

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA

Escuela de Lengua y Literatura

Disertación previa a la obtención de título en Comunicación con
mención en Literatura

**Detalle rítmico del poema *Sollozo por Pedro Jara* de Efraín Jara
Idrovo con un enfoque fonológico**

Danilo Salazar Valladares.

Director: Dr. Vicente Robalino

Quito, 2017

RESUMEN

En esta disertación se analizó el poema *Sollozo por Pedro Jara* de Efraín Jara Idrovo desde un enfoque fonológico con el propósito de descubrir los fenómenos rítmicos que operan en este singular texto lírico. Este poema, publicado en 1978, tiene la peculiaridad de no solamente ofrecer una lectura convencional, sino que propone varias configuraciones de sus unidades mínimas poemáticas para la aparición de nuevas versiones de la totalidad de la obra. Estas combinaciones son ejecutadas por el lector, quién, apoyado en un instructivo incorporado en la obra, podrá elegir el orden de versos para la aparición de un poema nuevo. Esta “libertad” de ejecución de la obra, inspirada en la música serial, obligó a cuestionar los fundamentos rítmicos del poema y su condición fónica. Por eso, con el sustento teórico del *Sistema de Rítmica Castellana* de Rafael de Balbín y la *Métrica Española* de Antonio Quilis, se procedió a analizar las características acústicas del poema y señalar los fenómenos encontrados y su significado lírico. Se analizó cada verso hasta encontrar similitudes marcadas en los diferentes ritmos que componen el poema. Estas recurrencias de ritmo ayudaron a entender la naturaleza articuladora del texto, sus cualidades sonoras, y su estructura total. Mediante el análisis minucioso y estadístico se descubrió también la importancia de la tecnología (software) como apoyo en los estudios métricos y como posible herramienta de creación literaria.

DEDICATORIA

Dedicado a la memoria de Lourdes Pérez.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I: La Obra de Efraín Jara Idrovo	6
1.1 El aparecimiento de la Poesía Ecuatoriana	6
1.2 Vida de Jara Idrovo	7
1.3 Obra de Jara Idrovo	8
1.4 Acercamiento a Sollozo por Pedro Jara	11
1.4.1 Música Serial y Gramática Generativa	12
CAPÍTULO 2: Marco Teórico.	16
2.1 Justificación	16
2.2 Cadena fónica	17
2.3 Métrica	17
2.3.1 Ritmo de Cantidad	18
2.3.2 Ritmo de Intensidad	20
2.3.3 Ritmo de Tono	22
2.3.4 Ritmo de Timbre	23
2.3.5 El axis rítmico estrófico	23
CAPÍTULO 3: Análisis rítmico de Sollozo por Pedro Jara.	25
3.1 Metodología	25
3.2 Detalle rítmico de Sollozo por Pedro Jara	27
3.2.1 Cantidad	40
3.2.2 Intensidad	41
3.2.3 Tono	42
3.2.4 Rima	43
3.2.4 Estructura	44
CONCLUSIONES	45
BIBLIOGRAFÍA	48
ANEXO	50

INTRODUCCIÓN

La capacidad de la poesía para modular textos y transmitir gran variedad de sentimientos, conceptos, o ideas es uno de los aspectos más interesantes de su uso artístico (Estético). El lenguaje articulado permite un número indefinido de variaciones, entre las cuales, la lírica hace selección única de los signos del lenguaje, con especial atención en las unidades sonoras, para dar cuenta de instantes únicos que pueden abarcar los más profundos sentimientos humanos o la más improbable realidad. El propósito de cada poema es tan único como la disposición de los símbolos que se articulan en él.

En Ecuador se puede encontrar una gran cantidad de expresiones de poesía escrita. Clasificarlas con fines académicos sería una labor interminable de no ser que las analicemos con una perspectiva histórica, sin obviar las fuentes de las que proviene, cada una con “particulares modos de ver y sentir el mundo, modos que se expresan mediante rasgos literarios específicos.”¹

Si bien existen registros de textos poéticos desde la época colonial, son las obras concebidas durante el siglo pasado las que lograron inscribir en el ámbito artístico global a la lírica ecuatoriana. La importancia histórica de la literatura de este tiempo tiene directa relación con el orden social y cultural que afectaban el ámbito nacional e internacional.

Esta disertación se enfocará en estudiar y analizar *Sollozo por Pedro Jara*, poema publicado durante la segunda mitad del siglo XX por Efraín Jara Idrovo, en un momento que coincide con la inscripción de los escritores ecuatorianos en movimientos de renovación estilística, que pasan a ser concebidos como corrientes artísticas propiamente latinoamericanas. Esta renovación, iniciada con el modernismo, tiene como una de sus características principales la experimentación lingüística como medio para la consecución de sus escritos.

Y precisamente por el gran interés en la variación de las estructuras tradicionales de la lengua, este estudio tiene como objetivo analizar el poema desde una perspectiva lingüística que servirá como entrada para descifrar los rasgos fonéticos y fonológicos de los que se sirve el autor para estructurar su obra.

¹ Pazos, Julio, *Tendencias de la Literatura Ecuatoriana después de 1950*, Corporación Editora Nacional, Kipus, revista andina de letras. 2/1994/UASB-Quito.

CAPÍTULO I: La Obra de Efraín Jara Idrovo

1.1 El aparecimiento de la Poesía Ecuatoriana

El siglo pasado fue el escenario de varios acontecimientos que afectaron el orden social y cultural en gran parte del mundo occidental. Guerras, revoluciones, la vida política local e internacional, y la carrera tecnológica hicieron que los procesos de la sociedad se transformaran con cambios de hábitos constantes y acelerados, en relación a siglos pasados.

Hacia finales del siglo XIX, en Ecuador se empiezan a sentir cambios profundos en el orden social, casi tan importantes como los sucedidos durante la independencia del país (primera mitad del siglo XIX) y que influenciarían también en la forma de hacer y percibir el arte. El país, que vivía inestabilidad política, encuentra en Eloy Alfaro y la instauración de Revolución Liberal el camino para apuntarse en un proceso de cambio que alteraría el orden religioso, social, cultural y gubernamental, caracterizado por el interés en traer el progreso a todas las aristas de la vida cotidiana.

Al respecto, podemos citar a Antonella Caralota, quien nos dice lo siguiente respecto de la época:

*“A nivel social, la población ecuatoriana asiste y asimila los cambios y la evolución de muchos aspectos de la vida corriente: el establecimiento del divorcio, el derecho de voto a la mujer, la nueva educación laica con la consiguiente libertad de culto, la abolición de la pena de muerte, la tutela y los derechos del indígena, etcétera.”*²

El cambio radical del orden cotidiano acarreó también la oportunidad del país a entrar en contacto con el acontecer mundial. El ambiente fue propicio para que el espíritu del Modernismo se contagiara entre los escritores. Por medio de revistas y publicaciones poéticas se conocían estos nuevos ideales artísticos, que tienen como tierra natal Sudamérica, y que alentaban a la creación poética desligada de la tradición española.

Comúnmente se menciona que el Modernismo fue un movimiento artístico que llegó a Ecuador de forma tardía, durante los últimos años de su periodo, en la década correspondiente a 1920, pero cabe mencionar que en las ciudades ecuatorianas ya se publicaban revistas que compartían el espíritu modernista y varios textos de sus autores más

² Calarota, Antonella, Modernismo en Ecuador: la generación “decapitada”, revista Contra Corriente, Vol. 11, N° 3, Universidad de Kean.

importantes, como Rubén Darío, desde finales del siglo XIX. Se puede señalar la publicación de las revistas: *Vocero del Modernismo* y *Revista Guayaquil Artístico*, impresos que invitaban a “a profundizar las temáticas de su tiempo, dejar el lirismo anterior y adoptar la nueva poesía.”³

Esta renovación de los órdenes de la vida continuó influyendo en las expresiones artísticas posteriores a nuestro Modernismo (a cuya generación se conoce como “decapitada”). Se mantuvo con el Postmodernismo y su fascinación por la presentación de constantes avances, y logró su máximo auge con la llegada de las vanguardias y la libertad de su experimentación con ambición renovadora. En algún modo, los cambios acelerados de la sociedad influyeron en los autores para que, cuestionando su época y su tradición, se propusieran la creación de una identidad propia acorde al escenario del que eran testigos. La novedad estilística significaba una reinterpretación de la lengua, y ya no la imitación de cánones importados desde Europa.

Los poetas considerados de Vanguardia se alejarían del Modernismo con estilos tan únicos como diferentes y empezarán búsquedas artísticas propias. Cabe destacar a los poetas: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena.

A la Vanguardia le seguirán dos poetas que lograron traspasar las barreras del lenguaje que había contenido hasta hace poco la tradición ecuatoriana: Efraín Jara Idrovo y Jorge Enrique Adoum. De los dos, Jara es quien ahonda más en la experimentación poética, al concentrar sus esfuerzos en la construcción de textos apegados a la teoría lingüística desarrollada a mediados del siglo XX.

1.2 Vida de Jara Idrovo

Los efectos de la modernidad ya eran evidentes al inicio del siglo en ciudades como Quito o Guayaquil, pero en Cuenca apenas se empezaban a sentir, consecuencia de su tradición religiosa y conservadora. En el campo de la poesía aún se preferían las formas líricas clásicas, que poco habían cambiado desde la independencia ecuatoriana.

En este contexto nace Efraín Jara Idrovo el 26 de febrero de 1926, en el Sur de Ecuador. Su padre era comerciante de sombreros y su madre, profesora de canto. Si bien mantuvo vínculo con su padre, la relación lejana desembocó en el primer divorcio de la ciudad de Cuenca, una ciudad con tradiciones conservadoras. En una entrevista realizada por

³ Calarota, Antonella, Modernismo en Ecuador: la generación “decapitada”, revista *Contra Corriente*, Vol. 11, N° 3, Universidad de Kean.

el periódico El Telégrafo, Jara recuerda: *“Mi madre fue la primera mujer divorciada aquí en Cuenca; imagínese, yo era un espécimen raro en esta ciudad beata.”*⁴

Estudió la primaria en la Escuela de los hermanos Cristianos y la secundaria en el colegio Rafael Borja. Desde pequeño mostró interés por la lectura y las letras. Tras terminar la secundaria en 1944, siguiendo la tradición de la ciudad, y aconsejado por su madre, Jara ingresó a la Universidad de Cuenca en donde estudió derecho. Jara recuerda su desinterés por la jurisprudencia y también su deseo de escribir desde antes de ingresar a la Universidad. En 1954 decide viajar a las Islas Galápagos en donde empieza a trabajar como profesor en la Isla Floreana. Según relata el mismo autor, las clases se las daba a pocos niños, el aula era la playa y por pizarrón usó la arena del mar, en donde enseñó a escribir. Poco después sería motivado a ocupar el cargo Juez Provincial de las de las islas en el Puerto Baquerizo Moreno.

