

## El valor metanalítico del ritmo

POR  
ÁNGEL HERRERO

“Llégate al arte, y pregunta allí por el tiempo y el lugar, y no encontrarás ni tiempo ni espacio, sino que allí, en el arte, no hay más que números”.

*De libero arbitrio*, II, 166.

En la tradición lingüística, la noción de valor recursivamente adoptada por Saussure tuvo su origen no declarado en la terminología sociológico-económica (Comte, Durkheim, Naville; y, sobre todo, Tarde y Walras) que estaba en el ambiente de las ciencias humanas al finalizar el siglo. Ello acarreó cierta borrosidad en este término, por lo demás fundamental en la elaboración de la lingüística científica posterior, no sólo estructuralista.

De los tres sentidos en los que al menos fue tomado el valor por el maestro ginebrino, gran precursor también del estudio del valor anagramático del ritmo, esto es: valor significativo o función, valor opositivo de un elemento en el sistema, y producción de sentido a partir de las relaciones diferenciales de los elementos<sup>1</sup>, aquí nos interesa el último, por más que haya sido el segundo el que ha despertado casi el único interés, especialmente en las síntesis divulgativas del *Cours*.

Que el sentido está en función del valor, que es una resultante de la *evaluación* de los signos en su uso, es además una idea que parecería asociar a Saussure no ya con el ambiente anterior a sus lecciones, sino con otras grandes direccio-

---

<sup>1</sup> GODEL, R.: *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Genève, Droz, 1969 (2.<sup>a</sup>), 280-281.

nes del pensamiento semiótico y de la hermenéutica textual; me refiero sobre todo a Ch. S. Peirce y su noción radical de *interpretante*, y a la concepción de *signo axiológico* de V. N. Voloshinov y M. Bakhtín<sup>2</sup>. Podríamos decir que, con estas perspectivas, el valor es aquello que sanciona la felicidad de un uso, la interpretación del cual se revela como ejemplar.

El segundo sentido saussureano, lo opositivo, revelaría una concepción analítica, de valor de cambio, de los signos; este tercer sentido revela más bien una concepción de uso, que podemos caracterizar como *metanalítica*, recogiendo una idea de Jespersen. Las expresiones de uso admiten con frecuencia varios análisis *a la vez*, sobre todo por el distinto valor sintáctico-informativo que se puede asignar a alguno de sus constituyentes. La importancia del metanálisis en el discurso poético es evidente. Basta comprobar, por ejemplo, su presencia en un poeta tan propio, idiomáticamente, como A. Machado. Enumeraré sólo algunos de los casos que se pueden casi inmediatamente encontrar en su lectura (recordemos que “leer” y “elegir” están muy vinculados etimológicamente):

- a) por elisión de nexos: “Yo voy soñando *camino*s de la tarde”  
(¿por?, ¿con?).
- b) por la lectura adnominal/adverbal del adjetivo:  
“En la marmórea taza                    “Como *clara* el agua  
reposa el agua *muerta*”                lleva su conseja”
- c) por hipérbatos que hacen ambiguo el alcance de un complemento:  
“Tienen las altas casas  
abiertos los balcones  
*del viejo pueblo* a la anchurosa plaza”
- d) por doble lectura de un S. N. (sujeto/objeto):  
“Al corazón del hombre (...) envuelve  
el tiempo, como *niebla de río una arboleda*”
- e) por doble lectura de la partícula *que*:  
“¿La blanca juventud nunca vivida  
teme, *que* ha de cantar ante su puerta?”
- f) por ambigüedad de alcance de un zeugma:  
“¡Oh figuras del atrio, más humildes  
cada día, y *lejanas!*” (¿más lejanas?)

---

2 Sobre la relación valor-interpretante peirceano, M. SHAPIRO: *Asymmetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry*. North-Holland Pub. Co., Amsterdam-New York-Oxford, 1976, 17-21.

Sobre el signo axiológico, V. N. Voloshinov: “Les frontières entre poétique et linguistique”, en Tz. Todorov: *Mikhaïl Bakhtine. Le Principe Dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Seuil, Paris, 1981, 254 y ss.

g) por ambigüedad de alcance de un rematizador:

“Suena en la calle sólo el ruido de tu paso” (cesura tras “sólo”)

h) por ambigüedad de actante interventivo:

“Sentí en mi corazón una caricia.

— Contigo siempre... y avancé en mi sueño...”.

A estos casos, que no son ni mucho menos exhaustivos, habría que añadir los más comunes en el habla, como los derivados de empleos pseudoimpersonales (“Desde el umbral de un sueño me llamaron”), de oraciones nominales (“La calle en sombra”, ¿unimembre o bimembre?), etc. Por último, la curiosa alternancia entre el presente y la evocación, y entre el “yo” y el “tú”, en la poesía machadiana, produce numerosas situaciones textuales metanalíticas.

Como señaló Ch. Hockett en su magnífico artículo *The Uniqueness fallacy*<sup>3</sup>, “un hablante no se muestra ante su audiencia con oraciones en las que los constituyentes inmediatos y las conexiones sintácticas están completa y netamente marcadas (...). La estructura gramatical de un enunciado, igual que su significado, es obtenida o evocada por el oyente gracias al enunciado, pero (...) nunca puede existir una evidencia incontestable”. A partir de las direcciones semiótica y dialógica antes citadas, hoy debemos considerar el signo como una entidad formalmente incompleta (y por ello veridictible), equiparable a un entimema, porque “la situación se integra en el enunciado como un elemento indispensable de su constitución”<sup>4</sup>.

En muchas de las expresiones anteriores la lectura en voz alta se vería obligada a decidirse por una escansión determinada, que desambiguaría el análisis. Sin embargo, ni esto es siempre así, ni por ello la lectura “oscilante” es imposible. En lo que sigue trataré de mostrar que el interpretante rítmico, precisamente frente a la resistencia metanalítica del texto, revela el sentido poético como ejemplar. Posteriormente enfrentaremos las nociones discretas del ritmo con la impresionante defensa de la oscilación que san Agustín lleva a cabo en varias de sus obras.

2. Si el ritmo “canta” el valor del texto, una lectura crítica del mismo debe afrontar el efecto interpretante de ese ritmo diríamos que en su propia piel, transformando su afección en lucidez. Poeta de la crítica, en este sentido (que J. Starobinski aplicó a L. Spitzer), fue Fernando de Herrera, que supo ver en “los números desatados” de algunos versos de Garcilaso el valor de una enunciación

3 HOCKETT, Ch. F.: “The Uniqueness Fallacy”, en *Current Issues in Linguistic Theory*, vol. 32, J. E. Copeland ed: *New Directions in Linguistics and Semiotics*, pp. 35-46. John Benjamins Pub. Co., Rice Univ., 1984.

4 VOLOSHINOV, V. N.: *Op. cit.*, p. 199.

desgarrada, o, en tiempos próximos, Dámaso Alonso o Mario Fubini, en sus interpretaciones de la métrica barroca y renacentista. Y es que los efectos rítmicos son siempre tan esenciales —en un texto logrado— como difíciles de exponer por separado, pues tienen la doble condición de ser signos equívocos y productores de armonía.

Recientemente, a propósito de un homenaje particular a Jaime Gil de Biedma, encontré en el que él mismo calificó como su tal vez mejor poema una situación rítmica metanalítica muy interesante (del tipo “e” anterior, aunque no sólo eso), que comento aquí de forma sucinta.

El poema se titula *No volveré a ser joven*<sup>5</sup>, y dice:

“Que la vida iba en serio  
uno lo empieza a comprender más tarde  
—como todos los jóvenes, yo vine  
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería  
y marcharme entre aplausos  
—envejecer, morir, eran tan sólo  
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo  
y la verdad desagradable asoma:  
envejecer, morir,  
es el único argumento de la obra”.

