una restricción del término *estilo* a una perspectiva literaria y, si se quiere, poética. Al respecto Fernández Retamar referencia:

Meddleton Murry, en su libro *El problema del estilo*<sup>11</sup> [...], distingue al menos tres acepciones distintas de la palabra, considerada en su dimensión literaria tan sólo: 1) individualidad de expresión gracias a la cual reconocemos a un escritor; 2) técnica de expresión; 3) fusión completa de lo universal y lo personal, la más alta conquista de la literatura (1983: 79).

La tercera propuesta se aviene con los presupuestos teóricos antes abordados y con el objeto

---

<sup>11</sup> Publicado en español con el título *El estilo literario*. [Nota de Fernández Retamar]

de estudio en el presente trabajo. Por lo tanto, este término y lo que estudia la estilística en literatura, serán vistos con este enfoque: lo individual en las obras literarias, haciendo uso de las potencialidades, de las convenciones del idioma, es decir, la *estilística del habla* sustentada en la *estilística de la lengua*.

Por su parte, la fonología es entendida de forma similar por reconocidos lingüistas de la lengua española. Ya Emilio Alarcos en el lejano 1968 planteaba: «Entendemos por *fonología* la disciplina lingüística que se ocupa del estudio de la función de los elementos fónicos de las lenguas, es decir, que estudia los sonidos desde el punto de vista de su funcionamiento en el lenguaje y de su utilización para formar signos lingüísticos» (:25). Pero es destacable la aclaración siguiente de este autor: «La disciplina que se ocupa de las normas que ordenan esa materia sonora, de la forma del significante, es la *fonología*, [que] investiga las diferencias fónicas asociadas con diferencias de significación» (:28).

Diez años después Gili Gaya hizo énfasis en la relación de esta disciplina con la comunicación: «La Fonología se fija en su composición intencional [la de los fenómenos sonoros], de signo, es decir, sólo en los rasgos que tienen valor significativo» (1978: 83). Ello sentó las bases para concepciones más precisas del término, como la siguiente:

*Fonología*, que estudia la forma de la expresión [...] La fonología estudia los elementos fónicos de una lengua desde el punto de vista de su función en el sistema de la comunicación lingüística (Quilis, 1993: 23).

De ahí que algunos lingüistas hayan otorgado a la fonología la denominación de *fonética funcional* (:25).

Sin embargo, a veces cuando se habla de fonología, se discriminan ciertos fenómenos suprasegmentales como la entonación, el ritmo y el acento, que le son inherentes por naturaleza. Tal restricción la enmiendan, por ejemplo, Samuel Gili Gaya y Roberto Fernández Retamar:

El concepto de lo fonológico no se limita a los fonemas, sino que abarca todas las cualidades físicas y fisiológicas que en los fenómenos sonoros del lenguaje tengan intención significativa [...] La intensidad enfática que destaca una palabra o frase con determinada intención expresiva es signo de la importancia que el hablante le atribuye (Gili Gaya, 1978: 90).

La entonación del grupo fónico tiene valor intencional de signo lingüístico, que el oyente percibe e interpreta sin vacilar [...] En nuestras lenguas de Occidente, aunque la

entonación no afecte al contenido representativo y conceptual de las palabras, expresa importantísimos valores en la significación total del grupo fónico y de la oración (:90–91). Grammont observa luego otros fenómenos fonéticos: el ritmo, que puede expresar equilibrio o violencia; las correspondencias de sonido [...], la armonía, que tanta importancia tiene en el verso; el acento de insistencia [...]; y, por último, el tono y la entonación (Retamar, 1976: 46–47).

La relación de la fonología con la estilística está vislumbrada en lengua española desde los estudios de Emilio Alarcos: «La fonología, en suma, está en contacto con otras disciplinas lingüísticas [...] Como la estilística, puede reflejar, en el plano de la expresión (del significante), un “estilo” personal o colectivo, y así puede ser un auxiliar en los estudios literarios» (1968: 35).

Este enfoque híbrido al estudiar la lengua Roberto Fernández Retamar lo ha denominado «fonética estilística», término al que no se afilia esta investigación porque parece descuidar la naturaleza funcional de dicho estudio: se prefiere, entonces, *fonoestilística*<sup>12</sup>. No obstante, las apreciaciones teóricas de Retamar, basadas en las ideas de Grammont, son bastante esclarecedoras sobre la unión *estilística / fonología*:

Es aceptable que alguna de estas últimas [«formas fonéticas»], en determinados estadios de una lengua, parezcan más idóneas para la expresión de ciertas alteraciones anímicas. El determinar relaciones entre estas alteraciones y aquellas formas es tarea de una fonética estilística (1976: 43–44).

Aun si el deseo de realizar una investigación puramente estilística, un estudio fonético cuidadoso no puede dejar de tomar en consideración la impresión comunicada al ánimo del oyente por determinados sonidos (:44).

Los acercamientos de Retamar, además, tienen la importancia de referenciar importantes antecedentes de estudios fonoestilísticos y su viabilidad teórico–metodológica como rama de la lingüística:

Jan Mukarovsky dedicó un penetrante trabajo a la fonología y la poética, en que observó: «Es imposible prever hoy hasta donde llegarán, en el estudio de la obra poética, las posibilidades de la aplicación de los métodos elaborados por la fonología, y de los

---

<sup>12</sup> Término sistematizado en los inicios del siglo XX por el lingüista Y. N. S. Troubetsky.

resultados concretos obtenidos por el estudio fonológico de la lengua»<sup>13</sup>. Y N. S. Troubetsky [...] concedió en sus *Principios de Fonología* (1939) un capítulo a «Fonología y fonostilística». En él, a partir del triple rostro del lenguaje diseñado por Karl Bühler [...], habló de una fonología representativa, una apelativa y una expresiva: estas dos últimas constituirán la fonostilística, el estudio de lo extranocional en los fonemas (:51).

Más preocupada, como es costumbre, por el aspecto intelectual del lenguaje, ha descuidado esta disciplina lo que constituye el objeto de un estudio estilístico [...] Por lo pronto, no es sin gusto que leemos en uno de los últimos libros de ANDRÉ MARTINET [...]: «Es claro que los fonemas ejercen con frecuencia otras funciones que la distintiva o la demarcativa que le reconocen los manuales de fonología. Piénsese sobre todo en la función estética, que suele abandonarse generalmente, porque no es fácil tratar de ella con algún rigor objetivo (:52).

Entonces, considerando las apreciaciones objetivas de N. S. Troubetsky, anteriormente citadas, la fonostilística debe integrar solo el campo de las fonologías apelativa y expresiva de la lengua:

*Principios de fonología* definió la fonostilística [...] partiendo del siguiente esquema de K. Bühler:

- La fonología representativa, que estudia los fonemas como elementos objetivos de la lengua y que forma parte de la gramática [Nótese como a este campo le es indiferente el *estilo*, por lo que amerita ser descartado].
- La fonología apelativa, que estudia las variaciones fonéticas que provocan una impresión particular en el oyente.
- La fonología expresiva, que estudia las variaciones consecutivas de fonemas que resultan del temperamento y la actitud espontánea del hablante. (Troubetsky citado por Garcés, 1999: 10)

Llegado a este punto, cabe subrayar el valor del suprasegmento entonativo en el verso libre como fenómeno fonostilístico, dado por la individualidad, expresividad y la posibilidad de comunicar esa expresividad (apelación) que le es inherente al estilo de un individuo que entona.

---

<sup>13</sup> *La phonologia et la poétique*, p. 278. [Nota de Retamar]

Téngase en cuenta, momentáneamente, el valor estilístico que puede resultar un lenguaje tropológicamente tratado que se expresa con entonación espontánea.

### **1.3 La entonación como fenómeno fonostilístico**

Dentro de los estudios fonológicos se distingue uno muy peculiar y de gran complejidad teórica y metodológica: la entonación. Así la define Samuel Gili Gaya: «*Entonación* es la curva melódica que la voz describe al pronunciar las palabras, frases y oraciones» (1978: 54).

Emilio Alarcos Llorach, por su parte, describe este sistema desde una perspectiva fonética: «Los elementos fónicos que constituyen la curva de entonación están como superpuestos a la secuencia de fonemas, y en realidad no puede tal curva segmentarse en unidades más pequeñas» (1968: 107–108). Con respecto a las unidades entonativas aclara:

Estas unidades de la secuencia hablada, delimitadas por *pausas* o silencios, son llamados *macrosegmentos*, y podemos aquí designarlas con el tradicional término de *frases* [...] Al pasar a la fonología de la frase, hacemos caso omiso a la segmentación en unidades discretas sucesivas, que hemos llamado fonemas, y aplicamos nuestra atención a los hechos fónicos que configuran esa secuencia de fonemas en una unidad, la frase, encuadrada entre pausas (:107).

El punto de vista netamente fonético de Alarcos Llorach para definir la entonación ha evolucionado hacia otros más acabados, de naturaleza fonológica y fonostilística, resultado de una actualización teórica del fenómeno en anteriores y sucesivos investigadores:

F. Danesh (1960) para quien la entonación es «uno de los recursos comunicativos elementales de la lengua, que forma un sistema fonológico especial, y sirve para la organización de enunciados de un modo diferente en diferentes lenguas». Según Use Lehiste (1970) «el uso de los rasgos tonales para proporcionar una información lingüística a nivel de oración es uno de los significados del término *entonación*» (citados por Quilis, 1993: 410).

En la frase la entonación expresa valores sintácticos y emotivos... Constituye en cada idioma un sistema fonológico tan trabado como el de los fonemas... Siempre señala, en cualquier artificio que sea, las relaciones intencionales que el hablante establece (Garcés, 1999: 56–57).

Sin embargo, parece ser Antonio Quilis quien más objetivamente ha descrito las peculiaridades tanto funcionales, estilísticas y físicas del suprasegmento entonativo: «La entonación es la función lingüísticamente significativa, socialmente representativa e individualmente expresiva de la frecuencia fundamental en el nivel de la oración» (1993: 410). Precisamente, por ser la entonación «individualmente expresiva» es que se justifican las investigaciones entonativo–estilísticas. Algunos autores en lengua hispana, aunque de manera indirecta, lo habían advertido desde los inicios de la entonología. Entre ellos Tomás Navarro, quien reconoce, incluso, la existencia de una «entonación volitiva» y una «emocional»:

La entonación lógica indica la parte o porción de [un fecundo contenido ideológico capaz de múltiples efectos] realizada o actualizada en cada caso por la intención de la persona que habla (1966: 9).

La entonación [...] corresponde esencialmente a la expresión lógica. Sus elevaciones, suspensiones o descensos traducen circunstancias del pensamiento: aseveración, pregunta, conclusión o continuación del juicio, certeza, incertidumbre, convicción, duda, reserva, etc. (:222).

Aunque el uso del término *emoción* no parezca muy certero científicamente —en su lugar es preferible *estilo* (en el sentido anteriormente abordado)— y se limite la entonación solo al *tono*, este autor, ya en 1966, describía las peculiaridades estilísticas del suprasegmento entonativo, partiendo de las características acústicas del aparato fonador del habla:

La emoción que altera la serenidad del ánimo afecta a los movimientos musculares del aparato respiratorio y de la laringe y se manifiesta en el tono de la voz [...] La delicada estructura de la laringe y la disposición de las cuerdas vocales hacen que la emoción se refleje en el tono de voz antes que en otras manifestaciones de la actividad muscular, sin que esté siempre en nuestra mano el poder evitar que estos efectos se hagan visibles [...] En cualquier turbación del ánimo, aun cuando el concepto, la actitud y el gesto parezcan serenos, el tono delata la emoción (:216–217).

Además, Tomás Navarro también considera que la expresividad de la entonación radica en el hecho lingüístico que la hace «motivada» por el contenido expresado: «La correspondencia justa entre el tono, la emoción y la palabra da al lenguaje hablado su máxima plenitud expresiva. Cualquier frase, por corriente y gastada que sea, se llena de sentido bajo la coincidencia de esos

factores» (:214). Nótese, hasta el momento, cómo se multiplicaría esa expresividad en un texto poético.

Roberto Fernández Retamar señala la importancia, entonces, del *Manual de Entonación Española* para el desarrollo posterior de la entonación con valor estilístico:

En este libro [...] estudia cuatro tipos de entonación: enunciativa, interrogativa, volitiva y emocional. Aunque toda frase queda teñida del estado de ánimo en que se dice, podemos suponer una separación suficiente entre los cuatro tipos; y prescindir, a los efectos de una investigación estilística, de los dos primeros: el último, por supuesto, quedará señoreando esa investigación; pero a ésta interesará también la entonación volitiva, expresión de deseos (1976: 47).

La justeza de estas descripciones de NAVARRO es tal, que debemos llamar la atención sobre el logro de la estilística que suponen. Pues implican descubrir, en terreno en que lo personal importa, esquemas generales, propios, pues de la lengua (:49).

Los estudios gramaticales de Amado Alonso en conjunto con Pedro Henríquez Ureña, también plantean la perspectiva estilística de la entonación: «Se ha dicho con acierto que la entonación es el comentario perpetuo que nuestra sensibilidad va poniendo al pensamiento. Pero la entonación no tiene solo carácter de comentario afectivo, sino que entra en la armazón misma del pensamiento expresado» (1968: 162).

Del mismo modo, Alarcos Llorach priorizó este matiz estilístico del suprasegmento entonativo, complementando las afirmaciones de Tomás Navarro que adelantan las implicaciones sígnicas y comunicativas de la entonación. En *Fonología española* se problematiza sobre este asunto:

Igualmente, las elevaciones y descensos del tono reflejan gradualmente los movimientos de la emoción, de la voluntad, etc. Así, los hechos de la entonación parecen organizarse fuera de la típica «arbitrariedad» o «convencionalidad» de los signos lingüísticos, y se acercan a los «símbolos» expresivos y relativamente «motivados» (1968: 108–109).