De regreso en el continente se dedicó a enseñar en el colegio Benigno Malo de Cuenca, ciudad en donde realizó sus estudios en la recién fundada Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación. Pocos años más tarde se desenvolvería como catedrático de esta Facultad en las asignaturas de lengua y literatura, para después encargarse del decanato de esta facultad entre 1970 y 1974. Sus contribuciones al entorno artístico cuencano lo llevaron a ejercer durante un periodo casi ininterrumpido la presidencia de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, entre 1970 y 1982. Desde entonces Jara se dedicó a realizar varios viajes por América y Europa promovidos por diversos organismos culturales.

1.3 Obra de Jara Idrovo

En la entrevista concedida a Carlos Calderón Chico para la Revista El Guacamayo y la Serpiente⁵, Efraín Jara Idrovo dice sentirse identificado con la teoría generacional propuesta por el estudioso cubano José Juan Arrom. Según este esquema generacional, el poeta pertenece a la generación de 1954, conocida también como la “Generación Reformista”, que comprende a los escritores nacidos entre 1924 y 1954.

“Los escritores nacidos dentro de este segmento temporal fuimos marcados al rojo vivo por circunstancias pavorosas”, diría Jara en su entrevista con Calderón Chico. La

⁴ Badillo Coronado, Carla, Efraín Jara Idrovo, El poeta de la estructura infinita, diario El Telégrafo, 4 de agosto de 2014.

⁵ Calderón Chico, Carlos, Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética, en El Guacamayo y la Serpiente, No. 26, 1986, p. 23.

Segunda Guerra Mundial y su término con las bombas atómicas lanzadas sobre Japón hicieron evidente la posibilidad de la aniquilación humana y causarían sentimientos de angustia y frustración en la sociedad. En Ecuador el reflejo de esta situación fue la “temática obsesiva, centrada en torno a la angustia, la soledad y la muerte.”. La guerra entre Ecuador y Perú, la Revolución Cubana y la instauración de varias dictaduras militares en el continente son factores que también influirían en los poetas de esta generación.

Jara recuerda haber iniciado sus ejercicios literarios en el último año de bachillerato, pero se decidiría definitivamente por la poesía una vez tomado contacto con los poetas de su generación.

“Al llegar al sexto curso del bachillerato en el colegio Rafael Borja, pensé que podría ser escritor de cuentos y de pequeñas estampitas de paisaje. De hecho, yo ya pensaba quedarme en la relativística, pero un día, leyendo poemas de Jorge Carrera Andrade en la Biblioteca Municipal, en la esencia de la primera poesía de Carrera, me dije que me gustaría escribir algo así, con esa sencillez, esa transparencia.”⁶

La afinidad por el verso sobre la prosa fue una característica que compartió con los jóvenes escritores de su generación, quienes eligieron la poesía como su medio de expresión artística. Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Hugo Salazar Tamariz y Efraín Jara Idrovo aprovecharon las circunstancias de afinidad y formaron el grupo ELAN en 1947. Se conoce gracias al biógrafo Rodolfo Pérez Pimentel que Jara, junto con sus colegas escritores, se reunían en un parque para conversar sobre literatura y humanidades. A este círculo se juntaba también el judío alemán Hans Muller, quien les compartía novedades literarias y sociales que sucedían en Europa.

Una de las preocupaciones de ELAN estaba relacionada con la necesidad de igualarse con el reloj global. Una de las consignas manifiestas del grupo pretendía traer la modernidad a Cuenca, que si bien no se había conseguido por los avances tecnológicos y sociales, por medio de las nuevas formas líricas que querían superar la poesía mariana y de versos relacionados al paisaje rural de formas que les parecían obsoletas. Consideraban que los temas obsoletos del pasado generaban también formas obsoletas que no tenían mayor valor para los miembros del grupo, enfocados en “modernizar” su sociedad por medio de las letras.

⁶ Mafla Bustamante, Cecilia, Entrevista a Efraín Jara Idrovo, la eufonía y el sentido de la poesía, 2013 Minnesota State University Moorhead, USA

Los miembros de ELAN decidieron publicar sus textos. Los ejemplares que imprimieron contenían los primeros poemas de Jara, que corresponden a la primera etapa de producción del poeta. A año seguido, Jara publica: *Carta en Soledad Inconsolable* (1946), *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948). Los poemas de esta etapa se caracterizan por conservar el uso de formas métricas tradicionales, se puede encontrar endecasílabos y versos alejandrinos, y el predominante registro de sustantivos adjetivados. Paradójicamente, la exhaustiva exigencia del autor lo lleva a cometer “un acto de “katarsis”... reduce a cenizas sus dos primeros libros”⁷.

Para Jara estos poemas “No significan nada para la poesía de Ecuador” y cumplen el único propósito de herramienta en la búsqueda de un estilo propio. Este estilo empieza a aparecer en su madurez artística desde la década de 1970, época en la que inicia el segundo ciclo de su creación, después de más de dos décadas en las cuales no aparece ningún texto nuevo. *Balada de la hija y las profundas evidencias* se publica en 1963, acompañado de otros poemas de factura menor que constituyen el segundo ciclo de la obra del autor. En 1971 aparece *Añoranza y acto de amor*, poema con el cual se percibe una ruptura con el estilo de sus textos anteriores. Este cambio se puede comparar con algunos rasgos de origen vanguardista:

*“la experimentalidad, el verso libre, la irregularidad métrica, el descoyuntamiento de la sintaxis, la formación de palabras a contrapelo de la estructura morfológica de la lengua, los artificios tipográficos y la disposición versal en la página.”*⁸

Los versos de este poema no tienen una métrica dominante y al librarse de las formas clásicas, el ritmo no está relacionado a la linealidad musical convencional, sino que se apega más al uso de las formas y como se articulan entre las secuencias que lo componen, lo cual permite percibirlo en la totalidad de su estructura. En esta segunda etapa no solo cambia la forma de hacer poesía; la búsqueda de un nuevo ritmo está acompañada de “giros y tonalidades que ya no provienen de la lengua literaria, sino de la lengua coloquial.”⁹

En 1973 con *Oposiciones y Contrastes* y en 1974 con *El almuerzo del solitario* es cuando se decide definitivamente a dejar de lado las formas del lenguaje artístico convencional de siglos pasados y elige un camino de experimentación para la definición de

⁷ Moscoso, María Eugenia, Efraín Jara Idrovo, su obra poética, en Revista El Guacamayo y la Serpiente, p. 18.

⁸ Vintimilla, María Augusta, El tiempo, la muerte, la memoria, pág. 18

⁹ Vintimilla, María Augusta, El tiempo, la muerte, la memoria, pág. 93

su lenguaje poético propio. Para María Eugenia Moscoso, en este texto, “Jara logra hacer poesía aprovechando un material no poético”¹⁰

*Olor vociferante de la cebolla
olor chirriante de la cebolla
(con los ojos bañados en llanto
¡canta
solitario
canta!*

*La cebolla se va a la olla
tralaláa
tralalá)¹¹*

A partir de la búsqueda de una expresión poética propia el autor configura un estilo caracterizado por el cuidado en la construcción de textos con una perspectiva crítica con el lenguaje. Para esbozar su estilo tiene que explorar en los límites de la escritura. El acercamiento a teorías lingüísticas de vanguardia de aquel entonces en la Universidad de Cuenca como la gramática generativa de Noam Chomsky funcionarían como inspiración para la ruta que tomaría en poemas de una tercera fase. Los poemas que sobresalen en esta etapa son *Sollozo por Pedro Jara (1978)*, *In memoriam* y *Alguien dispone de su muerte*. Se evidencia en esta tercera etapa la búsqueda de respuestas a preguntas existenciales que relacionan el tiempo y la muerte. La posición finita del hombre ante el universo que lo rodea causa una contrariedad que intenta encontrar un propósito de ser mediante la búsqueda de alguna certidumbre por medio del lenguaje.

1.4 Acercamiento a Sollozo por Pedro Jara

En 1978 se publica *Sollozo por Pedro Jara*, un poema que llama la atención por su complejidad sintáctica y semántica. Este texto poético se presenta como un lamento por el hijo fallecido, pero su propuesta estructural logra traspasar a otros niveles de lectura. Así lo advierte Jara en *Propósitos e instrucciones para la lectura*, texto que sirve a la vez de

¹⁰ Moscoso, María Eugenia, Efraín Jara Idrovo, su obra poética, en Revista El Guacamayo y la Serpiente, pág. 64

¹¹ Jara Idrovo, Efraín, El mundo de las evidencias, 1999, págs. 240-241.

prólogo y guía para el lector. El poema en su totalidad se publicó originalmente en un pliego de papel y está conformado 363 versos, agrupados en cinco estrofas, cada una con 3 posibilidades de desarrollo.

“El efecto primordial de este poema consiste en redimir al lector de la subordinación resignada a la voluntad del autor, manifestada en la pasiva servidumbre al despliegue del texto”¹². Este propósito, y toda la complejidad que abarca, solo puede resolverse mediante la construcción de una estructura que permita la articulación de los segmentos del texto (sus unidades mínimas) según la voluntad del lector. La solución para encontrar un modelo de estructura que se adapte a estas necesidades se consigue con la adopción de varios elementos de la música serial y la Gramática Generativa.

1.4.1 Música Serial y Gramática Generativa

Efraín Jara Idrovo admira la libertad exploratoria con la que trabajaron los músicos durante el siglo pasado, fundamentada, sobre todo, en la oferta de nuevos mecanismos tecnológicos capaces de producir formas sonoras. La popularización de los soportes musicales logró importantes avances en la producción de máquinas capaces de crear, reproducir y modular sonidos. La inclusión de la matemática, la probabilidad y la lógica a la creación musical ofreció paralelamente nuevas posibilidades de experimentación y expresión que se delinearon con la llamada música serial. Al paralelo, las melodías musicales dejaron de ser producidas únicamente por los músicos que interpretaban las partituras de una obra y empezaron a sonar en máquinas en cada hogar. Bastaba con programar una partitura que ofreciera diferentes posibilidades para que un computador se encargara de ejecutarla, o crear nuevas variantes de su forma.

“... la injerencia del azar, del cálculo de probabilidades, la teoría de conjuntos y la lógica matemática en la composición, han otorgado a la música un carácter marcadamente experimental, situándola como pionera en el campo de la prospección de las formas artísticas.”¹³

¹² Jara Idrovo, Efraín, El mundo de las evidencias, Quito, Libresa, 1999, pág. 272.

¹³ Calderón Chico, Carlos, Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética, en El Guacamayo y la Serpiente, No. 26, 1986, p. 34.

