

Estudios de métrica

José Domínguez Caparrós

Aula Abierta

96

Arte Poética
Labirinto.

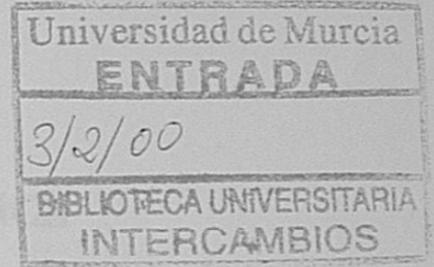
<i>O fuente tu embias</i>	_____	<i>El agua fin aieno</i>
<i>Licor porçñofo</i>	_____	<i>por ti nunca peñda</i>
<i>Fingentes olorfo</i>	_____	<i>Detrasas sin talpa</i>
<i>Ni ti me, ni coias</i>	_____	<i>El saño veneno</i>
<i>Las lagrymas mias</i>	_____	<i>No cian en tu feno</i>
<i>De ti han procedido</i>	_____	<i>Mi bien, y riguroza</i>
<i>sin mezcla has corrido</i>	_____	<i>De lado, y torpexa</i>
<i>Del bien que pedias</i>	_____	<i>Tu caño, ya lleno</i>
<i>De ti es derivada</i>	_____	<i>O fuente, la vida</i>
<i>.O fuente, la muerte</i>	_____	<i>De ti se ha derivada</i>
<i>Fuiste, y no verte.</i>	_____	<i>Es mi fete habe</i>
<i>Es dicha delada</i>	_____	<i>ser tu conocida</i>
<i>La noche cerrada</i>	_____	<i>Por ti es excluyda</i>
<i>Prendax tu caño</i>	_____	<i>La luz del oriente</i>
<i>Mi pena, y mi daño</i>	_____	<i>Es la de ti an fete</i>
<i>Por ti viene entrada</i>	_____	<i>La paçrimerida</i>



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACION A DISTANCIA

AULA ABIERTA

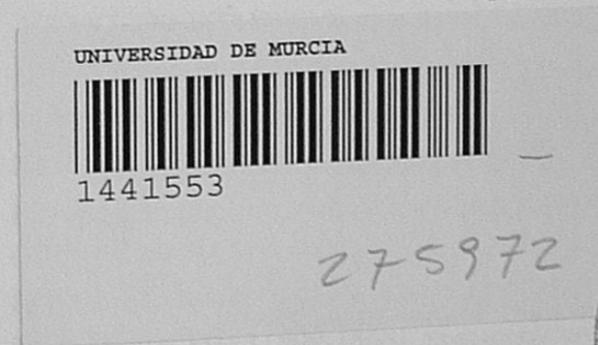
José Domínguez Caparrós



ESTUDIOS DE MÉTRICA

8E' 381
DOM
est

~~102 6562~~



AULA ABIERTA (36128AA01)
ESTUDIOS DE MÉTRICA

*Todos los derechos reservados.
Prohibida la reproducción total o parcial
de este libro, por ningún procedimiento electrónico
o mecánico, sin el permiso por escrito del autor.*

© UNIVERSIDAD NACIONAL
DE EDUCACIÓN A DISTANCIA - Madrid, 1999

© José Domínguez Caparrós

ISBN: 84-362-3890-7

Depósito legal: M. 32476-1999

Primera edición: julio de 1999

Impreso en España - Printed in Spain
Lerko Print, S.A. Paseo de la Castellana, 121. 28046 Madrid

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
Introducción	9
I. MÉTRICA Y SEMIÓTICA	11
II. LOS CONCEPTOS DE MODELO Y EJEMPLO DE VERSO, Y DE EJECUCIÓN	23
III. MÉTRICA Y POÉTICA EN RUBÉN DARÍO.....	45
IV. SEMIÓTICA DE LA POESÍA.....	67
V. LA MÉTRICA Y LOS ESTUDIOS LITERARIOS	91
VI. TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE VERSOS LATINOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES ESTILÍSTICAS.....	111
VII. ESTRUCTURAS MÉTRICAS Y SENTIDO ARTÍSTICO.....	137
VIII. LA RIMA: ENTRE EL RITMO Y LA EUFONÍA	149
IX. SOBRE RIMAS EXTRASISTEMÁTICAS	171
X. EL MODERNISMO EN LA FORMACIÓN DEL VERSO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO	181
XI. MÉTRICA CLÁSICA Y VERSO MODERNO.....	209
XII. SINIBALDO DE MAS (1809-1868), TRATADISTA DE MÉTRICA	229
Bibliografía	247

INTRODUCCIÓN

Se reúnen en la presente recopilación una serie de trabajos que tratan cuestiones de métrica y que han sido llevados a cabo en los últimos años de forma paralela a otros también de métrica, pero de carácter más concreto, como el *Diccionario de métrica española* o el manual de *Métrica española*.

El interés de juntar estudios publicados en lugares y años diferentes está en que éstos ilustran bien el contexto que explica el tipo de acercamiento a la métrica que subyace en las obras mencionadas. Este acercamiento se entiende desde una atención a las cuestiones de métrica teórica, es decir, a los principios generales que pueden arrojar luz sobre las descripciones concretas.

También hay una preocupación evidente por entender el significado estético de las formas métricas en el cuadro de la teoría del significado artístico que proporciona la semiótica. En esta misma línea está la reflexión acerca del lugar de la métrica en los estudios de la literatura.

Junto a esta preocupación de carácter más general, conviene señalar igualmente la descripción y explicación de formas métricas concretas, y en este sentido, hay que destacar los análisis y explicación del verso modernista, especialmente el de Rubén Darío, por referirse al período que representa la que Dámaso Alonso ha llamado revolución del verso de la que todavía vive la métrica española.

Tienen el mismo carácter predominantemente descriptivo los trabajos sobre la rima, sobre la influencia de la versificación clásica o sobre el lugar de la métrica en la poética de José Hierro.

El reunir, para más fácil consulta, estos trabajos, la mayoría ya publicados o a punto de serlo en actas y homenajes, ha obligado sobre todo a unificar las referencias bibliográficas. Al principio de cada uno de ellos se explica cómo se dio a conocer —conferencias, ponencias, seminarios...— y el lugar de su publicación.

I

MÉTRICA Y SEMIÓTICA¹

¹ Comunicación presentada, con el título de «Métrica y semiótica», en el *I Colóquio Luso-Espanhol de Semiótica*, Oporto, 26-28 de noviembre de 1985; publicada en *Da Semiótica*, Actas do Colóquio Luso-Espanhol de Semiótica (Oporto 1985), Lisboa, Vega, s.a. [1987], pp. 201-209.

Escaso es el protagonismo que tienen los estudios de métrica en la producción teórico-literaria actual. En vano buscaremos referencias a los clásicos de la métrica en la bibliografía que va al final del primer volumen de las *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, que acaba de ser publicado por el CSIC.

Llamativa es esta ausencia si nos fijamos en que los padres de la última teoría literaria no descuidaron, ni mucho menos, un aspecto tan importante del lenguaje poético como es todo lo referente al mecanismo y funcionamiento del verso. Sirvan de ejemplo los trabajos de O. Brik, B. Tomachevski, I. Tinianov, R. Jakobson, V. Zirmunskij, o J. Mukarovsky.

La laguna resulta aún más llamativa si tenemos en cuenta el interés que en la teoría literaria actual despiertan todas las cuestiones relacionadas con los géneros literarios y, en general, con todo lo que es una consideración de la literatura como convención (Domínguez Caparrós, 1981). Pocos aspectos de la obra poética hay más convencionales que el aspecto métrico. Pero es que esta evidencia de su convencionalidad ha jugado en contra de la misma métrica, ya que se piensa frecuentemente que la métrica sólo consiste en la descripción de unos esquemas desvinculados de cualquier problema de significación.

Sin embargo, una concepción del ritmo vinculada al lenguaje poético pone en estrecha relación el aspecto fónico con el sintáctico, el

semántico y el pragmático; y, a esta luz, las formas métricas adquieren unos perfiles bastante vivos y diferentes de los que normalmente tienen en la descripción técnica de un manual.

La evidencia de la convencionalidad de las formas métricas va también en contra de la formación de una teoría métrica general que sirviera en la explicación de las convenciones métricas de distintas literaturas. Y, sin embargo, hay problemas y definiciones que interesan a más de una literatura, como pueden ser las de *verso*, *rima*, *posición métrica*, *ritmo*, *metro*, *encabalgamiento* o conflicto entre ritmo y sentido, *estrofa*, etc.

Antes de intentar una relación entre la semiótica y los estudios métricos, conviene hacerse una ligera idea del lugar ocupado por los estudios sobre el verso en la teoría literaria del siglo xx.

Si, según los formalistas rusos, la repetición, en general, tiene una función estética, está claro el papel que el ritmo está llamado a desempeñar en el funcionamiento de un texto. En un trabajo tan temprano como el de O. Brik de 1917 titulado «Las repeticiones de los sonidos», se afirma que las manifestaciones lingüísticas del ritmo, en cuanto que suponen repetición, tienen ya un valor estético en sí mismas, sin necesidad de encontrarles un valor simbólico que las justificara en el campo artístico, como pretendía A. Biely. El fenómeno de repetición de los sonidos —rima, aliteración, etc.— es análogo al procedimiento de tautología en el folklore:

Evidentemente, se trata aquí de manifestaciones diferentes de un principio poético común, el principio de la simple combinación donde, como material de la combinación, pueden servir ya los sonidos de las palabras, ya su sentido, ya el uno y el otro (Eikhenbaum, 1925: 52).

En uno de los primeros trabajos de R. Jakobson, «La moderna poesía rusa», se afirma algo similar a lo dicho por O. Brik, cuando se explica que paralelismo, comparación, metáfora —como variantes semánticas—, rima, asonancia y aliteración —como variantes eufónicas— no son nada más que manifestaciones de un procedimiento elemental del lenguaje poético: el acercamiento de dos unidades (Jakobson, 1973: 21).

Si la función estética consiste en desautomatizar la percepción llamando la atención sobre el mensaje mismo, está claro el papel que la métrica desempeña como procedimiento desautomatizador frente al resto de las manifestaciones lingüísticas, que no están en verso. Dice R. Jakobson (1973: 42):

[...] el ritmo dinámico de la lengua práctica es un proceso de automatización de la espiración durante el discurso. Inversamente, el ritmo poético es uno de los medios de sacar la palabra fuera de su estado de automatismo².

Consecuencia de esta manera de abordar el estudio del verso es que la métrica se enriquece y deja de ser el estudio del aspecto fónico exclusivamente para convertirse en un estudio lingüístico. Refiriéndose al trabajo de Tomachevski «El problema del ritmo poético», dice B. Eikhenbaum (1925: 59-60) que

la antigua oposición del metro y del ritmo es superada, porque allí se extiende la noción de ritmo poético a una serie de elementos lingüísticos que participan en la construcción del verso: junto al ritmo que procede del acento de las palabras aparecen el ritmo que procede de la entonación oracional y el ritmo armónico (aliteración, etc.). Así la noción de verso se convierte en la noción de un discurso específico, todos los elementos del cual contribuyen al carácter poético.

Queda la métrica perfectamente inserta en el programa estético general de estudio formalista del lenguaje poético. Y voy a cerrar este resumen del pensamiento formalista con un texto que considero emblemático de la actitud formalista y que pertenece a uno de los trabajos clásicos de la teoría literaria del siglo xx. Dice R. Jakobson en «Lingüística y poética» (1960: 222):

En resumen, el análisis del verso es enteramente competencia de la poética y ésta puede definirse como la parte de la lingüística

² Véanse también las páginas 43 y 44 del trabajo de JAKOBSON, donde hay textos que abundan en esta idea.

que trata de la función poética en sus relaciones con las otras funciones del lenguaje.

Como vemos, los hechos métricos encuentran su puesto de forma natural dentro de los hechos poéticos. A partir de aquí, los estudios concretos que hacen los formalistas enriquecen el significado y función (poética) de cada fenómeno métrico.

El *Círculo Lingüístico de Praga* hereda, lógicamente, la concepción lingüística amplia del ritmo del verso:

La lengua de los versos se caracteriza por una jerarquía particular de los valores: el ritmo es el principio organizador, y a él están estrechamente ligados los otros elementos fonológicos del verso: la estructura melódica, la repetición de los fonemas y de los grupos de fonemas. Esta combinación de los diversos elementos fonológicos con el ritmo da origen a los procedimientos canónicos del verso (rima, aliteración, etc.) (1929: 39)³.

Las estructuras fónicas creadas por el ritmo son procedimientos muy eficaces de actualización de los distintos planos lingüísticos. De aquí la importancia que adquieren, pues la comparación de estructuras fónicas parecidas «hace resaltar las concordancias y las diferencias de las estructuras sintácticas, morfológicas y semánticas».

Un ejemplo del carácter organizador que los fenómenos rítmicos adquieren en el lenguaje poético es el caso de la rima, que, morfológicamente, alinea morfemas semejantes (rima gramatical) o no; sintácticamente, pone de relieve y coloca unos frente a otros los elementos sintácticos; léxicamente, da relevancia a las palabras que riman y se establece su grado de parentesco semántico.

Como vemos, el análisis del mecanismo del verso se vivifica con consideraciones no sólo fónicas, sino también de carácter sintáctico, semántico o histórico-literario. Es decir, el análisis del verso forma parte integrada en el análisis del lenguaje poético.

³ Interesa, para el aspecto que nos ocupa, la tesis 3, c. 2, (1929: 38-42). Véase también la bibliografía crítica sobre los trabajos de la escuela de Praga en Paul L. GARVIN (1964: 153-163).

Estas propiedades de la visión formalista del verso han tenido algún eco, tanto en consideraciones teóricas como en trabajos prácticos. Sin duda, no todo el que se merecen la originalidad y fecundidad de su pensamiento. No faltan, por eso, las quejas. Lázaro Carreter, por ejemplo, decía hace poco en el prólogo a una traducción española de la *Teoría de la Literatura* de B. Tomachevski (1928: 11):

Un capítulo fundamental, el segundo, se dedica íntegramente a la métrica; será tal vez el más áspero para un lector español, que ha de habérselas con abundantes ejemplos rusos. Hará bien, sin embargo, en leerlo con atención. Las ideas métricas son aún, por desgracia, entre nosotros, demasiado simples: apenas si remontan la mera descripción y computación de sílabas, acentos y pausas. En algún trabajo —el que dediqué al arte mayor castellano— traté de hacer ver cómo el metro desempeña un papel co-creador fundamental en la poesía; confieso haberme inspirado no poco en Tomachevski, y en quien a él lo inspiró, R. Jakobson, que rompió con la idea de que el verso, métricamente, es un mero resultado de combinar mecánicamente unidades fónicas⁴.

Efectivamente, el trabajo sobre el verso de arte mayor castellano al que se refiere Lázaro Carreter constituye el ejemplo de mejor utilización de las orientaciones formalistas en un estudio de métrica española.

La condición de la métrica se presenta con la originalidad de una parcela de los estudios literarios que, al mismo tiempo que tiene toda la exactitud y todo el rigor que le da su carácter lingüístico y normativo, ofrece un aspecto cambiante y moldeable de acuerdo con la intención del autor, del escritor. Todos estamos acostumbrados, por los estudios estilísticos, a ver el valor expresivo que tiene un tipo de acentuación o el encabalgamiento de unidades determinadas. Por eso, para algunos autores la métrica constituye una vía de acercamiento a la

⁴ En trabajos, teóricos o prácticos, de V. Eugenio HERNÁNDEZ-VISTA, Francisco YNDURÁIN, José Manuel ROZAS, O. BELIC, se encuentran ecos del pensamiento formalista. La tesis fundamental de la diferenciación entre lenguaje poético y lengua *standard* sirve de base para todo el planteamiento de su exposición sobre métrica italiana a COSTANZO DI GIROLAMO (1983). BENOIT DE CORNULIER (1981) se queja también de la falta de atención prestada a la métrica en la crítica literaria francesa.

búsqueda de la expresividad del autor. En esta línea, Mario Fubini (1962: 7), después de alabar los estudios de Dámaso Alonso, afirma:

La métrica ha sido para mí una de las formas de arribo a la poesía, una de las muchas, legítima al igual que las demás, e ilegítima al igual que las demás sólo cuando pretende ser la única o la fundamental entre todas, y excluye por tanto la posibilidad de otras investigaciones anteriores o sucesivas⁵.

En la perspectiva idealista, la significación de la métrica puede desbordar el marco de la expresividad individual y enlazar con las características de toda una cultura, como sostiene, por ejemplo, Emilio García Gómez (1968: 280) al afirmar:

Una métrica no es tan sólo una legislación fonética y rítmica, sino una expresión artística que nace del fondo «vital» de una cultura, y de un lenguaje, y que se identifica con ellos, hasta el punto de convertirse, como tantos otros aspectos culturales, en algo «incomunicable» en su totalidad «radical».

No nos extraña leer que algunas características métricas de la poesía española están de acuerdo con un sentido mayor de la espontaneidad descuidada del pueblo español, o que el verso francés adolece de cierta pobreza rítmica, aunque esta visión provenga de una equivocada aplicación de las normas de una métrica a la otra⁶.

Aun con el riesgo de cansar con la reproducción de las opiniones de demasiados autores, no me resisto a traer aquí las palabras de Rowena Fowler (1977: 298) sobre las implicaciones culturales y políticas de la métrica:

Although it is often thought of as one of the drier and more technical areas of literary study it is culturally and politically

⁵ En esta misma línea se sitúa también F. LÓPEZ ESTRADA (1972). Ya en el año 1956, Alfredo CARBALLO PICAZO notaba el cambio que desde hacía unos años —diez, veinte— se había producido en el puesto de la métrica dentro de las disciplinas literarias a causa precisamente del nacimiento de la estilística en España; ahora la métrica constituye una vía de acceso a la obra (CARBALLO, 1956b: 8).

⁶ Para una crítica de esta tesis...

sensitive: a black writer in Senegal may well feel that to use the classical alexandrine would compromise his sense of independence.

Está claro que quien se aburra con la métrica, viendo solamente el aspecto frío del recuento de fenómenos lingüísticos, es porque no quiere ver, más allá del lado material del verso, lo que puede haber de expresividad individual o de significación sociocultural.

Dejando aparte cualquier exceso, lo que es evidente es que el verso no es solamente una sucesión de sonidos, ni siquiera es un subtipo de lenguaje literario solamente, sino que es una sucesión de sonidos, un uso del lenguaje literario, y una convención literaria. Es decir, sobre el verso no sólo habla la fonética, ni la gramática, sino que también habla la ciencia literaria, tanto en su aspecto sincrónico —semiótica literaria— como en su aspecto diacrónico —historia literaria—. Por eso, la métrica puede ser el lugar privilegiado para el estudio del género poesía. Y por eso Mario Fubini (1962: 17) puede empezar su trabajo sobre métrica y poesía con la siguiente afirmación: «Hacer la historia de las formas métricas italianas supone hacer la historia de toda la poesía italiana»⁷.

En cuanto uso lingüístico, la métrica se ha beneficiado, lógicamente, de los avances de la teoría lingüística del siglo xx. Y así como hay una estilística estructural o una estilística generativa, hay igualmente una métrica estructural y una métrica generativa. Por razones obvias de espacio me limito a recordar dos nombres importantes para cada una de estas escuelas de métrica: John Lotz y Seymour Chatman, para la métrica estructural; Morris Halle y Samuel Jay Keyser, para la métrica generativa⁸.

Si el formalismo ruso extendió la visión sobre el verso más allá de lo fónico, y la estilística literaria se dio cuenta de la importancia del estudio del verso en el acceso a la expresividad y originalidad de la

⁷ Insistir en la importancia de la métrica en cuestiones de historia literaria sobre para el conocedor de la literatura medieval, por ejemplo.

⁸ Véase LOTZ (1960), S. CHATMAN (1965). Para la métrica generativa, véanse, de la revista *Poetics*, los números 12 (1974) y 16 (1975). Ejemplo del tipo de objeciones que suscita la métrica generativa puede encontrarse en el artículo de ROWENA FOWLER (1976).

obra literaria, ¿qué puede aportar la semiótica a una mejor comprensión de los fenómenos métricos?

No conozco una obra de conjunto sobre métrica que enfoque y explique los problemas del verso como hechos de comunicación. Esto no quiere decir que implícitamente no se tenga en cuenta el hecho de la comunicación como fundamento de fenómenos métricos. Baste recordar los conceptos de *modelo de ejecución* o *ejemplo de ejecución* en la teoría de R. Jakobson (1960) para ilustrar la presencia del receptor en la teoría métrica⁹. Falta, sin embargo, una sistematización en el estudio del papel de la métrica como una de las convenciones de la comunicación artística poética.

En la ya clásica obra de Iuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, una tercera parte de la extensión del trabajo —los capítulos V, VI y VII— trata de problemas relacionados con el verso. Sin pretender sintetizar un pensamiento tan rico de matices y sugerencias, diré que los fenómenos métricos adquieren un relieve fundamental en la artísticidad del texto desde el momento en que todo lo estructural tiene un significado artístico por ser ordenación y repetición. Toda estructura es significativa. Y aunque Lotman no hace, en el análisis del aspecto métrico concreto, más que utilizar muchas de las enseñanzas e investigaciones de los formalistas rusos, lo que añade es una explicación de las estructuras métricas dentro de su explicación global del significado —de la creación de significado— en la obra artística.

Sólo voy a señalar las implicaciones que su definición del verso como unidad melódica tiene para la consideración de la literatura como hecho de comunicación. Dice Lotman que el verso es «la unidad de la segmentación [*découpage*] rítmico-sintáctica y entonacional del texto poético», y que esta definición, tan simple a primera vista, hace sobrentender que la percepción de un fragmento separado del texto en tanto que verso es un *a priori* y debe *preceder* la puesta en evidencia de las marcas concretas del verso:

⁹ También ALARCOS LLORACH (1966: 101) alude a la comunicación cuando se refiere a las cuatro secuencias del ritmo (fónica, métrica, gramatical y psíquica) y dice que estas secuencias «en la creación poética y en la recepción por el lector están indisolublemente unidas, son unidad del ritmo poético».

En la conciencia del autor y del auditorio, deben existir ya, primeramente la noción de poesía y, en segundo lugar, un sistema de señales mutuamente concordantes que obligan al transmisor y al receptor a ponerse de acuerdo con la forma de unión que se llama poesía (Lotman, 1970: 261)¹⁰.

Con esta idea, señalada ya sea por la grafía, ya por la entonación, el título, etc., recibimos el texto presuponiendo que hay que dividirlo en versos, y buscamos un isometrismo determinado por ciertas marcas en el verso.

El tener en cuenta ideas de este tipo supondría que los manuales de métrica cambiarían completamente en las explicaciones de los fenómenos del verso, al tiempo que dichos fenómenos se comprenderían mejor dentro de una estética o teoría general de la literatura.

Pues la forma métrica no es un esquema vacío, carente de significado, que se describe en un apartado bien delimitado y separado de todos los demás en el estudio de una obra. Antes al contrario, la forma métrica es una especie de subtítulo, de «emblema» de la obra, que debe ser analizada en términos de convención literaria y de historia literaria, como dijo hace años J. Hollander (1960).

Dentro de una atención al hecho comunicativo que constituye la literatura, puede hablarse con Cesare Segre (1985: 72-74) de los esquemas métrico-rítmicos como de códigos, y dentro de esta perspectiva cabe augurar a las formas métricas un protagonismo semejante al adquirido por los géneros literarios en la teoría reciente (Girolamo, 1983: 99, n. 26). La métrica sería enriquecida entonces por la semiótica.

¹⁰ Especialmente interesante es el capítulo VI, donde se encuentran observaciones abundantes sobre la relación entre repetición y sentido, el valor semántico de la rima, etc.

II

LOS CONCEPTOS DE MODELO Y EJEMPLO DE VERSO, Y DE EJECUCIÓN¹

¹ El trabajo fue publicado con el título de «Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución», en *Epos*, IV (1988), pp. 241-258.

Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, en cuanto que son asimilables a los de *metro* (norma abstracta) y *ritmo* (manifestación real del verso), pueden considerarse tradicionales en la teoría métrica. De las relaciones entre el esquema abstracto que refleja un sistema de regularidades (metro) y la sucesión concreta de elementos engendrada en la realidad del verso, se han ocupado los formalistas rusos, por citar a la escuela que es un hito de la teoría literaria del siglo xx. No me voy a detener en lo que Tomachevski o Tinianov dicen al respecto, y solamente voy a referirme a Zirmunskij, quien, en su *Introduction to metrics*, considera el problema de las relaciones entre metro y ritmo como la cuestión fundamental de la métrica. El ritmo es, para Zirmunskij, la alternancia real de los acentos en el verso (Zirmunskij está hablando de un sistema acentual o silabotónico de versificación, como es el ruso), que resulta de la interacción de las propiedades inherentes del material lingüístico y la norma ideal impuesta por el metro. Las relaciones no pueden quedar mejor establecidas que en las mismas palabras de Zirmunskij (1925: 12):

La ley que regula la alternancia de sonidos acentuados y no acentuados puede expresarse en un esquema ideal (metro). El medio lingüístico, sin embargo, tiene sus propias características fonéticas naturales, independientes de la ley métrica, y entonces el medio lingüístico ofrece resistencia al esquema métrico. En este sentido, el ritmo poético resulta de la interacción del esquema

métrico con las propiedades fonéticas naturales del material verbal².

Un ejemplo, tomado de la versificación castellana, ilustrará los conceptos de forma práctica, y ayudará a la adhesión al pensamiento de Zirmunskij cuando considera este problema la cuestión central de la métrica. El alejandrino anapéstico (que Navarro Tomás, de acuerdo con su sistema de análisis del verso, llama *alejandrino dactílico*) se define como el verso de catorce sílabas métricas, compuesto de dos hemistiquios heptasílabos que llevan acento en las sílabas tercera y sexta. La definición dada coincide con lo que entendemos por *metro* de dicho verso. Ejemplo de alejandrino anapéstico son los conocidos versos de Rubén Darío:

*La princesa, está triste. ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.*

Estos versos, aun ajustándose todos al metro del alejandrino anapéstico, presentan un movimiento rítmico diferente (en virtud de la manifestación lingüística concreta), que se puede ilustrar comparando el esquema acentual del metro (ooóooóo : ooóooóo) con el esquema acentual concreto de cada uno de ellos (ooóooóo : óóóooóo; ooóooóo : ooóooóo; óóóooóo : óóóooóo). Los versos primero y tercero tienen un ritmo acentual que contrasta con el ritmo, ajustado al metro, del segundo³. Pueden apreciarse, entre las variaciones rítmicas del verso, muchos otros aspectos estilísticos que entran en una consideración amplia del ritmo (repeticiones sonoras de distintas clases o paralelismo, por ejemplo), y que, sin duda, influyen en que un verso sea distinto de su vecino, a pesar de la común referencia al metro a que pertenecen. No nos puede extrañar que la cuestión de aislar unas constantes, a las que obedece el poeta en su ordenación del material lingüístico y el lector en su percepción del ritmo, es la preocupación

² La traducción del inglés del texto citado es mía. El pensamiento de TINIANOV sobre esta cuestión, en 1924: 31; y el de TOMACHEVSKI, en 1929: 157 y 166.

³ Para la definición del alejandrino, véase José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1985: s. v. *alejandrino anapéstico*.

central de la métrica. Esto ha sido así en los mejores trabajos del pasado sobre el verso, y en las escuelas que en el siglo xx se han inspirado en los desarrollos de la lingüística.

Por ejemplo, Andrés Bello (1981: 144), que puede ser considerado el fundador de la métrica castellana moderna, diferencia, en función de un esquema o patrón rítmico acentual, lo que es fundamental y lo que es accesorio, cuando dice:

De aquí [de la monotonía que se derivaría de la aparición de todos los acentos exigidos por el esquema] es que en los versos trocaicos y yámbicos que no pasan de ocho sílabas y que no se destinan al canto, no se somete el poeta a la necesidad de otro acento que el de la cláusula final, y acentúa las otras como quiere; de que resultan unas veces acentos rítmicos, esto es colocados en las sílabas impares de los versos trocaicos y en las sílabas pares de los yámbicos, y otras veces acentos accidentales o *antirrítmicos*, esto es, colocados en los parajes del verso que no piden acento.

Mario Fubini (1962: 38), al referirse al ritmo como el encuentro del elemento variable y el elemento constante, o Navarro Tomás (1956: 27) cuando habla de «unidades abstractas que se realizan en la práctica bajo modalidades de distinto efecto sonoro», no hacen más que tener en cuenta la existencia del modelo, del esquema, como realidad distinta de la manifestación lingüística concreta del verso⁴.

Podrían añadirse algunas observaciones más en este sentido, pero voy a terminar con la mención del paralelismo que se hace entre los conceptos de metro y ritmo con conceptos fundamentales de las dos corrientes lingüísticas que han llenado prácticamente el siglo xx: el estructuralismo y la lingüística generativa. Ilustro el paralelismo entre modelo y ejemplo de verso, por un lado, y los conceptos estructuralistas de lengua y habla, por el otro, con las palabras de Hernández

⁴ Manifestaciones de la distinción de un aspecto abstracto y otro concreto, pueden encontrarse también en BENJAMIN HRUSHOVSKI (1960: 178-179), COSTANZO DI GIROLAMO (1983: 22-23). LOWRY NELSON, JR. (1972: 168-169), por ejemplo, dice: «The actualized phonic effect of the counterpoint between the meter and a given line is the rhythm. Even if the given line departs notably from the ideal meter, it must still be read (or better, performed) with the ideal meter in mind and not as a prose».

Vista (1972: 96), cuando señala como una de las bases de su concepción del ritmo:

Que el fenómeno rítmico es también un fenómeno a dos caras, abstracta la una, concreta o de realización la otra, tal como R. Jakobson ha explicado, reduciéndolo en última instancia al binomio lengua / habla de Saussure: y en su reducción está la originalidad y perspicacia de Jakobson⁵.

La distinción, considerada fundamental por Morris Halle (1970: 64), entre *metro* (esquema de entidades abstractas) y *actualización* (del metro en secuencias concretas de palabras) es puesta en relación con la *competencia* y la *actuación*, respectivamente, por Jacqueline Guéron, por ejemplo (1974: 94).

Aunque se critica el establecimiento de estas relaciones (Ihwe, 1975: 391; Benoît de Cornulier, 1982: 39), tampoco falta la indicación del parentesco que en este punto une a la métrica generativa con la métrica tradicional. Dice J. C. Beaver (1974: 8):

All current versions of generative metrics (and indeed of most forms of traditional metrics) assume the reality of an abstract metrical pattern, which is concretized by an arrangement of linguistic material to fit this pattern.

Jakobson amplía el cuadro de estos conceptos en el trabajo que es considerado como el manifiesto fundacional de la poética estructuralista: *Lingüística y poética*, 1960. En efecto, allí (Jakobson, 1960: 229-233) se definen e ilustran con ejemplos los conceptos de modelo de verso (*verse design*), ejemplo de verso (*verse instance*), modelo de ejecución (*delivery design*) y ejemplo de ejecución (*delivery instance*). Los conceptos de *modelo* y *ejemplo de verso* enlazan con las observaciones hechas por la métrica tradicional, los formalistas rusos o las más modernas métrica estructural y métrica generativa sobre la existencia de elementos abstractos, constantes, esquemáticos, que están presentes en las manifestaciones lingüísticas del verso. Un verso

concreto es un ejemplo de verso, regido por un modelo de verso, que determina las invariantes y fija los límites de las variaciones. Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüística del texto, y sólo indirectamente (en cuanto que el receptor debe conocer o percibir, en el proceso de la lectura, el modelo de verso, para poder captar correctamente el texto versificado) se relacionan con la recepción. Aunque no hubiera recepción de un texto, teóricamente seguiría existiendo el modelo y el ejemplo de verso.

Sin embargo, los conceptos de modelo y ejemplo de ejecución se sitúan plena y exclusivamente en el terreno de la recepción. El *ejemplo de ejecución* de un verso es la interpretación concreta hecha por un lector, un recitador de dicho verso. Esta interpretación depende del *modelo de ejecución* que adopta el receptor, quien puede oscilar entre los extremos marcados por un estilo, un modelo, estrictamente rítmico (tendente a poner de manifiesto la escansión de los elementos rítmicos) y un modelo cercano a la prosodia de la prosa. Los versos de Rubén Darío ya comentados pueden servir de ejemplo. En efecto, el verso primero, si el recitador adopta un modelo de ejecución rítmico —y en el caso concreto, el *modelo de ejecución rítmico del alejandrino anapéstico*—, desacentuará el verbo *está* y el interrogativo *qué*, por no ocupar posición acentual exigida por el modelo de verso. Si, por el contrario, el receptor toma como modelo de ejecución el de la prosodia de la prosa, en el ejemplo de ejecución (es decir, en la recitación concreta) aparecerán acentuadas esas sílabas. Lo mismo ocurrirá con la acentuación o desacentuación de la forma verbal *ha* en las dos ocasiones en que aparece en el verso tercero. El verso segundo, sin embargo, es totalmente estable en cuanto al ritmo acentual, y, se adopte el modelo de ejecución que se adopte, siempre se acentuarán las mismas sílabas (coinciden, pues, esquema acentual y acentuación gramatical). El comentario puede extenderse a otros aspectos del ritmo como, por ejemplo, la pausa; pero precisamente a fenómenos que tienen que ver con la pausa está dedicada la segunda parte del presente trabajo, y por eso no alargo ahora mis apreciaciones.

Si la discusión sobre los conceptos de modelo y ejemplo de verso se relaciona con la tradicional apreciación de constantes y variables,

⁵ Sobre este...

la posibilidad de distintas interpretaciones, recepciones, del verso. Y este hecho ha estado presente en grandes tratadistas, que pueden ser adscritos a la métrica tradicional, como Julio Saavedra Molina, cuando dice, por ejemplo (1945a: 32):

Porque voy a repetirlo: el verso no es la cosa rígida y congelada que describen los metricistas, sino la creación fugaz durante la audición de quien percibe el verso. No son raros, pues, los versos escritos que admiten dos o más lecturas, dos o más acentuaciones, o interpretaciones rítmicas⁶.

Gian Luigi Beccaria se ha ocupado, en unas atinadas páginas, de la importancia relativa que tiene la variedad de lecturas de un verso, de las relaciones entre recepción y metro, de la posibilidad de actitudes lectoras diferentes —tendencia ritmizante o tendencia a respetar la frase, por ejemplo—, con referencias continuas a los mejores tratadistas del ritmo y del verso, para terminar (1975: 21):

Concluyendo: se per noi la poesia é artefatto e scrittura letteraria (indirizzata pertanto ad una lettura silenziosa), il metro o il ritmo non vanno identificati né dedotti dalla esecuzione; tutto ciò che un lettore, recitando o leggendo una poesia, introduce, non va considerato come una *proprietà* del componimento in questione. Può variare benissimo il tempo nella dizione di un verso, ma il rapporto delle parti fra loro resta invariato⁷.

Antes de pasar a la segunda parte de este trabajo, en la que trataré de ver qué aplicación pueden tener estos conceptos en el estudio del

⁶ Julio SAAVEDRA MOLINA insiste frecuentemente en la importancia de la recepción. Así, cuando dice (1950: 52): «Nos enseña también aquel distinguo entre letra y voz que el valor de un escrito depende de su capacidad intrínseca para provocar una interpretación adecuada del lector, interpretación que, en definitiva, será el verdadero poema; pudiendo, en consecuencia, coexistir tantas interpretaciones distintas y adecuadas como lectores; o sea, muchos poemas auditivos por cada poema escrito».

⁷ Para todas estas cuestiones son interesantes las páginas 13-21. En la nota 53, de la p. 19, hay una referencia a los conceptos de Jakobson que he comentado. La objeción de Beccaria a Jakobson, con que termina la nota, y que consiste en decir que el metro tiene caracteres de ambigüedad y equívocos, parece denotar una incompreensión del concepto jakobsoniano, que no es un concepto normativo sino abstracto, general.

encabalgamiento, quiero solamente mencionar algunos autores, españoles o relacionados con la métrica española, que han tenido en cuenta algunos de los conceptos teóricos objeto de definición aquí. Sebastián Mariner Bigorra (1971: 308, 310-311) alude a los conceptos de Jakobson, pero le interesa resaltar solamente la oposición entre estructura y realización; por eso ni siquiera menciona el concepto de *modelo de ejecución*, y establece la oposición entre modelo y ejemplo de verso, por un lado, y ejemplo de ejecución, por el otro.

También V. Eugenio Hernández Vista (1972: 104) se refiere a los conceptos de Jakobson, pero, como Mariner Bigorra, resalta la oposición estructura-realización y no menciona tampoco el concepto de modelo de ejecución, que, sin embargo, considero fundamental, pues es el que, en última instancia, da la clave de las distintas interpretaciones por parte del receptor, según espero ilustrar en la segunda parte de este trabajo. Fernando Lázaro Carreter (1972: 81, especialmente) invoca la autoridad de Roman Jakobson cuando define los conceptos de *modelo de verso* y *realización de verso*, que utiliza ampliamente en su análisis del verso de arte mayor, y no presta atención, sin embargo, a los otros dos conceptos (*modelo* y *ejemplo de ejecución*).

Oldrich Belic (1975: 15, 83, 94, 98-99), en el contexto de su continua referencia a la versología eslava, a la hora de comentar la naturaleza del verso español, tiene también en cuenta los conceptos de norma rítmica y ritmo concreto, pero no se refiere a unos conceptos similares a los que se sitúan en el terreno de la recepción (*modelo* y *ejemplo de ejecución*). Aunque roza las realidades referidas con dichos conceptos, cuando trata de la *escansión* o de las distintas interpretaciones dadas a unos mismos versos.

Jesús Luque Moreno (1984) olvida —lo mismo que Hernández Vista y Sebastián Mariner— el *modelo de ejecución*, cuando analiza estos conceptos con explícita referencia al cuadro de Jakobson para el modelo de verso —nivel en el que sitúa el *sistema* (*forma* y *estructura*)— y para el ejemplo de verso —nivel al que asocia la *composición*—. Pero no hace ninguna alusión a los conceptos de Jakobson cuando trata de la *realización* —el cuarto de los niveles por él diferenciados—, nivel que corresponde con lo que es el *ejemplo de ejecución* en terminología jakobsoniana.

La conclusión, pues, de esta primera parte es que el cuadro conceptual propuesto por Jakobson es, sin duda, el más completo y el que mejor puede dar cuenta, de forma sistemática, de todos los hechos que entran en el juego del funcionamiento del verso, tanto en su aspecto productivo como en su aspecto textual y receptivo. Una de las cuestiones más polémicas, entre las que se relacionan con la pausa, nos va a servir de base en la demostración de la utilidad de los conceptos jakobsonianos. Se trata del encabalgamiento.

La cuestión del encabalgamiento se integra en la más general de la segmentación que el discurso versificado practica como característica que lo diferencia de la segmentación que se hace en la prosa, aunque ocasionalmente puedan coincidir. En principio, y como norma general —que puede ser matizada según las escuelas o las épocas— hay que afirmar que una peculiaridad del lenguaje versificado consiste en su mayor libertad de segmentación, determinada por el papel dominante que en este tipo de discurso desempeña el ritmo. Boris Tomachevski (1928: 107) lo dijo con palabras nítidas:

El verso se contrapone claramente a la prosa, porque en esta última el ritmo es el resultado de la estructura semántica y formal del discurso, mientras que en el verso el ritmo es el aspecto que determina la estructura, y, en el ámbito del ritmo, vuelven a encontrarse significado y forma. Si después el ritmo natural del discurso coincide con los límites de la división en versos, no se trata más que de una motivación del ritmo. Pero, en general, la división del discurso en versos se produce independientemente de la segmentación natural del discurso en *cola* sintácticos. En los versos, el ritmo está previamente fijado, y a él se subordina la forma que, naturalmente, cambia, *se deforma*.

De aquí la existencia de una *sintaxis rítmica*, en que la ordenación de las palabras viene determinada por la sintaxis de la lengua común, y por exigencias rítmicas. El verso, grupo primordial de palabras, es una combinación rítmica y sintáctica al mismo tiempo (Brik, 1927: 148-149).

Estos dos aspectos quedan perfectamente recogidos en el pensamiento de Bello (1981: 131) sobre la pausa, cuando sostiene que es mejor «que la cantidad o duración de las pausas métricas coincida con

la que damos naturalmente a las pausas gramaticales; mas en una obra larga no se exige la rigurosa observancia de esta regla; antes conviene de cuando en cuando apartarse de ella, para evitar el fastidio de la uniformidad y monotonía»⁸. Relación dinámica entre gramática (sintaxis) y ritmo, y situación del encabalgamiento entre los fenómenos que tienen que ver con lo estilístico («para evitar el fastidio de la uniformidad y monotonía»), tales son las ideas esenciales del pensamiento de Bello en este punto. No precisa Bello cuáles son los «grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno» y que serían los afectados por lo que conocemos como encabalgamiento. Los ejemplos que él da consisten en la separación de adjetivo y sustantivo, adjetivo y adjetivo («vendrá la temerosa / desventurada noche»), pronombre relativo y verbo del que es sujeto («... que / ha de pesarte»).

Es obvio que el espacio de un artículo no es el apropiado para resumir y plantear todas las cuestiones que tienen que ver con el encabalgamiento, tanto en su aspecto teórico como en el del uso que de él se ha hecho en poesía. Hay trabajos que han resumido y tratado estos problemas en lo referente a la métrica española⁹. Sólo me interesa ilustrar cómo algunos de los problemas relativos a la definición del encabalgamiento, su lugar en el terreno de lo estilístico, o las dudas sobre la existencia, o no, de pausa, pueden encontrar una explicación en el plano teórico de los conceptos jakobsonianos explicados.

Por lo que se refiere a la definición del encabalgamiento, ésta no se presenta con perfiles tan nítidos que ayude de manera automática a

⁸ Lo que no ofrece dudas a BELLO (1981: 133) es la existencia siempre de pausa al final del verso: «La pausa menor [la que separa un verso de otro] se contenta con marcar las más pequeñas subdivisiones del razonamiento; pero no se le permite sino de cuando en cuando *desunir* [subrayo] aquellos grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno».

⁹ Sobre el encabalgamiento en la métrica española, son fundamentales los trabajos de A. QUILIS, que, entroncando con la concepción de Rafael de BALBÍN sobre este fenómeno, tratan el aspecto histórico y sistemático; su obra *Estructura del encabalgamiento en la métrica española* sigue siendo el mejor estudio de conjunto del problema. Prueba del interés por el encabalgamiento en la métrica española son otros trabajos, posteriores al de QUILIS, en los que se tratan problemas relacionados con el fenómeno. Por ejemplo: Emilio ALARCOS LLORACH, 1967; Ramón ALMELA PÉREZ, 1981; A. DE LOS COBOS, 1975; Ricardo SENABRE, 1982; aparte de alusiones que puedan encontrarse en trabajos no dedicados exclusivamente al encabalgamiento.

la localización del fenómeno de manera inequívoca en todos los pasajes del poema, donde pueda darse, por parte de todos los receptores del mismo. En efecto, definir el encabalgamiento como el «fenómeno fundado en el desequilibrio entre verso y sintaxis» (Navarro Tomás, 1956: 42), o como el «no coincidir el verso con una unidad de sentido» (Alarcos, 1966: 102), es hacerlo de una manera tan general que se estaría autorizado a ver encabalgamiento entre todos los versos que componen un período sintáctico. Habría, por ejemplo, encabalgamiento entre todos los versos siguientes de Rosalía de Castro, por constituir un período completo:

*A través del follaje perenne
que oír deja rumores extraños,
y entre un mar de ondulante verdura,
amorosa mansión de los pájaros,
desde mis ventanas, veo
el templo que quise tanto*¹⁰.

Y, sin embargo, si se tienen en cuenta los resultados de las investigaciones de Antonio Quilis sólo habría encabalgamiento entre los dos primeros versos, por tratarse de una oración adjetiva especificativa (Quilis, 1969: 79). No puede extrañar el encontrar observaciones sobre una separación de elementos sintácticos vista como encabalgamiento y, sin embargo, tratarse de casos en que, de acuerdo con las investigaciones de A. Quilis, no hay tal encabalgamiento. Un ejemplo es el de Dámaso Alonso (1971: 73), cuando comenta como caso de encabalgamiento los siguientes versos de Garcilaso:

*Peinando sus cabellos de oro fino,
una ninfa, del agua, do moraba,
la cabeza sacó*¹¹.

¹⁰ En *las orillas del Sar*, Madrid, Castalia (Cl. Castalia, 90), 1976, p. 68.

¹¹ Que es posible la pausa al final de cada uno de estos versos, lo demuestra el hecho de la existencia del signo ortográfico de la coma. Los versos de Garcilaso comentados por D. ALONSO en la página 100 no presentan tantos casos de encabalgamiento como los señalados por el insigne crítico, si nos atenemos a los resultados de A. QUILIS. Según éste, no hay encabalgamiento en la separación de verbo y comple-

Todo esto se explica por el hecho de que, como dice Quilis (1964: 79), refiriéndose a los preceptistas, «ninguno ha puesto mano a un estudio metódico de la estructura intrínseca».

¿Es posible una definición del encabalgamiento desde el punto de vista de la norma métrica, de las constantes métricas; o sólo será posible una definición desde el punto de vista de la recepción del poema? Mi opinión es que en el sistema métrico la norma general es que la pausa coincida con el límite de palabra¹²; no hay normas métricas que prohíban separar sirremas. Puede haber (y las hay, sí) normas estilísticas que, en función de un modelo de ejecución más o menos cercano a la prosa literaria o a la lengua hablada, hagan sentir como más o menos violentas ciertas separaciones; separaciones que en una interpretación pura y exclusivamente rítmica no pueden extrañar. Por supuesto que las distintas escuelas pueden adoptar, por muy distintas razones o condicionamientos históricos (versos para ser leídos o para ser recitados en público, por ejemplo), distintos modelos estilísticos

directo, y D. ALONSO, sin embargo, habla de encabalgamiento en «... traían / cestillos blancos de purpúreas rosas». Sería discutible, igualmente, el ejemplo de encabalgamiento comentado por ALARCOS (1966: 103) en los versos de Blas de OTERO y consistente en la separación, en dos versos, de los distintos miembros de la enumeración: «Cuando morir es ir donde no hay nadie, / nadie, nadie; caer, no llegar nunca, / nunca, nunca; morir y no poder / hablar, gritar, hacer la gran pregunta». Caso problemático es igualmente el de la separación de un sirrema por el hipérbaton. ALARCOS (1966: 107) forma un grupo especial de dislocación de la sintaxis con estos casos. SENABRE (1982: 42-43) considera que hay encabalgamiento, por separación de *deseado* y *reposo*, en los versos siguientes de FRAY LUIS: «¡Oh ya seguro puerto / de mi tan luen-go error! ¡Oh deseado / para reparo cierto / del grave mal pasado / reposo alegre, dulce, descansado!».

¹² No estoy seguro de que esta afirmación de carácter general tenga un valor universal en la métrica castellana. En los versos compuestos pueden encontrarse casos en que el análisis métrico, el esquema de verso, exige la pausa en el interior de la palabra. Otra cuestión es que todos los lectores sean capaces de percibir esa norma. Pero se trata ya de un problema entre emisor y receptor; es esta una cuestión que tiene que soportar el poeta cuando emite un ejemplo de verso que exige un modelo de ejecución sumamente rítmico, para ser percibido como perteneciente a un modelo de verso preciso. Ejemplo de lo que digo pueden ser algunos versos de Rubén DARÍO, agrupables en el modelo de verso del alejandrino. QUILIS (1964: 94-95) comenta dos ejemplos de Rubén DARÍO, que califica como casos de *encabalgamiento léxico*: «y tú paloma arru / lladora y montañera»; «¿Cuándo será la ca / bellera que se inclina». M.^a Josefa CANELLADA (1949) cita el siguiente verso, también de Rubén DARÍO: «Y el duelo de mi co / razón triste de espinas». NAVARRO TOMÁS (1959: 35) comenta otros casos de Juan Ramón JIMÉNEZ.

de relación entre el ritmo y la sintaxis. Las conclusiones a que llega Quilis (1965), en su estudio de la historia del encabalgamiento desde los orígenes hasta el siglo XVI, ilustran lo que acabo de decir: 1) el encabalgamiento existe desde el principio; 2) es propio de la poesía culta y no de la popular; 3) hasta el siglo XVI no empieza su uso como recurso expresivo.

Las elecciones de una escuela, en este terreno, pueden ilustrarse, igualmente, con las palabras de Lázaro Carreter (1972: 17) cuando señala, como características del verso de arte mayor, «tendencia a la esticomitia, a la integridad del verso como unidad métrica y de sentido; equilibrio gramatical entre ambos hemistiquios y autonomía relativa de cada uno de ellos».