Sintácticamente el texto empieza con un *que* que podría ser inicialmente considerado ya como expletivo (propio del consejo o de la advertencia que el poeta, como la mayoría de los jóvenes, recibió), ya como completivo (el complemento oracional tematizado se recupera luego con el clítico “lo”); esta doble lectura del primer verso se restringe parcialmente incluso antes de la lectura del clítico en el segundo, por el tiempo verbal de “iba”, que distancia la interpretación expletivo-admonitoria, característicamente en presente. Y sin embargo la posición rítmico-acental de ese verbo resulta afectada por una situación anti-rítmica, esto es, por dos acentos contiguos de los que, por encontrarnos en la apertura del texto, no cabe decidir cuál es el rítmico: “QUE la VI-DAI baen SE rio...”. La lectura rítmica presentaría esta doble posibilidad:

<sup>5</sup> El poema está incluido en *Poemas póstumos*, de *Colección particular (1955-1967)*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 127.

QUE la VI dai baen SE rio (troqueo/dáctilo/troqueo)  
 QUE la vi DAI baen SE rio (Dáctilo/troqueo/troqueo)

Situaciones así son legión en los análisis rítmicos, sobre todo en momentos de *hemíolia* (seis sílabas escandibles ya como dos dáctilos ya como tres troqueos), y en *anáclasis* por énfasis o voluntad musical. Ruego al lector pasar por alto las denominaciones tradicionales de pies o cláusulas rítmicas que utilizo aquí con un carácter puramente convencional: el interés del ejemplo está en el distinto *valor* de esa doble opción, y sobre todo en la posibilidad de concebirlo metanalíticamente, esto es, realizando una síntesis de uso entre lo que parece oponerse necesariamente.

Se trata de vincular dos interpretaciones: la que enfatiza la admonición, reproduciendo en “evidentia” el énfasis mismo de la juventud a la que estuvo destinada marcando así acento dominante en “Vida” (ésta es la lectura que he comprobado que practican la mayoría de estudiantes, acaso por su propia juventud); y la que marca o subraya el pasado mismo de la admonición, con acento dominante en “Iba”. Esta segunda lectura viene a ser anti-enfática, reflexiva, y es la que parece confirmar el texto en su prosecución, tanto por la desmitificadora pseudoimpersonalidad (“*uno* lo empieza a comprender”) como por la analogía rítmico-acental con el segundo verso.

Una oscilación rítmico-acental similar se vuelve a producir al comienzo de la segunda estrofa, y significativamente la doble interpretación es allí también la del énfasis juvenil frente a la decepción madura:

de jar HUE lla que RI a (troqueo/dáctilo/troqueo).  
 de JAR hue LLA que RI a (-troqueo/troqueo/troqueo).

Como antes con “vida”, ahora se juega con el valor enfático-deceptivo de “huella”, enfatizadas ambas en la juventud; en ambos casos la oscilación rítmica sugiere la oscilación de la edad, que recuerda sus ilusiones tan grandilocuentes como cándidas, aquellos énfasis, hoy ya inverosímiles y hasta dolorosos, reconociendo la vanidad de aquel candor rebelde (“dejar huella”, sí, pero también “marcharme entre aplausos”, frases que hay que leer con un “y” complejo, como se desprende de la nueva dislocación, esta vez remática, de la completiva con la que se coordina: “dejar huella (...) y marcharme...”).

Las oscilaciones rítmicas del poema no acaban ahí, pero tal vez éstas dos son las más notables por su efecto interpretante y por su situación de arranque estrófico, correspondiente en ambos casos a desembragues temporal-actancial. Pero también el doblete de la repetición de infinitos en los versos 7.<sup>º</sup> y 11.<sup>º</sup> muestra en sus rematizadores ese doble valor: “tan sólo” y “el único” tienen

significación restrictiva pero efectos de sentido diversos, relativos también al cambio de edad y punto de vista, sólo que en ellos la inversión o anagnórisis no se produce por des-enfatización de lo creído en la juventud, sino como dramático énfasis de lo descreído antes (“envejecer, morir, / es el único argumento de la obra”). Este último sintagma, por cierto, sirvió de título a Jorge Guillén para unas declaraciones sobre su *Cántico*<sup>6</sup>, lo que no está lejos de ser la intención misma del poema de Gil de Biedma). Entre esos dos versos, 7.º y 11.º, se da ante todo una diferencia de junturas por el contraste entre el carácter no progresivo del sintagma de infinitos (envejecer, morir) en el verso 7.º, y progresivo en el 11.º, en el que se da como pie quebrado —acompañando muy manriquescamente a ese ya amenazante “morir”— suspendido en el silencio psíquico del final de su verso, frente a su visión casi banal en el 7.º, “tan sólo / dimensiones del teatro”.

No quiero prolongarme más en este pequeño comentario-homenaje, pero sí subrayar algo de lo que nos muestra: la oscilación rítmica no es puntual, ni convencional; aunque lógicamente marcada en los arranques rítmicos, encuentra su réplica en la textualización (un ir y venir de la juventud a la madurez), anunciando esa doble actitud enunciativa de evidenciar énfasis acabados. Este hecho viene a incidir sobre la intuición de que tal vez haya una semiótica común al orden rítmico y al verbal, como suele hacerse palpable cuando intentamos justificar la existencia misma de las normas métricas más generales. Así, la relación entre pausa rítmica y juntura prosódica (esticomitia), que sugiere que “en la fase de establecimiento de una versificación, han sido los cortes sintácticos mismos del lenguaje hablado los que constituyen el verso”<sup>7</sup>, del mismo modo que las excepciones a esa coincidencia (encabalgamientos, rejets, etc.) traducen siempre también excepciones en el orden verbal, ya sea por rematización —acompañada con frecuencia de hipérbaton—, ya por evidencia descriptiva (como en Machado: “Dos ramas en el tronco herido, y una / hoja marchita y negra en cada rama”). La misma tendencia habitual a escoger de dos acentos contiguos el segundo como dominante, parece similar a la selección normalmente posterior del rema informativo. Los desajustes rítmicos, por otra parte, revelan siempre “the interweaving of the thought”, como señaló W. von Humboldt<sup>8</sup>.

Esta semiótica común rítmico-verbal, sin embargo, no está aún desarrollada. Acaso bajo su sugestión se han practicado excesivas “sintagmatizaciones” del ritmo, se ha desmusicalizado demasiado el análisis rítmico, tanto bajo el pretexto de su formalización como bajo el de un supuesto antirretoricismo. Más interesantes me parecen las aproximaciones de la gramática general, y no ya poética,

6 GUILLÉN, J.: El argumento de la obra, Ocnos, Barcelona, 1969.

7 GARCÍA CALVO, A.: *Del ritmo del lenguaje*, Gaya Ciencia, Barcelona, 1975, p. 53.

8 HUMBOLDT, W. Von: *On Language. The diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Man Kind*. Cambridge Univ. Press. 1988, pp. 125 y ss.

hacia una rítmica hasta ahora tratada casi exclusivamente como mapización topológica; destacan sobre todo los estudios sobre conceptualización espacial del lenguaje (cuyas relaciones se interpretan metafóricamente como relaciones de orden espacial), en base a metáforas del tipo de “más proximidad equivale a más fuerza”, o “a más contenido más extensión”<sup>9</sup>; la concepción, ya antigua, del acento, como centralizador rítmico de la palabra<sup>10</sup>, y los estudios sobre modificación de la isocronía mecánica en razón de una anisocronía que se interpreta psíquicamente como isocronía, son otros tantos ejemplos de aproximación entre hechos rítmicos y verbales.

