

protagonista de «La imprevisión» no es en modo alguno consciente de que *también* sus palabras, no obstante su aparente vulgaridad (su grado de automatización), están organizadas desde esa inteligencia manipuladora llamada poeta.

Esta cuestión nos lleva a la consideración de la *retórica* de cada poema. Nadie negará que la de Alberti es una retórica «pobre», y que la de Auden evidencia un lenguaje más trabajado. «La imprevisión» carece casi del todo de imaginería y de figuras, concentrando su operatividad en un ritmo vigorosísimo basado en la repetición y la variación (haciendo, pues, que el *paralelismo* sea el único recurso taxonómicamente relevante). «O What Is That Sound», en cambio, tiene una notable cualidad visual (4), cuyo despliegue económico acentúa aún más su incidencia. Pero, por otro lado, la balada impone también una simplicidad de hecho, y aunque ostente en este caso una mayor complejidad léxica y métrica que en sus variantes más populares y tradicionales, su motor principal es también el paralelismo, la repetición, el ritmo en su sentido más amplio.

Establecido que el ritmo es el recurso fundamental en los dos poemas, parece oportuno tratar de exponer seguidamente cómo opera en cada caso, tratando en lo posible de pormenorizar su desenvolvimiento en beneficio del *crescendo* antes enunciado (5). Comencemos por el poema inglés.

Resulta obvio que la condición de balada se responsabiliza en gran medida de esta notoria cualidad rítmica. Entre los rasgos que

[4] La función de paradigma estamental asignada al médico y al párroco aparece expresada con una intensidad visual muy similar a la que décadas más tarde utilizaría Philip Larkin en ese magnífico poema breve que es «Days» (reproducido en múltiples antologías contemporáneas, como la reciente *Anthology of Contemporary Poetry* (London, 1979), de John Wain:

*What are days for?
Days are where we live.
They come, they wake us
Time and time over.
They are to be happy in:
Where can we live but days
Ah, solving that question
Brings the priest and the doctor
In their long coats
Running over the fields.*

[5] Posiblemente haya que aclarar lo que entiendo por *rítmico*, toda vez que un diccionario al uso tan concienzudo como el de Julio Casares ofrece una noción demasiado restrictiva («Armoniosa sucesión de sílabas, notas musicales, movimientos, etc., que se obtiene combinando acertadamente duraciones, pausas, acentos, etc.»). Ritmo, aplicado tanto a las artes temporales (música, poesía, danza, etc.) como espaciales (pintura, escultura, arquitectura, etcétera), significa cualquier *reiteración de procesos o segmentos llevada a cabo deliberadamente dentro de una estructura* (que a su vez debe ser entendida como conjunto de relaciones entre sus partes integrantes). Así, igual en un cuadro que en una sinfonía, el ritmo es el *principio orgánico que ordena la reiteración de formas idénticas o análogas en el conjunto de la obra*, constituyendo un atributo fundamental en cualquier manifestación artística.

se mantienen a lo largo de todo el poema, generando con su reiteración periódica el citado efecto, hay que citar los siguientes: a) la estructura pregunta-respuesta; b) la rima *abab*; c) la recurrencia de la palabra *dear* al final de los versos terceros, con su lógica incidencia en la homogeneidad de la rima; d) el comienzo de todas las estrofas con *o*, y la subsiguiente solemnidad y resonancias himnicas conferidas al poema; e) la aparición de posesivos y pronombres personales correspondientes a la tercera persona del plural en los versos terceros y cuartos; f) la utilización de un esquema métrico basado en los anapestos (no obstante las variaciones), en el que los versos cuartos tienen siempre inferior extensión que los restantes, y g) la repetición de las una o dos últimas palabras en los versos segundos.

Vemos, pues, que son abundantes los fenómenos recurrentes, y que cada uno de los cuatro versos de la estrofa tiene su propia marca distintiva en este sentido. Pero sobre este trasfondo de regularidad se produce el *crescendo*, con lo cual el movimiento cíclico se convierte en espiral. Ello se logra mediante las *modulaciones rítmicas*, esto es, a través de sucesivos cambios de ritmo. Consideremos las dos primeras estrofas.