A. Quilis (1964: 84), después de definir el encabalgamiento como «el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica», obra consecuentemente e investiga la sintaxis; así hay un terreno objetivo sobre el que empezar el estudio. Ahora bien, podría uno preguntarse si los resultados obtenidos a partir de la lectura que las personas cultas hacen de un texto en prosa pueden aplicarse automáticamente al verso. El verso se caracteriza por un tipo de segmentación peculiar (que puede, o no, coincidir con la sintáctica) y nadie puede negar el derecho a exigir un modelo de ejecución en que se hagan las pausas como las marca tal segmentación. Un modelo de ejecución rítmica —es decir, totalmente adaptado al tipo de segmentación del verso— no se extrañaría con cualquier separación que coincidiera con el final de palabra (e incluso acepta la separación de una palabra en el encabalgamiento léxico)¹³. Quilis, quien nos ha mostrado cómo estudiar las características de un modelo de

¹³ El mismo QUILIS (1964: 56) manifiesta su deseo de «haber podido comprobar cuáles son los grupos inseparables en el lenguaje coloquial moderno», aunque piensa «que se puede ajustar más a la construcción sintáctica de la poesía, la de la prosa». BELLO (1981: 134-135), por ejemplo, explica, a partir de la manifestación coloquial del lenguaje, la pausa tras *que* en los versos de Calderón: «Digo que me ha parecido / tan bien, Clara hermosa, *que* / ha de pesarte algún día / que me parezca tan bien». Comenta BELLO: «Esta práctica es un remedo de aquellos ligeros embarazos y suspensiones que ocurren a menudo cuando hablamos, y que diferencian casi siempre el razonamiento extemporáneo del estudiado. Así es que, empleada una que otra vez, no carece de gracia, sobre todo en el estilo familiar, que debe ser un trasunto de la conversación ordinaria».

ejecución determinado —el de la lectura de la prosa literaria hecha por personas cultas—, deja también la puerta abierta a las variables que dependen de la interpretación, cuando afirma que «el encabalgamiento es un fenómeno de orden objetivo que se da en unas condiciones gramaticales determinadas sin prejuicio, claro está, de lo que la interpretación, fenómeno subjetivo, pueda hacer resaltar» (1964: 83).

No extraña que un estudioso del encabalgamiento como Ramón Almela, que no ignora los trabajos de Quilis, diga: «Los casos que presento se pueden considerar encabalgamientos en sentido lato. Para aquel que tenga un criterio más estricto, le bastará, para ser consecuente, eliminar del cómputo los apartados que juzgue impropios» (1981: 158).

La definición del encabalgamiento suele ser tan general que lo que hace es posponer los problemas a la hora de definir y precisar el caso concreto de desajuste entre pausas sintáctica y métrica. Y esto se debe a que es clara la peculiaridad, la libertad, de la segmentación rítmica. Pero, aunque no se pueda definir en los términos objetivos deseados el fenómeno, de lo que no hay duda es de su consideración como recurso estilístico de primer orden, al menos desde la introducción de la poesía italianizante en España. Quilis (1964: 79) observa cómo los preceptistas vieron bien el valor estilístico, el matiz especial, del encabalgamiento¹⁴. Y en este terreno es en el que se han hecho las apreciaciones más valiosas. Muy atinadamente Navarro Tomás (1959: 32-35) sitúa los problemas del encabalgamiento entre los *complementos rítmicos*, junto a hechos estilísticos que tienen que ver con la fonética rítmica (*armonía vocálica, efecto evocativo*) o la sintaxis rítmica (*correlación, repercusión*). En su *Métrica Española*, a la hora de caracterizar la versificación de las distintas épocas y escuelas, dedica un espacio a los complementos rítmicos también.

En el terreno de los estudios concretos, es obligatoria la referencia, en primer lugar, a Dámaso Alonso, quien nunca olvida la alusión al encabalgamiento cuando analiza la poesía de un autor. Sean ejemplo de lo que digo sus trabajos sobre Garcilaso, Medrano, Góngora,

¹⁴ Para el siglo XIX, véase José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1975: 275-294).

Antonio Machado o la «Epístola Moral a Fabio». Dámaso Alonso (1973-85: VIII, 53-55) explica el encabalgamiento como procedimiento de intensificación del significado, y dice, que «los encabalgamientos intensifican unas veces la suavidad y otras la aspereza o la pujanza o el esfuerzo (porque todo procede de lo que haya en el significado)». Hablando de un río, se intensifica la rapidez o la fuerza en los siguientes versos de la «Epístola Moral a Fabio»:

*Dejémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, cuando airado
dilata hasta los montes su ribera.*

Y comenta Dámaso Alonso: «Hay algo en la fluencia, ya suave, ya violenta, de los ríos, que lleva como a pintarla, describirla, imaginativamente, por la fluencia, ya mansa o ya arrebatada del verso». El autor de la «Epístola Moral a Fabio» se deja llevar «por esa casi necesidad de trasponer el violento avance de un río al violento avance del verso». (Otras referencias de Dámaso Alonso al encabalgamiento pueden encontrarse en: 1971; 1973-85: III; VII, 180-181; VIII, 638-639).

En la misma línea de relación entre el significado y el significante, es interpretado el encabalgamiento en la poesía de Blas de Otero por Emilio Alarcos Llorach (1966: 100), cuando da como valor general de la falta de adecuación entre pausa métrica y pausa sintáctica el de una «impresión de violencia». También Ricardo Senabre (1982: 44) pone en estrecha relación significativa y significado en su interpretación de los encabalgamientos de Fray Luis de León, cuando dice: «Un buen número de encabalgamientos luisianos tiene como función esencial la de marcar una distancia, real o subjetiva, cronológica o espacial, entre dos nociones, sin descartar en ciertos casos otros efectos secundarios».

Basten estas muestras de cómo suele ser interpretado el encabalgamiento, y de cómo entra ya dentro de los fenómenos estilísticos que tienen que ser comentados al hablar de la poesía. Desde que se empezó a hablar del encabalgamiento, el aspecto estilístico es el menos discutido. Que el desajuste entre metro y sintaxis produce un efecto estilístico (reforzamiento del significado, violencia, distancia, etc.), es una apreciación comúnmente aceptada.

Menos claramente solucionada está la cuestión de si, en la lectura de los versos que están implicados en el encabalgamiento, debe hacerse siempre pausa entre el verso encabalgante y el encabalgado. Doy algunos ejemplos de posturas diferentes. Andrés Bello (1981: 133,134) no duda de que siempre se haga una pausa al final del verso, la cual puede «de cuando en cuando desunir aquellos grupos naturales que forman como palabras compuestas en que el oído percibe un solo acento lleno»; también habla Bello de «la pausa con que debe señalarse el tránsito de un verso a otro». Dámaso Alonso (1971: 68), comentando el pensamiento de Grammont en este punto, le da la razón sobre la existencia siempre de pausa al final del verso, «pero habría que decir que con el encabalgamiento es a veces brevísima». Alarcos Llorach (1966: 103) habla también de que la pausa métrica, en caso de encabalgamiento, se hace lo más breve posible, pues «al encontrarse la secuencia sintáctica frenada por una pausa métrica, se tenderá a hacer ésta lo más breve posible, y pasar rápidamente al verso siguiente»¹⁵. María Josefa Canellada (1949) sostiene que el sentido es «el que vence en la lucha cuando se da el encabalgamiento». La unidad métrica del verso, al no estar marcada por la introducción de un tiempo respiratorio, es señalada entonces en la recitación por medio de la entonación y la rima en los versos en que la hay. La conclusión de María Josefa Canellada, de todas formas, no puede ser más relativista, cuando dice que, dejando aparte el caso en que divide palabras, «el encabalgamiento responde siempre al criterio del recitante».

No muy alejada de ésta, en definitiva, está la posición que mantiene A. Quilis. En efecto, Quilis describe perfectamente el modelo de ejecución correspondiente al de la prosa literaria y lo aplica en sus análisis. Consecuentemente, no hará pausa en los casos de sirremas divididos en dos versos¹⁶. Pero no puede tampoco negar la posibilidad

¹⁵ También Ricardo SENABRE, de pasada, afirma la existencia de pausa siempre al final del verso: «... puesto que el final de verso obliga siempre a una suspensión, por leve que sea, en la fluencia del enunciado...» (1982: 44).

¹⁶ Véase, por ejemplo, cómo explica el análisis del encabalgamiento entre los hemistiquios del alejandrino *El primero es Gonzalo I de Berceo llamado*: «El verso I hemistiquio del alejandrino *El primero es Gonzalo I de Berceo llamado*. El dilema que se presenta un encabalgamiento sirremático: *Gonzalo II de Berceo*. El dilema que se presenta es el que ya hemos señalado: si se mantiene la pausa, se rompe la unidad del si-

de que alguien haga la pausa en su recitación. Las dos posibilidades están apuntadas en la presentación general del problema en su *Métrica Española*: «Ya nos hemos referido antes al hecho de que cada verso requiere forzosamente una pausa; sin embargo, puede suceder que por razones morfosintácticas la realización de esa pausa obligada resulte violenta». Y más adelante: «La pausa y la rima constituyen el marco métrico del verso. Como en el encabalgamiento lo que sucede es que *se anula la pausa versal, en la gran mayoría de los casos, ésta ya no sigue ejerciendo el oficio de compuerta cerrada al final del verso*» (1969: 79 y 86)¹⁷.

Sin haber agotado, ni mucho menos, la relación de distintos planteamientos del problema del encabalgamiento, creo que ya hay los

rema; si se mantiene ésta, se viola la pausa. Nosotros hemos optado por la segunda solución» (1969: 183; y también 174 y 191). La solución adoptada supone elegir un modelo de ejecución que en este caso es el de la prosa literaria, en cuya lectura se fundamenta, precisamente, la definición de sirrema.

¹⁷ He subrayado yo. Giuseppe TAVANI (1967: 297-298) achaca a QUILIS el sostener la postura de que siempre prevalece la sintaxis sobre la métrica. Pero no parece que esta sea exactamente la posición de QUILIS, quien en su estudio del encabalgamiento analiza también encabalgamientos pausados; y siempre deja la posibilidad de una lectura con pausa, aunque él opte en sus análisis (explicando, además, que se trata de una opción) por la lectura sin pausa. Gian Luigi BECCARIA (1975: 13-14) comenta en términos muy elogiosos el trabajo de QUILIS sobre el encabalgamiento, y le reprocha que no aclare si hay, o no, pausa al final del verso, sacando como conclusión que el problema del encabalgamiento no se resuelve en el plano de la ejecución: «La pur pregevole ed utile ricerca di QUILIS non solo non è, a dispetto delle verifiche di laboratorio, molto chiara addirittura sull'esistenza o meno della pausa di fine verso (a volte QUILIS sembra dire che la pausa metrica c'è, a volte negarla); ma ribadisce comunque che il problema dell'*enjambement* resta irrisolto quando ci si affida alla esecuzione di un lettore, perché il lettore ora sopprime la pausa, ora la esegue con lieve marcatura, ora risente delle abitudini scolastiche o personali e la conserva pesantemente». Yo no pienso, ni mucho menos, que el estudio de la ejecución sea despreciable. Al contrario, nos enseñará bastante sobre la efectividad o no, y en qué grado, de las normas métricas, del éxito o no de la comunicación rítmica, o de las distintas actitudes ante el hecho rítmico. Dice QUILIS (1964: 127): «El encabalgamiento se produce cuando por motivos sintácticos es preciso suprimir, o *casi* [subrayo] anular la pausa versal»; y más adelante (1964: 181): «*Cuando hemos hecho la pausa versal en el encabalgamiento* [subrayo], se han mantenido en suspensión los dos elementos —finales e iniciales— de los versos afectados por el fenómeno...». Bien es verdad que en p. 128 dice: «De igual manera, según que la pausa versal que se suprima esté situada al final de un verso simple o en el interior de un verso compuesto, así el encabalgamiento recibirá el nombre de *versal* o de *medial*».

elementos suficientes como para intentar un comentario de los puntos discutidos en el marco de los conceptos jakobsonianos.

Por lo que se refiere a la definición, no puede extrañar que sea tan general, pues la norma métrica castellana —que, por supuesto, habría que diferenciar según las distintas épocas o escuelas— ha admitido hasta ahora una segmentación bastante independiente de la sintáctica. Llega a tolerar, en algunos casos (poesía jocosa, alejandrino usado por los modernistas), la segmentación rítmica en el interior de una palabra. A partir de aquí, una recepción totalmente rítmica del poema no puede extrañarse de esas divisiones, que incluso acentúan sílabas átonas interiores de palabra y les dan un valor de dos sílabas métricas. El encabalgamiento es, pues, un fenómeno de variación estilística que se sitúa en el ejemplo de verso concreto. Definirlo como desajuste entre metro y sintaxis es no decir nada *métricamente* peculiar, puesto que lo normativo es la originalidad de la segmentación rítmica, y, por tanto, tales desajustes son métricamente posibles. Por ser un fenómeno estilístico, goza de la misma falta de precisión que las definiciones de otros fenómenos estilísticos —por ejemplo, ¿cuántas veces tiene que repetirse el mismo sonido para que haya *aliteración*?—. El encabalgamiento, como fenómeno estilístico, será percibido solamente, no en contraste con una norma exclusivamente rítmica (porque, repito, la norma rítmica admite hasta la división de palabras), sino en contraste con un modelo de ejecución más o menos cercano a la prosa, al habla coloquial. Es decir, si funcionamos en nuestra recepción con los esquemas de la sintaxis de la prosa, sí nos llamará la atención el desajuste; pero, si lo hacemos con los esquemas de la segmentación rítmica, no nos llamará la atención. Lo que ocurre es que en la ejecución del poema se suele funcionar con los dos modelos a la vez, y de ahí la lucha, la duda entre sonido y sentido a que se refieren los comentaristas del encabalgamiento. Porque el poema es música, ritmo fónico, pero también comunicación de contenidos lingüísticos, con sus exigencias. Por eso, quienes dicen que en el encabalgamiento se hace siempre pausa tienen razón: están hablando de un ejemplo de ejecución ajustado al modelo de ejecución rítmica. Y, además, podrían decir que, si no se hace la pausa, se perdería precisamente el efecto estilístico, cifrado frecuentemente en la sorpresa, la desautomatización de sintagmas normales de la lengua. Quienes dicen que no se hace

pausa están hablando de un ejemplo de ejecución fundado en un modelo de ejecución cercano a la sintaxis de la prosa. Y para ellos el efecto estilístico estaría, precisamente, en el contraste con los versos que se ajustan a la segmentación sintáctica.

La pausa, por supuesto, existe siempre en el modelo de verso y en el ejemplo de verso (los versos se definen por las pausas que dividen grupos de sílabas; y el autor dispone los versos en entidades independientes). Dos preguntas importantísimas vienen enseguida a la mente: ¿hay modelos de ejecución que sean *américos*? ¿cuántos modelos de ejecución *métricos* hay? Con la primera pregunta se relacionan las frecuentes observaciones acerca de la insatisfacción que producen las recitaciones de los versos del teatro clásico español; parece que si se adopta un modelo de ejecución que da la mayor importancia al esquema rítmico, se cae en el sonsonete demasiado perceptible; mientras que la recitación muy apegada al sentido produce la sensación de que el verso es destruido, es prosa. ¿Cómo solucionar el problema? Una vía de acercamiento a la solución sería el análisis de las ejecuciones de los mismos que escriben los versos. Se sabría, así, algo de cómo piensan que deben ser interpretadas sus obras los mismos que las escriben. A partir de esos análisis —y de los análisis de las interpretaciones de personas acostumbradas a leer versos— podrían establecerse los distintos modelos de ejecución métricos. Si los modelos de ejecución son muy variados, o si se pueden reducir a dos tendencias (no natural, ritmizante, por un lado; y tendencia a seguir la frase, lectura natural, agrupadora, en que prevalece el interés por el contenido, por otro lado, como quiere Gian Luigi Beccaria [1975: 151]), es una cuestión que podrá responderse mejor después de los análisis de muchos ejemplos de ejecución.

Dentro de esta serie de problemas, se comprende también que María Josefa Canellada diga, según se ha visto, que el encabalgamiento «responde siempre al criterio del recitante»; es decir, es un problema de modelo y ejemplo de ejecución¹⁸. Aunque deja aparte el

¹⁸ JAKOBSON (1960: 367 de la edición en inglés) ilustra el concepto de ejemplo de ejecución con un caso de encabalgamiento, pues comenta las posibles recitaciones de los versos de HOPKINS: «But tell me, child, your choice; what shall I buy / You? -Father, what you buy me I like best».

caso de los encabalgamientos léxicos. Veamos los siguientes versos de Rubén Darío:

*Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente, siete mancebos —oro, seda, escarlata,
armas ricas de Oriente— hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,
vienen también. Sus labios sensuales y encendidos,
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas¹⁹.*

Estos versos, sacados del interior de un poema en alejandrinos, ¿serían interpretados métricamente bien si no se hace pausa tras *del* (v. 1) y se cuenta como dos sílabas métricas, o tras la sílaba *ver* de *verlenianos* (v. 4), que también cuenta como dos sílabas métricas? ¿Vale en estos casos la lectura natural, opuesta a la rítmica, que haría esas pausas?

Como vemos, no está agotado el campo de la investigación métrica, y todavía hay preguntas que esperan una respuesta que proceda de los resultados de una investigación de la pragmática, de la relación del lector con el poema. Los conceptos teóricos formulados por Jakobson pueden hacernos avanzar en el sentido de colocar los problemas y sus respuestas en el sitio adecuado. El encabalgamiento se sitúa en el lugar de las variables, de lo estilístico, en el juego con los hábitos receptivos. Hábitos que el emisor, el poeta, tiene muy en cuenta, por supuesto, en función de su intención expresiva.

¹⁹ Del poema «El reino interior», en *Poesía*, introducción y selección de Jorge CAMPOS, Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 65.

III

MÉTRICA Y POÉTICA EN RUBÉN DARÍO¹

¹ Conferencia leída, con el título de «Métrica y poética en Rubén Darío», en el ciclo sobre *El Modernismo*, Universidad de Valladolid, 10-12 mayo 1989; publicada en *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos. I*, Valladolid, Universidad, 1990, pp. 31-46.

Al no ser yo especialista en historia de la literatura española, voy a hablar de Rubén Darío desde el punto de vista del estudioso de la métrica. Pero tampoco espere nadie de mí ahora una resolución de los no pocos problemas que, como habrá ocasión de ver, presenta el análisis del uso que el poeta nicaragüense hace del verso español. Mis pretensiones son bastante más modestas y consisten en la enumeración, no del todo sistemática, de una serie de cuestiones que se plantean a quien intente la síntesis y discusión de la métrica de Rubén Darío.

Mis observaciones son fruto de la reciente lectura de los principales trabajos sobre la cuestión. Esta lectura me anima a hacer, antes de nada, una invitación a la ordenada discusión de lo escrito sobre el verso rubeniano. Tarea que, como trataré de mostrar en el cuerpo de mi exposición, plantea curiosos problemas. En la resolución o encauzamiento de estas cuestiones, creo que están implicados conceptos de métrica teórica; sin ellos, difícilmente podrá entenderse la diversidad, e incluso contradicciones, de las distintas interpretaciones de una misma forma.

También me gustaría que, de mis palabras, se desprendiera la importancia del análisis métrico en el estudio sistemático de la lengua poética de Rubén Darío. Claro que, en apoyo de esta recomendación, puede encontrarse, en cualquier manual de historia de la literatura española, la referencia a la peculiaridad de la forma en el modernismo,

al trabajo de «renovación del lenguaje poético» —y copio el acertado título general del curso en el que estamos—. Lo diré con palabras de dos de los estudiosos que he tenido ocasión de revisar. El primero de ellos, Emiliano Díez Echarri, en su balance de la métrica modernista:

En poesía, como en toda manifestación artística, no hay nueva escuela, nuevo estilo si la innovación no alcanza también y de manera fundamental a la forma; y precisamente, puesto que nos estamos refiriendo a la poesía, debe alcanzar a la forma métrica (1957: 102).

En fórmula más tajante, casi de eslogan, dice lo mismo Francisco Maldonado de Guevara:

No hay movimiento poético que no viva asistido de una métrica propia. La métrica sigue al imperio de la revolución poética (1960: X).

No me cabe duda de que los teóricos rusos de la escuela formalista de principios de siglo hubieran suscrito estas afirmaciones, con lo que, de paso, insinúo el interés que tiene la métrica en la comprobación de las tesis formalistas referidas a la poesía.

* * *

En la investigación métrica podemos diferenciar dos vertientes: una más bien técnica, de recuento y establecimiento de patrones, de constantes fónicas y estructurales; otra, ligada a la poética, que trataría de ver la función de la forma métrica en el poema o en la historia de la literatura. Estas dos orientaciones van a dirigir mis observaciones sobre el verso de Rubén Darío.

No faltan, por supuesto, las descripciones de la métrica de Rubén Darío, ya se trate de la presentación general de su técnica del verso, ya de la discusión de formas concretas. Entre los trabajos de carácter general, pueden citarse los de Juan Francisco Sánchez (1954), A. Oli-

ver Belmás (1960), Francisco Javier Díez de Revenga (1985), y, sobre todo, el de Navarro Tomás (1967). En todos estos estudios se encontrará una visión de conjunto de las formas y particularidades técnicas del verso rubeniano.

Por lo que atañe al tratamiento de cuestiones específicas de la métrica de Rubén Darío, son abundantes las referencias al alejandrino, al hexámetro o a la versificación de cláusulas. Éstas son precisamente las formas más originales del verso del poeta nicaragüense.

Pero lo que me interesa destacar, con vistas a la síntesis de las teorías sobre la versificación de Rubén Darío, es que hay puntos de vista diferentes cuando se trata de describir las formas métricas. Es decir, en el aspecto aparentemente más externo, técnico y objetivo del análisis métrico, no hay, ciertamente, unanimidad. Voy a detenerme un tanto en el comentario de algunas de estas divergencias.

Que no haya unanimidad a la hora de explicar los intentos de aclimatación del hexámetro clásico, no nos puede extrañar, si tenemos en cuenta lo difícil de la empresa. El metricista chileno Julio Saavedra Molina (1935), en un trabajo clásico sobre el hexámetro, con particular atención a los de Rubén Darío, estableció que el verso utilizado en la *Salutación del optimista* y en la *Salutación al águila* es un hexámetro para la vista, pero no para el oído. En efecto, el procedimiento de construcción —el mismo que Carducci había ensayado en italiano— consiste en imitar el ritmo casual de los acentos de ciertos hexámetros virgilianos, que coinciden con la acentuación de algunos versos de la métrica castellana, y unir varios de estos versos en un renglón. En cuanto estos versos se escriban separados, piensa Julio Saavedra Molina que se deshace el tal pretendido hexámetro.

Si el resultado es la unión de versos que obedecen a distintos esquemas o patrones métricos en la versificación castellana, no nos puede extrañar que se hayan puesto en relación los hexámetros de los dos poemas citados con el *verso libre*. Pedro Henríquez Ureña describe la métrica de la *Salutación del optimista* como constituida por «versos libres, sin rima, cuya larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro» (1961: 240). El lazo de unión con un patrón fijo queda bastante aflojado. Y el mismo tipo de verso es el utilizado en la *Salutación al águila*.

Cuando Carlos Bousoño (1956: 307-313) estudia el versículo de Vicente Aleixandre y pone en relación algunas de sus formas con los hexámetros —con mención expresa de los de Rubén Darío—, parece insinuar un germen del versículo en el hexámetro. Francisco Javier Díez de Revenga (1985: 30-31) habla de Rubén Darío y «su reproducción de los hexámetros grecolatinos en la 'Salutación del optimista', bastante próxima a los intentos de aclimatar un verso libre, ya que, como Navarro Tomás señala, se trata de un hexámetro 'fluctuante'». En efecto, Navarro Tomás llama hexámetro fluctuante al verso de este poema y al de «*In Memoriam*. Bartolomé Mitre», de *El canto errante* (Navarro, 1967: 221).

Trabajo sistemático de análisis de los hexámetros de la *Salutación del optimista* como el de José María Pemán (1945) llega a la conclusión de que lo general en los versos del poema es un «eco rítmico» de la égloga IV de Virgilio. Y en cuanto a la posibilidad de aplicar cualquier regla del hexámetro, esta se desvanece ante versos como el segundo (*espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!*), que Pemán califica de «casi pura prosa», sin vestigio de hexámetro (1945: 318).

La dificultad de establecimiento de un patrón de hexámetro ¿no justificaría el que el lector de hoy, después del hábito del verso libre, lea como tales los hexámetros de Rubén Darío? ¿Se trata de un tipo, entre otros, de verso libre? ¿Se trata precisamente de un verso libre fundado en la versificación clásica?

Claro que, frente a esta libertad de la recepción del hexámetro como verso libre, está el hecho de que Rubén Darío tiene intención, explícitamente manifestada —véase el prefacio a *Cantos de vida y esperanza*—, de imitar el hexámetro. También hay que tener en cuenta

² Resulta sintomático que A. OLIVER BELMÁS (1960: 398) hable de los versos de Pablo NERUDA, en el *Canto General*, como de «los últimos hexámetros en el tiempo».

Dentro de esta posibilidad de confusión del hexámetro y el verso libre, hay que mencionar también la inclusión del verso libre en el estudio del hexámetro que hace Tarsicio HERRERA ZAPIÉN (1975: 243), cuando caracteriza el «verso libre amplio» en los siguientes términos: «No tiene reglas precisas. No obstante, los poetas de talento sienten la necesidad de seguir cierto ritmo que resulta impreciso pero innegable. El resultado es que ciertos poemas aparentemente libres poseen pasajes que podrían considerarse series de hexámetros silábicoacentuales». Y, a continuación, comenta los «ritmos hexamétricos» en la poesía de Vicente ALEIXANDRE, fundándose en el estudio de Carlos BOUSOÑO.

el que cualificados receptores de la poesía de Rubén Darío hablan de hexámetro igualmente. Que en el siglo XIX esta cuestión atrajo el interés de los tratadistas, puede verse en mi trabajo sobre las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX (Domínguez Caparrós, 1975: 111-121). Allí podrá encontrarse también la referencia a las opiniones de tratadistas americanos con los que Rubén Darío tuvo algo que ver en su vida, como el chileno Eduardo de la Barra o el argentino Calixto Oyuela³.

Rafael Lapesa, en reseña de 1937 al trabajo de Julio Saavedra Molina, consideraba demasiado negativas las conclusiones del chileno, y ve un «indiscutible sabor clásico» en los hexámetros de Rubén Darío.

Antonio Oliver Belmás (1960: 401) sostiene que «los hexámetros de la *Salutación del optimista* suponen una de las más altas temperaturas conseguidas con las palabras del hombre». Y Tarsicio Herrera Zapién, en un trabajo sobre la métrica latinizante, califica los versos de la *Salutación del optimista* como «el poema hexamétrico más palpitante de ritmos con que cuenta nuestra lengua» (1975: 208). Aunque este autor no nos da una regla común con la que explicar los hexámetros rubenianos.

Por último, Isabel Paraíso se ha referido al problema de la «frecuente conexión entre hexámetro y verso libre», y excluye de las formas del verso libre los intentos de aclimatación del hexámetro. El motivo para la exclusión tiene una solidez teórica indiscutible: si el poeta tiene en mente la referencia a un esquema, el verso no es verso libre⁴.

³ OYUELA es citado en el poema *Versos de año nuevo* (1910):

«Recordemos. Primero, el hado
propicio. Gravedad, cautela.
Mi amigo Rafael Obligado,
Soto y Calvo, Martinto, Oyuela.» (vv. 37-40)

⁴ En palabras de la misma autora: «Puesto que los hexámetros de Rubén intencionalmente son hexámetros y tienen un molde previo (al que el poeta intenta ajustarse consiguiéndolo mejor o peor), *no estamos en presencia de verso libre*, por más que se produzcan desajustes métricos e incluso acentuales» (1985: 115). Según esto, desde el punto de vista del receptor, éste solamente por la confesión explícita del autor podrá asignar correctamente una forma a la del hexámetro, y no a la del verso libre; o viceversa: ¿son hexámetros los versos libres que el receptor asocia a la forma del hexámetro?

Con las anteriores referencias a algunos problemas que presenta el análisis del hexámetro, sólo he querido ilustrar que la descripción de las formas métricas rubenianas dista de ser una actividad mecánica de recuento de sílabas y acentos. Más adelante se insinuará una manera de abordar tal descripción con el auxilio de conceptos proporcionados por la teoría métrica moderna.

Relacionada hasta cierto punto con la del hexámetro, está la cuestión del uso que Rubén Darío hace del verso libre en su forma moderna. Creo poder situar los extremos de las opiniones posibles en las sostenidas por Navarro Tomás y por Isabel Paraíso. En su descripción y valoración de la métrica de Rubén Darío, Navarro Tomás insiste en el protagonismo que el ritmo adquiere en los casos en que se aparta de la regularidad silábica, y enuncia como característica general: «No siguió en ningún momento el ejemplo de plena independencia del versolibrismo francés» (1967: 204). La autora del más amplio estudio sobre el verso libre, por su parte, considera a Rubén Darío el «primer gran difusor» del mismo, y sitúa su importante papel en la historia del versolibrismo en «haber consagrado el verso libre de pensamiento» (Paraíso, 1985: 121). Por lo demás, en Rubén Darío se encuentran prácticamente todas las modalidades de verso libre diferenciadas por Isabel Paraíso, de las que cuatro son creadas por él, en lo que se refiere al verso castellano: versículo libre mayor, verso paralelístico menor, verso libre fluctuante, verso libre estrófico (1985: 128-129).

Carlos Bousoño (1956) ya había señalado algunos puntos de contacto entre el versículo de Vicente Aleixandre y rasgos de la versificación de Rubén Darío: la unión de distintos tipos rítmicos de un mismo verso, el uso de pretendidos hexámetros, o la aparición de series rítmicas muy marcadas por la regularidad del acento. En Rubén Darío sitúa Pedro Henríquez Ureña (1961: 236) el resurgimiento de la versificación irregular, y más concretamente en *Prosas profanas* (1896).

Otra forma cultivada por Rubén Darío, y que plantea dudas respecto a su carácter, es la de la conocida versificación de cláusulas. Por su variación en el número de sílabas, se la ha relacionado con la ametría y con el verso libre. Por su constitución a base de pequeños grupos de sílabas —a semejanza de los pies de la versificación grecolatina—, en torno a un acento, se la relaciona con los intentos de aclimatación de la versificación clásica. Ejemplo de su asociación con

el verso libre lo encontramos en Isabel Paraíso (1985: 128), quien clasifica, entre las formas de este tipo de verso, la versificación de cláusulas, representada en dos poemas: *Marcha triunfal* y *Desde la Pampa*. Navarro Tomás califica estos poemas también de «amétricos», de ritmo dactílico y trocaico respectivamente.

Para Juan Antonio Tamayo (1943: 21), los ensayos de versificación de cláusulas persiguen «el ideal imposible de la reproducción del hexámetro latino». Considera Tarsicio Herrera Zapién (1975: 210) como «emparentados con la métrica latina» los poemas caracterizados por un marcado ritmo acentual, de los que, junto a los anteriormente citados, da una larga relación clasificándolos según su ritmo (trocaico, anfibráquico, yámbico, anapéstico o dactílico). Claro que este autor, en su afán de encontrar ecos de la métrica clásica, ve como trunfo del hexámetro latino el heptadecasílabo compuesto (7+10, en que el decasílabo tiene ritmo anapéstico, con acento en 3.^a, 6.^a y 9.^a) del soneto *Venus*, de *Azul*; o el pentadecasílabo compuesto (6+9), de ritmo anfibráquico (con acento en 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a y 14.^a) del soneto *A Francia*, de *El canto errante*. También Oliver Belmás (1960: 388-389) señala una aproximación a la cadencia hexamétrica en los versos del soneto *A Francia*. Navarro Tomás sugiere la relación de este verso con el pentámetro clásico (1956: 440).

Que la cuestión de la versificación por pies acentuales preocupaba en el siglo XIX, puede comprobarse con la lectura de mi trabajo sobre las teorías métricas de esta época (Domínguez Caparrós, 1975: 83-111). Mireya Camurati (1974), por su parte, ha consagrado un artículo a la versificación por cláusulas en el periodo modernista.

Lo que está claro es que formas de versificación como la que intenta imitar el hexámetro clásico, la de cláusulas o la libre, confluyen en la creación de un espacio nuevo, al margen del isosilabismo tradicional, y esto explica el que se dude, a veces, en la calificación concreta de un poema. Se puede establecer una escala de mayor a menor regularidad: el primer puesto lo ocuparía la versificación de cláusulas; el segundo sería el de los intentos de imitación de la versificación clásica; y el tercero, el de la versificación libre. Este orden refleja también el del grado de generalidad y posibilidades de integración/confusión de un tipo de versificación en el siguiente. Así, la versificación de cláusulas se ha considerado un tipo de imitación clásica, y de ver-

so libre; los intentos de aclimatación del hexámetro se han asimilado a la versificación libre. Es decir, en la propiedad de no isosilábicos concuerdan todos los tipos, y aquí está la razón de haber llamado libres a estas clases de versos. Reglas específicas son las que individualizan al hexámetro y la versificación de cláusulas. Si bien, siguiendo el orden inverso de generalización, las reglas del hexámetro pueden incluir reglas propias de la versificación de cláusulas —recordemos que hay quien considera la versificación de cláusulas como una forma de imitación de la versificación clásica.

Ejemplo de confluencia de varias de estas formas de versificación en un poema, lo encontramos en la *Salutación a Leonardo*: de los 76 versos, en los 21 primeros está claro el ritmo anfibráquico —se trataría de versificación de cláusulas—, pero a partir del verso 22 ya no es tan perceptible un ritmo silábico, ni acentual, aunque hay rima consonante en toda la composición. De ahí las diversas calificaciones del poema, que para Pedro Henríquez Ureña (1961: 241) constituye un ejemplo de versificación de cláusulas, como la *Marcha triunfal*. Navarro Tomás (1956: 449) lo considera una forma de silva de versos amétricos diferentes, de «movimiento variado y suelto» y «libre oscilación de versos consonantes entre 2 y 14 sílabas». Isabel Paraíso (1985: 118) habla de «extraordinaria heterometría», «compensada por un ritmo acentual muy pronunciado, con cláusulas dactílicas invasoras», y, si no fuera por la presencia de otras cláusulas binarias, podría pensarse en la versificación libre de cláusulas como modelo de la composición. Francisco Javier Díez de Revenga (1985: 31) habla de «primera composición que podríamos considerar según la concepción actual del término, auténtico verso libre».

En el mismo proceder de Rubén Darío se da una mezcla, un juego con estas posibilidades rítmicas, pues en la *Salutación del optimista* parece invitar, con su primer verso (*Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*), a un modelo de versificación de cláusulas, y, sin embargo, el tal modelo queda fulminado por el segundo verso (*espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!*), que Pemán, según hemos visto, calificaba de prosa.

Más sutil, y de mayor repercusión en la métrica, es la experimentación con un verso silábico no desconocido en la versificación española anterior, aunque no tan usado como en este momento. Me refie-

ro al alejandrino. Bastante se ha escrito sobre su uso por los modernistas y Rubén Darío. Este último es bien consciente de la experimentación a que somete este verso, según se desprende del conocido pasaje de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* en que se refiere a que

de la lectura mutua de los alejandrinos del gran francés [V. Hugo], que Gavidia, el primero seguramente, ensayara en castellano a la manera francesa, surgió en mí la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde (1916: 89).

¿Cómo podríamos resumir lo esencial de la experimentación y renovación del alejandrino llevada a cabo por Rubén Darío? Sintetizo los puntos esenciales que han sido objeto de comentario.

Aunque Pedro Henríquez Ureña (1961: 355) ve antecedentes de la libertad acentual con que Rubén Darío maneja el alejandrino en la forma de este verso anterior a Zorrilla, la práctica totalidad de los autores, incluyendo al mismo Pedro Henríquez Ureña, reconocen la influencia francesa⁵.

E. K. Mapes (1940: 12) resume magníficamente los detalles técnicos de la evolución del alejandrino francés, desde una línea con pausa medial hasta la división en dos hemistiquios desiguales y la posterior admisión de dos cesuras con la sexta sílaba fuertemente acentuada (tipo de alejandrino ternario preferido por V. Hugo). El paso siguiente es la debilitación de la sexta sílaba con la colocación de palabras débilmente acentuadas (preposiciones, artículos), el encabalgamiento de los dos hemistiquios, llegando al tipo de encabalgamiento que supone la división de una palabra. Pues bien, «todos, o esencialmente todos, los detalles de técnica que se encuentran en el alejandrino francés, a través de todo el periodo de su desarrollo, se encuentran asimismo en Darío» (1940: 13)⁶.

⁵ Dice Pedro HENRÍQUEZ UREÑA: «Cuando GAVIDIA y DARÍO descubren, con la lectura de la poesía francesa, y particularmente de Hugo, la variedad rítmica de que es capaz el alejandrino, se limitan a devolverle la libertad de acentuación que tenía antes de ZORRILLA y a ensayar cortes internos» (1961: 355).

⁶ Para los detalles técnicos del alejandrino francés, y las transformaciones sufridas en el siglo XIX, véase H. MORIER (1961).

El cambio fundamental afecta a la cesura, y así lo ven los comentaristas del fenómeno. Dámaso Alonso observa que el alejandrino de Rubén Darío, pariente del francés, «va a establecer con mucha frecuencia extraños puentes, vínculos entre los dos hemistiquios» (1952: 556). A un lado y otro de la pausa medial quedan elementos de una misma unidad fonética, de un grupo de intensidad, o de una palabra; y, por supuesto, no es nada raro el encabalgamiento. Hasta diez tipos de divisiones caprichosas entre hemistiquios señala Roger D. Bassagoda (1947: 77-79).

Leamos algunos ejemplos de estas violentas separaciones en el centro del alejandrino. De *Prosas profanas* son todos los que cito a continuación:

Son los Centauros. Unos / enormes, rudos; otros
(*Coloquio de los centauros*, 11)

Teje la náyade él' / encaje de su espuma
Es el momento en que él' / salvaje caballero
(*Epitalamio bárbaro*, 4, 6)

A los Satanes vér' / lenianos de Ecbatana
Ojos de víborás' / de luces fascinantes
¿Acaso piensas én' / la blanca teoría?
(*El reino interior*, 44, 48, 68)

Navarro Tomás indica que la imitación del alejandrino francés se refiere a la modificación de «la correspondencia que ordinariamente se había observado entre el orden sintáctico del verso y la división métrica de sus hemistiquios» (1956: 419). Se trata, pues, de un asunto de cesura⁷.

La separación radical entre pausa métrica y sintaxis plantea graves problemas de lectura, como es lógico. Y esto lo han visto quienes se han ocupado del alejandrino. Simplificando, podemos decir que son dos las soluciones adoptadas: la primera sigue un modelo de lec-

⁷ Otros testimonios para la insistencia en el carácter especial de la cesura del alejandrino modernista de Rubén Darío, pueden encontrarse en DIEZ ECHARRI (1957: 105), OLIVER BELMÁS (1960: 380), LONNE (1968: 274).

tura en que no se hacen las acentuaciones violentas que exige la acomodación exacta al modelo de alejandrino compuesto de dos hemistiquios. Se trataría de una «lectura prosaica», en el sentido de que es más próxima a los hábitos lingüísticos del hablante. La segunda solución, que opta por el respeto absoluto al esquema rítmico, supone en el lector una clara conciencia del modelo de verso, y no se para ante las violencias necesarias para el ajuste de la ejecución al modelo. Es una «lectura musical», en el sentido de que el esquema rítmico impone su ley al material lingüístico. Bien es verdad que tal lectura de los versos de trece sílabas mezclados con los alejandrinos encuentra un apoyo en la inercia rítmica que se crea con la lectura de la serie de versos de 14 sílabas.

En el primer caso, se desdibuja el esquema del verso, y éste se coloca en la vía de la mezcla de metros del verso libre. Veremos que no han faltado las observaciones sobre este parentesco. En el segundo caso, se violenta un modelo de interpretación en que la realidad sintáctica guiara la lectura del verso.

Pero veamos algunos ejemplos de estas dos actitudes ante la interpretación del verso de trece sílabas en la serie de alejandrinos. En el primer grupo coloco a Pedro Henríquez Ureña, a Julio Saavedra Molina y a Francisco Maldonado. Pedro Henríquez Ureña habla de la desarticulación completa del alejandrino por la supresión de la pausa (y *los moluscos rémi / niscencias de mujeres*) o la inclusión de versos de trece sílabas, en los que a veces se destacan tres acentos que dividen el verso en tres grupos rítmicos (y *tú, paló / ma arrú lladó / ra y montañera*) (1961: 356-357).

Julio Saavedra Molina señala, en referencia a esta mezcla de versos, que «la promiscuidad de uso dificulta la lectura, la interpretación, y la percepción inmediata de la armonía» (1933: 51). Interpreta prácticamente todos los versos de trece sílabas que se mezclan con los alejandrinos como versos organizados con tres compases (acentos en 4.^a, 8.^a y 12.^a sílabas). Efectivamente, todos los versos que he citado antes se ajustan a ese patrón⁸. El problema, entonces, está en cómo justifi-

⁸ El mismo JULIO SAAVEDRA MOLINA señala como versos de trece sílabas que no se ajustan a ese patrón de acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a, los siguientes: y *en la espiga / de oro y luz / duerme la musa*; y *en mi alma / reposa la luz / como reposa*; y *no hállo / sino la*

car la mezcla de dos esquemas de verso claramente diferentes. Para el lector del verso libre, esto no presenta ninguna dificultad. Dice Julio Saavedra Molina inmediatamente después de las palabras anteriormente citadas: «Pero cuando se tiene presente la promiscuidad de metros aceptada en los 'versos libres' y las ascas y bascas que provoca la cocina de ritmos heterogéneos de algunos de estos, aquello resulta apenas el agror de una guinda» (1933: 51). Curiosa justificación «a posteriori» que lleva a concluir que uno de los orígenes del verso libre está en esta flexibilización del alejandrino. Sin duda, Saavedra Molina piensa en el lector posterior al modernismo.

Francisco Maldonado de Guevara no duda en leer como versos de trece sílabas todos los citados, y explícitamente censura una lectura como la siguiente: *el chorro de agua dé' / Verlaine estaba mudo* (1953: 38)⁹.

Pasemos ahora a las que hemos calificado de «lecturas musicales». Ya Arturo Marasso Roca señalaba, en referencia a las divisiones en interior de palabra por la pausa media: «El poeta ha sentido así musicalmente el verso, acentuando el énfasis en una sílaba que no lleva acento gramatical pero sí, y violentamente, el métrico» (1923: 152). En efecto, hay que tener un muy desarrollado sentido del ritmo para imponer, en actitud semejante a lo que hace la música, un esquema al que se resiste la realidad lingüística.

La lectura musical, que se encontrará practicada en autores como Bassagoda (1947: 97-99), tiene un defensor en Dámaso Alonso (1952), quien la justifica a sabiendas de que no es la normal: «Mi interpretación del alejandrino modernista se aparta bastante del criterio usual» (1952: 563, n. 15 bis). La lectura censurada por Francisco Maldonado puede encontrarse en Dámaso Alonso (1952: 559). La razón principal consiste, para Dámaso Alonso, en la evidente intención de

palabra / que hūye (1933: 51). Pienso que los dos primeros pueden explicarse como alejandrinos compuestos de 7+7, haciendo, en el primero, pausa tras *oro*; y en el segundo, hiato entre *mi* y *alma*.

⁹ Una pequeña diferencia entre la lectura de Julio SAAVEDRA MOLINA y la de Francisco MALDONADO es que el chileno guía su escansión por los acentos y habla de tridecasílabo de tres compases: *y entre las rá / mas encantá / das, papemores* (1933: 50). Francisco MALDONADO se guía fielmente por la sintaxis y habla de trecenarios con dos cesuras: *y entre las ramas / encantadas / papemores* (1960: XII).

Rubén Darío y de sus seguidores de hacer versos de catorce sílabas (1952: 557). En el contraste entre ritmo y sintaxis está la posibilidad de matices expresivos, a los que Dámaso Alonso se refiere constantemente¹⁰.

También Navarro Tomás (1956: 422) da importancia primordial a la serie de alejandrinos de tipo común en que se integran los ternarios de trece sílabas, y los mide como alejandrinos con encabalgamientos: *del ruiseñor primá' / veral y matinal*.

Nadie discute el efecto desautomatizador que el uso de Rubén Darío tiene en un alejandrino que corre el peligro, tal como se resucita en el Romanticismo, de convertirse en verso pobre por su exclusiva insistencia en el ritmo yámbico (Zorrilla sólo acentúa las sílabas pares). Dámaso Alonso había señalado esta flexibilización y riqueza de matices, que también ha llamado la atención de otros autores —por citar algunos: Lonné, 1968: 272-274; Sánchez, 1954: 477; Maldonado, 1960: XI.

Independientemente del problema de su interpretación, la flexibilidad que Rubén da al alejandrino confluye en esa corriente de libertad que lleva al verso libre. Ya se ha visto antes que, tanto la versificación de cláusulas, como los intentos de aclimatación del hexámetro se han puesto en relación con la tendencia versolibrista. No nos puede extrañar que la mezcla de versos de catorce y trece sílabas en el alejandrino se haya relacionado igualmente con el verso libre. Saavedra Molina decía que, después del ametrismo moderno, no hay que escandalizarse de tal unión. Para Emiliano Díez Echarri, por la atenuación de la cesura, «el verso ha ido ganando en cohesión, pero su estructura interna ha quedado relajada, dando pie para esa disolución de los factores métricos que no tardaría en ser proclamada y puesta en práctica por las escuelas subsiguientes» (1957: 107)¹¹.

¹⁰ Dice: «Este tira y afloja, estas muy tenues intensificaciones y disminuciones, esta contradicción entre sentido métrico y sentido conceptual e idiomático es lo que enriquece en matices al nuevo alejandrino, lo que quita la rigidez de sus dos hemistiquios tradicionales» (1952: 558).

¹¹ Por lo que se refiere a la métrica francesa, también se ve el verso libre como última etapa de las modificaciones del alejandrino, MAPES (1940: 12), SAAVEDRA MOLINA (1933: 46). Roger D. BASSAGODA piensa que «en el desgarramiento que las licencias usadas hicieron en la musicalidad de los alejandrinos, que tan pronto parecieron versos

No es mi propósito actual, ni mucho menos, profundizar en la indagación de las características de esta convergencia de flexibilización y libertad métrica que se da en el verso de Rubén Darío. Mi propósito era mucho más modesto: dar algunos ejemplos de que la descripción de las formas métricas empleadas por Rubén Darío es terreno aún fértil para la investigación. Que los ejemplos por mí dados no agotan el campo de estudio, está claro si se piensa que algunos de los fenómenos señalados pueden encontrarse en otras formas métricas. Por ejemplo, en el dodecasílabo (compuesto de 6+6) hay casos de cesura en sílaba débil, hecho tan comentado en el alejandrino. Algunos ejemplos:

*dieron cuenta dé' / los más bravos perros
ante el señor qué' / todo ata y desata
no dio treguas á' / su furor jamás
le miró con úna / profunda mirada
(Los motivos del lobo)*

*y con otras qué en lo / misterioso vi
(Letanía de nuestro señor Don Quijote)*

E incluso puede citarse un decasílabo como el siguiente:

*sonaban álder / nativamente
(Los cisnes, IV)*

En el análisis de estos fenómenos hay terreno, pues, para la discusión actual. Lo mismo que en el comentario a las distintas interpretaciones o dudas acerca de la forma métrica de poemas como *Urna votiva* (Oliver Belmás, 1960: 379) o *Gaita gallega* (Henríquez Ureña, 1961: 238; Oliver Belmás, 1960: 392-395), por citar algunos.

Hay otra observación que quisiera hacer a propósito de la comprensión de las formas métricas rubenianas. Pienso en la utilidad que

de trece como de quince sílabas, hallaron su origen y surgieron ritmos tan móviles y poco cantables que insensiblemente se dio en el verso libre» (1947: 102). Y un poco más adelante, en referencia a la versificación libre, dice: «Hasta esta manera de versificar se ha llegado por la vía del alejandrino» (1947: 107).

algunos conceptos de métrica general tienen para el adecuado enfoque del análisis. Más en concreto, los conceptos de *modelo* y *ejemplo de verso*, y *modelo* y *ejemplo de ejecución* me parecen fundamentales. Como es sabido, la formulación de tales conceptos, que recogen ideas de las teorías formalistas sobre el verso, se debe a Roman Jakobson, en su trabajo clásico sobre *Lingüística y poética*. Yo mismo en otros lugares me he ocupado del comentario de estos conceptos (Domínguez Caparrós, 1988a: 90-93; 1988b, con aplicación a problemas de pausa).

