

## LA RIMA: VAGUEDAD DE VAGUEDADES, Y TODO VARIEDAD

(Reflexiones no ortodoxas sobre las consonancias imperfectas de San Juan de la Cruz y las rimas pobres de Fray Luis de León)

Debo, ante todo, pedir excusas a mis distinguidos oyentes por el título de esta exposición. No por su forma reversible: tratando de la rima, lo mismo da, con perdón del rey sabio —Salomón, no Alfonso—, “vaguedad de vaguedades, y todo variedad”, que “variedad de variedades, y todo vaguedad”; un distinguido estudioso francés, Gutmann, lo dijo de una vez por todas: “No creo que ninguno de los atributos de la poesía haya tenido el privilegio de hacer escribir tantas tonterías” (sumo y sigo). Sí debo disculparme por haber empleado, nada taxativamente, la palabra “rima”: el tiempo concedido sólo me permitirá —escudado por los dos poetas que se celebran— proferir algunas herejías sobre la rima en general, y sobre su hija mayor, la rima consonante; menos todavía: sólo unas pocas herejías sobre algunos puntos debatibles de la rima consonante; ni siquiera trataré de la tmesis en Fray Luis.

Como para cualquiera de las voces de la lengua, recurramos al Diccionario de la Real Academia Española para saber qué es la rima. Allí se nos darán dos escuetas referencias: 1) consonancia o consonante; 2) asonancia o asonante (siguen, en ordenado desorden, otras variadas acepciones que por el momento no nos interesan. Si buscamos las dos voces apuntadas, “asonancia” y “consonancia”, la óptica con la que se consideran es un tanto bizca: en *asonancia*, tras dos definiciones generales (correspondencia de dos sonidos, o de dos cosas) viene la definición métrica que todos conocemos (“Identidad de vocales en dos palabras, a contar de la vocal acentuada..., etc.”), y en cuarto y quinto lugar se trata su valor estético, primero como vicio y luego como figura retórica. En *consonancia*, la primacía la obtiene la música; luego viene el verso (“Identidad de sonidos en la terminación de dos palabras, etc.”, con la salvedad de que su “figura” puede diferir: “ropajes” con jota consuena con “ambages” con ge, etc.); al verso sigue el vicio (“dime con quién andas...”), apañado de “uso inmoderado, o no requerido por la rima, de voces consonantes muy próximas unas de otras”; y, por fin, la conformidad e igualdad que tienen entre ellas algunas cosas.

Los dos itinerarios semánticos son divergentes: la última acepción de “consonancia” es la primera de “asonancia”, y la consonancia, forma de la rima, es viciosa cuando su uso es “no requerido por la rima”, empleando, en la definición de una forma de la rima la misma voz rima en una acepción que la misma voz rima no recoge, y se refiere al empleo de esa misma voz rima en el verso. Las dos series de definiciones coinciden en anteponer la función que denominan “métrica” (ese uso de la rima en el verso) y dejan para después la acepción que dicen “retórica”. Primera herejía, más bien ortodoxa, puesto que es simplemente recordar que nuestra utilización de la rima en el verso es simplemente un caso particular de su condición de elegancia retórica: sus distintos nombres (similiter desinens, homoiotéleuton, similitudencia, aliteración), que no cabe examinar aquí, son muy anteriores a la generalización del verso rimado. Y sobre esta primera condición retórica de la rima, admitida por el Diccionario, aunque tarde, está otra, omitida siempre pese a ser primerísima: su condición de fatalidad idiomática. La rima existe en todas las lenguas: ninguna hay tan rica como para dotar de una terminación irrepetible a cada una de sus voces, y en este sentido, Tristan Derème tiene razón cuando titula a uno de sus espirituales libritos “La rima de Virgilio y de los japoneses” (que no riman). Karen Blitzen, en “La granja africana”, cuenta cómo la hace descubrir a sus trabajadores indígenas improvisando, en su lengua, series rimadas cuyo sentido tiene poco sentido o hasta puede resultar insultante. La rima puede no ser estéticamente obligatoria —hay maravillosos versos sin rima—, pero es fonéticamente fatal: herejía básica. Si yo quiero decir que “la graciosa y vistosa mariposa se posa en la primorosa rosa olorosa”, no tengo más remedio que decirlo así: “la graciosa y vistosa mariposa se posa en la primorosa rosa olorosa y reposa”, a menos que prefiera mejorarlo en “el agraciado y jarifo lepidóptero se aparca por encima del bienoliente y extremado capullo abierto del rosal, para descansar allí”. No dudo de que Mairena preferiría la primera redacción; y sé muy bien que “la graciosa y vistosa mariposa...” es una astrakanada, pero la combinación de homofonías puede ser francamente lograda, como en un verso final del poeta argentino Leopoldo Marechal:

...y la sirena sola, con su cola en la ola.