Si hacemos caso omiso del metro y de la rima, podemos hallar otras homologías notables. Además de calcar las estructuras sintácticas de la primera estrofa casi con exactitud, la segunda repite bastantes palabras *en las mismas, o casi las mismas, posiciones*. Un mismo ritmo rige, por tanto, esta primera unidad orgánica, dando lugar a los tipos de recurrencia siguientes: a) de una misma palabra en posición funcional idéntica o similar; b) de una misma clase de palabra (sustantivo, preposición, etc.) en una misma posición, y c) de una estructura o unidad sintáctica funcional en el verso correspondiente.

La tercera estrofa ilustra perfectamente lo que entiendo por cambio de ritmo. Al sustituir *is* por *are* y *that light* por *they*, hemos pasado del tipo de recurrencia a) al tipo de recurrencia b), produciéndose una primera modulación. Pero no es esto todo. Rompiendo igualmente el ritmo instaurado por las dos primeras estrofas, el verso segundo es un eco exacto del primero en esta tercera estrofa, en tanto que se preserva *only* al inicio del verso tercero (hecho que no se volverá a repetir en todo el poema), y la reiteración de unidades sintácticas comienza a complicarse más.

Inserta en esa misma cadena de sustituciones graduales, la estrofa cuarta prolonga la primacía del tipo de recurrencia b). Así, *why*

sustituye a *what*, y el presente («simple» en las dos primeras estrofas y «continuous» en la tercera) cede su lugar al perfecto. Y que las leyes que ordenan la sustitución de módulos son cada vez más complejas es un hecho que se ve corroborado por la aparición de *perhaps a change*, que sin duda es un eco del *perhaps a warning* que cerraba la estrofa anterior. O, dicho de otro modo, una vez establecido claramente el principio de la modulación como *modus operandi*, su práctica se hace cada vez más libre, toda vez que se trata de bombardear al lector con cambios de ritmo siempre inesperados.

El poema establece así una dialéctica entre regularidad e innovación, entre paralelismo y variación. Porque las estrofas quinta, sexta y séptima (que también forman una unidad desde el punto de vista semántico, al dedicar su atención al médico, al párroco y al granjero, sucesión de estamentos de la que luego habrá ocasión de hablar) coinciden en la identidad de los comienzos de sus versos primeros y segundos. Este hecho alcanza su paroxismo en los dos primeros versos de la estrofa sexta, que repiten cuatro veces la expresión *is it*, a la par que otros recursos, como la vigorosa aliteración *want-with-white*, contribuyen también a señalar el nerviosismo a que conduce el incremento de la tensión poética y dramática.

No es necesario dedicar más espacio a explicitar el rigor con el que Auden ha sabido explotar el fenómeno del ritmo, aunque el análisis podría ser mucho más minucioso. Tal despliegue constituye una espléndida preparación, a fin de que el clímax de la última estrofa se produzca una vez que el lector (o el oyente, puesto que el poema posee, como se ha demostrado, una asombrosa musicalidad nacida justamente del ritmo y sus modulaciones, más que de la paronomasia) haya sido conducido a un máximo de tensión. Esta última estrofa, en efecto, concentra varias rupturas ostentando un estatuto particular: por primera vez falta uno de los interlocutores, y en lugar de la dinámica de preguntas y respuestas, encontramos ahora todo el peso de una evidencia, la violencia inminente.

Una vez expuesta la contribución del ritmo a la formación del *crescendo*, quisiera demorarme un instante en este fenómeno. A ningún lector se le oculta que el incremento de tensión viene también instrumentado por la técnica cinematográfica con la que se refleja la aproximación de los soldados. Primero asistimos a un sonido procedente del lejano valle, para descubrir seguidamente el reflejo del sol en sus armas y atavío. La estrofa cuarta, de pronto, recurre a un coloquialismo expresivo que nos indica la cercanía de la acción, del peligro: ya no parece un ejército de juguete. Las tres estrofas aceleran