Por esto no es de extrañar que Jara encontrara inspiración en las obras de dos los representantes más prominentes de la vanguardia musical europea para la construcción de *Sollozo por Pedro Jara*. Se sabe que su estructura musical se creó como reflejo del *Estudio II* para piano de Karlheinz Stockhausen y en la *Tercera Sonata* de Pierre de Boulez, ambos músicos que experimentaron con la música serial.

El serialismo, como también se conoce a la música serial, es una técnica de composición en la cual los elementos se agrupan en series que siguen un ordenamiento predeterminado. Se convertiría en la técnica de composición predilecta con la cual los músicos de vanguardia durante el siglo XX definirían los elementos constitutivos de su obra. Para causar estos efectos, el serialismo usa una progresión ordenada de series (combinación de notas musicales o sonidos). Los patrones de composición de estas series se elijen mediante la alteración de los parámetros compositivos: altura, ritmo, registro, dinámica (intensidad) y de las formas estructurales. Vale señalar que estas características sonoras las comparte también la poesía.

En *Propósitos e instrucciones para la lectura*, así como en la entrevista publicada en el número 26 de la revista *El Guacamayo y la Serpiente*, Jara se refiere al *Estudio XI* para piano de Stockhausen como el referente estructural musical que inspiró a la ordenación versal de *Sollozo por Pedro Jara*. Como parte del proceso de investigación para esta disertación se consultó la obra denominada *Klavierstück XI*, cuya traducción del alemán sería *Pieza para Piano XI*, y que comparte rasgos de semejanza estructurales con el poema de Jara, siendo la disposición de toda la obra en un solo pliego y la libertad interpretativa sus máximos puntos de encuentro. Éstas dos características son posibles gracias a la construcción de unidades capaces de articularse, tanto en el poema como en la partitura.

Al adoptar estos elementos, la manera de hacer arte cambia en el campo poético. La tradicional estructura inmóvil queda desechada para dar paso a la “concepción de la obra de arte como proceso”¹⁴, es decir, que el objeto del arte se encuentra en la interpretación, experimentación, relectura y representación de un texto artístico con la participación de un lector. Por eso es fácil señalar que uno de los “propósitos” de *Sollozo por Pedro Jara* es darle al lector la misma libertad que tiene un músico que se enfrenta a una partitura serial que solamente le sirve de guía para que su libertad la ejecute de forma única e irrepetible. Estas dos características se complementan entre sí y evidencian la necesidad de una técnica que se adapte al propósito artístico como proceso.

¹⁴ Calderón Chico, Carlos, Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética, en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 26, 1986, p. 35

Si bien Jara admite en *Propósitos* que los modelos de música serial anotados anteriormente sirven únicamente para la organización de la materia verbal, la búsqueda de un mecanismo que sea capaz de generar nuevas lecturas en el ámbito lingüístico también es heredado de este movimiento musical del siglo XX. En efecto la escuela lingüística que Jara elige, compagina con la propuesta del serialismo. Cecilia Mafla Bustamante intuye la influencia de la Gramática Generativa de Chomsky en la construcción de la estructura de *Sollozo por Pedro Jara*. En una entrevista con el autor le pregunta por la influencia de Chomsky en el poema y Jara responde: “A partir de mi regreso de Galápagos, cuando decidí terminar la carrera de Filosofía y Letras, tuve una marcada predisposición hacia los estudios de lengua.”¹⁵ De esta manera sucede el acercamiento a las teorías lingüísticas en pleno desarrollo, con especial atención a las lecturas de Noam Chomsky, Mukarovsky y Roman Jakobson.

La Gramática Generativa de Noam Chomsky¹⁶ propone que un conjunto limitado de reglas puede crear un número infinito de operaciones gramaticales. Para el teórico, el conocimiento de estas normas es innato para el ser humano y en potencia puede generar el infinito de variaciones permitidas por una lengua. En el texto de estudio y en su instructivo se puede identificar un número limitado de reglas que definen el universo de combinaciones posibles de cada unidad que lo compone.

Para lograrlo en el campo del lenguaje poético, Jara encuentra en la Gramática Generativa un mecanismo parecido a estos parámetros de ordenamiento musicales seriales y los apega a las relaciones que ordenan los signos que operan su lenguaje poético. La movilidad se logra con la gramática descrita a continuación:

*Sustantivo + Adjetivo + Preposición + Artículo + Adjetivo*¹⁷

Esta ordenación gramatical tendrá algunas variaciones en los diferentes segmentos versales, muchas de ellas son bastante similares a la estructura propuesta y otras solamente muestran un remoto parecido, obviamente este esquema se rompe cuando es necesario el apareamiento de la expresión del poeta. El movimiento sintáctico más importante no se

¹⁵ Mafla Bustamante, Cecilia, Efraín Jara Idrovo: la eufonía y el sentido en la poesía, Minesota State University, 2013

¹⁶ Chomsky, Noam, Estructuras sintácticas, Mexico, Siglo XXI, 1985.

¹⁷ Jara Idrovo, Efraín. (1999) *El mundo de las evidencias*. Quito: LIBRESA y Universidad Andina Simón Bolívar, p. 254

realiza en el ordenamiento de los componentes del verso, sino a una escala mayor, en las posibilidades de organización de las estrofas.

Cabe aquí señalar una analogía que aparece con la conjugación del serialismo y la gramática generativa. La música serial da pie al ordenamiento del eje sintagmático, mientras que la gramática generativa permite articular los paradigmas de los segmentos versales.

CAPÍTULO 2: Marco Teórico.

2.1 Justificación

La presentación formal y las propuestas de lectura de Sollozo por Pedro Jara lo convierten en un objeto de análisis interesante y a la vez complejo. Destacan su estructura y su propuesta de lectura, que podría derivar en la aparición infinita, o al menos indefinida, de variaciones del poema.

Acudimos también a un poema que tiene como punto de origen para su lectura un planteamiento lingüístico. Las posibilidades que el lector puede escoger obedecen a un planteamiento de normas que limitan sus lecturas, pero que a la vez lo liberan de una lectura convencional en el área del uso de la lengua. Estas posibilidades de lectura tienen que ver con movimientos que se realizan en los ejes paradigmático y sintagmático del texto poemático. Estos movimientos en las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas del poema son las que se asemejan al ordenamiento que propone la música serial.

“Variación sintagmática y correlación paradigmática”¹⁸ expondrá Jara como los principios ordenadores del poema. Una gramática inspirada en la música y su ordenamiento nos llevan a buscar las relaciones que pueden existir entre las características sonoras del lenguaje y la estructura de la música serial que imita.

En un poema cuyo propósito es realizarse como obra artística solamente cuando se actualiza con cada nueva lectura, como lo hace un músico que interpreta una obra musical serial, hay que preguntarse por las lecturas que se pueden realizar al mirarlo con un enfoque lingüístico que tenga conciencia de las variaciones de desarrollo del poema. Estas variaciones son semejantes a las planteadas por los músicos seguidores del serialismo, y se pueden analizar desde un enfoque musical, también

Afortunadamente, tanto el modelo musical que inspira su estructura, así como los factores gramaticales que lo componen pueden ser analizados y considerados desde una teoría que permite el estudio del ordenamiento de los rasgos sonoros del texto poemático y sus diversas formas de manifestación en la lengua. Se trata del *Sistema de Rítmica Castellana* de Rafael de Balbín. Este texto y sus propuestas analíticas se enfocan en el estudio de los rasgos sonoros de la poesía para poder determinar su valor dentro de la lingüística.

¹⁸ Jara Idrovo, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Quito, Libresa, 1999, pág. 274

Permitirán analizar en detalle los componentes acústicos de un texto poemático para conocer las características de sus unidades mínimas y determinar cuáles de estas características son las que permiten su compleja articulación en *Sollozo por Pedro Jara*.

2.2 Cadena fónica

Rafael de Balbín, en su *Sistema de Rítmica Castellana*, señala que “La lengua castellana, como instrumento de comunicación oral, constituye una cadena fónica”¹⁹. Los eslabones de esta cadena son unidades fónicas que se agrupan entre sí de formas variadas, pero con perceptible unidad y además “están integrados por los mismos elementos que componen el sonido como entidad física”²⁰ y son: tono, timbre, intensidad y cantidad.

El emisor de un mensaje es el encargado de elegir estas unidades y aglutinarlas en secuencias que se presentan en el uso práctico de la lengua. “*Los diferentes propósitos en el significar, y la diversa intención expresiva de cada hablante, configuran la lengua cotidiana y aún normalmente la prosa literaria...*”²¹, la configuración rítmica de estos usos de la lengua es libre y asimétrica en función de su prioridad comunicativa.

Además del uso literario de la cadena fónica en la prosa, los elementos de tono, timbre, intensidad y cantidad pueden sujetarse a ordenamiento o ritmo para la construcción de la cadena fónica rítmica.

2.3 Métrica

Para Antonio Quilis, la métrica es la materia literaria que se encarga del estudio de la “*conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de Poema.*”²². En términos prácticos, para Quilis, la métrica comprende el estudio de la estructuración de *el verso en la estrofa* y de esta en *el poema*.

El ritmo no es más que el resultado de la ordenación a la cual se sujetan los elementos fónicos y lingüísticos constitutivos de la cadena fónica rítmica.

Hay que señalar que la representación gráfica de los signos que conforman el texto de un poema representan la manera en la cual se debe realizar la lectura.²³

¹⁹ De Balbín, Rafael, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1968, p. 15

²⁰ *Ibid.*, p. 15

²¹ *Ibid.*, p. 16

²² Quilis, Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 2014, pág. 15

²³ Luján Atienza, Ángel, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000.

2.3.1 Ritmo de Cantidad

Para Rafael de Balbín las unidades de la cadena fónica están determinadas por el uso de la respiración humana. “*De las dos fases que alternan en la respiración del hombre, la comunicación lingüística solamente utiliza la fase espiratoria*”²⁴ por su capacidad de proyección y manifestación. Los cambios fisiológicos que se producen en el movimiento respiratorio hacen que la cadena hablada tenga las cualidades de *intermitente y breve* al alternarse conjuntamente con la inspiración y espiración de aire.

El aire espirado viaja por los órganos fonadores para crear un amplio catálogo de sonidos perceptibles capaces de convertirse en soportes del signo lingüístico. Conoceremos a estos sonidos como *núcleos fónicos*, cada uno de ellos sucede en un lapso con duración específica que se conoce como *Tiempo Espiratorio*, que a pesar de la diversidad estructural de los sonidos del núcleo, es percibido como igual para el oyente, quien no hace una diferencia apreciable de su magnitud.

