

## Segunda Parte

# EL VERSO

### LAS TÉCNICAS DEL VERSO CASTELLANO, COMPRENDIDO EL «VERSO LIBRE»

#### 1. LAS “LETRAS” DE CANCIONES

A través de ocho siglos, desde las “letras” que cantaban los juglares hasta los versos “libres” que publican los fieles de las últimas sectas poéticas, se han empleado en castellano procedimientos de versificar más variados de lo que ordinariamente se cree; siempre con la mira de dar adecuación a la palabra hablada en la expresión artística de las emociones y los sentimientos, es decir, en la poesía. El lenguaje, tal como nace y se usa en la vida corriente, contiene ya todos los elementos que se emplean al manifestar la poesía: pero los contiene en desorden, in propósito artístico. La selección de tales elementos y la agrupación según diversos principios y propósitos de arte, han motivado las diferentes técnicas versificatorias, desde el *Poema del Cid*, hasta el poema *Alturas de Macchu Picchu*, que Pablo Neruda publicó en 1948, en suntuosa edición ilustrada, honor de nuestras prensa chilenas.

Todo lector de versos ha advertido que el renglón está limitado y determinado generalmente por un acento fuerte en la penúltima sílaba del verso grave, o la última del verso agudo, o la antepenúltima del verso esdrújulo. Sílaba terminal acentuada y rima son, por eso, la vulgaridad misma y los detalles que se han vuelto el signo típico del verso para los legos en versificación, quienes, al no percibir ni el ritmo, ni la cadencia, ni la medida, por percibirlos, vagamente, no los tienen en cuenta al creer que son versos dos frases que riman, aunque sean disparejos, como acontece en muchos refranes. Esta ob-

servación se refiere particularmente al procedimiento que es todavía el más común en castellano, el de "sílabas contadas", porque se cuentan desde el comienzo del renglón hasta dicho acento; en tanto que en los demás procedimientos ni son cabales ni se cuentan. La regla que prescribe la necesidad del acento límite del renglón, al cabo de tantas y cuantas sílabas en la versificación clásica, enseña pues una noción aunque mínima, valiosa, y tan importante que ella le basta para hacer versos de rutina, a un versificador bien dotado, capaz de confiar al oído la colocación de acentos y pausas interiores. En tales condiciones hacer versos de "sílabas contadas" es cosa relativamente fácil: cuestión de repetir lo que otros inventaron.

Aparte, pues, de que esta técnica no es sino una de las varias posibles, tiene, en la forma simplificada antedicha, el defecto de que mecaniza una actividad que debe ser creadora por excelencia. Por lo cual, el asunto es menos sencillo cuando se aspira a manejar por cuenta propia el instrumento rítmico, a dominarlo, o simplemente, a darse cuenta de ese proceder empírico; porque entonces aparecen en su verdadero papel todos los acentos y pausas que motivan todas las cadencias, y hay que conocer el instrumento a punto de poder desarmarlo y armarlo a voluntad. Es la misma diferencia que hay entre tocar de oído un instrumento musical y tocarlo por estudio y conocimiento teórico de la música, cosa digna de meditarse, cuando se considera que versificar es acrecentar la música del lenguaje usual.

Parece, pues, que una proposición que suscribiría todo poeta, es que componer versos es un arte semejante al de componer música, y decir versos, al de tocar un instrumento o cantar. Sin duda, ha habido quienes han compuesto música casi de buenas a primeras; pero ningún maestro se ha enseñoreado de la música o del poema sin pacientes ejercicios sobre el instrumento y sin conocer y dominar ciertas leyes, ciertas ciencias, que no dependen de la voluntad humana, sino de la voluntad de Dios, tal como se manifiesta en las leyes de la naturaleza, leyes físicas y psíquicas que no consienten prescindencia. Además, el conocimiento de las posibilidades técnicas pone al artista en posesión de recursos insospechados.

Por esto merecen elogio las enérgicas enérgicas de Nebrija, Masdeu, Sicilia, De Mas, Bello, De la Barra, Jaimes Freyre, Hanssen, Foulché-Delbosc, Henríquez Ureña, Vicuña Cifuentes y quizá algún otro, que procuraron pasar allende la observación vulgar, en busca de una

explicación de la estructura del verso, en la cual el acento límite y la pausa que le sigue no son más que un elemento.

Pues bien, como el verso escrito es la trasposición visual, convencional, simbólica, de ciertos hechos fonéticos, acústicos, musicales, ejecutables en el más maravilloso de los instrumentos: el de la voz humana, la palabra humana; cuando esta música la compone un experto que aprovecha todos los recursos que puede brindar el instrumento, y es además ejecutada en uno de alta calidad, tal música puede enseñorearse del espíritu más refractario al arte, como lo declara el viejo y noble mito griego del divino Orfeo. Pero, cuando un poeta, a la buena de Dios, sin más habilidad técnica que la que puede habersele pegado con la lectura de buenos modelos, trata de hacer artísticos versos, malgasta generalmente su talento. Ya lo dijo en el siglo XV el canónigo y poeta Juan del Enzina en forma exquisita en el pasaje que he citado como epígrafe de este libro.

Pero una mala aplicación del proverbio “el poeta nace y no se hace”, con que se intenta justificar el origen sobrenatural que la tradición, desde los griegos acá, atribuye al don poético, invita a la improvisación y al diletantismo. No cabe duda de que se nace con las cualidades espirituales, con el temperamento, con los sentidos aguzados que más convienen para sobresalir en un arte, y ningún estudio, ningún ejercicio, pueden suplir esas cualidades nativas. Perfectamente; pero no se nace sabiendo la técnica del oficio, ni dominando las habilidades que la práctica del arte requiere; las que sólo pueden adquirirse por educación. Aquello es genio, esto es maestría; con el genio se nace, la maestría se adquiere. El uno sin la otra es poca cosa; los dos reunidos, aunque sea en dosis modestas, pueden dar sazonados frutos. Y no está de más añadir que ninguna genialidad externa y estudiada en un espejo puede substituir a la maestría, por más genio de buena ley que se tenga. Pues, si alguna vez tuvieron éxito (co a dudosa) las tretas destinadas a “épater le bourgeois”, es un hecho que el actual burgués sonríe lleno de conmiseración ante la ingenuidad de esos niños grandes y melencólicos que reclaman el aplauso y las dádivas del pancista.

No faltará quien arguya que los versos son anteriores a las reglas del arte, y que hubo poetas antes que tratados de métrica. Y ello sería un nuevo error. En efecto, la Historia nos cuenta que hubo poetas antes que “métricas escritas”; pero, por sabido se lo calla que no

los hubo antes de las "normas seguidas en forma empírica", pues ningún arte se practica sin reglas, como lo recuerda Juan del Enzina. Por imitación no razonada de procedimientos discurridos por un antecesor, muchos poetas han hecho versos, como tan magníficamente los hizo el Padre Homero, aplicando usos tradicionales con más o menos gusto, más o menos aptitud personal e intuición del fin. La regla incluida en un verso ya hecho, vagamente presentida, viene a ser así el guía del poeta, regla que es, pues, anterior al verso, por lo menos tanto como el huevo es anterior a la gallina.

Las reglas así entrevistas se precisaron y organizaron con el transcurso del tiempo; y han variado con los cambios del lenguaje, de las costumbres, del gusto y con el estudio del arte. No son reglas fijas ni arbitrarias, ni las que un dómine cualquiera puede formular según su gusto, sino las que la lógica dicta.

Cuando Rubén Darío encabezó el movimiento de rebelión contra las reglas entonces usuales y respetadas, no carecía de razón, hasta cierto punto: los tratados prescribían reglas a veces sin fundamento y sobre todo las formulaban como mandatos de un legislador que permite o no permite tales o cuales usos. Pero la reacción fué desmedida y llegó a la anarquía completa. Rubén Darío, personalmente, es el poeta castellano cuya técnica más se acerca a la maestría, al dominio completo de la versificación, pues descolió en casi todos los metros, estrofas y composiciones. Sin embargo, ¡cuán defectuosos son muchísimos de sus versos! y no por desdén de la técnica, como podría suponerse al oírle sus burlas a los "catedráticos"; burlas que deben interpretarse como las de Molière para con los médicos; éstos no sanaban al poeta francés, y aquéllos no prestaban ayuda al nicaragüense, que ansiaba enseñorearse de su arte. Y si tal maestro anduvo siempre en demanda de reglas más variadas, cabales y perfectas, lo cual no significa "más coercitivas", no deben los aprendices, créanse o no sus discípulos, abstenerse de conseguir la maestría.

El libertinaje de los poetas en punto a versificación se debe pues, en gran modo, a falta de principios fundados en realidades bien observadas que morigeren su tendencia congénita a la rebeldía.

Pero entremos ya al tema anunciado para este capítulo.

Notemos que, en todos los tiempos, se han compuesto "letras" de canciones, o sea, frases alabanciosas, entusiastas, tiernas, sentimentales, amargas, conminatorias . . . para acompañar una melodía, y tam-

bién, a veces, un baile. Cuando lo más importante de esas tres actividades es el baile o la melodía, ocurre que las palabras de la "letra" son un complemento de expresión y nada más. Pueden ser, sin mengua, unas u otras, faltar aquí o sobrar allá; porque el *cuadro musical*, lo da la melodía, o el aire, o la tonada, que todo esto se equivale.

Estas letras de canciones con más o menos sílabas que notas tiene la música, no carecen pues de cuadro musical sino en la apariencia, cuando se las considera aparte de la melodía a la cual sirven y sobre la cual se apoyan.