Tal vez pudiera aventurarse un diagnóstico para este conjunto de problemas: ha sido tan fuerte la concepción predicativa, referencial e ideológica del lenguaje, que al ritmo verbal se le ha concedido un mero valor homeopático, de excepción curativa. Pero la antigüedad de esta función del ritmo es tal que invita a ser considerada como constitutiva del lenguaje, y no como auxiliar correctivo.

La verdad es que este conflicto entre un saber regulado (como parece ser el sintáctico) y un saber que siendo incluso constitutivo no es menos efectivo a pesar de ser informable, es un conflicto que está en la raíz misma del pensamiento occidental. De cuantos libros lo han afrontado (en el campo que aquí nos interesa), tal vez el más intenso y menos dogmático al mismo tiempo, el más actual por ello mismo todavía, sea el *De Musica* de san Agustín; hace unos años fue reivindicado por Roman Jakobson en apoyo de una concepción métrica formal que se empezaba a llamar “generativa”. Esa reivindicación no sólo debe ser aún aplaudida, sino que muy bien podría ser extendida a numerosos aspectos que, como veremos, hacen de Agustín el pionero decisivo de una futura semiótica del ritmo verbal.

3. En aquel artículo retrospectivo<sup>11</sup>, sin duda uno de los textos más importantes de la métrica actual, comenta Jakobson la progresiva convicción, entre los formalistas, del carácter abstracto de las estructuras métricas.

Siendo uno de los objetivos del “Círculo Rítmico de Moscú”, reunido en los años 10 y 11 bajo la dirección de Andrej Belyj, el estudio de los intervalos entre las palabras, el Círculo Lingüístico pronto hizo suyos, tras los estudios de O. Brik y B. Tomachevski, objetivos más generales: sobre todo la revisión de las

9 LAKOFF, G. y JOHNSON, M.: *Metáforas de la vida cotidiana*, or. 1981, Cátedra, Madrid, 1986.

10 SCHMITT, D.: *Musikalischer Akzent und antike Metrik*, 1953. Sobre percepción de anisocronías, en relación con la marca acentual y/o de duración, Ch. E. Cairns y M. H. Feinstein: “Markedness and the Theory of Syllable Structure”, *Linguistic Inquiry*, vol. 13, n.º 2, 1982, 193-225; I. Lehiste: “The Many Linguistic Functions of Duration”, en J. Copeland ed. *cit.*, pp. 96-121.

11 JAKOBSON, R.: “My metrical sketches, a retrospect”, *Linguistics* 17, 1979, 267-299. Cito por su versión en R. Jakobson: *Selected Writings*, vol. 5: *On Verse, its masters and explorers*. Mouton, The Hague, 1979.

relaciones entre ritmo y metro, y las implicaciones entre formas poéticas y actitudes discursivas propias de cada género. Del estudio de intervalos se pasó al de los “equivalentes de verso” (I. Tinianov), y las invariantes métricas. Por eso, Jakobson se siente identificado con la afirmación antiempirista de san Agustín de que “el ritmo es una operación del espíritu”, viniendo a avalar el afán formalista de superar “any superficial empiricism” con una idea que “has not yet lost their timeliness” (p. 272). La métrica generativa (con M. Halle especialmente), o la “métrica-métrica” (B. de Cormulier), serán consecuencias de ese esfuerzo de abstracción sobre las estructuras métrico-rítmicas.

Ya hemos indicado anteriormente que incluso antiformalistas como Bakhtín consideraron el ritmo como un componente necesario del signo evaluativo o “axiológico”. Pero hay otra parcialidad más decisiva que podríamos cometer si redujéramos la lección agustiniana sobre el ritmo a lo que Jakobson (no de primera mano, sino a través del resumen del *De Musica* propuesto por Jackson Knight) expuso en aquel artículo de síntesis. Digámoslo claramente: la idea agustiniana es infinitamente más compleja de lo que allí podría parecer; ejemplo inmediato de ello es que los dos tipos de números que Jakobson considera (los “recordables numeri” y los “iudiciales numeri” que se aplican sobre aquéllos) son sólo una parte de los (seis) tipos que comenta Agustín.

Pero lo que más importa no es la parcialidad, lógica en un resumen, sino lo que considero un punto obviado y sin embargo fundamental no sólo en la obra agustiniana a que nos referimos, sino en el resto de textos filosóficos que tratan incidentalmente cuestiones relativas o próximas al ritmo (las *Confesiones*, sobre todo, pero también *De Ordine*, *De Magistro*, *De libero arbitrio*, y los *Soliloquia*): diríamos que la vivísima conciencia problemática de su fenomenología, frente a soluciones abstractas, una conciencia mucho más problemática que lo que Jakobson da a entender, por ejemplo, con esta afirmación: “According to Augustine, the principle of an imposed, judicial equivalence is the basic prerequisite of any rhythmic system”. Muy al contrario de lo que esta petición de principio podría sugerir, la relación entre la armonía sensible y aquella que se atribuye a la divinidad está marcada, en toda la obra agustiniana, por una línea crítica (casi “deconstructiva”) para el pensamiento lógico, que inspirará siglos de mística especulativa negativa. El ritmo, la armonía, no eliminan la incompletud de la experiencia, pero la ponen en movimiento hacia la verdad: “el abismo (escribe en las *Confesiones*, XIII, 12) sigue llamando todavía al abismo, pero lo hace ya con el estruendo de Tus cascadas”<sup>12</sup>. El ritmo, más que mostrarlo, se orienta hacia su objeto, “enseña el valor de las palabras” —como subraya Agustín en su

---

12 Todas las citas de san Agustín, excepto las de *Las Confesiones*, son de la edición de *Obras Completas* de la B. A. C. 1980-1990. *Las Confesiones*, son libro aparte en la misma B. A. C., 1988.



gorgiana definición de Signo: “No es el signo el que nos hace conocer la cosa, antes bien, el conocimiento de ella nos enseña el valor de las palabras, es decir, el significado que entraña el sonido (...). Inútilmente oye las palabras del que está viendo las cosas aquél que no puede verlas, a no ser porque es útil creer en ellas mientras se ignoran. Mas todo el que puede ver, interiormente es discípulo de la verdad; fuera, juez del que habla, o más bien de su lenguaje”. (*El Maestro*, X, 35). De ahí deriva su clásica formulación de la presunción de sinceridad, hoy máxima conversacional: “Yo de ninguna manera dudo de que los hombres veraces se esfuerzan y en cierta medida hacen profesión de descubrir sus sentimientos por medio de la palabra”.

Pues bien, siendo el número un constituyente esencial de las cosas, una dimensión de todo lo creado, su relación con la palabra es, como la de ésta con las cosas, una relación orientada por el número, que se evidencia en las palabras muy especialmente en su empleo discursivo, argumentativo. Naturalmente esta relación es inmensamente difícil de concebir, y apenas se la puede caracterizar como problemática.

Los formalistas, sin embargo, tras una lingüística científica, temieron la fuga matemática y se empeñaron en la centralidad de la semiótica verbal. La idea jakobsoniana (menos radical en este aspecto que otros compañeros de círculo) de que “los componentes del metro son únicamente de orden lingüístico” (p. 270), es desde la perspectiva del *De Musica* cuanto menos equívoca. La realidad de una conciencia rítmica latente en algunos discursos tomó la imagen de “fenómeno lingüístico potencial”, que Jakobson descubre en Vilém Mathesius y consideró fundamental porque “permite comprender cómo la palabra puede estar presente en la conciencia lingüística en ausencia incluso de rupturas acústicas perceptibles”. Pero con esta imagen el estudio rítmico textual se ve orientado sólo a su realización verbal: un estudio de junturas prosódicas y marcas rítmicas que, de nuevo, se consideran sólo diagramáticamente. La explicación rítmica por juntura y marca es de hecho una descripción métrica, avalada por una larga tradición escolar (sobre todo consagrada por Quintiliano) que precisamente san Agustín trataba de reformular, de explicarse a sí mismo, con un inmenso ejercicio de abstracción.