Según la caracterización de Jakobson (1960), los conceptos de *modelo* (*verse design*) y *ejemplo de verso* (*verse instance*) enlazan con las observaciones hechas por la métrica tradicional, o los formalistas rusos, sobre la existencia de elementos abstractos, constantes, esquemáticos, que están presentes en las manifestaciones lingüísticas del verso. Un verso concreto es un ejemplo de verso, regido por un modelo de verso, que determina las invariantes y fija los límites de las variaciones. Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüística del texto. Los conceptos de modelo y ejemplo de ejecución, plena y exclusivamente en el terreno de la recepción. El ejemplo de ejecución de un verso es la interpretación concreta hecha por un lector, un recitador de dicho verso. Esta interpretación depende del modelo de ejecución que adopta el receptor, que puede oscilar entre los extremos marcados por un estilo, un modelo estrictamente rítmico (tendente a poner de manifiesto la escansión de los elementos rítmicos), y un modelo cercano a la prosodia de la prosa.

En el acto comunicativo de la literatura en forma de verso, las reglas métricas son un factor importante de la necesaria convención. Si el emisor no es capaz de reflejar en su ejemplo de verso (en la manifestación lingüística concreta de cada uno de los versos) los índices del modelo de verso que rige su composición, difícilmente podrá el receptor captar en su ejecución las constantes y límites de las variaciones. En el caso concreto de los usos rubenianos comentados, ¿hasta qué punto quedan, por ejemplo, claramente establecidas las normas del hexámetro, de manera que pueda diferenciarse los ejemplos de verso concretos de otras manifestaciones amétricas, como el verso libre? ¿Admite el alejandrino, y en qué proporción, la mezcla con un

verso de trece sílabas, confiando en que el modelo de ejecución muy rítmica adoptado por el supuesto receptor forzará ejemplos de ejecución como los que acentúan en lugares no esperados por la norma lingüística? Por supuesto que el ritmo, dominante del lenguaje versificado, somete a ciertas violencias al lenguaje común, pero la cuestión es si, pasado un límite, no pelagra la recepción del modelo de verso. Esto es lo que se dilucidaba en las distintas actitudes ante el alejandrino ternario. Todo el mundo era consciente de la violencia, de la ruptura del molde tradicional, y de la apertura a formas que después conocerían amplio desarrollo.

Estas cuestiones muestran que el manejo que hace Rubén Darío de la métrica tiene un carácter crucial, en el sentido de que refleja un momento de cambios del modelo de verso. El modelo de verso está en transformación, que se refleja en la flexibilidad de los ejemplos concretos de verso —flexibilidad comentada por los tratadistas, según sabemos.

Todo esto tiene que ver con una observación generalmente admitida respecto al carácter revolucionario de la métrica de Rubén Darío. No me entretengo en el repaso de las opiniones reflejadas en esos lugares privilegiados de difusión de pensamiento acerca de la literatura que son los manuales de historia literaria¹². Limitándome a los trabajos especí-

¹² Ejemplo emblemático se encuentra en el utilizadísimo manual de JOSÉ GARCÍA LÓPEZ, donde se puede leer: «A partir de Rubén, el verso español se enriquece con sonoridades y cadencias insospechadas» (1969: 581). Y más adelante: «Guiado por un formidable instinto de la melodía y del ritmo y haciendo uso de una absoluta libertad, Rubén DARÍO inventa, resucita o incorpora al castellano las más diversas combinaciones estróficas o rítmicas» (1969: 583. Cursiva de GARCÍA LÓPEZ).

No es ajeno a la idea de Rubén DARÍO innovador y revolucionario en métrica el hecho de que en las antologías de poesía modernista —sin duda la fuente más común de acceso a la poesía de Rubén DARÍO— no falta alguno de los poemas métricamente más discutidos. Hay aquí un campo de exploración: el de las relaciones entre los tipos de poemas más difundidos y la idea que nos hacemos de la poesía de su autor. La comparación de cuatro selecciones de la poesía de Rubén DARÍO —dos referidas a todo el Modernismo, y dos de la obra del nicaragüense nada más— nos da los siguientes resultados: 1) aparecen en las cuatro selecciones los siguientes poemas: *Venus* (soneto en heptadecasílabos, a veces considerados hexámetros), *Era un aire suave* (dodecasílabos), *Canción de otoño en primavera* (eneasílabos), *Lo fatal* (alejandrinos, 1 enneasílabo y 1 heptasílabo); 2) en tres de las selecciones aparecen los siguientes poemas: *Blasón* (decasílabos anapésticos), *Sonatina* (alejandrinos), *Responso a Verlaine* (alejandrinos y enneasílabos), *Yo persigo una forma* (soneto alejandrino), *Yo soy aquel que ayer no más*

ficamente dedicados a la métrica rubeniana, se encuentra el enunciado de la valoración de la técnica versificadora de Darío como revolucionaria en afirmaciones como la siguiente, de Arturo Marasso:

Innovador como Garcilaso, en la métrica y el estilo, por la magnitud de la creación y de su arte, dará, en la lírica castellana, nombre a una época. En sus versos hay un secreto influjo, un misterio latente, la posibilidad de toda obra futura (1954: 1).

Dámaso Alonso compara igualmente a Rubén Darío con Garcilaso, en cuanto que inauguran sendos momentos de «luces virginales de aurora» en la poesía española:

En toda la historia de la poesía española hay dos momentos áureos: el uno va de 1526 (conversación de Granada) hasta, digamos, 1645 (muerte de Quevedo); el otro lo estamos viviendo: ha comenzado en 1896 [*Prosas profanas*] y no ha terminado todavía (1952: 549).

En el caso de Rubén Darío, lo que llega a España con él es «todo un siglo de poesía francesa», con su técnica también¹³.

¿En qué sentido es revolucionaria la métrica de Rubén Darío? Si planteo esta pregunta, es porque, desde el punto de vista de la métrica entendida como establecimiento de esquemas, choca el efecto de innovación con los resultados de un recuento que ve ejemplos anteriores de prácticamente todos los tipos de versos usados por Rubén. Navarro Tomás sintetiza, en las siguientes palabras, esta situación de aparente paradoja:

decía (endecasílabos), *Nocturno, a Mariano de Cavia* (alejandrinos); 3) en dos de las recopilaciones aparecen los poemas siguientes: *Walt Whitman* (dodecasílabo compuesto 7+5), *El país del sol* (prosa poética), *A Roosevelt* (alejandrinos, octosílabos, enneasílabos y versos irregulares), *Salutación del optimista* (hexámetros), *Nocturno* (alejandrinos), *Margarita* (soneto alejandrino), *Poema del otoño* (eneasílabos y pentasílabos). Las antologías consultadas son: SCHULMAN Y GARFIELD, 1986; GIMFERRER, 1981; CONCHA, 1975; y GULLÓN, 1982.

¹³ Los trabajos de E. K. MAPES tratan precisamente de deslindar lo que hay de influencia francesa en el aspecto métrico. Véase, por ejemplo, MAPES (1940), donde discute el «casticismo» de la técnica del verso que Arturo TORRES RIOSECO quiere demostrar en Rubén DARÍO.

Darío personaliza el periodo de más extensa y profunda renovación en el cultivo del verso español. Sin embargo, en la serie de sus versos, es poco en realidad lo que puede considerarse como producto de su propia invención (1967: 201).

Lo más importante, para el historiador de la literatura, es, sin embargo, que la métrica de Rubén Darío es un hito en la poesía española, a pesar de que más de la mitad de los tipos de versos empleados por Rubén Darío son los normales en la métrica española, a pesar de que hay ensayos de versos de los poetas de su época en los que Darío no participa, a pesar de que «no se entregó a ensayos experimentales», a pesar de que los versos más conocidos como característicos de Rubén ya habían sido usados por poetas anteriores, aunque «los ejemplos con que de ordinario tales versos son recordados son precisamente los que Darío les dedicó y no los anteriores o posteriores» (Navarro Tomás, 1967: 202-203).

La razón de esta contradicción entre lo históricamente cierto y lo que ocurre en la recepción —cuando se consideran arquetipos de las innovaciones modernistas los ejemplos de Rubén Darío— está en «algo que no se da de manera corriente ni tampoco se deja definir con facilidad» (Navarro Tomás, 1967: 203). Se trata de una *secreta técnica*, que Navarro Tomás analiza en la *Sonatina*, dándonos un ejemplo magnífico de ampliación de la métrica a la poética, de consideración del verso como hecho de lenguaje, más allá del recuento de fenómenos acústicos, hasta incluir los hechos sintácticos, de orquestación verbal y temática¹⁴.

Quizá el «secreto influjo», el «misterio latente» de que hablaba Arturo Marasso pudiera desentrañarse siguiendo el ejemplo de Navarro Tomás en su análisis de la *secreta técnica*. Para el mismo Arturo Marasso:

Las formas métricas responden a una modalidad del espíritu humano; nacen de la compenetración del espíritu con el sentimiento poético (1923: 169).

¹⁴ En el resumen que hace NAVARRO TOMÁS (1967: 218-219) de las características de la *Sonatina*, hay un perfecto programa de indagación métrica poética.

El caso de Rubén Darío vendría a demostrar que la métrica es algo más que recuento; que el lector considera, con razón, al poeta nicaragüense innovador, a pesar de que haya esquemas iguales anteriores a los suyos, pues su originalidad está en su lenguaje, en la conjunción del lenguaje y el esquema métrico, que hace que se considere original, por efecto del lenguaje, el esquema.

Encontraremos, pues, en la poesía de Rubén Darío, terreno abundante para las indagaciones de las relaciones entre métrica y lenguaje poético. En otro lugar he tratado de las bases teóricas para el establecimiento de un programa de estudios métricos que no olvide el análisis de la sintaxis y semántica rítmicas (Domínguez Caparrós, 1988a). No faltan tampoco las muestras de investigación concreta para indicar los caminos por donde pueden ir los trabajos particulares. Antonio Oliver Belmás (1960: 350-360) nos da un buen índice de fenómenos, no estrictamente métricos, pero que contribuyen a que el verso sea «un verso, a veces, con todos los instrumentos de una orquesta bien nutrida» (360)¹⁵. Tras la sola mención del trabajo de Navarro Tomás (1967), a que hace poco me he referido ampliamente, hay que citar el de Gustav Siebenmann (1969) sobre la expresividad de los sonidos en la poesía de Rubén Darío, donde se llega a conclusiones de alcance teórico sobre la naturaleza de la poesía:

En efecto, hemos visto que por vías de la expresividad el signo poético *adquiere una decisiva ampliación* en la parte del significado. Empleando el signo poéticamente, el poeta dice más (1969: 321).

La sistematización de las observaciones sobre el verso de Rubén Darío que tienen un alcance general para el establecimiento de su poética, constituye terreno suficiente de observación para una monografía.

Al final de mi trabajo, queda claro que el propósito del mismo ha sido el de indicar caminos para futuras investigaciones en un terreno sobre el que hay la idea equivocada de que poco hay que decir ya. En

¹⁵ Véase allí su curiosa teoría sobre la «onda rítmica». El índice de recursos estilísticos del verso modernista se encuentra en p. 350.

el aspecto técnico, se han visto algunos puntos de especial interés para la discusión hoy día. En el aspecto funcional, o poético, queda mucho campo por explorar¹⁶. Sin hablar de la expansión de la búsqueda a todo el Modernismo, periodo que, en relación con el Romanticismo, «ha usado, con una metáfora desconocida por los románticos, todos los recursos acústicos permitidos por las viejas y las nuevas preceptivas» (Oliver Belmás, 1960: 350); y que «decora y arrea sus poemas con un lujo de ritmos muy superior incluso al de los mejores tiempos románticos» (Díez Echarri, 1957: 103). Si en la visión distanciada por el tiempo, el Modernismo se asocia, en primer lugar, a Rubén Darío, se comprenderá el interés de la empresa a la que intento alentar.

IV

SEMIÓTICA DE LA POESÍA¹

¹⁶ Esto sin entrar en el terreno de la métrica comparada, donde, refiriéndose al alejandrino, escribía L. GÁLDI en 1968: «La impresión puramente acústica no es más que el vehículo de un «contenido» que intenta revelarse de manera adecuada. Estamos vencidos de que, precisamente desde este punto de vista, casi todo queda todavía por hacer en el dominio de la métrica comparada» (1968: 1649. Traduzco del francés).

¹ Aportación al *Curso de Introducción a la semiótica*, Instituto de Estudios Almerienses, 2-6 de abril de 1990; publicada, con el título de «Semiótica de la poesía», en *Introducción a la semiótica*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1991, pp. 65-86. La inclusión de este trabajo en la presente recopilación de estudios de métrica tiene el sentido de proporcionar un marco teórico en el que se integran las cuestiones del verso, como a lo largo del mismo se explica en más de una ocasión.

SEMIÓTICA DE LA POESÍA

I

En contra de lo que se espera, el uso del tecnicismo semiótica no sirve, precisamente, para designar una actividad cuyas características y modos de proceder sean inmediatamente identificables para quienes hablan de semiótica o la practican. Que hay lugar para la discusión y para la producción metateórica en torno a la teoría semiótica es un hecho comprobable en la consulta de trabajos que reúnen los presentados en las reuniones científicas dedicadas a esta disciplina o filosofía. La definición de semiótica es, sin duda, asunto merecedor de amplios trabajos exclusivamente dedicados a ella, aunque éstos se limitaran a darnos el estado de la cuestión.

La complejidad y amplitud del problema no nos exime, sin embargo, de que manifestemos cuál es la idea de semiótica que vamos a adoptar en nuestra exposición. Como punto de partida nos puede servir perfectamente el tratamiento que a la cuestión dan Greimas y Courtés en su ya clásico diccionario *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tres son los grandes apartados en que se dividen las notas características de la semiótica: según que esta voz designe, en primer lugar, «un conjunto significativo que se sospecha, a título de hipótesis, que posee una organización, una articulación interna autónoma». Es decir, se trata de una semiótica *objeto*, o de un *objeto* que se va a describir porque se piensa que tiene una forma pe-

culiar de organización de sentido. En cuanto que es significativo dicho objeto produce sentido y es semiótico. Los grandes lugares en que se manifiestan los signos, en que se ejercita el conjunto de las semióticas —o de las *semióticas-objeto*, mejor— son dos: el *mundo natural* y las *lenguas*. Según esta primera acepción, pues, por *semiótica poética* o semiótica de la poesía debemos entender un objeto (poesía) construido con la lengua natural y que pensamos que tiene una organización interna, autónoma, de sentido, aunque todavía no la hayamos descrito ni sepamos cuál es exactamente. El objeto poético se integra en el dominio de la semiótica literaria (véase la definición en el mismo diccionario), «cuyos límites parecen haber sido establecidos más por la tradición que por criterios objetivos formales». Pero esto es entrar en una discusión, tópica en los estudios teórico-literarios, acerca de la definición de la literatura.

No vamos a seguir por aquí; simplemente nos basta con el reconocimiento de que la poesía es un objeto al que —cultural o formalmente— reconocemos una entidad, una organización autónoma de producción de sentido, y por eso hablamos de *semiótica de la poesía o poética*.

Una segunda acepción de la palabra *semiótica* se refiere a la semiótica objeto que es aprehendida, informada y articulada por una teoría semiótica. La teoría semiótica de L. Hjelmslev, por ejemplo, considera los sistemas semióticos, significativos, como una red de relaciones jerárquicamente organizada y dotada de un doble modo de existencia (paradigmático o sistemático; y sintagmático o proceso), al tiempo que organizada en dos planos de articulación (expresión y contenido). Fruto de la descripción del objeto semiótico es el establecimiento de una tipología de las semióticas, que pasamos por alto en todo lo referente a los tipos distinguidos por Hjelmslev, y nos referimos solamente a la tendencia actual, señalada por Greimas y Courtés, a una distinción de *semióticas lingüísticas* y *semióticas no lingüísticas*. Aunque inmediatamente hay que hablar de *semióticas sincréticas* para aquellas semióticas que emplean signos lingüísticos y no lingüísticos. El sincretismo está presente aun en la semiótica del lenguaje natural, donde no es raro el empleo de signos gestuales, por ejemplo. Todas estas distinciones, aunque a veces crean confusión, deben ser consideradas, según los autores del diccionario de semiótica, como

«un signo de salud y de vitalidad de una semiótica que quiere ser un proyecto de investigación y una investigación en vías de realizarse». Esta manifestación de provisionalidad y de incompletitud puede utilizarse, sin duda, para darse ánimos, pero puede justificar quizá análisis y clasificaciones tan dispares entre sí que se pierda lo que de común parece que deben tener las investigaciones que se agrupan bajo el mismo rótulo. Si aplicamos esta segunda acepción a la caracterización de la semiótica de la poesía, diremos que ésta es un sistema descrito por una teoría, o en vías de descripción por la misma. Resultado del análisis es la enumeración de procesos significativos propios de esta semiótica y su consiguiente inserción en una clasificación. La poesía, por referirnos a la clasificación anterior, diremos que es una semiótica lingüística, pero no deja de presentar caracteres de una semiótica sincrética: recordemos, por ejemplo, el valor significativo de la disposición gráfica —disposición que obedece a un sistema distinto del lingüístico en algunos tipos de poesía, como los caligramas.

Por último, la tercera acepción, que se sitúa en el nivel epistemológico, hace referencia a la semiótica como semiótica general, que da cuenta de todas las semióticas particulares, o como *teoría semiótica*, que, como tal, debe cumplir las normas de científicidad de toda teoría. Muchas son, nos dicen Greimas y Courtés, las teorías semióticas posibles, y la comparación entre ellas sería la que decidiera cuál es mejor, pero resulta que hoy por hoy tal comparación es imposible, «ya que no existe todavía una teoría semiótica digna de este nombre». Se encuentran, sí, *teorías intuitivas* sin procedimientos operativos o formalizados fundados en alguna teoría.

En esta situación, sólo es posible referirse a las condiciones generales de una teoría semiótica. Esta debe presentarse como una *teoría de la significación*, con forma *generativa* y orientada al estudio de la *enunciación*. Pero esto es, según explican los autores, una opción particular suya. Es indudable que a la semiótica de la poesía importa —lo mismo que a todo objeto que se considera autónomo en sus procesos de creación de significación— la naturaleza de la teoría semiótica general que va a dirigir los análisis y clasificaciones de dicho objeto.

Pero, como vemos, Greimas y Courtés son bastante poco contundentes acerca del tipo de método o de teoría general que pueden ser

calificados de semióticos; o acerca de las propiedades y características en función de las cuales se excluyen de la semiótica procedimientos y teorías.

Parece que lo único que imprime una seña de identidad y una indudable unidad a los estudios semióticos es el interesarse por la semiología, la *producción de sentido*. La caracterización de la semiótica, así, no puede entonces ir más allá de la definición que diera Saussure cuando se refería a la semiología, en su *Curso de Lingüística General*, como ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social.

Esta ciencia nos enseña en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. La lingüística, nos dice Saussure (1967: 60), es una parte de esta ciencia, que, a su vez, es parte de la psicología social.

No tiene dudas tampoco la profesora Carmen Bobes Naves cuando se refiere a la unidad sustancial del objeto de la semiótica, aunque metodológicamente se hayan diferenciado tres aspectos (sintáctico, semántico y pragmático), en los siguientes términos:

En este panorama de presupuestos para el análisis no cabe duda sobre la unidad básica de los tres aspectos de la semiótica y sobre la unidad sustancial de su objeto, que es invariablemente un proceso semiótico concreto y su producto objetivado, el texto, que se manifiesta exteriormente por medio del signo, sea verbal, sea literario o de otro tipo. Resulta utópico pensar en unos límites claros, por muy minucioso que se haga el análisis, entre las unidades sintácticas, los valores semánticos y las relaciones pragmáticas, puesto que los tres son aspectos del signo y los tres son simultáneos en el uso y en el ser del signo (Bobes, 1989: 101)².

² Esta misma concepción general de la semiótica como estudio del texto en tanto que signo, parece desprenderse de las palabras con que Michael RIFFATERRE empieza su obra *Sémiotique de la poésie*: «Un article publié en 1971 où j'analysais les mécanismes qui donnent sa littérarité à une phrase littéraire fut la première ébauche de la théorie de sémiotique poétique proposée dans cet ouvrage. Auparavant, je m'étais presque exclusivement occupé des structures de surface du discours poétique et de ce que le lecteur identifie et reconnaît comme le style. Avec cet article, je commençais à étudier le poème comme tout: il m'apparaissait que cette entité finie et close qu'est le texte était l'unité de sens propre à la poésie et que la méthode la plus fructueuse pour expliquer le discours poétique devait être sémiotique plutôt que linguistique» (RIFFATERRE, 1983: 9).

Es decir, el objeto de la semiótica es el proceso de creación de sentido en el texto, que se manifiesta como signo.

Ante definición de la semiótica tan general, parece muy oportuna la cuestión que plantea Umberto Eco al principio de su *Tratado de semiótica general* (1977: 32):

Es frecuente la pregunta de si la semiótica es una DISCIPLINA específica con su propio objeto y métodos propios o un DOMINIO de estudios, un repertorio de intereses todavía no unificado y quizá no del todo unificable.

Por otro lado, el dominio aparece hoy lleno de variedad y desorden en sus formas, aunque hay que proponer un modelo de investigación (de disciplina) susceptible de ser revisado continuamente.

Por lo que atañe a la semiótica literaria, no nos puede extrañar que se llegue a concepciones tan amplias de la semiótica como la propuesta por Miguel Ángel Garrido Gallardo (1982: 29):

En el estado actual, la Estilística sería una parte, como semiología literaria, de una presunta semiótica general y compañera de semióticas tan importantes como la de las lenguas naturales o Lingüística, o más limitadas como la de los relatos o Narratología. Nótese que la realidad dista de conocer delimitaciones tan tajantes como las que acabamos de sugerir.

Lo que importa es destacar la asimilación de Estilística a semiología literaria, que lleva al camino por el que se va a considerar semiótico cualquier estudio de la literatura en que se aprecie una incidencia de los métodos o conceptos propios de la lingüística.

Quiero resumir este largo preámbulo teórico, y digo que por semiótica de la poesía entendemos un objeto, la poesía, que crea sentido por medio de procedimientos particulares de significación; que los distintos métodos semióticos ensayados —no hay unanimidad, como veremos— producen, en su análisis, el conocimiento de los procedimientos significativos y las características del sistema de la poesía como sistema semiótico; y que la teoría semiótica general de la que hay que partir se define como la búsqueda de un conocimiento de los procedimientos de creación de sentido, del funcionamiento

to del signo. Por otra parte, me parece muy oportuno recordar, a propósito de lo que venimos tratando, las palabras de la profesora Alicia Yllera Fernández en su magnífico y temprano panorama de la semiótica literaria:

La semiología no presenta hoy un campo de estudio universalmente admitido y, menos, salvo ciertos axiomas generales, un procedimiento de análisis aplicable a todos estos dominios. Por eso, la semiótica de la literatura sigue acudiendo a la lingüística —claro está que el problema se zanja al considerar a la semiología una parte de la lingüística, como hizo Barthes— en busca de modelos (Yllera, 1979: 143)³.

Todo esto venía a cuento de la desmitificación de una creencia que, pecando de optimismo, estuviera tentada de ver en la semiótica un método de estudio perfectamente construido y dispuesto a ser aplicado al análisis de la poesía. Pero no quiero, ni mucho menos, ignorar los inteligentísimos trabajos que se han llevado a cabo, para un mejor conocimiento de la poesía, desde variadas posturas que se califican de semióticas y que han conseguido conquistar parcelas de nuestro ahondamiento en el análisis del proceso de significación poética que hoy no puede negar nadie que se interese en el estudio de la poesía.

II

Veamos, reconociendo siempre la variedad de posiciones, algunos métodos semiológicos ensayados en el estudio de la poesía. El carácter semiológico de los métodos que vamos a enumerar a continuación se cifra en que parten del modelo del signo propuesto por Saussure, o de las distinciones establecidas por Hjelmslev (expresión y contenido, forma y sustancia).

³ Lo amplio de los límites de lo que cabe entender por semiótica, puede compararse con el análisis de los títulos recogidos en la bibliografía de José ROMERA CASTILLO (1988).

Carácter semiótico de indudable raíz hjelmsleviana tiene la propuesta de Svend Johansen para el estudio del signo estético. El poema, según esta teoría, es la manifestación de un signo connotativo complejo, es decir, el signo de una semiótica, de un sistema de producción de sentido (la literatura), cuya sustancia de la expresión es el sistema de la lengua natural. Dicho de una manera más coloquial: la literatura es una semiótica que significa más que la lengua común, en la que se basa; que aprovecha los planos del signo lingüístico (recordemos que estos planos son: sustancia del contenido y forma del contenido; sustancia de la expresión y forma de la expresión) para crear sentidos que son propiamente literarios. La *rima*, la *aliteración* o la *paronomasia*, por ejemplo, constituyen usos estéticos de los sonidos —de la sustancia de la expresión de la lengua, es decir, de la semiótica denotativa—. Estas formas de la expresión estética tendrán un contenido estético cuando, en el contexto del poema —signo connotativo complejo, según sabemos—, sean objeto de una experiencia, una interpretación o una reacción espontánea —una emoción experimentada— de carácter no lingüístico. Los efectos del *ritmo*, las libertades sintácticas o las preferencias por ciertos asuntos serían otros ejemplos de formas de expresión estéticas que se basan en distintos planos del lenguaje (Edf, Cdf, Cds, respectivamente) (Johansen, 1949). A. Stender-Petersen, Leiv Flydal o Jürgen Trabant son autores que se basan de manera muy directa en la teoría de Hjelmslev para su concepción semiótica de la obra literaria, y de la poesía, consiguientemente. De raíz hjelmsleviana es igualmente la semiótica de Barthes (Domínguez Caparrós, 1978).

Magníficos ejemplos de análisis semióticos de corte hjelmsleviano aplicados a la poesía española, nos los ofrece el profesor Gregorio Salvador Caja. Podemos citar su «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», o su comentario «*Orillas del Duero*, de Antonio Machado».

La base de estos trabajos, y de la semiótica de la poesía fundada en el modelo glosemático, es que el poema es un signo complejo en cuyo contexto encuentran su explicación los rasgos estilísticos propios de la poesía (estilemas modernos, o figuras de estilo tradicionales).

Sigamos viendo alguno de los muchos modelos de la poesía, para tener una idea de la vocación de teoría general que la semiótica introduce en los tradicionales estudios de la lengua poética. Pues todos estos modelos pretenden dar cuenta de la totalidad de la obra o, al menos, de los mecanismos textuales de creación de sentido literario.

Marcello Pagnini, en *Estructura literaria y método crítico*, hace una útil ordenación de los artificios poéticos basada en los conceptos de la semiótica lingüística de *significante*, *significado*, *función sintagmática* (relación de los elementos presentes entre sí) y *función paradigmática o sugestiva* (relación de los elementos presentes con los ausentes, para establecer una semejanza: el elemento presente sugiere el ausente). Entre los medios de creación de sentido en poesía que parten del significante y se fundan en el sintagma, en la relación de elementos presentes, todo lo que tiene que ver con la iteración fónica es de capital importancia, y, en primer lugar, los *fenómenos métricos*. Basados en la función sugestiva del significante están todos los hechos que tienen que ver con el simbolismo fónico: onomatopeya, o las *funciones simbólicas de los hechos métricos* (sensación de rapidez si hay muchas sílabas átonas entre dos acentuadas, por ejemplo). Por lo que se refiere al significado, la función sugestiva (del elemento presente con relación a elementos ausentes) está ilustrada por el *símbolo*, la metáfora y la alegoría. En poesía, finalmente, el significado suele ordenarse sintagmáticamente en ruptura con el orden lógico, metonímico, frecuente en la prosa; aquí tenemos, pues, un ejemplo de función sintagmática del significado propia de la poesía.

En sus *Principios de análisis del texto literario*, Cesare Segre nos ofrece un modelo semiótico del texto que se inspira en el esquema hjelmsleviano y sus conceptos de expresión y contenido, forma y sustancia.

En poesía, la sustancia de la expresión gráfica es utilizada como artefacto significativo en los caligramas con valor *icónico* (semejanza entre la forma del signo y el objeto que denota); la *disposición de las palabras en un verso* puede tener un parecido con el significado, como es evidente en el poema de Nicanor Parra titulado *Solo*.

S O L O

Poco

a

poco

me

fui

quedando

solo

Imperceptiblemente:

Poco

a

poco

Triste es la situación

Del que gozó de buena compañía

Y la perdió por un motivo u otro

No me quejo de nada: tuve todo

Pero

sin darme

cuenta

Como un árbol que pierde una a una sus hojas

Fuime

quedando

solo

poco

a

poco.

La caída en la soledad y la lentitud del proceso (*poco a poco*) están simbolizadas (parece evidente) en la *disposición escalonada de algunos versos*. En cuanto al valor simbólico de los sonidos (sustancia de la expresión), cualquier analista de poesía, o lector de análisis de poesía, conoce perfectamente la tendencia a dotar de sentido, relacionado con el tema del texto, a toda aliteración o al predominio de un sonido normalmente calificado de claro o de oscuro. La *métrica*, en su aspecto puramente fónico, es un esquema que produce indudables efectos significativos. Piénsese, por ejemplo, en la *rima* y la confluencia que en ella se da de lo fónico, lo semántico y

lo rítmico. Forma de la expresión literaria es lo que tradicionalmente llamamos «estilo». En el plano del contenido, Cesare Segre marca ciertas distancias respecto de lo que se entiende por tal en la teoría lingüística de Hjelmslev, pues el texto, como producto semiótico, incluye otros significados aparte de los lingüísticos: hechos, motivos, etc. No es que C. Segre trate de construir una semiótica del texto literario, pero en su estudio del mismo están presentes los conceptos semióticos.

Vamos a comentar un último modelo semiótico de la poesía que se alinea con la teoría semiótica europea conformada según el pensamiento de Saussure y Hjelmslev. Estoy pensando en Greimas y el estudio con que se abre la importante colección de trabajos de distintos autores que lleva por título *Ensayos de semiótica poética*. El artículo de Greimas se llama «Hacia una teoría del discurso poético». El carácter específico de la semiótica poética se define en el postulado de «la correlación entre el plano de la expresión y el del contenido». Además, el objeto poético, el signo poético, reunión de un significante y un significado, puede tener dimensiones variables: una palabra, una oración, todo el poema. Me parece importante fijarse en esta peculiaridad de la semiótica poética, según Greimas, porque de esa manera se justifica el comentario o la donación de sentido fundada en el reconocimiento de unidades de análisis diferentes de las unidades que tiene en cuenta la lingüística. Así pues, el objeto poético es un signo complejo en el que se postula un isomorfismo del plano de la expresión y del plano del contenido en el plano de la manifestación (fonemas realizados y lexemas) (Greimas, 1976: 12, 16-17, 20). La presencia del modelo del signo lingüístico no necesita ser comentada.

Características generales de las teorías semióticas de la poesía hasta ahora reseñadas son su estrecha relación con la lingüística y su limitación al texto o al código que rige los mecanismos textuales de creación de sentido. Aunque pueda encontrarse una alusión al autor o al receptor, es el mensaje el centro de sus preocupaciones. Son modelos de la poesía claramente vinculados al estructuralismo. No son modelos del funcionamiento de la poesía en el acto de comunicación: pocas referencias directas se encontrarán al emisor o al receptor.

III

De carácter también principalmente estructural es la teoría semiótica de I. Lotman, tal y como queda expuesta en su *Estructura del texto artístico*. A Lotman le interesa la descripción de las estructuras del arte, que funciona, lo mismo que el lenguaje, como un sistema que sirve a los fines de la comunicación, es decir, un sistema que utiliza signos, que van ordenados de manera particular. Al mismo tiempo, el arte se caracteriza por ser un sistema modelizante secundario, es decir, un sistema de comunicación que se construye según el tipo de sistema que constituye la lengua natural. Y esto porque la conciencia del hombre es, ante todo, una conciencia lingüística.

Así, el arte —dice Lotman (1970: 37)— puede describirse como un lenguaje secundario y la obra de arte, como un texto en este lenguaje.

Por lo que se refiere a la poesía, está claro que la elección de este género supone la elección de un lenguaje, en sentido semiótico, y esto justifica la identificación de una semiótica de la poesía. Dice Lotman (1970: 48):

La elección por el escritor de un género, de un estilo o de una tendencia artística determinados es también la elección del lenguaje en el que prevé hablar al lector.

Característica esencial de los signos artísticos es que no son convencionales, como en la lengua natural —al menos tal como los sentimos hoy y prescindiendo del posible origen onomatopéyico, motivado, del signo, tal como se plantea en el *Crátilo* de Platón—, sino que tienen un carácter icónico, es decir, están contruidos según el principio de una dependencia entre la expresión y el contenido. Se semantiza, se carga de significado todo. Todo funciona como signo, como elementos del signo acabado que es el texto (Lotman, 1970: 52-53).

Dejamos aparte otros interesantísimos aspectos de la teoría general de la semiótica del arte lotmaniana, para centrarnos en lo que se refiere a la semiótica específica de la poesía.

El texto artístico (y poético) se construye según dos ejes: el paradigmático y el sintagmático. Estos dos ejes son paralelos y se explican a partir de las dos operaciones que realiza quien produce (o genera, en términos más técnicos) una frase en una lengua natural: elige, de un conjunto de elementos, de un paradigma, uno, que es el que emplea en la construcción lingüística; combina las palabras en sintagmas, en cadenas, ajustándose a sus relaciones semántica y gramatical. El texto artístico, y esta es una peculiaridad del arte, tiende, además —según explicó Jakobson—, a hacer una proyección del paradigma en el sintagma, es decir, una proyección de los elementos equivalentes en la manifestación textual. La consecuencia es que se repiten elementos semejantes o iguales, y esto es lo que se llama *ritmo* precisamente. Dice Lotman (1970: 129):

Así el texto artístico se construye sobre la base de dos tipos de relaciones: la coaposición de elementos equivalentes repetitivos y la coaposición de elementos vecinos (no equivalentes). [...] Todos los elementos del texto se hacen equivalentes. Es el principio de la repetición, del ritmo.

Según se desprende de las palabras de Lotman, junto al ritmo —manifestación del paradigma en el texto— está la oposición de elementos vecinos. Ejemplo típico de la oposición sintagmática en la poesía son los tropos (y en especial la metáfora), pues la metáfora surge de la supresión, en poesía, de ciertas restricciones de combinación entre elementos léxicos en la lengua natural. Sólo en poesía puede hablarse de *río vertical* o *río morado* como hace Pablo Neruda en los siguientes versos:

*ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado.*

La semiótica del texto poético, pues, estudiará el eje paradigmático y el sintagmático. Y esto es lo que hace Lotman en su espléndido trabajo, del que destaco especialmente el largo capítulo VI consagrado al análisis del ritmo en el verso. Se comprobará, allí, la enorme capacidad que los fenómenos rítmicos tienen a la hora de producir y transmitir significados poéticos. Hay en esta parte un verdadero trata-

do de *métrica poética*, es decir, de métrica en relación con el significado de la poesía, de métrica como marco de creación de sentidos poéticos.

No pretendo resumir un libro de la riqueza del de Lotman, solamente he querido mostrar las grandes líneas de las que parte para la construcción de la semiótica poética. No hay duda del carácter semiótico de su enfoque, por cuanto que trata del estudio de la creación y transmisión de sentidos poéticos basándose en el estudio del sistema artístico, que se estructura como un lenguaje.

IV

De lo hasta aquí dicho a propósito de distintos planteamientos en el estudio de la semiosis poética, del proceso de creación de sentidos poéticos, podemos trazar unas líneas constantes en los estudios, que pueden darnos una idea de lo que es la semiótica de la poesía, a pesar de la disparidad de posiciones y de la carencia de un concepto unívoco de semiótica. Esta falta de dogmas metodológicos marcaba nuestro punto de partida. A pesar de la frustración que el uso del tecnicismo «semiótica» pueda producir en el principiante no avisado, hay, sin embargo, ciertas constantes con las que, apoyándonos en el examen anterior, podemos hacer la siguiente enumeración: 1) la lingüística inspira el estudio de la poesía, y la semiótica poética utiliza como conceptos básicos los de *signo* (y los con él relacionados de *forma*, *sustancia*, *expresión* y *contenido*), *paradigma* y *sintagma*, *denotación* y *connotación*, por citar los más llamativos; 2) el modelo del signo lingüístico sirve casi siempre de marco de organización de los estudios de la poesía, en los que se suele distinguir un plano de la expresión y un plano del contenido, o un significante y un significado como ejes organizadores de todo el análisis; 3) como lenguaje especial, es decir, como semiótica o sistema semiótico peculiar, la poesía se caracteriza por ser el poema un signo complejo en el que se da una estrecha dependencia, un isomorfismo, entre significante y significado o expresión y contenido; el signo poético, se dice, está motivado, es icónico, es decir, establece una relación de semejanza entre el signo y la cosa designada, lo que significa; y por eso, a todo, en poesía, se le busca un significado.

Éstas son, me parece, características de la poesía como lenguaje, como semiótica, que se desprenden de los modelos examinados. Modelos que, repito, pueden calificarse de estructurales, y tienen en común una estrecha dependencia de la lingüística europea formulada por Saussure y Hjelmslev. Entiéndase esta calificación en su voluntad generalizadora, obligada, por tanto, a prescindir de matices, necesarios, sin duda, cuando se examinan minuciosamente e individualmente los modelos.

V

Pero hay otra importantísima orientación semiótica, cuyos orígenes son americanos, que organiza de manera peculiar el estudio de los procesos de significación. Que esta semiótica, o alguna de sus partes, es la hegemónica hoy en los estudios literarios, se comprobará al final. Antes, los datos imprescindibles, que pueden encontrarse magníficamente sintetizados en la reciente obra de la profesora Carmen Bobes Naves, *La semiología*.

El rico pensamiento del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914) es punto de partida de muy numerosas exégesis con vistas a la construcción de una teoría semiótica general. Su definición de signo, y las clases del mismo (icono, índice y símbolo), son conceptos de la teoría de Peirce que se prestan a una continua reflexión y comentario con la finalidad de utilizarlos en los modelos de las semióticas de objetos particulares. Para comprender la dirección filosófica y la amplitud del campo de su teoría, solamente reproduzco la definición de semiótica que da Peirce:

Doctrina de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de semiosis posibles.

¿Y qué es la semiosis?

Una acción o influencia que es o implica la cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante, no

siendo esta influencia tri-relativa reductible de ninguna manera a acciones entre parejas (Peirce, 1978: 135, 133)⁴.

La vocación de ciencia general, o teoría general de las ciencias, que tiene la semiótica, es señalada por Charles Morris (1972: 54). Pero más nos interesa en este momento indicar la vinculación de su división de la semiótica en sintaxis, semántica y pragmática, con la teoría de Peirce. En la misma línea del filósofo norteamericano, Ch. Morris llama *semiosis*, objeto de estudio de la semiótica, «al proceso en el que algo funciona como signo».

En este funcionamiento, lo mismo que había hecho Peirce, señala Morris la implicación de los siguientes términos: un *vehículo del signo*, un *designatum*, un *interpretante*, y puede añadirse un *intérprete*. Por ejemplo: en el caso del perro que al oír un sonido determinado caza conejos, tenemos un proceso en que algo funciona como signo, tenemos *semiosis*, objeto de la *semiótica*. Veamos los términos de este proceso específico: el sonido concreto es el *vehículo del signo* (S), el significado de «cazar conejos» es el *designatum* (D), y la conducta que responde a esa acción es el *interpretante* (I); los *intérpretes* son los agentes del proceso, los usuarios de los signos (Morris, 1972: 55-56).

Pueden establecerse relaciones diádicas, es decir, relaciones entre dos de los tres elementos que constituyen la relación triádica de la *semiosis*, del funcionamiento del signo, tal como acaba de describirse: vehículo del signo, designatum e intérprete⁵. Y así tendremos: la relación del signo con los objetos a los que puede aplicarse, relación que llamamos *semántica*; o la relación de los signos con los intérpretes, que llamamos *pragmática*. Hay que añadir, según Morris, «la relación

⁴ Véase un comentario de esta definición en Eco (1977: 45-47).

⁵ No está claramente definida la naturaleza del intérprete, porque en un momento se refiere a los agentes del proceso, que son tres (designatum, interpretante y vehículo del signo), y luego el interpretante desaparece para colocar en su lugar al intérprete, en sentido ya de usuario. Y sobre esta sustitución (o desaparición) del interpretante, se construyen las oposiciones diádicas que dan lugar a la semántica y a la pragmática. Carmen BOBES NAVES (1989: 99) deja entrever el problema, y señala dos definiciones de pragmática en MORRIS. Puede encontrarse una clara definición de los conceptos fundamentales de la semiótica de Ch. MORRIS, en A. YLLERA (1979: 124-125).

de los signos entre sí», que constituye la dimensión sintáctica o sintaxis de la semiósis⁶.

Todo lenguaje, todo sistema de signos es susceptible de ser considerado en estos tres niveles o dimensiones. De hecho, la semiótica literaria utiliza frecuentemente esta estratificación. Por no poner más que algunos ejemplos cercanos, véanse los trabajos de la profesora Carmen Bobes Naves, que siempre ha tenido en cuenta esta división en sus estudios semiológicos de la poesía o la novela. Pronto nos referiremos a su semiótica de la poesía.

Ya sabemos, por las palabras de la profesora Carmen Bobes citadas hace un rato, que es utópico un reparto tajante de tareas entre estas ramas de la semiótica, ya que se refiere a dimensiones del signo que se dan conjuntamente en su uso. No nos puede extrañar, entonces, que puesto que la pragmática estudia el contexto de comunicación y las relaciones de los elementos en la comunicación, se haya pretendido que la semiótica no es más que pragmática (Bobes, 1989: 99). Esto se debe al auge actual de la pragmática, parte de la semiótica que, después de los grandes avances de la sintáctica y la semántica debidos al inmanentismo estructuralista, conoce el protagonismo de los estudios literarios, en clara superación del estructuralismo (Bobes, 1989: 100). Pero téngase en cuenta, también, que la semiótica literaria no desprecia los logros conseguidos en el conocimiento de la estructura textual, o del carácter ficcional del texto, por trabajos que vienen haciéndose desde hace mucho tiempo. Integra, por el contrario, todas estas investigaciones en un modelo semiótico de la obra literaria.

No vamos a seguir ahora en la discusión teórica de las características de la semiótica literaria que se funda en el modelo de Ch.

⁶ El distinto carácter de cada una de estas dimensiones queda perfectamente aclarado con la utilización de los términos que se refieren a estas relaciones: implicar (sintaxis), designar y denotar (semántica) y expresar (pragmática) (MORRIS, 1972: 59). Estas denominaciones aclaran mucho el carácter de cada una de las partes de la semiótica. Aclara mucho también el carácter de estas dimensiones el paralelo que establece entre cada una de ellas y una concepción del lenguaje. La sintaxis se asocia con la concepción formalista (que ve el lenguaje como un sistema axiomático); la semántica, con la concepción empirista (necesidad de una relación de los signos con los objetos), y la pragmática, con la concepción pragmatista del lenguaje (interesada en considerarlo como una actividad comunicativa, de origen y naturaleza sociales) (MORRIS, 1972: 62).

Morris. Por el contrario, para hacernos una idea de qué es la semiótica de la poesía dentro de esta corriente teórica, ilustraremos con algún ejemplo el tipo de trabajos que se dan en la sintaxis, en la semántica y en la pragmática de la teoría de la semiósis poética.

A la sintaxis de la semiótica poética, que, recordemos, estudia la relación de los signos entre sí, se adscriben investigaciones que ilustran el principio de estética de la poesía enunciado ya en tiempos del formalismo ruso y que consiste en comprobar cómo en la poesía se tiende al acercamiento de unidades, sean éstas semánticas (paralelismos, metáforas, por ejemplo) o eufónicas (rima o aliteración, por ejemplo) (Jakobson, 1973: 21). Se trata ni más ni menos que del principio de *repetición*, del *ritmo*, en sentido amplio, de que hablaba I. Lotman, según sabemos. En poesía, la organización de los signos tiende a la repetición y a que esta repetición sea significativa. La famosa teoría de Samuel R. Levin a propósito de los *emparejamientos*, y las investigaciones a que da lugar, no es más que un camino hacia el estudio de la sintaxis semiótica de la poesía (Levin, 1974). Recordemos que, según Levin, las relaciones sintácticas son productoras de relaciones semánticas y fónicas, con lo que el texto, en su manifestación lingüística, se ve cargado de significado y de cohesión. Veamos, por ejemplo, el poema de Jorge Guillén titulado *Sol con frío*, de su obra *Cántico*:

Sol con frío

Se derrama un aire juvenil
Una brisa de frío.

Más juvenil aún,
Jovial,
Resbala el frío sobre el sol mientras yo corro.

A través de clarísima frescura
Con limpidez en creación me embriago.
La inteligencia es ya felicidad,
Bocanada de gracia
Como un frío de luz que se respira.

En los dos primeros versos, «un aire juvenil», y «una brisa de frío» son sintagmas que están en posiciones comparables respecto de «se derrama», pues desempeñan idéntica función con relación al mismo núcleo. Es evidente el parentesco semántico entre *aire* y *brisa*. Por lo demás, los versos 3 y 4 (*Más juvenil aún, / jovial*) no hacen más que insistir en el significado del adjetivo *juvenil* del verso primero. Repetición, pues, de unidades, que produce un ritmo poético.

En general, todos los hechos de estilo que tradicionalmente se diferencian en los estudios centrados en el texto son clasificables en la sintaxis poética. Por ejemplo: paronomasia, isotopías fonéticas —es decir, repetición de sonidos iguales—, enumeraciones, paralelismos, isotopías de contenido —es decir, repeticiones de significados iguales—, metáforas, son algunos de los procedimientos semióticos (de creación de sentido) que tienen interés para la sintaxis poética.

Por poner otro ejemplo, obsérvese el primero y el último verso del poema de Nicanor Parra. Hay allí una evidente voluntad de forma estética en la disposición cruzada, invertida, en el quiasmo: *Poco a poco /1/ me fui quedando solo /2/ // Fuime quedando solo /2/ poco a poco /1/*. Simbólicamente parece significarse la circularidad, terminando por donde se había empezado, con lo que el poema representa su propia finitud.

Como hecho de sintaxis poética de enorme poder significativo, hay que considerar la *métrica*. El verso, en efecto, supone la imposición en el texto de un esquema fijo en el que todos los elementos lingüísticos son susceptibles de sufrir transformaciones. Piénsese en la influencia que el ritmo tiene en el significado de la palabra; el hecho de que el ritmo ponga en relación dos palabras por estar rimando, por ejemplo, hace que se hable del significado de las mismas en términos de *pobre* (ripios) o *rico* (rimas raras y poco frecuentes). A estos aspectos de la métrica en relación con el lenguaje poético he dedicado un trabajo, *Métrica y poética*, que me permite no extenderme más en este momento.

Queda claro, me parece, el tipo de cuestiones por el que se interesa la sintaxis de la semiótica de la poesía, cuando estudia la relación de los signos entre sí.

En lo que atañe a la poesía, la semántica semiótica —que estudia, recordemos, las relaciones del signo con el objeto al que se refiere— suele observar la ambigüedad, la polivalencia significativa de los elementos del texto poético, o la falta de referencia exterior del mismo, lo que se inserta en el problema general de la ficcionalidad, de la adecuación del texto a la realidad, de su grado de verosimilitud.

Hay un estudio de Michael Riffaterre, titulado «Sémantique du poème» (Riffaterre, 1979: 29-44), que centra perfectamente, en mi opinión, los problemas de semántica poética, la manera en que el poema crea la ilusión de realidad por medio de procedimientos tales como la acumulación de construcciones —en tal acumulación, el sentido de una de las construcciones suele impregnar al de las otras—. La función referencial en poesía, según Riffaterre, se ejerce de manera horizontal, de significante en significante; el lector percibe que ciertos significantes son variantes de una misma estructura.

Pero veamos, mejor, un ejemplo de análisis del aspecto semántico de la poesía. Con esta finalidad, reproduzco las palabras de la profesora Carmen Bobes Naves en que sintetiza los resultados de su estudio de la semántica del poema de Jorge Guillén, *Sol con frío*. Después de un análisis detalladísimo del significado «realista» del poema (las dos primeras estrofas son una fotografía directa, realista, que sirve de ambiente a la creación del poeta)⁷, observa la comentarista la novedad de la unión de «sol» y «frío» en la poesía española, y la de la asociación de felicidad e inteligencia, y afirma:

Únicamente queremos añadir que el mensaje que transmite este poema no es verificable: la lengua no está utilizada como representación de algo exterior, es un mensaje autónomo que sólo se verifica en su coherencia interna, en un sistema semiótico nuevo: el de los signos literarios. El sentido que pueden tener las frases y

⁷ Podría entenderse también el poema, no como la recreación de un ambiente realista, sino como una comparación, sugerida por una vivencia real o imaginativa, entre su forma de crear y la atmósfera de un claro y frío invierno castellano; o entre la sensación que experimenta en tales días y la que experimenta en su creación; o entre la inteligencia más fría y el más frío y nítido sol invernal. Son todos estos aspectos de la misma idea, muy de acuerdo, por otra parte, con el carácter intelectual normalmente atribuido a la poesía de GUILLÉN.

el conjunto de *Sol con frío* se verifica únicamente en la unidad significativa que es el poema completo, y éste en el conjunto de la obra, en *Cántico*. El sol, la brisa, el frío, la frescura... no tienen el valor semántico que tienen habitualmente, son símbolos de actitudes o procesos poéticos. El poeta no nos habla de un tiempo atmosférico frío, con sol, nos habla de un ambiente para la creación poética, y los símbolos podrían ser otros, por ejemplo, la nieve, la mañana... (Bobes, 1975: 143).