Puede ocurrir, sin embargo, que los papeles se truequen, y que la letra sea lo principal, y la melodía ejecutada en un instrumento de música no sea más que un complemento melódico de la letra, como acontece en ese género combinado de letra y música llamado "melopea". En este caso, el "cuadro musical", pese a la música, está en la "letra".

En otros términos: cualquiera que sea el modo de combinar la música instrumental, o el canto, o el baile, con la palabra hablada, un "cuadro musical" es necesario. O, dicho en otros términos aún: se necesita dar a estas actividades combinadas cierta *regularidad en el tiempo en que se desarrollan*, cierta *sucesión rítmica de los momentos o movimientos*; o más brevemente todavía, se necesita un *movimiento rítmico* cuyas ondas puedan contarse, *medirse*. Las ondas de tales ritmos son los *compases* de la música, la medida de ellas, el *metro* de la letra. No hay, por lo tanto, letra de canción sin "metro"; pero éste está situado propia y generalmente en la música respectiva, a la cual se adaptan las palabras, con sílabas de más, de menos o cabales, si bien a menudo se puede discernir, también el de la letra, tomando precauciones adecuadas. Toda canción es, por consiguiente, una *composición métrica, con cuadro musical, con cuadro rítmico*.

El *Poema de Mío Cid* tenía uno que le prestaba la música del juglar, y que entonó ciertamente Pedro Abad al aderezar el precioso y único manuscrito en que ha llegado hasta nosotros. ¡Honor a su memoria! Los "romances viejos", sobre todo los más antiguos, conservados por tradición oral que venía quizá desde antes del siglo XV, pero que no fueron copiados sino a principios del siglo XVI, también tenían un cuadro musical en las músicas de los cantores... Y también las seguidillas, villancicos, y demás cantares; pero éstos cada vez más regulares en sus letras, a medida que avanza el tiempo y el

contagio que les venía de la poesía “cortesana” o “cultá”, dejan ver mejor el cuadro rítmico que les presta la música (13).

Cronológicamente, es ésta la primera de las técnicas versificatorias del castellano, y la más instructiva para mi lector, pues le muestra separadas dos cosas que en las técnicas que la siguieron aparecen unidas y hasta confundidas, de tal modo que el lector vulgar no ve sino una: la letra, y no se percata de la otra, oculta bajo las palabras: el cuadro rítmico, musical, métrico.

Sin esta noción, bien deslindada y de resalto, se vuelve difícil la comprensión de los secretos del verso. Son dos cosas muy distintas: 1) *Letra, lenguaje, sílabas, verso*, hechos físicos audibles por esencia, y visibles y palpables, indirectamente, por industria, y 2) *cuadro musical, ritmo, cadencias, metro*, hechos subjetivos, psíquicos, que la percepción inventa, en conformidad con su naturaleza y con su manera de captar aquellos hechos físicos, atribuyéndoles esa cualidad que no tienen de suyo: el *ritmo*; pero que la percepción siente. El *rítmico retorno*, a intervalos equivalentes, tiene que ver con la percepción del *tiempo*, que, según Bergson (*Matière et Mémoire*), forma la naturaleza íntima de la memoria y del alma humana. Este molde rítmico o musical, con que el alma capta la letra, es, por lo tanto, independiente del verso y anterior a él: tal como el ojo es anterior a la visión.

Postergaré para más adelante otras reflexiones referentes a la naturaleza del metro, a fin de volver ahora a las músicas de nuestros viejos cantares; músicas hipotéticas, pues, por desgracia, acontece que ni un compás sobrevive de las de aquellos remotos tiempos, ni una brizna. Ni nada sabemos de las relaciones entre letra y música; músicas que probablemente nunca se escribieron. Y ahora, sólo podemos hacer conjeturas a base de datos colaterales. Por ejemplo, el gran parecido entre la estructura de los “romances viejos” y la del *Cid*, géneros de composiciones que, además, tienen de común el provenir del pueblo llano y de la tradición.

Así, pues, aunque el metro en este caso esté en la música y no en las letras, es posible, generalmente, leerlas con el acompañamiento de versos métricos, cual si se tratase de versos rítmicos o de “acentos contados” (Ver el cap. V).

(13) Por no haber visto con claridad estas circunstancias, don Pedro

Henríquez Ureña malogró en parte su libro *La versificación irregular*.

Los romances "viejos" (anteriores al s. XVI) el Cid, las "seguidillas", etc., tienen, pues, en la lectura moderna, la o cilación silábica del alejandrino de Juan Ruiz o del arte mayor de Juan de Mena, con un poco más de irregularidad y aspereza.

Ahora bien, la estructura métrica de los romances, sean "viejos" y "rítmicos" o posteriores y "silábicos", es la del metro 7/1-7/1, doble octosílabo u "octonario", como se dice en la métrica moderna (14). Esta estructura rítmica se basa en una doble sucesión y retorno de tiempos fuertes, menos fuertes y débiles, cortadas por reposos; dos de los cuales tiempos sobresalen y forman los "vértices" de la ondulación en cada medio verso (Ver mi *Oct, cast.*, pp. 42 a 96 principalmente), como puede notarse en el siguiente pasaje del romance *Estábase el conde D'Irlos*:

Siete años, la condesa, todos siete me esperad; 7 1-7/0  
 si a los ocho no viniere, a los nueve vos casad: 7 1-7/0  
 seréis de veinte y siete años, que es la mejor edad: 7/1-6/0

el que con vos casare, señora, mis tierras tome en ajuar: 9/1-7 0  
 gozará de mujer hermosa, rica y de gran linaje. 8/1-6/1  
 Bien es verdad, la condesa, que conmigo vos querría  
 [llevar; 7/1-9 0  
 Ma yo voy para batallas y no, por cierto, para hōlgar. 7/1-8/0  
 Caballero que va en armas de mujer no debe curar, 7/1-8/0  
 porque con el bien que os quiero la hōnra habría de  
 [olvidar. 7/1-7/0

(Cien romances escogidos por A. G. Solalinde, Madrid, "Colección Granada", sin fecha) (pp. 12-13)

En el caso de romances como éste, se advierte una predisposición del poeta a llenar un cuadro de *dos acentos con más o menos* 7/1-7/1. El influjo del octosílabo regular de los poetas "cortesanos" del siglo XV pudo tener parte en esto último. Pero en el caso de las tiradas o "laissez" del Cid, se advierte una predisposición del juglar a llenar más bien un cuadro cercano a las 6/1-6/1 sílabas; cosa en que pudo influir el ejemplo de sus cofrades franceses y provenzales, que no sabemos hasta qué punto pudieron peregrinar hasta los santuarios de España, si hemos de prestar crédito a la teoría del sabio francés J. Bédier sobre "las leyendas épicas", y a ciertas tradiciones españolas. La diferencia de 7/1 a 6/1 no es de cuenta; puesto que el ideal mé-

(14) En las fórmulas 7/1, 6/0, etc. tiempos de marcha del de reposo. la raya vertical separa el número de

trico a que el juglar apuntaba era, no el número de sílabas, sino el par de acentos rítmicos.

No se sabe por qué ciertos versos del *Poema del Cid* constan de un solo hemistiquio; podría suponerse que la música no necesitase un verso entero, o que el memorizador ignorase el resto al escribirlo, o que el copista lo perdió.

Los versos que constan de dos hemistiquios pueden, por regla general, leerse a compás de 2 y 2 acentos rítmicos (vértices) pero esto no es prueba de que el recitado del juglar siguiese tal movimiento de 2 y 2; aunque sí es presunción. Pertenece *el Cid* a una época de la cual quedan tan pocos documentos conexos de prueba que cualquier teoría al respecto tiene que ser endeble. Lo único firme es que el poema, tal como lo escribió Pedro Abad, uno o dos siglos después de compuesto, era una o varias "letras" de cantar (Ver *Arte Mayor*, p. 11-17).

La interpretación de 3 y 3 acentos rítmicos por verso, sugerida por el sabio alemán Nicolás Delius (Ver *Recent Theories about the Meter of the "Cid"* por S. G. Morley, en PMLA, Dec. 1933, p. 967, nota 13); y la de 4 y 4, sugerida por el profesor angloamericano W. E. Leonard (Ver mi *Arte Mayor*, pp. 11 y sigs.), tienen menos asidero en el resto de la versificación castellana.