Dicha línea: la entonación como parte del estilo, la aborda también Samuel Gili Gaya en *Elementos de fonética general*, haciendo énfasis en el valor comunicativo del suprasegmento entonativo: «Por otro lado, los movimientos de la entonación traducen siempre las emociones que agitan o deprimen al que habla. Las tensiones, distinciones y cambios bruscos o lentos de la

afectividad se reflejan en la línea musical de la elocución y son percibidos sin vacilar por el oyente» (1978: 57).

Las afirmaciones anteriores, debido al enfoque estilístico que contienen, permiten que autores más actuales, como Antonio Quilis, reconozcan la existencia de una entonación de tipo «expresiva» que incluye las funciones volitivas y emocionales del suprasegmento entonativo:

La entonación es uno de los más importantes vehículos de la expresión afectiva del discurso<sup>14</sup>, sola o combinada con otros elementos, como el tempo, la pronunciación, etc. (:445).

La entonación expresiva no interfiere normalmente con la entonación comunicativa básica: se superpone a ésta de varias formas: en primer lugar, se aprovecha del principio de tolerancia para modificar, en ciertos puntos, la estructura variable de los contornos, especialmente en lo que se refiere a la forma de los intervalos, al grado de intensidad, a la duración, etc., modificaciones que no afectan a la función lingüística propiamente dicha de la entonación (:445–446).

Nótese cómo Quilis reconoce que la intensidad y la duración de los sonidos alcanzan cierta relevancia en la percepción de la entonación «expresiva», fundamentalmente, debido a los elementos que utiliza: pronunciación, *tempo*, etcétera., los cuales se pueden incluir en un procedimiento entonativo que los aúna: el *énfasis*.

### **1.3.1 El *énfasis***

Ya desde los estudios de Tomás Navarro se definió uno de los procedimientos principales de los que se vale esta «entonación expresiva»: el *énfasis*. Así lo concibe el autor del *Manual de Entonación Española*: «Para poner de relieve una palabra o una porción de una frase, subrayando su sentido y destacándolas sobre el plano de la elocución ordinaria, el *énfasis* se sirve, como es sabido, del reforzamiento articulatorio de los sonidos, de la intensificación del acento y de la elevación del tono» (1966: 230). Seguidamente se describen las tres «modalidades especiales del *énfasis*» reconocidas por el entónologo español, las que, como se podrá apreciar, circunscriben la entonación solo al *tono*:

El *énfasis* articulatorio fortalece, precisa y destaca la forma y el timbre de los sonidos,

---

<sup>14</sup> Como decía Zwirner, 1932, 38. [Nota de Quilis]

alarga las sílabas y robustece y retarda la pronunciación. El realce fónico y semántico se funda en este caso en el aumento relativo del tiempo y de la tensión muscular empleados en la articulación de las vocales y las consonantes (:230).

El énfasis de intensidad se produce mediante el refuerzo de la energía espiratoria. Su acción [...] se concentra y acumula sobre la sílaba acentuada de la palabra que es objeto de reforzamiento [...], pero más que para la valoración de las palabras el énfasis de intensidad sirve para la expresión de impulsos y movimientos de voluntad (:231).

El énfasis de entonación puede dar realce y prominencia a cualquier palabra inicial o interior de grupo [...] La elevación alcanza de ordinario su punto más alto en la sílaba acentuada de dicha palabra, pero [...] afecta a toda la palabra que se trata de destacar (:233).

Un autor más actual como Francisco Cantero en *Teoría y análisis de la entonación*, reconoce la pertinencia del *énfasis* como la principal categoría que destaca el carácter *expresivo* de la entonación:

Del mismo modo, la 'alegría', la 'sorpresa', la 'tristeza', la 'sutileza', 'la cortesía', [...], son categorías pragmáticas y no obedecen exclusivamente a la entonación. Puede tratarse, sin duda, de énfasis entonativos más o menos distintos, según las situaciones, y dentro de unos márgenes, que puedan estudiarse y describirse en un nivel de análisis fonostilístico, pero no de entonaciones sistemáticamente relacionadas con tales categorías pragmáticas (2002: 140).

Los rasgos caracterizadores de énfasis son muy numerosos, pues son los contornos (+ enfáticos) los que transmiten la mayoría de los matices expresivos, afectivos y emotivos de la entonación (:174).

Francisco José Cantero llega a abordar el *énfasis* como un tipo específico de entonación a la que nombra «enfática»:

Hemos visto que una entonación genéricamente «enfática», frente a una entonación «neutra», puede distinguir palabras (por ejemplo, sustantivos e interjecciones). También puede distinguir, obviamente, enunciados, que en virtud de dicha entonación «enfática» pueden cumplir una función comunicativa muy distinta (:139).

Posiciones diferentes sobre el fenómeno caracteriza las apreciaciones de Raquel García

Riverón en *Aspectos de la entonación hispánica III. Las funciones de la entonación en el español de Cuba*. En este libro la autora destaca otros estudios sobre el *énfasis* en lengua española. Por su importancia para esta investigación se reproducen dos de ellos:

Dentro de la tradición de la filología hispánica, se ha subrayado siempre el papel de la entonación para destacar algunos elementos «afectivos» importantes en el mensaje, pues, según expresa con razón Vicente García de Diego: «Instintivamente en toda conversación vamos subrayando y destacando las principales palabras, poniendo en ellas una intención emocional» (1998: 90).

Resulta ineludible consultar el libro mencionado anteriormente, *Pronunciación del Español* de María Josefa Canellada y John Kuhlman Madsen [donde] se estudia la *focalización* tomando como base el comportamiento de la cláusula (que se define como grupo acentual) dentro del grupo fónico y se estudia el *núcleo informativo* (:95).

La propia Raquel García Riverón en su estudio sobre los *actos de habla interaccional (AHI)* explica, partiendo de los antecedentes antes mencionados y de otros en diferentes idiomas, su definición de *énfasis*, que será tomada en esta investigación solo hasta donde permita la descripción acústica de la entonación con valor estilístico en la poesía versolibrista:

Cualquier tipo de *actualización*, término que se utilizará para definir el fenómeno que se origina cuando el emisor, en una **AHI** de orientación ostensiva, trata de focalizar un concepto, un objeto, un indicador referencial o predicativo dentro del enunciado o dentro del discurso para ponerlo de relieve (:104).

Entonces, el *énfasis* será tomado en cuenta, en este trabajo, como el principal «procedimiento entonativo», que va a afectar a los indicadores acústicos de la entonación «estilística» del autor en el versolibrismo y que puede determinar algunas intenciones estéticas y «expresivas» (emocionales y volitivas) en la poesía versolibrista analizada.

### 1.3.2 Unidades de la entonación «estilística»

Las unidades de la entonación tienen particularidades específicas que las distinguen de los tradicionales *fonemas*: llegan a tener valor sintáctico. Al respecto se refiere el propio Alarcos: «En las lenguas en que la entonación es la propiedad pertinente para las frases, la unidad sintáctica con cuya combinación se forman los períodos y oraciones, es el *grupo de entonación*, encuadrado entre inflexiones finales de un tipo u otro» (1968: 110). Esta definición la

complementa Antonio Quilis: «*El grupo de entonación es la porción de discurso comprendida entre dos pausas, entre pausa e inflexión del fundamental, entre inflexión del fundamental y pausa, o entre dos inflexiones del fundamental, que configura una unidad sintáctica más o menos larga ó compleja (sintagma, cláusula, oración)*» (Sic.) (1993: 419).

Sin embargo, estas unidades van a ser completamente pertinentes para la segmentación de la curva de entonación cuando forman una unidad melódica estructurada e independiente, es decir, un *grupo fónico*. Así lo define Gili Gaya:

Los grupos fónicos están separados por pausas, de cualquier clase que sean: lógicas, expresivas o simplemente respiratorias [...] La transición de un grupo a otro puede estar marcada por una alteración brusca de la intensidad, de la entonación o del *tempo*, sin necesidad de que la articulación se interrumpa. Los grupos fónicos son, por consiguiente, unidades melódicas con estructura propia. Una palabra sola puede ser grupo fónico (1978: 58–59).

No obstante, las características del tipo de discurso objeto de estudio: texto poético en verso libre, implica que estas unidades de la entonación sean tratadas como «variantes estilísticas». Este sintagma fue propuesto por Alejandro Marrero en el estudio de la entonación en el discurso teatral, siguiendo, en un primer momento, las apreciaciones de Raquel García Riverón:

La entonóloga cubana explica que la descripción del sistema de entonación no agota las posibilidades del suprasegmento entonativo en la enumeración de los entonemas fundamentales del sistema, pues ante algunos valores de actualización y emotividad definidos por cambios del acento de la frase, intensidad, timbre, etcétera; surgen nuevas variaciones, variaciones que no son sistémicas sino discursivas. Apoyada en estas razones, la autora, apunta la necesidad del estudio de la entonación en el discurso (2007: 16).

Resulta que las apreciaciones de Marrero, basadas en los planteamientos de Van Dijk, se pueden aplicar también a las unidades entonativas de la presente investigación, pues como se podrá notar: «[las] estructuras diferencian tipos de discurso y determinan efectos estético-emocionales, epistémicos [...] Ciertas operaciones y estructuras estilísticas y literarias consisten precisamente en cambiar las reglas y condiciones de conexión y coherencia más generales» (Van Dijk citado por Marrero, 2007: 17).

Entonces, los fenómenos entonativo–estilísticos más significativos de la muestra van a ser

descritos, en esta investigación, mediante el análisis de lo que Raquel García Riverón propone como una serie de «rasgos distintivos» de *entonema* o de *variante de entonema*<sup>15</sup>. Estos «rasgos...» que utiliza la Escuela Cubana de Entonación serán utilizados en este trabajo solo como herramientas para describir acústicamente las «variantes estilísticas» pertenecientes a la entonación «estilística» del verso libre en el poemario analizado y se priorizarán, en la presentación de los resultados, solo los que tributen directamente al valor estilístico de cada grupo fónico:

*Cumbre tonal*: Cima(s) o punto(s) más alto(s) de la curva entonativa. Las unidades entonativas se diferencian por el número de cumbres: monocumbres, bicumbres y tricumbres (Marrero, 2007: 18).

*Forma*: Forma que describe la curva según el movimiento de  $F_0$ . Se distinguen cóncava, convexa, zigzagueante y sus combinaciones.

*Figura*: Dirección del movimiento de  $F_0$  al final de la curva, es decir en el centro de entonación y el segmento postónico en estructuras paroxítonas. Puede ser ascendente, descendente y llana.

*Tiempo vocálico máximo (t. voc. máx.)*: Se tuvo en cuenta su posición dentro del [grupo fónico o «variante estilística»].

*Intensidad máxima (i. máx.)*: Como el tiempo vocálico, se halló su lugar en el [grupo fónico o «variante estilística»].

*El tiempo vocálico relativo (t. voc. rel.)*: Es la magnitud relativa con que se mide el tiempo en el corpus. Para hallarlo fue necesario normalizar nuestros datos absolutos obtenidos en el análisis acústico: se halló la media aritmética de todo el corpus analizado y se llevó a unidades relativas de valor absoluto en cada [grupo fónico o «variante estilística»] con respecto a esta media. Así se realizan los cálculos con dos operaciones:

$$I. t = \Sigma ti / n$$

donde:  $t$  = media aritmética del corpus

$\Sigma ti$  = sumatoria de todos los tiempos absolutos

$n$  = cantidad de sílabas del corpus

$$II. t. \text{ voc. rel.} = ti / t \text{ (Bermúdez, 2006: 56–57)}$$

---

<sup>15</sup> Segmentos de la curva de entonación con su correspondiente valor comunicativo, obtenidos a partir de la conmutación fonológica.

La media aritmética del *corpus* resultó ser 0.7 segundos, por lo tanto valores del tiempo absoluto como 0.5, 0.6 segundos indican rapidez y 0.8, 0.9 segundos indican lentitud en el grupo fónico. Entonces, los *t. voc. rel.* de los grupos fónicos o «variantes estilísticas» segmentadas se analizaron en comparación con el valor *uno*: mayor que *uno*, *t. voc. rel.* lento con respecto a la media, menor que *uno*, *t. voc. rel.* rápido.

## **CAPÍTULO 2 ENTONACIÓN «ESTILÍSTICA» EN LAS BREVES TRIBULACIONES. RESULTADOS MÁS SIGNIFICATIVOS**

*El verso libre está pidiendo un nuevo tipo de edición: el registro gramofónico de la voz del poeta o de un lector que tenga un sentido rítmico próximo al suyo.*

DÁMASO ALONSO

### **2.1 «Estructuras retóricas» y la entonación «estilística» en el versolibrismo**

Al decir de Teun A. Van Dijk, uno de los fundadores de las teorías de análisis del discurso: «[...] hay estructuras “específicas” de discursos literarios [...] Mucho del estudio literario se ha concentrado clásicamente en “marcas” textuales obvias, es decir, rasgos específicos que, en combinación, ocurren pocas veces en otros tipos de discurso» (2001: 120). Estas «marcas» pueden, incluso, condicionar la entonación de los textos literarios debido a que «[...] estas estructuras —que llamaremos “retóricas”— restringen las estructuras gramaticales de los diferentes niveles. Puesto que las estructuras “retóricas” características de un discurso pueden aparecer en cualquier nivel [...]» (122). A continuación se abordan algunas de las «estructuras retóricas» más vinculadas al suprasegmento entonativo en la poesía versolibrista (*ritmo* y «segmentación específica»).