Las palabras se constituyen ya sea por un solo núcleo fónico (el caso de las palabras monosilábicas), o por la agrupación y sucesión de varios de ellos. En Español los núcleos fónicos se conocen comúnmente como sílabas y se usan como una unidad para cuantificar la cadena hablada. Estas sílabas fonológicas llegan a considerarse sílabas métricas cuando su disposición corresponde a alguna función expresiva que depende de la voluntad del autor para aprovechar los recursos métricos en el verso.²⁵

Acento, sinalefa, diéresis y sinéresis son los fenómenos que derivan en un cambio cuantitativo perceptible de la cadena fónica rítmica.

a) Sinalefa. Este fenómeno sucede cuando una palabra termina en vocal y la que se articula inmediatamente empieza con una vocal. En este caso, estas dos sílabas se cuentan como una sola en el cómputo silábico métrico. Por ejemplo, en este verso de *Sollozo por Pedro Jara*:

sillares de la eternidad

La sinalefa sucede entre la última sílaba de la palabra “la” y la primera sílaba de la palabra “eternidad”. Esta sinalefa hará que las dos sílabas se computen como una sola.

²⁴ De Balbín, Rafael, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, p. 61

²⁵ Quilis, Antonio, Métrica Española, Barcelona, Ariel, 2014, p. 47

b) Sinéresis. Cuando un diptongo formado por las vocales a, e , o se encuentra dentro de un lexema y se considera como una sola sílaba métrica, al contrario de la separación convencional que las dividiría. Podemos encontrar una sinéresis en el último verso de esta estrofa del poema *De invierno* de Rubén Darío:

*como una rosa roja que fuera flor de lis.
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,
y en tanto cae la nieve del cielo de París.*

Las vocales del diptongo de la palabra “cae” deben contarse cada una como una sílaba independiente.

c) Diéresis. Cuando se separan las vocales de un diptongo convencional para dar lugar a dos sílabas métricas, en lugar de una sílaba fonológica. Así sucede en este verso de Luis de Góngora, tomado de la *Fábula de Polifemo y Galatea*:

Negras violas blancos alhelies

La diéresis sucede con las vocales primera sílaba de la palabra “violas”, que en este caso se deben separar para que el verso sea considerado un endecasílabo, al igual que el resto de versos del poema.

d) Hiato. Sucede cuando a una palabra que termina en vocal le sigue una palabra cuya primera sílaba empieza en vocal y no se cuentan como una sílaba métrica. Podemos observar un ejemplo de Hiato en este verso del *Soneto V* de Garcilaso de la Vega:

Escrito está en mi alma vuestro gesto

La sinalefa que debería ocurrir con las palabras “mi” y “alma” es interrumpida para que produzca hiato y se consiga un cómputo de 11 sílabas métricas.

Por voluntad del autor estos accidentes afectan a la cantidad de sílabas que constituyen cada verso. Son frecuentes en textos que tienen un canon de escritura tradicional.

La repetición y frecuencia de las cantidades y cualidades del verso dan como resultado las diferentes clasificaciones de versos clásicos.

Este no es el caso, ya que el objeto de estudio es un poema que ha roto con esta tradición. La cantidad de las sílabas que conforman sus versos no está sujeta a modelos preestablecidos y, por lo tanto, no reflejan su interés en imitar formas legadas por la tradición literaria. Entonces hay que preguntarse cuál es el caso de analizar el ritmo cuantitativo del poema si su forma no es reconocible en comparación con cánones anteriores. Precisamente, en conocer estos datos al revisar la métrica de *Sollozo por Pedro Jara*, podremos responder a esta inquietud que ha surgido y se explicará más adelante.

Como en muchas otras ciencias, el análisis metodológico y serio será el que nos lleve a un resultado en el cual se tenga evidencia suficiente para calificar o destacar las características que puede tener el metro usado en el poema.

2.3.2 Ritmo de Intensidad

Este ritmo tiene su origen en la *fuerza articuladora* con la que son pronunciados los sonidos de la cadena fónica. Las palabras del Español solo tienen una sílaba, o núcleo fónico, que lleva este acento con intensidad notable y se la conoce como *sílaba tónica*, mientras que las que no comparten esta característica intensiva se denominan *sílabas átonas*.

En nuestro idioma, 63,44 % de las palabras llevan acento, mientras que un 36,56 % de palabras carece de esta cualidad.²⁶ En la métrica española el tono se sitúa en la penúltima sílaba métrica por la recurrencia en la cantidad de las palabras que coinciden con este acento, como en la preferencia de los poetas de verso tradicional para escoger este núcleo como el máximo intensivo del verso.

A su vez, se puede distinguir una clasificación de las palabras de acuerdo a la posición de la sílaba en la que se encuentra el acento. Así podemos observar en nuestra lengua las palabras:

- a) Oxítonas²⁷, cuando llevan el acento en la última sílaba.
- b) Paroxítonas, cuando el acento se sitúa en la penúltima sílaba.
- c) Proparoxítonas, con acento en la antepenúltima sílaba

²⁶ Quilis, Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 2014, p. 22

²⁷ Quilis propone el uso de esta terminología por su exactitud y actualidad para referirse a las palabras conocidas tradicionalmente como: agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas respectivamente.

d) Superproparoxítonas, cuando el acento se encuentra antes de la antepenúltima sílaba.

La posición de la última sílaba acentuada en cada verso también es motivo de clasificación y es la que se describe a continuación:

a) Verso oxítono, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso.

b) Verso paroxítono, cuando la última sílaba acentuada corresponde a la penúltima del verso.

c) Verso proparoxítono, cuando la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso.

“Cuando el sonido finaliza, la sensación no desaparece instantáneamente.”²⁸ Esta percepción es directamente proporcional a los aumentos de intensidad y no obedece a los tiempos espiratorios reales. Esta cualidad ocasiona los fenómenos métricos intensivos:

a) En el verso oxítono: se aumenta una sílaba métrica al verso. La intensidad acumulada en la última sílaba da la sensación de aumento temporal que ocasiona el aumento de una sílaba métrica.

b) En el verso paroxítono: se mantiene el número de sílabas métricas

c) En el verso proparoxítono: se cuenta una sílaba métrica menos. Al tener el acento en la antepenúltima sílaba, las siguientes sílabas que componen la palabra (y el verso) sufren de una disminución considerable de intensidad y por tanto la sensación temporal que dejan percibir es menor que la real.

El hecho que en nuestra lengua la mayoría de palabras sean paroxítonas ha influido en el uso de este tipo de intensidad acentual en los versos. En una estrofa con metro tradicional el máximo intensivo se encuentra siempre en la penúltima sílaba métrica. Al repetirse el máximo intensivo en los versos que componen la estrofa se conforma el *acento estrófico*, o *axis rítmico*.

Si este acento estrófico se localiza en una sílaba par del verso, y la predilección del resto de acentos también es par, se trata de un verso monorrítmico yámbico. En el caso de un axis y configuración intensiva de sílaba impar, es un verso monorrítmico trocaico.

28 Quilis, Antonio, *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 2014, pág.31

2.3.3 Ritmo de Tono

La realización de una cadena fónica, y la articulación de sus unidades, depende del aparato fonador humano, que funciona de forma similar a un instrumento musical de viento. La agrupación de los núcleos fónicos que la constituyen no es un hecho uniforme y constante, sino que se ve fragmentado por pausas. “La disposición ordenada y sistemática de los eslabones, o grupos melódicos, constituye el ritmo de tono en la cadena rítmica castellana.”²⁹

La dimensión predominante de la cadena melódica en el Español está conformada por ocho núcleos fónicos, a esta cadena se conoce como media melódica.

En la lírica, “el tono es el responsable del comportamiento melódico de cada verso en particular, y de la estrofa en general.”³⁰ Para analizar el tono de una cadena fónica rítmica se tiene en cuenta su magnitud que es el rasgo que la segmenta y define. Esta magnitud se conoce como pausa melódica y sucede al final de cada secuencia fónica. Este fenómeno sucede por dos motivos fundamentales³¹:

a) Por razones fisiológicas. Es decir, por la necesidad de terminar la cadena hablada cuando se termina el aire espiratorio. Este tipo de pausa se conoce como *pausa mecánica o física*.

b) Por la libre finalidad expresiva del hablante, quien fragmenta las cadenas según sus necesidades comunicativas. Este tipo de pausa se conoce como *pausación fonológica*. Para Balbín este tipo de pausa corresponde a las funciones generales del lenguaje (apelativa, expresiva y significativa). Rafael de Balbín toma como referente de las funciones del lenguaje al libro *Teoría del Lenguaje* de Karl Bühler, publicado en Madrid en 1950. Sin embargo, se puede aplicar el concepto de la pausa fonológica a una teoría más actual como la propuesta por Roman Jakobson, quien deriva en seis las funciones del lenguaje.

La coincidencia de estos dos tipos de pausa en la cadena fónica rítmica provoca tres tipos de pausa:

a) Al final de una estrofa (Que en este estudio se marcará con ///).

b) Al final del verso (Que en este estudio se marcará con //).

²⁹ De Balbín, Rafael, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, pág.157.

³⁰ Quilis, Antonio, Métrica Española, Barcelona, Ariel, 2014, pág. 80.

³¹ De Balbín, Rafael, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, pág. 158

c) Dentro del verso (Que en este estudio se marcará con /).

Las pausas en nuestro idioma coinciden habitualmente con el final de la cadena rítmica, pero en ocasiones, y por voluntad del autor, ocurren desajustes en la unidad sintáctica de los vocablos. Este recurso, que divide los versos con pausas no habituales a las convencionales, se conoce como encabalgamiento. Supone también que este desajuste pausal suceda entre el verso en donde aparece la pausa que origina la ruptura (verso encabalgante) y el verso que continúa la frase.

2.3.4 Ritmo de Timbre

Rafael de Balbín define la rima, o ritmo de timbre como “la reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas, singularizadas por su timbre vocálico.”³² En la métrica tradicional esta reiteración aparece siempre a partir de la última vocal acentuada del verso. La semejanza del timbre puede ser parcial o total; esta sensación de igualdad es una percepción acústica que se refleja en el poema con las letras que la representan.

En una composición estrófica también se puede emplear la rima cero. Este tipo de rima sucede cuando el núcleo intensivo del verso se encuentra en la penúltima vocal pero ninguna de sus articulaciones fonemáticas coincide. Es decir que no existe en su uso una intención reiterativa del timbre dentro de la estrofa. Balbín señala que su uso aparece casi totalmente en la poesía culta y en “*estilos de refrendada comunicación vivencial*”³³. La estrofa de rima cero deriva en la configuración del verso libre (verso suelto para Balbín); la inexistencia de rima no destruye el sistema rítmico de la unidad estrófica.

Se entiende entonces que un verso libre existe al no distinguir ninguna semejanza o igualdad de timbre entre los versos de una estrofa.