Podemos, por consiguiente, suponer, con buenos motivos, que *El Cid* se cantaba sobre un cuadro métrico de dos vértices principales en cada medio verso, y un número variable y desdeñable de sílabas de relleno entre los vértices y antes de ellos. Por ejemplo, he aquí el comienzo del cantar tercero:

En Valencia sedi-mio <i>Cid</i> con todos los sos;	6/0-7/0
con ellē, amos sos yernos,-ifantes de Carrión.	7/1-7/0
Yazies en un escaño,-durmiē el Campéador.	6/1-6 0
Mala sobrevienta,-sabad que les cuntió:	5/1-6/0
saliós (e) de la red-e desatós el león.	6/0-7/0
En grant miedo se vieron-por medio de la cort.	6/1-6,0
Embrazan los mantos-los del Campéador,	5/1-5/0
e cercan el escaño-e fincan sobre so señor.	6/1-8/0
Ferrant González- ifant de Carrión,	4/1-6/0
non vidó allí dós alzasse:-nin cámará abierta nin torre;	8/1-8/0
metiós (e) sol escaño,-tantó ovó el pavor.	6/1-7/0
Diag González-por la puerta salió,	4/1-6/0
diziendo de la boca: "¡Non veré Carrión!"	6/1-6/0
tras una viga lagar-metiós (e) con grant pavor;	7/0-7/0
el manto ē el briäl todo suzio lo sacó.	6/0-7/0
En esto despertó-el quē en buen hora nazió.	6/0-7/0
vido cercadó el escaño-de sos buenos varones:	8/1-6/1
—"¿Qué's esto, hiesnadas?— o ¿qué queredes vos?"	5/1-6/0

—“Ya, señor ondrado,-rebata nos dió el león”.	5/1-8/0
Mío <i>Cid</i> fincó el <i>cobdo</i> , en <i>pie</i> se levantó,	6/1-6/0
el <i>manto</i> traë al <i>cuello</i> ,-ë adelinó pora león	7/1-9/0
El león, quando lo <i>vio</i> ,-assí, ñvergonzó;	7/1-6/0
ante mío <i>Cid</i> , la <i>cabeza</i> -premió. è el rostro fincó	7/1-7/0
Mío <i>Cid</i> don <i>Rodrigo</i> -al <i>cuello</i> lo tomó.	5/1-6/0
e <i>liévalö</i> adestrado:-en la <i>red</i> lo metió.	7/1-6/0
A maravilla lo <i>hän</i> -quantos que i <i>son</i> .	7/0-5/0
E tornáronsê al <i>palacio</i> ,-pora la <i>cort</i> .	

(Versos 2.277-2.304 del texto de Menéndez Pidal, *Cantar* 111. sección 112. Para la versión en español moderno, véase la edición de Pedro Salinas)

Y he aquí otro pasaje más fácil aún y casi moderno:

Minayä Albar <i>Fañez</i> ante mío <i>Cid</i> se paró:	6/1-7 0
“Tornémosnos, <i>Cid</i> .-a Valencia la mayor; ‘	5/0-7/0
que si ä <i>Dios</i> ploguiere-a ä <i>Padre Criador</i> ,	6/1-7/0
ir las hemos <i>veder</i> -a <i>tierras</i> de <i>Carrión</i> ”.	6/0-7/0
“A <i>Dios</i> vos encomendamos-don <i>Elvira</i> è doña <i>Sol</i> ;	7/1-8/0
atales cosas <i>fed</i> -quë en <i>plazer</i> caya a <i>nos</i>	7/0-6/0
Respondiën los <i>yernos</i> :—“Assí lo mande <i>Dios</i> ”.	6/1-6/0
<i>Grandes</i> fueron los <i>duelos</i> -a la <i>departición</i> .	6/1-6/0
El <i>padre</i> con las <i>fijas</i> -lloran de <i>corazón</i> :	6/1-6/0
assí fazian-los <i>cavalleros</i> del <i>Campeador</i> .	4/1-9/0

(Versos 2.624 a 2.633 del texto de Menéndez Pidal. *Cantar* III. sección 126)

El verso 2.633 (último de la cita) podría ser un “trimetro” 4/1-4/1-4/0. Otro detalle curioso de versificación es el encabalgamiento de hemistiquios, a menos que los renglones se cortasen de otro modo, en los versos 2.278, 2.298 y, sobre todo, 2.299.

El cuento de sílabas en los trozos anteriores es, naturalmente, arbitrario. Hoy es imposible saber dónde entonces se hacían diéresis, y hiatos, elisiones, sinalefas y sinéresis; pues no creo que los recitadores del *Cid*, obra popular, resolviesen siempre en hiatos los encuentros de vocales (15).

No para la época del *Cid*, sino para el siglo XIII, las opiniones de los filólogos en este punto pueden resumirse así. Para Hanssen, los encuentros de vocales producen a veces elisiones, no sinalefas, en Berceo y en el *Alejandro* (*Sobre el hiato*, Santiago, 1896; *Miscelánea*, Santiago, 1897; *Notas a la prosodia*, Santiago, 1900; *La elisión y la sinalefa*, Madrid, 1916). Elisión o sinalefa, el resultado es el mismo.

(15) He marcado con *crema* los encuentros en que pudo haber separación; con *circunflejo* los que, al

revés, podría suponerse estaban unidos.

Para Marden, sólo hay sinalefas en los encuentros de *a* con *a*, *e* con *e*, *o* con *o* (p. LI de la introducción a su ed. crit. del *Fernán González*, Baltimore, 1904). Los ejemplos que pone en esa página son de vocales inacentuadas; y el caso *e* identifica con la *eli* ión.

Hanssen vaciló un poco antes de fijar la extensión de su doctrina, que quizá encontró su mejor expresión en su *Gramática Histórica* (Halle, 1913, pp. 41-46), donde compulsó opiniones antiguas y modernas. Para el siglo XII y sigs. no hay declaraciones contemporáneas, y los documentos utilizables son: las grafías de los manuscritos, ninguno primitivo, cuyas abreviaciones se consideran como pronunciaci-ones efectivas, y la medida y la rima de los versos, que se suponen de sílabas cabales y consonancias perfectas, hechos ambos discutibles.

Examinemos casos menos antiguos en otros metros. La *Antología* de don Pedro Henríquez Ureña (México, Cultura, 1919), mal llamada "de la versificación rítmica" (16), podría proporcionarnos algunos; pero voy a preferir el pasaje de Tirso en *Don Gil de las calzas verdes*, que tanto llamó la atención de don Andrés Bello (*Ort. y Métr.*, Ap. VII).

Al molino del amor	7/0
alegre la niña va	7/0
a moler sus esperanzas:	7/1
¡quiera Dios que vuelva en paz!	7/0
En la rueda de los celos	7/1
el amor muele su pan,	7/0
que desmenuzan la harina,	7/1
y la sacan candeäl.	7/0
Rios son sus pensamientos.	7/1
que unos vienen y otros van,	7/0
y apenas llegó a su orilla	7/1
cuando así escuchó cantar:	7/0
Borbollicos hacen las aguas	8/1
cuando ven a mi bien pasar:	8/0
cantan. brmcan, bullen y corren	8/1
entre conchas de coral;	7/0
y los pájaros dejan sus nidos.	9/1
y en las raiñas del arrayán	8/0
vuelan. cruzan, saltan y pican	8/1
torónjil, murta y azahár.	8/0

(16) Porque, si bien en una lectura calculada estos poemas o "letras" pueden dar la impresión de ser rítmicos, y están ajustados a la técnica

que explicaré en el cap. III, ya sabemos que están concebidos para ser cantados, adaptándose a la música.

los <i>bueyes</i> , de las <i>sospechas</i> .	7/1
el <i>río</i> agotando <i>van</i> ;	7/0
que, donde <i>ellas</i> se <i>confirman</i> ,	7/1
<i>pocas</i> <i>esperanzas</i> <i>hay</i> ;	7/0
y <i>viendo</i> que, a <i>falta de</i> <i>agua</i> .	7/1
<i>parado</i> el <i>molino</i> <i>está</i> ,	7/0
de <i>esta suerte</i> le <i>pregunta</i>	7/1
la <i>niña</i> que <i>empieza</i> <i>amar</i> .	7/0
—Molinico, ¿por qué no <i>mueles</i> ?	8/1
—Porque me <i>beben</i> el <i>agua</i> los <i>bueyes</i> .	10/1
Vió al <i>amor</i> . <i>lleno</i> de <i>harina</i> ,	7/1
<i>moliendo</i> la <i>libertad</i>	7/0
de las <i>almas</i> que <i>atormenta</i> ,	7/1
y <i>así</i> le <i>cantó</i> al <i>llegar</i> :	7/0
—Molinero <i>sois</i> . <i>amor</i> ,	7/0
y <i>sois</i> <i>moedor</i> .	5/0
Si lo <i>soy</i> , <i>apartese</i> ,	7/0
que <i>le</i> <i>enharinare</i> .	6/0

(Bibl. de Aut. Esp. t. V. p. 407)

Como “baile” presenta este pasaje el editor de la pieza; baile y canto, ciertamente; cuya música admitía la elasticidad en el número de sílabas, que se advierte en particular antes del primer vértice y entre el primero y el segundo.

Como “música” presenta este otro pasaje Cervantes en su *Entre-més de la elección de los alcaldes de Daganzo*:

Pisaré yo el <i>polvico</i> .	6/1
<i>atán</i> <i>menudico</i> ;	5/1
<i>pisaré</i> yo el <i>polvó</i> ,	6/0
<i>atán</i> <i>menudó</i> .	5/0
<i>Pisaré</i> yo la <i>tierra</i>	6/1
por <i>más</i> que <i>esté</i> <i>dura</i>	5/1
<i>puesto</i> que <i>me</i> <i>abra</i> en <i>ella</i>	6/1
<i>amor</i> <i>sepultura</i> ,	5/1
pues <i>ya</i> mi <i>buena</i> <i>ventura</i>	7/1
<i>amor</i> la <i>pisó</i> .	5/0
<i>atán</i> <i>menudó</i> .	5/0
<i>Pisaré</i> yo <i>lozana</i>	6/1
el <i>más</i> <i>duro</i> <i>suelo</i> ,	5/1
si en <i>él</i> <i>caso</i> <i>pisas</i>	6/1
el <i>mal</i> que <i>re celo</i>	5/1
Mi <i>bien</i> se ha <i>pasado</i> en <i>vuelo</i> ,	7/1
y el <i>polvo</i> <i>dejó</i> ,	5/0
<i>atán</i> <i>menudó</i> .	5/0

Dado que la letra sirve al canto o a la música, y se adapta coincidiendo con las rctas o no coincidiendo, diciendo varias sílabas en un tiempo musical o no diciendo ninguna y guardando silencio, no

se puede, sin cotejar letra y música, sacar otra consecuencia, respecto a la estructura rítmica de estas letras, que la que queda indicada en cursiva: las palabras oscilan elásticamente sobre dos vértices o sobre dos más dos.