Al fin y al cabo —y en ello consiste también la profunda influencia de su obra— Jakobson se mantuvo siempre fiel a lo que había afirmado, sobre esta “actividad del espíritu”, en su famosa conferencia de Indiana, en 1958: “Far from being an abstract theoretical scheme, meter (or, in more explicit terms, verse design) underlies the structure of any single line (or, in logical terminology, any single verse instance). Design and instance are correlative concepts. The verse design determines the invariant features of the verse instances and sets up the limits of variations”. Pero, como recordábamos, el problema de fondo se

elimina al limar la abstracción de los esquemas señalando que los constituyentes del metro son “únicamente de orden lingüístico”.

El metro vive en la conciencia del poeta, nos enseñó Jakobson, “not only as a law which prohibits or permits certain variants but, moreover, as a definite system of preferences and tendencies which determines the relative suitability of rhythmic variants for given purposes” (p. 271). Pero este sistema de tendencias o es de tipo enciclopédico-formular, esto es, sintáctico-prosódico en relación con distintos géneros expresivos, o pertenece a una semiótica que está por descubrir. Recientemente señalaba Greimas el abuso que se ha venido haciendo de la expresión “saber enciclopédico”: “tal designación, escribe en *Du Sens II*<sup>13</sup>, no nos dice nada sobre el modo de organización de este universo, caracterizándose la enciclopedia justamente por la ausencia de todo orden intrínseco”. Por el contrario, nada más ordenado intrínsecamente como los números, y su enigmática presencia en las palabras no parece que pueda ser despejada si no llegamos a entender ésta como casi producto mismo de los números (lo que acaso resulte menos sorprendente a partir de los teoremas de Gödel, la Teoría Tipográfica de Números, y las aportaciones semióticas de la morfogénesis en R. Thom).

De hecho, en la métrica que parece, según el artículo de Jakobson, heredar la dirección de la métrica formalista, esto es, en la métrica generativa tal y como la reflejó M. Halle en su trabajo fundamental, *On meter and prosody*<sup>14</sup>, llegamos a un grado de abstracción que va más allá de lo lingüístico. Halle comenzaba su estudio declarando su intención de “mettre en évidence la distinction entre mètre d’un poème, qui est une structure séquentielle d’entités abstraites, et la réalisation ou la transformation de ce mètre en séquences concrètes de mots, syllabes ou sons, qui constituent les vers du poème”, y subrayaba que “cette distinction est absolument fondamentale pour comprendre la métrique; elle devrait être constamment présente à l’esprit”.

Las estructuras métricas abstractas se caracterizan, frente a las reglas de transformación en versos reales, por su extrema simplicidad, casi enigmática, respecto a la que Halle confiesa: “J’ai été frappé par la ressemblance entre les structures métriques et les motifs des métiers à tisser, ou ceux que l’on rencontre dans certains types d’ornement rudimentaires (...) l’on doit user de la plus grande circonspection lorsqu’on postule des liens génétiques entre des mètres, même s’il s’agit de langues génétiquement liées”<sup>15</sup>. Ni siquiera para las reglas de transformación métrica puede hablarse de “lien direct entre les caractères pho-

13 GREIMAS, J. A.: *Du Sens II*, Gredos, Madrid, 1989, p. 143.

14 HALLE, M.: “On meter and prosody”. Cito por la versión francesa incluida en R. Jakobson, M. Halle y N. Chomsky: *Hypothèses. Trois entretiens et trois études sur la linguistique et la poétique*. Seghers-Laffont eds., Paris, 1972.

15 *Íd., id.*, p. 124.

nétiques permettant de distinguer des paires minimales dans une langue et les caractères phonétiques qui jouent un rôle dans les règles de transformation métrique de cette langue”.

La naturaleza “únicamente lingüística” de los componentes del metro, según afirmaba Jakobson, será en todo caso “semiótica”, pero aún indeterminada. Su indeterminación no nace de la forma de esas estructuras (establecidas hace tiempo), sino de su interpretación, de modo que entre lo invariante y las variantes la relación fuera explicativa.

En san Agustín el problema estaba planteado, radicalmente, como relación entre palabra viva y número (¿no es numérico el orden de las entidades abstractas que configuran los esquemas métricos?). Se trata de una dicotomía fundamental, constitutiva de gran cantidad de formas culturales, y cuya comprensión pasa seguramente por su desconstrucción bajo formas al mismo tiempo más familiares y genéricas, como la dicotomía dentro/fuera, identidad/diferencia, etc.

En “Sobre la expresión, fenómeno cósmico”, escrito en el año 1925 e incluido en el volumen VII de *El Espectador*<sup>16</sup>, pensaba Ortega que “la hermandad radical entre alma y espacio, entre el puro dentro y el puro fuera, es uno de los grandes misterios del Universo que más ha de atraer la meditación de los hombres nuevos. El error (...) fue buscar entre ambos una relación física. Ahora vemos que más allá de estas formas de relacionarse, hay entre ellos un nexo nada físico, un influjo irreal: la funcionalidad simbólica”, que Ortega continuaba en el mismo artículo caracterizando como “esquema”, “mecanismo abstracto”, “tópico corporal” que sólo es expresivo “en la medida en que no interviene la deliberación y la voluntad”. Concibe así Ortega esa “ciencia de la expresión” como una “semiótica universal” (p. 591). Ante una de sus tareas, el estudio de la morfogénesis, “Goethe —escribe— habría sentido la más viva complacencia viendo que, al cabo, su manera de enfrentarse con la naturaleza era reconocida como verdaderamente científica. En lugar de descomponer el fenómeno en últimos elementos hipotéticos y abstractos, como hace la *nuova scienza* desde Galileo, Goethe contempla el fenómeno en su concreción y espontaneidad, según él se presenta, y procura interpretarlo como si fuese una señal que el cosmos nos hace para revelarnos un secreto que sería la ley natural”.

Claro que para ello habría que contar con esas “matemáticas naturales” que Giordano Bruno intentaba recuperar ya, por ejemplo en *La cena de las cenizas*, donde nos brinda un precioso ejercicio destructivo al llamar la atención sobre la diferencia de lo que es “propriadamente signo y no causa” de las cosas, “orden y correspondencia de las cosas mismas y de las leyes de mutación de

---

16 ORTEGA y GASSET, J.: *Obras Completas*, vol. 2, Alianza-Revista de Occidente, Madrid, 1987, pp. 577-595.

unas que son acordes y congruentes con las leyes de la otra”; y añadía: “De la ignorancia de esta distinción se origina que estén llenos de semejantes errores (como el de decir que la luna mueve las aguas del mar) muchos libros (...) donde las cosas, que son signos, circunstancias y accidentes, se denominan causas (...). Lo verdaderamente no repugnante es lo natural; y lo natural, quíerese o no, es principio intrínseco, el cual lleva de por sí la cosa a donde conviene”<sup>17</sup>.