Tan fatal es la rima, que un artificio jocoso consiste en disimularla, ya suprimiéndola o ya, más pérfidamente, sugiriéndola, porque basta su comienzo para que la rima nos restituya la palabra completa, que se evita cuando se evoca, en refranes como en cantares: “En Logroño, al necio le fata el co”, anda en Gonzalo Correas; “A mi primo don Angulo / le salió un grano en el cu-u-ello”, dice un cantarcillo popular, y hace lo mismo un largo cantar del Cancionero musical de Palacio (“Dale si le das, mozueta de Caraza...”): una mozueta de Logroño muestra allí su co-po de lana negra que hilaba, o el ojo del cu-clillo que llevaba; y no falta algún modelo italiano antiguo.

Repito que la rima es una fatalidad congénita de las lenguas; vuelvo a repetir que no es una fatalidad de las literaturas. Ha sido zaherida (por lo menos) desde Aulo Gelio: *Homoiotéleuta e isocatálecta y párisa y homoióptota* “caeteraque hujusmodi scitamenta” (*Noches áticas*, XVIII, viii), es decir, que antes de que fuera rima ha sido periódicamente desterrada; idem en las lenguas modernas, para volver a ser nuevamente acogida: y a veces el movimiento antiperistáltico y pro-peristáltico se dan en un mismo poeta, como nada menos que en Unamuno y en Borges. Las razones de su rechazo participan, también, de variedad y vaguedad: en el Renacimiento y sus aledaños se invoca el deseo de seguir la huella de la poesía clásica, que ignora la rima, y se vuelve a crear el verso *sciolto*, suelto, a la vez que se tientan los versos *mesurés*, medidos a la antigua por pies y no por número aritmético de sílabas. Los rechazos más modernos se fundan en su incómoda dificultad (¿vale la pena rechazar este rechazo?); en que el sonido y la búsqueda del sonido conducen al poeta fuera de su intención; y en la fatalidad de las asociaciones que provoca. Aunque contradictorias (descarrío y obligatoriedad), las dos últimas llevan su parte de verdad y su parte de falsía: al descarrío que engendra la vaguedad puede oponerse el que lleva a ricas provincias inesperadas; y si bien es cierto que hay rimas gastadas hasta la náusea —como otras formas de la lengua—, tales como “memoria-victoria-historia”, incluso las más transitadas pueden renovarse. Los consonantes obligados guardan entre sí una afinidad que va más allá de lo fonético: la levedad y la albura de *pluma* evocan irrestañablemente *espuma*: Vicente Aleixandre las aproxima en un poema que nada tiene de rimado. *Árbol y mármol* —en francés rimas pertinaces, en castellano rimadas a la fuerza— enfrentan, dentro de la obstinada estabilidad, lo vivo con lo inanimado. No digo que “tomando ora la pluma, ora la espada” provoque la consonancia de *guerrero* con *tintero*, pero sí que la historia toda de la humanidad —y lo tocamos hoy— justifica la rima de Espronceda: “feroz guerra / por un palmo más de tierra”. “Riman nubes con querubes / y rima piedra con yedra”, ensalza Unamuno, antes objector de la rima, y redime enlazándolas las rimas más transitadas:

¿Memoria?..., escoria, victoria y gloria.  
Lo que enseña la lengua, Dios divino.  
Rima generatriz, fuente de historia;  
que discurra la lengua es nuestro sino.

Borges dice que cuando un poeta pone “azul”, afronta “la indignidad” de pensar en tul o en baúl. ¿Quién le ha mandado que lo ponga, y en la punta del verso? Allá él, si lo arrostra. En realidad, no hay malas rimas, sino mal uso de la rima: Ynduráin, no el mozo, ha examinado la pareja “pluma/espuma”, y Celina Sabor de Cortázar el empleo de “cielo/suelo” en Fray Luis, que la explota —si no cuento mal— en ocho de sus odas: sus diagnósticos coinciden en que al determinismo fo-

nético corresponden razones más profundas, y que el poeta de verdad saca siempre partido de ambos territorios. El Borges ultraísta, que reprochaba a Leopoldo Lugones rimar “curisi” con “Contursi” (un autor de tangos), escondía la secreta emulación que lo llevará, ya maduro, a blasonar vergonzosamente de acollarar “ágoras” con “Pitágoras”. En realidad de verdad, los que regurgitan “¡Abajo la rima!” dicen, bien traducido, “¡Abajo el idioma!”, cuando debieran decir (y tienen pleno derecho de escogerlo) “¡Abajo el uso de rimas en el verso!”. Lo más gracioso es que los que mejor han abominado de la rima (Verlaine, Amado Nervo) lo han hecho en versos perfectamente rimados. Hasta en el dístico popular que la crítica (Fuerza del consonante, a lo que obligas, a decir que son blancas las hormigas) campea una rima de las que llaman ricas.