Nos queda referirnos a la pragmática de la poesía, al estudio de las relaciones entre el signo poético y sus intérpretes, sus agentes o usuarios. ¿Qué actitud tienen el emisor y el receptor del poema en el acto de comunicación poética? ¿En qué condiciones se da dicha comunicación? La imponente complejidad e importancia de estas preguntas justifica el que la pragmática pretenda, según hemos insinuado antes, no sólo erigirse en rama protagonista de la semiótica, que hoy ya lo es, sino en representante exclusiva de la misma, hasta el punto de que todo lo semiótico sea ahora ya nada más que pragmático.

Ahora se trata únicamente de ilustrar qué tipo de investigaciones lleva a cabo la pragmática, y es lo que voy a hacer refiriéndome brevemente a uno de los instrumentos que más se utiliza en el estudio de este aspecto de la semiótica: la teoría de los actos de lenguaje. En un trabajo publicado en 1981 estudié las relaciones de la literatura y los actos de lenguaje. La teoría de los actos de lenguaje nace en la filosofía analítica de Oxford, y su máximo representante es J. L. Austin. El interés de esta filosofía se dirige al conocimiento de las reglas que gobiernan el uso lingüístico en una unidad de comunicación, de intercambio lingüístico, que es lo que se llama acto de lenguaje. Un acto de lenguaje, por ejemplo, es «afirmar», «ordenar», «preguntar», «prometer»,... y es esencial que se apliquen ciertas reglas para que el acto lingüístico se cumpla satisfactoriamente. Por ejemplo, que los intervinientes actúen sinceramente.

Por lo que se refiere a la poesía, hay un trabajo de Samuel R. Levin (1976) que centra perfectamente la cuestión. La pregunta es: ¿qué clase de acto lingüístico se lleva a cabo cuando se produce un poema? La respuesta es: un acto de una clase especial que solamente será comprensible si se supone como punto de partida implícito una frase en la que el autor dice: «Yo me imagino a mí mismo en, y

te invito a ti a concebir, un mundo en el que (yo te digo, pregunto, ruego...)». De esta manera, el autor entra en un mundo en el que las condiciones de exigencia normales de la verdad quedan en suspenso, invitándose igualmente al lector a que adquiera la fe poética y renuncie a la incredulidad ante ciertos hechos que se le van a presentar en el poema⁸.

El poema es, pues, un acto de lenguaje imaginativo en el que se reproducen actos de lenguaje de la vida normal (por ejemplo, una invitación, una oración, una lamentación,...); pero, al mismo tiempo, tiene sus reglas, que lo identifican como acto literario. En poesía, por ejemplo, las propiedades más externas de la manifestación textual (por ejemplo, el verso) son índices seguros de la marca de literario que tiene el acto que se va a llevar a cabo.

La pragmática no puede agotarse en el estudio de la poesía como acto de lenguaje, pues los aspectos contextuales de la literatura incluyen la atención al proceso de lectura —para lo que la conocida estética de la recepción será de gran ayuda—, o el interés por la manera en que el texto se inserta en la historia, sobre todo a través del diálogo implícito mantenido con otros textos en el muy conocido fenómeno de la intertextualidad o el dialogismo bajtiniano.

Pero no se trata de hacer ni siquiera un índice de cuestiones que interesan a la semiótica de la poesía, si es que tal índice es factible.

Porque la semiótica, estudio de los procesos de creación de sentido, aspira a ser la teoría general del texto literario, y consiguientemente le interesa e intenta integrar todo lo que tiene que ver con el poema como objeto, como signo, de la actividad poética.

⁸ El carácter irreal, imaginativo, de la lírica es una nota frecuentemente señalada. Prácticamente al azar, me encuentro en H.-R. JAUSS (1986: 380) afirmaciones como las siguientes: «Actualmente estoy dispuesto a admitir [...] que la lírica antigua y la moderna [...] tienen, con todo, algo en común: el que, en ambos casos, la expectativa no se dirige al reconocimiento de una realidad representada y que se conoce o se ha vivido, sino a la manifestación de aquello que es diferente al mundo de nuestra experiencia cotidiana». Y un poco más abajo señala que «la experiencia de la lírica siempre nos saca fuera del ámbito de las realidades de la vida cotidiana e histórica».

V

LA MÉTRICA Y LOS ESTUDIOS LITERARIOS¹

¹ Trabajo leído en el ciclo de conferencias organizado por la Cátedra de Teoría de la Literatura de la Universidad de Oviedo, el 7 de marzo de 1991, y publicado con el título de «La métrica y los estudios literarios» en *Epos*, VIII, 1992, pp. 245-260.

Lo que diga sobre el lugar de la métrica en los estudios literarios se va a organizar en dos grandes apartados: primero haré algunas apreciaciones —en las que se incluyen datos históricos y observaciones teóricas— acerca de la función estética de la métrica, y, en general, sobre la métrica como factor literario que, por ser tal, va mucho más allá de la descripción puramente técnica de sus mecanismos. En segundo lugar, propondré algunos puntos que me parecen dignos de ser tenidos en cuenta para el estudio de la métrica —y de la métrica española, especialmente— como disciplina que tiene su lugar en el plan de una semiótica literaria. Resumiendo, se podría decir que, puesto que las estructuras formales de la métrica tienen un evidente poder de creación de sentido, y puesto que la teoría literaria se interesa por comprender cómo la literatura es un sistema organizado de producción de sentido estético, forzosamente la organización métrica será una parcela de esa ciencia literaria general que es la semiótica. La tesis central, así formulada, puede ser defendida con argumentos históricos y estéticos, que paso a explicar y que constituyen el primero de los puntos enunciados.

Una de las razones para la inserción de la métrica en el proyecto general del estudio teórico de la literatura es que la poética clásica, nuestra ilustre antecesora, asignaba un sentido estético a los mecanismos formales del verso. Como para tantas otras cuestiones, también para esta encontramos el «origen» de nuestro pensamiento en Grecia.

Bien conocido es el viejísimo problema, planteado por Aristóteles en su *Poética*, de si la poesía exige o no el verso. Sabida es también la solución aristotélica que identifica poesía con imitación y desvincula el verso de la esencia de la literatura —hay naturalistas, nos dice Aristóteles, que escriben en verso y, ciertamente, no pueden llamarse poetas con justicia—². Tiene razón Aristóteles, pero, un poco más adelante, se le cuele la importancia que concede al ritmo en el nacimiento de la poesía, al colocar juntas —y en el mismo nivel de «naturalidad»— imitación, armonía y ritmo, según se desprende de las siguientes palabras:

Siéndonos, pues, natural el imitar, así como la armonía y el ritmo (pues es evidente que los metros son partes de los ritmos), desde el principio los mejor dotados para estas cosas, avanzando poco a poco, engendraron la poesía partiendo de las improvisaciones (1448b).

Hay que pensar, si estamos de acuerdo con Aristóteles, que el estudio del verso, como el de la ficción, es uno de los capítulos fundamentales para la comprensión del arte literario. La cuestión debe ser planteada de la siguiente manera: ¿qué papel desempeña el ritmo? A partir de aquí la descripción métrica adquiere un sentido estético.

No nos puede extrañar, entonces, encontrar en las poéticas de mayor influjo en nuestro pensamiento literario indicaciones para esta unión de lo técnico y lo estético en el verso. Recuérdese a Horacio cuando, en su *Arte Poética* (vv. 73-93), se refiere de manera concreta a problemas de métrica en dos ocasiones: la primera, para relacionar asunto poético y forma métrica (por ejemplo: tema heroico y verso hexámetro, teatro y yambo); la segunda, para anotar los valores estilísticos de la estructura interna de algunas formas concretas: el yambo es un pie rápido, los trímetros yámbicos aceptan el pie espondeo para hacerlos algo más lentos y graves. Que se necesita una preparación a la hora de emitir juicios sobre el aspecto métrico, es lo que nos viene a decir el mismo Horacio en el verso 263 de su *Arte Poética*:

² Para la pervivencia del problema planteado por Aristóteles, véase, por ejemplo: Emiliano DIEZ ECHARRI (1949: 99-100); José DOMÍNGUEZ...

Non quivis uidet inmodulata poemata iudex³.

Queda así establecida la tradición que se ocupará de unir la métrica al análisis sistemático de la poesía, se estudie ésta en tratados específicos —las «artes poéticas»— o se incluya en los manuales de gramática, como hace, por ejemplo, el tratadista del siglo IV Diomedes⁴. Por supuesto que existen, ya en la antigüedad, numerosos tratados específicos de métrica⁵.

Que el verso es entendido como algo más que una técnica, y como un fenómeno artístico en que están implicados numerosos hechos retóricos, es lo que se desprende del nombre de *ars versificatoria* con que frecuentemente se denominan las poéticas medievales. La definición que da Matthieu de Vendôme, por ejemplo, nos proporciona un síntoma de esta amplitud de miras en la comprensión del verso, cuando dice:

Versus est metrica oratio succincte et clausulatim progrediens venusto verborum matrimonio et flosculis sententiarum picturata, quae nihil diminutum, nihil in se continet otiosum⁶.

Sin tratar de hacer la historia de la definición y el lugar de la métrica en las distintas propuestas de repartición de tareas en los estudios li-

³ Aníbal GONZÁLEZ traduce, en su edición del *Arte Poética* (HORACIO, 1987: 138): «El primer crítico que llega no ve en los poemas defectos de armonía». Para todas estas cuestiones, véase *Arte Poética*, vv. 250-274. HORACIO critica la indulgencia con que se ha juzgado en la poesía latina el aspecto métrico —por ejemplo, en Plauto—, y recomienda estudiar continuamente los modelos griegos.

⁴ Si se incluye el estudio del aspecto técnico de la poesía en la gramática, es porque ésta se define, siguiendo a VARRÓN, así: «ut Varroni placet, 'ars grammatica, quae a nobis litteratura dicitur, scientia est eorum quae a poetis, historicis oratibusque dicuntur'» (MARIO VICTORINO, en KEIL, VI, p. 4). El tratado de gramática de Mario VICTORINO es, en realidad, un tratado de métrica. DIOMEDES reserva a la poética el libro III de su *Ars grammatica*, y su definición de la poética incluye la métrica: «Poetica est fictae verae narrationis congruenti rythmo ac pede composita metrica structura ad utilitatem voluptatemque accommodata» (KEIL, I, p. 473). Me parece percibir una pervivencia de esta tradición en la obra de Celso CUNHA y Luis F. LINDLEY CINTRA (1986), cuyo capítulo 22 recoge unas nociones de versificación. También Pedro HENRÍQUEZ UREÑA y Amado ALONSO (1977) tratan la métrica en su gramática castellana.

⁵ Pueden leerse estos tratados en KEIL (1961), cuyo tomo VI recoge los *Scriptores artis metricae*.

⁶ Véase...

terarios, no está de más, pienso, echar un vistazo a la manera en que se manifiesta la teoría del verso español en la historia de nuestra filología.

En el siglo de oro predomina la consideración de las cuestiones de métrica en estrecha relación con la poética: Herrera, el Pinciano, Carvallo o Cascales son ejemplos claros, junto a otros. En esto siguen haciendo lo mismo que el Marqués de Santillana o Juan del Encina en época anterior. Los tratados dedicados exclusivamente a la métrica, como los de Sánchez de Lima o Rengifo, conservan el nombre de *arte poética*, y Nebrija nos ofrece el mejor ejemplo de inserción de la métrica en un tratado de gramática⁷.

La mejor presentación de las teorías métricas, en el siglo XVIII, se encuentra en *La Poética* de Luzán, confirmándose la estrecha relación de métrica y poética, característica que cabe observar también en las *Lecciones de Retórica y Poética* de Jovellanos. El siglo XIX se inaugura con la mezcla de métrica y poética en el trabajo del jesuita Juan Francisco Masdeu, que tiene el mérito de constituir un tratado completo. La unión de métrica y poética es característica muy frecuente en los tratadistas de este siglo: el muy conocido y utilizado *Arte de hablar en prosa y verso* (1826), de José Gómez Hermosilla, solamente dedica dos capítulos, de los dos volúmenes, a la métrica. Martínez de la Rosa, por ejemplo, hablará de métrica también en su *Poética* (1827). Vicente Salvá nos ofrece el ejemplo de inserción de la métrica en la gramática (1830).

Andrés Bello es quien puede considerarse el fundador de la métrica española moderna con sus *Principios de Ortología y Métrica* (1835). Ahí sí tenemos un tratado íntegramente dedicado a los problemas del verso, y fundado en la prosodia, lo que añade otra nota de modernidad a la obra de Bello. Inaugura así una tradición que se continúa en su discípulo Eduardo de la Barra, y que creo que está en la base de todos los trabajos que en el siglo XX ya conciben los problemas del verso como objeto autónomo de estudio.

En la segunda mitad del siglo XIX tiene lugar una abundante producción de los preceptistas que hacen un resumen de métrica en sus

⁷ Para los detalles en que se basan estas afirmaciones generales, véase E. DIEZ ECHARRI (1949: 55-96).

tratados de Retórica y Poética o de Literatura preceptiva. Hay, como es lógico, autores que conceden a la métrica la entidad suficiente como para dedicarles una obra específica. Coll y Vehí (*Elementos de arte métrica latina y castellana*, 1854), Milá y Fontanals (*Arte métrica*, 1855), Miguel Agustín Príncipe (*Arte métrica*, 1862), Eduardo Benot (*Prosodia castellana y versificación*, 1892) o Menéndez Pelayo, con las referencias a cuestiones métricas en sus obras, son nombres importantes en la constitución de la métrica como disciplina. También en este periodo crece la preocupación por el estudio de la historia y origen del verso español, preludiando la abundancia de artículos sobre estas cuestiones en el siglo XX⁸.

Alfredo Carballo Picazo destacó, en 1955, que los estudios de métrica adelantan considerablemente en los primeros cincuenta años del siglo XX. Su bibliografía de métrica española así lo prueba, y eso que un poco después aparecerán manuales tan importantes como los de Navarro Tomás (1956) y Rudolf Baehr (1962), o investigaciones rítmicas como las de Rafael de Balbín (1962). Mi bibliografía (Domínguez Caparrós, 1988c), que intenta continuar la que en 1956 publicó Alfredo Carballo, demuestra también la abundante producción de estudios métricos en los últimos treinta años⁹. Sobre el carácter de las investigaciones métricas actuales informa igualmente mi trabajo de 1988, *Métrica y Poética*.

No se trata, ni mucho menos, de hacer la historia de la métrica española, ni siquiera de dar los nombres más importantes; sólo quería indicar cómo se constituye en disciplina que, estando originariamente muy ligada a la poética, va adquiriendo, a partir del siglo XIX, un perfil más o menos nítido. La consecuencia es que se configura, efectivamente, un dominio bien limitado, pero con el riesgo de que, desde fuera, no se sienta la necesidad de profundizar en las implicaciones estéticas de los fenómenos métricos, y se haga una simple utilización instrumental de recuento.

Sin embargo, el estudio de las formas métricas en la poética, así como las muy numerosas observaciones que sobre el valor estético li-

⁸ Para la historia de la métrica como disciplina en los siglos XVIII y XIX, véase J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1975: 1-50).

⁹ Véase A. CARBALLO PICAZO (1955, 1956a).

terario de la métrica pueden encontrarse, tanto en estudios del verso como en escritos de otra índole, tienen que apoyar forzosamente la importancia del lugar de los fenómenos rítmicos en una teoría literaria.

Apuntado ya el argumento histórico (la métrica está estrechamente relacionada con la poética en su historia), entro en el argumento estético: los fenómenos rítmicos y convenciones métricas tienen un papel fundamental en la estética literaria. Esta es una de las ideas centrales que recorren mi trabajo sobre *Métrica y Poética* (1988a: 40-44, especialmente), que parte del pensamiento teórico de los formalistas rusos, y se fija principalmente en los trabajos de los últimos treinta años sobre el verso español.

Los formalistas rusos insertan todas sus observaciones métricas en una teoría de la lengua literaria. El citadísimo trabajo de R. Jakobson, *Lingüística y poética*, lo formuló, algún tiempo después, en términos tajantes y bien claros:

En resumen, el análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje (Jakobson, 1960: 361).

No sólo históricamente (como antes se vio), sino que teóricamente la métrica se integra en la poética, entendida como teoría de la lengua literaria.

El gran metricista relacionado con el formalismo ruso, V. Zirmunskij, en un trabajo de aquella época, no muy citado —yo tampoco lo tuve en cuenta en 1988—, expone clarísimamente las pautas para la integración de la métrica en un plan de poética moderna. Su razonamiento parte de la idea fundamental de la consideración del objeto artístico en su integridad, no con una forma y un contenido separados. Los artificios métricos tendrán que comprenderse estéticamente. Veamos cómo ocurre esto: el material de la poesía es la palabra, luego la poesía es un uso lingüístico, que se construye siguiendo principios artísticos. La organización estética de los elementos del lenguaje poético supone una estructuración fonética (aquí es donde se sitúa la métrica), sintáctica y léxica. El estudio de los artificios poéticos es tarea

de la poética general, o teórica, que se organiza en: *fonética poética*, que comprende la métrica, los fenómenos de instrumentación (orquestación) verbal, y la entonación poética; *morfología poética*; *sintaxis poética*; *semántica poética* (la palabra como tema poético, los cambios de significado, los artificios de las palabras agrupadas); relación entre un estilo y la historia de la lengua. Pues bien, en este programa general, la métrica puede adquirir una relevancia tal que se apropie de todo el campo de la fonética poética:

In view of the special importance of metrics for poetry, this chapter of poetic phonetics is sometimes set apart as an independent division correlated with the other principal branches of poetics-stylistics, composition, and themes; and then the term "metrics" is often used in the more inclusive sense of poetic phonetics in general (Zirmunskij, 1985: 276-277).

No cabe duda de que la concepción amplia del ritmo incluye todos los hechos fónicos del verso, y es entonces la métrica la encargada de explicar su valor artístico. Valor que se integra en el todo poético de la obra:

The harmony between thematic structure and the composition of rhythmical and syntactic units is a particularly characteristic feature of artistic unfolding of the theme: the separate individual themes are connected by semantic parallelism supported, as we have said at de beginning, by the parallelism of language forms in rhythm and syntax (Zirmunskij, 1985: 275)¹⁰.

La poética, dice más adelante Zirmunskij, tiene que establecer la interconexión de artificios, no sólo describirlos en su individualidad. Pues bien, la rima es un fenómeno que ilustra de forma privilegiada

¹⁰ Las propuestas de análisis literario en que el punto de partida es la métrica no harían más que ilustrar esta idea de ZIRMUNSKIJ. Véanse algunos comentarios a tales propuestas en mi *Métrica y Poética* (1988a: 42-44). Añado ahora la referencia a las observaciones de M. RIFFATERRE (1976: 167-170) sobre la métrica como uno de los contextos de la poesía: 1) coloca al poema en una jerarquía tradicional de géneros; 2) acrecienta, por su regularidad, los contrastes: el contraste es como la renovación de un cliché.

tal interrelación¹¹. De la importancia que Zirmunskij concede a la métrica, nos podemos hacer idea si nos fijamos en que, para él, el criterio externo que determina la mayor dependencia o libertad de la intención artística respecto del material verbal es la presencia del verso. Puede pensarse que Zirmunskij, frente a la vieja cuestión de la relación entre verso y poesía, no tendría inconveniente en sostener la obligatoriedad del artificio métrico, según parece desprenderse de una afirmación como la siguiente:

[...] a lyrical poem is entirely subordinated to the esthetic task in its verbal composition, in the choice and combination of words, both in terms of semantics and sound (Zirmunskij, 1985: 282).

Téngase en cuenta que, como había dicho inmediatamente antes, el verso es el criterio externo de la función estética del material verbal.

Todas estas afirmaciones, que parecen obvias, no estoy seguro de que guíen la forma en que se comprenden y estudian los artificios métricos.

Si el verso es uno de los índices privilegiados de la poeticidad del lenguaje¹², no agota, sin embargo, en las propiedades lingüísticas sus características. Sabido es que la dosis de convencionalidad en la elección de sus rasgos no es despreciable, y de esta manera el verso es un hecho histórico, casi institucional, que lo asimila a otras realidades tan importantes de la poética como pueden ser los géneros. El verso, pues, es un hecho de lenguaje, pero de lenguaje convencional (literario).

El aspecto convencional es interesante, entre otras razones, porque garantiza la posibilidad de una métrica comparada. En efecto, co-

¹¹ Dice exactamente ZIRMUNSKIJ (1985: 282-283), quien, como se sabe, escribió un libro clásico sobre la rima en la versificación rusa: «Thus rhyme is a phenomenon of verbal instrumentation (as sound repetition); at the same time rhyme is a device of metrical composition defining the boundaries of the line and linking up the lines in higher order metrical units (stanzas); essential for rhyme is the morphological structure of the word (root and suffixal rhymes, grammatically homogeneous and heterogeneous rhymes); the vocabulary of rhyming words is a characteristic feature of verbal style».

¹² No faltan, en modernos estudios de métrica, las observaciones que ponen en relación, de manera explícita, el verso con la función poética del lenguaje. Véase, por ejemplo: M. PAZZAGLIA (1990: 6, 13-14); M. RAMOUS (1988: 15-16).

mo ha observado Jean-Louis Backès, aunque hay datos que llevan a pensar en una dependencia de la métrica respecto del sistema lingüístico, no faltan tampoco grandes márgenes de indeterminación; la lengua no explica todas las elecciones métricas. Es evidente que las técnicas poéticas —y entre ellas la métrica— se pueden importar de una literatura a otra. El dominio métrico tiene, pues, una relativa autonomía. Me parece interesante el párrafo con que J. L. Backès (1989: 93) termina su apartado sobre métrica general:

On ne saurait assez y insister: l'ensemble de ce que l'on appelle les phénomènes formels ne dépend de manière immédiate et nécessaire ni de la structure des langues, ni des courants d'idées. Toute relation entre phénomènes de ces différents niveaux doit faire l'objet d'une interprétation. Si on la considère comme naturelle, on s'interdit de penser le mouvement historique en littérature¹³.

En mi trabajo de 1988 sobre métrica y poética observé que, en cuanto convención literaria, la forma versificada tiene relaciones con lo social, lo exterior. No se agota el estudio del verso en la descripción lingüística y en la objetivación de las normas literarias a que obedece. Muy variados son los campos con los que puede relacionarse la métrica, y esto no debe extrañar cuando la pragmática, la parte de la semiótica que hoy es la protagonista, nos está acostumbrando a mirar con atención al contexto de la obra literaria. Allí me referí a John Lotz y la lista de campos de estudio que relacionaba con la métrica: los estudios literarios, la antropología y etnología (el uso cultural de la forma métrica), la psicología y la estética, la sociología y la historia cultural en general. No voy a repetir afirmaciones de Rowena Fowler, Emilio García Gómez, Jens F. Ihwe, S. Gili Gaya, M. Pagnini..., en que la métrica se pone en relación con lo cultural, lo filosófico o lo psicológico (Domínguez Caparrós, 1988a: 41-42).

Añado solamente el ejemplo de un crítico, T. S. Eliot, que, tenido por padre del formalismo anglosajón, sorprende con un afirmación como la siguiente:

¹³ Véase especialmente el apartado «Métrique générale» (BACKÈS, 1989: 87-93).

Pero la decadencia de las estrofas intrincadas nada tiene que ver con la aparición del *verso libre*. Se había iniciado mucho antes. Sólo en una sociedad bien trabada y homogénea, donde hay muchos que trabajan en los mismos problemas, sólo en una sociedad como las que produjeron el coro griego, la lírica isabelina y las canciones de trovador, podría llegarse a la perfección en el desarrollo de esas estrofas (Eliot, 1967: 252).

Se pone en relación estrofas intrincadas y formas de sociedad. Hay una tentación de interpretar en clave sociológica, como una metáfora, las formas métricas en relación con la forma social. No nos puede extrañar, entonces, que Julia Kristeva haga algo parecido, como habrá ocasión de ver después.

Como conclusión de los argumentos estéticos a favor del interés de la forma métrica, tengo que referirme a la concepción idealista del proceso creador en que parece que el aspecto técnico sólo sirve de estorbo a la expresividad individual. Tal postura, simbolizada por Croce, como es bien sabido, no es apoyada por quienes, al contrario, ven en la técnica precisamente un acicate en el proceso creador. Luigi Pareyson (1988: 82) sostiene que la forma métrica incide en la creación según un triple modo: 1) materia: el poeta encuentra un estímulo para la creación al elegir una forma métrica; 2) regla: como regla, la forma métrica puede ayudar a llevar al éxito; 3) idea: el éxito se convierte en un modelo, las búsquedas técnicas, métrica y formal, «contienen ya el activo e indispensable presagio del arte». La forma métrica es muy distinta en una obra buena y en una obra mala. No se trata de un esquema vacío, sino que la forma externa, en la verdadera obra de arte, se inserta en el corazón mismo de la creación artística:

Viendo así las cosas, una forma métrica no es la etiqueta común a obras mediocres y obras perfectas, porque, mientras a las primeras es indiferente, usada más como instrumento que como «forma expresiva», a las obras conseguidas es tan poco indiferente que constituye, por el contrario, un aspecto esencial, inseparable de la totalidad artística (Pareyson, 1988: 76)¹⁴.

¹⁴ Numerosos son los ejemplos que parecen ilustrar esta idea de L. PAREYSON: la gran poesía, efectivamente, lleva asociada una forma métrica considerada como expresión suprema de perfección artística. La épica de Homero se identifica con la manifes-

Resumo brevemente lo que llevo dicho: he partido de los lazos históricos que han unido los estudios del verso con la poética, y he pretendido explicar el carácter estético de los fenómenos métricos, tanto si se parte de una poética lingüística, como si uno se sitúa en el marco de la convencionalidad histórica. Desde cualquiera de los puntos de partida, la métrica se perfila como dominio bien delimitado —por su vertiente técnica y la consciente elección en un momento preciso—, y rico en implicaciones estéticas.

Pienso que la semiótica literaria nos puede proporcionar el marco teórico mejor pertrechado para integrar los diversos aspectos de la función literaria de la métrica. En efecto, en rápida utilización, con fines sólo ilustrativos, de la propuesta teórica que de esta disciplina hace María del Carmen Bobes Naves (1989: 77-112), ¿cómo no ver en la sintaxis semiótica el lugar de la métrica descriptiva, la que enumera los esquemas y condiciones de las numerosas formas versificadas?; ¿cómo no utilizar los conceptos de la semántica semiótica para explicar, por ejemplo, la *iconicidad* o el valor simbólico de las formas métricas concretas, en general o en un poema determinado?; ¿cómo no entender en el marco de la pragmática las muchas implicaciones de tipo sociológico y cultural de la métrica a que me he referido antes?; ¿cómo no ver el esquema métrico como algo similar a un acto de lenguaje literario de la pragmática?

Por todas estas razones —que pueden resumirse en la conjunción del aspecto lingüístico y del histórico-convencional llevada a cabo por la semiótica—, pienso que ha llegado el momento en que los estudios métricos dejen de ser una parcela *aislada*, reservada a poquísimos especialistas, y empiecen a insertarse de forma natural en los proyectos de la moderna teoría literaria, de la semiótica actual¹⁵.

No quiero yo decir, ni mucho menos, que no se hayan dado pautas para explicar el valor semiótico de las formas métricas. La obra de

tación del hexámetro en su forma perfecta; la *Divina Comedia*, con el endecasílabo y el terceto; Garcilaso de la VEGA, con el endecasílabo, y las formas importadas de Italia que, gracias a él, adquieren rango artístico en español; FRAY LUIS DE LEÓN y la lira; Rubén DARÍO y la renovación métrica más amplia llevada a cabo en la poesía culta moderna en español; etc. Podría enunciarse la tesis general de que toda gran poesía es grande también en su forma métrica.

¹⁵ Véase J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1987).

Julia Kristeva demuestra, tanto en la teoría como en la referencia específica a la poesía moderna, que las estructuras métricas son factor importantísimo de la producción de sentido literario. En efecto, en su obra de teoría semiótica más conocida, ha explicado cómo la práctica semiótica del lenguaje poético¹⁶ como negatividad supone, aparte de un estatuto especial del significado poético (concreto no individual, referente no-referente, presencia del discurso extraño —intertextualidad, paragramatismo—), unas propiedades lógicas de las articulaciones semánticas en el interior del texto poético; algunas de estas leyes particulares no son indiferentes, pienso yo, a las estructuras métricas. Según Julia Kristeva, estas leyes son: 1) la de *idempotencia*, que en la lengua corriente explica que la repetición de una unidad semántica no altera la significación del mensaje —en todo caso, produce un efecto estilístico de fastidio o agramaticalidad—; en el lenguaje poético, sin embargo, toda repetición hace que la unidad repetida no sea la misma (Kristeva, 1969: 258-259). 2) La ley de *commutabilidad*: en la lengua corriente, el desplazamiento de unidades no cambia el significado; en la lengua poética, sin embargo, cualquier desplazamiento tiene como consecuencia un cambio mayor del sentido (Kristeva, 1969: 261).

No hay que insistir, pienso, en la importancia que la repetición y la disposición gráfica tienen en la métrica. Como muestra, léase la siguiente manifestación del poder significante de la disposición métrica:

L'énoncé poétique n'est lisible dans sa totalité signifiante que comme une mise en espace des unités signifiantes. Chaque unité a sa place nettement définie et inaltérable dans le tout. Ce

¹⁶ Aunque lenguaje poético no es sinónimo de poesía, y engloba también a la «prosa», sin embargo, en palabras de la misma investigadora búlgara, es en la poesía donde se dan, de manera más llamativa y chocante, las particularidades de dicho lenguaje poético: «Puisque ces particularités poétiques sont plus frappantes dans ce qu'on appelle la poésie, nous emprunterons nos exemples à cette dernière. Insistons pourtant sur le fait que le développement de la pratique littéraire depuis la fin du XIX^e siècle, avant la science, efface désormais la distinction faite par la rhétorique traditionnelle entre «prose» et «poésie» (KRISTEVA, 1969: 246, n. 1). Es lógico concluir que si las particularidades del lenguaje poético son más chocantes en lo que no es «prosa», entonces las estructuras métricas tienen un papel importante en la «poeticidad», pues son estas estructuras las que señalan la diferencia entre prosa y poesía, según la terminología empleada por Julia KRISTEVA.

principe, latent et à l'oeuvre dans chaque texte poétique, est mis à jour lorsque la littérature prend conscience de son irréductibilité au langage parlé, et Mallarmé en donne le premier exemple frappant (Kristeva, 1969: 262)¹⁷.

La obra del poeta argentino Bernardo Schiavetta parece escrita para ilustrar precisamente las posibilidades de la métrica como práctica significativa, como máquina productora de significado poético. La búsqueda de una motivación del signo poético está indicada en el mismo título, *Fórmulas para Cratilo*; que tal motivación se encuentra en la forma métrica, queda demostrado en todos los poemas que lo componen. Como ejemplo, escogido al azar, léase el siguiente¹⁸:

ESPEJO DEL EXORCISMO

eidolon

espejo del reflejo
endiablado y amado
espejismo y abismo
idolejo o diablejo
abismo y espejismo
amado y endiablado
reflejo del espejo

Aparte del quiasmo de la disposición, en espejo —el poema va reproduciendo, en orden inverso y a partir del quinto, los versos anteriores; la rima insiste en este orden—, pienso que hasta la igualdad precisa de la disposición gráfica de todos los versos es intencionada; y, por supuesto, la consonancia de las dos palabras llenas que componen cada uno de los versos. Éstos son siete y cada uno tiene siete sí-

¹⁷ En otro lugar (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1987: 206-207) me he referido al papel que I. LOTMAN asigna, en la artísticidad del texto, a los fenómenos métricos, desde el momento en que todo lo estructural tiene un significado artístico por ser ordenación y repetición. De la obra de I. LOTMAN (1970), son especialmente interesantes, para las cuestiones de métrica, los capítulos V, VI y VII.

¹⁸ Véase Bernardo SCHIAVETTA, *Fórmulas para Cratilo*, Madrid, Visor, 1990, p. 29.

labas. No voy yo a poner en relación ahora estas cualidades formales con el semantismo del poema, porque no estoy preparado para hacer interpretaciones, más allá de lo que como lector pueda experimentar, sobre un posible psiquismo del juego o de la manía del orden; pero no niego, por supuesto, la evidente invitación que el poeta hace al lector a entregarse al endiablado y placentero juego con la apariencia del reflejo en el espejo.

Julia Kristeva ha señalado también la importancia que el aspecto fónico adquiere en la moderna poesía, después de la revolución que se da a finales del siglo XIX. La poesía moderna explota más las bases pulsionales de la fonación —constituidas por las regularidades sonoras subyacentes al sistema lingüístico—, porque el sistema métrico ya no va al encuentro de una memoria nacional, sino que tiene que ver con la experiencia particular de cada sujeto. La crisis del verso hace que se exploten las bases pulsionales del ritmo, la aliteración, por ejemplo. Las reglas métricas, frente a las gramaticales —que son las que gobiernan al sujeto cartesiano—, estructuran la negativización de la posición tética (afirmativa) utilizando las articulaciones semióticas prelingüísticas; la métrica se relaciona con lo preconscious (Kristeva, 1974: 217)¹⁹. El cambio político, por lo demás, afecta a la métrica, y si ésta, en su manifestación clásica, se asocia a la constitución de la identidad de una nación, en la moderna poesía, después que el capitalismo ha consolidado la unidad nacional, sólo tiene que ver con la experiencia individual, como indica la búsqueda de una ritmicidad más profunda (Kristeva, 1974: 218). Como se ve, la organización formal del verso puede llegar a considerarse llena de sentido, poético e histórico.

No creo necesario seguir insistiendo en la poeticidad de las formas métricas, y en su pertenencia, por derecho propio, al grupo de objetos de estudio de la semiótica. Sólo quiero apuntar, muy brevemente, algunas indicaciones de cómo creo que puede orientarse actualmente el estudio concreto del verso español.

En primer lugar, hay que recordar que el análisis del verso, tarea de la métrica, suele ser enfocado de distintas maneras: centrándose en

¹⁹ Para las cuestiones que me interesan en este momento, véase el apartado titulado «Rythmes phoniques et sémantiques», pp. 209-263.

los principios que gobiernan el verso y los conceptos necesarios para su análisis (*métrica teórica*); es la especialidad fundamental, por ser la base de las otras. La *métrica descriptiva* se fija en las formas métricas empleadas por un autor, o en una época. La evolución de las formas métricas es el objeto de estudio de la *métrica histórica*, y la comparación de los sistemas de versificación de distintas literaturas es el fin de la *métrica comparada*.

La métrica teórica es, sin duda, esencial, porque sin ella difícilmente podrían realizarse una descripción, una historia o una comparación (Domínguez Caparrós, 1988a: 33). Pues bien, en la métrica teórica hay posibilidad de distinguir orientaciones bien caracterizadas. Hay una actitud apriorística, como la de la denominada *métrica gráfico-lógica*, que aplica los esquemas, definidos ya antes por la métrica clásica grecolatina, a la métrica moderna. La *métrica musical*, que concibe el verso como fenómeno semejante al de la música, con la que puede establecerse un paralelo, o la *métrica acústica*, interesada solamente en el aspecto fónico del verso, son maneras bien diferentes de analizar el fenómeno rítmico.

Aunque todas ellas resaltan algún aspecto objetivo del verso, tienen también carencias que las convierten en acercamientos parciales. Así, la métrica basada en la prosodia gráfico-lógica acierta en ver que detrás de un poema no hay únicamente sonido, sino esquemas generales; la métrica acústica acierta al analizar los elementos fónicos constitutivos del verso, aunque olvida que el verso no es sólo una cuestión de realización, de ejecución (Domínguez Caparrós, 1988a: 38-40).

El verso —ésta es la segunda observación general que quería hacer— es un hecho lingüístico; y, en el caso del verso español, las limitaciones le vienen impuestas por la lengua española. Si el español, por ejemplo, no utiliza fonológicamente las diferencias cuantitativas, el verso tampoco será cuantitativo.

En tercer lugar, el verso es un hecho de lenguaje, pero de lenguaje literario; lo que supone que es también un fenómeno convencional e histórico. Las implicaciones, para la explicación del verso español, son que no puede hablarse de un *modelo* de verso único, capaz de explicar la organización sistemática de todas las manifestaciones histó-

ricas. En este sentido, me parece que deben estudiarse, como sistemas distintos, el del verso anisosilábico medieval o popular; el del verso silábico culto medieval, o de origen italiano; el verso acentual de Juan de Mena; sin olvidar el verso acentual modernista, o el verso libre más reciente.

Hay, pues, un gran margen —entre las restricciones del sistema lingüístico y las convenciones de tipo histórico— en el que se manifiesta el verso con todas sus posibilidades de variación estilística; en este terreno es en el que la poética encuentra el campo propio de sus aportaciones al estudio métrico.

Por último, quiero decir que en la métrica hay mucho trabajo por realizar aún, en contra de una falsa impresión que parece dar por acabado y perfectamente aclarado el estudio del verso. Así, pienso que la métrica acústica tiene algo que decir todavía sobre las realizaciones —recepciones concretas del verso— y los modelos a que responden. Los viejos estudios de Eduardo Benot o de Felipe Robles Dégano, y los más recientes de A. Quilis sobre el encabalgamiento o de María Josefa Canellada y John Kuhlmann Madsen (1987) sobre pronunciación del español, tienen que ser continuados. De esta forma se comprenderá cómo pronunciamos hoy los versos, y se dejará, además, el testimonio para la historia de nuestra lengua.

Muchas son las parcelas que pueden acotarse, para su estudio, en métrica teórica. En primer lugar, queda por trazar el panorama con las grandes líneas de la historia de las teorías métricas en nuestro siglo. Y también hay suficiente producción teórica como para sistematizar el pensamiento sobre la versificación de épocas pasadas. Una investigación de conjunto sobre lo que se ha dicho acerca de la versificación medieval, no sería inútil. Tampoco falta materia para trabajar sobre importantes fenómenos concretos. En este sentido, está por hacer una monografía sobre la rima en la métrica española, por ejemplo, desde todos los puntos de vista.

Las investigaciones de Dorothy C. Clarke sobre periodos concretos de nuestra versificación, o la gran síntesis histórica de Tomás Navarro Tomás, son modelos que deben tener continuación. Falta, por ejemplo, el panorama de las tendencias rítmicas de la versificación castellana de los últimos cincuenta años; y no me refiero a un estudio

de sus valores estilísticos, sino a la más simple tarea de recuento de formas sobre el que posteriormente elaborar conclusiones de tipo estético. Muy escasos son igualmente los trabajos de métrica comparada que relacionen las modernas tendencias rítmicas de la poesía de distintas lenguas. Se impone, pues, la conclusión de que hay mucho por hacer aún en el estudio del verso español²⁰.

²⁰ Como punto de partida para la información bibliográfica fundamental, puede verse: Alfredo CARBALLO PICAZO (1956a), y J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (1988c).

VII

ESTRUCTURAS MÉTRICAS Y SENTIDO ARTÍSTICO¹

¹ Con el mismo título, este trabajo fue presentado como ponencia en la *Reunión Internacional in Memoriam Iuri Lotman*, Universidad de Granada, 26-28 de octubre de 1995; publicada en Manuel Cáceres (ed.). *En la esfera semiótica lotmaniana*, Valencia, Ediciones Episteme, 1997, pp. 263-273.

El estudio del verso está muy presente en la obra de Lotman, como puede verse en las numerosas referencias que se encuentran en su *La estructura del texto artístico*. Tres de los nueve capítulos —los que llevan el número V, VI y VII, que en extensión suponen bastante más de un tercio de la obra— están dedicados a problemas específicos de la estructura del verso. Esta larga sección, junto a algún otro trabajo bien conocido de Lotman sobre teoría métrica general², justificaría el estudio de las teorías métricas de I. Lotman.

Teorías, por otra parte, que, en su aspecto más técnico, poco añaden a los estudios de la tradición rusa, especialmente la formalista. Así lo demuestran las abundantes referencias a los primeros representantes del formalismo, o a los trabajos posteriores de Roman Jakobson. A esto habría que añadir el uso de materiales recopilados en la importante publicación de artículos y trabajos presentados a la primera *International Conference of Work-in-Progress*, dedicada a los problemas de la poética, celebrada en Varsovia entre el 18 y el 27 de agosto de 1960 (*Poetics, Poetyka*, 1961).

Es decir, que, por lo que se refiere a la métrica, también en este aspecto se comprueba una característica general de la obra de Lotman ya señalada por quienes han analizado su pensamiento: la proximidad

² Estoy pensando en su artículo «L'interrelation de la langue et du mètre dans le mécanisme du vers», en LOTMAN, J. M., y USPENSKI, B. A. (eds.), (1976: 213-217).

a los formalistas rusos³. Y todo esto casa muy bien con el carácter «sintético y sistemático» que Todorov asigna a *La estructura del texto artístico*⁴.

No es mi propósito ahora el exponer y analizar las teorías métricas de Lotman. Me interesa solamente destacar el énfasis que el teórico de Tartu pone en el poder significativo, de creación de sentido artístico, de los esquemas métricos.

No puede extrañar la importancia del análisis de los factores métricos, si tenemos en cuenta que uno de los principios de construcción del texto artístico es el de la repetición, el rítmico. Tampoco hay que llamar la atención de cualquier lector del trabajo de Lotman sobre la abundancia de ejemplos de análisis de las repeticiones que en los distintos planos (semántico, sintáctico, gramatical y fonológico) configuran la artísticidad del verso. Análisis, por otra parte, que pueden ponerse de ejemplo, incluso en la práctica pedagógica, para el comentario del texto en verso⁵.

Pero importa más destacar el que el análisis de todas las repeticiones, en los distintos planos, lleva a preguntarse por el significado artístico de las mismas, es decir, por su función expresiva en el proyecto general de la obra. En un momento de su estudio sobre las repeticiones rítmicas, después de aludir al frecuente desacuerdo de los

³ Véase, por ejemplo, Ann SHUKMAN (1977: 6); D. W. FOKKEMA y E. IBSCH (1977: 58) llegan a decir: «Se puede considerar la obra de LOTMAN como una continuación del formalismo ruso, aunque en varios aspectos es completamente original». Por otra parte, el mismo LOTMAN (1967: 109, 112) señala que el resurgir de los estudios de métrica a finales de los años 50 en Rusia retoma una tradición perdida después del formalismo de los años 20.

⁴ Creo que en lo que se refiere a la métrica son aplicables las observaciones que hace TODOROV (1972: 102-103), cuando dice: «De l'ouvrage systématique, il a à la fois les mérites et les défauts. LOTMAN n'évade aucune question, même des plus difficiles [...]. D'autre part, il ne peut pas être original partout: des sections entières de son livre développent des idées aujourd'hui bien connues (notamment celles de Tynianov et Jakobson, ou encore de Valéry), un peu dans le style d'un manuel. Plus grave, la nécessité de présenter une conception cohérente, et donc une terminologie homogène l'oblige à des opérations délicates de mise en équivalence, dont le seul résultat me paraît résider souvent dans l'innovation terminologique».

⁵ Véase el estudio de los cuatro versos de M. TSVETAIEVA, al que no se le puede pedir un mayor refinamiento formalista. El comentario al que me refiero puede leerse en LOTMAN (1970: 132-137).

analistas del ritmo cuando se trata de la interpretación semántica de sus resultados, dice:

Es por lo que precisamente es racional plantear la cuestión de las repeticiones métricas no solamente en el plano taxonómico y estadístico, sino también en el plano funcional. ¿Cuál es su papel estructural? ¿Qué función desempeñan en la construcción general del texto? Es el momento de plantear no sólo la cuestión: '¿Cómo está organizado el texto en la relación rítmica?', sino también: '¿Por qué está organizado así?' (Lotman, 1970: 173).

En todo lo que sigue puede apreciarse la sutileza de sus comentarios, en el más puro estilo formalista jakobsoniano. Además, Lotman (1970) nos recuerda que sonido y sentido son inseparables (p. 183); que la sonoridad es funcional —depende del contexto—, y así la eficacia de una rima, por ejemplo, depende del sentido también (p. 185); que las formas métricas tienen su «aureola expresiva» (p. 231); o que las variantes rítmicas pueden adoptar unas características emocionales independientes en la conciencia del autor (p. 233).

No pasará Lotman a la historia de las teorías métricas al mismo nivel que cualquiera de los formalistas que han tratado las cuestiones del verso, o al nivel de Jakobson, por ejemplo. Sí es interesante por sus análisis de los valores semánticos potenciados por las estructuras métricas.

* * *

No puede extrañar que los poetas conscientes de su oficio, por tener que enfrentarse a estas cuestiones del significado de las formas métricas desde el lado de la creación, señalen también el papel fundamental de los esquemas rítmicos en su personal forma de expresividad. Hoy vamos a intentar explicar esta cuestión estudiando la poética de José Hierro.

Que José Hierro es un poeta bien consciente de las posibilidades expresivas, estéticas, de la forma métrica...

nozca los comentarios que el mismo poeta ha hecho sobre su poesía o sobre la de otros autores, como, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez.

La crítica sobre José Hierro también ha destacado esta preocupación por los aspectos técnicos. Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Gerardo Diego son los poetas de los que J. Hierro se declara seguidor, o de quienes dice haber aprendido el oficio (Corona, 1991: 32). Se trata de poetas nada insignificantes en la historia de las formas métricas modernas. Rubén Darío especialmente está sin duda en el principio de la métrica de la poesía moderna española (Domínguez Caparrós, 1990).

Susanna Cavallo (1988: 292), en un estudio de carácter muy general sobre los valores expresivos de la métrica de José Hierro, destaca la importancia del aspecto técnico frente a la tendencia a considerar a José Hierro como un poeta preocupado exclusivamente por lo social, lo humano:

Al concluir nuestro análisis del metro se observará que, pese a la inclinación de gran parte de la crítica actual (a veces engañada por los pronunciamientos estéticos del poeta mismo) a hacer hincapié en el valor social de la obra de Hierro, ignorando un aspecto tan obvio de su arte como lo es el virtuosismo prosódico, esta poesía pertenece más bien a una tradición invocada en las siguientes palabras.

Se trata de la confesión de José Hierro, en una carta de 26 de marzo de 1962 al profesor Douglass Rogers, reproducida en su tesis doctoral, en los siguientes términos:

Mi admiración 'profesional' tiene un triple nombre: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego... Encontramos en ellos no solamente una fuente de goce estético, sino, además, un ejemplo técnico, un magisterio en el hacer... Pienso que en los tres poetas que he citado aprendí lo poco o mucho que del oficio poético sé⁶.

⁶ La afirmación de José Hierro podía leerse antes en el prólogo a *Poesía del momento*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1957, y en los mismos términos (véase G. CORONA, 1991: 32).

Claro es que el mismo José Hierro sale al paso de la contraposición de lo social o testimonial a la preocupación por la belleza formal⁷.

No se alinea con aquella crítica a la que se refería Susanna Cavallo, el editor reciente de *Libro de las alucinaciones* [1964], según se desprende de las siguientes palabras:

Hierro no fue nunca un poeta social, en la medida de [sic] que, a pesar de tender hacia la sencillez en la expresión poética, lo que parece haberle importado más ha sido siempre la experimentación métrica, la búsqueda de una perfección en el decir acorde a su idea de la poesía, no a las consignas impuestas por ningún lector mayoritario (Cañas, 1991: 24)⁸.

En la cronología que Juan José Lanz pone al frente de la edición del último libro de José Hierro, *Agenda*, se anota que en 1932 nuestro poeta lee *El alcázar de las perlas*, de Francisco Villaespesa, y que esta lectura, hecha a los diez años de edad, «según sus palabras, le influirá inconscientemente en el uso del eneasílabo romanceado de sus primeros libros»⁹.

Al reeditar en 1991 el libro con el que ganó el premio Adonais de poesía en 1947, *Alegría*, escribe José Hierro (1991: 8) unas «Palabras para esta edición», donde puede leerse:

⁷ Así plantea la cuestión el mismo HIERRO (1983: 9): «Larga ha sido la digresión, al cabo de la cual no ha quedado bien determinada la frontera de la poesía testimonial, en la cual me incluyo. Testimonial, puede que pregunte alguno, ahora desde lo externo, ¿equivale a poesía que desdeña la belleza formal? En absoluto. La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra. Pero no entendemos por belleza recargamiento, énfasis, imagería, empleo de materias verbales preciosas, sino precisión poética, adecuación de la forma al fondo».