El versolibrismo en español ha sido un tema de escaso tratamiento, incluso en los estudios teórico-literarios: los autores todavía priorizan el análisis de las estructuras estróficas tradicionales. Los presupuestos de Isabel Paraíso de Leal acerca del tema en *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, resultan pioneros y presentan un enfoque donde se destaca el alto valor estilístico de esta tipología poética: «El versolibrismo intenta darnos la esencia poética desligada de la periodicidad y de las tradicionales bases rítmicas [...] Lo hace en nombre de la necesidad de expresión individual, fuera de los hieráticos moldes tradicionales» (1976: 71).

Recientemente autores como Oldřich Bělič y el cubano Virgilio López Lemus han hecho aportes importantes a la teoría del verso libre y han definido las características esenciales de la poesía versolibrista con exhaustiva actualidad y objetividad. Bělič define el versolibrismo en su sentido métrico: «La expresión verso libre designa el tipo de verso en el cual el número de

elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma están reducidos al *mínimum*» (2000: 553). Mientras que López Lemus lo analiza desde una perspectiva de cambio estético en la poesía: «La poesía se esforzó por revolucionar sus códigos, adoptó recursos de la prosa poética, incluso aumentó su caudal prosaísta por medio del *tono conversacional*<sup>16</sup>; marcó un derrotero formal y expresivo propio, diferenciados de los métodos compositivos tradicionales del poema» (2008: 166).

Una de las «estructuras retóricas» fundamentales de cualquier texto poético es la presencia de un *ritmo* acorde con la semántica del poema. Así lo define Isabel Paraíso:

Pienso que *ritmo lingüístico* es el efecto producido por el ritmo —más o menos periódico— de un elemento fonético en el discurso. Este elemento marcado puede ser: timbre, cantidad, acento, esquema tonal, grupo acentual, grupo fónico u oración. Existe también otro tipo de ritmo llamado *de pensamiento*, basado en la repetición de frases, palabras o esquemas sintácticos, motivados por repeticiones psíquicas recurrentes. Está muchas veces conexas —aunque no necesariamente— con el ritmo lingüístico (1976: 42).

Incluso, esta teórica llega a definir un *ritmo de tono o entonación*. De él señala que: «Es la reiteración de uno o varios esquemas tonales en un texto» (:50). Esta última tipología del *ritmo* autores más actuales como Oldřich Bělič han comenzado a relacionarla directamente con la poesía en verso libre.

Resulta que, para Bělič, lo principal en este tipo de verso es la «segmentación específica»:

Podría decirse que el *verso libre* no reconoce otra norma fuera de la segmentación específica [...] Pero si consideramos la *segmentación específica* como *esencial* para la existencia del verso, los otros elementos —el número de sílabas, el de acentos, la alternación regular de sílabas acentuadas con las átonas— no aparecen como formando la base rítmica del verso, sino como elementos *adicionales*, que acompañan y apoyan la segmentación [...] Sin desechar los conceptos tradicionales (y la tipología tradicional de

---

<sup>16</sup> Se entiende por «tono conversacional» un impulso lírico que tiende a imitar el coloquio, a la conversación cotidiana entre interlocutores, al lenguaje (léxico y hasta entonación) del diálogo o el hablar cotidiano, sin ser él mismo, sino su reelaboración poética. Se explica el término más ampliamente en *Palabras del transfondo: Estudio de la poesía coloquialista cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988. (López Lemus, 2008: 166)

los sistemas versales), los interpretamos de un modo nuevo que, así lo esperamos, nos llevará a una concepción nueva, *semántica*, del ritmo versal<sup>17</sup> (2000: 68–69).

Estos presupuestos de Oldřich Bělič entienden también el verso libre como un acto puramente estilístico de concebir la poesía, materializado en la individualidad a la hora de segmentar los versos:

La formación de unidades lingüísticas autónomas podría enfocarse también como una articulación específica de la enunciación lingüística, distinta de la «normal» o «corriente», o sea, en términos más científicos, como una *segmentación específica* de la cadena fónica. Esta segmentación aparece en su forma desnuda y se revela con la mayor cualidad en el verso libre, ya que este tipo de verso no está sujeto a otras normas; el esfuerzo del poeta tiene un fin único: crear, por medio de la segmentación autónoma, nuevas posibilidades semánticas, que no existen en el lenguaje «suelto», prosario (2000: 67–68).

De estas concepciones se deriva que el paralelo acústico (entonativo) de la segmentación versolibrista, del mismo modo, presenta valor estilístico, rítmico y semántico. No obstante, Bělič reconoce mayor trascendencia en la relación entre estos elementos: «La línea entonacional —y la cadencia respectiva— posee un valor semántico específico como factor que señala la segmentación de la cadena fónica [...] Es por tanto el factor rítmico esencial y básico» (:61–62); y a continuación referencia algunos antecedentes de reconocidos estudios que han arribado a las mismas conclusiones y que, por la trascendencia que los mismos tienen para esta investigación, se reproducen:

Según Mukařovsky, la entonación constituye la base del impulso métrico.

R. de Balbín expresa una idea semejante: Junto a ellas [unidades del ritmo] destaca por su mayor amplitud fónica —señalada por pausas— «la unidad tonal (verso) cuya repetición simétrica constituye el marco general en que se insertan y organizan las restantes unidades rítmicas» [...] Creemos que vale la pena reproducir otro pasaje de Balbín: «El esencial carácter de parte reiterada, que tiene siempre la unidad tonal dentro del *período rítmico*, justifica la denominación de *verso*, con que se designa el *grupo melódico* al integrarse en la cadena rítmica como eslabón o miembro cíclico» (:62–63).

---

<sup>17</sup> Oreste Maerí, en su libro *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, 1969, anuncia también el enfoque semántico del ritmo versal (pp. 7-10). Nosotros en este punto, permanecemos fiel a la orientación semántica de la Escuela de Praga, particularmente de Jan Mukařovsky. (Nota de Bělič)

Esta peculiaridad lleva también a Bělič y a López Lemus a justificar teórica y metodológicamente investigaciones entonativas en el versolibrismo:

El verso es, pues, ante todo, una unidad melódica, entonacional, y lo percibimos como tal (Ídem.: 63).

El verso libre se basa, fundamentalmente, en factores que pertenecen al campo de la *fonología oracional*. Entre estos desempeña un papel importante la *entonación*. La organización rítmica del verso libre reside, principalmente, a veces únicamente, en la repetición regular de determinado esquema entonacional (:554).

El verso libre se asienta en un ritmo que corresponde a la segmentación del discurso basado en la entonación, de modo que las repeticiones pueden ser fónicas, pero también sintácticas y semánticas, con repercusión tropológica (versos organizados por imágenes o metáforas) (López, 2008: 169).

Por tanto, resulta atinado destacar que el verso libre en español se va a acercar, acústica, semántica y estilísticamente, a las «composiciones de tono poético», según las define el propio López Lemus: «[...] aquellas que dependen de un ritmo o de una entonación determinados, por lo que su marca caracterizadora es estilística, más que puramente métrica. Se relaciona con el estado de ánimo del poeta o con la temática que aborde en su poema, realizado con distinción y elegancia» (:153).

Por todo lo anterior, para el propio Oldřich Bělič el verso libre presenta características entonacionales privativas y netamente estilísticas:

La entonación versal no depende de la construcción sintáctica, sino de la forma versal. Por ello la entonación versal no coincide necesariamente con la entonación oracional (lo mismo que la frontera versal no coincide necesariamente con el límite de la unidad sintáctica).

También según Štěpánek, la entonación versal [...] es, sencillamente, algo específico, privativo del verso; es una cualidad que separa, esencialmente, el lenguaje versificado del prosario<sup>18</sup> (2000: 64).

---

<sup>18</sup> Vladimír Štěpánek y coautores, *Teorie literatury*, Praga, 1965, p. 93. (Nota de Bělič)

Hay pues, dos segmentaciones de la cadena fónica (dos modos de segmentarla): la lógica-sintáctica (en forma abreviada: «sintáctica», «oracional», «gramatical» y la rítmico-melódica («versal», «prosódica»).

La poesía, en cambio, pone en primer lugar la segmentación rítmico-melódica, relegando la lógica-sintáctica al segundo. Y fruto de la segmentación rítmico-melódica es precisamente el *verso* (:71).

Visión muy similar se puede apreciar en un ensayo recientemente traducido y digitalizado de la poetisa anglosajona Denise Levertov, que, aunque descuida el lenguaje más rigurosamente científico, resulta del todo válido, por su dependencia de la praxis creacional versolibrista:

La forma en que los versos son cortados afecta no sólo al ritmo sino a los modelos tonales [...] La melodía es el resultado de modelos de tono combinados con modelos rítmicos. [...] La entonación, los ascensos y descensos de la voz, cambian involuntariamente al cambiar el ritmo (alterado por el lugar en el que esta minúscula pausa “descanso” musical ocurre) [...] Los matices de significado comprendidos en las variaciones de tono crean una melodía significante, expresiva en la estrecha escala tonal del discurso (1982).

## **2.2 «Estructuras retóricas textuales»**

Dadas las características del texto analizado como exponente de la poesía versolibrista, es necesario también tener en cuenta algunas «estructuras retóricas» más específicas y que pueden condicionar o interactuar con la entonación de los poemas analizados. Así las define el propio Van Dijk:

En última instancia la literatura se define en su *contexto sociocultural*. Las instituciones como las escuelas, las universidades, la crítica literaria, los libros de texto, las antologías, la historiografía literaria y las convenciones culturales de cierta clase social o grupo establecerán para cada período y cultura lo que cuenta como discurso literario [...] Esto significa que ciertas estructuras textuales pueden asociarse estereotípicamente con [...] procesos en el contexto sociocultural (2001: 132).

Por lo tanto, a continuación se abordan, según la crítica especializada, algunas «estructuras retóricas textuales» (temas, actitud cívica, imágenes poéticas y *tono conversacional*). Estas están presentes en *Las breves tribulaciones*, son determinadas por el contexto sociocultural y

condicionan también la entonación «estilística» en la obra objeto de estudio.

La muestra seleccionada pertenece a la poesía cubana de finales de los ochenta y principios de los noventa. Al decir de la crítica, la sensibilidad escritural de la etapa tiene características muy distintivas y peculiares, que pueden condicionar, de alguna manera, la entonación de sus textos. Nidia Fajardo Ledea en el prólogo de la antología poética *De transparencia en transparencia*<sup>19</sup> aborda alguna de ellas:

Creo, sin ningún reparo que es hoy cuando por primera vez y con más fuerza desde 1959, la poesía cubana va a privilegiar como centro al ser humano mismo (1993: 8).

La vida, el tiempo, el tedio, la soledad, los viajes, el sexo, el amor hacen la nueva poesía cubana. La apertura a zonas temáticas antes no exploradas (el marginalismo, la homosexualidad, la enajenación, el fracaso) —no explorados por la poesía de la Revolución, claro— otorgan una dimensión inusitada a la obra de estos jóvenes (:13).

Dichos rasgos temáticos y creacionales corresponden a la radicalización del poscoloquialismo poético cubano, sensibilidad escritural que tuvo su eclosión en el ámbito lírico de la Isla en la década de los ochenta del siglo XX, aunque sus primeros síntomas se pueden notar ya desde finales de los sesenta.

Esta tendencia se caracterizó por una oposición a la norma conversacional o coloquialismo<sup>20</sup> en algunos aspectos. Así lo define la crítica especializada; Emilio García Montiel<sup>21</sup>: «Creo que hay una ruptura fundamental con respecto a la generación anterior, y reside en el civismo con el que se enfrentan las situaciones del país, y con el que se denuncia el adulterio moral» (citado por Llarena, 1994: 17); Walfrido Dorta: «Aparece en los poetas una actitud cívica [...]: el apego a la realidad desde su problematización; una acendra conciencia crítica hacia su entorno» (2003: 12); Nidia Fajardo Ledea: «Llegan hasta una poesía crítica para con los errores sociales y humanos: la indolencia, el oportunismo, la doble moral, la indiferencia, la dejadez, son seriamente condenados por esta “poesía de la nueva ética”» (1993: 13). Este civismo en el contenido poético, hasta cierto punto, influye aún más, en el repertorio de matices entonativos, que llegan a ser más rotundos en las obras poscoloquialistas, las cuales van a apelar, en mayor medida, a la individualidad.

---

<sup>19</sup> Libro que antologa, entre otros, textos de *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa.

<sup>20</sup> Movimiento poético fruto de la gesta revolucionaria de 1959 y que se llegó a institucionalizar a mediados de los sesenta.

<sup>21</sup> También reconocido poeta de los ochenta.

Esta estética también se adhiere, en lo creacional, a una tradición «precoloquialista» de concebir la poesía: la «tropológización de la imagen». Alicia Llanera lo subraya: « [...] un especial empeño en la búsqueda de la riqueza escritural y un consecuente mayor número de metáforas, de acuerdo con una aceptación lezamiana del hecho literario [...] a través de un lenguaje que no quiere dejar de ser así, dinámico, lúcido y sobre todo cuidadoso» (1994: 25).

Sin embargo, estos autores no llegaron a unirse bajo presupuestos estéticos comunes y aunadores, ni desecharon por completo los códigos artísticos de la norma coloquialista. Un método de creación que se arraigó en algunos poetas posconversacionalistas fue, precisamente, el *tono conversacional*<sup>22</sup> al crear y entonar (leer) sus poemas, aún cuando tropológicamente resultaran textos de gran densidad. Este hecho justifica también que algunos fenómenos entonativos propios del habla coloquial, como los volitivos y los emocionales, sean descritos en esta investigación.

### 2.3 Resultados generales

De la muestra se seleccionaron noventa grupos fónicos significativos estilísticamente, perteneciente a catorce de los poemas seleccionados. En el anexo 1 se muestra el equivalente en versos de estas unidades. En la mayoría de dichas «variantes estilísticas» sus límites, definidos por pausas, coincidieron con la segmentación propuesta por el autor en los textos impresos, ya sea al final del verso o por los espacios en blanco o cesuras en el interior de la unidad versal.