2.3.5 El axis rítmico estrófico

La concurrencia de los ritmos de cantidad, intensidad, tono y timbre en los versos de una estrofa dan como resultado su axis rítmico. Este fenómeno sucede siempre en la penúltima sílaba métrica de los versos. Cuando los versos de la estrofa tienen igual cantidad, se trata de un axis isopolar. Cuando la concurrencia de ritmos sucede en la penúltima sílaba de versos

³² De Balbín, Rafael, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, p. 219

³³ *Ibíd.*, p, 248

de variada cantidad, pero se mantiene semejanza intensiva o de timbre se trata de un axis homeopolar.

Cuando los ritmos que componen los versos de la estrofa no guardan proporcionalidad alguna, se trata de un axis estrófico heteropolar.

“El axis rítmico es la clave de todo el sistema fónico de la estrofa, y con referencia a él se configuran y organizan”³⁴ los cuatro ritmos de la cadena lírica.

³⁴ De Balbín, Rafael, Sistema de rítmica castellana, Madrid, Gredos, 1968, p. 59

CAPÍTULO 3: Análisis rítmico de Sollozo por Pedro Jara.

En el siguiente capítulo analizaremos la configuración de los ritmos de cantidad, intensidad, tono y rima en *Sollozo por Pedro Jara*. Para hacerlo nos guiaremos en el método usado por Rafael de Balbín para el análisis de uno de sus propios sonetos que aparece en el apéndice de su *Sistema de rítmica Castellana*.

3.1 Metodología

La métrica española es de gran ayuda para entender los diferentes factores de versificación que se encuentra en la lírica de nuestra lengua. Para señalar estas características en el objeto de estudio nos ayudaremos de la metodología utilizada por Rafael de Balbín Lucas para el análisis de uno de sus propios sonetos que aparece en el apéndice de su *Sistema de rítmica Castellana* y en la *Métrica Española* de Antonio Quilis, quien ofrece una versión actualizada de análisis.

Al utilizar esta metodología, la descripción de estos rasgos se realizará de la siguiente manera, por ejemplo, en esta estrofa del poema “Tres designios e intensidades agudas” de Jara Idrovo:

su pasión

su posición

(¿suposición?)

mi posesión³⁵

1) La característica que se anotará primero es el número de versos de la estrofa (4 en este caso). A continuación se analiza su ritmo de cantidad, teniendo en cuenta los accidentes ocasionados por las percepciones acústicas. En este caso señalamos que el verso 1 tiene 4 sílabas métricas (3 + 1 sílaba por ser un verso oxítono), el verso 2 tiene 5 sílabas métricas (4 + 1 sílaba por ser un verso oxítono), el verso 3 tiene 5 sílabas métricas (4 + 1 sílaba por ser un verso oxítono), y el verso 4 tiene 5 sílabas métricas (4 + 1 sílaba por ser un verso oxítono).

35 Jara Idrovo, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Quito, Libresa, 1999, pág. 256.

2) Una vez identificada la métrica cuantitativa, situamos las sílabas en donde se encuentran los acentos intensivos. En el caso del verso 1: en la sílaba 3, y en los versos 2, 3 y 4, la intensidad tonal se sitúa en la sílaba cuarta. En todos los versos, el núcleo intensivo está presente en la penúltima sílaba. No se contó el acento de los determinantes posesivos ya que su acento no está sujeto a expresividad en este fragmento.

3) A continuación analizaremos el tono de la estrofa, ubicando primero las pausas que contiene:

su pasión //↓
su posición //↓
(¿suposición?) //↑
mi posesión ///↓

Se aprecia que los versos están limitados por una pausa versal no gráfica, que no aparece incluso para delimitar la estrofa, y que en este poema se limita por el espacio entre uno y otro grupo de versos. Para señalar la pausa versal se usarán dos barras: //, para indicar la pausa estrófica se utilizarán tres barras: ///. Para indicar la subida o bajada del tono, en cada verso se indicará si el tono sube: ↑, o baja: ↓. En el caso de los versos La entonación corresponde a la de determinantes posesivos para los versos 1, 2 y 4 y a un tono de interrogación que aparece en el tercer verso. Ante la igualdad acústica de los determinantes posesivos, se destaca la interrogación del tercer verso, que supone una subida del tono. Además del realce acústico de este verso, la grafía lo hace más notorio que el resto al situar la cadena fónica entre signos de interrogación y paréntesis. El espaciado entre el tercer y cuarto verso da la sensación de una pausación más larga, lo cual pondría énfasis en el límite del verso 3.

4) A partir de la última vocal acentuada de cada verso tomaremos en cuenta la rima. Que sucede respectivamente en cada verso así: /ón. Este patrón se repite en todos los versos sin alteración alguna, más que la cantidad del verso 1. La consecuencia inmediata es la presencia de monorrima en la estrofa.

Los ritmos de intensidad y rima coinciden en todos los versos del poema. Hay un desfase en la cantidad del primer verso, que resulta en una cadena fónica de menor extensión. La única anomalía tonal que notamos sucede en el verso 3, pero no al mantener

mismo número métrico e intensidad que los versos que los acompañan, esta anomalía queda relegada a segundo plano. Los máximos de intensidad y rima coinciden en todos los versos y la única diferencia entre las cadenas versales es de cantidad, por lo tanto decimos que se trata de un axis rítmico homeopolar.

3.2 Detalle rítmico de *Sollozo por Pedro Jara*

Para el análisis de este poema hay que tener en cuenta su propósito, expuesto en el instructivo que lo acompaña: liberar al lector de la lectura convencional de un poema. El mecanismo que encuentra Jara para este propósito es imitar la estructura musical serial. La semejanza del texto con la música serial tiene que ver fundamentalmente con el principio de “movilidad controlada”³⁶, que permite la combinación de los segmentos del poema a libertad del intérprete (lector), bajo ciertas normas predefinidas.

Para lograr esta movilidad, cada segmento versal tiene un carácter autárquico, es decir que tiene autonomía semántica y sintáctica. La autonomía de los versos y su similitud morfosintáctica están basadas en una gramática que permite generar todas sus posibilidades combinatorias. Para acentuar esta independencia de los versos, el autor también prescinde de los nexos prepositivos y conjuntivos³⁷.

El orden que se seguirá para el estudio de los versos seguirá la “Lectura convencional”, sugerida por Jara. Se seguirán los números ordinales de las estrofas, y en cada una se estudiará cada desarrollo. También nos ayudaremos de la numeración de cada verso planteada por el autor. Una vez expuestos los rasgos formales de cada estrofa, se proseguirá al análisis.

Para facilitar la lectura del análisis formal de *Sollozo por Pedro Jara* se usa una tabla de cuatro columnas que incluyen respectivamente en cada una: el número ordinal del verso, el texto del verso junto a las pausas versales e indicador de tono, una columna con el cálculo de sílabas métricas y una columna con el numeral de las sílabas acentuadas de cada verso.

³⁶ Jara Idrovo, Efraín, *El mundo de las evidencias*, Quito, Libresa, 1999, p. 273

³⁷ *Ibíd.*, p. 271

1

1.1

1	el radiograma decía//↓	8	4 – 7
2	"tu hijo nació./↓ Cómo hemos de llamarlo"//↑	11	1 – 4 – 5 - 6 – 10
3	yo andaba entonces por las islas//↓	9	2 – 4 -8
4	dispersa procesión del basalto//	10	2 – 6 – 9
5	coágulos del estupor//↓	8 (7 + 1)	2 – 4 -7
6	secos ganglios de la eternidad//↓	10 (9 + 1)	1- 3 – 9
7	eslabones de piedra en la palma del océano//↓	14 (15 – 1)	3 – 6 – 9 – 13
8	rostros esculpidos por el fuego sin edad//↓	14 (13 + 1)	1 – 5 – 9 – 13
9	soledad//↑	4 (3 + 1)	3
10	terquedad relampagueante de la duración//↓	14 (13 + 1)	3 – 7 – 13
11	enconado olor seminal de los esteros//↓	13	3 – 5 – 8 – 12
12	andaba//↑	3	2
13	anduve//↑	3	2
14	y dije//↑	3	2
15	mientras vociferaban la sangre y las gaviotas//↓	14	1 – 6 – 9 – 13
16	se llamará pedro//↓	6	4 – 5
17	pedrohuesosdepedernal//↑	9 (8 + 1)	8
18	pedrorisadepiedra//↑	7	6
19	piedra inflamada por la lumbré de meteoros de la vida//↓	18	1 – 4 – 8 – 13 – 17

1.2

1	el radiograma decía//↓	8	4 – 7
2	"tu hijo nació./ Envía su nombre"//↓	10	1 – 4 – 6 – 9
3	yo andaba entonces por el archipiélago//↓	11 (12 – 1)	1 – 2 – 4 – 10
4	renegrida osamenta del basalto// ↓	11	3 – 6 -10
5	sílabas del silencio//↓	7	1 – 6
6	sillares de la eternidad//↑	9 (8 + 1)	2 – 8
7	guirnaldas de piedra en el pecho del océano//↓	13 (14 – 1)	3 – 5 – 8 – 12
8	coloquio de cíclopes sin edad//↓	11 (10 + 1)	2 – 5 - 10
9	soledad//↑	4 (3 + 1)	3
10	orfandad deslumbrante del espacio//↓	11	3 – 6 – 10
11	desgarramiento de túnicas del viento//↓	12	4 – 7 - 11
12	andaba//↑	3	2
13	anduve//↑	3	2
14	y dije//↑	3	2

15	en tanto aullaba el sexo y las focas//↓	11	2 – 5 – 7 – 10
16	te llamarás pedro//↑	6	4 – 5
17	pedrovenasderroca//↑	7	6
18	pedrollamadepiedra//↑	7	6
19	piedra enardecida por el aliento de leones de la vida///↓	19	1 – 5 – 10 – 14 – 18

1.3

1	el radiograma decía//↓	8	4 – 7
2	"tu hijo nació./ ↓ Cómo lo llamaremos"//↑	12	2 – 4 – 5 – 11
3	yo andaba entonces por las galápagos//↓	10 (11 – 1)	1 – 2 – 4 – 9
4	centrinas encías del basalto//↓	10	2 – 5 – 9
5	alvéolos del desamparo//↓	9	2 – 8
6	dentadura de la eternidad//↓	10 (9 + 1)	3 – 9
7	diadema de piedra en la testa del océano//↓	13 (14 – 1)	2 – 5 – 8 – 12
8	mantos de lava sin edad//↓	10 (9 + 1)	1 – 4 – 9
9	soledad//↑	4 (3 + 1)	3
10	oquedad fulgurante del tiempo//↓	10	3 – 6 – 9
11	hervor continuo de astros al pie de los acantilados//↓	16	2 – 4 – 6 – 9 – 15
12	andaba//↑	3	2
13	anduve//↑	3	2
14	y dije//↑	3	2
15	entre el bramido de los sueños y las olas//↓	13	4 – 8 – 12
16	te llamaré pedro//↓	6	4 – 5
17	pedroespinzazodepeña//↑	8	7
18	pedropiedrasinedad//↑	8	7
19	piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme///↓	16	1 – 4 – 8 – 15