Sin entrar en su no enredada etimología (lo que es enredado es el comentario de esa etimología), la rima *es*, ante todo, una forma de ritmo: es la aparición, la apareación periódica, regular o irregular, de un esquema sonoro idéntico o semejante, esperable y esperado; *La lámpara maravillosa*, de Valle-Inclán, lo dice mucho mejor que yo. Y tan esperada es la rima que su supresión resulta inesperada y —con frecuencia— irresistiblemente cómica (para darle razón a Bergson): una tienda de Buenos Aires (“Casa Lamota / donde se viste Carlota”) tenía el afortunado “slogan”:

—¿De dónde vienes, Carlota,  
tan bonita y elegante?  
—Vengo de Casa Lamota,  
Bartolomé Mitre trescientos ocho.

(Confieso haber olvidado el número exacto).

Este ritmo esperado, cuya ausencia desespera, se manifiesta gracias al juego de los acentos, sucesivos y sumados: en su forma más corriente —su forma antonomástica, esa que el Diccionario oficial ha escamoteado en la definición de consonancia—, en la rima final del verso, coinciden adicionándose dos elementos rítmicos esenciales: el acento caudal del verso y el de la vocal tónica de las voces que riman. Esta noción de unidad, de unificación de estos dos acentos, es esencial para comprender el funcionamiento de la rima, y en particular el de la rima consonante. En esta coincidencia acentual predomina, naturalmente, el acento del verso, y no solamente porque rige el cuento silábico; predomina este acento caudal a tal punto que llega a erigir como tónicas sílabas que no lo son (rehuyo el empleo de la voz corriente, sílaba átona, porque las átonas verdaderamente átonas sólo existen en teoría), así como llega a destonificar tónicas: los ejemplos de “oceáno” por “océano” son innumerables; elijo uno de José Santos Chocano que está en mi memoria desde la infancia: es el final de su soneto “Al Orinoco” y su numeroso delta:

¡Salve a ti, triunfador, que hacia el oceano  
en carro vas de relumbrante plata,  
con cincuenta rendajes en la mano!

Un ejemplo menos trillado lo proporciona Fray Paulino de la Estrella en sus *Flores del desierto* (1667-1675):

...si no tienes de cristiano  
cosa, en ti, que se alabe;  
pues haces cosas de arabe.

El caso contrario (erección de la rima en partículas no autónomas acentualmente) es comunísimo, y tonifica artículos, conjunciones y preposiciones que normalmente se deslizan entre acentos reales. Baste un solo ejemplo, por inusitado: María Rosalía Merlo, poetisa sarda del siglo XVIII, rima “Belén” con “en” en alabanza de Nuestra Señora:

Virgen antes, virgen en  
el parto, virgen después  
de parir al nono mes  
al Niño Dios en Belén.

Las formas de la rima son, como vemos, varias, variadas y hasta variables. Su clasificación, por ello, es más bien una enumeración, un catálogo (a Dios gracias, incompleto), asunto de lexicografía más que de crítica. Los principales criterios que rigen su ordenación son los siguientes:

—*por su acentuación* se dividen en agudas, llanas o graves, esdrújulas, sobresdrújulas y hasta esdrújulísimas, obtenidas por acumulación de enclíticas. La tendencia general es hoy (la creo equivocada) detenerse por fuerza en muchos esdrújulos haciéndolos agudos (también existe la tendencia opuesta a dotar de dos acentos a muchos vocablos: “la combinación”), haciendo de “dímelo”, “dimeló”, lo que vale como facultad y como licencia del versificador, pero no como regla. Yo creo que “traígasemele” es mejor que “traigasemele”.

—*por su colocación en el verso* se dividen en finales —las más corrientes— e internas. Pocos cuentan con las rimas iniciales. Una copla del *Cancionero sevillano*, estudiado por mi excelente amiga Margit Frenk, expone así lo que Heine llama (en un caso de menores transiciones) “una vieja historia”, *eine alte Geschichte*:

Bras muere de amores de Ana,  
Juana le tira del sayo,  
Pelayo por los de Juana,  
y Ana por los de Pelayo.

Este enunciado, aparentemente simple, acumula varios artificios: Ana, Juana y Pelayo, rimas finales, son a la vez anticipación (aparecen en el verso y en su final) y rimas iniciales en eco:

Bras muere de amores de *Ana*,  
*Juana* / le tira del *sayo*,  
*Pelayo* / por los de *Juana*,  
 y *Ana* / por los de Pelayo.

—*por su riqueza*, término equívoco por donde se lo busque. Por una parte, una rima con más vocales (árido/sacárido) o con sonidos consonánticos inusitados (boj/reloj) puede considerarse más rica (en sonidos empleados) que una rima en simple vocal acentuada (comió y reventó). Pero, en general, la noción de ricas y pobres se mira por el otro extremo del catalejo, y se las dice tales no por su composición, sino por la consecuencia de su composición, que es su número, considerándose paradójicamente más ricas a las que son más pobres en número: murciélago/archipiélago se dice más rica que cantaba/lloraba. Según ese criterio, la rima más rica sería la rima que no rima por falta de compañera, es decir, la rima fénix (que no es rima según el criterio general).