Estos dos aspectos del arte de versificar, como algunos otros, se entienden mejor cuando se tiene presente que la danza, la música y la letra del canto, vinieron al mundo juntas y mezcladas, habiendo cobrado independencia cada una de ellas tras larga vida en común, y sólo entonces la tercera bajo el nombre de verso. Y a cada una le queda de su origen fraterno resabios de las otras. Por eso, se tiene un concepto más cabal del tiempo de reposo que limita el verso o el hemistiquio (cesura) recordando que eso corresponde al tiempo de la danza en que el pie queda suspenso en el aire o detenido, quebrando la serie de tiempos de marcha. Y mejor también se entienden las leyes físicas (acústicas y fonéticas) del metro, cuando se recuerda que ellas corresponden a las del ritmo de la música y el canto. Bien comprendían todo esto los sabios alemanes R. Westphal, A. Rossbach y luego H. Gleditsch, cuando intentaron recuperar "a la germánica" (tres tomos repartidos en cuatro volúmenes, aumentados en sucesivas ediciones) el secreto perdido del verso griego, estudiando en conjunto las tres artes rítmicas gemelas, en obra cuya enorme ciencia "pone suspensión y espanto" en el más denodado lector: *Theorie der Musischen Künste der Hellenen*, Leipzig, 1867 a 1889.

## II. EL RITMO EN LA PROSA

La danza, la música y la poesía fueron, pues, en los tiempos primitivos de la humanidad, una sola manifestación artística. En efecto, en cada pueblo se las encuentra unidas en los comienzos de su historia. El lazo de unión es el ritmo. A esta base común y fundamental, cada una añade otros elementos. La poesía, o, para decirlo con menos ambigüedad, los versos añaden al ritmo el *sentido* que suscitan las palabras, elemento a la vez *lógico*, *sentimental* y *melódico*; la música añade al ritmo elementos puramente *acústicos*: la *melodía* o canto que dibujan los sonidos al sucederse, la cual puede ser enriquecida por la armonía de otros sonidos simultáneos (acorde, contrapunto, o combinaciones de timbres diversos en las orquestas); la danza añade al ritmo un elemento *plástico*, visual: la figura humana. Omite la mención del placer, muy diverso, que procura cada una de estas ar-

tes, desde los ángulos, también diversos, del ejecutante y del espectador.

Disociadas después, las tre artes han conservado común el cimiento del ritmo, del *cuadro rítmico o musical*, sobre el cual cada una manifiesta su individualidad. Pero, aun disociadas y en divorcio, siguen, cada una por su lado, aspirando a llenar las funciones de las otras dos: la danza y la música tratan de ser expresivas y poéticas; la poesía busca la musicalidad en los sonidos del lenguaje y el movimiento de las curvas en las cadencias (Ver Th. Ribot, *La lógica de los sentimientos*, R. Rubio, Madrid, 1905, Cap. IV y principalmente p. 170 y sigs.).

Tienen pues, por su origen y desarrollo, e tas tres artes, muchos puntos de contacto. Y, desde luego, un vocabulario técnico común, que, sin embargo, se diferencia en matices de significado. Deslíndenos algunos. La *melodía* es el elemento más característico de la música: una sucesión de sonidos, de notas, causantes de una frase musical o de un *canto*, elemento primero y esencial, de tal modo que música sin melodía es inconcebible. Los sonidos o notas de la música pueden ser simples o compuestos, y sólo cuando son compuestos hay *armonía*; pues ésta se produce por el concurso de varios sonidos simultáneos que forman un *acorde*, según leyes acústicas y matemáticas. Sabido es que las novedades de la música modernísima se refieren a esta parte del arte y a los intervalos de la escala cromática, que, al no ser los normales, nos dan la impresión de desafinación, destemple o desabrimiento. En los verso . la melodía es elemento secundario, poco manejable, nunca estudiado en castellano, en el cual han acertado esporádicamente los poetas dotados de oído musical, al hacer, mediante la elección de ciertas sílabas y particularmente ciertas vocales, fragmentos de canto, vagamente perceptibles. La armonía, en los versos, puede referirse al equilibrado concurso de cualesquiera elementos, incluso el más semejante, que sería equiparar el acorde musical con una buena combinación de fonemas en la sílaba. Además, armonía se ha empleado por el vulgo y por los literatos en el sentido de melodía, canto o música, creando confusiones del sentido.

La melodía se desarrolla en el tiempo, que puede ser menos o más rápido, y forma ondas, curvas, que dan la impresión de *movimiento rítmico*, porque las curvas se repiten y retornan, limitadas por una nota más fuerte, o acentuada, equivalente a una sílaba de más cuerpo en el verso o a un paso sostenido en la danza. Las curvas

u ondas del movimiento son los *compases* de la música; la nota, sílaba o paso de más cuerpo es el *tiempo fuerte* o *tiempo marcado* que señala la *batuta*; el *ictus* de que hablaban los poetas latinos. El *compás* de la música equivale a veces a un *pie* de la métrica (es decir, a una onda de 2, 3 o 4 sílabas) y a veces de dos o más pies, o a todo un verso. El *ritmo* es imperceptible en cierta clase de música y hasta puede faltar teóricamente (canto llano). No así en los versos, donde *ritmos* y *cadencias* son tan esenciales como lo es la melodía en la música.

La *cadencia*, en música, es la caída (en italiano *cadenza*) de los sonidos finales de una frase musical que adopta unos pocos modos principales y que los compositores primitivos dejaban al arbitrio del ejecutante (17).

Los términos técnicos hoy en uso (pie, verso, estrofa. . .) significaron antes otras cosas:

Bordón = verso quebrado (Dic. Acad.).

Estrofa = estancia, copla.

Pie = verso, bordómetro (De los Ríos usa todavía pie ver o).

Pie = mensura, versito, cláusula rítmica.

Metro (Acad. Ver pie, acep. 12).

Verso = estrofa (según Enzina, de hasta 6 "pies". La Acad. no trae esta acepción), copla (= 2 versos = 12 pies), estancia.

En poesía (y aún en prosa), la cadencia comprende no sólo el final de una frase, sino, y más bien, la ondulación entera de un verso, diferente de la de otro en el mismo metro. En una serie, cada verso de igual metro que ondula de un modo distinto, forma una cadencia diferente y al mismo tiempo una onda del ritmo métrico que recorre la serie de versos y cadencias del poema. Por consiguiente, las cadencias dibujan curvas más amplias y complejas que las del ritmo simple, y tienen el sello típico, *balanceo* y *gracia*, que calificamos de "cadencioso". En el ritmo simple hay recurrencia de ondas uniformes y menudas; en la cadencia las hay de ondas semejantes y amplias.

*Timbre* es el sello característico de una voz. Por él distinguimos la voz de un hombre, de la de una mujer o de un niño; o bien el so-

(17) Nota del Lexicón, que está en el cap. final.

nido del violín del de otro instrumento; o bien la vocal *a* de la vocal *e*, etc. En fin, en la versificación hay *pausas* comparables a los tiempos de *silencio* de la música.

El *ritmo*, cimiento común de la poesía, la música y la danza, es lo primero que hay que estudiar en nuestro caso. El ritmo de un movimiento, en ondas sucesivas, en que retornan periódicamente ciertos elementos constituyentes de la onda. La sensación de ritmo se experimenta por el oído, la vista, el olfato, el tacto. Familiares son para toda persona ciertos ritmos, como el del pulso, el tic-tac del reloj, el galope de un caballo o de un tren, la marcha de un batallón o de un barco. En todo ritmo alternan y se repiten con cierta simetría dos o más grados de una actividad física, que nuestra sensibilidad percibe e interpreta de un modo particular, relacionando esos grados y sus retornos y formando con ellos curvas serpenteadas de la sensación. De ahí que los ritmos nos parezcan ondas en movimiento, ondulaciones. La sucesión de ruidos periódicos cuando galopa un caballo que no vemos, el cabeceo de un barco en el horizonte cuyos ruidos no oímos, el hormigueo de los latidos del corazón al tomar el pulso, son ritmos que percibimos por un solo sentido exclusivamente: el oído, la vista, el tacto. Sensación de ondas sucesivas, que consumen tiempo, tales son los rasgos esenciales del ritmo.

Los psicólogos profesionales han discutido sobre el origen del ritmo, sin llegar a ponerse de acuerdo. Unos creen que se trata de sensaciones de origen muscular; otros, de varios orígenes. La discrepancia es de especie metafísica y no tomaré partido. Más importancia tiene la descripción de la sensación-ritmo. Lo principal en ésta es la percepción de una repetición de estímulos en que advertimos el retorno de ciertos hechos. Secundaria es la cuestión de que sean o no los músculos de los ojos, del oído, o de los dedos, los que perciben el ritmo, tal como efectivamente se ha comprobado para los de las piernas cuando andamos o bailamos.