⁸ El mismo Dionisio CAÑAS (1991: 36) concede un valor fundamental a la métrica en la interpretación de la poesía de J. HIERRO, cuando dice, por ejemplo, que «[...] ante el caos general del tiempo, HIERRO se ha impuesto un rigor y un orden obsesivos en la temporalidad poética, es decir, en la métrica. Pocos poetas han legado como HIERRO a una exigencia tan grande para sus composiciones, que se alzan en su perfección como un conjuro: ante el tiempo real e imperfecto, el tiempo abstracto y perfecto de la música».

⁹ Véase *Agenda*, Madrid, Ediciones Prensa de la Ciudad, 1991, p. 7. Como ejemplo de poema en eneasílabos, puede leerse el titulado «Entonces», de *Tierra sin nosotros* (1947).

Lo recuerdo [el libro] como si estuviese, en este momento, escribiéndolo, con la misma pasión, dudas, sorpresas, decepciones de antaño. Era un libro cuya atmósfera general había captado, pero cuya forma necesitó bastante tiempo de ejercicios gimnásticos a fin de liberarme del molde del eneasílabo que predominaba en mi primer libro, *Tierra sin nosotros* (a veces, el molde se impone, y el compás utilizado antes nos obliga a modificar, traicionándolo, el mensaje posterior). Los ejercicios gimnásticos a los que me refiero consistían en tratar el verso de pies métricos (anticipado, entre otros por Villegas, y llevado a su cima con Rubén), grandioso y de tono mayor, en apagado y de tono menor, tratando de desposeerlo de su ritmo de trote equino.

En efecto, si comparamos el vistoso ritmo acentual de un poema como el de Rubén Darío, *Marcha triunfal*, con el ritmo del poema de José Hierro, en *Alegría*, titulado «Cancioncilla de los vientos», notaremos que, aunque los dos tienen un ritmo ternario —acento cada tres sílabas—, el del nicaragüense es uniformemente anfibráquico —acento siempre en la segunda sílaba del grupo—, mientras que el del español mezcla versos de ritmos ternarios distintos: el anfibráquico —que empieza con acento en la segunda sílaba del verso— y el anapéstico —que empieza el verso acentuando en la tercera—. Señalamos los acentos rítmicos de los versos de José Hierro:

*Mis amigos los viéntos:
 Nordéste muy cláro y azúl, Noroéste con llúvia,
 viento Súr que aproxíma los móntes
 y los dóra y los cúbre de música.
 Debéis de estar llénos de mágica vída.
 Bajo el lómo de lúz escondéis misteriósas penúmbra.
 ¡Tan cláros venís y tan nuévos!
 Paréce que tódos traéis la alegría sin brúmas.
 Mas veláis de pasádo las cósas
 en lugár de dejárlas desnúdas.*

Si cuando recordaba un libro como *Alegría* no olvidaba el problema de técnica métrica fundamental en la mencionada obra, tampoco ocupa un lugar secundario el aspecto métrico cuando se trata de anunciar un nuevo libro. Así, en un reportaje a propósito de su reciente in-

vestidura como *doctor honoris causa* por la UIMP, para explicar la novedad de la obra que está terminando, titulada *Cuaderno de Nueva York*, se indica, en palabras de J. Hierro, que está escrita

con versos muy largos, muy dilatados, tal vez muy pesados, pero qué le vamos a hacer, es lo que me ha salido¹⁰.

Parece como si no hubiera tenido más remedio que adoptar una determinada forma métrica, como si ésta se le hubiera impuesto, y, además, en clara ruptura con su obra anterior.

En el gran manifiesto de su poética que es el trabajo titulado «Palabras antes de un poema», 1967, queda perfectamente establecido el papel de la forma métrica. Por ejemplo, cuando dice:

Escribir versos es cosa fácil, uno elige aquellas palabras justas, precisas, insustituibles, para expresar aquello que quería. Hace que las sílabas tónicas, por lo menos alguna de ellas, coincidan con las partes fuertes del compás, y ya está. Someter la materia verbal a la disciplina versal no exige demasiado esfuerzo, en contra de lo que popularmente se cree. El versificador se somete inconscientemente al metro —tradicional o libérrimo— con la misma naturalidad que el bailarín al compás. El metro no es un impedimento, sino una ayuda, como lo es la música para el que baila. Lo difícil para el versificador es, precisamente, liberarse del sonsonete (Hierro, 1967: 85-86)¹¹.

Esta última frase implica todo un programa de renovación de los clichés métricos, como hemos visto que intentaba llevar a cabo en el caso de la versificación de cláusulas rítmicas acentuales.

¹⁰ Véase el diario *El País*, 7-IX-1995.

¹¹ JOSÉ HIERRO no tiene dudas respecto de la importancia de la métrica en el proceso de creación poética. En el prólogo a la edición Giner de sus obras completas, en 1962, pueden leerse afirmaciones del tipo de las siguientes:

«La poesía verdadera, sea cual sea el adjetivo que la matice, no puede prescindir de la belleza de la palabra».

De las dos clases en que clasifica su poesía (reportaje y alucinaciones), el primero se libra de la prosa «gracias al ritmo, oculto y sostenido, que pone emoción en unas palabras fríamente objetivas». Véase *Cuanto sé de mí*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 15 y 17.

La simple puesta en forma métrica, en forma de verso, de un pensamiento o un sentimiento no es poesía, ya que «no nace el asunto antes que su forma, sino que es la forma la que dibuja y modela el pensamiento escondido que, tal vez, ni el propio poeta sospechaba». Pues si al poema le falta el ritmo, aunque esté en verso, será como una figura de cera, que no tiene vida. En la génesis del poema está el ritmo¹².

Hay que destacar, aparte del papel fundamental que concede al ritmo, su concepción del mismo, que se compagina muy bien con las modernas teorías métricas en que el ritmo se ve como el aire particular del poema, independiente del esquema métrico. Dos poemas con el mismo metro tienen, sin embargo, ritmo distinto¹³.

Muy claramente explica José Hierro la importancia que tiene para el ritmo la relación de la palabra con las que la rodean; los sonidos que desde siglos arrastran a la conciencia del lector; los valores fónicos.

Los pies métricos no suenan igual rítmicamente si cambia la frontera de la palabra. Por ejemplo: el metro que podemos esquematizar como *tatatán – tatatán – tatatán – tatatán* no suena igual rítmicamente en cada uno de los siguientes ejemplos:

volverán / con la luz / los que están / en la mar
con la lú / na regré / san los hóm / bres del mar
con la pá / lida y trá / gica lí / rica mar

¹² Bien claro lo dice J. HIERRO (1967: 87): «¿Qué entiendo yo por ritmo poético? En principio, claro está, estoy de acuerdo con lo de las sílabas átonas y tónicas. Pero niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso, en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado, un ritmo total, una sucesión de ritmos».

¹³ Afirmación tan clara como la siguiente de José Hierro (1967: 89) parece hecha por algún teórico moderno de la métrica: «Al estudiar el ritmo se cometen equivocaciones lamentables, equiparándolo muchas veces al metro». Para algunas teorías del ritmo en este sentido amplio, véase nuestro trabajo (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1988a).

Lo que nos está diciendo José Hierro es que en el ritmo del verso está implicado todo el material lingüístico, y esto no hace más que destacar la íntima relación entre metro y lengua en la creación poética.

José Hierro demuestra su capacidad de análisis del valor poético de la forma métrica también cuando estudia la poesía de su admirado Juan Ramón Jiménez. En un estudio sobre el romance en el poeta andaluz, señala que esta forma métrica, para el poeta de Moguer, es, más que el octosílabo, el son del romance, que adopta cansado del modernismo. En la forma métrica tradicional del romance introduce Juan Ramón, según José Hierro, dos innovaciones: el encabalgamiento y la asonancia interior en los versos pares. Parece que José Hierro estudiara al tanto de la teoría formalista cuando califica ambos procedimientos de formas de «desmaterialización» de la palabra, y de «procedimiento desmaterializador», que recuerda al procedimiento desautomatizador de los formalistas. ¿Cómo entender el abuso de la asonancia —*aa* en el romance de Juan Ramón titulado «Vendaval»? Dice Hierro (1981: 64):

Este procedimiento desmaterializador, difuminador, equivale al del pintor que desvane los límites de los objetos, fundiéndolos así con la atmósfera que los envuelve.

Es lógico que al poeta J. Hierro no le falte un finísimo sentido ante los fenómenos rítmicos. Más llamativa es la existencia paralela de un buen teorizador, como puede ilustrarse con el trabajo sobre Juan Ramón al que vengo aludiendo y que constituye muestra perfecta de análisis de la métrica en función de la poética.

Cuando publica su libro *Agenda*, aparecen declaraciones de J. Hierro entre las que se encuentran algunas tan apropiadas a nuestro propósito como las siguientes:

Me gusta enormemente andar por el campo, y un pirope que me vuelve loco es que comparen el ritmo de mi poesía con el ritmo del caminar¹⁴.

¹⁴ Véase *El País*, 10-III-1991, p. 22. El importante lugar del ritmo en el proceso creador vuelve a ser proclamado en este reportaje cuando dice: «Todo empieza con una

Nada más lejos de la realidad del poeta José Hierro que el considerarlo un creador sólo preocupado por el reportaje, por el mensaje social. Las observaciones que hace sobre el proceso creador, sobre su poesía, o los análisis que lleva a cabo de detalles técnicos del ritmo, demuestran que estamos ante un buen conocedor de los secretos formales del verso y sus capacidades expresivas¹⁵.

Una vez más se comprueba la tesis de que es imposible una gran poesía sin la máxima preocupación y acierto en la forma, incluyendo, por supuesto, los detalles de técnica métrica. Lo contrario sería ignorar la parte esencial del mecanismo productor de sentido artístico, como nos enseña Lotman.

emoción. Es como cuando te pica y no aciertas el sitio exacto. VALÉRY sabía que el primer verso nos lo dan los dioses. Tras esa emoción, todo se va llenando poco a poco de ritmo, y luego de palabras. Por fin se te apunta el tema: te lanzas a la indagación».

¹⁵ Dice mucho en favor del sentido crítico de UMBRAL el que, en su personalísimo *Diccionario de Literatura*, no haya ignorado la importancia del aspecto musical, rítmico en la poesía de José Hierro. Dice, por ejemplo: «Lo descubrí en un dominical del ABC, primeros cincuenta, en un poema ilustrado por Esparza, a toda página, y me inquietó dulcemente la música, la música, aquel poema de amor dicho con música de palabras sencillas que nacía del ensalmo de la música». Y más adelante: «Recupera para nuestra poesía el eneasílabo de Rubén, en lo que nadie le iguala [...]» (UMBRALE, 1995: 130, 131).

VIII

LA RIMA: ENTRE EL RITMO Y LA EUFONÍA¹

¹ «La rima», aportación al *Seminario de Métrica Española*, Granada, 13 de marzo de 1996, Facultad de Traducción e Interpretación; publicado como *La rima: entre el ritmo y la eufonía*, Valencia, Ediciones Episteme (Col. Eutopías, vol. 175), 1997.

Hablar de la rima en general supone que hay que considerar aspectos muy variados. Si, como punto de partida, tenemos presente que la rima es fenómeno eufónico y rítmico, entonces las consideraciones que tienen que ver con la fonética se mezclarán con las relativas a la sintaxis y a la semántica rítmicas.

Comprobar esto es tan fácil como leer en los tratados de métrica las muchas observaciones referidas a las equivalencias fónicas de los sonidos en la rima; las posibles disposiciones de la rima en la estrofa o en lugares del verso distintos del final, o los preceptos estilísticos acerca de la riqueza o pobreza de las rimas, que muestran cómo *el significado de la palabra configura también la sonoridad de la rima*.

Tampoco se olvida, a la hora de establecer la pobreza o riqueza de una rima, la *historia literaria* misma, pues es consejo frecuente, por ejemplo, el que dice que hay que evitarla entre palabras que han sido rimadas mucho en la poesía. Por ejemplo, el paradigma formado por *victoria, gloria, memoria, historia*.

Lo que todo esto demuestra es que la rima es un *instrumento efficacísimo de la lengua poética*. Basta recordar, a este propósito, cómo la teoría jakobsoniana de la función poética queda perfectamente ilustrada con el ejemplo de la rima. En efecto, la *función poética*, según el teórico ruso, «proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación». Y sigue: «La equivalencia pasa a ser

un recurso constitutivo de la secuencia» (Jakobson, 1960: 360). Lo que quiere decir que en el decurso poético se dan continuas equivalencias. La rima se define precisamente por la canonización rítmica de las equivalencias fónicas.

Por eso, Samuel R. Levin (1974), en su bien conocido trabajo que trata de la forma de objetivar en el análisis los mecanismos de la función poética, concede a la rima un papel fundamental a la hora de estudiar las equivalencias fónicas y semánticas. Metro y rima constituyen la *matriz convencional* del poema, y lugares que por la equivalencia posicional —de sílabas átonas o tónicas, y de rima— se convierten en sitios privilegiados para las equivalencias fónicas y semánticas.

No hay que insistir en la importancia de la rima a la hora de establecer el *semantismo de un poema*, ni lo que puede perjudicar al efecto estético del mismo el forzar la equivalencia fónica entre dos versos, por exigencias de la rima, usando lo que se conoce como *ripio*. Quienes atacan a la rima, siguiendo la tradición inaugurada por Nebrija entre nosotros, encontrarán en la posible violencia al sentido que lleva en sí la necesidad de la rima una de las razones más firmes para su posición. En 1949 Juan Ramón Jiménez escribía, en una carta a Ángela Figuera:

El consonante lo aborrezco hoy y creo que nos quita nuestra poesía para darnos la suya, nos hace esclavos. Ejemplo, Jorge Guillén, el poeta virtuoso más esclavo, en su limitación, del verso impuesto desde fuera. El asonante tampoco me gusta hoy más que en la canción y en el romance, donde es tan naturalmente español. Ejemplo, Bécquer. En el verso libre todo es de uno, nada viene traído de la palabra aconsonantada ni de la asonantada (Jiménez, 1975: 187).

La misma idea, antes —hacia 1925—, en enunciado más general:

Para que la poesía sea lo que nosotros queramos, el verso libre, blanco, desnudo; para que sea lo que ella quiera, el consonante, el asonante, la medida y el acento exactos (Jiménez, 1975: 163).

De forma humorística lo expresan los versos de Baltasar del Alcázar (1530-1606):

SOBRE LOS CONSONANTES

*Quisiera la pena mía
Contártela, Juana, en verso;
Pero temo el fin diverso
De como yo lo querría;*

*Porque si en verso refiero
Mis cosas más importantes,
Me fuerzan los consonantes
A decir lo que no quiero.*

*Ejemplo: Inés me provoca
A decir mil bienes della;
Si en verso la llamo bella,
Dice el consonante loca;*

*Y así, vengo a descubrir
Con término descompuesto,
Que es una loca, y no es esto
Lo que yo quiero decir.
Etc.²*

La rima, como se indicó en el formalismo ruso, se diferencia, en el conjunto de los hechos eufónicos (orquestación verbal, aliteraciones, etc.), por su función rítmica, en cuanto que es un *factor del metro*, y ayuda al oído a percibir la descomposición métrica de la lengua poética, y la correspondencia entre sus partes. Además, incluye un momento progresivo, de espera de la repetición (Domínguez Caparrós, 1988a: 58-59, 98-99).

Muchos de los consejos de la preceptiva tradicional van en esa dirección de reforzar la *función rítmica de la eufonía de la rima*, evitando la *confusión con otras equivalencias*: por ejemplo, léxicas (no

² Véase *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, B.A.E., XXXII, Madrid, Atlas, 1966, p. 410. Estos versos de Baltasar del Alcázar pueden leerse también en Felipe ROBLES DÉGANO (1905: 122).

rimar palabras iguales, homónimas, simples y compuestas, o no rimar más elementos de la palabra que los necesarios), o gramaticales (evitar la rima de palabras de la misma categoría gramatical, sobre todo las mismas terminaciones verbales, o palabras con el mismo sufijo).

Pero, de todas formas, lo que está claro es que la rima no pierde su carácter eufónico, *relativamente independiente del rítmico*. Quiero decir que la rima, para cumplir una función estrictamente rítmica, tendría que tener el mismo carácter de periodicidad que otros factores rítmicos, como la pausa o el número de sílabas. Y esto es así en manifestaciones de las series monorrimas: al final de cada verso, lo mismo que aparece una pausa, hay una repetición de sonidos.

Sin llegar a estos extremos, todavía en esquemas tradicionales y clásicos de estrofas se percibe sin dificultad la función rítmica de la rima, consonante sobre todo, aunque no aparezca en una forma de monorrima. La memoria de un esquema muy fijo —pongamos, tercetos encadenados o soneto—, y la relativa proximidad, permiten el juego con la expectativa de dos o tres rimas distintas. Es decir, no hay problema con la disposición en los esquemas tradicionales de rimas abrazadas, cruzadas, continuas o pareadas.

Las cosas se complican con formas menos fijas, como la canción o la silva, si además pueden quedar algunos versos sin rima. En este caso es forzoso que haya *falsas expectativas* (la del final del verso que quede suelto). Entonces surgen las discusiones acerca del número máximo de versos que se toleran entre dos que riman, y que suele fijarse en cuatro en el caso del endecasílabo con rima consonante.

Si se trata de asonante, no hay más de un verso sin rimar entre dos que asuenan. Se soporta mejor que el consonante en largas series, como demuestra el esquema del romance, forma de gran vitalidad en la poesía antigua y en la contemporánea. Pero, por esta mayor vaguedad, el asonante marca menos intensamente el final de verso. Quizá a esto se debe el abandono de su uso en las formas cultas de las otras literaturas románicas después de la Edad Media. En cualquier caso, en la poesía española de todos los tiempos ha sido un instrumento de expresión de emotividad más matizada.

Lo que quiero decir, en resumen, es que en la consideración de la rima nunca se puede prescindir de su *carácter eufónico*, que la acerca a otros fenómenos de *armonía fónica* (orquestración de vocales tónicas, por ejemplo) o a *figuras retóricas* como las que suelen asociarse a su origen (*similiter desinens, similiter cadens*)³. Carácter retórico que se muestra en las bien conocidas formas de rima que, por no producirse al final de verso (*rima leonina, rima interna, o en eco encadenado*), *no tienen una función estrictamente métrica*, en el sentido de reforzar la percepción de un esquema de número de sílabas determinado.

Es decir, que la rima, fenómeno eufónico, tiene una *función rítmica matizada*. Algunos de estos matices, de estas dudas, de este moverse entre lo estrictamente métrico y lo retórico-eufónico es lo que me gustaría destacar y comentar en este trabajo.

Antonio Machado explica de la mejor forma que yo sepa la esencia poética de la rima. Función esencial de la rima es poner a la palabra en el tiempo vital, «darnos la emoción del tiempo». Y sigue:

No es la rima —exactamente hablando— una repetición de sonidos. Lo que da la rima en cada momento de la rima es el encuentro de un sonido y el recuerdo de otro, elementos distintos, y, acaso, heterogéneos, porque el uno pertenece al mundo de la sensación y el otro al del recuerdo. Con la rima estamos dentro y fuera de nosotros mismos.

Un poco más adelante sigue diciendo que «uno de los oficios de la rima es hacernos sentir, por contraste, el fluir de los sonidos que pasan para no repetirse». La rima no es algo rígido, sino un cauce, más que una corriente. Sensación y memoria crean la *emoción temporal* imprescindible de todo poema (Machado, 1988: 1365-1366).

³ La coincidencia en la terminación de varios miembros de una frase (*similiter desinens, homoiotéleuton*) va unida frecuentemente a la repetición de casos en los mismos lugares (*similiter cadens, homoióptoton*). Por ejemplo: «Perditissima ratio est amorem petere, pudorem fugere, diligere formam, neglegere famam» (*Rhetorica ad Herennium*, IV, XX, 28). Véase también QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, lib. IX, III, 75-80. Entre los estudios que habría que hacer está el de la revisión crítica de las teorías sobre el origen de la rima. Sobre este asunto, apenas se ha hecho nada después de los trabajos que llevó a cabo el historicismo de los siglos XVIII y XIX.

Que el ritmo tiene mucho que ver con el tiempo, es evidente; que la emoción subjetiviza ese tiempo, también es verdad. Esa *emoción temporal* de que habla Antonio Machado me parece que explica mejor, sin negar la función rítmica, *el valor de la rima en la poesía contemporánea*⁴. Los casos que vamos a comentar pueden servir perfectamente de ejemplo.

Como punto de partida tomo en consideración algunos aspectos de la teoría de la rima de dos tratadistas que publican sus trabajos a caballo entre los siglos XIX y XX: Eduardo Benot y Felipe Robles Dégano. Empiezo por el segundo de ellos, el sacerdote abulense que vivió entre 1863 (San Esteban del Valle) y 1939 (Ávila). Me interesan, de su *Ortología clásica de la lengua castellana*⁵, algunas observaciones sobre la rima asonante. Por dos razones fundamentales: en primer lugar, el lector y anotador de la obra de 376 poetas, en 37 tomos de la B.A.E., muestra una firme oposición a algunas de las normas más comúnmente aceptadas sobre las equivalencias de sonidos vocálicos en la rima asonante. En segundo lugar, me parece percibir una independización de la rima respecto del acento que presagia quizá algo a lo que también quisiera aludir por tratarse de una cuestión suscitada —en la teoría y en la práctica— por Antonio Carvajal, el organizador de las jornadas sobre métrica (Granada, marzo de 1996), en las que se presentó este trabajo: *la rima en caída*.

⁴ Explicación que puede contrastarse y completarse con la que en 1938 da su hermano Manuel (1967: 223) sobre el poder expresivo poético pleno de la rima consonante: «Además, para mí, la rima no es sólo el elemento poético que opera, en orden a la memoria, y a la que pudiéramos llamar temporalización del poema, sino también a su personalización. Es, a veces, el poema todo. Un ejemplo. Cuando yo rimo estos dos monosílabos

cruz
luz

no necesito añadir más para una completa inscripción religiosa y cristiana. Queda "perfecto" un verdadero poema lapidario».

⁵ Sobre la vida y la obra de ROBLES DÉGANO, véase Jacinto HERRERO ESTEBAN (1986).

I

Entremos en la explicación de algunas de estas cuestiones. Sabido es que la norma de la rima asonante aguda dice que en el caso de diptongo (o triptongo) sólo cuenta el timbre de la vocal, que va acentuada, no la semivocal ni la semiconsonante. Asuenan, pues, en *a: pa-rar, vais, están, seáis, elogiar*. Y así se testimonia en el uso de los poetas. Nuestro autor, sin embargo, sostiene:

Pero cuando la vocal tónica va seguida de otra átona con la cual forma diptongo, no me parece que se debe admitir a carga cerrada, como lo han hecho todos los preceptistas, que esas palabras sean asonantes agudas (Robles Dégano, 1905: 79).

Después de años de pensar en el asunto y de consultarlo con el oído, no ve el bueno de D. Felipe Robles Dégano cómo puedan asonar, por ejemplo: *primaveral, Bombay y Palau*. El ejemplo de Tirso, que da para probar la disonancia, es bastante convincente:

*El letrado pela,
Pela el oficial,
Que hay mil peladores,
Si pelones hay*⁶.

La tesis es la siguiente:

Cualquiera vocal átona detrás de la vocal tónica en fin de verso, forme o no diptongo con ella, tiene fuerza o virtud de sonar al oído como sílaba distinta de la primera.

Las terminaciones en *ay, ey, oy, au, eu, ou*, son asonantes graves. Hay también algún ejemplo de poetas que apoyan el carácter grave de estas rimas. Por ejemplo, Meléndez asuena en grave *ae*

⁶ No extraña que la semejanza fónica *al/ay* quede bastante oscurecida en un contexto de tanta repetición de *pela* (vv. 1, 2 y 3) y *pel* (v. 4), unido a un *hay* en el interior del verso 3.

las palabras: *embriague, animáis, triunfante, prestáis, añade, do-naire*⁷.

Otra razón para considerar como rimas asonantes graves las que terminan en diptongo decreciente es que, si hay rima en *a* entre *hay* y *Palau*, ¿por qué no la hay entre estas palabras y *cae, nao, traen, caos*, que también tienen *á* tónica como penúltima vocal? Y si *estoy* asuena con *temió*, ¿por qué no asuenan *temía, vacío, caías* con *rubi*? Porque la cuestión es de *eufonía* y no de *medida*: el verso tiene su acento final en la misma vocal, y, si en un caso —en el del diptongo— no se considera la que sigue, tampoco habría que considerarla en el otro; y, viceversa, si se considera en uno, también hay que considerarla en el otro, en el de los diptongos, aunque se trate de una vocal «débil» (semivocal). Robles Dégano apela siempre a su oído, y es tajante al sostener que

en fin de verso no hay diferencia ninguna de tiempos entre una débil y una fuerte: y siendo la rima asonante, la igualdad de vocales en igualdad de tiempos, la débil átona final equivalente a un tiempo, debe tener en su asonante otra igual (1905: 81).

¿Esta defensa de la parte postónica final del verso no abre una puerta a la afirmación también de la presencia de las sílabas postónicas en la *eufonía* de la rima que se da en la llamada *rima en caída*? A ello iremos dentro de poco.

II

Pero antes vamos a comentar otra de las opiniones sostenidas por Robles Dégano y que van a contracorriente de las tesis más comunes. Se trata de que, según él, son asonantes graves las que tienen idénti-

⁷ Eduardo BENOT (1892: II, 142-143, 155) defiende que las terminaciones *ai, oi, ois*, son asonantes en *ae, oe*, y no en *a, o*; *combate* asuena con *hay*. Pero en su *Diccionario de asonantes y consonantes*, pp. 1027-1028, da también como asonantes en *ae* las siguientes palabras: *queráis, matinales, insondables, cegarme* (JIMÉNEZ, 1996: 149-150).

cas las vocales tónica y última. Esto supone que en el caso de que la última sílaba esté constituida por un diptongo decreciente (*ai, ei, oi*) no es la vocal la que establece el timbre de la rima, sino la semivocal *i*. Por tanto, las terminaciones *ábais, árais* asuenan en *ai*, no en *aa*; y *éreis*, por ejemplo, lo hace en *ei*, no en *ee*. Según el pensamiento tradicional, por ejemplo, *amareis* asuena con *aire*, y *amarais* con *planta*. A esto replica el sacerdote abulense:

Pues pongamos la dicción *álcali* asonante en *ai*: ¿no es más semejante *amárais* o *amáreis* a *álcali*, que a *planta* y *aire*? Por tanto, las desinencias en *árais, áreis, áseis*, son para mi oído asonantes en *ai*; y las en *éreis, érais, éseis* asonantes en *ei*. Esto siento y esto sostengo (1905: 82)⁸.

III

Por último, una tercera divergencia de Robles Dégano respecto de la teoría tradicional consiste en discutir la equivalencia de *i* y *e*, y de *u* y *o* en sílaba átona final de asonante (*valle, cáliz; Venus, cielo; Pólux, lloro*). No se puede negar el uso de los poetas que autoriza estas equivalencias. Pero al abulense le da igual:

Francamente confieso que nunca he podido tragar esta teoría. Que un gallego, en cuya boca la *i* parece *e*, y la *u* parece *o*, la admita y defienda, lo entiendo: pero que en oído netamente castellano esas vocales sean equivalentes en la asonancia, aunque los poetas lo hayan practicado, ni lo entiendo ni lo admito; antes creo que son defectos introducidos en la rima por la excesiva licencia de los poetas (1905: 82).

En los tres casos en que Robles Dégano disiente de la teoría tradicional de la rima asonante, su oído, juez último en estas cuestiones, tiende a percibir y preservar los sonidos vocálicos con su timbre níti-

⁸ Eduardo BENOT (1982: II, 130) considera también para la asonancia la última vocal, la semivocal *i* del diptongo, aunque, a diferencia de ROBLES DÉGANO, según veremos enseguida, acepta la equivalencia de *i, e* átonas finales en asonancia. Así, son asonantes en *ae*, según el ejemplo que cita: *margen, entonabais, cantares, trocabais*.

damente diferenciado en posición postónica de la rima. Independientemente de que tenga, o no, razón —y es evidente que muchos otros oídos no le darían la razón en todo lo que dice—, no hay duda de que una actitud semejante está en la base de la *rima en caída*.

IV

El fenómeno ha sido bautizado así por Antonio Carvajal, y consiste en disociar la rima del acento, para considerar con plena entidad fónica a efectos de la rima todos los sonidos que siguen a la vocal acentuada de una palabra. El resultado son rimas como las siguientes: *ópalo* / *desamparo*, asonante en *ao*; o consonancias en *ima* entre *rima*, *óptima*, *última*; y en *alos* entre *ópalos*, *sándalos*, *halos*⁹.

Daniel Devoto (1977) comenta, al tratar de la asonancia de *viuda* en *ia*, algunos casos de *rima equívoca* que, sin duda, entran dentro de lo que es la *asonancia en caída*. Así: *individuo* asonante en *uo*; *antigua* asonante en *ua* (Federico García Lorca lo hace en tres ocasiones); *lluvias* asonante en *ia* (Cernuda); *música* asonante en *ia* (Altolaguirre y también el mexicano Carlos Pellicer); *furia* asonante en *ia* (la argentina Alfonsina Storni). En todos los casos, están implicadas las vocales *i* y *u*, y Devoto explica la oscilación por equivalencia entre estas vocales en la rima, sin necesidad de desplazar el acento.

Antonio Carvajal, a quien, según propia confesión (1986: 313-314), le sorprendió el fenómeno en García Lorca por primera vez, va más allá en su práctica, según los ejemplos comentados. Y así lo explica en su trabajo sobre Cernuda, donde se hace eco del estudio de Daniel Devoto, y disiente ligeramente de su explicación (equivalencia de *i* y *u*), para aceptar la posibilidad de una *independencia de la rima y el acento*. ¿Por qué hacer esto? Por absoluta necesidad expresiva, en primer lugar, cuando se está en el proceso de la escritura. ¿Y no hay

⁹ La primera de las rimas se encuentra en el poema «Divertimento», escrito en 1975 y publicado en *Siesta en el mirador*, 1979. Puede leerse también en *Extravagante jerarquía*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 195. Las segundas se hallan en el poema «Octavas de consonancias en caída», en *De un capricho celeste*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 77. En *Testimonio de invierno*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 21, se encuentra el poema «Primer acorde», donde la palabra *memoria* asuena en *ia*.

espacio para una corrección en el momento de la publicidad? Sí; pero entonces se mantiene por «afán de juego» o «inocente travesura» (Carvajal, 1987: 91-93)¹⁰.

Quizá también sirva para reforzar estas posturas la tesis de Daniel Devoto (1977: 68) que dice:

Existe un principio básico de la rima que nunca ha sido formulado (que sepamos), quizás por demasiado evidente, pero que es menester sentar ahora de manera expresa: y es la *polivalencia de toda voz en su funcionamiento como rima*¹¹.

Los ejemplos de disidencia comentados en Robles Dégano sirven sin duda para ilustrar esta polivalencia.

Y todavía estas discusiones sutiles, que se apartan de lo más comúnmente explicado en los tratados de métrica, nos tienen que interesar, como filólogos, para hacernos muy cautos. De esta forma, no anotaremos como asonancia imperfecta (*ia* por *ua*), según hace Vicente Gaos¹², la asonancia en *ua* de *antigua* en el romance de García Lorca *Arbolé, arbolé*.

Lo sorprendente es que —sin tener noticia de ello, casi con toda seguridad, Antonio Carvajal— me encuentro, en uno de esos libros curiosos de métrica que uno puede leer —en el del cubano Luis Mario, *Ciencia y arte del verso castellano*—, la exposición de la que el académico cubano Luis Ángel Casas llama *rima potencial*, recogiendo un término del poeta y musicólogo mexicano Daniel Castañeda (1898-1959), para definir una especie de *rima de aliteración*. Ejemplos de esta clase de rima son: *labios* / *viola* (inversión de sílabas).

¹⁰ Antonio CARVAJAL me indica otro ejemplo que añadir a los anteriores: se trata del uso de la palabra *éxtasis* como asonante en *ae*, en el poema de Jorge GUILLÉN «Del alba a la aurora» (en *Cántico*, Barcelona, Barral Editores, 1977, pp. 470-471).

¹¹ En su trabajo de 1992, en un momento D. DEVOTO dice: «Una vez más, debo repetir lo ya desoído: lo que caracteriza a toda palabra en su función de rima es su pluralidad, su adaptación a cuanto tratamiento se le antoje al poeta» (1992: 55). Este trabajo discute fundamentalmente las clasificaciones de la rima propuestas por E. DIEZ ECHARRI. Véase, también de Daniel DEVOTO, el utilísimo trabajo, *Para un vocabulario de la rima española* (1995).

¹² Véase su *Antología del grupo poético de 1927*, Salamanca, Anaya, 1969.

tiempo / contemplaba. Luis Ángel Casas rima *espíritu / tu*. La diferencia entre sílabas tónicas y átonas es convencional. Y dice Luis Mario (1991: 151):

Toda sílaba, cuando se pronuncia aisladamente, tiene acento de intensidad, es decir, es tónica en sí misma. La *rima potencial* se basa, pues, en el concepto de igualdad silábica pura o semejanza silábica pura, según los casos, pero siempre con independencia del acento¹³.

¿Quiénes han cultivado este tipo de rima? Su teórico, el poeta y especialista en versificación cuantitativa, Luis Ángel Casas [La Habana, 1928], y los poetas, también cubanos, Pura del Prado, Yody Fuentes Montalvo, y, sobre todo, Víctor Urbino.

Que la rima en caída es una especie de la rima potencial, desvinculada del acento, no parece que tenga dudas.

Relacionado con la rima en caída está el ejemplo que me proporcionó el P. Gabriel M.^a Verd S. J., en carta del 2 de septiembre de 1986¹⁴. Consiste en un poema de Alfonso Méndez Plancarte con rima esdrújula en que cambia solamente la vocal tónica, y todos los demás sonidos son idénticos. La consonancia aquí empieza justo después del acento:

A UNA VIRGEN DE MÁRMOL

No la tiniebla fúlgida del ébano
y los fragantes hábitos del Líbano,
ni los insomnes ópalos letárgicos
y los arcanos símbolos litúrgicos,

¹³ El trabajo de CASAS fue presentado en la Academia Cubana de la Lengua atendiendo al llamamiento de la misma, en diciembre de 1973, para el estudio del esbozo de una nueva gramática de la lengua española. [Véase el capítulo siguiente, sobre rimas extrasistemáticas.]

¹⁴ Se trata de una de las cartas de la correspondencia que mantuvimos con motivo de la publicación de mi *Diccionario de métrica española*, 1985, y en la que tuve ocasión de conocer a un magnífico observador de los fenómenos métricos, que me hizo comentarios utilísimos.

ni la sangrienta obstinación del pórvido
(cual la desdicha contumaz del Pérfido),
trasuntarán la gloria salomónica
de La que el sol besó, de la Domínica
Engendradora fiel, y su católica
Maternidad... Tan sólo la pentélica
inmaculada nieve de los tímpanos
entre un salmista júbilo de tímpanos¹⁵.

Lo sorprendente es que según las noticias que da el antólogo que publica el poema, el autor del mismo, Alfonso Méndez Plancarte (1910-1955), escribió, junto con el poeta Daniel Castañeda, a quien acabamos de encontrar a propósito de la *rima potencial*, una *Teoría General de la Rima*, trabajo que es urgente examinar por quien esté interesado en la búsqueda de más observaciones sobre estos tipos de rima.

Pero sigamos nuestro recorrido por algunas sutilezas en la teoría de la rima. Si en lo que hemos visto hasta aquí predomina la discusión sobre aspectos eufónicos, ahora vamos a comentar algunas observaciones que tienen que ver con la función rítmica principalmente. El motivo nos lo va a ofrecer el repaso a algunas opiniones del político, matemático y filólogo Eduardo Benot y Rodríguez (Cádiz, 1822 - Madrid, 1907). Este detalla una enorme casuística de formas en que la *claridad* de la rima está perjudicada. Se trata de que la rima, en su función *estrictamente rítmica* —es decir, en estrecha relación con el metro (número de sílabas y pausas)— queda desdibujada, al desentenderse del metro, por aparecer asonancias internas, bien de la rima final, bien por la creación de un sistema independiente de rimas internas. Del libro de Eduardo Benot, *Prosodia castellana i versificación*, tomo los siguientes ejemplos:

Quintana: *El ansia de venganza al fin saciaban*
Lope de Vega: *Peru preso está y confeso*

¹⁵ Véase Carlos GONZÁLEZ SALAS (1960: 275).

Garcilaso:

*Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides,
y su mudanza ves estando queda¹⁶.*

Asonancias internas en las posiciones acentuales más importantes (6.^a, 4.^a y 8.^a) del endecasílabo son especialmente perturbadoras de la claridad de la rima. Ejemplos de este tipo aducidos por Benot son los siguientes:

Quintana: *Sí; yo te odio: por mi rostro el lloro*
(4.^a y 8.^a)

Garcilaso: *No perdió en esto mucho tiempo el ruego*
(4.^a y 8.^a)

Fray Luis: *¿Quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto*
(6.^a)

S. Juan de la Cruz: *Decidle que adolezco, peno y muero*
(6.^a y 8.^a)

Ni que decir tiene que el preceptista Benot censura esta asonancia fuera de lugar, por lo que aparecen en su sala VIII del *Hospital de incurables*, como llama a la sección de su métrica dedicada a criticar los defectos de versificación. Ejemplos especialmente llamativos son los que recoge de Espronceda (Benot, 1892: III, 208):

*Negros velos y espléndidos reflejos.
Las lanzas saltan, la áspera coraza.
De baja planta y de fachada escasa.
Inmenso pueblo el simulacro santo.
Chupa y empuja con la uña el fuego.*

¹⁶ Véase BENOT (1892: III, 201-205). Se trata de los versos 394-396 de la *Égloga I*. En los cuatro versos siguientes, versos 397-400, hay todavía los siguientes casos:
*¿por qué de mí te olvidas y no pides
que se apresure el tiempo en que este velo
rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda
etc.*

Se trata de manifestaciones eufónicas que, por desvincularse del metro, pueden perjudicar la función rítmica de la rima. Hay poetas que sirven de modelo a la hora de evitar estas coincidencias. Benot da el de Leandro Fernández de Moratín.

La sutileza del análisis a que Benot somete estas asonancias internas no se detiene en la simple descalificación de todas ellas, sino que llega a apreciar casos en que tales manifestaciones eufónicas son tolerables. Por ejemplo, si se da entre una palabra esdrújula y una llana; si está al principio del verso, y sin pausa, tampoco se nota mucho; si hay sinalefa; incluso puede llegar a cargarse de valores positivos si la armonía vocálica tiene un sentido imitativo como en el verso de Espronceda:

Bárbaras carcajadas de alegría,

o «el monótono pregonar de la guerra» que puede apreciarse en el siguiente verso del mismo Espronceda:

Guerra las trompas hórridas pregonan.
(Benot, 1892: III, 216)

Hemos pasado ya al terreno de la eufonía, en sentido amplio, y la lectura de estas páginas de Benot puede darnos una idea de la finura a que llega la observación de correspondencias y simetrías fónicas en el verso.

A la luz del uso de la rima en la poesía contemporánea, cabe preguntarse si no se da un *desdibujamiento de su función rítmica*, no sólo porque abundan las asonancias internas, como observaba Benot, sino porque las medidas del verso se hacen más flexibles, porque la rima, una vez aceptado el verso libre o el de cláusulas, no se asocia ya a lo rítmico —no es tan necesaria su función rítmica como en el verso clásico o en el medieval—, y puede ir quedando como *un recurso más matizado, más próximo a lo eufónico, utilizable en función de las necesidades expresivas*.

En este sentido, vamos a ver algún ejemplo de Juan Ramón Jiménez en que la rima difícilmente puede decirse que desempeñe un papel primordialmente rítmico, quiero decir, de apoyo a la constitución

del metro. Yo diría, al menos, que lo eufónico pesa igual. En muchos casos daría lo mismo que la rima aparezca al final de verso o en el interior.

El primer ejemplo de Juan Ramón Jiménez es de su poema «Paisaje del corazón», de *Primeras poesías (1898-1902)* (Jiménez, 1996: 76-77), construido en versos de 4, 8 y 12 sílabas, según el siguiente esquema de estrofas de cuatro versos con rima asonante *ea* en los versos pares: 8 - 4 a 12 - 8 a :

PAISAJE DEL CORAZÓN

¿A qué quieres que te hable?
 Deja, deja...
 Mira el cielo ceniciento, mira el campo
 inundado de tristeza.
 ¡Sí, te quiero mucho, mucho!
 ...¡Ay, aleja
 tu mejilla de mis labios que se cansan!...
 Calla, Calla; mi alma sueña.
 ¡No, no llores; que tu llanto
 me da pena!
 ¡No me mires angustiada, no suspires:
 tus suspiros me impacientan!
 — Mira el vaho que se alza
 de la tierra.
 ¡Pobre tierra, cuánto frío! ¿No parece
 una hermosa virgen yerta?
 Y allá arriba, ya fulguran
 las estrellas,
 las estrellas soñolientas, como luces
 que acompañan a la muerta...—
 ¡Cuánta bruma; cuánta sombra!
 Cierra, cierra
 los cristales. ¡Siento un yelo por el alma!
 ...¿Por qué, pálida, me besas?
 ¿Qué? ¿Qué quieres? ¿Que te bese?
 ...Deja, deja...

*Mira el cielo ceniciento, mira el campo
 inundado de tristeza.*

Pero en el verso 3 las dos primeras cláusulas tetrasílabas asuenan en *eo*; y la última asuena en *ao* con la primera del verso 4:

*Mira el cielo / ceniciento / mira el campo
 inundado / de tristeza.*

El verso 5 repite la asonancia en *eo* en la primera cláusula:

¡Sí, te quiero.

Los versos 7 y 8 introducen asonancias interiores que sin duda restan claridad a la asonancia de la estrofa. En este caso es en *aa*:

*tu mejilla de mis labios que se cansan!...
 Calla, calla; mi alma sueña.*

El verso 11 llega hasta la consonancia entre la primera y la tercera cláusulas:

¡No me mires angustiada, no suspires.

La rima asonante en *ea* del verso 14 queda desdibujada, si es que tiene una función rítmica precisa, por la repetición de la misma palabra —y por tanto rima consonante— en la cláusula siguiente, la primera del verso 15:

de la tierra.

¡Pobre tierra, cuánto frío! ¿No parece.

Y algo semejante ocurre entre los versos 18 y 19:

las estrellas

las estrellas soñolientas, como luces.

Pero en este caso, además, la cláusula segunda del verso 19 asuena también en *ea* (*soñolientas*).

En el verso 25 asuenan la primera y la segunda cláusulas del mismo:

¿Qué? ¿Qué quieres? ¿Que te bese?

Indudablemente, en este poema tiene muy difícil el papel de marca del ritmo la asonancia en *ea*: 1.º por la diferente longitud de los versos; 2.º por la aparición de otras rimas en *ea*, o diferentes, en varios lugares. El papel rítmico, en estos versos, lo desempeña muy bien el acento en 3.ª sílaba de cada grupo de 4 sílabas. La rima parece tener entonces más bien un papel de eufonía, de música de fondo, de dar una sensación de tiempo por contraste entre lo que ligeramente se repite y lo que no.

Otras veces Juan Ramón Jiménez parece atenerse a un esquema preciso de disposición de la rima y de pronto lo rompe en un verso. Por ejemplo, el poema de 13 versos «El idilio» (Jiménez, 1996: 79):

EL IDILIO

*En efímeros pitos
de lirio, ibas silbando
estribillos alegres
por los campos tempranos.*

*Te comías las rosas,
sorbías el helor duro y nevado
del breve guiño del arroyo;
parabas la corriente, cada pie en una orilla,
con tus manos.*

*¡Lucero, flor de almendro,
nardo vibrante y casto,
que colgaste mi alma
con la ternura de tus brazos blancos!*

Construido a base de heptasílabos, con dos endecasílabos, un eneasílabo, un alejandrino y un tetrasílabo, lleva rima asonante en *ao* en los versos pares, pero el verso 8 es un alejandrino que no asuena y retrasa la asonancia en *ao* hasta el verso siguiente. Esto por no entrar a analizar otras asonancias casuales. Por ejemplo, en los 4 primeros versos:

*En efímeros pitos
de lirio, ibas silbando
estribillos alegres
por los campos tempranos.*

Podríamos seguir comentando otros muchos ejemplos. Sea suficiente con los analizados para pensar en que quizá la rima, en la época del verso amétrico, no tiene más función que la meramente eufónica, de leve contraste entre sonidos que se repiten y los que no, para producir la sensación del tiempo sobre el recuerdo. No se trata de marcar un fin de verso, como hace la pausa, tal y como ocurría, por ejemplo, en la poesía medieval, donde la monorrima, tan frecuente, manifiesta una evidente vocación de señal métrica, en ayuda de una búsqueda de regularidad silábica.

La rima parece cambiar al mismo tiempo que los otros factores rítmicos. ¿Qué sentido tiene la rima, aparte de su carácter eufónico, en los versos libres, por ejemplo? Y sabemos que se ha empleado la rima también en el verso libre. Pero volviendo, lógicamente, al campo del que salió, al campo retórico de la eufonía.

IX

SOBRE RIMAS EXTRASISTEMÁTICAS¹

¹ Trabajo inédito que aparecerá en la revista *Extramuros* (Granada).

IX

SOBRE RIMAS EXTRAORDINARIAS

Esta nota pretende ampliar algo en la dirección de los comentarios sobre la rima que publiqué en 1997. Allí me interesaba por aspectos de la rima que unen el fenómeno rítmico con el eufónico, y cómo se discutían matices de la rima que tienen que ver con su percepción fónica. Allí mencioné los nombres de Daniel Castañeda (1898-1959) y Luis Ángel Casas, citados por Luis Mario (1991) en relación con la rima potencial. El primero de ellos, además, aparecía asociado a Alfonso Méndez Plancarte como autores de una *Teoría General de la Rima*, según nos dice Carlos González Salas (1960: 275).

Gracias a la inestimable ayuda del P. Gabriel María Verd, S. J., de la Facultad de Teología de Granada, he conseguido acceder a la obra de Daniel Castañeda titulada *Acordes Disonantes y otros poemas seguidos de la tercera edición de la Teoría General de la Rima* (1951). Todavía me falta por comprobar la existencia de la *Teoría General de la Rima* que, según Carlos González Salas, escribieron Daniel Castañeda y A. Méndez Plancarte.

Pero mientras tanto no está injustificado dar noticia del trabajo de Daniel Castañeda y del artículo de Luis Ángel Casas donde éste se refiere a la ponencia que sobre *Teoría de la rima potencial* presentó en la Comisión de Gramática designada por la Academia Cubana en 1973 para el estudio del *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Ponencia que, según el académico cuba-

no, fue enviada a la Real Academia Española, y en la que propone tratar de «las tres formas de rima que presenta la lengua española; a saber: la *rima asonante*, la *rima consonante* y la *rima potencial*, o sea *rima en potencia*, no asonante ni consonante» (Casas, 1979: 9).

Los nombres de Daniel Castañeda y Luis Ángel Casas no aparecen en la bibliografía de la más reciente monografía sobre la rima española que conozco, el trabajo de Daniel Devoto (1995). Tampoco aparece allí el término *rima potencial* o *rima en potencia*.

Junto al interés para la historia de la teoría sobre la rima, hay que destacar que tanto Daniel Castañeda como Luis Ángel Casas proporcionan ejemplos de sus teorías en su propia creación poética. Ejemplos que suponen una ampliación del campo de la rima a lo que podríamos llamar *rimas extrasistemáticas*. Es decir, se trata de casos de rimas o de eufonía aliterativa en posición de rima —al final del verso— que amplían el campo del sistema de la rima tal como lo acota la preceptiva métrica tradicional.

En cualquier caso, según espero que quede claro al final de esta nota, se trata de una demostración de algo que en el ambiente de los estudios formalistas de tipo jakobsoniano no puede resultar extraño: la tupida red de equivalencias fónicas que cabe establecer en el análisis de la poesía. El recuerdo del comentario del soneto de Baudelaire, *Los gatos*, que en 1962 publican Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, es ya un tópico. Bien es verdad que en los casos que vamos a ver seguidamente se trata de equivalencias, no casuales, sino conscientemente buscadas.

Las consideraciones de Daniel Castañeda sobre la rima ocupan cien páginas, que siguen a sus poemas en el libro antes mencionado, y se dividen en cuatro capítulos. El primero, titulado «Antecedentes rítmicos», hace una serie de consideraciones generales sobre la estética de la rima. El segundo estudia «La rima clásica», para concluir, después de observar cierto caos en el uso de la rima en la poesía moderna, proclamando:

[...] la necesidad de una nueva técnica más sólida

sentido y nueva expresión al arte de hoy y al arte del futuro (Castañeda, 1951: 214)².