—El último criterio, que es el primero, considera su forma de correspondencia, y las divide en rimas consonantes (correspondencia total de todos sus sonidos) y rimas asonantes (correspondencia de las vocales principales, y libre juego consonántico). Digo “vocales esenciales”, porque en los esdrújulos no cuenta la vocal inmediatamente postónica (*ráfaga*, *Águeda*, *árida*, *ánfora* y *Drácula* riman todas en *áa*); porque en los diptongos cuenta sólo la vocal acentuada y no la que la precede o la sigue (*reitre* asuena con *dientes*) y porque en posición postónica *e* e *i* se equivalen, como *o* y *u*: *reitre* asuena también con *diéresis*, como *pito* con *espíritu*, y etc., etc., etc. (por lo catalogado y lo sin catalogar, que es más).

En español, una tentativa de ampliar la dicotomía consonancia-asonancia la emprende Balbín Lucas en “Acerca de la rima”, aproximándose a una clasificación más científica; distingue entre *rima total* (la llamada perfecta o consonante), *rima vocálica* (la asonancia) y *rima consonántica* (aún sin denominar, en castellano), en la que sólo se corresponden las consonantes, como en *rapándola* y *péndulo*. División tripartita que recuerda un tanto (aunque Balbín desdeñe el recordárnoslo) la ya vieja clasificación tripartita de Verrier, que proponía *rime complète*, *rime consonantique* y *rime vocalique*, de nombre y contenido semejantes a las halladas por Balbín. Otra tentativa de Balbín (rimas sonoras y rimas sordas, según las consonantes en juego) no está mejor sentada (quizá por falta de respaldo): tiene, sin embargo, el mérito, después de analizar veinte sonetos, de reconocer que a los poetas se les da un bledo de ello.

El musicólogo Curt Sachs, criticando la actual clasificación de los instrumentos

musicales, dice que la lógica en que se basa es la misma que clasificaría a los norteamericanos en californianos, banqueros y católicos. Quiere decir que no hay un solo criterio rector, y que las diferentes categorías establecidas se encabalgan unas sobre otras. Qué no diría viendo los amontonamientos de Díez Echarri, en p. 124 (nota 14 de la p. precedente), Baehr, el *Diccionario de términos...*, Ducrot-Teodorov... La única tentativa de interés es la que propone, además de la aludida, Emiliano Díez Echarri: “Sería conveniente —desliza en nota— establecer una gradación desde la rima *perfecta consonante* hasta la *asonante* más extremada, por este orden u otro similar”, y propone el siguiente, en ocho categorías de las que tomamos aquí solamente las cuatro primeras, relativas a la consonancia. Cito:

a) Perfecta consonante: *comente = mente*.

b) Imperfecta consonante: *comente = consciente*; en que la *i* del diptongo, aunque precede a la última vocal acentuada, influye de algún modo en la fonética de ésta, por formar parte de la misma sílaba.

c) Consonante estimulada: *árbol = mármol*; *veinte = lente*; la diferencia es tan imperceptible que el mismo Lope hubo de rimar las dos primeras, y Ulloa las dos últimas.

d) Consonante pobre: *ama = ama*, verbo y nombre.

La aceptación de esta disposición ha sido prácticamente total. Miss Clarke, la primera autoridad norteamericana en cuestiones de métrica, opina que “This system will undoubtedly become the standard classification for Castilian rhyme” (*Chronology*, s.v. *rima*). Baehr adopta la disposición general propuesta por Díez Echarri, retomando alguno de sus ejemplos, con alguna supresión (elimina, con buen sentido, el apartado “*d*”, consonante pobre), e introduciendo el terminante abismo léxico —atemperado en el vocabulario castellano— que separa en alemán a *Reim* de *Assonanz*. La única crítica que conozco es la del estudioso brasileño Nóbrega, para quien la tentativa de Díez Echarri “nao obedece a criterio definido”.

La clasificación de Díez Echarri merece un examen detenido. Para empezar, no ha surgido como Minerva del cráneo de Zeus, sino como Venus, con la cooperación de las aguas: y no es un reproche, porque, como escribió Oliverio Girondo, en el arte como en la vida, el que tiene padre conocido, etc. Lo malo no es tener precedentes, sino esconderlos. Un buen antecedente de esta clasificación lo dan los “grados de perspicuidad”, de don Eduardo Benot, primer ortólogo que acusa la función del diptongo:

...tanto entre los consonantes, como entre los asonantes, hay grados de perspicuidad.