Podemos descomponer la serie de hechos que se suceden y retornan en elementos muy variados, a veces sencillos, a veces complejísimo. Los chillidos repetidos y monótonos de ciertas aves, mal calificados de "cantos", la gota de agua que cae y retumba sin interrupción ni cambio (gotera), pueden no parecerles hechos rítmicos a ciertas personas; pero hay músicos que perciben esos ruidos como una complicada melodía y armonía, sujeta al más grato de los ritmos (Ver Ribot, ob. cit. pp. 154 y sigs). La noción de ritmo, como todo lo que

depende de la percepción (y pocas nociones tienen otra fuente), no es, por lo tanto, uniforme para todas las conciencias.

El ritmo más sencillo consiste en la alternación de un hecho repetido y en la interrupción entre uno y otro: hecho y pausa, como en la gotera, o los chillidos, o el pulso, de que ya se habló.

Este ritmo de dos tiempos, equivalentes en música a una nota y un silencio, no es, por cierto, el ritmo de 2 tiempos de los músicos o de los poetas, en que alternan "dos hechos", dos notas, dos sílabas, que forman grupo y retornan como grupo. Lo que en las artes rítmicas se llama pues ritmo de 2 tiempos es el de dos tiempos llenos, dos elementos positivos que se repiten y retornan sin pausa intermedia. Este ritmo se dice *binario*. Y *terciario* es, análogamente, el de tres elementos positivos, y *cuaternario* el de cuatro, etc.

En la poesía, el ritmo es auditivo. Se oyen los fonemas (vocales y consonantes) con que formamos las palabras. Pero, ni los fonemas ni las palabras de por sí, constituyen el elemento que retorna y ondula, sino la sílaba de la dicción. Por consiguiente, la sílaba es un ente (ya que no podemos en rigor decir "objeto") que merece especial atención de nuestra parte. La noción de sílaba es forzosamente clara para toda persona que ha aprendido el "silabario"; pero ahora necesitamos una definición técnica de este elemento fundamental de la versificación. Acústicamente considerada, la sílaba es un núcleo fónico, limitado antes y después por depresiones o interrupciones de la perceptibilidad de los sonidos; y fisiológicamente considerada, es un núcleo articulatorio, limitado antes y después por depresiones o interrupciones de la actividad muscular. Y, puesto que la sílaba es una partícula de la masa sonora, limitada por depresiones, resulta evidente que la partícula misma es lo contrario de una depresión, o sea, un momento de mayor presión o esfuerzo de los músculos, de mayor cuerpo o hinchazón de la columna sonora y de mayor perceptibilidad de los sonidos. Partícula a menudo compuesta, y que, por lo tanto, puede descomponerse en sonidos y ruidos elementales, que son los fonemas: vocales y consonantes.

Cada "momento de mayor presión o esfuerzo" no es uniforme en la serie de sílabas que emitimos al hablar. Al revés, cada uno se diferencia del otro en el cuerpo, volumen o peso. Tres calidades intervienen en esto, en mayor o menor proporción: *fuerza* (intensidad), *longura* (cantidad) y *agudez* (altura tonal). La variedad de grados de estas *tres dimensiones* del cuerpo de las sílabas, mezcladas en varia-

das formas y unidas a las otras variaciones (fonemas, sentidos), da a la materia sonora del lenguaje una movilidad que nos asombraría, si no fuese un espectáculo cotidiano.

Cualquier moderno tratado de física, fisiología o fonética explica mejor que como lo hacen los diccionarios de nuestra lengua las diferencias entre ruido y onido. No será fuerza pues que ya me detenga a señalarlas. Aquí me limitaré a hacer notar que, así como lo propio de las consonantes es lo típico de los ruidos, o sea, vibraciones no periódicas; y lo propio de las vocales es lo típico de los sonidos, o vibraciones periódicas; así, de modo análogo, las ondulaciones *no periódicas* de las sílabas producen lo que se llama "ritmos de la prosa" (y que más propio sería llamar "a-ritmos"); y las ondulaciones *periódicas* producen los ritmos de los versos, cuya calidad rítmica es tanto más perceptible cuanto más regular es la ondulación (Ver *Manuel de psychologie* par E. B. Titchener, trad. par Lesage, Paris, 1922, p. 351).

En efecto, los latidos normales del pulso son rítmicos, porque son periódicos; y cuando un latido falla o se acelera o se retarda o cambia de volumen, los médicos dicen que el pulso es arrítmico. Y dicen bien, porque la cosa esencial del ritmo es la periodicidad, la equidistancia en el tiempo del hecho que se repite. Ahora bien se observa en los versos, pero no en la prosa, cierta regularidad en las modulaciones de la voz. La diferencia esencial entre prosa y verso estribaría pues en eso: el verso es rítmico, la prosa arrítmica. Pero en el lenguaje usual todos cometemos el error, aún a sabiendas, de llamar rítmica también a la prosa.

En las modulaciones del lenguaje se repiten y retornan a intervalos regulares, o que así nos parecen, ciertas cualidades de la serie sucesiva de sílabas, a saber: mayor fuerza de una cada dos, tres o cuatro de ellas; o mayor longura, o mayor o menor agudez, o mayor separación. En la músicaailable moderna, que es la más común, la mayor fuerza de cierta nota señala el ritmo y determina una cadencia. Pero hay música en que la mayor fuerza o acento no coincide con los compases del ritmo, el cual es determinado más bien por la simple noción de tiempo transcurrido. En la versificación de los antiguos griegos, el ritmo era determinado, según parece, por ciertas sílabas a la vez más largas y más fuertes que las otras. En la versificación de las lenguas europeas y americanas modernas, el ritmo es determi-

nado por la mayor fuerza y altura de ciertas sílabas. (Ver mi ensayo *La versif. neo-clásica...*, Stgo., 1946).

En relación con la naturaleza subjetiva de los ritmos (ajena a la matemática), conviene plantear un problema (aunque no le demos solución). Cuando entre dos contracciones del corazón, los intervalos que marca el pulso son sensiblemente diferentes, los médicos dicen que el pulso es arritmico. Ahora bien, ¿es fuerza que los intervalos (compases en la música) sean de igual duración para que debamos considerarlos como porciones de un ritmo? Si ello no fuese indispensable, habría que distinguir dos tipos de ritmos: 1º De compases simétricos, y 2º De compases asimétricos. Esta diferencia tiene importancia en versificación, porque como se ha visto en la Parte I de este ensayo, todo un sistema de versos está formado por ondas asimétricas.

Posee el lenguaje, pues, calidades que se manifiestan en muchos grados. La simple alternación de sílabas e intervalos iguales forma ya un ritmo: lalalalala... Pero los varios grados de intensidad, agudez o duración de las sílabas, y de duración de las pausas entre sílabas, son otros tantos medios que el lenguaje utiliza ampliamente.

Si en vez de repetir a intervalos regulares una misma sílaba, idéntica en todas sus calidades, hacemos variar una de cada dos en un detalle, por ejemplo, mayor intensidad de las pares que de las impares: lalálalálalá..., nos resulta un ritmo *binario*, es decir, con intervalo o pausa cada dos de ellas. Si cada tres: lalálalálalálalá..., lálalalálalálalá..., lálálalálalálalá..., nos resultará un ritmo *ternario*. Si cada cuatro lalalalálalalálalalálalá..., *cuaternario*, etc.

Lo mismo acontecería si variásemos otra calidad solamente; por ejemplo, la altura del tono, o la duración. Y, en efecto, la altura tonal y el timbre es lo que varía, si, en vez de *a acentuada* ponemos e en los sitios pertinentes: lalalalalale..., lelalalalela..., lalalalalalelale..., lelalalalelalelala...

Si representamos la *a larga* por aa (doble) y la *a breve* por a (sencilla), esta serie lalaalalaalalaa... sería un ritmo binario de duración, y en orden inverso lo sería también este otro: laalalaalalala.

He escrito hasta aquí sin separación las sílabas de los ejemplos, para indicar que las he supuesto equidistantes unas de otras. Pero, como se ha visto, las sílabas pueden ir *en la frase* separadas por intervalos mayores unos que otros. Si, pues, en la serie binaria introducimos una pausa menos breve cada dos sílabas: lalá lalá lalá lalá...

el ritmo ya es otro: y esto puede aplicarse a todos los grupos: binarios, terciarios, etc., y de varias maneras.

Considérese ahora que todos los accidentes que puede sufrir una sílaba, o la serie de ellas, pueden combinarse en mayor o menor grado o con exclusión de unos u otros, para diferenciar una de cada dos, de cada tres, de cada cuatro . . . ; considérese, además, que si la intensidad de esa *una* es menor que la de *otra* sílaba también fuerte y la *una* se subordina a la *otra* regularmente, puede acontecer todavía que el ritmo se forme con *dos sílabas diversamente intensas* de cada cuatro, como en *lálalalá lálalalá lálalalá . . .* : o dos de cada cinco, etc., y entonces se tendrá una idea de la asombrosa riqueza de ritmos que puede formar el lenguaje. Ritmos tan complejos, tan singulares, a menudo, que es maravilla cómo nuestro sentido del ritmo los coge y los goza como tales.