El lenguaje versificado, basado en el número y el orden, parece al mismo tiempo escapar a esos “últimos elementos hipotéticos y abstractos” de la *nouva scienza*, según Ortega. Ello significa que nuestra noción habitual de número debe ser también naturalizada, llevada de nuevo hacia ese origen en el que contar y cantar debió ser una única operación, un único acto expresivo. A. Machado lo dejó escrito en uno de sus proverbios:

“Canto y cuento es la poesía.  
Se canta una viva historia  
contando su melodía”.

la melodía “de cantar que canta y cuenta”, dirá en otro proverbio. En *De camino al habla* escribió Heidegger: “En el contar originario que todavía no cuenta con números, se manifestaba un mutuo pertenecerse. El contar es aquí un narrar que anticipa con la mirada lo unitivo en el mutuo pertenecerse (su número) sin por ello poder hacerlo aparecer”<sup>18</sup>. Y efectivamente, los números “naturales” tardaron en adquirir símbolos propios, y a pesar de ello, cuando poesía y ciencia aún estaban próximas, Pitágoras descubre el número irracional, el alogos, y la proporción musical. Su hazaña es aún hoy prácticamente inconcebible. Parece como si los cambios más profundos de paradigma cultural vinieran acompañados de una suerte de nuevo sistema numérico capaz de aplicarse al mundo nuevo que se abre. También la hazaña intelectual de san Agustín es indisociable de la nueva concepción del ritmo que suponía la conversión de un mensaje humilde en su contenido en mensaje sublime, como nos enseñó magníficamente E. Auerbach<sup>19</sup>. La renuncia a una abstracción mecánica, en su manera de entender número y ritmo, que pormenorizaremos en las páginas siguientes, estaba estrechamente vinculada a su concepción de la verdad como verdad-oculta, de manera que “la verdadera comprensión sólo puede darse mediante un contacto momentáneo (ictu), mediante una iluminación” (íd.).

17 BRUNO, G.: *La cena de las cenizas*, Swan, Madrid, 1984, p. 50.

18 HEIDEGGER, M.: *Unterwegs zur Sprache*, 1959. Cito por la ed. española, en *De camino al habla*, Odós, Barcelona, 1987, p. 226.

19 AUERBACH, E.: *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und in Mittelalter*, 1957. Cito por la ed. española: *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*. Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 50 y ss.

4. Parece que la fijación lógica, metalingüística, choca con ese don “alado y liviano” de la palabra poética. La palabra, que “parece feliz anulándose delante de su significación”, como señala Ortega, y que en todo caso “dibuja lo que da a entender”<sup>20</sup>, cuenta a costa de su autoanulación. Esta contradicción, evidente en la relación metro-poesía, tendrá en el *De Musica*, sobre todo en su libro VI, un papel epistemológico fundamental. Es la contradicción a que más arriba nos referíamos como desencadenadora de la mística especulativa, abocada a una visión del lenguaje que podría calificarse de autodestructivo si no señalara, con ese gesto negativo, el límite de rentabilidad metanalítica del mismo lenguaje, decir y callar engranados en expresión, y no anunciara con ello la necesidad de un nuevo pensamiento sobre el lenguaje, sobre lo que cuenta *en* el lenguaje.

M. Blanchot escribe a propósito de uno de los maestros de ese pensamiento, el maestro Eckart<sup>21</sup>: “Conocer por el no-conocimiento, comprender por la sinrazón, tiene en primer lugar un sentido metodológico; se trata siempre de traducir la experiencia más inmediata en el movimiento de la dialéctica”. Dialéctica de una revelación que es al mismo tiempo la de una ocultación, que, como decía R. Llull<sup>22</sup> “con el secreto descubre los secretos y con la revelación los tiene secretos”. Y es que esta condición era precisamente la que caracterizó siempre el estilo sublime, en el que “la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido que es una figura” (*De lo Sublime*, 17, 2). Por ello es sublime —lo fue para los románticos— la gracia, un hacer que de puro intenso se deshace en sí mismo, “alado y frágil”.

Una de las imágenes recurrentes del ritmo poético fue por eso la del círculo, imagen de la falta de resistencia, de la levedad, y al mismo tiempo de la persistencia: imagen también de la danza. En el círculo, “el acto es el reposo, y el reposo la obra”, como escribió A. Silesius<sup>23</sup>, y así el sabio, que “reposa cuando corre, actúa cuando contempla”. Su persistencia nace entonces de su valor de acción, no de la continuidad mecánica de ésta, sino de lo que Guyau, en un libro demasiado pronto olvidado<sup>24</sup>, llamaba “signo de la persistencia de un querer, cuya armonía simboliza a nuestros ojos el concierto de la voluntad consigo misma”. Signo de una experiencia cuya inmediatez se traduce en movimiento dialéctico, y que puede ser reconocido pero sólo se comprende con la experien-

20 FÓNAGY, I.: *La métaphore en phonétique*, Didier, Ottawa, 1979, pp. 83-84, donde comenta algunas intuiciones de K. Bühler.

21 BLANCHOT, M.: *Faux Pas*, 1943, *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, p. 31.

22 LLULL, R.: *Antología de Ramón Llull*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 1961, Vol. II. p. 75.

23 SILESIUS, A.: *Peregrino querubínico*, J. J. Olañeta ed., Palma de Mallorca, 1985, aforismos 166 (IV) y 364 (V).

24 *Los problemas de la estética contemporánea*, Daniel Jorro ed., Madrid, 1920, p. 62.

cia que lo hace su signo, porque “(el alma) no posee al mismo tiempo el conocimiento de qué es sobre lo que ella debe establecerse y el poder de establecerse” realmente (*De Música*, VI, 13, 41). Con esta contradicción, que haría del estudio del ritmo necesariamente una suerte de teoría del no-saber-y-hacer, volvamos ahora nuevamente a ese extraordinario predecesor de la crítica del ritmo —y no ya sólo de estas filosofías negativas—, que fue san Agustín.

Después de cinco libros de un esfuerzo analítico impresionante, el sexto y último, sin duda el mejor conocido, se abre con una advertencia que parecería contradictoria si no señalara, al mismo tiempo, la afección que el saber sobre el ritmo necesita y que lo convierte en un saber problemático; en efecto, el libro comienza declarando el carácter “pueril” de los anteriores, por lo cual “a los que remontaron el vuelo más allá de todas estas puerilidades, fraternalmente les advierto que no descendan a ellas” (VI, I, 1). Puerilidades de la razón extraviada en las “correspondencias o modos” entre los sentimientos y la voz, y que ahora se entrega a la reflexión misma de esa “afinidad que voy a calificar de misteriosa”, como recuerda en las *Confesiones* (X, 33, 49). Ahora, en el último libro de *De Musica*, tras distinguir los distintos tipos de números y declarar que todos ellos son “actividades del espíritu”, lo que san Agustín se interroga no es ya la forma de sus realizaciones verbales, sino muy al contrario “dónde se encuentra, aun cuando nadie toque, no el sentido, sino el ritmo, eso es lo que aquí se pregunta (...) como si se tratara de una fuerza decisoria que está presente en los oídos, que no cesa sin embargo de existir en el silencio y que no nos la introduce el sonido sino que éste es recogido por ella” (VI, 2, 3).