*Mundo i profundo* son más claramente consonantes que *vida i cuida, ayuda i viuda, huéspedes y céspedes...*

Benot continúa con los asonantes; bástenos aquí la raigambre —al menos— de las dos primeras categorías de Díez Echarri. La tercera podría salir de las p. xxxi-xxxii de Rodríguez Marín en su edición del *Viaje del Parnaso*, con ejemplos de

*veinte* aconsonantado con adverbios en —*mente*, y uno de *renta/treinta*. Pero de donde sale indiscutiblemente es de un parrafito de Andrés Bello, silenciado y trastocado por un fallo de memoria: Lope, dice Bello (al revés de lo que afirma Díez Echarri), “rimó a *veinte* con palabras terminadas en —*ente*, y D. Luis de Ulloa, a *mármol* con *árbol*” (señalemos, de paso, que la rima, bastante frecuente, de *árbol* y *mármol* es en francés, con *soleil-vermeil* (*arbre/marbre*), uno de los argumentos contra la rima limitadora, al igual que el *tul-azul* de Borges). Y señalemos también que el lazo que une estas palabras deja de ser rima perfecta y sigue imponiéndose.

Esto sentado, la crítica a la clasificación de Díez Echarri puede basarse en tres defectos principales: es híbrida (mezcla californianos con banqueros), es incompleta y es estática. Comencemos por lo primero, resbalado por Baehr y sesgado, sin detenerse bien en ello, por Nóbrega. Las tres primeras categorías de Díez Echarri son indiscutiblemente fonéticas, basadas en una variación en la concordancia de los sonidos. Admitamos las tres, aunque en rigor la última, la “consonante simulada” *árbol/mármol* o *veinte/lente*, ejemplo de equivalencia acústica, no es ni consonante (por su naturaleza) ni asonante (por su empleo como rima perfecta). Resta la cuarta categoría, y pasamos de banqueros a rubios: la consonante pobre responde a un criterio que ya no es fonético: ¿por qué ha de ser pobre, fonéticamente, una consonancia que, en lugar de alojarse de la vocal tónica hacia afuera, cubre completamente toda la palabra? Aquí Díez Echarri responde —bien que parcialmente— a una interdicción de naturaleza retórica, y el problema merece que lo examinemos de cerca.

Fonéticamente consideradas las dos voces propuestas (*ama* verbo y *ama* sustantivo) son idénticas, pero no son una misma voz, sino dos voces. La práctica de la autorrima (que se me permita este neologismo, o más bien anglicismo) ha considerado tres casos posibles (y advierto que los teóricos no han sido tan claros como pretendo serlo): si se trata de dos palabras distintas, su uso es corriente en la poesía clásica, y si no siempre alabado, es siempre tolerado, y con toda razón. Un caso extremo, y que me permito denominar “autorrima declinada” (caso extremadamente frecuente), autoriza el uso de la misma voz en dos funciones diferentes: *él* sujeto rima frecuentemente con *a él* y con *de él* o *dél*, contractos o no; y lo mismo ocurre cuando la voz autorrimante es libre y forma a la vez parte de una locución ya acuñada: Cervantes, en *La casa de los celos*, rima adjetivo libre y sustantivo en frase: “marfil blanco” y “que es el blanco”; Juan Rufo aconsonanta un “romance” que no es bueno (una composición cantada, harto quejosa) y la expresión “en buen romance”, en una autorrima extremada que cubre dos palabras:

No puede ser buen romance  
el que es por su mucho mal  
de incurables hospital,  
si he de hablar en buen romance.



Y Gregorio Silvestre rima “él”, pronombre, con “el”, artículo, dotándolo de un acento del que ordinariamente carece: “Señora, vuestros cabellos”, glosa,

No son de oro, que no es el  
oro de tanto valor;  
porque no hay cosa mejor  
los comparamos con él.

J. H. Arjona, que se ha ocupado de las autorrimas en el teatro del Siglo de Oro, y que las distribuye por categorías gramaticales (sustantivo y verbo, dos sustantivos, sustantivo y adjetivo, etc., hasta llenar doce bolsillos), cita algunas opiniones de preceptistas antiguos: para Luis Alfonso de Carvallo (*El cisne de Apolo*, 1602), “Ningún vocablo puede ser consonante de sí mismo, si no es en diferente sentido, que entonces es galantería” (en su acepción de “gracia y elegancia”); Rengifo (lo cita por la edición tardía y retocada de 1628) excluye “él, de él, a él”, diciendo que si este uso fuera legítimo, “Luego también se podría usar *cielo, del cielo, al cielo*, aunque fuese una la cosa significada”: Arjona, hostil en principio al uso que está considerando, puede dar dos ejemplos de Lope, un “el Cielo” y “del Cielo”, y otro que duplica “el cielo”. Arjona llega a decir que “Even the exquisite poetry of Fray Luis de León is marred by the occasional use of autorhymes”: “marred” va de ‘interrumpida’ a ‘injuriada’. Fray Luis rima sustantivos y verbos (*canto, llama, gana*), verbo y adjetivo (*dura*), participios con sustantivo y con verbo (*medida, junto*), vocablo y locución (*será parte/por mi parte*) y hasta dos formas de un mismo verbo, transitivo y reflejo: *se tiene* y *tiene*, en el pareado final de una lira. A pesar de lo que acabo de enunciar (¿de denunciar?), siguiendo la huella de Arjona, creo que el caso de las autorrimas debe plantearse más claramente que distribuyéndolas en lo que se llamaba “partes de la oración”. Su uso comprende tres categorías diferentes:

1. empleo de dos voces homófonas: permitido desde siempre, debe denominarse “falsa autorrima”, ya que no se trata de la rima de una voz consigo misma, sino de dos voces diferentes. Veredicto: inocente.