Este hecho demostró que la «segmentación específica» y la entonación se condicionan mutuamente y son el elemento rítmico «esencial y básico». En el anexo 2 se muestra un gráfico que corrobora la gran diferencia porcentual, en proporción nueve a uno, entre la coincidencia y no de la «segmentación específica» y las «variantes estilísticas» analizadas. No obstante, algunos ejemplos con valor estilístico, donde esta coincidencia se anuló, serán destacados a lo largo del presente capítulo, siempre en función de su valor entonativo.

Entonces y de manera general en este poemario, la entonación «estilística» estuvo dada por la interrogación «apreciativa», algunos matices de la entonación con función «expresiva» y el *énfasis por t. voc. rel.* Pero también se pudo demostrar otros fenómenos más vinculados al texto poético analizado como el *énfasis en imágenes literarias complejas* y el *ritmo por grupos fónicos leitmotiv*.

---

<sup>22</sup> Término utilizado en el sentido antes usado por Virgilio López Lemus.

## 2.4 Interrogación «apreciativa»

La interrogación presente en el *corpus* tuvo un alto valor estilístico debido a cómo fue entonada por el informante. Tradicionalmente se ha dicho en los textos de gramática: «Las oraciones interrogativas indagan sobre un elemento desconocido, o sobre la disconformidad entre el sujeto y el predicado [...] No se consideran oraciones completas, hasta que aparece la respuesta; por esta razón, en su entonación se produce, generalmente, una inflexión final ascendente» (De la Cueva, 1982: 136).

Sin embargo, la interrogación en *Las breves tribulaciones* está muy relacionada con los «actos apreciativos» y esto motiva que no cumpla algunos de los postulados anteriores y que sea denominada, precisamente, *interrogación «apreciativa»*. Al decir de Raquel García Riverón en el tercer tomo de *Aspectos de la entonación hispánica*, en los «actos apreciativos»:

Se manifiesta la subjetividad, personalidad, motivaciones y conducta social del emisor (individuo), por lo que con cierta asiduidad se trata de actos moralizados con matices de «seguridad» e «inseguridad» del emisor sobre la valoración. En casos tales, se entroncan estos **AHI** en una zona que a veces puede ser de indiscriminación (difusa), con los actos enunciativos y los interrogativos» (1998: 401).

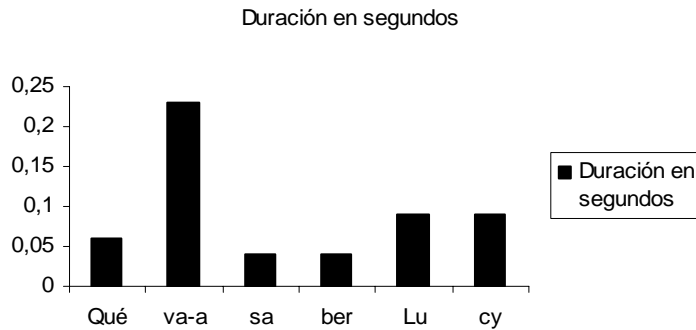
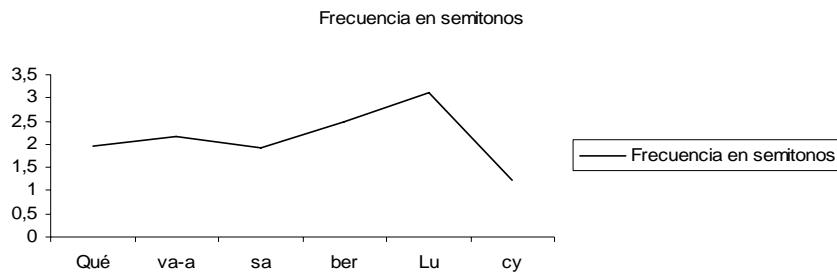
Este tipo de entonación, de alto valor estilístico, se manifiesta en grupos fónicos interrogativos pertenecientes a los poemas «Vestido de novia» y «LSD», donde es recurrente el cuestionamiento cívico hacia la discriminación de seres diferentes, o que piensan distinto, al estereotipo socialmente establecido. Por lo tanto, la interrogación en estos textos se va a diferenciar, de la interrogación tradicional, en que no van a tener inflexión final o *figura* ascendente, que van a enfatizar otros elementos distintos del pronombre o el adverbio interrogativo y que, por lo tanto, van a estar en una «zona difusa» con la enunciación.

En «LSD», por ejemplo, se nota una identificación del sujeto lírico para con Lucy, alguien que decide llevar una vida propia, alejada de los requerimientos familiares. Entonces, la interrogación es «apreciativa»: hay una evidente toma de partido en el emisor para con la situación de Lucy, cercana, incluso, a la defensa.

En los versos *Qué va a saber Lucy que todo esto es por su culpa | que los estudiantes la pintan desnuda en sus sombreros rojizos | que la adivinan en la noche | que quisieran su autógrafo que se ponen blancos junto a los relojes* se puede interpretar que el sujeto lírico pretende aminorar el supuesto mal ejemplo que el comportamiento de Lucy puede multiplicar

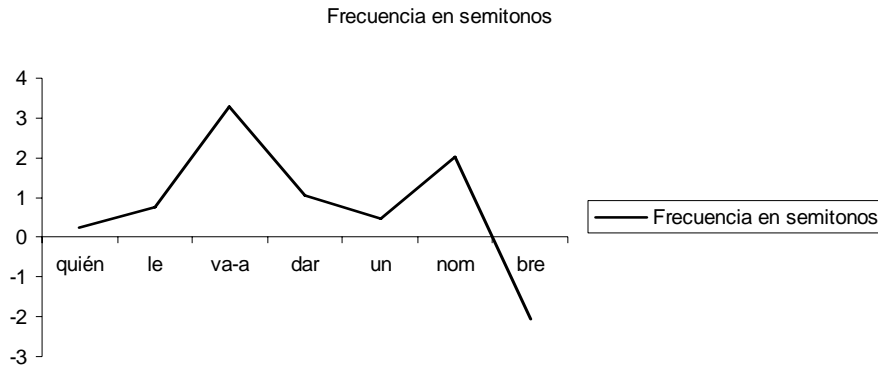
socialmente. Con esta intención la «variante estilística» *Qué va a saber Lucy* cobró entonativamente tanta importancia que fue separada por el informante, mediante pausa, del verso *Qué va a saber Lucy que todo esto es por su culpa*.

Entonces y apoyando esta defensa, la interrogación se hizo «apreciativa»: el *énfasis* de frecuencia fundamental no fue en el pronombre interrogativo, sino en la penúltima sílaba, perteneciente al nombre *Lucy*, que, por tanto, va a ser la mayor *cumbre tonal* del grupo fónico. Nótese también, en este sentido, como la incipiente *cumbre tonal* que se percibe en la unión de las sílabas *va* y *a*, cobra también importancia de *énfasis* por corresponder a un incuestionable *t. voc. máx.* (segundo gráfico). Ambos «rasgos distintivos» tributan, complementándose, al logro de la *interrogación «apreciativa»* en este caso:



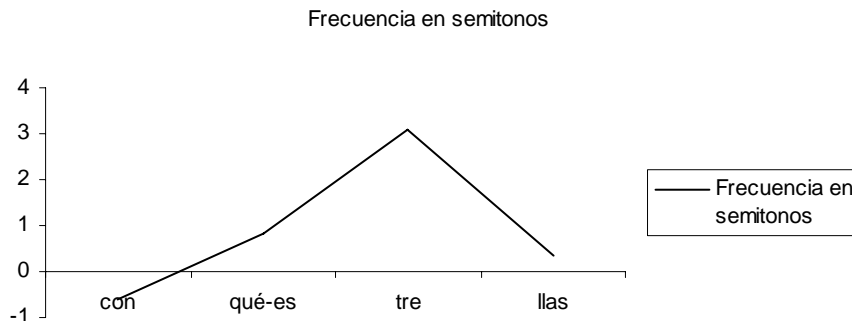
Por su parte, en «Vestido de novia» el cuestionamiento es hacia la sociedad, por discriminar a un individuo que es sexualmente diferente al *canon* de masculinidad. Aquí el sujeto lírico se identifica con el sufrimiento de este individuo, víctima de la discriminación. En el fragmento *quién le va a dar un nombre | con el que pueda venir y acallar a las palomas | matarlas así que paguen sus insultos* se describe lo indefenso e inseguro que se encuentra este ser ante la discriminación. Por lo tanto y en apoyo al contenido, el informante va a leer la interrogación con *énfasis* de frecuencia fundamental en la primera sílaba acentuada de la frase verbal, valorando,

precisamente, lo difícil que resulta el enfrentamiento del sujeto marginado al rechazo. Nótese en este sentido la *cumbre tonal* más alta:



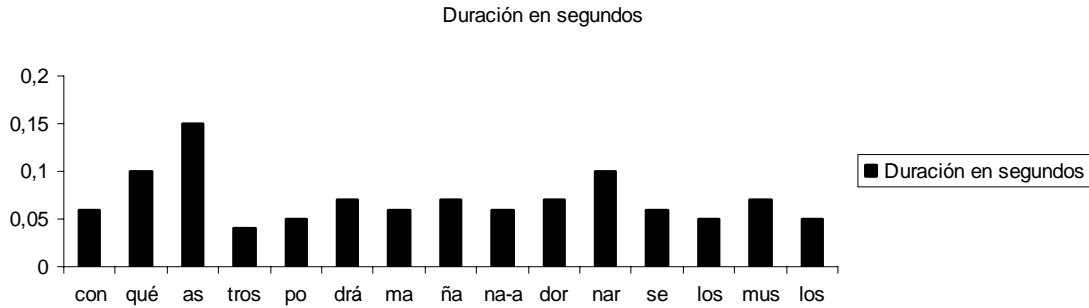
Otros ejemplos de interés estilístico del mismo poema pertenecen a los versos *Con qué estrellas con qué astros podrá mañana adornarse los muslos | con qué alfileres se los va a sostener | con qué pluma va a escribir su confesión ay este muchacho*. Este fragmento desgarrador connota lo imposible y difícil que es para el «muchacho vestido de novia» llegar a sentirse bien consigo mismo. Por lo tanto, aquí la interrogación es «apreciativa»: se entona enfatizando los sustantivos que son núcleos semánticos de las *imágenes literarias* en cada verso.

En *Con qué estrellas* la curva de frecuencia va a enfatizar, precisamente, a *estrellas* (única *cumbre tonal*). Este sustantivo es usado para connotar, entonces, lo difícil de enfrentar la marginación socialmente impuesta. Por lo tanto, el informante lee la «variante estilística» correspondiente tomando partido para con la situación psicológica precaria del individuo marginado:



Este *énfasis* estilístico en el sustantivo de una interrogación «apreciativa» también se dio por duración de los sonidos. En *con qué astros podrá mañana adornarse los muslos* el alargamiento

temporal debido al *t. voc. máx.* corresponde, precisamente, a la sílaba acentuada del sustantivo *astros*, también núcleo semántico de la imagen metafórica antes analizada. Esta *imagen* alcanza en este ejemplo su plenitud de contenido, donde va a demostrar, apoyada por la entonación, la actitud cívica del sujeto lírico ante este tipo de discriminación:



## 2.5 Entonación «expresiva»

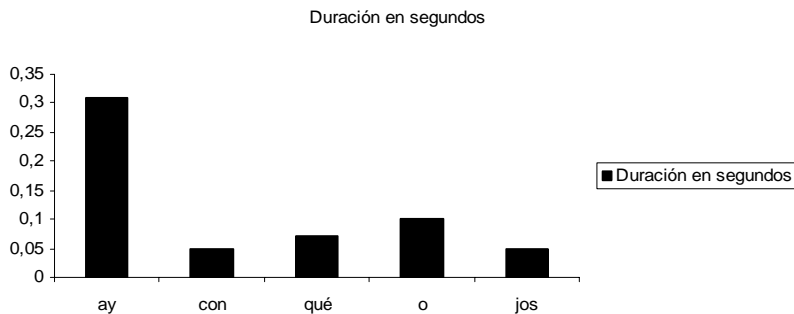
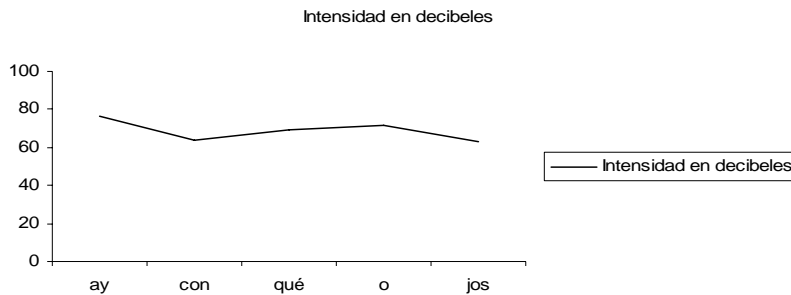
Para nombrar este tipo de entonación se siguieron las apreciaciones de N. S. Troubetsky sobre la fonoestilística y su «función expresiva». También se tuvo en cuenta la denominación de Antonio Quilis sobre el tipo de entonación que describe las funciones emocionales y volitivas de un enunciado, antes tratadas por Tomás Navarro Tomás en el *Manual de entonación española*. Además, la recurrencia en la muestra de este tipo de entonación permitió relacionarla, entonativamente, con la «estructura retórica textual» que López Lemus le reconoce a la poesía en verso libre: el *tono conversacional*.