Esta técnica es la que expone detalladamente en el capítulo tercero, «Teoría general de la rima». Lo sustancial de la teoría queda resumido en el cuadro de la página 228, que agrupa los quince tipos de rima posibles según su teoría. Teoría que parte de la definición de la rima como «igualdad, parcial o total, de los efectos sonoros, de vocal o consonante, que forman las terminaciones de las palabras, a partir de la sílaba tónica inclusive» (pág. 219). Esta definición, tal como la entiende Castañeda, lleva a resultados que modifican el concepto clásico de rima en los siguientes aspectos: hay consonante de apoyo en la rima consonante y en la asonante, es decir, cuenta también la consonante anterior a la vocal de la sílaba tónica; hay rima con igualdad de la sílaba átona nada más; hay rima con la simple igualdad de vocales o de consonantes solas. El último capítulo del tratado recoge «ejemplos y observaciones», y constituye una estilística de la rima.

Pero volvamos al capítulo tercero para enumerar los tipos de rima. Clases de rima que se encuentran ilustradas en la práctica en su libro de poemas *Acordes disonantes*. Pero es en el poema de ese libro, «Teatro del crepúsculo», donde encontramos ejemplos de cada tipo en cada una de sus quince partes, de tres cuartetos cada una. Basándome, pues, en el cuadro de la página 228 y en el mencionado poema, que proporciona los ejemplos, propongo la lista siguiente, que es un resumen de la que propone el mismo Castañeda, y donde C = consonante; V = vocal; X, Y = sonidos que no entran en la rima. Además, el orden significa una escala de mayor a menor sonoridad de los diferentes tipos de rima:

1. (C+V)+C+V): suiCIDA - entristeCIDA; praDERAS - maDERAS; se trata de la rima consonante con consonante de apoyo.
2. (X+V)+(C+V): perfILA - IILA; fUGA —orUGA; rima consonante.

² De ahora en adelante las citas de Daniel CASTAÑEDA, que se refieren siempre a sus obras, se hacen poniendo entre paréntesis, en el mismo texto, el número de la página.

3. (C+Y)+(C+V): piaDoSA - meDuSA; asustaDiZA - granDeZA.
4. (C+V)+(X+V): laTIIdO - desTInO; bandeROIAS - aROmAS: rima asonante con sonsonante de apoyo.
5. (C+V)+(C+Y): firmaMENTo - coMENTa; tranQUILoS - es-QUILaS.
6. (X+Y)+(C+V): rosaLES - sutiLES; hoJAS - migaJAS.
7. (X+V)+(X+V): tristEzA - enfErmA; vErdE - alEgrE: rima asonante.
8. (C+Y)+(X+V): MayO - MitOs; bosTezA - desenTonA.
9. (X+V)+(C+Y): fatIGa - conmIGo; nUBes - UVas.
10. (C+Y)+(C+Y): MaNToS - MoNTeS; PiNo - PeNa.
11. (C+V)+(X+Y): LInos - boLIta; desNUdas - NUBes.
12. (X+Y)+(X+V): florEs - viajE; tomillo - lutO.
13. (X+Y)+(C+Y): soBRioS - palaBRaS; paSoS - griSeS.
14. (X+V)+(X+Y): cAmbia - lAgo; palOmo - hOmbres.
15. (C+Y)+(X+Y): deRRota - Rizos; Lejos - Luces.

El primer grupo entre paréntesis se refiere a la sílaba tónica y el segundo a la átona. En el caso de terminación aguda, los quince tipos se reducen a tres: el formado por los tipos 1, 4, 5 y 11; el grupo de los tipos 2, 7, 9 y 14; y el formado por los tipos 3, 8, 10 y 15; pues no hay rima aguda en los casos 6, 12 y 13 (pág. 269). En el caso de terminaciones esdrújulas «subsistirán los mismos casos de rimas graves, con igualdad o sin ella —parcial o total— de los efectos de la sílaba intermedia» (pág. 270).

Observa Daniel Castañeda que excepto los tipos 1, 2, 4 y 7 (rima consonante y asonante en la teoría tradicional) todos los demás son propuestos por primera vez en el marco de su teoría. Es imposible comentar en este momento todas las observaciones de carácter estilístico y técnico, como, por ejemplo, su interesante oposición a la teoría tradicional de la asonancia. Castañeda no acepta la equivalencia de diptongos y vocales simples, ni la de *i* y *u* en sílaba átona a *e* y *o*, pues, dice, «sostengo que la única igualdad de los efectos de vocal es *su exacta y propia identidad*». Hasta el punto de no considerar que haya

rima entre *gai-ta* y *ma-gia*, ni entre *au-la* y *as-cua*, ni entre *da-lia* y *bai-la* (pág. 256). Baste con esta muestra para hacernos una idea de la riqueza de observaciones, a veces muy originales, que hace quien elaboró durante más de treinta años, de 1920 a 1951, una teoría en la que pensó, según confesión propia, a partir de los 18 años (1915) (pág. 234).

No me resisto, de todas maneras, a hacer algunas brevísimas observaciones, referidas siempre a los quince tipos de rima enumerados. El tipo 1, *rima consonante con consonante de apoyo*, que sería una clase del tipo que en métrica francesa se llama *rima rica* (Mazaleyrat, 1974: 191-192), es el que R. Baehr llama *rima intensa* (Domínguez Caparrós, 1985: s. v. *rima intensa*). Rafael de Balbín, cuando habla del tipo de rima parcial que llama *rima consonántica*, abre un espacio teórico para incluir el tipo 13, en que Daniel Castañeda funda la repetición solamente en las consonantes postónicas. La definición de Balbín (1962: 229) así lo permitiría; pues rima consonántica es la «reiteración de *todas las articulaciones consonánticas*, con exclusión de las vocálicas, que no se reiteran, a partir del acento versal último». Lo que ocurre es que los ejemplos que comenta Rafael de Balbín demuestran que está pensando en un sistema de rimas consonantes distintas en un poema que coinciden en las consonantes postónicas: *repollo*, *rallo*, *gallo*, *bollo*, *escollo*, *callo*, *tallo*, *pimpollo*, *camello*, *cuchillo*, *resuello*, *grillo*, *sello*, *anillo* (Lope de Vega); *suspira*, *sonora*, *adora*, *espira* (G. Gómez de Avellaneda).

El mismo Rafael de Balbín (1962: 239, n. 59) llama *anafonema* al «uso de reiterar solamente *vocales inacentuadas*», que en teoría se corresponde con el tipo 12 de Castañeda, pero que por el ejemplo que da (*farola*, *dulzura*, *ola*) demuestra que está pensando en una coincidencia sobreañadida al sistema de rimas consonantes distintas de un poema.

El tipo 14, en que solamente hay igualdad de vocal de la sílaba tónica, representa la clase de equivalencia fónica que pone de manifiesto el artificio tradicional de los *versos de cabo roto*. Igualmente, el artificio tradicional de «macho e femea» (alternancia de *o* y *a* como única variante de las palabras que riman) se explicaría como un ejemplo del tipo 5 de D. Castañeda.

Lo que está claro, y con esto quiero concluir la presentación del trabajo de Daniel Castañeda, es que su teoría no sólo da cuenta de la rima, sino que ofrece instrumentos para la exploración sistemática de todo tipo de equivalencias fónicas en las sílabas finales del verso, tanto las que se refieren a los tipos tradicionales de la rima, como las que tengan que ver con correspondencias sobreañadidas al sistema tradicional de rimas consonantes de un poema, o a nuevas equivalencias que refuerzan la eufonía en esa parte tan relevante del verso.

Carácter algo distinto tiene la que Luis Ángel Casas llama *rima potencial* o *rima en potencia*, que no es ni consonante ni asonante. En el artículo de 1979, en el *Boletín de la Academia Hondureña de la Lengua*, no da nada más que ejemplos, después de referirse a la potencia en la que hace la definición y clasificación (en cinco grupos, de nueve casos los tres primeros, de dieciocho casos el cuarto, y de dos casos el quinto), lo que «demuestra la existencia de principios o leyes fundamentales de nuestro idioma que las rigen», y las combinaciones entre sí resultan infinitas, «como las miliunochescas imágenes de un calidoscopio» (Casas, 1979: 10). A falta de un conocimiento más preciso, y por los ejemplos que da en este artículo, parece que se trata del uso, en posición de rima, de figuras retóricas que tienen que ver con el parecido fónico de las palabras, es decir, con la paronomasia, en general, o, como dice Luis Mario, con una especie de *rima de aliteración*. La gran diferencia respecto de la rima tradicional es que *la semejanza fónica se desvincula del acento final de verso*. Ejemplos de rima en potencia:

noche - derroché; tesoro - Teresa; regresan - sangre; espíritu - tú; caracoles - máscaras.

Todas las composiciones de su libro *Poemas del cosmos* emplean la rima potencial. De este libro reproduce dos, en los que encontramos las rimas:

clavados - esclavitud; yugo - enjugó; primero - mirar; tierra - encerró; habitables - hablarás; pesadilla - poseer; lápiz - tapiz; muerta - libertad.

Todas éstas en el poema *Escúchame, terrícola*. Al poema *Nacimiento* pertenecen las siguientes:

niño - soñó; cera - será; lejos - mejor; saludable - doblez; disparar - disparar; revólver - revolver; necesario - varió; parque - porqué.

Otros casos más de rima potencial citados son los del poema *Hermanos*: *radio - adiós; laven - Abel; quedan - dan; caen - Caín*; y los del poema *Nueva salutación del optimista*: *especie - espacial; Sancho - ensanchó*. Éstos son todos los ejemplos que cita Luis Ángel Casas en su artículo. Está claro el acercamiento a la consideración de la rima como fenómeno eufónico y su desvinculación del acento. Veamos ahora los casos de *rima en caída* mencionados en mi trabajo sobre la rima. Entre éstos, recordemos que Antonio Carvajal emplea *ópalo - desamparo*, asonante en *ao*; *rima - óptima - última*, consonante en *ima*; *ópalos - sándalos - halos*, consonante en *alos*. Pues bien, estos ejemplos podrían funcionar como *rima potencial*. Pero conviene no olvidar que es muy distinto un empleo esporádico de tal rima en un poema que utiliza el sistema tradicional de la rima, y el uso sistemático de la rima desvinculada del acento y fundada en la paronomasia o en la aliteración.

De cualquier manera, se trata de casos y experimentos que se sitúan en las fronteras de la definición normativa y preceptiva del sistema de la rima, y que destacan el papel rítmico que puede desempeñar el amplio campo retórico de la eufonía o de la paronomasia.

X

EL MODERNISMO EN LA FORMACIÓN DEL VERSO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO¹

¹ Con el mismo título de «El modernismo en la formación del verso español contemporáneo», ponencia presentada en el Colloque International, *Ritmos, métricas, rupturas en la poesía hispanoamericana*, Burdeos, Maison des Pays Ibériques, 3 de abril de 1998. Aparecerá en las actas de dicho coloquio.

Si puede ilustrarse en nuestra historia literaria el hecho de la relevancia de la métrica en un movimiento poético, sin duda es en el modernismo. Rara será la caracterización del modernismo en que no se aluda, al menos, a la métrica como elemento esencial, si es que no se pone en el primer plano.

No puede extrañar entonces la comparación de Rubén Darío con Garcilaso de la Vega en los términos en los que la plantea Dámaso Alonso (1952: 549) al escribir:

En toda la historia de la poesía española hay dos momentos áureos: el uno va de 1526 (conversación de Granada) hasta, digamos, 1645 (muerte de Quevedo); el otro lo estamos viviendo: ha comenzado en 1896 [*Prosas profanas*] y no ha terminado todavía².

Hay que destacar, junto al paralelo con Garcilaso de la Vega, la proyección hacia el futuro del quehacer de Rubén Darío. Pues en métrica, la poesía contemporánea española ha vivido, y vive, de las innovaciones que tienen lugar en el modernismo³.

² Y Arturo MARASSO (1954: 1), un poco después: «Innovador como Garcilaso, en la métrica y el estilo, por la magnitud de la creación y de su arte, dará, en la lírica castellana, nombre a una época. En sus versos hay un secreto influjo, un misterio latente, la posibilidad de toda obra futura».

³ No me resisto a citar a Emiliano DÍEZ ECHARRI cuando habla del modernismo y su lucha «por ensanchar los moldes métricos tradicionales, en una transformación tan

Desde el punto de vista de la teoría métrica, hay que resaltar también el hecho de que el verso modernista cuenta con la explicación del mismo que da uno de los más importantes miembros del grupo. Me refiero a Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) y sus valiosísimas *Leyes de la versificación castellana* (1912). La originalidad y clarividencia con que se explica el verso español sólo podían ser cualidades de alguien tan interesado en los problemas métricos como el poeta Jaimes Freyre, cuyos ensayos incluyen formas del verso libre moderno, que es el primero en teorizar en el mencionado trabajo⁴.

En fin, la preocupación por los temas de métrica se hace patente en la misma poesía de forma explícita, a la manera como el mester de clerecía lo hiciera en la conocidísima segunda estrofa del *Libro de Alexandre*⁵. No me detendré en la inclusión, dentro del programa de estética modernista, de una mención explícita al proyecto de renovación del verso. En 1890, Rubén Darío, en su «Fotografado» de Ricardo Palma, al tiempo que da el nombre de *modernismo* al espíritu nuevo de un grupo de poetas y escritores de la América española, describe como una de sus características «la novedad en la poesía: dar co-

honda como no se había visto desde los tiempos de Boscán». Transformación que el mismo autor concreta en que no desechan ninguno de los esquemas conocidos, inventa versos nuevos, resucita otros y los mezcla con los que estaban entonces en vigor (1957: 102-103). Otra vez tenemos, como se ve, la alusión a los tiempos de Garcilaso.

⁴ La versificación acentual de cláusulas rítmicas también se encuentra allí explicada. Aunque en este caso hay que contar con las propuestas de Eduardo de la BARRA y de Eduardo BENOT como posibles anticipos teóricos de lo que sería una práctica bien conocida por los modernistas a partir del muy difundido *Nocturno* (1894), de José ASUNCIÓN SILVA.

⁵ Recuérdense las definiciones de dos tipos de dodecasílabo que hacen José Santos Chocano y Amado Nervo (Max HENRÍQUEZ UREÑA, 1954: 337-338). El primero de ellos escribió, en el poema titulado *El nuevo dodecasílabo*:

Son tres golpes remachando la cadena,
son tres saltos que coronan tres alturas,
se dirían tres corceles que en la arena
estampasen doce firmes herraduras.

Allí puede leerse también la definición en verso que hace Amado NERVO del dodecasílabo acentuado en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a. Estos dos textos se encuentran también en OLIVER BELMÁS (1960: 375). Entre otras muchas posibles referencias, véase *Un poema*, de José ASUNCIÓN SILVA (1996: 146-147), donde queda magistralmente explicado el papel del ritmo en la creación del poeta modernista; o la composición de Salvador RUEDA titulada *El acento en la poesía* (RUEDA, 1994: 187-189).

lor y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro» (J. O. Jiménez, 1989: 16). Muy temprana es la idea de renovación métrica en Rubén Darío, según nos cuenta en su autobiografía (Darío, 1916: 89)⁶. Muy temprana es la impresión de novedad métrica del verso modernista, como puede ilustrarse con las palabras de Antonio Machado, en una reseña de la poesía de Antonio de Zayas, en que opone «el verso clásico, uniforme y monótono» al «verso rítmico, armonioso y musical, maravillosamente realizado en español por Rubén Darío y en francés por algunos poetas» (Zayas, 1903: 246)⁷.

Raro será el estudio descriptivo de la poesía modernista que olvide destacar la singularidad de cada uno de los autores en el aspecto formal de la métrica. El trabajo clásico de Max Henríquez Ureña (1954) puede servir de ejemplo, al tiempo que es muy valioso por las noticias dispersas que proporciona en relación con la métrica modernista.

Pero ya va siendo hora de tratar algunas cuestiones más concretas que ilustren algo de lo que fue la métrica modernista. Merece la pena

⁶ Bien conocidas son las declaraciones métricas que hace en el «Prefacio» a sus *Cantos de vida y esperanza* (1905) (sobre el hexámetro y sobre el verso libre, por ejemplo), o en las «Dilucidaciones» que preceden a *El canto errante* (1907) (con alusiones a HERMOSILLA o BENOT, gaita gallega y MENÉNDEZ PELAYO, su búsqueda en el pasado y su proyección en el futuro). Las alusiones a Eduardo BENOT como rígido preceptista demuestran que DARÍO conoce su *Prosodia castellana y versificación* (1892), donde hay una sección titulada *El Hospital de Incurables* en que se van censurando versos malos. Curiosamente esta sección está a continuación de la exposición de BENOT sobre la «métrica nueva», que habrá ocasión de comentar. Todos estos textos pueden leerse en R. DARÍO (1989). Incluso en el manifiesto, «Palabras liminares», de *Prosas profanas*, habla de la melodía ideal que se añade a la armonía verbal del verso, como el alma de las palabras.

⁷ También Rubén DARÍO en su artículo «Los nuevos poetas de España», en *Opiniones* (1909): «Concluyó el hacer versos de determinada manera, a lo FRAY LUIS DE LEÓN, a lo ZORRILLA, o a lo CAMPOAMOR, o a lo NÚÑEZ DE ARCE, o a lo BÉCQUER. El individualismo, la libre manifestación de las ideas, el vuelo poético sin trabas, se impusieron. Y eso trajo una floración nueva y desconocida» (Rubén DARÍO, 1950: 413-414). Salvador RUEDA, cuyas teorías métricas han sido comentadas por B. DE LA FUENTE (1976: 157-168), hace un llamamiento, en *El ritmo* (1894: 15), a una renovación de las formas métricas, cuando pregunta: «¿no cree usted que se haya dado al traste con nuestros tímpano, y que el oído esté reclamando con gran urgencia metros distintos, ritmos nuevos, estrofas que no sean el terceto, el soneto, la octava real, la silva, la quintilla y la cuarteta?».

transcribir la valoración que hace Navarro Tomás de la misma al final de su resumen:

Ensanchó la poesía modernista el cuadro de la métrica hasta límites que en ningún otro período se habían alcanzado. Sus experiencias descubrieron aspectos del verso que obligaron a reelaborar este concepto con mayor flexibilidad y amplitud. La influencia de sus obras enriqueció el sentido rítmico de la lengua haciendo gratos y familiares tipos de versos y efectos de combinaciones métricas que al principio fueron mirados con extrañeza y desafecto. Después del énfasis romántico, la nueva poesía extendió el atractivo del verso matizado, suave y musical. La corriente alcanzó su mayor desarrollo en Hispanoamérica bajo el signo de Darío, gran jerarca del culto a la diosa Armonía (1956: 468-469).

La variada mezcla de tipos de versos en la silva, y la versificación libre, son formas del verso que están bien presentes en la poesía moderna. En este sentido, vivimos del modernismo. Mucho más episódico es el fenómeno de la versificación de cláusulas, aunque no falte su cultivo consciente por parte de algún poeta como José Hierro (por ejemplo, *Alegría*, 1947).

El resultado de todo el quehacer modernista es un verso nuevo, el verso del siglo xx de la poesía española. Estudiemos seguidamente los ensayos de renovación e innovación llevados a cabo por los poetas modernistas, con Rubén Darío siempre como máximo representante.

En tres puntos principales puede concretarse el comentario de la métrica modernista: 1) flexibilización y máximo empleo de las formas del verso silábico propio de la poesía española culta; 2) indagación y experimentación con nuevas formas de versificación acental, superando las tendencias románticas a una máxima regularidad en la colocación de los acentos; 3) invención del verso libre moderno, y empleo de otras formas amétricas no acentuales inspiradas en la poesía clásica (hexámetro, principalmente).

Son muchos los detalles técnicos que demuestran que el verso silábico de la poesía culta es sometido por el modernismo a experimentos encaminados a explotar el máximo de su potencial rítmico y expresivo, en la línea de liberarlo de unas modalidades fijadas de forma demasiado restringida por la tradición preceptista. Así, un verso

tan clásico como el endecasílabo es utilizado por Rubén Darío en un poema mezclando todas las modalidades rítmicas, incluida la del endecasílabo de gaita gallega, según puede verse en su *Divagación*, en *Balada en honor de las musas de carne y hueso*, o en *La Cartuja* (Navarro Tomás, 1956: 411-413). Esto suponía ir en contra de las normas de uso del verso claramente establecidas en la preceptiva decimonónica anterior. El ensayo de un endecasílabo con acento en 5.^a sílaba, siguiendo el ejemplo del endecasílabo galaico antiguo⁸; o de un endecasílabo a la francesa, con acento en 4.^a sílaba de palabra aguda, y cesura épica, son otros tantos ejemplos, aunque el endecasílabo a la francesa ya fuera probado por Lista.

No me puedo detener en los casos del eneasílabo, decasílabo o dodecasílabo, versos que también nos proporcionan numerosos ejemplos de flexibilización en su estructura⁹. Únicamente, a título de ejemplo, voy a recordar cómo José Asunción Silva (1996: 229-230), en su poema *Sinfonía color de fresas con leche* (1894), hecho en dodecasílabos compuestos de 7 + 5, incluye dos versos como los siguientes:

⁸ El endecasílabo acentuado en 5.^a bien podría venir inspirado por el nombre en cuyo loor está escrita la balada en que aparece: «don Ramón María del VALLE INCLÁN», que es un ejemplo de tal verso, según explica Navarro Tomás por indicación de Jorge GUILLÉN (NAVARRO, 1967: 203).

⁹ El eneasílabo polirrítmico, por ejemplo, es la modalidad de este verso que ocupa el primer lugar en el uso de los poetas modernistas, que lo popularizan y lo convierten en una conquista para la poesía posterior (NAVARRO, 1956: 430-432; DIEZ ECHARRI, 1957: 116-117). En el poema de Julián del CASAL, *Flores de éter*, del libro *Hojas al viento* (1890), se pueden leer decasílabos compuestos (5 + 5) mezclados con otros simples y con acentuación libre. En el tercero de los versos con que empieza el poema encontramos un ejemplo de lo que digo:

Rey solitario / como la aurora,
rey misterioso / como la nieve,
¿en qué mundo tu espíritu mora?

El verso 13 de este mismo poema dice: *de los espíritus soñadores* (J. O. JIMÉNEZ, 1989: 128-130).

La preferencia por la modalidad polirrítmica del dodecasílabo concuerda con el ansia de flexibilización de los tipos rítmicos tradicionales. El mismo fenómeno que habrá ocasión de explicar a propósito del alejandrino se encuentra en el dodecasílabo: la colocación de la pausa métrica en el interior de palabra, o con dislocación del acento en la separación de hemistiquios. En otra ocasión ya he señalado algunos casos en Rubén Darío, incluso en un decasílabo —*sonaban álter / nativamente*— (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1990: 40).

es lilib alburá que / esboza mayo (v. 11)
surge como argentife / ro tulipán (v. 38).

Este ejemplo no es más que un indicio de las modificaciones de pausas y cesuras que llevan a la relajación de la estructura interna del verso, con el consiguiente «esfuerzo sobrehumano de lectura para seguir el ritmo», como muy bien explica E. Díez Echarri (1957: 105-108).

El alejandrino modernista es el verso que mejor refleja todos estos intentos de flexibilización. Es además, o quizá por esta razón, el verso que más comentarios ha merecido, de entre los silábicos usados por los modernistas¹⁰.

¿Cómo podríamos resumir lo esencial de la experimentación y renovación del alejandrino llevada a cabo por Rubén Darío? Sintetizo los puntos esenciales que han sido objeto de comentario. Aunque Pe-

¹⁰ El estudioso de la métrica de Rubén Darío, Francisco SÁNCHEZ (1954: 475), lo considera como «uno de los temas más acaloradamente discutido». Para Antonio OLIVER BELMÁS (1960: 380-381), la novedad esencial que Rubén Darío introduce en el alejandrino es la de su flexibilidad, lo que de forma muy gráfica explica más adelante cuando dice que «la cesura del alejandrino anda». Un síntoma del efecto de novedad que causa el alejandrino modernista, lo encontramos en la crítica que E. BENOT hace del mismo a propósito del libro de Antonio de ZAYAS, *Joyeles bizantinos* (1902). En una reseña que publica en *El Imparcial*, y que el mismo A. DE ZAYAS reproduce al final de su libro *Paisajes* (1903), dice BENOT: «A mi entender, sin usted quererlo ni pensarlo, ese afán de novedades en la forma que hace algún tiempo atormenta a los que han dado en llamarse sólo por eso modernistas, hubo de sugerir a usted la idea de escribir en versos de catorce sílabas, sin sujeción a ningún sistema de acentos interiores, la mayor parte de las descripciones que constituyen sus *Joyeles*. Así es que tales series de catorce sílabas no pueden con propiedad ser llamadas versos alejandrinos» (Véase ZAYAS, 1903: 240-241). Para BENOT, sólo es buen alejandrino el acentuado en 2.^a, 6.^a, 9.^a y 13.^a. Resulta muy curioso comparar la opinión del preceptista BENOT con la de Antonio MACHADO en su crítica a los versos de ZAYAS también (*Joyeles bizantinos*), publicada en *El País* y recogida por el mismo ZAYAS al final de *Paisajes*. Dice A. MACHADO a propósito del alejandrino: «ZAYAS despoja el verso alejandrino de los acentos fijos en la segunda sílaba de cada hemistiquio, es decir, de los martillazos isócronos a que los rancieros rimadores llaman todavía ritmo. Desaparece así aquel golpear insoportable que no nos deja oír las poesías y que, impresionando el tímpano de un modo violento y monótono, nos perturbaba todas las sensaciones, y muy especialmente las de sonido. Esto es un adelanto: antes de realizar la música en el verso, fuerza es que en él desaparecieran los ruidos molestos. No escucharía yo el violín de Sarasate en el taller de un herrador» (Véase ZAYAS, 1903: 246).

dro Henríquez Ureña (1961: 355) ve antecedentes de la libertad acentual con que Rubén Darío maneja el alejandrino en la forma de este verso anterior a Zorrilla, la práctica totalidad de los autores, incluyendo al mismo Pedro Henríquez Ureña, reconocen la influencia francesa¹¹.

Quienes mencionan a Berceo y el alejandrino medieval piensan, sin duda, en la historia de este verso tal como la traza Arturo Marasso (1923), por ejemplo, y en la variedad de tipos de alejandrino antiguo demostrada por Carlos Barrera (1918), quien concluía su trabajo —en el que habla de 144 tipos de alejandrino, según la terminación llana, aguda o esdrújula de los hemistiquios, y según la distribución de los acentos— afirmando haber

mostrado suficientemente cuánto es flexible y armonioso el alejandrino, metro superior a otro cualquiera, y sobre todo haber demostrado cuán antiguas son ciertas formas, cuyo hallazgo suele atribuirse a poetas contemporáneos (1918: 26).

Indudablemente, el entusiasmo de Carlos Barrera por el alejandrino no deja de ser hijo también del modernismo. A pesar de la coincidencia del resultado del cambio del alejandrino modernista con el alejandrino medieval, parece fuera de discusión la influencia del alejandrino francés de Victor Hugo hasta la evolución de este verso en la escuela simbolista. En efecto, E. K. Mapes (1940: 12) resume magníficamente los detalles técnicos de la evolución del ale-

¹¹ Enrique Francisco LONNÉ (1968: 268-275) describe bien las formas de alejandrino modernista, con las modificaciones que se introducen en el tipo romántico de este verso, fundamentalmente binario con acentuación en las sílabas pares: encabalgamiento de hemistiquios, alejandrino a la francesa, alejandrino ternario (con acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a), alejandrino de ritmo ternario (con acento en 3.^a y 6.^a de cada hemistiquio). En un poema, además, pueden aparecer todos los tipos en manifestación polirrítmica del alejandrino. Esta libertad concuerda con la del alejandrino medieval (Arturo MARASSO, 1923: 142; SÁNCHEZ, 1954: 476; NAVARRO TOMÁS, 1956: 420), y el mismo Rubén Darío, en su soneto *A Maestre Gonzalo de Berceo* (1899), de *Prosas profanas*, reconoce el parentesco de uno y otro verso:

*Amo tu delicioso alejandrino
 como el de Hugo, espíritu de España;
 éste vale una copa de champaña
 como aquel vale «un vaso de bon vino».*

jandrino francés, desde una línea con pausa medial hasta la división en dos hemistiquios desiguales y la posterior admisión de dos cesuras con la sexta sílaba fuertemente acentuada (tipo de alejandrino ternario preferido por V. Hugo). El paso siguiente es la debilitación de la sexta sílaba con la colocación de palabras débilmente acentuadas (preposiciones, artículos), el encabalgamiento de los dos hemistiquios, llegando al tipo de encabalgamiento que supone la división de una palabra. Pues bien, «todos, o esencialmente todos, los detalles de técnica que se encuentran en el alejandrino francés, a través de todo el periodo de su desarrollo, se encuentran asimismo en Darío» (1940: 13)¹².

Tampoco se ha olvidado relacionar el alejandrino modernista con otros dos posibles antecedentes o influencias inmediatas. En primer lugar, el poeta portugués Eugenio de Castro, muy leído en el grupo modernista de Buenos Aires, hace lo mismo con el alejandrino (Maldonado de Guevara, 1953: 18-19; Ellison, 1958); en segundo lugar, el metricista español Sinibaldo de Mas con su *Sistema musical de la lengua castellana* (1832) es puesto en relación con los experimentos del alejandrino modernista por T. Navarro Tomás (1956: 420).

El cambio fundamental afecta a la cesura, y así lo ven los comentaristas del fenómeno¹³. A un mismo poema de *Prosas profanas* pertenecen los siguientes ejemplos. Se trata de *El reino interior* (1896),

¹² En *Historia de mis libros*, muy claro lo dice Rubén Darío cuando trata de *Cantos de vida y esperanza*: «Flexibilizado nuestro alejandrino con la aplicación de los aportes que al francés trajeron Hugo, Banville, y luego Verlaine y los simbolistas, su cultivo se propagó, quizá en demasía en España y América. Hay que advertir que los portugueses tenían ya tales reformas» (1989: 74).

¹³ Dámaso Alonso observa que el alejandrino de Rubén Darío, pariente del francés, «va a establecer con mucha frecuencia extraños puentes, vínculos entre los dos hemistiquios» (1952: 556). A un lado y otro de la pausa medial quedan elementos de una misma unidad fonética, de un grupo de intensidad, o de una palabra; y, por supuesto, no es nada raro el encabalgamiento. Hasta diez tipos de divisiones caprichosas entre hemistiquios señala Roger D. Bassagoda (1947: 77-79). Navarro Tomás indica que la imitación del alejandrino francés se refiere a la modificación de «la correspondencia que ordinariamente se había observado entre el orden sintáctico del verso y la división métrica de sus hemistiquios» (1956: 419). Se trata, pues, de un asunto de cesura. Otros autores han destacado la flexibilidad y riqueza de matices que adquiere el alejandrino modernista (Dámaso Alonso, 1952: 558; Lonné, 1968; Sánchez, 1954; Maldonado, 1960).

donde ocho de los ochenta versos, que en su mayoría son alejandrinos, presentan formas peculiares:

y entre las ramas én / cantadas papemores (v. 7)
 el paso leve uná / adorable teoría (v. 23)
 Al lado izquierdo dél / camino y paralela (v. 41)
 a los Satanes vér / lenianos de Ecbatana (v. 44)
 ojos de viborás / de luces fascinantes (v. 48)
 llenan el aire de hé / chiceros beneficios (v. 56)
 en su blancura dé / palomas y de estrellas (v. 63)
 ¿Acaso piensas én / la blanca teoría? (v. 68)

No hay espacio para citar los muchos ejemplos de este tipo de alejandrino en otros libros de Rubén Darío, como *Cantos de vida y esperanza*. Sólo menciono un poema especialmente llamativo por la flexibilidad del alejandrino en *El canto errante*, el titulado *Epístola* (1906), donde puede leerse, por ejemplo, un verso como el siguiente: *et pour cause. Yo pán / americanicé* (v. 11). Además del citado, no menos de 30 de los 214 alejandrinos del poema presentan alguna peculiaridad en su escansión o acentuación. Por ejemplo:

y la esmeralda dé / esos pájaros moscas (v. 7)
 en la tierra de lós / diamantes y la dicha (v. 13)
 mi ditirambo brá / sileño es ditirambo (v. 21)
 que aprobaría tú / marido. Arcades ambo (v. 22)
 los delegados pán / americanos qué (v. 27)

La flexibilidad que Rubén Darío da al alejandrino contribuye a formar esa corriente de libertad que lleva al verso libre. La mezcla de versos de 13 y de 14 sílabas en el alejandrino ha sido puesta en relación con el verso libre.

Por lo que se refiere a la métrica francesa, también se ve el verso libre como última etapa de las modificaciones del alejandrino (Mapes, 1940: 12; Saavedra Molina, 1933: 46). Roger D. Bassagoda piensa que «en el desgarramiento que las licencias usadas hicieron en la musicalidad de los alejandrinos, que tan pronto parecieron versos de tre-

ce como de quince sílabas, hallaron su origen y surgieron ritmos tan móviles y poco cantables que insensiblemente se dio en el verso libre» (1947: 102).

Con el caso del alejandrino se ha querido ilustrar algo más detenidamente una actitud general del modernismo ante el verso que podría ejemplificarse también con otras peculiaridades de su versificación que solamente voy a insinuar ahora. En primer lugar, el ensayo de nuevos versos largos formados a base de la unión de versos simples en un verso compuesto que puede llegar hasta el de veinte sílabas de Salvador Díaz Mirón.

Véase igualmente la variedad de experimentos que en periodo premodernista lleva a cabo Rafael Pombo (1833-1912) en la combinación de versos dispares para formar nuevos compuestos (Max Henríquez Ureña, 1954: 44-45). Un poema como *Nelly* (1861) (mezcla de versos de 10 y 11, 17 [7+10]) es interpretado por Pablo Carrascosa (1988: 39) como una forma semilibre «puesto que en él aparecen combinados metros muy distintos». Y es que esta variedad de versos compuestos formando versos largos es, para Juan Francisco Sánchez (1954: 478), la tierra extraña donde «hunde sus raíces el metrolibrismo»¹⁴.

En la misma dirección de flexibilidad de las formas tradicionales están las importantes ampliaciones que hacen los modernistas en la silva, par o impar. Un poema como *Marina* (1903), de Rubén Darío, mezcla en sus 35 versos las medidas de 14, 11, 9, 7 y 5 sílabas (Navarro Tomás, 1956: 401-402; Paraíso, 1990). No hay miedo ante las más atrevidas mezclas de versos silábicos de distintas medidas, y llevan los ejemplos de épocas anteriores (romanticismo o Rosalía de Castro) hasta casos como el de José María Eguren en su poema *El do-minó* (J. O. Jiménez, 1989: 381). Esta composición consta de tres estrofas con el siguiente esquema de rima consonante: 12 AABC 7 BC, pero lo curioso es que los dodecasílabos no se ajustan a un tipo rítmico

co uniforme: los hay de tres acentos (3.^a, 7.^a y 11.^a), otros son compuestos (6+6, ó 7+5), y otros son de difícil clasificación. Si no fuera por la estructura estrófica, se pensaría en forma no muy lejana del verso libre.

Composición que puede ilustrar a la perfección la *multimetría* es la de José Asunción Silva, *Día de difuntos*, que en sus 137 versos combina variedades que van de las cuatro a las dieciséis sílabas, menos de quince, y en las más distintas variedades rítmicas. Pero es evidente el proyecto de mantenerse dentro de las formas métricas silábicas, porque casi siempre van agrupados por ser del mismo tipo o afines, y lleva rima consonante. No es verso libre, pero es una mezcla libérrima de verso tradicional¹⁵.

De la apertura de los modernistas a nuevas formas de verso nos da idea la afirmación de Salvador Rueda en el sentido de que el ritmo está en todas partes, y que se trata de ser capaces de descubrirlo. Y es lo que hace tomando como ejemplo una noticia de periódico (de *El Liberal*, 2-IX-1893) y sacando modelos de versos con cada una de sus frases para construir según cada modelo un poema. Así, en la primera frase, que dice *No han cesado estos días los periódicos oficiosos*, ve un verso compuesto de 8 + 9 sílabas y con su modelo construye un soneto de heptadecasílabos¹⁶. Difícilmente se puede pensar una libertad mayor para buscar patrones métricos fuera de los «institucionalizados» en las preceptivas. Todos los ritmos son válidos para el poeta. El acento es un instrumento valiosísimo para descubrir el ritmo infinito. De aquí la revolución rítmica a que había llamado al principio de su estudio, *El ritmo* (Rueda, 1894: 44-51, 57-60, 17).

Este recurso de Salvador Rueda al acento como instrumento rítmico nos da pie para tratar someramente del segundo de los puntos

¹⁵ MAX HENRÍQUEZ UREÑA (1954: 146-149) ve el valor onomatopéyico del cambio, «que tiende a producir la sensación del diferente tono de cada campana».

¹⁶ En las frases siguientes descubre los modelos: tridecasílabo con acento en 4.^a, 8.^a y 12.^a; dodecasílabo agudo con acento en 4.^a, 7.^a y 11.^a; dodecasílabo con acento en 3.^a, 7.^a y 11.^a, con el primer acento en palabra esdrújula siempre; dodecasílabo acentuado en 5.^a, 8.^a y 11.^a; de catorce sílabas con acento en 3.^a esdrújula, 9.^a y 13.^a; eneasílabo acentuado en 3.^a, 6.^a y 8.^a; otro eneasílabo acentuado en 5.^a y 8.^a; y eneasílabo con acento en 3.^a, 5.^a y 8.^a.

¹⁴ Ejemplo típicamente modernista puede ser el poema de Julio HERRERA Y REIS-SIG, *Wagnerianas*, formado por sesenta versos en estrofas de cuatro con rima consonante y con el siguiente esquema: 19 (8+11) A, 16 (8+8) B, 19 (8+11) A, 16 (8+8) B (véase el texto en SCHULMAN Y GARFIELD, 1986: 247-249; MAX HENRÍQUEZ UREÑA, 1954: 255-256).

que me proponía al principio: la versificación de cláusulas rítmicas, o lo que Eduardo Benot llamó ya en 1890 *la nueva métrica*¹⁷.

Cuando en 1894 aparece publicado en *La Lectura* (revista de Cartagena de Indias) el poema de José Asunción Silva *Nocturno* o *Una noche*, cuya primera versión está fechada en 1892, toma forma un tipo de versificación caracterizado por la repetición de un grupo de sílabas igual con el acento siempre en el mismo lugar del grupo, en versos que difieren mucho en el número de sus sílabas y que tampoco se organizan en estrofas de una estructura determinada. En el caso concreto del poeta colombiano se trata de grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera, en versos que van de las cuatro a las veinticuatro sílabas. Lo muy difundido del poema contribuye a que este tipo de versificación ocupe un lugar en la poética.

El otro ejemplo canónico de la versificación de cláusulas es la *Marcha triunfal* (1895) de Rubén Darío, con versos formados por la unión de cláusulas trisílabas de ritmo anfibráquico (- ' -). El mismo Rubén utiliza la base del grupo tetrasílabo con acento en tercera en los 57 versos de su poema *Desde la Pampa* (1898), en *El canto errante* (1907), que oscilan entre las cuatro y las dieciséis sílabas, con rima consonante. Otro muy conocido poema en cláusulas tetrasílabas es el de José Santos Chocano, *Los caballos de los conquistadores*. Guillermo Valencia también emplea este tipo de versificación en su poema *Palemón el Estilista*. Salvador Rueda, Juan Valera, Vicente Medina o José María Gabriel y Galán han usado esta manera de versificar (Camurati, 1974: 313-314; Navarro Tomás, 1956: 450-451)¹⁸.

A esta nueva forma de versificación llega el modernismo, sin duda, porque hay un ambiente favorable, tanto por el uso sistemático de la acentuación en la versificación del periodo anterior, como por las

teorías métricas fundadas en el análisis del verso dividiéndolo en cláusulas. Este análisis tenía una larga tradición en América desde los *Principios de Ortología y Métrica de la Lengua Castellana* (Santiago de Chile, 1835) de Andrés Bello, quien fue el introductor de esta forma de explicar el acento y su papel en el verso. La obra de Bello se reedita a lo largo de todo el siglo XIX, y desde 1862 varias veces en Colombia (Carballo, 1956a: 30-31). El tratadista chileno Eduardo de la Barra, bien conocido por Rubén Darío, que publica sus trabajos de métrica entre 1887 y 1898, es un difusor de esta forma de análisis del verso¹⁹.

Ahora bien, es el español Eduardo Benot quien, en 1890, en tres artículos publicados en *La España Moderna* (agosto, septiembre y octubre), con el título de *Versificación por pies métricos*, toma como base este análisis del acento para proponer un programa de innovación métrica fundada en lo obligado de los acentos en lugares precisos. Es sorprendente ver cómo se encuentra allí claramente expuesta la condición de la nueva versificación, pues «para aumentar la variedad no hay más sino hacer que ninguna estrofa tenga nada en común con las demás, ni en el número de pies y de cesuras, ni en el número de versos». El ejemplo que da a continuación es muy elocuente (*La España Moderna*, septiembre, 1890, 176-177; y también en 1892, III: 84-85). Se trata de un poema de Torres Reina en pies trisílabos, que Benot llama anapestos, pero que por la variedad de pausas, cesuras y cadencias producen el siguiente esquema: 36 versos, de los que 13 son tridecasílabos con acentos en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a sílabas; 13 son dodecasílabos con acento en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a sílabas; 8 son decasílabos acentuados en 3.^a, 6.^a y 9.^a sílabas; y 2 son hexasílabos con acentos en 2.^a y 5.^a sílabas; lleva rima consonante, pero sin división en estrofas simétricas²⁰.

¹⁷ Como bien observó José María PEMÁN (1963: 194), estos ensayos se comprenden en el afán de musicalidad y libertad de los modernistas.

¹⁸ Como casos del refinamiento a que puede llegar la combinación de cláusulas, pueden mencionarse los poemas de Ricardo JAIMES FREYRE, *Aeternum vale*, y de Julio HERRERA y REISSIG, *Su majestad el tiempo*. Uno y otro combinan versos con ritmos ternarios distintos, pues unos tienen el ritmo anapéstico (- - ') y otros el anfibráquico (- ' -). El primero en versos de 10, 13, 15 y 16 sílabas; los 23 versos del segundo, de 6, 9, 12, 15 y 18 sílabas, de ritmo anfibráquico, pero se añade un pasaje de ritmo anapéstico (vv. 19-22), en versos de 16, 10, 7 sílabas (véanse los textos en J. O. JIMÉNEZ, 1989: 247, 398).

¹⁹ También se ha discutido la posible influencia de E. A. POE en *Nocturno*, de J. A. SILVA, afirmándola (A. TORRES RIOSECO, 1950: 325-326), o negándola (CAMURATI, 1974: 295-297).

²⁰ Sorprendentemente el principio de organización acentual, con mezcla de cláusulas anapésticas y anfibracas, es el mismo que el de los dos poemas antes mencionados, de JAIMES FREYRE y de HERRERA y REISSIG, pero el ejemplo de BENOT es anterior. Algo similar comenta también BENOT a propósito del poema de FERNÁNDEZ SHAW, *Vol-verán*, donde hay versos de 12 sílabas (acentos en 2.^a, 5.^a, 8.^a y 11.^a), 13 sílabas (acentos en 3.^a, 6.^a, 9.^a y 12.^a sílabas) y 10 sílabas (acentos en 3.^a, 6.^a y 9.^a sílabas) (BENOT, 1890, septiembre: 173-175).

Está claro que Benot mira al futuro cuando señala como uno de los objetos de su trabajo

dejar demostrado, *con la virtud de los ejemplos*, la posibilidad de dilatar inmensamente los dominios de la versificación acudiendo a elementos rítmicos, *trisílabos* y *disílabos*, en cada uno de los cuales el acento ocupe una posición predeterminada respecto de las sílabas sin acentuar que entren en la correspondiente combinación (1890, octubre: 138)²¹.

El poema de cláusulas rítmicas es una forma no muy cultivada en la versificación castellana después del modernismo. Las razones para esta inactividad se ven en la monotonía que puede llegar a producir una acentuación en lugares muy fijos del verso, y que la componente de libertad —es decir, la distinta extensión de los versos— hoy está cubierta de sobra con las formas del verso libre²².

²¹ Sabido es que entre Eduardo de la BARRA y Eduardo BENOT se entabló una discusión sobre la propiedad intelectual y originalidad de las propuestas de análisis acentual por cláusulas. El resumen de tal discusión, y de las propuestas de uno y otro, puede leerse en mi trabajo sobre las teorías métricas del siglo XIX (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1975: 90-105). En relación con la práctica de la versificación de cláusulas y sus orígenes teóricos e influencias, véase el trabajo de Mireya CAMURATI (1974). No me puedo detener en detalles interesantísimos para la descripción de un ambiente en que, tanto desde el punto de vista teórico como desde la práctica de los poetas, se estaba exigiendo la exploración de nuevas vías para el verso por el camino de la sistematización del acento interior. Sólo voy a comentar un dato que refuerza la hipótesis lanzada por CAMURATI (1974: 307-310) acerca de la influencia que el conocimiento que de las teorías de BELLO, DE LA BARRA y BENOT tuvieron J. A. SILVA o Rubén DARÍO pudo tener en las experimentaciones de la versificación de cláusulas. En las *Dilucidaciones* que preceden a *El canto errante* (1907), Rubén DARÍO habla de Eduardo BENOT en los siguientes términos: «[la forma] se revoluciona, con justo escándalo de nuestro venerable maestro BENOT, cuya sabiduría respeto y cuya intransigencia hasta deseos me inspira de aplaudir» (DARÍO, 1977: 300). Hablar de intransigencia para referirse a BENOT, quizá se pueda hacer si se piensa en la sección de su métrica que censura defectos de versificación y que ocupa el libro sexto del volumen III de su *Prosodia castellana y versificación* (1892) con el significativo título de *El hospital de incurables*. Pues bien, justo antes, en el libro quinto trata de las tentativas para ensanchar la métrica española, y de la «métrica nueva», es decir, la versificación de cláusulas.

²² Estas son las razones, por ejemplo, que llevan a Mireya CAMURATI a afirmar: «En la actualidad no conocemos autores que ejerciten el poema de cláusulas rítmicas. Posiblemente existan ejemplos aislados, pero a lo sumo ellos sólo confirmarán la evidencia de la desaparición de esta forma métrica dentro del catálogo activo de los versos castellanos» (1974: 314).

De todas formas, como excepción muy llamativa que confirmaría la observación general, hay que recordar a José Hierro, pues conscientemente acude al sistema de cláusulas rítmicas como forma estética que soluciona el problema de la creación poética en su libro *Alegría*, con el que gana el premio Adonais de poesía en 1947²³.

Un paso más en la innovación modernista lo constituyó la aparición del verso libre moderno, que no cuenta con ningún modelo precedente entre las muestras del verso castellano. Pues ni en la versificación fluctuante, ni en la acentual —incluyendo la versificación de cláusulas—, ni en cualquier otra forma irregular desde el punto de vista silábico, como pueden ser los productos de la imitación del verso clásico, se encuentra la despreocupación por una norma de tipo fónico como la que caracteriza al verso libre. Otra cosa es que, desde la perspectiva actual, podamos leer, olvidando las normas a las que pretendían obedecer y que guiaban su construcción, como formas emparentadas con el verso libre por su irregularidad en el número de sílabas, producciones como las de la imitación de versos clásicos, por ejemplo. Pues no hay duda de que el verso libre nace como tal por una intención claramente asumida de no obedecer a las reglas del ritmo fónico de la versificación anterior. Ricardo Jaimes Freyre tiene razón cuando, en sus *Leyes de la versificación castellana* (1912: 235-236), explícitamente diferencia la versificación de cláusulas y el verso libre moderno.

Es verdad que, como hemos visto antes, el camino de flexibilización de las formas tradicionales del verso, y especialmente del alejandrino, lleva a la aceptación del verso libre (Bassagoda, 1947; Mapes,

²³ En las palabras que el autor pone al frente de la reedición de 1991, dice que tuvo que practicar una serie de ejercicios gimnásticos para liberarse del molde del eneasílabo, que dominaba su libro anterior, *Tierra sin nosotros*, y sigue explicando: «Los ejercicios gimnásticos a los que me refiero consistían en tratar el verso de pies métricos (anticipado, entre otros por VILLEGAS, y llevado a su cima con Rubén), grandioso y de tono mayor, en apagado y de tono menor, tratando de desposeerlo de su ritmo de trote equino» (1991: 8). En este libro, efectivamente, se encontrará abundante uso de la versificación de cláusulas de ritmo ternario; y curiosamente la forma de matizar el «trote equino» consiste en mezclar el ritmo ternario anapéstico y el anfibráquico, sobre todo, pero también el dactílico. Algo parecido a lo que se ha visto en los ejemplos que Eduardo Benot comentaba, y a lo que hacían Ricardo JAIMES FREYRE y Julio HERRERA y REISIG en los poemas mencionados antes.