Esa fuerza latente, actividad silenciosa del espíritu, impone un modo de saber de experiencia que es, como señalaba María Zambrano<sup>25</sup>, “comunicativo y enigmático sin contradicción”, de manera tal que “mientras el pensamiento humano declara estas cosas, esfuércese en conocerlas ignorándolas o en ignorarlas conociéndolas” (*Confesiones*, XII, 5, 5). El silencio, largamente estudiado en las brillantísimas páginas del libro III, se convierte también en método de descubrimiento, en espera: “Considera —dice en *De Libero Arbitrio* II, 162— si lo que dice la Sagrada Escritura de la sabiduría no es lo que hace con sus amantes cuando vienen a ella y la buscan. Dícese así: En los caminos se les muestra alegremente y se hace la enconradiza con ellos con el mayor cuidado y atención”, palabras en las que resuena aún la casi-definición de Gorgias sobre el saber del arte: “Viene pues cuando viene —se lee en uno de sus fragmentos más célebres—, por las redes de la Fortuna, no por decisión de inteligencia: por necesidades de amor, no por preparativos de arte”<sup>26</sup>. Espera activa, silencio deseante,

25 ZAMBRANO, M.: *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 1987.

26 GORGAS: *Fragmentos*, Univ. Autónoma de México, 1980, af. 19.

“persistencia de un querer”, porque “no sólo el ir, sino también el llegar allá (a ese saber) no consistía más que en querer ir (...) se identifican posibilidad y deseo, y el mismo querer era ya hacer” (*Confesiones*, VIII, 20).

¿A qué nueva concepción del ritmo deberán llevar estas problemáticas condiciones del saber sobre el ritmo? Indudablemente, Agustín no renuncia a sus cinco libros anteriores, a pesar de ponerlos bajo la cuarentena de los principios que expone en el sexto: se trata más de leer aquéllos ahora bajo la luz de éstos, y sobre todo a la luz de una extraordinaria concepción del tiempo, y una asignación fundamental de sentido epistémico al reposo. A ello nos dedicaremos en el último epígrafe.

5. Siendo la “fuerza inherente” del número, como la del tiempo, la de que “todo número pronunciado es finito y no pronunciado infinito” (*De Musica*, I, 103), la virtualidad de ese infinito discontinuo recuerda la memoria, “que es como la luz de los intervalos del tiempo” (VI, 8, 21). “¿Qué es, pues, el tiempo? —se interroga en las *Confesiones* XI, 17 y 29—. Si nadie me lo pregunta lo sé, pero si trato de explicárselo a quien me pregunta, no lo sé (...). No podemos hablar propiamente de existencia del tiempo sino en cuanto tiende a no existir (...). Veo pues que el tiempo es una suerte de distensión (...). No veo que el movimiento mismo sea tiempo (...). Esto me ha llevado a la conclusión de que el tiempo no es más que una distensión, pero distensión ¿de qué? Lo ignoro. Sería sin embargo sorprendente que no fuera distensión del espíritu mismo”. Esta fenomenología del saber sobre el tiempo se traduce en la experiencia del saber rítmico, de forma muy semejante: así, en el mismo libro XI de las *Confesiones*, un poco más adelante (XI, 38), reconoce que “cuando me dispongo a cantar una canción que conozco, antes de cantarla mi expectación se extiende hacia la canción en su totalidad. Pero una vez cantada (...) la vitalidad de esta acción mía va distendiéndose: hacia la memoria, por lo que he cantado, y hacia la expectación, por lo que aún voy a cantar (...) y lo que acontece en la canción en su totalidad, acontece en cada una de sus partes y en cada una de sus sílabas”.

Pero si la distensión de la expectación en la memoria indica también la confirmación de un saber-hacer, es que el reposo, y en general el movimiento rítmico que tiende hacia él, posee un valor argumentativo, simboliza la conclusión vinculante, la conquista de aprobación, a través de su propio silencio entimemático. El lenguaje deja reposar las proposiciones (como fórmulas de predicación, pero también, como sugiere Greimas<sup>27</sup>, en el sentido de “sugerencia, invitación, evidenciando ambas definiciones la relación fiduciaria que personaliza la comunicación bipolar”), en la certeza de su aprobación. A este reposo argumentativo lo llamó Peirce interpretante delomático, o simplemente déloma, tachadura que al mismo tiempo es la clausura de una significación.

27 *Op. cit.*, p. 124.

Acaso desde este punto de vista argumentativo resulte más sencillo para nosotros entender la significación del reposo como objeto del ritmo: parece, en efecto, evidente el valor retórico del silencio (“retórico silencio” escribió Góngora) y de las diversas modulaciones rítmicas, si se considera el carácter evaluativo, axiológico, de todo signo de uso, como Bakhtín; o en ese otro sentido muy próximo, y tal vez más preciso, con que Greimas se refiere al ritmo como una de las “actitudes epistémicas” que funcionan culturalmente como semiótica connotativa de veridicción o simplemente como procedimiento de veridicción (fiduciaria); a pesar de que Greimas no se plantea la relación temporal entre la “enunciación normal” y “esa segunda voz, distinta, que trasciende la palabra cotidiana y asume el discurso de la verdad (...). Nos encontramos aquí —ante lo que denomina “distorsión rítmica”— ante el desdoblamiento del significante destinado a señalar, como una procesión de máscaras africanas profiriendo gritos inhumanos y sobrehumanos” la presencia de esa segunda voz.

A pesar de que se hable de “superposición” (de un esquema sobre un enunciado), parece que el saber rítmico es, como el saber sagrado que encarnaba el discurso de la verdad, un saber realizar una acción contenida previamente en la expectación. Ese volver a lo anterior para que el hacer cobre verdad, orden mítico que el lógico argumentativo hereda, está por otra parte en la base del mecanismo de la repetición, sobre todo de la repetición que no posee un valor de identificación metalingüística o fáctica de lo ya dicho, ni tampoco un valor, orientado en el fondo metalingüísticamente también, de juego sémico (disemias, paronomasias, etc.), sino de la más pulsional, más comunicativa, la repetición que podríamos llamar “insistencia”. En los casos, efectivamente, de meras “insistencias” ilocutivas, la “segunda voz” viene a subrayar las condiciones de satisfacción del acto realizado por la primera voz, insistiendo en la verdad o sinceridad de éste. Mecanismo veridictivo elemental de tipo esencialmente rítmico, numérico: la duplicación.

Pues la satisfacción ilocutiva se produce gracias a la interpretación del silencio (cargado aún de expectativas) entre las dos instancias de la repetición: silencio que es un límite de la palabra no sólo en el sentido gramatical desarrollado por Jakobson, sino en un sentido especular: como ese límite a partir de cuya interpretación la palabra regresa, vuelve a reposar, satisfecha de su verdad.

Este sentido especular define el verso, según san Agustín, y de un modo totalmente diverso al de una duplicación mecánica: los ritmos (troqueo, dáctilo, etc.), al encontrar su límite en el metro (que es precisamente eso: un límite de ritmos), aún necesitan para configurar un verso la bisección del metro, división que la razón poética llamó cesura y hemistiquios (“quae et caesa et membra nominavit”, señala en *De Ordine*, II, 14, 40), y sin la cual, como repite a lo largo del Libro III del *De Musica*, habría metro, pero no verso: “Diferencia estas dos



cosas (escribe allí): que una serie de pies (esto es, un ritmo) concluya en un final determinado (esto es, un metro) sin que para nada importe dónde debe hacerse un corte antes de llegar a su final, y que, por otra parte, la serie no sólo concluya en un final determinado sino que además, antes del final, aparezca cierta división en un lugar fijo de la serie de manera que quede compuesta como en dos miembros”.

Me parecía muy conveniente recuperar esta clarísima diferencia entre ritmo, metro, y verso, que no tuvo la fortuna que se merecía para ocupar la axiomática de la Poética. La idea fundamental (casi olvidada) está en la diferencia metro/verso, basada en un criterio de orden interno: una suerte de simetría, aunque no perfecta (o, mejor dicho, mecánica). Por cierto este es el precedente más serio de los análisis “metrémicos” propuestos por G. Sansoni<sup>28</sup>. Pero el carácter no mecánico con que Agustín trata la bimetración versal hace que incluso pueda atribuirse sentido a una aparente falta de simetría, como vamos a ver a continuación.