En efecto, los ritmos del pulso, del péndulo, y demás que mencioné antes, se componen de variantes o curvas uniformemente repetidas; son regulares, homogéneos, simétricos. Los del lenguaje, al revés, están formados por variantes o curvas diferentes, en que las secciones de la ondulación de una frase se diferencian entre sí o de las secciones de otra frase; y, a pesar de estas irregularidades, el oído percibe el conjunto con el sello de los ritmos: balances de *cadencias*, no de *a-ritmos*. Para considerar más a lo vivo este hecho sorprendente, voy a examinar algunos pasajes en prosa de diversas épocas. Los he elegido sin prevención, hasta cierto punto; pues he puesto cuidado en que pertenezcan a estilistas con sentido del ritmo y que hablen de cosas concretas, en frases cortas; ya que en esto, como en todo, hay variedad, bueno y mejor, malo y peor. Prosa hay tan pedregosa, áspera y descompasada, tan falta de pausas o de buena distribución de acentos, que trabajo cuesta hallar una sola frase cadenciosa y agradable. No carece, empero, tal prosa de modulación ni ritmos a secas, sino de ritmos plausibles, cadenciosos. La elección de pasajes es, pues, indispensable; pero los elegidos aquí no son una excepción en sus autores ni en otros buenos hablistas. Voy a escribir cada pasaje en tantos renglones como pausas de sentido, breves o largas, hace un buen lector para obligar a las palabras a soltar todo su significado. Y voy a indicar, en el margen derecho, el número de sílabas del renglón, como en el capítulo anterior con dos cifras: separadas por una barra para señalar las partes protónicas y postónicas:

E después que fueron casados,	8/1
comoquier que ella era	6/1
muy buena dueña	4/1
e muy guardada en el su cuerpo,	8/1
comenzó a ser la más brava,	7/1
e la más fuerte,	4/1
e la más revésada cosa del mundo,	11/1
asi que,	2/1
si el Emperador	5/0
quería comer,	5/0
ella decía	4/1
que quería ayunar,	6/0
e si el Emperador	6/0
quería dormir,	5/0
quiesse ella levantar,	7/0
e si el Emperador	6/0
querie bien a alguno,	6/1
luego ella lo desamaba.	7/1
¿Qué vos diré más?	5/0
Todas las cosas del mundo	7/1
en que el Emperador	6/0
tomaba placer,	5/0
en todas daba ella a entender	9/0
que tomaba pesar,	6/0
e de todo	3/1
lo que el Emperador facía,	8/1
de todo	2/1
facía ella el contrario siempre.	9/1

(De *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, en el cual se han modernizado levemente las formas y la ortografía. Ed. Sánchez Cantón, Madrid, 1920, p. 145)

Como la gente fué sosegada,	9/1 (4/1-4/1)
Darioleta se levantó	8/0
e tomó a Elisena	6/1
asi desnuda como en su lecho estaba,	11/1 (4/1-6/1)
solamente la camisa	7/1
e cubierta de un manto,	6/1
e salieron ambas a la huerta,	9/1
e la luna hacía muy clara;	9/1
la doncella miró a su señora,	9/1
e abriéndole el manto,	5/1
católe el cuerpo,	4/1
e díjole riendo:	5/1
"Señora,	2/1
en buena hora nació el caballero	9/1
que vos esta noche habrá".	7/0

(*Amadís de Gaula*, Cap. I. B. A. E., t. 40, p. 3)

¡Oh invisible	4/1	} 10/0
y que todo lo ve,	6/0	
inmutable	3/1	} 9/1
y que todo lo muda;	6/1	
a quien	2/0	

ni los espacios dilatan,	7/1
ni las angosturas estrechan,	8/1
ni la variedad muda,	6/1
ni la necedad corrompe,	7/1
ni las cosas tristes perturban,	8/1
ni las alegres halagan;	7/1
a quien	2/0
ni el olvido quita.	5/1
ni la memoria da,	6/0
ni las cosas pasadas pasan.	8/1
ni las futuras suceden;	7/1
a quien	2/0
ni el origen dió principio.	7/1
ni los tiempos aumento,	6/1
ni los acaecimientos darán fin;	10/0
porque en los siglos de los siglos	8/1
permanecéis para siempre!	7/1

(Granada, citado por Coll y Vehí, *Diálogos*, VI, Barcelona 1882, p. 206)

He aquí otro más antiguo aún, puesto que pertenece a *Los Nombres de Cristo*, de Fray Luis de León, 1583: *Obras*, Madrid, 1885, I, III, p. 7-8.

Es la huerta grande,	5/1
Y estaba entonces bien poblada de árboles,	10/2
aunque puestos sin orden;	6/1
mas	1/0
eso mismo hacía deleite en la vista,	5/1-5/1
y sobre todo	4/1
la hora y la sazón	5/0
Pues,	1/0
entrados en ella,	5/1
primero	2/1
y por un espacio pequeño	8/1
se anduvieron paseando	7/1
y gozando del frescor;	7/0
y después se sentaron juntos	8/1
a las sombras de unas parras.	7/1
y junto a la corriente	6/1
de una pequeña fuente	6/1
en ciertos asientos.	5/1
Nace la fuente	4/1
de la cuesta	3/1
que tiene la casa	5/1
a las espaldas,	4/1
y entraba en la huerta	5/1
por aquella parte,	5/1
y corriendo y estropezando,	8/1
parecía reirse.	6/1
Tenían también	5/0
delante de los ojos;	6/1
y cerca de ellos,	4/1
una alta y hermosa alameda.	8/1
Y más adelante,	5/1
y no muy lejos,	4/1

se veía el río Tormes, 7/1  
 que aún en aquel tiempo 5/1  
 hinchendo bien sus riberas, 7/1  
 iba torciendo el paso 6/1  
 por aquella vega. 5/1  
 El día era sosegado 7/1  
 y purísimo, 3/2  
 y la hora muy fresca. 6/1

Esta figura 4/1  
 que vuesa merced en mía ha visto, 9/1  
 por ser tan nueva 4/1  
 y tan fuera / de las que comúnmente

[ / se usan, 13/1 (12/1)  
 no me maravillaría yo 9/0  
 de que le hubiese maravillado, 9/1  
 pero 1/1  
 dejará vuesa merced de estarlo 9/1  
 cuando le diga, 4/1  
 como le digo, 4/1  
 que soy caballero destes 7/1  
 que dicen las gentes 5/1  
 que a sus aventuras van. 7/0  
 Salí de mi patria, 5/1  
 empeñé mi hacienda. 5/1  
 dejé mi regalo, 5/1  
 y entreguéme en los brazos / de la [fortuna. 11/1(6/1-4/1)  
 que me llevasen / donde más fuese [ / servida 12/1(8/1-7/1)

Quise resucitar 6/0  
 la ya muerta andante caballería, 10/1  
 y ha muchos días 4/1  
 que tropezando aquí, 6/0  
 cayendo allí, 4/0  
 despenándome acá, 6/0  
 y levantándome acullá 8/0 (7/1)  
 he cumplido gran parte/de mi deseo 11/1 (6/-4/1)  
 socorriendo viudas, 5/1 (6/1)  
 amparando doncellas, 6/1  
 y favoreciendo casadas, 8/1  
 huérfanos 1/2  
 y pupilos, 3/1  
 propio y natural oficio 7/1  
 de caballeros andantes, 7/1  
 y así 2/0  
 por mis valerosas, 5/1  
 muchas 1/1  
 y cristianas hazañas 6/1  
 he merecido andar ya en estampa 9/1  
 en casi todas 4/1  
 o las más naciones del mundo. 8/1

(Cervantes, *Quijote*, II, 16)

No hay galán con mal pié y pierna; 8/1  
 no hay casa firme sin buen cimiento, 9/1 (4/1-4/1)

el lodo respeta las cosas nuevas,	9/1 (5/1-4/1)
y no se pega tanto.	6/1
Finalmente,	3/1
de tres jornadas que tiene la mujer,	11/0 (4/1-6/0)
conviene a saber:	5/0
la cara,	2/1
la cintura,	3/1
y la planta,	3/1
los bajos son el acto tercero.	9/1 (4/0-5/1)
La mayor gracia en ellas	6/1
y en los hombres	3/1
es	1/0
el andar bien:	4/0
quien no está bien calzado	6/1
ha de andar mal	4/0
por fuerza,	2/1
y apenas se ha mirado la cara del que pasa	14/1 (6/1-6/1)
cuando los ojos bajan a registrar los pies;	14/0 (6/1-6/0)
y si no van tales,	5/1
no hay pavón tan lindo	5/1
que no deshaga la rueda.	7/1

(Lope de Vega, *La Dorotea*, II. Ed. de A. Castro, Madrid, 1913, p. 55)

La pluma	2/1
es del natural de la lengua,	8/1
y por esto	3/1
es menester vivir con ella	8/1
con el mismo tiento que con la lengua,	10/1 (5/1-4/1)
y mucho más,	4/1
porque deja rastro,	5/1
y mucho más,	4/0
porque a la lengua	4/1
añadió freno la naturaleza	11/1 (5/1-5/1)
Frenillo	2/1
se llama aquella atadura	7/1
con que está asida.	4/1
Quizá el diablo de la lengua,	7/1
del despecho de verse atada	8/1
y encerrada,	3/1
buscó tal instrumento	6/1
para volar donde ella no podía	10/1
y el más ligero.	4/1

(Quevedo, *Sentencia 487*, en vol. *Prosa de las Obras Completas*, ed. Astrana Marín, Madrid, 1945, p. 934)

He aquí otro pasaje de siglo y medio antes. Pertenece a las *Cartas Familiares* del Padre Isla, del 7-III-1755: (B. A. E., t. XV, p. 433)