2

2.1

1	¡hijo mío!! ↑	4	1 – 3
2	mordido implacablemente/ por los nitratos de los días//↓	18	2 – 8 – 13 – 17
3	parecías tallado en diamante//↓	10	3 – 6 – 9
4	hechoparaempiedradurar//↑	9 (8 + 1)	8
5	hechoparaperdurar//↑	8 (7 + 1)	7

16	balcón arisco del cóndor//↓	7	2 – 4 – 6
17	goterón de silencio donde anida el tiempo//↓	13	3 – 6 – 10 – 12
18	como flor entre los costillares triturados del trueno//↓	17	3 – 9 – 13 – 16
19	fémures de piedra//↓	6	1 – 5
20	párpados de piedra//↓	6	1 – 5
21	pedroasperón o pedromachu-pichu//↓	11	4 – 8 – 10
22	piedras dejadas de la mano del hombre//↓	12	1 – 4 – 8 – 11
23	piedras caldeadas por los tizones de la agonía//↓	15	1 – 4 – 9 – 14
24	piedras que han ido desvaneciendo el afuera//↓	13	1 – 4 – 9 – 12
25	en el polvo de las despedidas///↓	10	3 – 9

2.3

1	¡hijo mío!// ↑	4	1 – 3
2	desgarrado despiadadamente / por las uñas de la sombra//↓	18	3 – 7 – 9 -13 – 17
3	parecías labrado en pedernal//↓	11	3 – 6 – 10
4	hechoparaenpiedramadurar//↑	10 (9 + 1)	9
5	hechoparaperdurar//↑	8 (7 + 1)	7
6	entre la silenciosa violencia de las cenizas//↓	15	6 – 9 – 14
7	pero todo cuanto toca la mano o el amor//↓	14	3 – 7 – 10 – 13
8	empieza a vacilar y desmenuzarse//↓	12	2 – 6 – 11
9	ay guijarros vueltos silbo de dardo por la honda//↓	15	3 – 7 – 10 - 14
10	ay hornacinas de donde el cierzo expulsó al guerrero//↓	16	4 – 9 – 13 – 15
11	ay volúmenes arrancados al sueño de la geología//↓	18	3 – 8 – 11 – 17
12	muros de piedra//↓	5	1 – 4
13	hombros de piedra//↓	5	1 – 4
14	dinteles de piedra de inga-pirca//↓	10	2 – 5 – 7- 9
15	proa despedazada en los arrecifes de lo perecedero//↓	19	1 – 6 – 11 – 18
16	encordadura del aguacero//↓	10	4 – 9
17	gran ábside donde golpea el viento//↓	11	2 – 8 – 10
18	como un muñón de cólera//↓	7 (8 – 1)	4 – 6
19	torso de piedra//↓	5	1 – 4
20	cejas de piedra//↓	5	1 – 4
21	pedropórfido o pedroinga-pirca// ↓	10	3 – 7 – 9
22	piedras contagiadas por el desvelo del hombre//↓	13	1 – 5 – 10 – 13
23	piedras carcomidas por el desvelo del hombre//↓	14	1 – 5 – 10 – 13
24	piedras que han ido consumiendo por su presencia//↓	14	1 – 4 – 8 – 13
25	devoradas por la supuración de la muerte///↓	14	3 – 10 – 13

3.2

1	fulminante incandescencia de lo efimero//↓	12 (13 - 1)	3 - 7 - 11
2	nosotros//↓	3	2
3	los desatinados//↓	6	5
4	los alimentados con desvaríos y frustraciones//↓	16	5 - 10 - 15
5	los que nos obstinamos//↓	7	6
6	por justificar el júbilo de estar aquí//↓	14 (13 + 1)	5 - 7 - 13
7	codiciamos la vastedad del bosque//↓	11	3 - 8 - 10
8	y sólo nos pertenece la vacilación de la hoja//↓	16	2 - 6 - 13 - 16
9	pedroselva te quise//↓	7	3 - 6
10	te retuve predriopeciolo//↓	9 (10 - 1)	3 - 8
11	pedrofronda te ansié//↓	7 (6 + 1)	3 - 6
12	te perdí pedrohojarasca//↓	8	3 - 7
13	como el girasol a la semilla debías sobrevivirme//↓	18	5 - 9 - 12 - 17
14	pero tu sangre corría más rápido que mi desvelo//↓	17	4 - 7 - 10 - 16
15	quebradiza aguja de pino//↓	9	3 - 5 - 8
16	titubeante pupila de la resina//↓	12	4 - 7 - 11
17	frenesi de mariposas de la lámpara de polen//↓	16	3 - 7 - 11 - 15
18	trino del ruiseñor entre el estruendo de la catarata//↓	17	1 - 6 - 9 - 16
19	todo se ahonda//↓	5	1 - 5
20	se hunde//↓	3	2
21	se refunde//↓	4	3
22	parecías erguido con la reciendumbre del olivo//↓	17	3 - 6 - 12 - 16
23	encina olvidada del tiempo//↓	9	2 - 5 - 8
24	orla inabarcable del vuelo del gavilán//↓	14 (13+1)	1 - 5 - 8 - 13
25	¡pero fuiste colibrí en el embudo del huracán!!! ↓	17 (16+1)	3 - 7 - 11 - 16
26	concebí perfilándose tu frente//↓	11	3 - 6 - 10
27	con la dulce pertinacia de las cortezas//↓	13	3 - 7 - 12
28	con el agria avidez de las raíces//↓	11	3 - 6 - 10
29	¡pero fuiste epenas crujido de ala de ángel!!! ↓	13	3 - 5 - 8 - 10 - 12
30	de la espiga pisoteada por el casco!!! ↓	13	3 - 8 - 12
31	ay pedrohuellasdegarza//↓	8	7
32	ay pedrorrasguñodeviento//↓	9	8
33	en el resplandeciente promotorio de la vida!!!↓	15	7 - 10 - 14

3.3

1	incesante remolino del ahora//↓	12	3 - 7 - 11
2	nosotros//↓	3	2
3	los obcecados//↓	5	4
4	los urdidores de discordias y silogismos//↓	14	4 - 8 - 13
5	los que nos desesperamos//↓	8	7
6	por descifrar los signos de la incertidumbre//↓	13	4 - 6 - 12
7	ambicionamos la imperturbabilidad de la montaña//↓	18	4 - 12 - 17
8	y sólo nos pertenece la postración del polvo//↓	15	2 - 7 - 12 - 14
9	pedromegalito te quise//↓	9	5 - 8
10	te tuve pedroguija//↓	7	2 - 6
11	pedrorroca te ansié//↓	9 (8+1)	3 - 8
12	te perdí pedroarena//↓	8	3 - 7
13	como a la colina la luna debías desbordarme//↓	16	5 - 8 - 11 - 15
14	pero tu angustia cundía más rápido que mi dolor//↓	17	4 - 7 - 10 - 16
15	trizada lámina de lapizlázuli//↓	11 (12-1)	2 - 4 - 10
16	deslumbradora llaga del diamante//↓	11	4 - 6 - 10
17	relmapagueante éxtasis de la vena aurífera//↓	14 (15-1)	5 - 7 - 12- 13
18	arrullo de paloma entre la vociferación del alud//↓	18 (17+1)	2 - 6 - 14 - 17
19	todo se unde//↓	4	1 - 3
20	se funde//↓	3	2
21	se confunde//↓	4	3
22	parecías implantado con la serenidad del nevado//↓	18	3 - 7 - 14 - 17
23	filón olvidado del tiempo//↓	9	2 - 5 - 8
24	majestuosa rúbrica del vuelo del gerifalte//↓	15	3 - 5 - 9 - 14
25	¡pero fuiste empeño de mariposa en la tempestad!!! ↓	16 (15+1)	3 - 5 - 10 - 15
26	pretendí recortándose tus hombros//↓	11	3 - 6 - 10
27	con la poderosa simplicidad de las cumbres//↓	14	5 - 10 - 13
28	con la perseverancia de las murallas//↓	12	6 - 11
29	¡pero fuiste apenas súbito centelleo//↓	13	3 - 5 - 7 - 12
30	del guijarro machacado en el torrente!!! ↓	12	3 - 7 - 11
31	ay pedrocáterextinguido//↓	9	8
32	ay pedrodesmoronamientodearena//↓	12	11
33	en el desfiladero insondable de la vida!!!↓	14	6 - 9 - 13

15	pedrochaquetasestrafalarias//↓	10	9
16	y los cuadernos extraviados//↓	9	4 - 8
17	pedro exasperación de jaguares de la vida//↓	14	1 - 6 - 9 - 13
18	¡sólo que ya no estás!// ↓	7 (6+1)	1 - 6
19	sólo que al mirarte por última vez//↓	12 (11+1)	1 - 5 - 8 - 11
20	antes de entregarte a la humedad y a la disipación//↓	16 (15+1)	1 - 5 - 9 - 15
21	ya no te reconocía//↓	8	7
22	¿eras tú en verdad?// ↑	7 (6+1)	1 - 3 - 6
23	¿eso de melancolía de estandartes abatidos?// ↑	16	7 - 11 - 15
24	¿eso de inmovilidad que antecede al furor subterráneo?// ↑	17 (18-1)	7 - 10 - 13 - 16
25	¿eso de luto y gérmenes yo alimento de los tréboles?// ↑	16 (17-1)	4 - 6 - 11 - 15

5

5.1

1	pedro ya no//↓	5 (4+1)	1 - 4
2	tan sólo piedra//↓	5	2 - 4
3	grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto//↓	18	1 - 4 - 9 - 11 - 17
4	al congelado silencio de la cantera//↓	13	4 - 7 - 12
5	nunca más la aventura//↓	8	1 - 7
6	únicamente a la ventura//↓	9	1 - 8
7	al ensañamiento vesánico de las depredaciones//↓	17	5 - 8 - 16
8	a lo que sólo deja residuos//↓	10	4 - 9
9	nunca huellas//↓	4	1 - 3
10	nunca sonido de enramadas y raíces en el pecho//↓	17	1 - 4 - 8 - 12 - 16
11	estela de tizones del tiempo//↓	10	2 - 6 - 9
12	pero refulges en mí//↓	8 (7+1)	4 - 7
13	como una espada al fondo de un arroyo//↓	11	4 - 6 - 10
14	pero respiras en mí//↓	8 (7+1)	4 - 7
15	amas todavía en mí//↓	8 (7+1)	1 - 5 - 7
16	golpeas en el corazón//↓	9 (8+1)	2 - 8
17	como un animal anhelante de otra oportunidad//↓	16 (15+1)	5 - 8 - 10 - 15
18	¡hijo mío!	4	1 - 3
19	somos hervor de espume en un piélago insondable//↓	14	1 - 4 - 6 - 9 - 13