### 2.5.1 De dolor

La definición de *dolor* a la que se afilia este trabajo fue tomada del *Diccionario de la lengua española*. En la segunda acepción del término se puede leer: «Sentimiento de pena y congoja» (2001: 845). Este matiz de la entonación «expresiva» fue recurrente en el poema «Vestido de novia» y estuvo vinculado, de forma sintagmática y casi en todo momento, con la interrogación «apreciativa», de ahí que las «variantes estilísticas» de ambos fenómenos se complementen. En este texto, el *dolor* se apoyó en el *énfasis* de intensidad y de duración de los sonidos, sobre todo en las palabras que semánticamente portan mayor relación con este estado emocional: las interjecciones.

Un ejemplo de alto valor estilístico en este sentido pertenece al fragmento *Con qué espejos ay con qué ojos | va a poder asustarse de sí mismo este muchacho | que no ha querido aprender ni un solo silbido para las estudiantes*. Aquí el contenido se hace desgarrador porque metafórica y directamente se aborda el conflicto más personal del «muchacho vestido de novia»: su autovaloración.

Por tanto, el grupo fónico *Ay con qué ojos* fue el resultado de que el informante, con voz y temperamento visiblemente afectados, entonó juntas dos unidades versales separadas por espacios en blanco, demostrando su identificación para con la desesperación de un individuo que se siente al margen de estereotipos sexuales caducos. Nótese que en las gráficas siguientes, pertenecientes a esta «variante estilística», la *i. máx.* primero y el *t. voc. máx.* después, enfatizan, precisamente y en este sentido, la interjección *ay*:



Incluso, en otro ejemplo del mismo texto, donde el autor entonó acorde a la «segmentación específica» la interjección y los versos siguientes, la sílaba *ay* mantuvo su prominencia entonativa con respecto a las «variantes estilísticas» circundantes. Resulta que el contenido aquí es igual de desgarrador, connotando la desesperación de sentirse fuera de lugar, víctima del desprecio y de la falta de tolerancia hacia la otredad: *Ay adónde va a ir así este muchacho | que se sienta a llorar entre las niñas que se confunde | adónde podrá ir así tan rubio y*

azul tan pálido. Nótese cómo, acústicamente, el énfasis en la interjección se da debido al notable contraste en los valores del *t. voc. máx.* entre *ay* y el grupo fónico siguiente:



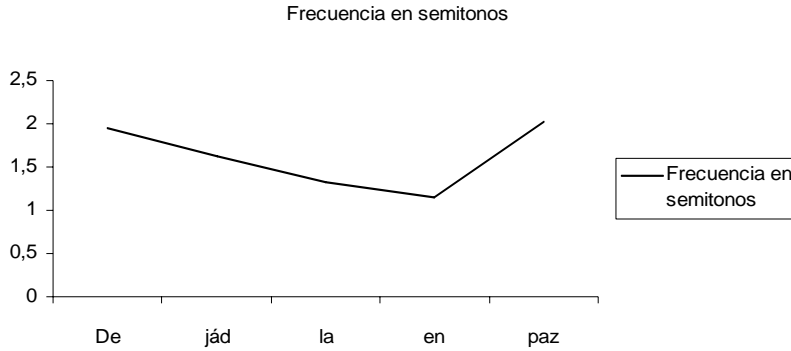
## 2.5.2 De mandatos

En la denominación de los *mandatos* presentes en el *corpus* se siguió la tipología expuesta por Raquel García Riverón en *Aspectos de la entonación hispánica III. Las funciones de la entonación en el español de Cuba*, donde reconoce cinco tipos de «mandatos»: «orden y prohibiciones, peticiones, sugerencias, advertencias y amenazas, y ruegos». Esta propia autora explica que «no se cuenta en el español cubano con una “entonación volitiva”» (1998: 393), postulado que se siguió en este trabajo, donde este tipo de entonación «expresiva» se describirá, principalmente, mediante el *énfasis*, que se mantuvo con un comportamiento regular en las tipologías de los *mandatos* que se abordarán seguidamente.

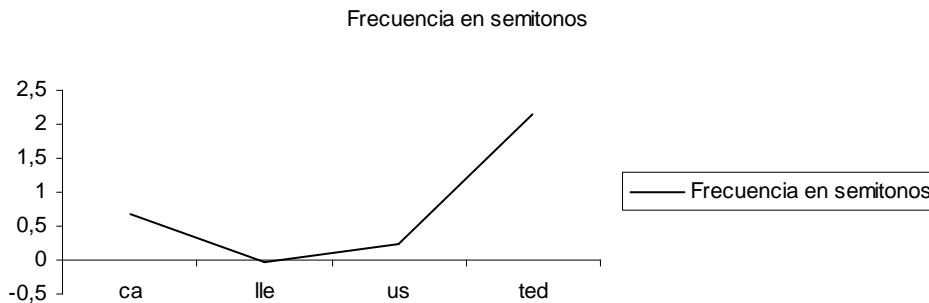
### 2.5.2.1 Orden

Este matiz de la entonación «expresiva» se pudo comprobar en poemas como «LSD» y «Los amigos», donde se emiten *órdenes* en relación con determinados estados volitivos del sujeto lírico.

En el primero de estos textos las *órdenes* se dan como parte de la defensa hacia las decisiones de Lucy, una muchacha que ha actuado en contra de lo que piensan sus padres, que representan otra generación. En los versos siguientes *Lucy está en el cielo con los diamantes dejadla en paz* | *En su juego de estrella en su juego de corazón solitario*, precisamente, se aboga por el respeto a esa vida individual que ha escogido tener Lucy. Aquí la entonación se hace contundente en *dejadla en paz*: grupo fónico que describe una *forma* del fundamental descendente hasta la última sílaba y luego ascendente, haciéndose *énfasis* de frecuencia en la inflexión final o *figura*:



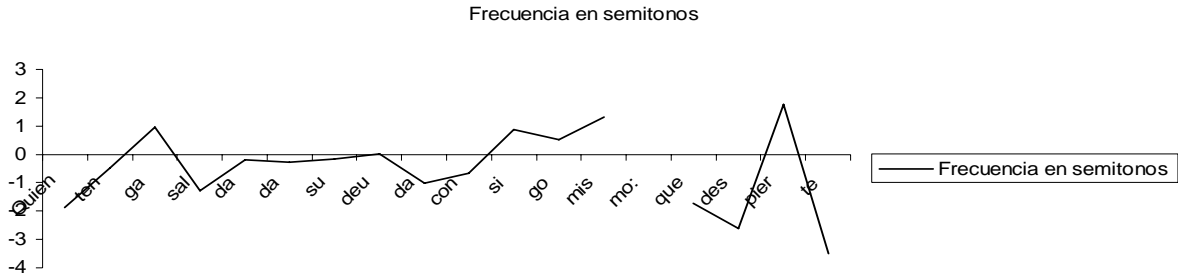
En «Los amigos», por su parte, se emite esta misma entonación, de *orden*, hacia el acordeonista que ejecuta los tangos, debido a que este género musical es el símbolo, en el texto, de la nostalgia que afecta al sujeto lírico por los recuerdos vividos con los amigos ausentes. Los versos *calle usted señor acordeonista calle su vieja oda al pez | mire que vienen mis amigos* así lo corrobora. En *calle usted* la *forma* del fundamental describe, como en el ejemplo anterior, primero un descenso y luego un ascenso, aquí desde la segunda sílaba. De esta forma se logra el *énfasis* de frecuencia que indica *orden* y que tiene su *cumbre tonal*, precisamente, en la sílaba acentuada del pronombre personal *usted*, que recibe, semánticamente, la *orden*:



### 2.5.2.2 Sugerencia

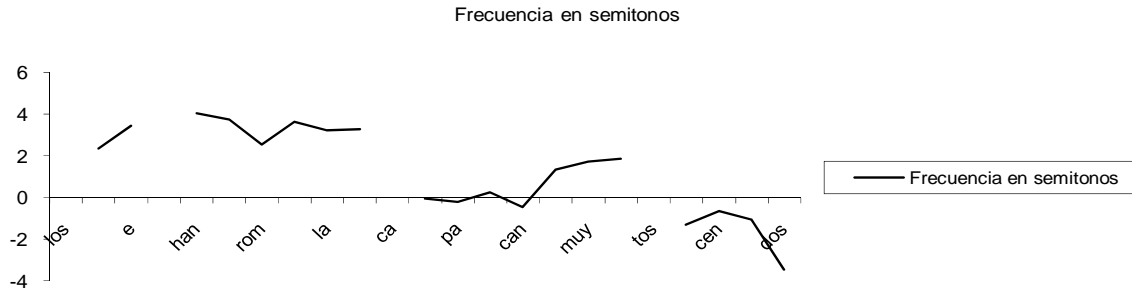
Este tipo de entonación de *mandato* se puede apreciar, sobre todo en el poema que cierra el poemario «Quien tenga saldada su deuda», en el cual predominan los grupos fónicos que indican *sugerencia*, pues el sujeto lírico exhorta a que cada lector revise su sentido de humanidad, mediante el autoconocimiento. Esto se puede apreciar en el fragmento *Quien tenga saldada la deuda consigo mismo: que despierte | el corazón sigue siendo la única arma insobornable*, donde se apela al corazón como símbolo de lo verdaderamente humano.

En el primero de estos versos la entonación con matiz de *sugerencia* se logra mediante un *t. voc. rel.* lento, de 1.29 (Ver anexo 3, ejemplo A) y *énfasis* por mayor *cumbre tonal* en la forma verbal que indica la acción sugerida. El informante, por tanto, exhorta a sus receptores, apoyándose en este tipo de entonación, a despertar como seres humanos. Nótese que el *énfasis* aquí se da en el grupo de entonación final de la «variante estilística» y que el segmento de la curva en blanco resultó por ensordecimiento de la vocal *o*, seguida por un *contexto* sordo:



Incluso, esta exhortación a un mayor sentido del humanismo incluye a los escritores en la reflexión metapoética que se encuentra en el fragmento *El mañana dolerá y sus crueldades nos sanarán del pasado | la lluvia arderá en la cima del sueño | los poetas han de romper la máscara para cantar muy juntos y encendidos | Adolescentes en pleno vuelo serán todos los mortales*. Estos versos abogan por un futuro más humano, prometedor y desprejuiciado para todos los individuos.

Entonces, la entonación «expresiva» con matiz de *sugerencia* en *los poetas han de romper la máscara para cantar muy juntos y encendidos*, refuerza en el texto el significado del protagonismo que en ese nuevo futuro deben tener los poetas. En el grupo fónico correspondiente a esta *sugerencia* el *t. voc. rel.* también es lento: 1.14 (Ver anexo 3, ejemplo B). Además, se puede percibir, pese al ensordecimiento de varios segmentos vocálicos de la «variante estilística» por estar en un *contexto* de consonantes sordas, el *énfasis* por *cumbre tonal* en la frase verbal *han de romper* que indica la *sugerencia*:

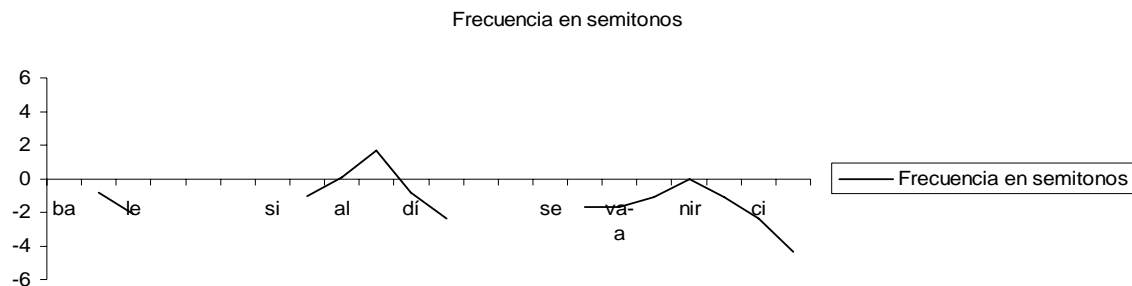


### 2.5.2.3 Ruego

Nótese que esta tipología de los *mandatos* es la más opuesta jerárquicamente a «orden y prohibiciones», según las apreciaciones de Raquel García Riverón. En consonancia, los ejemplos encontrados en la muestra van a describir una *forma* y *figura* bastante contraria en relación con las *órdenes* anteriormente analizadas, con las que van a formar contraste.

«Criador de cuervos» es un poema donde el sujeto lírico teme que un ser especial, el «criador de cuervos», le cambie su estilo de vida por uno más desprejuiciado. Esto se ejemplifica en grupos fónicos pertenecientes al fragmento *Bajádle | que si no algún día este loco este cristo vidente de cuervos | se nos va a venir encima | con el sol en la mano*. Tales versos, unidos a la entonación de *ruego*, logran un efecto estilístico de alto valor; pues, al parecer, la guía del «criador», aun cuando represente algo bueno para el sujeto lírico, este se empeña en rechazarla.