2. lo que denomino “autorrima declinada”: condenada a veces por los tratadistas, ha sido libremente explotada por los poetas: absuelta.

3. la autorrima real, o sea, el empleo, en dos o más rimas finales, de una misma voz en su propio sentido. La condena es casi universal.

Sin embargo, el empleo de la autorrima como “galantería” viene de muy lejos.

Constituye la armadura de la sextina, composición basada en seis voces no rímantes que se alternan rígidamente en cada una de las seis estrofas antes de reunirse en la tríada final (y hay, incluso, sextinas dobles). Y el empleo de dos voces opuestas como obstinados finales de verso ha sido recogido por Foulché-Delbosc, estudiado por Fucilla (“*Parole identiche* in the sonnet and other verse forms”) y perpetuado en nuestros días por Francisco Luis Bernárdez (“Cielo de tierra”). Y

galantería extremada, conducida por la más extremada poesía, es el empleo (total en una composición, parcial en otra) de la autorrima por Ricardo E. Molinari (el mejor poeta argentino) en su *Cancionero de Príncipe de Vergara*:

4. Qué bien te pega la sombra  
sobre el cabello. La sombra  
obscura. Oh, el verde pino  
que mira el cielo. El pino,  
señora hermosa, en la orilla  
del mar portugués. Orilla  
de prado, de flor lejana.

8. Mi dolor tiene los ojos  
castigados. Si pudiera  
hablarte. Sí, si pudiera  
hablar contigo río alto,  
paloma fría. Qué triste  
anda el aire. Dime triste  
pensamiento, qué sueño  
muere a tu lado, perdido.

¡Paloma fría, río alto!  
Luna de piedra entre lirios.

Liquidado —espero— el desprestigio de la “rima pobre”, restan las tres categorías primeras de la clasificación de Díez Echarrí: perfecta consonante, imperfecta consonante, consonante simulada. Dijimos que su clasificación era imperfecta y estática; podría decirse que es imperfecta por ser estática. La consonante simulada debería albergar muchas más especies de trapicheo fonético (como la rima andaluza, *s* por *z*) y la facultad de hacer desaparecer las consonantes finales para convertir en rimas perfectas las que sólo serían asonancias: Boscán aconsonanta *merced* (escrito con una *d* final que no pronuncia) con *fe*; Miguel Agustín Príncipe, buen poeta e interesantísimo tratadista, escamotea una *s* final en una composición perfectamente rimada:

Ni aun tú sabes lo que haces,  
eres capaz, si te place...

artificios que corresponden a lo que los franceses e ingleses denominan “rima para el oído” (no para el ojo).

La *imperfecta consonante* es una creación fonética que no tiene para nada en cuenta el uso poético, sin contar que es incompleta: si la vocal que precede a la tó-

nica modifica el timbre de ésta (la *i* de *diamante* varía el color de la *a* que la sigue), también las consonantes que siguen y preceden a la tónica la varían: y tanto es así que la versificación francesa relega a asonancias las voces en las que no coincide la consonante que precede a la tónica, denominada “consonne d’appui”: *mère* no es consonante de *père*; sí lo son *espère* y *compère*, que llevan *p* antes de la vocal rítmica. Y Díez Echarri no considera el caso en que esta vocal precedente deja de pertenecer, por naturaleza o por artificio, a la sílaba que rima: *sonri/ente*, *di/aman-te*. Sea como fuere, la discriminación de Díez Echarri, si bien con visos de verosimilitud fonética, va contra la prescripción formulada hace siglos y contra un uso mucho más secular. En el siglo XVII un tratadista francés, Lancelot, vinculado con la gramática dicha “de Port Royal”, dictamina, en francés:

S’il se rencontre une diphthongue à la syllabe d’où se prend la rime, il suffit que la rime se fasse de la dernière voyelle de la diphthongue; par exemple, *fuerte* rime avec *ofenderte*; *suelo*, avec *cielo*; *fuego*, avec *ciego*; *muerdo*, avec *pierdo*; *ruydo*, avec *pido*; *tierra*, avec *guerra*; *mayor*, avec *dolor*; *naciò*, avec *governò*; & semblables.

Y siglo y pico antes, Nebrija decía lo mismo:

Y si la sílaba de dōde comiēça ase determinar el cōsonante es cōpuesta de dos vocales o tres cogidas por diphtongo; abasta q̄ se cōsiga la semejaça de letras desde la sílaba o vocal dōde esta el acēto agudo, assi q̄ no sera cōsonante entre treinta τ tinta, mas sera entre tierra τ guerra.