Pero esto tiene	4/1
fácil remedio	4/1
para que no te alucines.	7/1

En oyéndome una necedad,	9/0
da por supuesto	4/1
que dije la mayor discreción;	9/0
las frialdades.	3/1
ten por cierto	3/1
que son mis mayores gracias;	7/1
cuando te parezca	5/1
que estoy taciturno,	5/1
entonces	2/1
hablo más por el corazón,	8/0
ya que no pueda por la boca;	8/1
de melancólico	4/2
no creas que haya más	6/0
que las apariencias;	5/1
sobre lo reservado.	6/1
en diciéndote a ti misma	7/1
todos aquellos secretos	7/1
que tú quisieras saber,	7/0
vē aquí	3/0
que te hablo con el corazón	8/0
de par en par;	4/0
y así de lo demás.	6/0
con esta clave	4/1
no hay que temer...	4/0

Mis sueños poéticos	5/2
habían ya tendido sus palios de azur,	12/0 (6/1-5/0)
sus tiendas de oro maravilloso.	9/1 (4/1-4/1)
Mis visiones eran	5/1
mañanas triunfales,	5/1
o noches de seda y aroma	8/1
al claro pleniluniar,	7/0
mi ástro,	2/1
Venus:	1/1
mis aves	2/1
pavones habulosos	6/1
o líricos ruiseñores;	7/1
mi fruta.	2/1
la manzana simbólica	6/2
o la úva pagana;	6/1
mi flor,	2/0
el botón de rosa:	5/1
pues	1/0
lo soñaba decorando eminente	10/1 (3/1-6/1)
los senos de nieve de las mujeres;	10/1 (3/1-4/1)
mi música, la pitagórica,	8/2
que escuchaba en todas partes:	7/1
Pan;	1/0
mi anhelo,	2/1
besar, amar, vivir;	6/0
mi ideal encarnado,	6/1
la rubia a quien habla	6/1
un día	2/1
sorprendido en el baño:	6/1
Acteón adolescente	6/1
delante de mi blanca diosa,	8/1

silencioso,	3/1
pero mordido	4/1
por los más furiosos perros del deseo.	11/1 (5/1-5/1)

(R. Darío, *Mi tía Rosa*, en *Poesías y Prosas caras*, Santiago, 1938. p. 89)

Y la más fuerte base	6/1
de la incertidumbre,	5/1
lo que más hace vacilar	8/0
nuestro deseo vital.	7/0
lo que más eficacia da	8/0
a la obra disolvente de la razón,	11/0 (6/1-4/0)
es	1/0
el ponernos a considerar	9/0
lo que podría ser	6/0
una vida del alma	6/1
después de la muerte.	5/1
Porque,	1/1
aun venciendo,	3/1
por un poderoso esfuerzo de fe,	10/0
a la razón	4/0
que no dice y enseña	6/1
que el alma no es	5/0
sino una función	5/0
del cuerpo organizado,	6/1
queda	1/1
luego	1/1
el imaginarnos	5/1
qué pueda ser una vida inmortal	10/0
y eterna	2/1
del alma.	2/1
En esta imaginación	7/0
las contradicciones.	5/1
y los absurdos	4/1
se multiplican,	4/1
y se llega,	3/1
acaso,	2/1
a la conclusión de Kierkegaard,	9/0
v es.	1/0
que si es terrible la mortalidad del alma,	12/1 (4/1-7/1)
no menos terrible es	7/0
sü inmortalidad.	6/0

(Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, 1912, p. 124)

Todo era libertad y animación	10/0
dentro de este agosto recinto,	8/1
cuya entrada	3/1
nunca hubo guardas que vedasen,	8/1
En los abiertos pórticos,	6/2
formaban corro los pastores	8/1

cuando consagraban	5/1
a rústicos conciertos	6/1
sus ocios;	2/1
platicaban	3/1
al caer la tarde	5/1
los ancianos;	3/1
y frescos grupos de mujeres	8/1
disponían,	3/1
sobre trenzados juncos,	6/1
las flores y los racimos	7/1
de que se componía únicamente	10/1
el diezmo real...	4/0
y luego,	2/1
cuando la muerte vino a recordarle	10/1
que él no había sido	5/1
sino un huésped más	5/0
en su palacio,	4/1
la impenetrable estancia	6/1
quedó clausurada	5/1
y muda para siempre;	6/1
para siempre abismada	6/1
en su reposo infinito;	7/1
nadie la profanó jamás,	8/0
porque nadie hubiera osado	7/1
poner la planta irreverente	8/1
donde el viejo rey allí	7/0
quiso estar solo con sus sueños	8/1
y aislado	3/1
en la última Thule de su alma.	10/1

(pp. 46 y 50 de Madrid. 1919)

Nunca tuvo nuestro mar	7/0
la pureza	3/1
la alegría	3/1
y quietud	3/0
de esa tarde.	4/1
Sigüenza vió algunas gentes	7/1
asomadas a los balcones.	8/1
Todas	1/1
le parecieron comunicadas	9/1 (4/1-4/1)
de la gracia infantil	6/0
de la inocencia <i>antigua</i>	6/1
del Mediterráneo.	5/1
Si pasaba algún barco de vela	9/1
se veía todo su dibujo	9/1
primorosamente calado	8/1
sobre el cielo y las aguas.	6/1
La isla de Tabarca,	6/1
que siempre tiene un misterio azul	9/0
de distancia,	3/1
como hecha de humo,	5/1
mostrábase cercana,	6/1
clara,	1/1

desnuda	2/1
y virginal.	4/0

(Gabriel Miró, *Libro de Sigüenza, Una Tarde*. Buenos Aires, 1938, p. 52)

Según el humor del aire,	7/1
la alameda es vocinglera	7/1
o benedictina,	5/1
y en el viento grande	5/1
su música de locos sueltos	8/1
silba con todos los silbos	7/1
en batahola de cacatúas.	9/1 (4/1-4/1)
No hay aire muerto en su reino,	7/1
luz parada tampoco,	6/1
y se camina pisando su jugarreta de sombra.	15/1 (7/1-7/1)
largo choapino de florones,	8/1 (4/1-3/1)
de triángulos	2/2
y de swásticas,	3/2
azules y morados.	6/1
El sol se va	4/0
y ella empieza a echar fantasmas	7/1
y a volverse equívoca;	5/2
y	1/0
¿quién cuenta lo que corre por un tubo de	
[alamedas	6/1 -7/1
entre el sesgar del sol	6/0
y la noche?	3/1

(Gabriela Mistral, *Recado sobre la alameda chilena*, *La Nación* de B. Aires, 29-VII-1945, y *El Mercurio* de Santiago, 7-VIII, 1945)

La ciudad de las abejas	7/1
es la república ideal	8/0
Ya te he dicho que el mundo es hermoso,	9/1
es pulcro,	2/1
porque es lógico;	3/2
eso quiere decir la voz <i>mundo</i> ,	9/1
<i>mundus</i> ,	1/1
si no me equivoco.	5/1
Todo en el universo	6/1
está sujeto a maravillosa ordenación	14/0 (4/0-9/0)
Lo inorgánico se rige por leyes serenas,	13/1 (3/2-8/1)
no contingentes.	4/1
lo orgánico y zoológico,	6/2
hasta el hombre.	3/1
se atiende al instinto,	5/1
que procede siempre en derechura	9/1
y sin dubitaciones.	6/1
En cambio,	2/1
el símbolo del hombre	6/1

fué el jumento de Buridán,	8/0
que poseía una vislumbre	8/1
o premonición	5/0
de inteligencia discursiva.	8/1
y por esto mismo	5/1
murió de inanición	6/0
entre dos montones de heno	8/1
dudando por cuál decidirse.	8/1

(R. Pérez de Ayala. *Belarmino y Apolonia*, B. Aires. 1944, p. 32)

Sería impropio atribuir la musicalidad de estos pasajes sólo a las pausas que muestran los renglones. La musicalidad de un fragmento de prosa no depende toda de sólo la armonía de los números de sus sílabas: todos pares, todos impares, o unos complementarios de otros, de modo que un ritmo cadencioso recorra el conjunto de punta a cabo. Depende también de los accidentes interiores de cada onda o renglón, es decir, de la distribución y correlación y grado de los acentos secundarios, y las pausas leves o levísimas que les siguen, de la longura y altura de las sílabas, de la voz o timbre de las vocales, y la adecuada percusión, fricción, soplo, silbo, campanilleo, etc., de las consonante. Conjunto de elementos rebelde al análisis, pero que se entrega al oído como sensación, de la cual intuimos impresiones inexpresables.

No hay que olvidar que la lectura es cosa variable, no sólo de persona a persona, de circunstancia a circunstancia, etc. (ver mi estudio *El octosílabo castellano*, Stgo., 1945), sino, particularmente en nuestro caso, de lo que antes de leer juzgamos prosa, enderezada a la razón, y lo que juzgamos verso, enderezado al sentimiento y cómo lo juzgamos de antemano. Quien lea nuestra *Canción Nacional* con el recuerdo del canto en la mente la leerá con tres acentos parejos:

Majestuósa es la blánca montaña  
que te dió por baluárte el Señor . . .

Quien la lea como simples versos, buscará el vaivén de las cadencias con dos vértices:

Majestuósa es la blanca montaña  
que te dió por baluárte el Señor.

Esto se aplica también a la prosa. Cuando queremos darle la gracia del movimiento, involuntariamente la transformamos en eso que es propio del verso.

La división en renglones más o menos cortos y las cifras de sus sílabas no es, pues, un análisis total de los trozos precedentes.

Es posible, además, que algún lector estime que él no separaría siempre donde yo he separado, etc. Pero, enmendadas las diferencias, y examinados en esta forma muchos pasajes, tendrá que convenir en que al cabo de cierto tiempo, habrá hallado, tal como yo, renglones de todas las variedades posibles. Los que una vez clasificados y puestos en orden, formarán una lista escalonada en esta forma: 1/0, 1/1, 1/2; 2/0, 2/1, 2/2; 3/0 3/1, 3/2; etc.