5.2

1	pedro ya no//↓	5 (4+1)	1 - 4
2	tan sólo estalactita//↓	7	2 - 6
3	mineral devuelto a la rapacidad del polvo//↓	14	3 - 5 - 11 - 13
4	a la vulva de huracán de las metamorfosis//↓	14	3 - 7 - 13
5	nunca más la aventura//↓	7	1 - 6
6	únicamente a la desventura//↓	10	1 - 9
7	a la vengativa eficacia de la disgregación//↓	16 (15+1)	5 - 8 - 15
8	a lo que sólo exige espacio//↓	9	4 - 6 - 8
9	nunca tiempo//↓	4	1 - 3
10	nunca aleteo de petreles y golondrinas en las sienes//↓	18	1 - 4 - 8 - 13 - 17
11	reguero de brasas de la perseverancia//↓	13	2 - 5 - 12
12	pero rutilas en mí//↓	8 (7+1)	4 - 7
13	como una ola que por fin hace playa en el corazón//↓	16 (15+1)	3 - 8 - 10 - 15
14	pero parpadeas en mí//↓	9 (8+1)	5 - 8
15	alientas todavía en mí//↓	10 (9+1)	2 - 6 - 8
16	animas en la sangre//↓	7	2 - 6
17	como una semilla ávida de nuevas germinaciones//↓	16	5 - 7 - 11 - 15
18	¡hijo mío! //↓	4	1 - 3
19	somos el murmullo de un follaje inmarcesible//↓	14	1 - 5 - 9 - 13

5.3

1	pedro ya no//↓	5 (4+1)	1 - 4
2	tan sólo cuarzo//↓	5	2 - 4
3	bloque devuelto al estupor de palomas de la roca//↓	16	1 - 4 - 8 - 11 - 15
4	a la desaforada perversidad de los ácidos//↓	15 (16-1)	6 - 11 - 14
5	nunca más la aventura//↓	7	1 - 3 - 6
6	únicamente la envoltura//↓	9	1 - 8
7	a la tozudez metálica de lo inerte//↓	13	5 - 7 - 12
8	a lo que sólo impone sombras//↓	9	4 - 6 - 8
9	nunca formas//↓	4	1 - 3
10	nunca arterias de diamantes y de rosas en la frente//↓	16	1 - 3 - 7 - 11 - 15
11	pisada de ascuas de la duración//↓	11 (10+1)	2 - 4 - 10
12	pero fosforeces en mí//↓	9 (8+1)	5 - 8
13	como el meteoro cuando irrumpe en la atmósfera//↓	13 (14-1)	4 - 8 - 12

14	pero sueñas en mí//↓	7 (6+1)	4 - 6
15	vives todavía en mí//↓	8 (7+1)	5 - 7
16	ardes en la memoria//↓	7	1 - 6
17	como las viejas tonadas de la tribu / en los labios de los adolescentes//↓	22	4 - 7 - 11 - 14 - 21
18	¡hijo mío! //↓	4	1 - 3
19	somos los ecos de un tañido inextinguible///↓	13	1 - 4 - 8 - 12

3.2.1 Análisis de Cantidad.

Sollozo por Pedro Jara tiene una totalidad de cinco estrofas. Cada una tiene tres variaciones con semejante número de versos. Así, las variaciones de la primera estrofa tienen 19 versos, las de la segunda tienen 25, las de la tercera tienen 33, las variaciones de la cuarta tienen 25 versos y las de la quinta estrofa tienen 19.

La cantidad de sílabas métricas es variable y no se mantiene en las posibilidades de versos de cada estrofa, encontrando versos de arte menor acompañados de versos que superan las 14 sílabas métricas. La cantidad de sílabas métricas se encuentra entre las 3 y 22. Podemos encontrar en la siguiente tabla qué cantidad de versos de cada longitud métrica hay:

Número de sílabas	Cantidad de versos
3	23
4	25
5	17
6	8
7	32
8	24
9	27
10	25
11	25
12	18
13	28
14	30
15	15
16	28
17	16
18	12
19	5
20	2
21	1
22	2

Hay que señalar que para las palabras compuestas que conforman un solo verso se utilizó el conteo convencional de sílabas métricas.

3.2.2 Análisis de Intensidad

Todos los versos llevan acento en la penúltima sílaba métrica. Sin embargo se encontraron versos oxítonos y proparoxítonos que obligaron a la adición y sustracción respectiva de sílabas para su conteo métrico. Lo mismo ocurrió con versos conformados en su totalidad por palabras compuestas, como por ejemplo el versos 17 y 18 de la primera estrofa y sus variaciones.

Los versos no contienen, en su mayoría, una intensidad homogénea que se mantenga constante en el desarrollo del poema. Entre los casos más notorios en los cuales la repetición de intensidad cause un efecto notable al oído se puede señalar los versos 12, 13 y 14 de la primera estrofa, todos conformados por tres sílabas métricas, en donde la intensidad recae en la segunda sílaba métrica. Un similar fenómeno fónico aparece en los versos 12 y 13 de la segunda estrofa, todos de cinco sílabas métricas y un ritmo intensivo marcado en las unidades silábicas 1 - 4. En los versos 1 y 2 de la cuarta estrofa se mantiene también el número de sílabas métricas, coincide la sílaba acentuada e incluso existe rima consonante.

Con un menor grado de similitud encontramos los versos 9, 10, 11 y 12 de la tercera estrofa.

En los diferentes desarrollos vemos cómo estos versos tienen un rezago de similitud, tanto en cantidad, como en intensidad.

Otra similitud reconocible se encuentra en los versos 5, 6, 7 y 8 y luego en los versos 12, 14 y 15 de la cuarta estrofa. El primer grupo de versos están compuestos de entre tres y cinco sílabas métricas, cada verso en esta sección lleva una sola sílaba métrica acentuada, siendo la segunda sílaba métrica la que marca un ritmo de intensidad constante. El segundo grupo de versos (del 12 al 15 de la cuarta estrofa) tiene un número de sílabas métricas que varía entre las siete y las diez; son líneas versales conformadas por una sola palabra compuesta, y por tanto, solo se marca la intensidad en su penúltima sílaba métrica, dando una sensación de similitud al oído, apoyada por la inclusión del vocablo “pedro” para conformar la palabra compuesta.

Al ser estos los momentos reconocibles en los que se asemeja el ritmo intensivo entre

los versos, se debe indicar que este efecto sonoro no es de mayor relevancia en la totalidad de texto. Por tanto se deben tener como importantes los pocos momentos en los que sucede una armonía intensiva

3.2.3 Análisis de Tono

Los versos, en su mayoría, tienen un tono descendente. A excepción de los versos que incluyen cadenas fónicas interrogativas, como es el caso de los versos número 2 de los desarrollos 1.1 y 1.3. También encontramos este cambio de tono en las interrogaciones de los versos 2, 3, 4, 22, 23, 24 y 25 de todos los desarrollos de la estrofa cuarta.

Existen versos exclamativos, en los cuales el tono cambia y sube un poco. Es el caso de los primeros versos de la segunda estrofa. Sin embargo, su tono no llega a subir abruptamente como sucede en las interrogaciones. Destacan también los versos con sílabas menores a los heptasílabos, los versos conformados en su totalidad por palabras compuestas inventadas por el escritor y los versos cuya disposición gráfica se alterna con la convencional.

Al recitar el poema, los versos cortos y en los cuales la disposición gráfica no es la convencional dejan notar un ligero incremento del tono. Por lo general estos versos se encuentran después de un verso largo cuya sonoridad crea un ambiente de solemnidad, las cadenas fónicas cortas se perciben en una tonalidad más alta después de ellos. Estos efectos se perciben en los versos 12, 13 y 14 de todas las variaciones de la primera estrofa, por ejemplo.

La incorporación de versos muy largos no afecta a la agilidad del poema ya que se encuentran alternados con líneas versales cortas. Si bien es un texto que sirve a manera de homenaje póstumo, su tono no es el de un lamento sino, como su título indica, el de una elegía.

Jara dirá en su entrevista con Cecilia Mafla Bustamante:

“Bueno, lo que pasa es que más poderoso que el dolor es la creación misma. Uno hace una abstracción del motivo y solamente se sumerge en el trabajo sobre el lenguaje (...) Por eso mismo lleva entre paréntesis “Estructuras para una elegía”, porque no es una lamentación.

Es una celebración.”³⁸

3.2.4 Análisis de Rima

Al ser considerado un poema experimental de verso libre, la rima no es un elemento característico del texto. Se ha liberado a cada línea versal de varias restricciones que pueden resultar en anomalías para la conjugación tradicional de versos, entre ellas la intención de expresar rima. A pesar de esto se señalan las coincidencias de timbre más notables que en *Sollozo por Pedro Jara*.

Se encuentran sílabas rimantes de los versos: 6, 8 y 9 del desarrollo 1.1, en los que la coincidencia de este ritmo se encuentra en la sílaba /dad/. Coincide también que en estos versos, que reflejan una semejanza de timbre en sus últimas sílabas acentuadas, corresponden a versos oxítonos.

En la segunda estrofa encontramos similitud de timbre en las últimas sílabas acentuadas de los versos 4 y 5, en las sílabas rimantes /durar/; 12 y 13 en las sílabas /iedra/, y 19 y 20 también con rima en las sílabas /iedra/

En la tercera estrofa la similitud de timbre es notoria en los versos 20 y 21 en donde la rima consonante total se encuentra en las sílabas /unde/.

En la cuarta estrofa encontramos una similitud de timbre en los versos 1 y 2 de los tres desarrollos. Aquí la rima se ubica en la última sílaba métrica de estos versos oxítonos: /ad/. En la misma estrofa (y todos sus desarrollos) encontramos una rima del tipo a-a-b-b en los versos 5, 6, 7 y 8, respectivamente. El primer par de versos tiene la sílaba rimante /ido/, mientras que en los dos versos siguientes la rima recae en la sílaba /ida/.

En la quinta estrofa encontramos rima en los versos 5 y 6, y luego, en los versos 14 y 15. Esta rima se repite en las tres variaciones estróficas. En el primer grupo la rima ocurre en la repetición de las sílabas /ura/. En el segundo grupo la rima se encuentra en la última sílaba del verso oxítono: /mí/.

Al igual que en el análisis de los otros ritmos, el timbre no es una característica definitoria del poema, al no destacarse en la mayoría de versos del poema, es importante notar su aparición ya que acentúa la expresión comunicativa de los versos en donde aparece.