En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz la estrofa séptima nos brinda tres gerundios de rima superperfecta, *refiriendo*, *muriendo* y *balbuciendo*, caso no previsto por Díez Echarri, o quizá tácitamente rehogado en la rima perfecta consonante; diez estrofas más abajo, *huerto* rima, también en perfección, con *muerto*. Pero quién osaría decir *imperfectas* —así fuera desde el estrechísimo punto de vista (mejor: punto de miopía) del agenciamiento de sus rimas— las líras 1 (*escondiste/huiste*), 2 (*otero/quiero/muero*), 3 (*riberas/fieras/fronteras*), 6 (*sanarme/enviarme*; *vero/mensajero/quiero*), 8 (*perseveras/mueras*), 12 (*fuentes/repente*), 25 (*huella/centella*), 31 (*cabello/cuello*, presente también en uno de los más conocidos sonetos de Góngora) y 33 (*despreciarme/mirarme*). Las restantes rimas son “perfectas” hasta para un ortofonista, y sobre las once estrofas que riman voces diptongadas con otras que no lo son, sólo dos ofrecen correspondencias exactas, y las restantes mezclan impunemente —con adverbio aplicado a la más alta poesía— o, si se quiere, caritativa, democráticamente, consonancias “perfectas” con otras —¡pobrecillas!— que no lo son. Y lo mismo en Jorge Manrique, en Lope, en *tutti quanti*... En todos opera un vocabulario sometido a leyes fonéticas similares, y no la su-

misión a una entonces nonata clasificación teórica, puramente teórica, si cabe encontrar pureza en la inutilidad.

Clasificación estática... Lo es, por dos razones: la primera (que nos ocupará largamente) porque considera la rima de dos palabras en abstracto, sin tener en cuenta el empleo libérrimo que de ellas hace el poeta. Torres Villarroel, en su *Conquista del Reyno de Nápoles*, contubernia en una sola octava una rima sin diptongo con otras dos diptongadas, una de las cuales tiene, además, la osadía de destruir su diptongo (cito solamente los tres primeros versos impares, ya que el sentido nos lo permite):

Aquel Alcides, cuyo ardor bri/oso  
aquél que con desvelo el más juic/ioso  
aquél en cuyo aliento portent/oso...

Es más: toda palabra, si empieza en vocal, puede saltar de una categoría de rima diezecharrivariana a otra: “única” sólo puede ser consonante perfecta de “túnica”... hasta que deja de serlo: Cristóbal de Mesa, nada menos que en su *Arte poética*, de 1607, nos brinda este endecasílabo con doble atropello:

y del alto Virgilio la Eneyda única

(tranquilicémonos: Mesa escribe versos sueltos, no rimados). Pero no cabe duda —y ahí está la hache para certificarlo— que ahí es voz bisílaba aguda y que esta hache que la aísla de la *a* guarda la castidad de la *í* haciéndola, por ejemplo, la perfecta consonante de otra voz igualmente casta, *ti*, pongamos por caso. Pues bien, Lope de Rueda se las arregla para convertirla en un fonéticamente deplorable triptongo que osa codearse con ese *ti* merecedor de mejor consorte:

—Niño, levántate *deahí*  
que duermes muy descuidado.  
—¿Quién es que me ha despertado?  
—Quien quiere saber de ti  
por qué entraste en lo vedado.

*Ahora*, voz trisílaba provista de hache antihiática, es, suelta, perfecta consonante de *hora* y de *señora*, si nos guardamos de pronunciar “seniora”, pero se torna plusquimperfecta en los tercetos de Boscán que empalman *hora*, *señora* y *ahora*:

...cómo he de vengarme  
en la pasada vida con la *deahora*.

el poeta trata las vocales como le da su real gana, sin cuidarse de leyes fonéticas que si son leyes están en receso por inoperantes: *poema* figura como bisílabo en fin de verso, en Pedro Salinas; y *Anacreonte*, condensado en tetrasílabo, rima con *Caronte* en Herrera y Reissig. Una vez más, debo repetir lo ya desoído: lo que caracteriza a toda palabra en su función de rima es su plurivalencia, su adaptación a cuanto tratamiento se le antoje al poeta.

Queda por proferir una herejía final. La clasificación de Díez Echarri cantona las consonancias en lo que va de la vocal tónica al final de la voz (cuando en este tramo hay variación de poca monta —*mármol-árbol*— se pasa a la consonancia simulada, pero consonancia al fin). En cambio, los sonidos vocálicos que preceden a la tónica la modifican. Oso sostener lo contrario: que no solamente estos sonidos previos a la tónica *no* la modifican en modo alguno (véase todo lo que precede), sino también que la adición de sonidos vocálicos o consonánticos finales tampoco perturba la rima. El clasificador no ha comprendido que las partículas rimantes son prácticamente indestructibles, y que, como dijo hace rato Jorge de Montemayor, sólo

El oydo sin sustancia  
no siente la consonancia.