1940: 12). También es verdad que se han señalado algunas formas como antecedentes en castellano del verso libre. El ejemplo más frecuentemente mencionado es el de Rosalía de Castro, *En las orillas del Sar* (1884)²⁴.

Navarro Tomás (1956: 453) cita también como antecedente una composición de José Martí titulada *Jadeaba espantado*, que, por tratarse de un poema no terminado y en elaboración en la forma en que lo editan, no se puede saber tampoco a ciencia cierta hasta qué punto se trata de una forma libre del verso. De cualquier manera, son versos que no fueron publicados en el momento de vigencia del movimiento modernista, y difícilmente podían servir de modelo²⁵.

En los poetas colombianos Rafael Pombo y Rafael Núñez percibe Max Henríquez Ureña (1954: 44-46) un propósito de independencia en cuanto a los moldes tradicionales, por la combinación de versos de muy distintas medidas, con anticipación al movimiento modernista²⁶.

Todo esto no quita que para el nacimiento del verso libre haya que buscar además otras procedencias. En primer lugar, Walt Whitman y los simbolistas franceses (Navarro Tomás, 1956: 453); y, en segundo

²⁴ El poema que empieza *No subas tan alto pensamiento loco* es citado por T. NAVARRO TOMÁS (1956: 453) y por Isabel PARAÍSO (1990: 112) como antecedente del verso libre. Pero la brevedad del mismo (seis versos) y la poca fluctuación entre los versos (12, 10 y 13 sílabas) hacen difícil que se pueda tomar como ejemplo de lo que es el verso libre moderno. Otro ejemplo de antecedente de verso libre en la misma obra de Rosalía de CASTRO, señalado por Max HENRÍQUEZ UREÑA (1954: 42) y por Isabel PARAÍSO (1990: 112), es el poema que empieza *Cuando en las nubes hay tormenta*: 6 versos, de los que 4 son eneasílabos, y 2 decasílabos, con rima asonante en los pares. Se trata de poemas irregulares, ciertamente, y esta irregularidad, unida a la combinación, en otros poemas, de versos de 10 y 8 sílabas, o de 11 y 8 sílabas, hace que Max HENRÍQUEZ UREÑA (1954: 43) considere estas formas de Rosalía de CASTRO como un anticipo de la revolución métrica del modernismo.

²⁵ La forma métrica de éste y otro poema de MARTÍ también citado por NAVARRO como forma libre ha sido discutida por I. PARAÍSO (1985: 154-160).

²⁶ CARRASCOSA (1988) puede hablar de verso semilibre a propósito de algunas composiciones de Rafael Pombo. Y Arturo MARASSO (1954: 185) ve un tanteo del verso libre en el poema de Rafael NÚÑEZ, *Sideral*, poema que el mismo Rubén relaciona con los versos libres franceses, según palabras que reproduce MARASSO, y que llamó también la atención de Max HENRÍQUEZ UREÑA (1954: 45). Este poema es anterior a 1889, fecha de la edición de sus poesías.

lugar y como influencia muy particular, la del poeta portugués Eugenio de Castro²⁷.

Si Henri Morier (1961: 1168) data el verso libre simbolista francés en 1886, ¿se puede dar una fecha para el verso libre moderno en español? Veamos los testimonios. Primero el de Ricardo Jaimes Freyre, en sus *Leyes de la versificación castellana* (1912), cuando se refiere a «la mezcla arbitraria de versos de periodos prosódicos diferentes y aun la combinación de frases sin ritmo regular alguno». Pues bien, sigue el poeta boliviano:

Éste es el verdadero *verso libre*. Su aparición en castellano data de 1894 y su introductor —un poeta que residía a la sazón en Buenos Aires—, procediendo un poco por intuición y otro poco por imitación a los franceses, italianos y portugueses, incurrió en todos los errores del empirismo y en las vacilaciones del que penetra en una vía nueva; errores continuados y aun exagerados por los que han llevado adelante la innovación (1912: 236).

Es decir, Jaimes Freyre se proclama introductor del verso libre, y, en efecto, en su *Castalia bárbara* (1899) hay poemas claramente versolibristas, como el titulado *El alba*. Oigamos ahora el otro testimonio, el de Rubén Darío en su autobiografía, donde dice, refiriéndose al grupo del Ateneo de Buenos Aires, adonde Rubén llegó en 1893 y en donde en 1894 funda la *Revista de América* con Jaimes Freyre:

²⁷ Max HENRÍQUEZ UREÑA (1954: 31) explica todo esto con datos precisos: «Whitman influyó principalmente en la adopción del versolibrismo, aunque en este aspecto no fue menor el ascendiente del poeta portugués Eugenio de CASTRO (1869-1914), también incluido por DARÍO en *Los raros*. La influencia de los metros elásticos empleados por Eugenio de CASTRO en *Horas* (1891) es evidente en Rubén DARÍO y en Ricardo JAÍMES FREYRE. La admiración que despertó Eugenio de CASTRO en los cenáculos modernistas se evidencia, además, con la traducción que de su drama *Belkiss* (1894) publicó en 1897 el argentino Luis BERISSO, con prólogo elegante y entusiástico de Leopoldo LUGONES; y con la que del poema dramático *El rey Galaor* (1897) hizo José Juan TABLADA para la *Revista Moderna de México*, en 1902». Ya sabemos que Eugenio de CASTRO influye, además de en el principio del metrolibrismo en los poetas de América, en la flexibilización de otros metros, como el alejandrino; y otros ecos de su métrica son perceptibles en Rubén DARÍO (Max HENRÍQUEZ UREÑA, 1954: 100-101).

Un Benjamín de la tribu, Carlos Alberto [Alfredo] Becu, publicó una *plquette*, donde por primera vez aparecerían en castellano versos libres a la manera francesa; pues los versos libres de Jaimes Freyre, eran combinaciones de versos normales castellanos (Darío, 1916: 196).

Max Henríquez Ureña señala lo enigmático de la referencia de Rubén Darío a Jaimes Freyre, y reproduce tres textos de un ejemplar que encontró de la obra de Becú. Por los fragmentos copiados por el historiador del modernismo, no hay duda posible sobre el carácter de novedad de los versos, auténticamente libres, de Carlos Alfredo Becú (1879-1924).

El asunto se complica si tenemos en cuenta que en *Prosas profanas* (1896) aparece el poema *Heraldos*, que tiene la forma de verso libre y que Max Henríquez Ureña (1954: 101) pone en relación con Eugenio de Castro. El mismo Rubén Darío, en *Historia de mis libros*, dice de este poema:

En «Heraldos» demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de las sílabas, el sonido y color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia (1989: 68).

En *Prosas profanas* aparece publicado también su poema *El país del sol* (1893), cuya forma métrica ha sido discutida, pero que, aunque sea ligeramente, se pone en relación con el verso libre: se califica de prosa rítmica (P. Henríquez Ureña, 1961: 240; Navarro Tomás, 1956: 454) o de versículo libre (Paraíso, 1985: 107-112).

Si hacemos caso a Rubén Darío, es indudable que el inventor del verso libre es Carlos Alfredo Becú. Si atendemos a la difusión, las primeras formas versolibristas están en *Prosas profanas*, en el poema *Heraldos*. Pero Ricardo Jaimes Freyre tiene el mérito de ser un revolucionario de la métrica (Max Henríquez Ureña, 1954: 182), tanto en su práctica de poeta como en sus teorías sobre el verso. Por eso tiene bien merecido quizá el título de introductor definitivo del verso libre que le asigna José Olivio Jiménez (1989: 238), autor que dice de sus

Leyes de la versificación castellana que es «un libro que encontró una estimulante acogida en todo el mundo hispánico (habiendo merecido un alto elogio de Miguel de Unamuno)». Recordemos que allí se encuentra la primera teoría extensa del verso libre.

Sea lo que sea, el verso libre español está constituido como tal en la última década del siglo XIX, y dentro de las inquietudes formales del modernismo. A partir de entonces no hará más que desarrollarse con ejemplos tan logrados como los de Rubén Darío: *Salutación a Leonardo* (1899), publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905), lo mismo que *Augurios*; *Canto a la Argentina* (1910), o *La canción de los osos* (1913), publicados en *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914).

Los 76 versos de la *Salutación a Leonardo* ejemplifican muy bien el espíritu de libertad en el que se producen las formas de versificación de cláusulas rítmicas y del verso libre. Pues hasta el verso 21 es evidente el ritmo anfibráquico de los versos, y a partir del 22 la forma es claramente libre, aunque con rima consonante en todos los versos²⁸.

Además de Rubén Darío y de Ricardo Jaimes Freyre, conviene recordar el trabajo de Leopoldo Lugones y su importancia en los primeros tiempos del verso libre. En 1906 va a Europa y a la vuelta escribe poemas en verso libre que publica juntos en *Lunario sentimental* (1909) (Max Henríquez Ureña, 1954: 195-196)²⁹. El verso libre de

²⁸ En *Historia de mis libros*, el mismo Rubén dice que el poema está escrito «en versos libres franceses» (DARÍO, 1989: 74). En *Cantos de vida y esperanza* también se encuentra el poema *Augurios*, que en sus 67 versos ofrece un ejemplo de verso libre (fluctuante de 3 a 14 sílabas), arromanzado con distintas series (ea, ee, ao, aa, ó) e incluso sin ningún tipo de rima en los cinco últimos. El extensísimo *Canto a la Argentina*, en *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914), presenta, en sus 1.001 versos, una silva modernista en los primeros 22 versos; la inmensa mayoría de los restantes versos oscila entre las 9 y las 8 sílabas, con alguno, más raro, de 10 y de 7 sílabas, y todos llevan rima consonante. Otra vez encontramos al principio de un poema el ejemplo de versificación más bien regular que después se libera. Los 142 versos del poema *La canción de los osos* (1913), en *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914), presentan, del 5 al 38, una forma de cláusula tetrasílaba con acento en la tercera. Después el ritmo es claramente libre. Ahora bien, en este poema Rubén DARÍO sigue fiel a la rima consonante en toda la composición.

²⁹ El prólogo de este libro recoge además interesantes manifestaciones de LUGONES sobre el verso libre, del que, entre otras cosas, dice, por ejemplo: «El verso libre

Lugones, como el de Rubén Darío en los poemas que acabamos de mencionar, no prescinde de la rima.

Éstos son los primeros esfuerzos para la liberación del verso por los modernistas. Liberación que se consagró en otros poetas del modernismo y que con la decidida elección de Juan Ramón Jiménez en *Diario de un poeta recién casado* (1917) se convierte en una forma vigente en la poesía española desde entonces³⁰.

Un último apunte sobre la métrica modernista se va a referir a los intentos de imitación de las formas métricas del verso clásico latino. Y no es que estos ensayos sean característica exclusiva del modernismo, sino que interesan por el distinto sentido que, en un ambiente de flexibilización y liberación de las formas métricas, van a tener en este momento³¹.

Pues si los ensayos de Rubén Darío han llamado la atención se debe sin duda a lo vistoso del verso del nicaragüense, que lleva a Antonio Oliver Belmás (1960: 401) a considerar los hexámetros de la *Salutación del optimista* como «una de las más altas temperaturas conseguidas con la palabra del hombre». Este poema, compuesto y publicado en 1905, en *Cantos de vida y esperanza*, se funda en la unión de dos versos en uno, y el resultado es un conjunto de 59 versos sin rima y de medidas fluctuantes entre las 13 y las 18 sílabas con predominio de los de 17, y de la combinación de hemistiquios 7+10. De ninguna manera se reproduce el sistema cuantitativo clásico³².

quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad» (J. O. JIMÉNEZ, 1989: 352).

³⁰ Las principales etapas y episodios de las manifestaciones del verso libre en este siglo pueden conocerse en la monografía de Isabel PARAÍSO (1985).

³¹ Para un resumen de los planteamientos y soluciones dados a la cuestión de cómo imitar el verso clásico, cuantitativo, en español, véase nuestro manual de métrica española (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 178-183).

³² En su estudio sobre el asunto, Julio SAAVEDRA MOLINA considera que los de Rubén DARÍO son hexámetros para la vista, pero no para el oído, y que la novedad desaparece si se escriben en dos o tres renglones los componentes del verso (1935: 75). Pero, observaba Pedro HENRÍQUEZ UREÑA (1960: 98), «sin ser precisamente exámetros [sic], ni pentámetros clásicos, los versos de Rubén DARÍO tienen su valor propio y están animados por un ritmo enérgico, que es elogio llamar bárbaro, a la manera de CARDUCCI: *Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda*».

Este mismo crítico considera que la «larga serie fluctuante sugiere de modo vago el rumor del hexámetro» (1961: 240). El poema ha sido desmenuzado en sus aspectos

Otra de las formas comúnmente tenidas por hexámetros es el poema titulado *Salutación al águila* (1906), publicado en *El canto errante* (1907). Son 62 versos sin rima y fluctuantes en su número de sílabas: casi todos los versos tienen el primer hemistiquio heptasílabo, pero raramente tienen heptasílabo también el segundo, que suele ser de 8, 9, 10 y alguna vez de 11 sílabas.

Por último, también en *El canto errante* (1907), los 36 versos de *In memoriam Bartolomé Mitre*, sin rima y de número irregular de sílabas, tienden a organizarse en un primer hemistiquio heptasílabo mientras que en el segundo no es raro encontrar un octosílabo o un decasílabo anapéstico. Los versos se agrupan en dísticos, y termina con la siguiente referencia metamétrica:

*Recordando el hexámetro que vibra en la lira de Horacio
y a Virgilio latino, guía excelso y amado del Dante.*

Oliver Belmás (1960: 399-400) es el único, que yo sepa, en considerar también como poema en hexámetros un parlamento en prosa que Rubén Darío pone en boca de Lucio Varo, en su novela arqueológica *El hombre de oro*, y que versifica con el título de *Canto de Varo a Roma*³³.

Francisco Pejenuate (1971: 225), al tratar de la adaptación de los metros clásicos al castellano, se detiene especialmente en el hexámetro y, al comentar los de Rubén Darío, dice que los versos de las tres

creativos y en su construcción métrica por José María PEMÁN (1945). Para las fuentes en que Rubén DARÍO haya podido encontrar la idea y la forma de su hexámetro, hay que acudir a Arturo MARASSO (1954: 183-185); Sinibaldo DE MAS, VILLEGAS, José Eusebio CARO, Gertrudis GÓMEZ DE AVELLANEDA.

³³ No es raro que se hable también de hexámetros a propósito de otros versos compuestos de medidas regulares, como, por ejemplo, el soneto *A Francia* (1893), en *El canto errante*, en versos de 6+9. PEJENUATE (1971: 225) lo considera como tal, y lo mismo hacen T. HERRERA ZAPIÉN (1975: 204) y OLIVER BELMÁS (1960: 389). O el soneto *Venus* (1889), publicado en *Azul*, en versos heptadecasílabos compuestos de 7 + 10, calificados de hexámetros por MARASSO (1954: 184). PEJENUATE (1971: 225) o HERRERA ZAPIÉN (1975: 204). El heptadecasílabo con acento en 1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a, 13.^a y 16.^a de Salvador RUEDA en *Mujer de heno*, por ejemplo, es visto como hexámetro, por sus seis apoyos rítmicos, por B. de la FUENTE (1976: 182). Incluso el octodecasílabo con seis acentos, en 2.^a, 5.^a, 8.^a, 11.^a, 14.^a y 17.^a sílabas de Salvador RUEDA en su poema *La Tempestad* (1883) se ha considerado hexámetro por Juan Antonio TAMAYO.

composiciones más frecuentemente tenidas por hexamétricas «deben interpretarse como compuestos según el sistema de yuxtaposición». Desde el punto de vista exclusivamente estético, «los 'hexámetros' de Rubén Darío no son de ninguna manera los mejores que se han compuesto en castellano» (1971: 226).

En un trabajo sobre la métrica de Rubén Darío, publicado en 1990, me referí a las divergencias que pueden darse entre distintos autores a la hora de explicar los versos del nicaragüense. Así, se ha relacionado el hexámetro con el verso libre (Bousoño, Javier Díez de Revenga). No ha habido posibilidad de encontrar una regla precisa para el patrón de los hexámetros de R. Darío. Esto explicaría la posibilidad de que un lector hoy día leyera como versos libres tales versos. O que A. Oliver Belmás (1960: 398) hable de los versos de Pablo Neruda en el *Canto General* como «los últimos hexámetros en el tiempo». Tarsicio Herrera Zapién ve pasajes hexamétricos en poemas aparentemente libres de V. Aleixandre (1975: 243). La versificación de cláusulas ha sido relacionada con la ametría (verso libre) y con los intentos de aclimatación de la versificación clásica. Lo que está claro es que formas de versificación como la que intenta imitar el hexámetro clásico, la de cláusulas o la libre, confluyen en la creación de un espacio nuevo, al margen del isosilabismo tradicional, y esto explica el que se dude, a veces, en la calificación concreta de un poema.

Quizá puedan añadirse otros ejemplos de poemas de Rubén Darío que total o parcialmente muestran la creación de ese espacio más amplio que el estrictamente acotado por las reglas del verso silábico tradicional. Así, en *Prosas profanas* hay poemas como *Canción de carnaval* (1896), en el que T. Herrera Zapién ve algo del hexámetro; *Dice mía* (¿1895-96?), donde P. Henríquez Ureña (1961: 239, 241) ve un esquema libre a la francesa (sus once versos son mezcla de hexasílabos, decasílabos y un trisílabo) al tiempo que un esbozo de la versificación de cláusulas trisílabas. En *El poeta pregunta por Stella* (1893), en heptasílabos y alejandrinos, se introducen dos versos octodecasílabos formados por la unión de uno de siete y otro de once, que, si se usaran independientes, podrían servir, según Roger D. Bassagoda (1947: 93), para la imitación del hexámetro. En *La página blanca* (1896), donde se mezclan versos dodecasílabos compuestos, hexasílabos, decasílabos anapésticos (acentuados en 3.^a, 6.^a y 9.^a sílabas), te-

trasílabos, trisílabos, para terminar en un hexadecasílabo de ritmo anapéstico (acentos en 3.^a, 6.^a, 9.^a, 12.^a y 15.^a sílabas), se anuncia la versificación de cláusulas, y para Pedro Henríquez Ureña (1961: 239) es un ejemplo de versificación irregular. Por último, *Canto de la sangre* (1894): en sus veintiocho versos hay una mezcla de dodecasílabos, endecasílabos y heptasílabos que el mismo P. Henríquez Ureña (1961: 238) califica de «ligera aproximación» a la versificación irregular³⁴.

Lo que demuestra todo esto es que el modelo de verso de la poesía culta está cambiando, y lo hace en el sentido en que hoy sigue vigente. Se trata de un modelo liberado del isosilabismo, y en este nuevo modelo, revolucionario respecto del verso tradicional, confluyen las formas en que nos hemos detenido: flexibilización del alejandrino y otras manifestaciones del verso silábico y sus combinaciones; la versificación de cláusulas rítmicas, forma original de este momento; la versificación libre, y la continuación de experimentos para la imitación de los versos clásicos de la literatura latina. Sin detenernos en otros muchísimos ejemplos de puesta al máximo rendimiento de las formas tradicionales del verso y sus combinaciones estróficas.

El contraste con las opiniones de un metricista del momento puede arrojar mucha luz sobre este cambio profundo de la concepción del verso que se produce con el modernismo. Estoy pensando en Mario Méndez Bejarano y las interpretaciones de la nueva métrica, fuertemente teñidas de ideología, como la siguiente, en su conocido manual *La ciencia del verso* (1907):

Toda la actual disgregación de vínculos étnicos, geográficos, jurídicos y sociales, los *Idola theatri* de inconcebibles improvisaciones y las neurosis iconoclastas, la patología de los desequilibrios y los desconciertos de morbosas vacilaciones se reproducen en los versos desiguales, las rimas caprichosas, los singulares ritmos que el oído rechaza en primera audición y necesitan pervertir el órgano por ministerio de la costumbre para que sienta espasmos

³⁴ Sean suficientes estos ejemplos de *Prosas profanas* para ilustrar algo que puede encontrarse en otros poemas igualmente. En este sentido, composiciones como *A Roosevelt* (1904), *Oda* (1906), *Los piratas* (1898), *Gaita galaica*, *A Francisca* (1914), o *Pax* (1914-1915) han dado lugar a comentarios sobre sus peculiaridades métricas.

y voluptuosidades en lo que su ejercicio natural no halla sino aspereza o cansancio (1907: 380-381).

Repitamos la enumeración: versos desiguales, rimas caprichosas, ritmos singulares a los que el oído no está acostumbrado, y todo ello como metáfora de la disgregación general de todo tipo de vínculos. Claro que, en la misma página, un poco más arriba, ha dicho que el *modernismo* representa «la descomposición, la agonía, tal vez el definitivo ocaso de una raza» (1907: 380)³⁵.

Mario Méndez Bejarano expresa, como síntoma, lo que de revolucionario tiene la métrica modernista. Y a la vista de lo que después han sido las formas del verso español, no hay duda de que supuso la renovación de la que hoy aún se está viviendo. No hay nada en métrica actual que no esté en el modernismo³⁶.

Mucho más justa que la de Méndez Bejarano es la valoración que Pedro Henríquez Ureña hace de la métrica de Rubén Darío en época tan temprana como 1916: «En el orden de la versificación, Rubén Darío es único; es el poeta que dominó mayor variedad de metros»

³⁵ Esta manera negativa de entender el modernismo no es ajena a una corriente de opinión que se manifiesta en otros autores de la época, como puede verse en algunas de las respuestas a las encuestas de revistas del momento (CELMA, 1993). La crítica de detalles precisos de métrica, por parte de MÉNDEZ BEJARANO, continúa en las páginas siguientes, para terminar con un alegato que no me resisto a reproducir: «Libertad, libertad absoluta; pero no hay libertad más que para el bien. Enriqueced cuanto os plazca los recursos y apurad las armonías latentes del idioma; pero no nos ensoberdecáis con eneasílabos, refractarios al oído español, arrojados en la senda, no por los preceptistas, sino por los poetas; no nos galvanicéis las tosquedades de la *quader-na vía*; no nos vendáis por reciente invención disonantes endecasílabos acentuados en la cuarta y séptima, que no son más que los viejos metros de gaita gallega, abandonados por los poetas a beneficio de más perfectas estructuras; no volváis los ojos al ritmo cuantitativo ni a los pies acentuales, enterrados con civilizaciones pasadas, incompatibles con nuestra positiva pronunciación; en fin, no reduzcáis la armonía a melodía ni feminicéis con histéricas aberraciones el reflejo de Dios sobre los cielos del arte» (1907: 385-386).

³⁶ Las novedades métricas son la característica con la que en la época se identificaba en un primer momento al modernismo. El poeta y diplomático Antonio DE ZARAYAS, en su ataque al modernismo (1907: 391), no olvida señalar que «[...] los partidarios de la petulante pléyade aplauden con mayor entusiasmo las novedades en la métrica que no la alteza en los sentimientos o la profundidad de las emociones del autor [...]».

(1916: 159). Entre sus logros está: el poner en circulación nuevas formas métricas (unas en desuso, como el eneasílabo y el dodecasílabo; otras con nueva libertad acentual, como el alejandrino), el flexibilizar un verso como el endecasílabo, el acometer el problema del hexámetro y la introducción del verso libre, en el que P. Henríquez Ureña incluye también el de cláusulas de la *Marcha triunfal* (1916: 160). Prácticamente de esos puntos señalados ya por Pedro Henríquez Ureña ha sido de lo que se ha tratado en este trabajo como lo característico de la métrica modernista.

XI

MÉTRICA CLÁSICA Y VERSO MODERNO¹

de las principales teorías de la métrica clásica y la teoría del verso constructivo de las literaturas clásicas, griega y latina. No me refiero a una cuestión de orígenes históricos, a una evolución del verso clásico al moderno a través de la historia, sino a una cuestión que tiene que ver con la práctica del verso en la actualidad, con el uso que se hace en un momento de transición en forma de los recursos métricos que se empleaban en los siglos de oro de la poesía española del siglo antiguo.

¹ Con el título de «Métrica clásica y verso moderno», ponencia presentada en el XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Huelva, 25 de septiembre de 1998. Aparecerá en las actas de dicho coloquio. Para no repetir datos, se prescinde en la presente publicación de aquéllos que, necesarios para un completo desarrollo de la argumentación, se encuentran en el trabajo inmediatamente anterior sobre el modernismo en la formación del verso español.

Una de las líneas que conforman el verso moderno español, y el de las principales literaturas occidentales, nos lleva a la forma y a la teoría del verso cuantitativo de las literaturas clásicas, griega y latina. No me refiero a una cuestión de orígenes históricos, a una evolución del verso clásico al moderno a través de la literatura latina medieval, sino que pienso en la práctica del proyecto de una reescritura del verso clásico en un intento de reproducir su forma en las lenguas modernas, lo mismo que se apropiaban de las formas de otras manifestaciones del arte antiguo.

Al trazar el panorama de la historia de la versificación europea, M. L. Gasparov (1996: 143) se refiere a los experimentos de las lenguas modernas con los versos cuantitativos; y en su base coloca un complejo de inferioridad por el fracaso del verso silábico a la hora de desarrollar instrumentos de organización del material sonoro similares a los pies en que se divide el verso clásico. Es decir, el verso silábico se siente como menos organizado interiormente o con una organización menos sutil, menos trabajada².

² Es oportuno recordar la «nostalgia de la lira romana» a la que se refiere Tarsicio HERRERA ZAPIÉN, en su trabajo sobre la métrica latinizante, cuando trata de los intentos de aclimatación de la métrica clásica en el renacimiento y neoclasicismo españoles (1975: 73). O la «verdadera obsesión» que DIEZ ECHARRI (1949: 287) ve en el constante deseo de aclimatar los hexámetros en castellano.

De ahí que la apropiación de la versificación por pies se convierta en una especie de reválida para las modernas literaturas europeas, ninguna de las cuales deja de intentar, entre los siglos xv y xvii, en algún momento pasar del recuento de sílabas al peso de las mismas (Gasparov, 1996: 189)³.

Este movimiento hacia la métrica clásica, que, por supuesto, no acaba en el siglo xvii, establece una relación entre muchos aspectos de ambas métricas, y hace del verso clásico, de su forma y de su teoría, algo imprescindible en la comprensión completa del verso moderno. Pues, si se quiere una aproximación a la métrica clásica, es lógico que se intente analizar el verso moderno, y más concretamente el español, según los principios de aquélla para dignificar su forma con las medidas de los antiguos. O que se ensayen nuevas formas de verso para resucitar las antiguas, cosa que resulta más fácil, hasta el punto de que se integran perfectamente en el repertorio de formas métricas tradicionales cultas sin ningún problema, cuando se trata de la adaptación de versos clásicos silábicos, como el sáfico o el asclepiadeo.

En el aspecto cuantitativo la imitación fracasa en todas partes. En ningún sitio se consigue reproducir, por ejemplo, el hexámetro clásico con sus peculiaridades exactas (Gasparov, 1996: 191). Se llega, dice Gasparov, a un *verso para la mente, no para el oído*, pero el mismo autor ruso nos dice que esta *métrica puramente intelectual* puede perfectamente existir en una lengua, como lo demuestra el caso de la métrica cuantitativa del árabe que, importada por el turco, donde no hay sílabas largas y breves, produce una poesía espléndida (Gasparov, 1996: 190-191). Uno no puede dejar de pensar también en los espléndidos ejemplos de Rubén Darío, que si, desde la ortodoxia métrica, estaban abocados al fracaso, serán enormemente productivos para la misma forma del verso español en virtud de su calidad poética. Espero que al final se entienda esto mejor.

Tratemos ahora de ilustrar con algún detalle las relaciones entre métrica clásica y verso español moderno, para comprobar cómo la primera tiene un lugar importante en el conocimiento del segundo. Por ejemplo, si acudimos a la historia de las teorías métricas del siglo de

³ Manuel GONZÁLEZ PRADA (1911: 156) cita a SCHLEGEL, quien dice que «los antiguos medían las sílabas, en tanto que los modernos las pesan».

oro escrita por Emiliano Díez Echarri, veremos el no poco espacio que allí ocupa la cuestión, tanto en sus aspectos técnicos —lo que dicen los tratadistas—, como en el práctico —ensayos de aclimatación llevados a cabo—. Por no hablar de cómo la teoría de Nebrija no encuentra instrumentos conceptuales para explicar el verso español distintos de los heredados de la teoría clásica; baste recordar su famosa denominación del verso de arte mayor como «adónico doblado» (Nebrija, 1981: 155-157)⁴.

Rengifo, en el manual de métrica por excelencia del barroco, el *Arte poética española*, dedica un capítulo, el XIV, a tratar «Del verso latino imitado en español». Después de importar de Italia los versos endecasílabos y esdrújulos, los españoles, que «han querido imitar todos los buenos metros que en otras lenguas y naciones se han inventado [...], han comenzado en nuestros tiempos a querer imitar los latinos». ¿Cómo se puede hacer esto?, pues «imitando siempre el sonido más lleno y corriente de cada género» (Rengifo, 1606: 18). Díez Echarri (1949: 274) entiende esta regla como «cargar en castellano los acentos donde los lleven en latín». Aparte del ejemplo de sáficos y adónicos, dice Rengifo que pueden hacerse igualmente dímetros, senarios, yámbicos, asclepiadeos, gliconios, faleucios, endecasílabos, alcmánios «y otros géneros que usan los poetas latinos imitando, como he dicho en cada uno, el sonido mejor que tiene en latín» (Rengifo, 1606: 18-19). Lo interesante es que Rengifo reconoce un espacio abierto a la imitación de poetas latinos, aunque el ejemplo que da es el de los versos que más fácilmente se han integrado, hasta confundirse en la versificación silábica.

Pero no voy a repetir algo que ha sido historiado, como he dicho, por E. Díez Echarri. Solamente voy a recordar, por la repercusión que

⁴ Aunque NEBRIFA sabe muy bien que griegos y latinos componían versos por medida de sílabas largas y breves, pero que «después que con todas buenas artes se perdió la gramática, y no pudieron distinguir entre sílabas luengas y breves, desatáronse de aquella lei y pusieron en otra necesidad: de cerrar cierto número de sílabas debaxo de consonantes» (NEBRIFA, 1981: 146). Aparte de la clara distinción entre versificación cuantitativa y versificación silábica, lo interesante es la percepción que NEBRIFA, como buen renacentista, tiene del cambio como una pérdida. NEBRIFA, además, es claramente deudor de la tradición clásica por el lugar en que trata de la versificación: en un tratado de gramática.

va a tener más adelante, la propuesta de Alonso López Pinciano para llevar a cabo la imitación: copiar en castellano sílabas y acentos del verso latino tal como lo leemos (Díez Echarri, 1949: 274)⁵. La fórmula del Pinciano concuerda básicamente con la manera de imitar conocida como *bárbara* después de las famosas propuestas de Giosuè Carducci⁶.

Cuando traté de la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX, yo mismo intenté dar cuenta de algo de lo que en ese período se dijo acerca de la posibilidad de imitar los versos cuantitativos clásicos en español (Domínguez Caparrós, 1975: 111-120). El optimismo de Luzán se funda, aparte de en la indiscutible persistencia de algún resto de la distinción cuantitativa imprescindible para la percepción de la «armonía poética», en la autoridad de tratadistas italianos y en el ejemplo de Villegas, quien demostró cómo «se podían componer versos vulgares en todo género de metros latinos» (Domínguez Caparrós, 1975: 112). Aunque será difícil encontrar un convencimiento tan firme como el de Luzán, difícil será igualmente encontrar un rechazo de tipos de versos que parten de un modelo latino y que dan como resultado una clase de verso silábico. Tal es el caso del sáfico, del adónico y del asclepiadeo. Es la postura que mantiene Miguel Agustín Príncipe, en 1862, quien habla, sin embargo, de «infelizísimo éxito de hexámetros y pentámetros», que no son más que pura prosa. En este sentido, sorprende ver a Andrés Bello, infatigable investigador de las teorías cuantitativistas, aceptar algunas reglas cuantitativas en el endecasílabo sáfico y en el pentasílabo adónico. En el siglo XIX, retengamos los nombres de Sinibaldo de Mas y Juan Gualberto González para la teoría y la práctica del hexámetro; y el de Eduardo Benot, para la versificación de cláusulas rítmicas.

Para ilustrar el peso que la métrica clásica tiene en las teorías del verso moderno es útil fijarse en cómo el primer historiador de la literatura española, en el siglo XVIII, Luis Josef Velázquez, llama hexá-

⁵ Y si hay fluctuación en el número de sílabas, eso no debe sorprendernos, porque ya en castellano tenemos el verso de arte mayor, que, lo mismo que el hexámetro, «recibe algunas sílabas sin perder el sonido; lo qual los demás versos no suelen hazer» (DÍEZ ECHARRI, 1949: 346).

⁶ La fórmula del Pinciano es elogiada por T. HERRERA ZAPIÉN (1975: 78) y aceptada como única posibilidad por E. DÍEZ ECHARRI (1949: 346).

metro al verso del Arcipreste de Hita que dice *Fis vos, pequeño libro, de testo más que de glosa*. O cómo Tomás Antonio Sánchez veía en los versos de Berceo un trasunto de los pentámetros latinos⁷. La métrica clásica es la utopía del verso moderno, el proyecto irrealizable de resurrección de un tipo de verso cuantitativo.

Pero el proyecto ha tenido y tiene aún la vitalidad suficiente, demostrada por trabajos del tipo de los de Julio Saavedra Molina (1935, 1945b), Emilio Huidobro (1957-1960), V. J. Herrero (1968), Francisco Pejenaute (1971), o Tarsicio Herrera Zapién (1975) (por citar solamente los que plantean una visión de conjunto del problema), como para que no puedan ignorarse, ni mucho menos, los esfuerzos realizados en la construcción de un verso pensado en términos de métrica clásica. Desde la ortodoxia métrica de la lengua española, la adaptación, que se reduce a la simple copia acentual, como quería el Pinciano, solamente produciría un resultado aceptable, según piensa Díez Echarri, en el caso de versos latinos de pies no sustituibles. Se trata de versos que no cambian el número de sílabas y que llevan el ictus / acento siempre en el mismo lugar. Tales son el sáfico, el adónico, el asclepiadeo, el glicónico y el alcaico. En el caso de versos de pies sustituibles, fluctúa en el poema el número de sílabas y el lugar de los acentos, como ocurre en el hexámetro, el pentámetro, el senario, y, en general, los ritmos yámbicos y dactílicos. En este caso, y siempre desde la perspectiva de la métrica española silábica, la adaptación es difícil o innecesaria porque: o se da una variación infinita; o se elige un solo ritmo (dácilo, anapesto,...) y entonces se pierde la variedad y flexibilidad típica del hexámetro. Esto segundo es lo que hace la versificación de cláusulas rítmicas acentuales (Díez Echarri, 1949: 275-279).

Entonces, ¿qué ocurre con los ensayos de hexámetros? Centrémonos en los más famosos, antes de los de Rubén Darío, para ha-

⁷ No andaba muy desorientado el erudito del siglo XVIII si tenemos en cuenta que MENÉNDEZ Y PELAYO defiende tal procedencia para el verso de catorce sílabas: y que Juan Gualberto GONZÁLEZ, en 1844, proponía para imitar el dístico «toda composición castellana de versos de 7 sílabas, ordenados de cuatro en cuatro, cuyo segundo esté acentuado en 3.ª y el cuarto en 4.ª» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1975: 465). Bien es verdad que el mismo Juan Gualberto González comenta y matiza este análisis de los alejandrinos como pentámetros por parte de Tomás Antonio SÁNCHEZ (J. G. GONZÁLEZ, 1844, III: 12).

cernos una idea de la aceptación de estos versos raros por apartarse del silabismo de la métrica culta española. Me refiero a los 94 hexámetros de Esteban Manuel de Villegas con que imita la *Égloga VII* de Virgilio.

Estos versos de Villegas han sido muy comentados en distintas épocas y, como es lógico, las opiniones no son unánimes ante un experimento tan arriesgado por no seguir exactamente ni el sistema latino clásico ni el silábico español. Veamos una pequeña muestra de estas opiniones, limitándonos a autores del siglo xx⁸.

En su edición de la poesía de Villegas, en 1913, Narciso Alonso Cortés encuentra en la *Égloga en hexámetros* un «particular encanto»; y el agrado resulta «de la feliz expresión de los pensamientos y de cierta cadencia, de cierto acompasamiento, que en la acentuación y en el número de las sílabas se fundan, no obstante la desigual medida de los versos» (Villegas, 1956: XXIII-XXIV). Más adelante observa que «sólo llevando el convencionalismo al último extremo puede llegar a imaginarse» que sus versos son hexámetros. El agrado de su cadencia es bien ajeno a la cantidad silábica (Villegas, 1956: 243).

Julio Saavedra Molina (1935: 24-26), autor del primer estudio extenso moderno sobre el hexámetro castellano, trata de descubrir la norma de los primeros hexámetros, los de Villegas (en 1617), sin encontrar ninguna ley de cantidad que pueda explicarlos, y «a pesar de la mejor voluntad resultan disonantes casi todos estos versos» (Saa-

⁸ Por lo que se refiere a autores de siglos pasados, Ignacio de LUZÁN (1977: 346-347) no tiene dudas a la hora de poner como ejemplo los versos de VILLEGAS para probar la posibilidad de imitación del verso clásico en español. Sin embargo, después, J. L. MUNÁRRIZ, traductor de Hugo BLAIR, sostiene que VILLEGAS fracasa en su «tentativa desgraciada [...] de construir versos castellanos en exámetros y pentámetros». También Juan María MAURY, en 1827, explica la falta de éxito de los intentos de VILLEGAS por la falta de acuerdo sobre la naturaleza del objeto a imitar, es decir, la naturaleza del ritmo, el metro, la cantidad, la prosodia o el acento en la versificación clásica (DOMÍNGUEZ CARRÓS, 1975: 112-113). En época más próxima a los ensayos de Rubén DARÍO, Eduardo DE LA BARRA, en sus *Elementos de métrica castellana*, 1887, se refiere a los dísticos de VILLEGAS en otra composición para «confesar que no percibo la cadencia de tales versos, que me saben a prosa» (BARRA, 1887: 60). E. DE LA BARRA (1898: 10-11) sostiene, sin embargo, una postura más flexible y establece paralelos y posibilidades de imitación de versos clásicos en español basados en cláusulas heterogéneas (de distinto tipo rítmico) en que se copia el arsis del verso clásico. Esto aparece publicado en 1898, cuando el modernismo ya ha dado a conocer sus innovaciones.

vedra, 1935: 25). Peor es el caso de los dísticos de hexámetro y pentámetro, que le lleva a concluir:

Es tan incomprendible por qué hayan de ser pentámetros estos versos cortos como hexámetros los largos. El oído más bondadoso no percibe otra cosa que una serie de sílabas sin cadencia que forman frases insulsas (1935: 25-26).

Para Emiliano Díez Echarri (1949: 270), Villegas, a la hora de imitar los metros clásicos, es un «ingenio alicorto», sus dísticos no son dísticos, y sus hexámetros quieren acercarse algo más al modelo latino. Más adelante analiza los hexámetros de Villegas, en los que encuentra, como única base para la cadencia, la repetición de versos de 8, 10 sílabas, y la dipodia final formada por dáctilo y espondeo (´ - - ´ - -). Muchas veces el final aumenta en dos sílabas y se convierte en heptasílabo anapéstico. Acaba preguntándose si «es esto realmente hacer exámetros⁹, y mucho menos a la manera latina» (1949: 294).

Tampoco A. García Calvo (1950) encuentra la norma cuantitativa a la que se ajustarían los hexámetros de Villegas. Y si se quieren leer marcando el *ictus* al principio de pie, se llega a lecturas que producen «un efecto casi ridículo de cosa contra natura» (1950: 96). Esto no quita que sea digna de alabanza su actitud innovadora.

Emilio Huidobro, en su amplio trabajo sobre el ritmo latino en la poesía española, al tratar de las posibilidades de aclimatar el hexámetro, sostiene que sólo Villegas habría acertado en la imitación —se aparta solamente del esquema del hexámetro en el primer verso, formado por hemistiquios octosílabo y decasílabo—, ya que «en general, tiene la variedad acentual propia del exámetro latino y su variedad silábica» (1958: 449)¹⁰.

⁹ Si frecuentemente aparece escrito *exámetro* sin *h* inicial, se debe a que he repetido la forma que emplea cada autor cuando se repiten sus palabras.

¹⁰ José María PEMÁN (1945: 302-305) considera los de VILLEGAS como «los mejores y más auténticos» hexámetros que se han escrito en castellano, y para él siguen el sistema de imitación sugerido por el Pinciano: copiar número de sílabas y lugares del acento del hexámetro latino. José María PEMÁN sigue a E. HUIDOBRO, de quien cita su obra *Versificación*, Lima, 1924.

Francisco Pejenaute (1971) comenta cómo la égloga en hexámetros de Villegas ha sido interpretada de distintas maneras: acentual; por yuxtaposición de versos; cuantitativamente; acentual y por yuxtaposición de versos al mismo tiempo. Pejenaute se inclina por la última forma de entenderlos y que consiste fundamentalmente en: repetición de octosílabos, número de acentos del hexámetro latino, y repetición de la cláusula final (´ - - ´ - -). Es el resultado de imitar leyendo a la española (1971: 226-227).

Por último, Tarsicio Herrera Zapién (1975: 83) piensa que la égloga de Villegas «está en buena parte formada con pies acentuales», bien que intente reproducir la cantidad con la colocación de seis acentos simétricos —como en la versificación de cláusulas—, bien que copie el esquema acentual del hexámetro latino. Aunque, como Villegas aceptaba la cantidad en la sílaba del español, la égloga puede ser «cuantitativa, como lo quería el autor». Como vemos, no es la descripción de Herrera Zapién, como la de ninguno de los demás autores que hemos reseñado, un prodigio de claridad y precisión a la hora de explicar las leyes métricas de los hexámetros de Villegas.

Porque lo que está claro es que no se pueden entender como los demás tipos de versos silábicos, con lo que quedan reducidos en el espacio del verso raro, dudoso¹¹, y por lo mismo cargado de un potencial de innovación y de ensanche de los esquemas comúnmente aceptados. Sólo en un espacio más amplio de las formas métricas podrían tener cabida estos ensayos de imitar lo que se sabe que nunca se podrá conseguir del todo. Muy bien destacó Agustín García Calvo (1950: 92) el papel innovador y renovador de los ensayos de Villegas al decir:

Empresa la suya siempre digna de alabanza, *tentativa al fin de enriquecimiento de la moderna métrica* [subrayo], reducida a unos pocos tipos de versificación de una monotonía en la sucesión

¹¹ Claro que en este carácter dudoso puede estar la fuente de su agrado, como muy bien ha explicado José María PEMÁN al hablar de «un ritmo «incierto» que parece que va cada vez a extraviarse y perderse, pero que al fin es recogido y salvado en las últimas sílabas [del hexámetro: ´ - - ´ - -]. Acaso en esta sensación de riesgo y salvamento de vacilación y recobrado equilibrio, radica la delicia indudable de... (1945: 307).

de los individuos que no puede menos de hacer añorar a un conoedor las armonías antiguas¹².

A partir de la precisa y detallada caracterización del hexámetro que lleva a cabo E. Huidobro, puede entenderse su carácter flexible y su lugar en el límite del ritmo. Pues el hexámetro, que en español solamente puede ser imitado siguiendo la lectura de los clásicos con la misma acentuación intensiva con que los pronunciamos nosotros, se define por las siguientes notas: 1) final en cláusula pentasílaba dactiloespondaica (´ - - ´ - -); 2) pausa hemistíquica ya pentémímera (en medio del tercer pie), ya heptamímera (en medio del cuarto pie), es decir, en una sílaba entre la quinta y la décima; 3) proporcionalidad entre hemistiquios; 4) número de sílabas entre 13 y 17 (Huidobro, 1958: 268). Pues bien, en una escala del ritmo con cuatro grados, el hexámetro ocuparía el último, el cuarto, caracterizado por: metódica desigualdad en el número de sílabas, con metódica igualdad acentual (en las cinco últimas sílabas) y gran diversidad (en las primeras sílabas, que van de ocho a doce) (Huidobro, 1958: 273)¹³.

Es lógico pensar que en momentos de ampliación, de renovación o de crisis de las formas métricas tradicionales, se eche mano de estas manifestaciones que están en el límite. No me refiero, como es lógico, a las adaptaciones de versos clásicos que como el sáfico, el adónico o el asclepiadeo, se aclimatan sin dificultad en el sistema silábico español, sino a formas como la del hexámetro o el pentámetro, que quedan marginadas y como a la espera. El momento de revitalización

¹² Al final de su trabajo hace Agustín GARCÍA CALVO (1950: 105) un llamamiento a aprender la lección de VILLEGAS «en la tarea provechosa sobre todas de enriquecer nuestra pobre y monótona métrica, cuya pobreza y monotonía, sin duda, ha contribuido bastante por su cansancio a llevarnos a las modernas prosas en renglones y otros deshilachamientos [subrayo], plaga de la moderna poesía, como si pudiera haber fuera de verso y ritmo verdadero poesía ninguna, y no prosaica expresión de sentimientos más o menos poéticos». Me interesa llamar la atención sobre el hecho de que, según GARCÍA CALVO, el cansancio de la pobre y monótona métrica tradicional lleva a ampliaciones por el lado de la imitación clásica, y por el lado del verso libre. Una y otra tienen sin duda un efecto innovador y dinamizador de las formas métricas.

¹³ Los tres primeros grados en la escala del ritmo propuesta por HUIDOBRO (1958: 273) están constituidos por: 1) mismo número de sílabas y pies acentuales; 2) distinto número de sílabas, pero pies acentuales; 3) igual número de sílabas, uno o dos acentos en los otros variables, como, por ejemplo, el endecasílabo.

de estos intentos de recuperación de formas no isosilábicas de poesía inspiradas en las formas métricas clásicas va a ser el modernismo, época por excelencia de renovación de la métrica española y de conformación del verso moderno de la poesía contemporánea.

Al ensanche que sobre el silabismo tradicional suponen los intentos de aclimatación del metro clásico se une otra corriente que arranca de una tendencia silabotónica —tendencia a colocar los acentos siempre en el mismo lugar del verso— y que en el modernismo se libera del isosilabismo para dar lugar a poemas con versos de distinta longitud fundados en la repetición de pies acentuales (por ejemplo, *Nocturno*, 1894, de José Asunción Silva, o *Marcha triunfal*, 1895, de Rubén Darío). Si me refiero a la versificación silabotónica es porque con ella se pensaba estar algo más cerca también de la métrica clásica. Una de las razones del auge del silabotonismo en la poesía europea del siglo XIX está para Gasparov (1996: 270) en que se siente como legítimo sucesor del metro antiguo¹⁴.

Silabotonismo y ensayos de aclimatación del verso clásico van a ser utilizados en ese gran momento de renovación del verso que es el modernismo. Pero hay en el siglo XIX una preparación en la discusión técnica que hará posible el ensanche indiscutible que lleva a cabo el modernismo gracias al valor de la poesía de Rubén Darío principalmente.

¹⁴ Para GASPAROV (1996: 269-273), el silabotonismo, que llega a imponerse sin discusión como la forma más prestigiosa de la poesía en inglés, alemán y ruso en la 2.ª mitad del siglo XIX y se extiende a todas las literaturas europeas, encuentra un núcleo de resistencia en las literaturas románicas, aunque en todas ellas, menos en la francesa, hay ensayos que apuntan una tendencia al silabotonismo dentro del verso silábico tradicional. Para el italiano, GASPAROV habla de los ensayos de Metastasio, en la primera mitad del siglo XVIII (heptasílabo yámbico y octosílabo trocaico), y para el español habla de la tendencia del heptasílabo yámbico. Otro origen es la influencia francesa del siglo XVIII, que al revitalizar el alejandrino y el eneasílabo, estos versos adoptan una forma más rígida que en francés: el alejandrino tiende al ritmo yámbico (- ' - ' - ' - // - ' - ' - ' -), y el eneasílabo al yámbico (- ' - ' - ' - ' -) o, más raramente, al anfibráquico (- ' - ' - ' - ' -). Hasta aquí Gasparov.

Para ilustrar el auge del silabotonismo en español basta acudir al manual de métrica de Andrés BELLO, publicado en 1835 (BELLO 1981), que aplica el sistema silabotónico de análisis al verso español. En la poesía romántica española es perceptible la tendencia al silabotonismo. Podemos añadir, a los ejemplos citados por GASPAROV (alejandrino romántico, eneasílabo yámbico y anfibráquico —conocido como esproncedaico—), el decasílabo de canción o anapéstico (acentos en 3.ª, 6.ª y 9.ª) o el eneasílabo iariartino (acentos en 3.ª y 8.ª) (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 151).