El movimiento especular de la duplicación de miembros métricos en el verso no es equiparable a una repetición formal, a una simetría topológica exacta. Uno de los hallazgos de san Agustín fue el de mostrar la diferencia métrica entre el hexámetro homérico y el latino de Virgilio, caracterizando a éste por la cesura pentímera o semiquinaria, que da la relación de 5 a 7 semipiés entre los hemistiquios. La diferencia es aquí lo fundamental, porque “la razón ha demostrado (escribe en *De Musica*, V, 3, 4) que es imprescindible observar lo siguiente: que el primer hemistiquio no puede ponerse en lugar del segundo ni el segundo en lugar del primero. Si fuera de otra manera ya no se llamará verso si no es abusando del nombre”. Agustín, en efecto, define el nombre de “verso” por antífrasis, como “lo que no puede invertirse”.

Pero del mismo modo que la cesura no fue nunca una convención para “respirar” a mitad de camino de los versos largos, tampoco la irreversibilidad de los hemistiquios proviene de condición material alguna, sino de la necesidad de incluir una proporción, una razón. Por una parte Agustín señala que “al evitar esa convertibilidad, no difieran mucho entre sí los miembros, sino que se igualen casi, en cuanto sea posible, en números muy próximos” (V, 4, 8). Por otra, más explícito, y concluyendo el libro V (y con él el conjunto del libro al que calificará luego, en el libro sexto, de “puerilidades”), señala que “no puede haber verso si no consta de dos miembros perfectamente armonizados, o de un número igual de semipiés pero que no terminen en forma convertible (...) o bien con un

---

28 SANSONI, G.: “Assagio di simmetrie petrarchesche”, *Lingua e Stile*, VI, 1971, 223-240. Una aplicación hispánica en Mijal Gai: “Buscando en Roma a Roma. Semejanzas y diferencias”, *Dispositio X*, 27, 1985, 17-126.

número desigual de semipiés pero unidos, con todo, por una proporción de igualdad como 4 y 3, 5 y 3, 5 y 7, 6 y 7, 8 y 7 y 7 y 9" (V, 13, 27).

Naturalmente, estas relaciones son "puerilidades" si no se fundan, por un lado, en la experiencia de la percepción armónica (la música fue un hecho anterior al saber matemático o poético) y además, y muy en relación con la referencia práctica o "aplicada" del pitagorismo (el estudio de sombras y secciones), si no muestran, con su diferencia, un "espesor" en la cadena lineal, una gravedad, que viene a ser como la figura de la satisfacción ilocutiva y veridictiva que atribuíamos a la repetición pulsional, a la insistencia. Más que buscar reglas formales, metalingüísticas, para explicar esas diferencias (por ejemplo bajo la ley de asimilación de marca, formulada por H. Andersen), se trataría de darles un sentido retórico, interpretante, argumentativo, como formas de un pensamiento en busca de su veridicción.

San Agustín nos ofrece un análisis —que ha sido muy pasado por alto— de la perfección escondida bajo la relación de proporción "casi igual" entre los dos miembros del verso senario o heroico. Se trata de una observación que hoy podría pasar por ser efectivamente pueril si no trasluciese una epistemología tan antigua como fundamental: que dividiendo el hemistiquio mayor, de 7 semipiés, en los dos miembros que lo harían a su vez verso, esto es, en 3 + 4, resulta que los cuadrados de los dos hemistiquios coinciden ( $5^2 = 3^2 + 4^2$ ). Gracias a ello, dice Agustín, "no sin razón se han hecho los versos senarios los más renombrados y los más nobles" (V, 12, 26). ¿De dónde la nobleza de esa igualdad entre cuadrados, entonces?

Se trata de la relación entre línea y superficie, relación que dio lugar al descubrimiento del número irracional. Agustín piensa en la mapización en superficie que se produce con la escansión métrica por analogía con lo que sucede con el más elemental ejemplo de geometría plana, que "toda longitud, desarrollada en superficie igual a la línea de la que nace, es equivalente a su cuadrado (...), por tanto, estás viendo ya la consecuencia —eso creo—: que si en lugar de la línea se ponen una tras otra en fila, a todo lo largo, piedrecitas iguales, esta longitud no llegaría a la forma de cuadrado a no ser que las piedrecillas se hayan multiplicado por el mismo número (...). Piensa ahora si existe una longitud de tiempo, ¿qué cosa mejor ponemos nosotros en aquella longitud (de tiempo) mejor que las piedrecillas? ¿Los pies que necesariamente se dividen en dos partes, o sea, en arsis y tesis, o más bien los semipiés que ocupan cada arsis y tesis? —Juzgo que los semipiés" (V, 12, 25).

Para comprender la "nobleza" atribuida a esta construcción de cuadrados equivalentes, en base a la medición con esas piedrecillas temporales que son los semipiés, más allá de la puerilidad que el propio san Agustín denuncia, deberemos tener en cuenta la progresión duplicativa que expone esa transformación de

línea en cuadrado, tanto por la perfección asignada al número cuatro, como por la que en los orígenes de la matemática se descubrió en la serie de proporciones, serie de duplicaciones analógicas basadas en la idea de límite y de oscilación o vibración —y que por ello se aplicaron a la proporción musical de la escala. En ambos casos el número (topológico o rítmico) se nos ofrece como el resultado de varias asociaciones a la vez, con un espesor simbólico que no puede reducirse sólo a un análisis, sino que es valioso precisamente por su carácter sincrético y sintético o, en otros términos, metanalítico.

El *De Musica* comienza su primer libro haciendo precisamente observaciones sobre las propiedades de los números naturales, tomando seguramente como referencia la obra de Varrón, no llegada hasta nosotros, *De Principiis numerorum*. Los números 1, 2, 3 y 4 constituyen la “moderata progressio” en la que descansan los metros, pues “cualquier unión y enlace de cosas forma en sazón la máxima unidad cuando el medio está en armonía con los extremos, y los extremos con los medios” escribe Agustín en el libro I, 12, 13. De manera tal vez más jugosa podemos leer una de las múltiples versiones de este principio de “unidad en sazón” en Raimundo Lulio; versión increíblemente sazónada, de *El Libro del Amigo y del Amado*: “Medio es lo que está entre un principio y un fin y sabe a la naturaleza de ambos”.

El cuatro es el fin de la tétrada, pero toda ella es un medio de alcanzar el “número regio”, el 10, del que A. Silesius<sup>29</sup> dice que “nace de uno y de nada: cuando Dios y la criatura se encuentran, tiene lugar ese nacimiento”. El cuatro es por tanto límite de la criatura. Pero es que además, siendo “el número tres aquel en que están contenidos principio, medio y fin” (I, 12, 20), la virtud extraordinaria del cuatro “reside en que viene después (...) porque se compone de 1 y 3 o de dos veces 2. Esta es la armonía de los extremos con el medio y del medio con los extremos en aquella proporción que en griego se llama analogía” (I, 12, 24). Aplicadas a la cadena rítmica, estas proporciones producen el efecto de que “los movimientos tienen una relación entre sí”, una razón en sí. De ahí que la Música sea definida como “la ciencia de mover bien, de tal manera que el movimiento se de por razón de sí mismo”, como escribe en las primeras páginas de su libro san Agustín (I, 2, 2).

Lo importante de esta definición, a mi juicio, está en la presuposición de que un movimiento da razón de sí en su hacerse, antes que en su conclusión: que es la serie entera, a través de las relaciones que se están estableciendo en su decurso, la que se muestra al mismo tiempo armónica y dinámica, esto es, como una melodía que, en cierto modo, encuentra su fin en sí misma, como ocurre con las series nacidas de una fórmula algebraica (como la “proporción babilónica”, o las de la “sección áurea”).