Casi todo el fragmento citado fue leído con esta entonación «expresiva» de *ruego*, en consonancia con lo antes expresado. Las tres «variantes estilísticas» siguientes fueron seleccionadas y ubicadas en la misma gráfica de frecuencia por su cercanía sintagmática y porque describen de forma casi similar un leve ascenso primero y luego un descenso, según la *forma* del fundamental (Véase que la primera vocal del primer grupo fónico fue ensordecida por la pronunciación sorda que hizo el informante de la consonante bilabial sonora que le precedió):

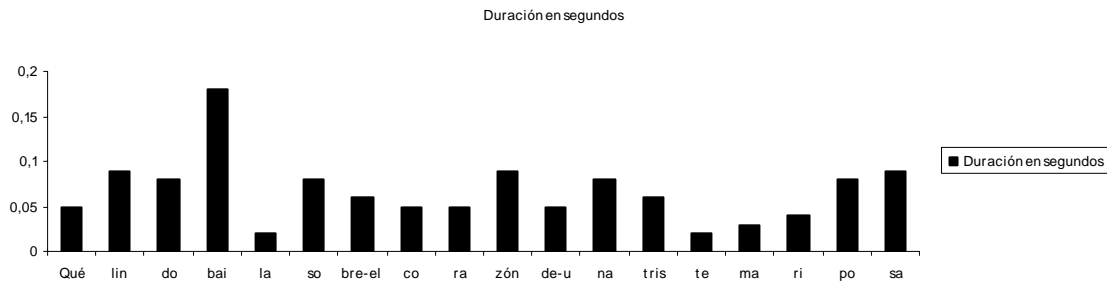


### 2.5.3 De ironía

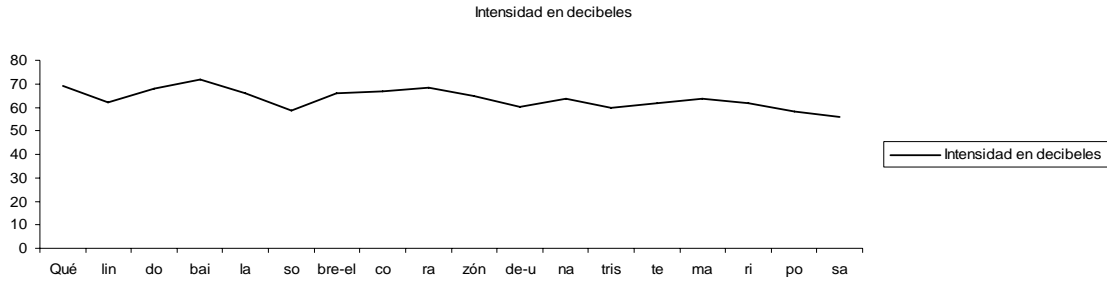
La definición de *ironía* a la que se afilia este trabajo es la expresada por Manuel Gayol Fernández en *Teoría Literaria*<sup>23</sup>. Por lo tanto, la *ironía* es aquella «figura de intención» que expresa «lo contrario de lo que pensamos, aunque dando a entender por el giro de la frase lo que en realidad queremos manifestar. Es, pues, una fina burla hecha con gracia y humorismo [...] La ironía [...] lo dice todo... pero en tono de burla» (1982?: 180). Este «tono de burla» en el *corpus* estuvo dado, principalmente, por el *énfasis* entonativo.

La entonación con matiz de *ironía* es recurrente en el poema «La pasión según Rita Hayworth», donde el sujeto lírico toma conciencia de que su deslumbramiento por una estrella de cine no tiene basamento real, porque, sentimental y humanamente, esta mujer es deficiente. Esto se puede corroborar en los versos siguientes *Y todos corren a ver a Rita Hayworth | qué lindo baila sobre el corazón de una triste mariposa | qué turbios sueños no desprende en su danza de los siete velos*, los que describen ese conflicto del «ser y parecer» en la legendaria actriz de Hollywood.

La «variante estilística» *qué lindo baila sobre el corazón de una triste mariposa* es la que más irónicamente se entonó. Aquí la *ironía* se logra dado el *énfasis* por *t. voc. máx.* e *i. máx.* en la sílaba acentuada de la forma verbal, que describe el elemento semántico más irónico. La sílaba del *t. voc. máx.* se enfatiza aún más porque el grupo fónico presenta, también, un *t. voc. rel.* rápido, de 0.86 (Ver en este sentido, además, anexo 3, ejemplo C):



<sup>23</sup> Textos más contemporáneos que abordan el particular conservan, en esencia, la definición de este investigador y profesor cubano.



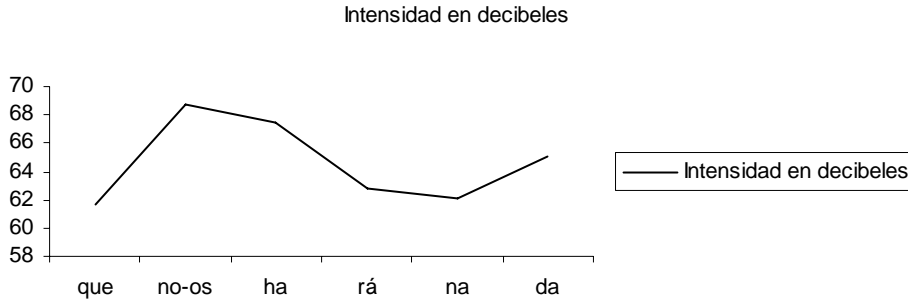
Este mismo fenómeno entonativo tiene lugar en el texto «Criador de cuervos», sobre todo en versos pertenecientes al fragmento siguiente:

*Tiene una tormenta de sombras por hijo tiene citas secretas con Bach  
con Einstein y la locura de la relatividad  
venid a verle que no os hará nada  
sólo os convertirá en dulces cuervos*

Aquí el informante entona, de forma irónica, el verso *que no os hará nada*. Esta «variante estilística» es una «fina burla» porque a alguien que tiene «tormenta de sombras por hijo» es como para temerle. Además, la entonación de este grupo fónico se complementa sintagmática y semánticamente unido al verso *sólo os convertirá en dulces cuervos*, justificándose el conflicto del sujeto lírico de aceptar o no el ejemplo del «criador de cuervos».

Entonces, en la «variante estilística» seleccionada, la *ironía* se corrobora, entonativamente, por el *énfasis* dado por *i. máx.* y *t. voc. máx.* en el elemento que porta el significado más irónico: en este caso la unión en una sílaba —entonada por el informante— del adverbio oracional *no* y la forma complementaria de pronombre personal *os*:





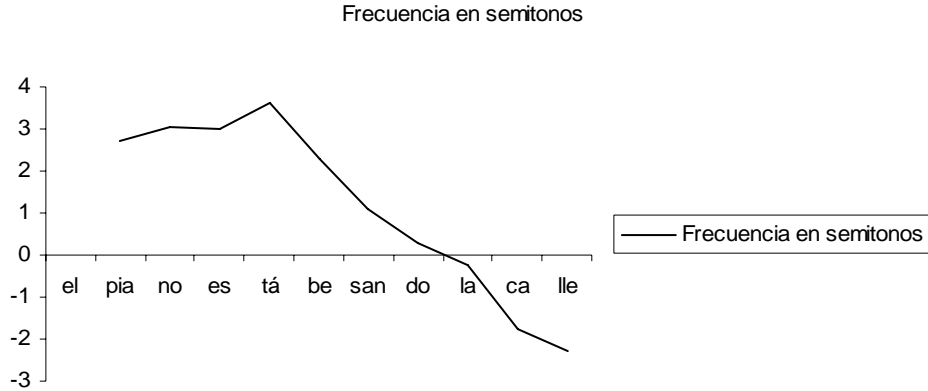
## 2.6 Énfasis en imágenes literarias complejas

Pese al *tono conversacional* la tropología en el poemario *Las breves tribulaciones* resulta un rasgo recurrente, dado por el empleo de *imágenes literarias complejas*. En esta investigación se entiende por *imagen literaria compleja* la «estructura retórica textual» del nivel léxico–semántico «que hace una corporización de lo abstracto por reducción de lo ideal a lo sensible. Constituye la forma superior de la imagen literaria por su más puro sentido artístico» (Gayol, 1982?: 133).

El *énfasis* fue el procedimiento más usado en la entonación de este tipo de *imágenes* en la muestra; afectó la frecuencia fundamental y la duración de los sonidos, fundamentalmente. Esto contribuyó a destacar las «variantes estilísticas» correspondientes, del resto de la muestra, sobre todo, las pertenecientes a aquellas imágenes que tributaban a las ideas generales de cada poema.

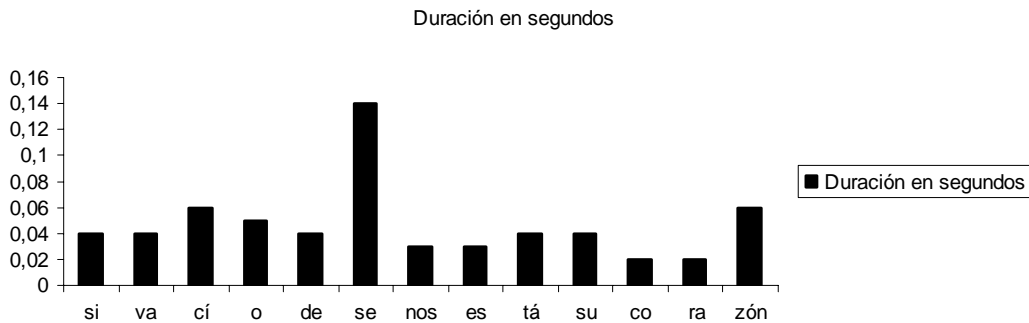
Esto se pudo notar en el fragmento perteneciente a «Solo de piano» *El piano está besando la calle | con una sonata que olvidó algún grillo en su viaje de paso | y las muchachas le oyen rompen sus sombrillas*. Aquí el «piano» es el símbolo de la espontaneidad y la naturalidad en la creación.

En estos versos la imagen prosopopéyica *el piano está besando la calle*, es resaltada por el *énfasis* en la sílaba acentuada del auxiliar en la frase verbal. Precisamente, este elemento se destaca como única *cumbre tonal* porque es en la acción donde se encuentra el principal elemento de la personificación y, por tanto, el más novedoso y complejo de la imagen. En consecuencia, se enfatiza a nivel del texto la idea que connota esta *sui generis* prosopopeya: la creación necesita ser tomada en cuenta y no puede ser detenida:



Uno de los poemas más logrados metafóricamente, «Vestido de novia», resultó también de interés entonativo en este sentido. La imagen *si vacío de senos está su corazón* perteneciente al fragmento *Cómo va a poder así, vestido de novia | si vacío de senos está su corazón | si no tiene las uñas pintadas si tiene sólo un abanico de libélulas* describe el conflicto psicológico dado por las diferencias entre la psiquis y las características físicas en un individuo.

Entonces, en el grupo fónico correspondiente, se hace *énfasis*, por alargamiento temporal, en la sílaba acentuada del sustantivo *senos*, elemento que connota, precisamente, las ansias de este individuo de que su cuerpo de varón se corresponda con su mente de mujer. Nótese, entonativamente, lo antes expuesto en relación con el notable contraste en el *t. voc. máx.*:

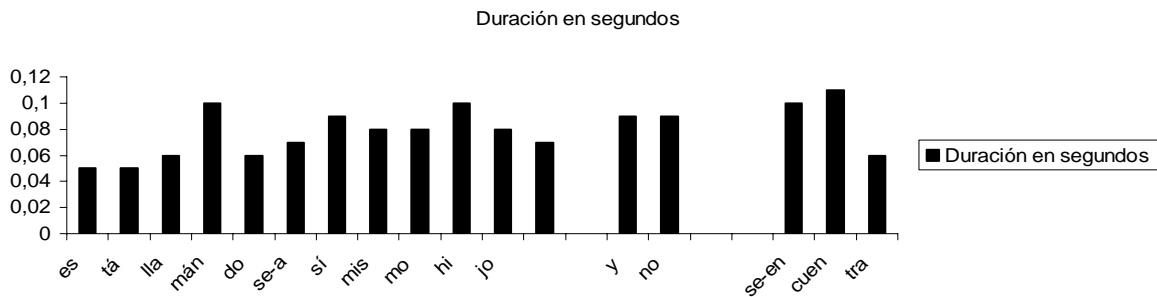


Este tipo de *énfasis* también se logra mediante la fragmentación en tres «variantes estilísticas» del verso *está llamándose a sí mismo Hijo y No se encuentra*<sup>24</sup>, perteneciente al fragmento siguiente del texto «Mediodía y solo»: *Aquel Hombre Vaso Solo Botella Sola | está llamándose a sí mismo Hijo y No se encuentra | está anclado a la mitad inferior de Su Cabeza | donde hace bailar con motivos de Alcohol su lenta infelicidad*. Como se puede notar el

<sup>24</sup> Se respeta la ortografía del texto analizado.

contenido y la ortografía alterada pretenden destacar la desgarradora soledad que padece un ser humano.

En la «variante estilística» indicada el *énfasis* entonativo contribuye a reforzar esta idea: es de un alto valor estilístico el hecho de separar como un grupo fónico independiente la frase y *No*, que da la sensación de un mayor alargamiento temporal de sus dos sílabas, logrando enfatizarla en relación con el resto de la unidad versal, que también tiene valores altos de duración de los sonidos vocálicos. Entonces, este proceder entonativo resalta aún más la falta de asidero moral en este individuo que ha sido derrotado por la adicción al alcohol, y por tanto, necesita ayuda social urgente:



## 2.7 Énfasis por *t. voc. rel.*

Las variaciones del *t. voc. rel.* en ocasiones tienen valor significativo en consonancia con el contenido de sus respectivos poemas. Este *énfasis* se da en algunas «variantes estilísticas» con respecto a la media aritmética del sistema.

En «LSD» y «Como quien pinta un Van Gogh», por ejemplo, donde se aboga por la libertad individual a la hora de escoger un derrotero propio y se enfrentan las decisiones personales con las familiares, el *t. voc. rel.* se hace muy rápido en algunas imágenes violentas y difíciles de enfrentar.

En el primer texto, versos como *A Lucy sus padres la amenazan con un eclipse | con el éxtasis amarillo de un cometa con alguna nebulosa* describen de forma metafórica, valiéndose de *imágenes literarias complejas* que remiten al cielo, el enfrentamiento directo de Lucy con sus padres. Por tanto, la entonación del primer verso presenta un *t. voc. rel.* de 0.71, visiblemente bajo en relación con la media del sistema (Ver anexo 3, ejemplo D). Aquí la violencia familiar es indicada por un *t. voc. rel.* que imprime rapidez al grupo fónico, lo que contribuye a reforzar a nivel entonativo–estilístico el conflicto generacional que se percibe en todo el poema. La

entonación y el contenido de esta «variante estilística», por lo tanto, van a colaborar, haciendo alusión directa a este penoso enfrentamiento.