³⁸ Mafla Bustamante, Cecilia, Entrevista a Efraín Jara Idrovo, la eufonía y el sentido de la poesía, 2013
Minnesota State University Moorhead, USA

3.2.5 Análisis Estrófico

Al revisar los versos que componen las estrofas del poema también se distingue claramente una estructura no descrita por Rafael de Balbín, ni por Antonio Quilis. Esta estructura responde totalmente a la necesidad de Jara por establecer una forma poemática que permita la articulación de las estrofas de maneras no tradicionales.

El poema está simétricamente dividido en cinco series temáticas, cada una con 3 desarrollos que contienen un exacto número de líneas versales que se describe a continuación:

I	II	III	IV	V
19	25	33	25	19
19	25	33	25	19
19	25	33	25	19

La estrofa I tiene un mismo número de versos que la quinta estrofa. Lo mismo sucede entre la estrofa II y la IV. Para conocer el motivo de este orden se debe considerar el pensamiento del autor:

“El número de versos va en forma ascendente y descendente. Yo quería, como homenaje a mi hijo, que fuera una torre de catedral.”³⁹

El poema, en su edición original, permite que esta imagen sea percibida más fácilmente por el lector. Si bien una configuración inversa del poema no está planteada en las reglas que permiten su aleatoriedad, tal semejanza lleva a considerar esta posibilidad, que duplicaría la cantidad de lecturas. Sin embargo, dicha combinación causaría una alteración considerable en la progresión temática planteada originalmente.

³⁹ Mafla Bustamante, Cecilia, Entrevista a Efraín Jara Idrovo, la eufonía y el sentido de la poesía, 2013 Minnesota State University Moorhead, USA.

4. CONCLUSIONES

El interés por descifrar las leyes que rigen el lenguaje llevó, en el siglo pasado, a la aparición de importantes avances en el estudio de la comunicación humana. Todas las teorías desarrolladas y publicadas a mediados del siglo XX tuvieron énfasis en intentar sistematizar las normas del lenguaje de manera cuantitativa para hacerlas susceptibles de un estudio científico, en cuanto al uso del método se refiere. En este periodo se cuestionó el acercamiento subjetivo que los estudiosos de tiempos pasados hicieron al respecto.

Pensar en el lenguaje, ya no de una forma intuitiva, sino racional, fue la consigna de los lingüistas. Por eso se valieron de las innovaciones tecnológicas para indagar en el hecho del lenguaje. Entre ellas, la capacidad de grabación de sonidos y su representación gráfica fueron de indispensable importancia ya que permitieron la consecución de datos duros en torno a un tema que antes se trataba simplemente con supuestos.

No solamente los teóricos del lenguaje aprovecharon la llegada de las máquinas. Los artistas, entre ellos músicos y poetas, se valieron de estos avances para incorporarlos a las técnicas de su quehacer artístico. Los ejemplos expuestos en esta tesis prueban la inclusión y desarrollo de nuevos procedimientos artísticos y propuestas de apreciación con ayuda de la tecnología.

Si en la música fue la matemática y la teoría de probabilidades la que impulsó una vanguardia, en la poética lo fueron los avances lingüísticos los que permitieron una experimentación que rebasó los convencionalismos.

El estudio de textos heredados de los círculos lingüísticos tiene notable influencia en *Sollozo por Pedro Jara* y se evidencia en entrevistas realizadas a Efraín Jara Idrovo, quien tuvo el acercamiento a ellos al cursar sus estudios universitarios sobre Lingüística en Cuenca. A partir de este momento la obra del poeta toma una conciencia del universo del lenguaje y marca la aparición de un estilo personal, bastante preocupado por la Lingüística.

Al tratarse de un poema inspirado en la música, el *Sistema de Rítmica Castellana* resultó de capital importancia para el análisis integral de *Sollozo por Pedro Jara*. Sin embargo hay que tener en cuenta que la definición de una unidad mínima (fonema) del lenguaje proveniente de los postulados expuestos por Ferdinand de Saussure y sirvió para hallar vínculos que

relacionen las características del sonido en la música y en la poesía, pues los rasgos acústicos de fonemas y los sonidos musicales son los mismos. También tomó en cuenta la Gramática Generativa de Noam Chomsky que propone un sinnúmero de expresiones del lenguaje a partir de un determinado número de leyes finitas que lo articulan. Esto evidencia la necesidad de incluir varias escuelas lingüísticas durante el acercamiento al texto lírico. En efecto, gracias a la integración de estas se pudo establecer el punto de partida para el estudio: encontrar una semejanza entre música y poesía.

Este poema (su estructura, y su concepción participativa) se inspira en el modelo serial de composición musical, pero parte de la lengua para su definición como obra poética. Esto hace que *Sollozo por Pedro Jara* no siga las leyes tradicionales de la métrica, sino que cree las suyas propias, valiéndose de los conocimientos del lenguaje de su autor.

Para el análisis de un poema de tales características fue necesario considerar principios básicos de la música serial (como entender su estructura e interpretación). También se necesito de software⁴⁰ que se usó para cálculos numéricos y estadísticos. El resultado sirvió para demostrar la gran utilidad que la tecnología y la interdisciplinariedad aportan a los estudios literarios.

Mediante el análisis rítmico se comprobó la naturaleza ya sospechada del poema: es un texto alejado de los convencionalismos métricos clásicos de los que parte la teoría de Balbín y Quilis.

Sin embargo, no se puede denominar al texto como un poema de verso libre, pues no se encuentra “liberado” de normas y reglas.

Si para los poemas clásicos la coincidencia del tono, la rima, la cantidad e intensidad son los pilares que sostienen la totalidad del poema sobre un eje, para *Sollozo por Pedro Jara* lo son los lineamientos que permiten su articulación versal libre entre diferentes variaciones de estrofa, la construcción de símbolos semejantes entre cada desarrollo y el establecimiento de una sintaxis propia.

⁴⁰ Mirosoft Excel:mac 2011

Por tanto, la evaluación poética y artística de un poema de las características de Sollozo por Pedro Jara necesita de nuevas herramientas que permitan un acercamiento más profundo, primero desde una perspectiva rítmica formal convencional y, luego, desde una perspectiva que considere los mecanismos internos y singulares de los textos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Andrade y Cordero, César. (1904) *Ruta de la poesía ecuatoriana contemporánea: Breve contribución para una crítica selectiva*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.
- Badillo Coronado, Carla. (2014) *Efraín Jara Idrovo, El poeta de la estructura infinita*, diario El Telégrafo, 4 de agosto de 2014.
- Balbín, Lucas. (1968) *Sistema de rítmica Castellana*. Madrid: Gredos
- Bousoño, Carlos. (1985) *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos
- Calarota, Antonella. *Modernismo en Ecuador: la generación “decapitada”*, revista Contra Corriente, Vol. 11, N° 3, Universidad de Kean.
- Calderón Chico, Carlos. (1986) *Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética*, en El Guacamayo y la Serpiente, No. 26.
- Carrión, Benjamín. (1897-1979) *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*. Santiago de Chile: Ercilla.
- Carvajal, Iván. (2005) *A la zaga del animal imposible: lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión
- Chomsky, Noam. (1985) *Estructuras sintácticas*, Mexico, Siglo XXI.
- Cueva, Agustín. (1986) *Claves para la literatura ecuatoriana de hoy, en Lecturas y rupturas: diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*. Quito: Planeta.
- Domínguez Caparrós, José. (2001) *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza
- Jara Idrovo, Efraín. (1978) *Sollozo por Pedro Jara*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Jara Idrovo, Efraín. (1999) *El mundo de las evidencias*. Quito: LIBRESA y Universidad Andina Simón Bolívar.
- Jara Idrovo, Efraín. (1992) *De lo superficial a lo profundo*. Quito: Editorial Ecuador.
- Levin, Samuel. (1989) *Estructuras Lingüísticas en la Poesía*. Madrid: Cátedra.
- Luján Atienza, Ángel. (2000) *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Mafla Bustamante, Cecilia. (2013) *Entrevista a Efraín Jara Idrovo, la eufonía y el sentido de la poesía*, Minnesota State University Moorhead, USA.
- Mafla Bustamante, Cecilia. (1989) *La obra poética de Efraín Jara Idrovo*. Quito: PUCE, Facultad de Lingüística y Literatura.

Moscoso, María Eugenia, *Efraín Jara Idrovo, su obra poética*, en Revista El Guacamayo y la Serpiente.

Navarro Tomás, Tomás. (1983) *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Barcelona: Labor.

Pazos, Julio. *Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950*. Quito: Corporación Editora Nacional, Kipus, revista andina de letras.

Quilis, Antonio. (2014) *Métrica Española*, Barcelona, Ariel

Quilis, Antonio. (1981) *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid: Gredos

Rodríguez Castelo, Hernán. (1979) *Lírica ecuatoriana contemporánea*. Quito: Círculo de Lectores.

Rodríguez Castelo, Hernán. (1983) "*Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años*", en varios autores, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*". Quito: El conejo.

Saussure, Ferdinand. (1979) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
Varios Autores. (2014) *Plan Nacional del Buen Vivir*. Quito.

Vintimilla Carrasco, María Augusta. (1999) *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional.

ANEXO

El archivo de *Poema Aleatorio*, que se encuentra en la carpeta Análisis Aleatorio del disco compacto adjunto, se muestra una matriz en donde se ha transcrito cada verso de Sollozo por Pedro Jara siguiendo la disposición de su primera edición. Bajo esta matriz se encuentra una versión del poema que contiene 5 estrofas, cada una con un solo desarrollo.

En esta versión del poema se aplicó una fórmula para obtener un resultado aleatorio que seleccione un verso entre los tres desarrollos de cada estrofa. Es decir, se creó una versión aleatoria del poema que no necesita del criterio del lector para cumplir con las reglas planteadas por Jara Idrovo.

Por ejemplo, para los primeros versos de la primera estrofa, la fórmula aplicada fue: =CHOOSE(RANDBETWEEN(1;3);B3;B24;B45). En la que se indica que se debe realizar una sola selección entre las tres posibles: RANDBETWEEN(1;3) que se especifican en las celdas: B3;B24;B45, que es donde se ubican las tres versiones de verso posible, en este ejemplo, las líneas versales: 1.1.1, 1.2.1, 1.3.1.

Esta fórmula programa un poema con versos distintos cada vez. Estas combinaciones, que se generarán automáticamente, cumplen con el tipo de lectura paradigmática descrito por Jara en su instructivo del poema: manteniendo el ordinal de los versos, al igual que su número en cada estrofa generada, con la aclaración de practicar la alternancia entre los segmentos de una misma serie.

Para generar un poema aleatorio, el lector debe hacer doble clic en la celda B111 del archivo e inmediatamente presionar la tecla *Enter*. Este proceso se puede repetir cuantas veces se quiera.

Si el lector quisiera hacer un análisis rítmico del poema aleatorio que acaba de generar, podrá hacerlo teniendo como referencia el número ordinal que acompaña cada verso y su respectivo análisis descrito en la *Tabla de Análisis*