Que la teorización de verso cuantitativo y verso silabotónico se produce en un ambiente, no de resurrección del pasado, sino de innovación y enriquecimiento, es lo que me gustaría indicar brevemente con el rápido examen de las propuestas de Sinibaldo de Mas, Juan Gualberto González y Eduardo Benot. La práctica de Rubén Darío, repito, es la que consagrará como poéticas estas nuevas formas métricas.

Sinibaldo de Mas (1809-1868) inventa un curioso sistema de análisis del verso —contando las sílabas que hay de acento a acento—, intenta probar que existen diferencias de cantidad entre las sílabas suficientes como para fundar una métrica cuantitativa al estilo clásico, y de todo ello resulta que no es raro encontrar el nombre del autor catalán cuando se trata de reseñar algún tipo de verso cultivado por primera vez en castellano. Miguel Agustín Príncipe, Eduardo Benot o Menéndez Pelayo notaron la originalidad de Sinibaldo de Mas, aunque el erudito montañés considera «inadmisibles casi todas» sus nuevas especies de versificación (Domínguez Caparrós, 1975: 18). Porque el ideal que movía a Sinibaldo de Mas era el de encontrar un tipo de verso que a las reglas del acento uniera las de la cantidad. De esta clase es precisamente el que llama *verso heroico*, un verso de 17 sílabas con pausa tras la 7.ª cuyo primer hemistiquio es un heptasílabo con acento en 3.ª y 6.ª, o en 2.ª, 4.ª y 6.ª, o en 2.ª y 6.ª, o en 4.ª y 6.ª, y el segundo hemistiquio es siempre un decasílabo con acento en 3.ª, 6.ª y 9.ª (decasílabo anapéstico o de himno), aunque el acento en 3.ª puede ir en 2.ª. Sigue luego haciendo una comparación entre la cantidad de este verso heroico y el hexámetro clásico.

Se defiende Sinibaldo de Mas de los ataques de novedad y le preconiza un futuro como el del endecasílabo de Garcilaso, también atacado en su tiempo por novedoso¹⁵. Si no una gloria comparable a la

¹⁵ A la objeción de que tal verso es demasiado largo o que es contrario al genio de la lengua, responde que «estas objeciones bien analizadas son palabras vacías de sentido; porque es bien difícil demostrar que no es del genio de una lengua una cosa que real y prácticamente se hace con ella. Lo que sí demostrarán, que es nuevo, y tal vez que para su oído no suenan al pronto del mejor modo del mundo. Pero con esto no probarán que sean malos [...]; y sobre todo les suplico recuerden las sátiras y denuestos de que se vieron abrumados por sus contemporáneos BOSCAN y GARCILASO cuando quisieron introducir el bellísimo verso endecasílabo, que tan completamente ha triunfado después de

del endecasílabo, sí le cupo la de ser un tipo de verso empleado por Rubén Darío ampliamente entre sus hexámetros, como veremos. No me detendré en otros interesantes detalles técnicos de las innovaciones de Sinibaldo de Mas; solamente es oportuno señalar el espíritu abierto hacia el futuro de todo su trabajo. Así, termina la primera edición de su *Sistema musical de la lengua castellana* (1832) con un plan para escribir una prosodia castellana, paso obligado para acercarse a la cima del Parnaso, y cuando «cada autor inventará el metro que más acomode al genio de sus composiciones [subrayo], y la poesía castellana se verá elevada a un sublime grado de belleza y perfección, que nunca conocieron los pueblos más sabios y esclarecidos de la tierra» (1832, II: 112). No cabe expresión más clara de afán de libertad. Ya al principio de la segunda parte de su obra escribía:

Esta teoría mía no se limita como las otras a explicar lo que por práctica sabemos hacer: va más adelante: descubre un inagotable caudal de metros, de los cuales los ya conocidos forman la más mínima parte (1832, II: 3-4)¹⁶.

sus necias críticas. No se entienda por esto que yo tenga la ridícula presunción de creer mis teorías ciertas e infalibles: quiero decir tan sólo que para desecharlas es preciso destruir sus principios y dar las razones» (MAS, 1832, II: 101-102). Una amplia muestra de esos versos puede leerse, a continuación del texto citado, en los 33 del fragmento épico que reproduce Sinibaldo de MAS.

¹⁶ Para más detalles de las teorías —su estudio del acento va en la línea de los análisis silabotónicos— y de las aportaciones de Sinibaldo de MAS, así como de su posible influencia en el modernismo, véase mi trabajo de 1975 y mi artículo *Sinibaldo de Mas (1809-1868), tratadista de métrica*, que aparecerá próximamente en el homenaje de la Universidad de León al profesor FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA. [Se publica también como último trabajo de la presente recopilación.] Por lo demás, concuerda Sinibaldo de MAS con el espíritu innovador que animará las indagaciones de tratados modernistas del verso como los de JAIMES FREYRE (1912) o MANUEL GONZÁLEZ PRADA (1977). Comenta F. PEJENAUTE los ensayos de adaptación del verso clásico según un sistema cuantitativo que lleva a cabo Sinibaldo de MAS y dice que «es uno de los teóricos que más hizo por la renovación de nuestra métrica y uno de los que, teóricamente, dejó el camino mejor preparado para la gran renovación que poco tiempo después llevarán a cabo los poetas modernistas con los hispanoamericanos a la cabeza» (1971: 222). En su traducción de la *Eneida* en hexámetros «fracasó lamentablemente», en opinión de E. HUIDOBRO (1958: 447). Sin embargo, los dísticos de Sinibaldo de MAS en su poema *A la inestabilidad de las cosas humanas* merecen un juicio totalmente favorable. Véase también SAAVEDRA M...

Parece que Sinibaldo de Mas fuera el profeta del modernismo en métrica.

Pero este mismo afán innovador y mirada hacia el futuro se aprecia por los mismos años en otro de los teóricos de la métrica que piensa en la adaptación de los metros clásicos: el onubense, natural de Encinasola, Juan Gualberto González (1777-1859). Del interés que siente por la cuestión dan fe sus *Apuntes sobre la versificación castellana comparada con la latina en orden a la posibilidad de hacer exámetros en nuestra lengua*, que publica en el tomo tercero de sus *Obras en verso y prosa*, 1844. Parte de que la forma en que nosotros percibimos la cadencia de los versos latinos es por los acentos, no por la cantidad. Al principio de su trabajo ataca la teoría de Luzán y habla de «mi exclusiva teoría, o digámoslo mejor, la sensación de los acentos que desde las aulas me había servido también exclusivamente para gustar de los exámetros y pentámetros, sáficos, adónicos, anapésticos y asclepiadeos»; y más adelante habla de «mis acentos, con los cuales descifraba yo y sentía la sonoridad o cadencia de los versos castellanos, italianos y latinos» (1844, III: 2, 3). Tampoco atienden a la cantidad quienes han hecho hexámetros en castellano, Villegas y A. Lista. Pero es más, el hexámetro latino, así interpretado, se convierte en el verso por excelencia, en el archivero, en el verso que contiene en sí todas las formas del verso castellano:

[...] encuentro que casi todos los versos castellanos, si no todos, se encierran en el exámetro, como la estatua en el trozo de mármol y aun más sensiblemente; porque son partes alcuotas del exámetro (1844, III: 87).

En cada hexámetro hay dos o tres versos castellanos¹⁷, es indispensable que termine en adónico (´ - - ´ - -) y, si el segundo hemistiquio es decasílabo, este va acentuado en 3.^a, 6.^a y 9.^a (recordemos el verso heroico de Sinibaldo de Mas, cuyo segundo hemistiquio es casi

¹⁷ Véase en E. HUIDOBRO (1958: 119-129) la coincidencia de algunos tipos de hexámetro con versos castellanos conocidos. HERRERA ZAPIÉN (1975: 240-242) hace una lista de versos castellanos reseñados por NAVARRO TOMÁS en su *Arte del verso* que se encuentran en el hexámetro, y también reseña nueve grupos de tipos acentuales de hexámetros. HERRERA, 1975: 46-52).

siempre un decasílabo anapéstico). Pero no podemos entrar en el detallado análisis que hace Juan Gualberto González del hexámetro de Virgilio leído a la española para hacer una propuesta de 22 tipos de hexámetro, que ejemplifica siempre que puede con alguno de Villegas y que además ilustra con una traducción de la égloga segunda de Virgilio¹⁸.

Cree Juan Gualberto González que el éxito de los ensayos de métrica latina en castellano depende mucho de la costumbre, y se adhiere a la opinión del editor de Villegas, en 1774, Vicente de los Ríos, cuando dice que el metro latino estaría introducido en castellano si los contemporáneos del riojano «no hubieran estado acostumbrados a otro sistema» (1844, III: 115). Es interesante esta adhesión de Juan Gualberto González al aspecto convencional y pragmático de todo sistema de versificación, pues, como observa a continuación, hay personas inteligentes a quienes suena mejor el hexámetro latino que el endecasílabo castellano. No es que haya que pensar en una sustitución del endecasílabo por el hexámetro, pero no hay que olvidar que, como dijo al principio de sus observaciones sobre el hexámetro, «los oídos vulgares, no acostumbrados más que al octosílabo y la seguidilla, no comprenden la cadencia del endecasílabo» (1844, III: 78). Hay, pues, en las observaciones de J. G. González una propuesta para el futuro. Propuesta que sorprendentemente coincide con los fundamentos y adelanta los ensayos llevados a cabo en italiano por Giosuè Carducci y su forma *bárbara* de imitar el hexámetro y otros versos de la métrica clásica¹⁹.

Reseñemos por último cómo se plantea la cuestión del silabotonismo en la versificación de cláusulas rítmicas como forma nueva de ampliar la versificación española. Este tipo de versificación conoce su auge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, y su prestigio le viene, en parte, por sentirse la legítima sucesora del verso antiguo, al estar organizado en pies también (Gasparov, 1996: 269-

¹⁸ El resumen de las reglas y observaciones puede leerse en páginas 98-104; y en páginas 105-107, su traducción de la égloga segunda de Virgilio. Trata en este mismo trabajo Juan Gualberto González de pentámetros, sáficos y adónicos.

¹⁹ Véase HERRERA ZAPIÉN (1975: 119-129), SAAVEDRA MOLINA (1935: 72), PAZZAGLIA (1990: 163).

270)²⁰. El análisis del verso español por pies acentuales es aplicado sistemáticamente en el siglo XIX por Andrés Bello y, después, por el chileno Eduardo de la Barra. Pero el cambio fundamental del modernismo es que se ensayan formas que prescinden del isosilabismo de los versos; éstos tienen distinto número de pies acentuales, y, por tanto, distinto número de sílabas.

El gaditano Eduardo Benot (1822-1907) se refiere a la pobreza de las formas tradicionales del verso tal como las registra el manual clásico de Rengifo, y al fracaso estrepitoso, según su parecer, de los intentos de dilatar los dominios de la métrica española que miran a la poesía latina, especialmente los de Sinibaldo de Mas y Juan Gualberto González (1890, agosto: 174-182)²¹. Es lo que hace en tres artículos publicados en *La España Moderna* (agosto, septiembre y octubre, 1890), con el título de *Versificación por pies métricos*, donde toma como base este análisis del acento para proponer un programa de innovación métrica fundada en lo obligado de los acentos en lugares precisos. [Ya he resumido, en el trabajo sobre «El modernismo en la formación del verso español contemporáneo», la postura de Benot. Véanse las páginas 195 y 196 de este mismo volumen.]

¿Qué tiene que ver todo lo anterior con la formación del verso moderno? Pues que los intentos de aclimatación de la versificación clásica y el silabotonismo no isosilábico de pies acentuales —que hasta cierto punto recuerda a la versificación clásica también— son ingredientes importantes en el nuevo espacio que se crea por las innovaciones del modernismo, que tuvo la suerte de contar con la inspiración rubeniana. Porque, como muy bien observó Dámaso Alonso (1952: 549), en el modernismo se produjo una de las dos grandes revoluciones de la poesía española.

²⁰ Considera también F. PEJENAUTE (1971: 218) la versificación por «grupos prosódicos» como una forma de adaptación de los metros clásicos. El hexámetro dactílico puro sería un verso de 17 sílabas con acentos en 1.^a, 4.^a, 7.^a, 10.^a, 13.^a y 16.^a. Pero en una composición entera resultaría muy monótono, como se ve en Salvador RUEDA (PEJENAUTE, 1971: 229). Tampoco E. HUIDOBRO (1957: 464) es partidario de sustituir los pies cuantitativos por los acentuales.

²¹ Para BENOT, los ensayos de Sinibaldo de MAS y Juan Gualberto GONZÁLEZ son «renglones desiguales», dotados de «absoluta carencia de ritmo», que destroran los oídos españoles (1890, agosto: 180).

El modernismo es la manifestación hispánica de la crisis que, según Gasparov (1996: 274), tiene lugar en los sistemas europeos de la versificación clásica a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando empieza una nueva época histórica acompañada de un cambio radical en la cultura.

Pues bien, el nuevo espacio integra las diversas formas de anisilabismo (formas clásicas de hexámetro, versificación por pies, verso libre)²². Dejando aparte el estudio del verso libre, hay que insistir en cómo hexámetro y versificación por pies adquieren carta de naturaleza en la poesía española por obra y gracia principalmente de Rubén Darío. Porque no es nada raro pensar que el introductor de los hexámetros en castellano es Rubén Darío, error histórico del que E. Huidobro (1957: 419) no libra a los modernistas mismos. Históricamente es inexacto, pero *literariamente* es absolutamente cierto que el inventor de los hexámetros fue Rubén Darío. A partir de él, por su calidad poética, el hexámetro adquiere un lugar reconocido en la versificación española²³.

En un ambiente, además, de crisis, flexibilización, y búsqueda de nuevas formas que amplíen el silabismo tradicional de la métrica de la poesía culta, el hexámetro rubeniano tiene un sentido y una importancia nueva²⁴. [Prescindo ahora de la descripción de los ensayos llevados a cabo por Rubén Darío en poemas como *Salutación del optimista* (1905), *Salutación del águila* (1906), o *'In memoriam' Bartolomé Mitre* (1907). Véase el trabajo precedente en esta misma recopilación, págs. 202-204.]

²² Para más detalles del papel del modernismo en la formación del verso moderno, véase mi trabajo sobre el asunto que aparecerá en las Actas del Coloquio celebrado del 2 al 4 de abril de 1998 en la Universidad Michel de Montaigne de Burdeos sobre el tema «Ritmos, métricas, rupturas en la poesía hispanoamericana». [Es el trabajo precedente en esta misma recopilación.]

²³ Esto es así incluso a pesar de los reparos técnicos que E. HUIDOBRO (1958: 435) pone a los hexámetros de Rubén Darío. Pues hay que estar de acuerdo con José María PEMÁN (1945: 291) cuando dice que «la *Salutación del optimista* ocupa un reconocido y señero lugar de manifiesto y proclama». Esto, que PEMÁN dice pensando en el poema como parte de un grupo de escritos que podrían etiquetarse como «productos del noventa y ocho», se refiere también a su forma métrica, tan vistosa.

²⁴ Para un resumen de los planteamientos y soluciones dados a la cuestión de cómo imitar el verso clásico, cuantitativo, en español, véase nuestro manual de métrica española (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 178-183), y también HERRERA ZAPIÉN (1975: 111-195), E. HUIDOBRO (1957: 460-462). PEÑALTA...

Si para el hexámetro Rubén Darío tiene su conocidísima *Salutación del optimista*, para la versificación de cláusulas cuenta con el vistosísimo y muy difundido poema *Marcha triunfal*. Pero en este invento también se le habían adelantado, pues en 1894 aparece publicado en *La Lectura* (revista de Cartagena de Indias) el poema de José Asunción Silva *Nocturno* o *Una noche*, cuya primera versión está fechada en 1892. [Tampoco voy a repetir lo dicho en el trabajo precedente a propósito de la versificación de cláusulas en el modernismo, ni sobre la mezcla de estas distintas variedades de anisilabismo en poemas como *Salutación a Leonardo* (1899), de Rubén Darío.]

Sí importa destacar que los intentos de aclimatación del verso clásico se integran en un nuevo espacio, no dominado por el isosilabismo, y en el que están también el verso libre y la versificación de cláusulas, para configurar el verso moderno. [De algunos detalles de la configuración de este nuevo espacio, he tratado en el trabajo anterior.]

Por supuesto que continúa una tradición de clasicismo que intenta la adaptación de la métrica a la de la poesía clásica en las traducciones especialmente²⁵. Por tanto, el verso moderno, en cuya formación influyó la métrica clásica como utopía dinamizadora, sigue manifestando vestigios de origen que no hay que olvidar y que convendría sistematizar en un estudio más detallado de la poesía posmodernista.

Para concluir, diremos que la métrica clásica, aparte de prestar sus conceptos para el análisis del verso moderno y de servir de pauta pa-

²⁵ Pueden verse comentarios métricos a algunas de estas traducciones, hechas principalmente por autores americanos, en T. HERRERA ZAPIÉN (1975: 215-239). Véase también, por ejemplo, cómo se soluciona el problema de la forma métrica en traducciones recientes como las de HORACIO (1990: 66-69), HOMERO (1982: 83-91), TORRE (1998: 24-27). Es curioso notar cómo una cuestión como el reto que supone traducir un clásico sin superar en español el número de sílabas del original —reto del que sale airoso Manuel FERNÁNDEZ-GALIANO en su traducción de Horacio (1990)— ya se planteó en la traducción anónima del *Arte Poética* de Horacio, «reducida a menos sílabas», que publica José CASTRO y OROZCO (1864, II: 369-449). También Sinibaldo de MAS, al comentar su traducción del principio de la *Eneida* en versos de 17 sílabas, alardea de haber empleado menos sílabas que el original latino (MAS, 1845: 91-92).

ra la adopción de nuevos tipos de versos silábicos, ha sido referencia de un nuevo espacio, rechazado generalmente como utópico. Pero pervive en estado latente hasta que las ansias de ensanchar para el futuro las posibilidades métricas —actitud desde la que teorizan Sinibaldo de Mas o Juan Gualberto González— confluyen con una práctica del verso completamente nueva y renovadora en el momento del modernismo. Pero la creación de este espacio nuevo tiene un efecto hacia atrás, y se puede ver entonces el pasado como la búsqueda de una ampliación de límites, aunque, por supuesto, no se debe olvidar el prestigio de la poesía clásica como motor fundamental de estos ensayos.

XII

SINIBALDO DE MAS (1809-1868), TRATADISTA DE MÉTRICA¹

plos bastarán, me figuro, para hacer ver que con
ro de sílabas dado se puede hacer un verso; y no so-
no dos, tres o más diferentes (1832: II, 67-68).

plos de composiciones métricamente innova-
laramente predecesora de la del modernismo,
del Salvador Rueda que en su trabajo *El ritmo*
de versos a partir de un fragmento del periód-
mostrar lo que acaba de afirmar:

parte a los dioses, me dirijo, como antes digo, a los
ítimos del todo, para decirles que hay más ritmos,
ritmos de los que ellos creen y perpetuamente usan
tan hay más ritmos y más metros, que *todo lo que*
leen y todo lo que nuestros labios hablan, es metro

que hiciera nada más que continuar la actitud de
ro hay más. En vida de Sinibaldo de Mas se pu-
es de su *Sistema musical de la lengua castella-*
y siempre cambios de fondo que conviene anali-
ara comprender cómo se fueron configurando las
Sinibaldo de Mas y qué aspectos fueron tomando
de otros. Esto debe quedar para una ocasión muy

(1894: 43). Antes, en este mismo trabajo, se quejaba de la falta
mas métricas: «[...] ¿no cree usted que se haya dado al traste con
el oído esté reclamando con gran urgencia metros distintos, rit-
que no sean el terceto, el soneto, la octava real, la silva, la quinti-
94: 15).

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E. (1966): *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1973, 2.^a edición.
- (1967): «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar, 1976, pp. 237-242.
- ALMELA PÉREZ, R. (1981): «Formas de encabalgamiento en Pedro Salinas», en *Revista de Literatura*, 43, n.º 85, pp. 155-165.
- ALONSO, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1975, Tomo IV.
- (1971): *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 5.^a edición.
- (1973-1985): *Obras Completas*, Madrid, Gredos, vols. II-VIII.
- (1974): *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. III.
- ALONSO, D.; RECKERT, S. (1958): *Vida y obra de Medrano*, vol. II, edición crítica, Madrid, CSIC.
- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, edición trilingüe de V. García Yebra, Madrid, Gredos.
- BACKÈS, J.-L. (1989): «Poétique comparée», en Brunel, P. et Chevrel, Y. (eds.), *Précis de littérature comparée*, París, PUF, pp. 85-103.
- BAEHR, R. (1962): *Manual de versificación española*, traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970.
- BALBÍN LUCAS, R. de (1962): *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, 3.^a edic. aumentada.
- BARRA, E. de la (1887): *Elementos de métrica castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.

- (1889): *Estudios de versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- (1891): *Nuevos estudios críticos sobre versificación castellana*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- (1898): *Estudios de rítmica moderna*, Santiago de Chile, Imprenta Cervantes.
- BARRERA, C. (1918): «El alejandrino castellano», en *Bulletin Hispanique*, XX (1), pp. 1-26.
- BASSAGODA, R. D. (1947): «Del alejandrino al verso libre» en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI (58), pp. 65-113.
- BEAVER, J. C. (1974): «Generative metrics: The present outlook» en *Poetics*, 12, pp. 7-28.
- BECCARIA, G. L. (1975): *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- BELIC, O. (1975): *En busca del verso español*, Praha, Univerzita Karlova.
- BELLO, A. (1981): *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana*, en *Obras Completas*, VI, Caracas, La Casa de Bello.
- BENOT, E. (1890): «Versificación por pies métricos», en *La España Moderna*, XX (agosto), pp. 171-202; XXI (septiembre), pp. 161-182; XXII (octubre), pp. 119-140.
- (1892): *Prosodia castellana y versificación*, Madrid, Juan Muñoz Sánchez, 3 vols.
- (s. a.): *Diccionario de asonantes y consonantes*, Madrid, Muñoz.
- BOVES NAVES, M. C. (1975): *Gramática de «Cántico»*. (Análisis semiológico), Barcelona, Planeta.
- (1989): *La semiología*, Madrid, Síntesis.
- BOUSOÑO, C. (1956): *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977, 3.ª ed. aumentada.
- BRIK, O. (1927): «Rythme et syntaxe», en Todorov, T. (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 143-153.
- CAMURATI, M. (1974): «Un capítulo de versificación modernista. El poema de cláusulas rítmicas», en *Bulletin Hispanique*, LXXVI, pp. 286-315.
- CANELLADA, M. J. (1949): «Encabalgamiento», en AA.VV., *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 4.ª edición corregida y aumentada.
- CANELLADA, M. J.; MADSEN, J. K. (1987): *Pronunciación del español. Lengua hablada y literaria*, Madrid, Castalia.

- CAÑAS, D. (1991): Edición de J. Hierro, *Libro de las alucinaciones*, Madrid, Cátedra.
- CARBALLO PICAZO, A. (1955): «Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas», en *Revista de Literatura*, VIII, pp. 23-56.
- (1956a): *Métrica española*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- (1956b): «Situación actual de los estudios de métrica española», en *Clavileño*, VII, n.º 37, pp. 8-12; n.º 40, pp. 54-60.
- CARRASCOSA MIGUEL, P. (1988): «Rafael Pombo y el verso semilibre hispanoamericano. Aportación al estudio de su poesía a través del análisis métrico», en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XLIII, pp. 12-46.
- CARVAJAL, A. (1986): «Federico García Lorca por ejemplo», en la obra colectiva *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, pp. 303-314.
- (1987): «Una experiencia cernudiana», en *Homenaje a Cernuda*, Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, pp. 89-94.
- CASAS, L. Á. (1979): «Algo sobre la rima potencial. Una nueva rima para una nueva era: la era espacial», en *Boletín de la Academia Hondureña de la Lengua*, n.º 23, pp. 9-12.
- CASTAÑEDA, D. (1951): *Acordes Disonantes y otros poemas seguidos de la tercera edición de la Teoría General de la Rima*, México, Antigua Librería Robredo.
- CASTRO Y OROZCO, J. (1844): *Obras poéticas y literarias*, Madrid, Rivadeneyra, 2 vols.
- CAVALLO, S. (1988): «Consonancia y disonancia: el virtuosismo prosódico de José Hierro», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIV, pp. 291-309.
- CELMA VALERO, M. P. (1993): «El modernismo visto por sus contemporáneos: las encuestas en las revistas de la época», en Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, University of Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 25-38.
- CHATMAN, S. (1965): *A Theory of Meter*, The Hague, Mouton.
- CÍRCULO DE PRAGA (1929): *Tesis de 1929*, traducción de María Inés Chamorro, Madrid, Alberto Corazón, 1970.
- COBOS, A. de los (1975): «Notas para el estudio sintagmático del encabalgamiento», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Éditions Hispaniques, vol. 1, pp. 201-212.

- COLL Y VEHÍ, J. (1882): *Diálogos literarios*, Barcelona, Bastinos, 2.^a edición.
- CONCHA, J. (1975): *Rubén Darío*, Madrid, Júcar.
- CORNULIER, B. de (1981): «Prosodie: éléments de versification française», en A. Kibédi-Varga (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Picard, pp. 94-138.
- (1982): *Théorie du vers*, París, Seuil.
- CORONA MARZOL, G. (1991): *Realidad vital y realidad poética. (Poesía y poética de José Hierro)*, Zaragoza, Universidad.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. F. L. (1986): *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Joao Sá da Costa, 3.^a ed.
- CURTIUS, E. R. (1976): *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Madrid, F.C.E., 2.^a reimpresión.
- DARÍO, R. (1916): *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- (1950): *Obras Completas*, Vol. 1, «Crítica y ensayo», Madrid, Afrodisio Aguado.
- (1977): *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1988): *Historia de mis libros*, Managua, Nueva Nicaragua.
- (1989): *El modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial.
- (1991): *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DEVOTO, D. (1977): «'Viuda', asonante en í-a», en *Revista de la Universidad Complutense. Homenaje a Mathilde Pomès*, XXVI, 108, pp. 55-85.
- (1992): «La rima: vaguedad de vaguedades, y todo variedad», en *Edad de Oro*, Madrid, U.A.M., XI, pp. 43-57.
- (1995): *Para un vocabulario de la rima española*, París, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, volume 10.
- DÍEZ ECHARRI, E. (1949): *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC, 1970, reimpresión.
- (1957): «Métrica modernista: innovaciones y renovaciones», en *Revista de Literatura*, XI, pp. 102-120.
- DÍEZ DE REVENGA, J. (1985): *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1975): *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC.
- (1978): *Crítica literaria*, Madrid, UNED.

- (1981): «Literatura y actos de lenguaje», en *Anuario de Letras*, XIX, pp. 89-132; también en Mayoral, J. A. (ed.), 1987, pp. 83-121.
- (1985): *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo.
- (1987): «Métrica y semiótica», en *Da Semiótica*, Actas do Colóquio Luso-Espanhol de Semiótica (Oporto 1985), Lisboa, Vega [s. a.], pp. 201-209.
- (1988a): *Métrica y poética*, Madrid, UNED.
- (1988b): «Los conceptos de modelo y ejemplo de verso, y de ejecución», en *Epos*, IV, pp. 241-258.
- (1988c): *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*, Madrid, CSIC (Cuadernos Bibliográficos, 50).
- (1989): *Crítica literaria*, Madrid, UNED, 2.^a ed.
- (1990): «Métrica y poética en Rubén Darío», en VV.AA., *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 31-46.
- (1992): «La métrica y los estudios literarios», en *Epos*, VIII, pp. 245-260.
- (1993): *Métrica española*, Madrid, Síntesis.
- (1997): *La rima, entre el ritmo y la eufonía*, Valencia, Ediciones Episteme, 1997, colección Eutopías, vol. 175.
- ECO, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- EIKHENBAUM, B. (1925): «La théorie de la 'méthode formelle'», en T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 31-75.
- ELIOT, T. S. (1967): *Criticar al crítico y otros escritos*, traducción de Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza Editorial.
- ELLISON, F. P. (1958): «Rubén Darío y Portugal», en VV.AA., *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación y prólogo de Ernesto Mejía-Sánchez, México, F.C.E., 1968, pp. 332-342.
- FARAL, E. (1982): *Les arts poétiques du XIII^e et du XIII^e siècle*, Genève, Slatkine.
- FOKKEMA, D. W.; IBSCH, E. (1977): *Teorías de la literatura del siglo XX*, trad. Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra, 1981.
- FOWLER, R. (1976): «Metrics and the Transformational-Generative Model», en *Lingua*, 38, pp. 21-36.
- (1977): «Comparative metrics and comparative literature», en *Comparative Literature*, 29, pp. 289-299.
- FRENZEL, E. (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, versión española de Manuel Albella Martín, Madrid, Gredos.

- FUBINI, M. (1962): *Métrica y Poesía*, traducción de Milagros Arizmendi y María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1970.
- FUENTE, B. de la (1976): *El modernismo en la poesía de Salvador Rueda*, Frankfurt, Peter Lang.
- GÁLDI, L. (1968): «Réflexions sur la structure de l'alexandrin néolatin», en *Actas del XI Congreso Internacional de Lingüística Románica*, Madrid, vol. 3, pp. 1643-1652.
- GARCÍA CALVO, A. (1950): «Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos, por D. Esteban Villegas», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXVI, pp. 92-105.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1968): «Introducción a una métrica de Ben Quzman», en *Al Andalus*, 33, pp. 241-290.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1969): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vives, 14.^a edic.
- GARRIDO GALLARDO, M. Á. (1982): *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC.
- GARVIN, P. L. (1964) (ed.): *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, Georgetown University Press.
- GASPAROV, M. L. (1996): *A history of european versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, Oxford, Clarendon Press.
- GIMFERRER, P. (1981): *Antología de la poesía modernista*, Barcelona, Península.
- GIROLAMO, C. di (1983): *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 2.^a ed. revisada.
- GONZÁLEZ, J. G. (1844): *Obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta de Alegría y Charlain, 3 vols.
- GONZÁLEZ PRADA, M. (1911): *Exóticas*, Lima, Tipografía de «El Lucero».
- (1977): *Ortometría. Apuntes para una rítmica*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- GONZÁLEZ SALAS, C. (1960): *Antología Mexicana de Poesía Religiosa. Siglo XX*, México, Jus.
- GREIMAS, A. J. (1976) (ed.): *Ensayos de semiótica poética*, traducción de Carmen de Fez y Asunción Rallo, Barcelona, Planeta.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1979): *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette. (Hay trad. española, Madrid, Gredos.)
- GUÉRON, J. (1974): «The Meter of Nursery Rhymes: An Application of the Halle-Keyser Theory of Meter», en *Poetics*, 12, pp. 73-111.
- GULLÓN, R. (1982) (ed.): *Rubén Darío. Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra, 2.^a edic.

- HALLE, M. (1970): «On Meter and Prosody», en Manfred Bierwisch and Karl Erich Heidolph (eds.), *Progress in Linguistics: A Collection of Papers*, *Jahua Linguarum Major Series*, XLIII, The Hague, Mouton, pp. 64-80.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1954): *Breve historia del modernismo*, México, F.C.E., 1978, 2.^a reimpresión.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1916): «Rubén Darío», en VV.AA., *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación de Ernesto Mejía-Sánchez, México, F.C.E., 1968, pp. 159-161.
- (1960): *Obra crítica*, México, F.C.E.
- (1961): *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P.; ALONSO, A. (1977): *Gramática castellana*, La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 2.^a edic., 1.^a reimpresión.
- HERNÁNDEZ VISTA, V. E. (1972): «Ritmo, metro y sentido», en *Prohemio*, 3, pp. 93-107.
- HERRERA ZAPIÉN, T. (1975): *La métrica latinizante*, México, UNAM.
- HERRERO, V. J. (1968): «La lectura de los versos latinos y la adaptación de los versos clásicos a las lenguas modernas», en *Estudios Clásicos*, 12, pp. 569-582.
- HERRERO ESTEBAN, J. (1986): *Aproximación a Robles Dégano*, Ávila, Diputación.
- HIERRO, J. (1967): «Palabras antes de un poema», en la obra colectiva, *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, UIMP, pp. 83-94.
- (1981): «El romance de Juan Ramón Jiménez», en *Cuadernos del Norte*, II, 10, pp. 58-67.
- (1983): *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid, Universidad Autónoma.
- (1991): *Alegría*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- HIGHET, G. (1986): *La tradición clásica*, traducción anónima, México, F.C.E., 2.^a reimpresión, 2 vols.
- HOLLANDER, J. (1960): «The metrical emblem» (abstract), en Sebeok, Th. A. (ed.) 1960, pp. 191-192.
- HOMERO (1982): *Odisea*, introducción de Manuel Fernández-Galiano, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1986, reimpresión.
- HOMS I GUZMÁN, A. (1990): *Sinibald de Mas*, Barcelona, Edicions de Nou Art Thor.
- HORACIO (1986): *Obras Completas*, introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Planeta.
- (1987): *Arte Poética*, traducción de A. González, Madrid, Taurus.

- (1990): *Odas y epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra. Letras Universales, 140.
- (1992): *Odas y epodos*, traducción de los más grandes ingenios españoles, según la selección de Marcelino Menéndez Pelayo, introducción y notas de Antonio Cascón Dorado, Madrid, Lípari Ediciones.
- HRUSHOVSKI, B. (1960): «On Free Rhythms in Modern Poetry», en Thomas A. Sebeok (ed.) 1960, pp. 173-190.
- HUIDOBRO, E. (1957-1960): «El ritmo latino en la poesía española», en *Boletín de la Real Academia Española*, XXXVII, pp. 419-468; XXXVIII, pp. 93-116, 265-291, 435-449; XL, pp. 87-133, 265-321.
- IHWE, J. F. (1975): «On the Foundations of 'Generative Metrics'», en *Poetics*, 16, pp. 367-399.
- JACQUIER, H. (1970): «Métrique traditionnelle et métrique zéro», en *Actes du Xe Congrès des Linguistes (1967)*, Bucarest, III, pp. 121-125.
- JAIMES FREYRE, R. (1912): *Leyes de la versificación castellana*, México, Aguilar, 1974.
- JAKOBSON, R. (1960): «Closing statements: Linguistics and Poetics», en Thomas Sebeok (ed.) 1960, pp. 350-377. (Trad. francesa de Nicolas Ruwet: «Linguistique et poétique», en *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pp. 209-248. Cito, en el capítulo I y II, por la traducción francesa.) Traducción española de Josep M. Pujol y Jem Cabanes: «Lingüística y poética», en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 347-395.
- (1973): *Questions de poétique*, París, Seuil.
- JAUSS, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, traducción de Jaime Siles y Ela M.^a Fernández-Palacios, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, J. O. (1989): *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 2.^a ed. revisada, 1994, 4.^a edición.
- JIMÉNEZ, J. R. (1975): *Crítica paralela*, Madrid, Ediciones Narcea.
- (1996): *Segunda Antología Poética (1898-1918)*, edic. de Jorge Urrutia, Madrid, Espasa-Calpe, 13.^a edic.
- JOHANSEN, S. (1949): «La notion de signe dans la glossématique et dans la esthétisme», en *Recherches sémiologiques. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, V, pp. 288-303.
- KEIL, H. (1961): *Grammatici Latini, ex recensione Heinrici Keilii*. Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 7 vols, y suplementum (1857-1870), Heildesheim, Georg Olms.
- KRISTEVA, J. (1969): *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil.

- (1974): *La révolution du langage poétique*, París, Seuil (Col. Points, n.º 174, 1985).
- LAPESA, R. (1937): Sobre Julio Saavedra Molina, 1935, en *Revista de Filología Española*, XXIV, pp. 232-233.
- LÁZARO CARRETER, F. (1972): «La poética del arte mayor castellano», en *Estudios de Poética. (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111.
- LE GENTIL, P. (1958): «Discussions sur la versification espagnole médiévale. À propos d'un livre récent», en *Romance Philology*, XII, pp. 1-32.
- LEÓN, Fr. L. de (1990): *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Gredos.
- LEVIN, S. R. (1974): *Estructuras lingüísticas en la poesía*, traducción de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen C. de Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra.
- (1976): «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», traducción de Fernando Alba y José Antonio Mayoral, en Mayoral, J. A. (ed.), 1987, pp. 59-82.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1975): *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- LONNÉ, E. F. (1968): «Aspectos de la versificación de *Prosas profanas*», en *Rubén Darío. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) 1867-1967*, La Plata, Universidad de La Plata, pp. 242-290.
- LÓPEZ ESTRADA, F. (1972): Sobre E. García Gómez, *Todo Ben Quzman*, en *Revista de Filología Española*, 55, pp. 323-333.
- LOTMAN, I. (1967): «Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica», en *Strumenti Critici*, I, 2, pp. 107-127.
- (1970): *La structure du texte artistique*, traducida al francés bajo la dirección de Henri Meschonnic, París, Gallimard, 1973.
- LOTMAN, J. M.; USPENSKI, B. A. (1976): (eds.) *Travaux sur les systèmes des signes*, traducción al francés de Anne Zouboff, Bruxelles, É. Complexe.
- LOTZ, J. (1960): «Metric Typology», en Th. A. Sebeok (ed.) 1960, pp. 135-148.
- LUQUE MORENO, J. (1984): «Niveles de análisis en el lenguaje versificado», en *Athlon. Saturata grammatica in honorem Francisci R. Adrados*, Madrid, Gredos, vol. I, pp. 287-299.
- LUZÁN, I. de (1977): *La Poética*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MACHADO, A. (1988): *Prosas Completas*, edición crítica de Oreste Macrì, Madrid, Espasa-Calpe.

- MACHADO, M. (1967): *Alma. Apolo*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Ediciones Alcalá.
- MALDONADO DE GUEVARA, F. (1953): «La función del alejandrino francés en el alejandrino español de Rubén Darío», en *Revista de Literatura*, IV (7), pp. 9-58.
- (1960): Prólogo a Oliver Belmás, A. (1960).
- MAPES, E. K. (1940): «Innovación e influencia francesa en la métrica de Rubén Darío», en *Revista Hispánica Moderna*, VI (1), pp. 1-16.
- MARASSO ROCCA, A. (1923): «El verso alejandrino. (Apuntes para su estudio)», en *Humanidades (La Plata)*, VII, pp. 123-170.
- (1954): *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz.
- MARINER BIGORRA, S. (1971): «Hacia una métrica estructural», en *Revista Española de Lingüística*, I, pp. 299-333.
- MARIO, L. (1991): *Ciencia y arte del verso castellano*, Miami, Ediciones Universal.
- MARTÍ, J. (1995): *Poesía completa*, edición de Carlos Javier Morales, Madrid, Alianza Editorial.
- MAS Y SANS, S. de (1832): *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, Bergnes, 2 vols.
- (1843): *Sistema musical de la lengua castellana*, Barcelona, Bergnes, segunda edición.
- (1845): *Sistema musical de la lengua castellana*, tercera edición, corregida y aumentada, en *Pot-pourri literario. Parte primera*, Manila, Miguel Sánchez, pp. 1-115.
- (1852): *Sistema musical de la lengua castellana*, cuarta edición, aumentada, corregida y simplificada, en *Obras Literarias*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 9-116.
- MAYORAL, J. A. (1987) (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- MAZALEYRAT, J. (1974): *Éléments de métrique française*, París, Armand Colin.
- MÉNDEZ BEJARANO, M. (1907): *La ciencia del verso. Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española*, Madrid, Victoriano Suárez.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1951): *Bibliografía hispanolatina clásica*, Santander, Aldus.
- (1952): *Biblioteca de traductores españoles*, vol. II, Santander, Aldus.
- (1953): *Biblioteca de traductores españoles*, vol. IV, Santander, Aldus.

- MILÁ Y FONTANALS, M. (1888): *Obras Completas*, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, Librería de Álvaro Verdager, Tomo I.
- (1892): *Obras Completas*, coleccionadas por Marcelino Menéndez y Pelayo, Barcelona, Librería de Álvaro Verdager, Tomo IV.
- MORIER, H. (1961): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, P.U.F., 1981, 3.^a ed.
- MORRIS, C. (1972): *Fundamentos de la teoría de los signos*, traducción de Esther Torrego, en Gracia, F. (ed.), *Presentación del lenguaje*, Madrid, Taurus, pp. 53-65.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956): *Métrica española. Reseña Histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1972, 3.^a ed.
- (1959): *Arte del verso*, México, Colección Málaga, 1968, 4.^a edic.
- (1967): «Ritmo y armonía en los versos de Darío», en *Los poetas en sus versos*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 199-231.
- (1976): «Miguel Agustín Príncipe, tratadista de métrica (1811-1863)», en *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española*, 1, pp. 7-15.
- NEBRJA, A. de (1981): *Gramática de la lengua castellana*, edición de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional.
- NELSON, L. Jr. (1972): «Spanish», en Wimsatt, W. K. (ed.), *Versificación: Major Language Types*, New York, N. Y. University Press, pp. 165-176.
- OLIVER BELMÁS, A. (1960): *Este otro Rubén Darío*, prólogo de Francisco Maldonado de Guevara, Barcelona, Aedos.
- PAGNINI, M. (1975): *Estructura literaria y método crítico*, traducción de Carlos Mazo del Castillo, Madrid, Cátedra.
- PALAU Y DULCET, A. (1954): *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, Tomo VII, segunda edición, corregida y aumentada.
- PARAÍSO, I. (1985): *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- (1990): «La silva y el modernismo», en VV.AA., *El modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 105-116.
- PAREYSON, L. (1988): *Conversaciones de estética*, traducción de Zósimo González, Madrid, Visor.
- PAZZAGLIA, M. (1990): *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni Editore.
- PEIRCE, Ch. S. (1978): *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, París, Seuil.

- PEJENAUTE, F. (1971): «La adaptación de los metros clásicos en castellano», en *Estudios Clásicos*, XV, pp. 213-234.
- PEMÁN, J. M. (1945): «Creación y métrica de la *Salutación del optimista* de Rubén Darío», en *Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, XXIV, pp. 289-334.
- (1963): «Hacia una métrica castellana legislada por pies acentuales», en *Atlántida*, I (2), pp. 192-194.
- PLA Y BADÍA, J. (1892): *Compendio de literatura. Retórica y poética*, Barcelona, Librería «La Hormiga de Oro».
- POETICS, POETYKA (1961): International Conference of Work-in-Progress devoted to Problems of Poetics (Warsaw, August 18-27, 1960), Panstwowe Wydawnictwo Naukowe-Warszawa, 'S-Gravenhage, Mouton.
- PRÍNCIPE, M. A. (1861-1862): *Fábulas en verso castellano y variedad de metros*, Madrid, Ibo Alfaro.
- QUILIS MORALES, A. (1964): *Estructura del encabalgamiento en la métrica española. (Contribución a su estudio experimental)*, Madrid, CSIC.
- (1965): «El encabalgamiento desde los orígenes de la poesía española hasta el siglo XVI», en *Actes du Xe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Strasbourg, 1962*, París, pp. 791-813.
- (1969): *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984, 1.ª edición corregida y aumentada.
- RENGIFO (Juan Díaz Rengifo) (1606): *Arte poética española*, edición facsímil, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- RAMOUS, M. (1988): *La Metrica*, Milano, Garzanti, 2.ª ed.
- RIFFATERRE, M. (1976): *Ensayos de estilística estructural*, traducción de Pere Gimferrer, Barcelona, Seix Barral.
- (1979): *La production du texte*, París, Seuil.
- (1983): *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil.
- RIQUER, M. de (1950): *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral.
- ROBLES DÉGANO, F. (1905): *Ortología clásica de la lengua castellana*, Madrid, Tabarés.
- ROMERA CASTILLO, J. (1988): *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Edition Reichenberger.
- RUEDA, S. (1894): *El ritmo. Crítica contemporánea*, Madrid, Tipografía de los hijos de M. G. Hernández.
- (1994): *Antología*, selección y estudio preliminar de Carmen Correa Cobano, Sevilla, Ediciones Alfaro.

- SAAVEDRA MOLINA, J. (1933): «El verso que no cultivó Rubén Darío», en *Anales de la Universidad de Chile*, XCI (12), pp. 33-61.
- (1935): «Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío», en *Anales de la Universidad de Chile*, 18, pp. 5-90.
- (1945a): *El octosílabo castellano*, Santiago de Chile, Prensas de la Universidad de Chile.
- (1945b): «La versificación neoclásica y la versificación del Dr. Juan Francisco Ibarra», en *Anales de la Universidad de Chile*, 57 y 58, pp. 129-178.
- (1950): «Teoría del poema», en *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), VI, 1950-51, pp. 25-252.
- SALVADOR CAJA, G. (1964): «Análisis connotativo de un soneto de Unamuno», en *Archivum* (Oviedo), 14, pp. 18-39.
- (1973): «Orillas del Duero, de Antonio Machado», en VV.AA., *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, pp. 271-284.
- SÁNCHEZ, J. F. (1954): «De la métrica en Rubén Darío», en VV. AA., *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación de Ernesto Mejía-Sánchez, México, F.C.E., 1968, pp. 458-482.
- SAUSSURE, F. de (1967): *Curso de Lingüística General*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 6.ª edición.
- SCHULMAN, I. A.; GARFIELD, E. P. (1986): *Poesía modernista hispanoamericana y española*, Madrid, Taurus.
- SEBEOK, Th. A. (1960) (ed.): *Style in Language*, Cambridge (Massachusetts), First MIT Press Paperback Edition, 1966.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, traducción de María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica.
- SENABRE SEMPERE, R. (1982): «El encabalgamiento en la poesía de Fray Luis de León», en *Revista de Filología Española*, 62, pp. 39-49.
- SHUKMAN, A. (1977): *Literature and Semiotics. A study of the writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam, North-Holland P. C.
- SIEBENMANN, G. (1969): «Sobre la musicalidad de la palabra poética. Disquisiciones aplicadas a algunos poemas de Rubén Darío», en *Romanistisches Jahrbuch*, 20, pp. 304-321.
- SILVA, J. A. (1996): *Obra poética*, ed. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.
- TAMAYO, J. A. (1943): «Salvador Rueda o el ritmo», en *Cuadernos de Literatura Contemporánea* (Madrid), 7, pp. 3-35.
- TAVANI, G. (1967): Sobre Quilis, 1964, en *Cultura Neolatina* (Roma), 25, pp. 297-298.
- TINIANOV, I. (1924): *El problema de la lengua poética*, traducción de Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

- TODOROV, T. (1972): «La poétique en U.R.S.S.», en *Poétique*, 9, pp. 102-115.
- TOMACHEVSKI, B. (1928): *Teoría de la literatura*, traducción de Marcial Suárez, Madrid, Akal, 1982.
- (1929): «Sur le vers», en Todorov, T. (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, pp. 154-169.
- TORRE, E. (1998): *La poesía de Grecia y Roma*, Huelva, Universidad y CSIC, Exemplaria, Supplementum I.
- TORRES RIOSECO, A. (1950): «Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva», en *Hispanic Review*, XVIII, pp. 319-327.
- UMBRAL, F. (1995): *Diccionario de Literatura*, Barcelona, Planeta.
- VILLEGAS, E. M. de (1956): *Eróticas o amatorias*, edición y notas de Narciso Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos, 21.
- VIRGILIO (1988): *Bucólicas. Geórgicas*, introducción, traducción y notas de Alfonso Cuatrecasas, Barcelona, Planeta.
- YLLERA, A. (1979): *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 2.^a ed.
- ZAYAS Y BEAUMONT, A. de (1903): *Paisajes*, Madrid, A. Marzo.
- (1907): *Ensayos de crítica histórica y literaria*, Madrid, A. Marzo.
- ZIRMUNSKIJ, V. (1925): *Introduction to metrics. The theory of verse*, traducción inglesa de C. F. Brown, The Hague, Mouton, 1966.
- (1985): «The Task of Poetics», 1919-1923, en *Selected Writings. Linguistics. Poetics*, Moscow, Progress Publishers, pp. 261-319.



Abierta

En estos *Estudios de métrica* el profesor José Domínguez Caparrón, Catedrático de Teoría de la Literatura en la UNED y reconocido especialista en métrica, reúne una serie de trabajos que amplían la muestra de las orientaciones constantes en sus investigaciones, como, por ejemplo, el lugar del análisis de los artificios de la versificación en el conjunto de los estudios literarios, la función de las estructuras métricas en la expresividad poética, o la discusión de conceptos de métrica general. Junto al planteamiento de cuestiones teóricas, el lector encontrará también la descripción de formas y mecanismos del verso español, que ilustran principios generales, y la atención a la historia de las teorías métricas.