De forma similar sucede en «Como quien pinta...», creado con *imágenes literarias complejas* relacionadas con la pintura como las presentes en el ejemplo *uno es pintor | y dibuja el sendero a transitar cada mañana | para prevenir el barranco para saber dónde habrá un monstruo | para saber dónde quizás pueda reencontrar sus pies*. Aquí se describe lo difícil de dejar el seno familiar para buscar un camino individual que, por demás, puede estar lleno de peligros, de equivocaciones; pero que el sujeto lírico prefiere afrontar si esto se traduce en libertad individual.

De ahí que un grupo fónico como *para prevenir el barranco* se entone indicando violencia, dada por un *t. voc. rel.* de 0.71 (Ver anexo 3, ejemplo E). Incluso, esta rapidez al entonar la «variante estilística» se puede relacionar con la propia idea semántica, violenta por demás, que indica el sustantivo *barranco*.

Todo lo contrario, en el tratamiento del *t. voc. rel.*, se puede percibir en textos como «El jugador» y «Los amigos», poemas que se acercan a un lenguaje solemne, en relación con la nostalgia por la pérdida o ausencia de seres queridos o simplemente conocidos.

En el caso de «El jugador» el poema da la sensación de estar asistiendo a un duelo por la pérdida de alguien que cometió un error que, poco a poco, le fue eliminando socialmente: dejarse llevar por las apuestas. Los versos siguientes así lo demuestran:

*Fue insalvable  
su corazón siempre tocando al siete  
entre partidos de fútbol carreras de caballos imprecisos  
Y nadie sabía que iba muriendo  
Que iba cayendo desde su propio nombre*

Por eso «variantes estilísticas» como *Y nadie sabía que iba muriendo* presentan lentitud en la entonación, acercándose a la solemnidad y connotando lo solapado e irreversible de este tipo de muerte social. Esto se puede corroborar con el valor del *t. voc. rel.*: 1.14 (Ver anexo 3, ejemplo F).

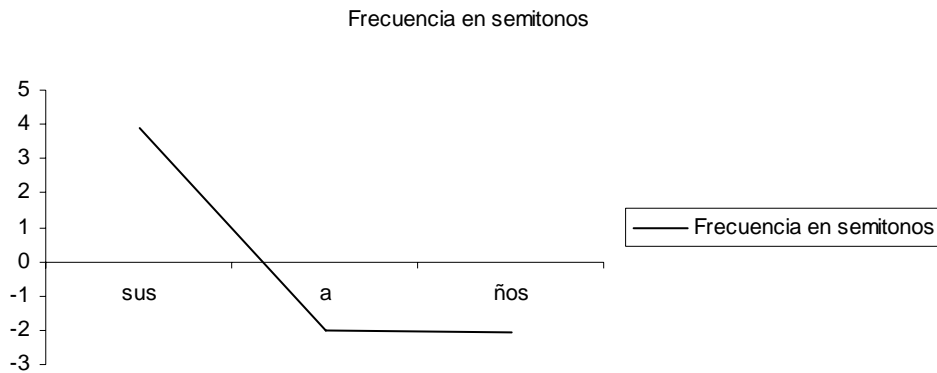
Por su parte, «Los amigos» tiene un discurso solemne en *imágenes* referentes a la nostalgia, a la tristeza, dada por la fugacidad de algunas amistades. Esto se puede constatar en la imagen metafórica *siempre quedará el sillón señor acordeonista el tango rompiéndonos los labios,*

donde «el tango» y «el sillón», precisamente, connotan esa nostalgia, sobre todo cuando se recuerda a los amigos que quizás nunca se vuelvan a ver. Entonces, la entonación de *el tango rompiéndonos los labios* aquí es igual de lenta, dada por el mismo valor, ligeramente alto, del *t. voc. rel.*: 1.14 (Ver anexo 3, ejemplo G).

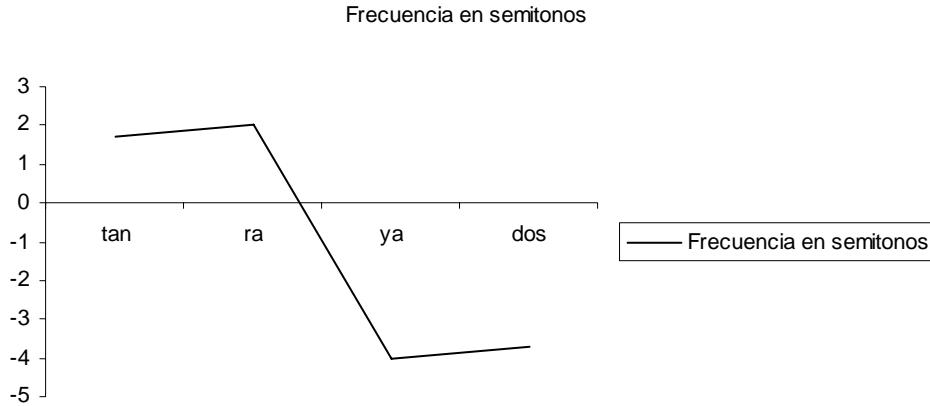
## 2.8 Ritmo por grupos fónicos leitmotiv<sup>25</sup>

Otro fenómeno entonativo de un alto valor estilístico en la muestra fue la reiteración sintagmática y significativa de determinados grupos fónicos con *forma* y *figura* bastante similar, formando un *ritmo* signifiante, en consonancia con el contenido de sus respectivos poemas.

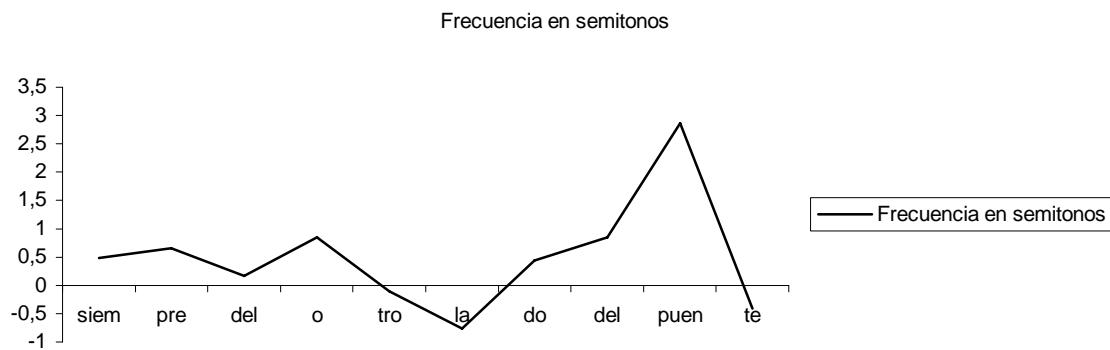
Esto sucede en un texto como «Danzones», que recrea una imagen metafórica que compara la vejez con un disco de acetato que se va rayando con el paso de los años. El fragmento siguiente corrobora esta interpretación *Ahora está apenas el disco fumando sus deseos | sus años tan rayados | ahora sólo queda el disco | y la casa huele a madera vacía a sombra hueca a paredes o a huesos*. Aquí los grupos fónicos pertenecientes a *sus años tan rayados* repiten la misma *forma* a partir de la *cumbre tonal*, destacando en el texto, mediante un *leitmotiv rítmico* dado por la frecuencia fundamental, la idea de la voracidad del tiempo sobre los abuelos, reflexión ontológica que en el propio texto se extiende hacia todos los seres humanos:



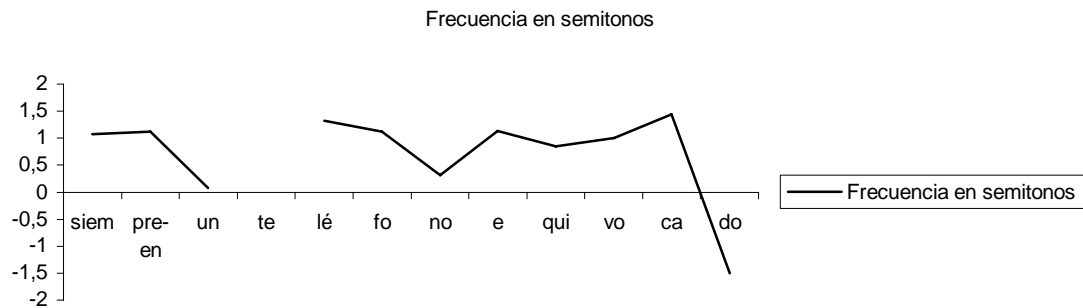
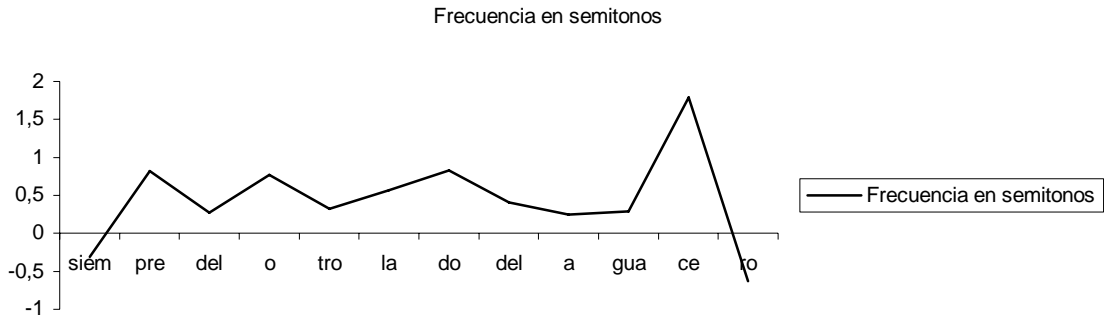
<sup>25</sup> El término *leitmotiv* aquí está usado en el sentido que algunos teóricos del verso han denominado a los esquemas acentuales que forman *ritmo* en la poesía métrica más tradicional. Por ejemplo: «Llamamos al *kolon* predominante *leitmotiv rítmico*» (Kayser, 1968: 330). Nótese que en la presente investigación este término tiene la peculiaridad de describir la repetición de curvas tonales que, no necesariamente, tienen que ser las predominantes dentro del texto; pero que sí forman un *ritmo* signifiante acorde con el contenido del poema.



Del mismo modo sucede este fenómeno entonativo–estilístico en «Vestido de novia», sobre todo en el fragmento *así vestido de novia amordazado por los grillos | siempre del otro lado del puente siempre del otro lado del aguacero | siempre en un teléfono equivocado no sabe el número | tampoco él se sabe*. Aquí la sensación de zozobra por sentirse marginado en todo momento se logra mediante la repetición de tres grupos fónicos que describen cierta *monotonía*<sup>26</sup>: *siempre del otro lado del puente siempre del otro lado del aguacero | siempre en un teléfono equivocado*. A esto contribuye que las «variantes estilísticas» tengan una estructura sintáctica muy similar, pero también se refuerza este *ritmo* por grupos fónicos *leitmotiv*, fundamentalmente, por la *figura* descendente casi idéntica que describe la frecuencia fundamental (entiéndase que el espacio en blanco en el tercer grupo fónico resulta por el ensordecimiento de la vocal *e*, antecedida por una consonante sorda):



<sup>26</sup> «Habla o lectura en un solo tono, prácticamente sin utilizar los distintos tonemas [en el caso de la presente investigación: grupos fónicos o “variantes estilísticas”] aun cuando se hagan las pausas debidas» (Guevara, 1999: 112).



Como se ha podido notar, este último fenómeno, de un alto valor estilístico en la muestra, está dado, fundamentalmente, por una «estructura retórica» propia de la poesía en verso libre: el *ritmo*, cuya descripción en cada poema se debe a la confluencia sintagmática de todas las «variantes estilísticas». En esta investigación se ha descrito, en consonancia con los objetivos propuestos, solo dos ejemplos de gran significación estilística, y hasta estética, para el contenido de sus respectivos textos.

## CONCLUSIONES

*Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.*

JORGE LUIS BORGES

Con la realización de este trabajo se pudo arribar a las siguientes conclusiones:

1. La entonación «estilística» presente en una lectura del versolibrismo perteneciente a *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa, estuvo determinada, principalmente, por la interacción del *énfasis* como procedimiento entonativo y las «estructuras retóricas» del texto poético versolibrista. Estas categorías permitieron caracterizar una serie de fenómenos entonativos de la muestra tales como: la *interrogación «apreciativa»*, usada en defensa de sujetos marginados; la entonación «expresiva» con matiz de *dolor*, *mandato* e *ironía*, en consonancia con el contenido de poemas específicos; el *énfasis* en las *imágenes literarias complejas* más relacionadas con el tema de algunos textos; así como el *énfasis* por *tiempo vocálico relativo*, connotando violencia o solemnidad y un *ritmo* dado por grupos fónicos *leitmotiv*.
2. Uno de los rasgos principales de la entonación «estilística» en el versolibrismo, al analizar una lectura hecha por su autor, fue el comportamiento de la entonación como el factor rítmico «esencial y básico», dada su relación con la «segmentación específica».
3. «Estructuras retóricas» como las *imágenes literarias complejas* y el *ritmo* condicionaron algunas características estilísticas de la entonación en el poemario *Las breves tribulaciones*. Entre ellas el *énfasis* de frecuencia fundamental y duración de los sonidos en *imágenes literarias complejas*, la unidad *entonación / «segmentación específica»*, y la confluencia sintagmática, con valor rítmico, de grupos fónicos *leitmotiv*.
4. Hubo una estrecha relación, de apoyo fundamentalmente, entre todos los fenómenos entonativo–estilísticos ejemplificados y el contenido de sus respectivos poemas en la poesía versolibrista perteneciente a *Las breves tribulaciones*, de Norge Espinosa, lo que demuestra la pertinencia de la entonación «estilística» del autor como un elemento importante a tener en cuenta, al menos, en los estudios estilísticos de textos poéticos versolibristas.