La *d* de *merced* en Boscán, la *s* de *haces* en Príncipe, no destruyen la consonancia con *fe* y con *place*. Puedo probarlo, no sólo por la apetencia y aprobación del “oído con sustancia”, sino por el aforismo jurídico “quien prueba lo más prueba lo menos”: ni siquiera la aglutinación de la vocal final de la rima alcanza a destruirla; la sinalefa eventual no anula la consonancia perfecta. Y a probarlo.

Ambos poetas tratan la hache antihiática como los paisanos de mi país, que dicen “áura” y “salí di ái”. Boscán nos proporciona, en consonancia perfecta, una sílaba que rima a pesar de contener tres vocales de las llamadas (antes) fuertes.

En los versos de pie quebrado, cuando el octosílabo precedente es agudo, el quebrado tetrasílabo puede tornarse pentasílabo porque su sílaba excesiva ocupa el lugar que deja libre la terminación aguda precedente: este artificio recibe hoy el nombre de *compensación*. No se trata de una obligación forzosa; es una facultad: el poeta puede recurrir a este artificio, o prescindir de él. Así, Jorge Manrique, en sus justamente célebres coplas, ofrece las tres posibilidades que se ofrecen: su copla 9 contiene dos quebrados sin compensar y dos compensados:

Dezidme, la fermosura,  
la gentil frescura y tez  
de la cara,  
la color y la blancura,  
quando viene la vejez,  
qual se para?

Las mañas y ligereza  
y la fuerza corporal  
de jouentud,  
todo se torna graueza  
quando llega al arraua  
de senectud.

En la copla 27 los cuatro quebrados van compensados, y los cuatro no se compensan en la copla 33. Pero más que las doce coplas con rimas agudas que permiten la compensación (realizadas, o no; y son las coplas 4, 6, 9, 16, 18, 20, 27, 28, 32, 33, 35 y 39), nos interesan aquí las rimas graves terminadas en vocal, que permiten, si el quebrado también empieza por vocal, un fenómeno más complejo: compensación y sinalefa, fenómeno ya estudiado por Aurelio M. Espinosa.

En estas coplas la rima se anexa la vocal inicial del verso siguiente, sin perder su condición de rima perfectamente audible. Véase, bien medidas:

7. el ánima gloriosaan-  
gelical
10. se sume su grand altezaen  
esta vida
11. ni estar estable ni quedaen  
una cosa
13. y la muerte la celadaen  
que caemos
20. metiolo la Muerte luego  
en su fragua  
quando mas ardia el fuegoe-  
chaste agua
25. Manrique, tanto famosoy  
tan valiente
31. Que con su braço pintoen  
jouentud  
agora las renouoen  
senectud
34. dexad el mundo engañosoy  
su falago  
muestre su esfuerço famosoen  
este trago

39. sofriste sin resistencia en  
tu persona

Más evidente todavía es el caso de los versos con rima interna: la sinalefa, métricamente inevitable, no perturba la percepción de la segunda rima. Y así leemos, en Garcilaso:

con otro que pensaras que tu pena  
juzgaba como ajena, o que este fuego  
nunca probó...  
...no pruebo, por mi suerte,  
aquesta viva muerte en las entrañas?  
...que ha llegado  
el bien acuchillado a ser maestro.  
Así, pues, que te muestro abiertamente...  
...y sin cautela te aconseje.  
—Tú quieres que forceje y que contraste  
con quien al fin no baste a derrocallo...

Y siguen” “mengua/lengua el movimiento”, “impida/el descubrir tu vida al que aliviarte”, “bastaba/lo que yo descansaba en este llanto”, “me aliviase/y aquel tiempo probase a sostenerme...”.

No volveré a pasar el rosario de las herejías proferidas, desde “no siempre puede uno fiarse del Diccionario de la Real Academia”, hasta “la rima es incoercible e indestructible”. Sólo quiero apuntar otra verdad, que en este ámbito de estudios puede saber también a herejía: Aunque la práctica de la rima (aun involuntaria) sea general, estimo que sólo los poetas (y no nosotros los filólogos) tienen autoridad para hablar de la rima. Lo malo es que, cuando a los poetas les da por hablar de la rima, lo hacen para maltratarla y condenarla. ¿Puedo agregar otra herejía más? Monsieur Jourdan se maravillaba de hablar en prosa sin saberlo; hubiera podido decir, sin faltar a la verdad, que rimaba sin saberlo hacer. Porque a todos nos cabe reformar los versos de Darío (mi única herejía no ortodoxa):

Oh, Rima, divino tesoro,  
que te vas para revolver:  
cuando quiero rimar yo, lloro,  
y a veces rimo sin querer.

DANIEL DEVOTO  
C.N.R.S., París