29 *Op. cit.*, Libro V. aforismo 8.

El movimiento rítmico (cuyo objeto, no lo olvidemos, es el reposo de una verdad), expresado como progresión de proporciones numéricas, recupera otro valor “pitagórico” del número hoy perdido si no es en las ciencias físicas, pero ausente por completo en la poética (si no es en algunas aplicaciones de la teoría de *acción rítmica* de K. S. Lashley<sup>30</sup>): el valor de fenómeno vibratorio, de progresión ondulatoria desde un impacto o ictus a un desarrollo en superficie.

Esta noción de número como elemento de una serie o sintagma oscilante puede librarle, sobre todo en su aplicación al número poético, de ese carácter hipotético y abstracto denunciado por Ortega y permitirle en cambio configurar una métrica también “natural”. “Música exercitum arithmeticae”. Decía Leibniz<sup>31</sup> que el oído hace inconscientemente el cálculo del número de vibraciones musicales; hoy día sabemos que también hace el cálculo inconsciente de las correspondencias isócronas de articulaciones que no lo son<sup>32</sup>. Voz y número —esa relación obviada en la métrica— encuentran así una ecuación fundamental: lo oscilante configura en el discurso medido una serie de proporciones abiertas, de analogías, que revelan la armonía, el “mutuo pertenecerse”.

La relación entre los hemistiquios, como entre todo lo que constituye una relación rítmica, es oscilante. Así, 5 y 7, más que una propiedad abstracta muestran una forma de tender a la identidad a través de la proyección de sus valores, de su “sombra” diríamos, para mostrarse con una identidad problemática, límite, vivida.

En su discusión del alejandrino francés romántico (“L’alexandrin saisit la césure, —et la mord”, predicó Hugo con el ejemplo), Guyau, asociando como es tópico la nobleza del verso francés a su fraseo musical similar al del hexámetro, interpretó muy lúcidamente la ilusión romántica de acabar con la restricción métrica de la cesura central del alejandrino, como un resultado de la mala comprensión del papel de esa cesura, que no es, como no lo era en el verso clásico, un descanso (y de hecho lo suyo era cortar, cesurar un grupo fónico, intensivo, o incluso una palabra), sino que “la voz insiste en ese lugar” de tal manera que “no por ello puede, ni en la mayor parte de los casos debe suspenderse”<sup>33</sup>.

Los románticos, para quienes —en palabras de Banville— el secreto de versificar era “que no se llegue a oír del verso sino la palabra rimada”, la

---

30 LASHLEY, K. S.: “The problem of serial order in behavior”, en L. A. Jeffress ed.: *Cerebral mechanisms in behavior*, Wiley, New York, 1951. Una aplicación importante en James G. Martin: “Rhythmic (hierarchical) versus serial structure in speech and other behavior”, *Psychological Review*, 1972, vol. 79, n.º 6, pp. 487-509.

31 En GUYAU, *op. cit.*, p. 231.

32 LEHISTE, I.: “Isochrony reconsidered”, *Journal of Phonetics* 5, 1977, pp. 253-263.

33 *Op. cit.*, p. 239.

“esclava reina” de Hugo, inconscientemente o no estaban por un lado recuperando un valor métrico, el de la cesura, en su sentido verdaderamente clásico (como fue, no como después fue escolarmente interpretado); por otro abrían el verso a una fluctuación musical que se estaba perdiendo. Como demuestra Guyau la cesura no se abandona, sino que empieza a emplearse de forma novedosa, relacionada con una enunciación también novedosa, alimentándose de efectos de contratiempos (notas no marcadas con su silencio respectivo) y ligados (notas sucesivas sin solución de continuidad), dialefas, rejets, contrarejets, etc. Estos efectos son de hecho casos de vibración proporcional entre los constituyentes métricos mayores, esto es, entre los hemistiquios: “El contratiempo —explica Guyau— no suprime en manera alguna la medida; precisamente, la impresión que produce procede de que el oído, poseyendo el sentimiento exacto de la medida, adivina dónde debe colocarse el tiempo fuerte; defraudado primero en su espera, experimenta un cierto placer al encontrarlo de nuevo (...); si el tiempo fuerte oscila a derecha e izquierda de este punto central, es de necesidad que se perciba una cierta atracción de ese lado, una posibilidad de detenerse allí”. Esta relación entre medidas deviene así un acorde: “sin hacer que para el oído desaparezca completamente la relación primitiva de los hemistiquis (6 y 6), crea una nueva relación (4 y 8) que, por su sencillez, entra en lo que pudiéramos llamar la regla de oro del verso”.

No es casual que Quintiliano, en su primer Libro de *De Institutione oratoria*, dedicara un capítulo, el VIII, a la geometría, inmediatamente junto a otro titulado “Sobre la música y sus alabanzas”. En él concluye recordando que a la geometría se le deben demostraciones que “resuelven no pocas cuestiones”, como “del modo de hacer la división, de la división infinita, de la prontitud en aumentar”.

La división de la unidad rítmica no es menos compleja que la de la escala, y fue gracias a la secreta proporción babilónica —junto a su propia percepción, como cuenta Profirio, de los golpes diversos de una forja—, por lo que Pitágoras pudo “descubirla”. A. N. Whitehead observaba en un magnífico artículo<sup>34</sup>, el profundo misterio de la idea de número, y cómo la física moderna y la lógica avanzaban en nuestra época hacia lo que fue su origen, su epifanía como fenómeno vibratorio, de campos de energía ordenada. Hoy podemos decir que la luz muestra en su trayectoria su propio peso: “El sol se extingue con medida”, había sentenciado Heráclito, pero también que “el sol tiene el tamaño de la huella de un hombre”.

La proporción perfecta es aquélla que tiene un límite indecible, un límite que es “alogos”, irracional (en sentido matemático): lo señala, oscilando en su direc-

---

34 WHITEHEAD, A. N.: “La matemática como elemento en la historia del pensamiento”, en J. R. Newman: *Signa*, vol. 1, Grijalbo 1986, pp. 325-338.

ción, en una aproximación creciente pero al mismo tiempo imposible. Hay en ella, al mismo tiempo, una necesidad de repetición y el peso, la gravedad, de su tendencia al límite de su verdad. Escribía san Agustín en su *De Musica*: “Porque el placer es como el peso del alma. El placer, por lo tanto, orienta al alma” (VI, 2, 29); y en las *Confesiones*: “Un peso no tiende únicamente hacia abajo, sino hacia su propio lugar” (XIII, 10).

El lugar propio de los movimientos que, como el ritmo, son “una actividad del espíritu” —como recordaba Jakobson con san Agustín—, es el reposo, una satisfacción de diferencia recuperada, un espesamiento o cristalización, que hace del ritmo aquello que, lejos de la pura abstracción, se desarrolla, crece por aglomeración (tal como venía a significar lo concreto, a partir de “concrecere”). El ritmo hace que la palabra salga al encuentro resonante de su objeto. Paradójicamente para algunos, conviene recordar que “ritmo” no procede de significaciones de “corriente”, “flujo”, etc., sino de “juntura”. Como otro derivado de la raíz —ar—, se dio “arithmós”, “cuenta”, “cómputo”: operaciones ambas, el ritmo es “lo que junta y dispone<sup>35</sup> la puesta en camino de la danza y del canto, y de ese modo los deja reposar en sí mismos. El ritmo concede reposo”. Reposo de la palabra cuando, como dijo Demócrito, las palabras son sombras de un acto, proyecciones, délomas que se borran en la sanción de su verdad.

---

35 HEIDEGGER, M.: *Op. cit.*, 206.