## **RECOMENDACIONES**

1. Continuar el estudio de la «entonación estilística» y ampliar su objeto de estudio hacia grupos de poetas que formen generaciones, movimientos, tendencias o círculos de creación que los aúnen, para encontrar recurrencias en el modo de entonar sus poemas.
2. Continuar investigando sobre los procedimientos que tributan a la «entonación estilística» del verso libre. Valorar, incluso, la inclusión en estos estudios de las variaciones de *tempo* y de timbre, en pro de seguir profundizando en la entonación de tipo «expresiva».
3. Incentivar estudios sobre el *ritmo de entonación* en textos versolibristas donde las variaciones rítmicas tengan valor estilístico y estético.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, EMILIO (1968): *Fonología española* 281 pp., Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana. (Sin ISBN)
- ALONSO, AMADO (1965): *Materia y forma en poesía*, 402 pp., 3ª edición, Editorial Gredos S.A.. ISBN: 4617-65
- \_\_\_\_\_ y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA (1968): *Gramática castellana*, 296 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana. (Sin ISBN)
- BĚLIČ, OLDŘICH (2000): *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo.*, 675 pp., Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá. (Sin ISBN)
- BERMÚDEZ SÁNCHEZ, MADELEYNE (2006): «La interrogación en el discurso académico oral: un estudio prosódico y semántico-pragmático», 130 hh., Tesis en opción al título académico de Máster en Lingüística Hispánica, Universidad de La Habana, La Habana. Tutora: Raquel García Riverón.
- CANTERO, FRANCISCO JOSÉ (2002): *Teoría y análisis de la entonación*, 235 pp., Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona. ISBN: 84-8338-301-2
- CHÁVEZ CÁMARA, GLORIAMARYS (2010): «Análisis fonoestilístico del poema “Eternidad”, de Dulce María Loynaz», 66 hh., Tesis de Diploma, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. Tutora: Mercedes Garcés Pérez.
- DE LA CUEVA, OTILIA (1982): *Manual de gramática española*, 206 pp., Departamento de Lingüística y Letras Clásicas, Universidad de La Habana, La Habana. (Sin ISBN)
- DÍAZ GÓMEZ, YAMIL (2005): *Los dioses verdaderos*, 91 pp., Editorial Capiro, Santa Clara. ISBN 959-265-077-2
- DORTA, WILFRIDO (2003): «Algunos estados, estaciones, documentos: Poesía cubana de los 80 y los 90» en: *La gaceta de Cuba*, 6, Ediciones Unión, La Habana, noviembre-diciembre. ISSN 0864-1706
- ESPINOSA MENDOZA, NORGE (1992): *Las breves tribulaciones*, 60 pp., Ediciones Capiro, Santa Clara. (Sin ISBN)
- FAJARDO LEDEA, NIDIA (1993): *De transparencia en transparencia —Antología poética—*, Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN 959-10-0068-5
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO (1958): *Idea de la estilística*, 155 pp., 4ª edición corregida,

- Editorial Pueblo y Educación, ciudad de La Habana, 1983. (Sin ISBN). Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1976. (Sin ISBN)
- GARCÉS PÉREZ, MERCEDES (1999): «Apuntes para un análisis fonostilístico del texto poético» 125 hh., Tesis en opción al título académico de Máster en Lingüística Hispánica, Universidad de La Habana, La Habana. Tutor: Lic. Luis Enrique Rodríguez
- GARCÍA RIVERÓN, RAQUEL (1996): *Aspectos de la entonación hispánica I. Metodología*, 168 pp., Universidad de Extremadura, Madrid. ISBN: 84-7723-240-7
- \_\_\_\_\_ (1998): *Aspectos de la entonación hispánica III. Las funciones de la entonación en el español de Cuba*, 474 pp., Universidad de Extremadura, Madrid. ISBN: 84-7723-328-4
- \_\_\_\_\_ LEANDRO G. CABALLERO DÍAZ y MARGARITA MACIÑEIRA PADRÓN (1987): *Cuestiones de lingüística comunicativa del español de Cuba*, 88 pp., Editorial Academia, La Habana, 1991. (Sin ISBN)
- \_\_\_\_\_ (1985): *El sistema entonativo central. Resultados preliminares*, Editorial Academia, La Habana, 1989. (Sin ISBN)
- GAYOL FERNÁNDEZ, MANUEL (1939): *Teoría literaria*, 377 pp., Ministerio de Educación Superior, [La Habana], 1982?. (Sin ISBN)
- GILI GAYA, SAMUEL (1950): *Elementos de fonética general*, 196 pp., 5ª edición corregida y ampliada, Editorial Gredos, Madrid, 1978. ISBN 84-249-1103-2
- GUEVARA, FRANK (1988): *La locución, técnica y práctica*, 209 pp., Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1999. ISBN 959-05-022-9
- HERNÁNDEZ PÉREZ, JOSÉ ÁNGEL (2002): *Ensayos raros y de uso*, 103 pp., Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN 959-229-053-9
- KAYSER, WOLFGANG (1968): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 594 pp., Editorial Gredos, Madrid. (Sin ISBN)
- LEVERTOV, DENISE (1981): «Sobre la función del verso». «Técnica y entonación», Traducción de Patricia Gola, La Biblioteca de Marcelo Leites, en [ustedleepoesia2.blogspot.com/2009/08/dos-ensayos-sobre-el-verso-libre.html](http://ustedleepoesia2.blogspot.com/2009/08/dos-ensayos-sobre-el-verso-libre.html) (Consultado: 25 de abril de 2011)
- LLARENA, ALICIA (1994): «De cuando echaron a rodar sus ojos verdes: para una lectura de la joven poesía cubana» en: *Poesía cubana de los años ochenta —Antología*, 341 pp., Ediciones La Palma, Madrid. ISBN 84-87417-39-6

- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO (2008): *Métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española*, 236 pp., Editorial José Martí, ciudad de La Habana. ISBN 978-959-09-0418-9
- LÓPEZ MORALES, H. (1994): *Métodos de investigación lingüística*, 181 pp., Ediciones Colegio de España (ECE), Salamanca. ISBN: 84-86408-37-7
- MANSO SENDÁN, GEOVANNYS (2007): *Insomnios de la palabra*, 69 pp., Casa Editora Abril, La Habana. ISBN 959-210-434-4
- MARRERO MONTERO, ALEJANDRO (2007): «Estudio acústico y semántico-pragmático de la entonación enunciativa en el discurso teatral», Trabajo de Diploma, Departamento de Literatura y Lingüística, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara. Tutor: Madeleyne Bermúdez.
- NAVARRO, TOMÁS (1966): *Manual de entonación española*, 306 pp., Edición Revolucionaria, La Habana. (Sin ISBN)
- PARAÍSO DE LEAL, ISABEL (1976): *Teoría del ritmo de la prosa. Aplicada a la hispánica moderna*, 287 pp., Editorial Planeta, Barcelona. ISBN: 84-320-7649-x
- PEDROSA RAMÍREZ, ADRIANA (2009): «La entonación: antecedentes teóricos y métodos para su estudio», Contribuciones a las Ciencias Sociales, en [www.eumed.net/rev/cccss/06/apr.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/06/apr.htm) (Consultado: 25 de abril de 2011)
- QUILIS, ANTONIO (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española (Contribución a su estudio experimental)*, 194 pp., Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. (Sin ISBN)
- \_\_\_\_\_ (1993): *Tratado de fonología y fonética españolas*, 558 pp., Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 84-249-1625-5
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de la lengua española*, 2368 pp., Vigésima segunda edición, Editorial Espasa Calpe, Madrid. ISBN: 84-239-6814-6
- RODRÍGUEZ ADRADOS, FRANCISCO (1980): *Lingüística estructural*, 2ª edición revisada y aumentada, t. 2, Editorial Gredos, S.A., Madrid. ISBN: 84-249-1170-9
- VAN DIJK, TEUN A. (1980): *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, 204 pp., 13ª edición, Siglo XXI editores, México D.F., 2001. ISBN: 968-23-1542-5

## **ANEXO 1**

### **«Variantes estilísticas» significativas estilísticamente en la muestra**

#### **LSD**

Les hace fotos a los turistas  
A Lucy sus padres la amenazan con un eclipse  
Qué va a saber Lucy  
Lucy va a dar a luz el próximo atardecer  
dejadla en paz

#### **SOLO DE PIANO**

El piano está besando la calle  
Tan solo un piano abandonado en medio de la plaza  
Tan solo un piano invocando al amor

#### **COMO QUIEN PINTA UN VAN GOGH**

para prevenir el barranco  
uno anda sediento de arcoíris  
donde arde una mujer y no una estufa  
y en casa nadie lo añora

#### **TEJER EL SUEÑO**

y en el callado umbral de mi espera  
una señal lenta y apesadumbrada  
y de la tranquila espiral de su serpiente.

#### **LOS AMIGOS**

calle usted señor acordeonista  
los tangos sólo traen malos augurios a mi pobre corazón  
pero por favor cálese

déjenlo en paz  
loco y yo nos entendemos  
lloren canten griten  
el tiempo es el peor de de todos los amigos  
el tango rompiéndonos los labios  
sobre el que juran  
que algún día  
ya muy viejos

### **EL PELIGROSAMENTE**

soy  
ya podéis imaginarlo  
el as o el que triunfa  
Y con mi peligrosidad levanto otros árboles  
Una palabra que atraviesa el porvenir

### **VESTIDO DE NOVIA**

Por eso no levanto mi voz viejo Walt Whitman  
Con qué sombrilla va a atreverse a cruzar el aguacero  
Cómo va a poder así  
si vacío de senos está su corazón  
Cómo va a poder abrir la puerta sin afectación  
Ay adónde va a ir así este muchacho  
Quién  
le va a apagar la luz bajo la cama y le pintará los senos con que sueña  
Con qué estrellas con qué astros podrá mañana adornarse los muslos  
quién le va a dar un nombre  
ay con qué ojos  
siempre del otro lado del puente siempre del otro lado del aguacero  
siempre en un teléfono equivocado

Con qué espejos  
con qué ojos

### **LA PASIÓN SEGÚN RITA HAYWORTH**

Qué lindo baila sobre el corazón de una triste mariposa

### **EL JUGADOR**

Y nadie sabía que iba muriendo  
Hoy vamos a decir que era de cristal su billete  
En las rectificaciones no se admiten apuestas

### **DANZONES**

Siempre fue el cumpleaños su peor enemigo  
como triste añoranza  
es que los discos le devoraban los párpados con sus musgos  
oye bien ese danzón  
sus años tan rayados

### **MEDIODÍA Y SOLO**

Está llamándose a sí mismo Hijo y No se encuentra  
donde hace bailar con motivos de alcohol su lenta infelicidad  
Ese Hombre engaña

### **INTIMIDAD DEL EQUILIBRISTA**

La soga terrible que te miro atravesar con vértigo en las manos infantiles  
e invento trazos imposibles para no caer

### **CRIADOR DE CUERVOS**

que no os hará nada  
sólo os convertirá en dulces cuervos

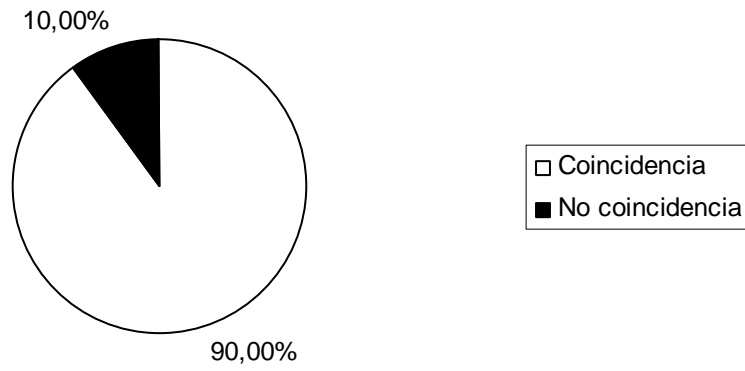
cuidado  
algún día nos va a azuzar el arcoíris  
por dios  
bajen  
bajen ese maldito ciego del tejado  
háganle un cuento de hadas y duérmanlo  
Bajadle  
que si no algún día  
se nos va a venir encima

### **QUIEN TENGA SALDADA SU DEUDA**

los poetas han de romper la máscara para cantar muy juntos y encendidos  
la música del mañana ha de ser una lenta flecha  
Quien tenga saldada su deuda consigo mismo que despierte:

## ANEXO 2

Coincidencia entre grupo fónico y segmentación versal



### ANEXO 3

#### Resultados del *tiempo vocálico relativo* (t. voc. rel. = $t_i / t$ )

**A. Quien tenga saldada la deuda consigo mismo: que despierte**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.09 \text{ s} / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 1.29$$

**B. Los poetas han de romper la máscara para cantar muy juntos y encendidos**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.08 \text{ s} / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 1.14$$

**C. Qué lindo baila sobre el corazón de una triste mariposa**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.06 \text{ s} / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.86$$

**D. A Lucy sus padres la amenazan con un eclipse**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.05 \text{ s} / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.71$$

**E. Para prevenir el barranco**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.05 \text{ s} / 0.07 \text{ s}$$

$$t. \text{ voc. rel.} = 0.71$$

**F. Y nadie sabía que iba muriendo**

$$t. \text{ voc. rel.} = t_i / 0.07 \text{ s}$$

t. voc. rel. = 0.08 s / 0.07 s

t. voc. rel. = 1.14

### **G. El tango rompiéndonos los labios**

t. voc. rel. =  $t_i / 0.07$  s

t. voc. rel. = 0.08 s / 0.07 s

t. voc. rel. = 1.14