Y, de acuerdo con lo que he explicado en el Capítulo IV de *El octos, cast.*, los renglones tienen, desde 3/0 adelante, un acento rítmico secundario, o más, según el caso, aparte del acento principal; acentos que se distribuyen, a pesar de las palabras y de su acentuación lógica, siguiendo curvas rítmicas, que imponen las leyes de la acústica y el sentido del ritmo. Cada renglón viene a ser, así, un tipo métrico que indican los guarismos terminados en 1: 3/1 igual tetrasílabo; 4/1 igual pentasílabo, etc. Pero, como las reglas convencionales tocantes al decasílabo y versos mayores excluyen algunos tipos de acentuación, habrá renglones de las fórmulas 9/1, 10/1, 11/1, 12/1, etc., que no deberán tenerse por versos. Llamaré, imitando al canónigo Sicilia, períodos acentuales (él decía prosódicos) a todos estos renglones, en vez de "versos".

El análisis muestra pues que, en la buena prosa, los períodos acentuales son breves: generalmente de 3 a 8 sílabas protónicas; aun cuando, a menudo, dos períodos contiguos y separados por leve pausa, pueden reunirse y armonizarse, dando vida a una ondulación más amplia, ligeramente quebrada por un mayor retardo en el sitio de unión de los dos períodos.

Muestra también que los períodos de 3 y más sílabas protónicas tienen o pueden tener dos acentos principales, subordinado el secundario al de la sílaba tónica, que es el principal:

*é después que fueron casados,  
como quier que ella era  
muy buena dueña  
e muy guardada en el su cuerpo , . . .*

y cuando falta el secundario, por ser una de esas palabras que se llaman "inacentuadas", el lector le pone acento:

*e la más fuerte . . .  
si el Emperador . . .*

*e de todo . . .  
oh invisible . . .  
inmutable . . .*

dando a la dicción un movimiento general aunque arrítmico, sin embargo, de 2y2y2. . . acentos, que constituye una suerte de cadencia y hasta de metro, aunque irregular.

No pocos de estos pasajes de "acentos contados" *balanceados de dos en dos*, en que, además, coinciden sílabas de números iguales o cercanos, tales como 6/1 con 7/1 u 8/1, o bien 5/1 con 4/1 o 6/1, forman verdaderos pasajes en arte mayor, alejandrinos rítmicos o en pies de romances. Ver los Capítulos I, III y V.

Versos de arte mayor sin rima parecen, en efecto, los siguientes:

Si el *Emperador* — *quería comer*,  
ella *dicía* — que *quería ayunar*, . .

(D. Juan Manuel)

Y *abriéndole el manto*, — *católe el cuerpo*,  
e *díjole riendo*:  
"Señora, en buena hora — *nació el caballero* .

(*Amadís*)

Es la *huerta grande*, — y *estaba entonces*  
bien *poblada de árboles*, — aunque *puestos sin orden*;  
mas, eso *mismo hacía*— *deleite en la vista*.  
y *sobre todo* — la *hora* y la *sazón*.

(F. Luís de León)

Mis *sueños poéticos* — *habían ya tendido*  
sus *palios de azur*, — sus *tendas de oro*  
maravilloso. — Mis *visiones eran*  
*mañanas triunfales*, — o *noches de seda*  
y *aroma*, al *claro* — *plenilunar*.

(R. Darío)

y secciones de un romance viejo, estos otros:

Ni los *espacios dilatan*, — ni las *angosturas estrechan*,  
ni la *variedad muda*, — ni la *necedad corrompe*,  
ni las cosas *tristes perturban*, — ni las *alegres halagan*;

(Granada.—En "ni la variedad muda", si se quiere mantener el acento prosódico de *variedad*, hay que poner un tiempo de silencio entre *dád* y *mú*)

Pues, *entrados en ella* — (primero) y por un *espacio pequeño*  
se *anduvieron paseando* — y *gozando del frescor*;

y después se sentaron juntos — a las sombras de unas parras,  
y junto a la corriente — de una pequeña fuente . . .

(Luis de León)

Dejará vuesa merced de estarlo — cuando le diga, como le digo,  
que soy caballero destes — que dicen las gentes  
que a sus aventuras van . . .

(Cervantes)

Sobre lo reservado, — en diciéndote a ti misma  
todos aquellos secretos — que tú quisieres saber,

(Isla)

(Mis aves)  
pavones fabulosos — o líricos ruiseñores;  
(mi fruta)  
la manzana simbólica — o la uva pagana;  
(mi flor)  
el botón de rosa:— pues lo soñaba  
decorando eminente  
los senos de nieve — de las mujeres;

(R. Darío)

En los abiertos pórticos—formaban corro los pastores  
cuando consagraban a rústicos conciertos . . .

Para siempre abismada—en su reposo infinito;  
nadie la profanó jamás,—porque nadie hubiera osado  
poner la planta irreverente—allí, donde el viejo rey  
quiso estar sólo con sus sueños—y aislado . . .

(Rodó)

Si pasaba algún barco de vela—se veía todo su dibujo  
primorosamente calado—sobre el cielo y las aguas.

(G. Miró)

Según el humor del aire,—la alameda es vocinglera  
o benedictina,—y en el viento grande  
su música de locos sueltos—silba con todos los silbos  
en batahola—de cacatúas.

(Gabriela Mistral)

Una ojeada le bastará al lector para comprender que no son éstos los únicos pasajes con versos métricos de tipo "rítmico" entreverados en el estrecho límite de estos trozos para ejemplo. Pero la unión de períodos de otras medidas puede dar hasta versos "silábicos" perfectos, ora de la especie simple, ora de la especie compuesta (Ver Capítulos III y IV).

Sin contar los renglones que *de una pieza* aparecen ya con 10/1, o 12/1 sílabas, por ejemplo:

Ni los acaecimientos darán fin. (Granada. 6.10).  
 Y estaba entonces bien poblada de árboles. (León. 4.8.10).  
 La ya muerta andante caballería. (Cervantes. De cadencia 5.10).  
 Con el mismo tiento que con la lengua. (Quevedo. 5.10).  
 Para volar donde ella no podía. (Quevedo. 4.6.10).  
 Que pueda ser una vida inmortal. (Unamuno. 4.7.10).  
 Todo era libertad y animación. (Rodó. 3.6.10).  
 De que se componía únicamente. (Rodó 6.10).  
 Cuando la muerte vino a recordarle. (Rodó 4.6.10).  
 En la última Thule de su alma. (Rodó. 3.6.10)  
 Tan fuera de las que comúnmente se usan. (Cervantes 3.8.12)  
     La y anterior se absorbe por sinalefa con la  
     sílabla anterior).  
 Que me llevasen donde más fues: servida. (Cervantes. 4.9.12).  
 Habían ya tendido sus palios de azur. (Darío. 6.12).  
 Y la obra disolvente de la razón. (Unamuno 3.7.12).  
 Que si es terrible la inmortalidad del alma. (Unamuno 4.10.12).

Pueden tenerse por endecasílabos o tredecasílabos ciertas parejas de renglones que en la dicción unida del trozo resultan tales. Endecasílabos por ejemplo, dan los renglones de 6/0 y 4/1, 6/1 y 3/1, 6/2 y 2/1, 4/0 y 6/1, 4/1 y 5/1, 4/2 y 4/1, etc.:

Católe el cuerpo e dijole riendo. (Amadís 4.6.10).  
 Oh invisible y que todo lo ve. (Granada. 4.7.10).  
 Y sobre todo la hora y la sazón. (León. 4.6.10).  
 Primero y por un espacio pequeño. (León. 2.7.10).  
 El día era sosegado y purísimo. (León. 3.7.10).  
 Que tropezando aquí, cayendo allí, (Cervantes. 4.6.10).  
 despeñándome acá, (Cervantes. 6/0).  
 El andar bien: quien no está bien calzado. (Lope. 4.7.10).  
 Frenillo se llama aquella atadura. (Quevedo. 5.10).  
 Y encerrada, buscó tal instrumento, (Quevedo. 3.6.10).  
 De par en par; y así de lo demás. (Isla. 4.6.10).  
 Los senos de nieve de las mujeres. (Darío. 5.10).  
 Es el ponernos a considerar. (Unamuno. 4.10).  
 Por un poderoso esfuerzo de fe,  
 a la razón que nos dice y enseña. (Unamuno. 5.10 y 4.7.10).  
 Que el alma no es sino una función. (Unamuno. 5.10).  
 Las contradicciones y los absurdos, (Unamuno. 5.10).  
 se multiplican y se llega, acaso... (Unamuno. 3.8.10).  
 Disponían, sobre trenzados juncos. (Rodó. 3.8.10).  
 La alegría y quietud de esa tarde. (Miró. 3.6.10).

Tredecasílabos se forman por la reunión de 6/0 y 6/1, 6/1 y 5/1, 6/2 y 4/1, 8/1 y 3/1, 10/0 y 2/1, 9/0 y 3/1, 7/0 y 5/1, 1/1 y 11/1, etc., y los hay de una y dos cesuras: (Ver *Tres grandes metros*, p. 39 y sig.):

De la gracia infantil—de la inocencia *antigua*  
 Que siempre tiene—un misterio azul—de distancia . .  
 como hecha de humo—mostrábase—cercana . . .

(G. Miró)

O bien:

De la gracia infantil.  
 de la inocencia antigua—del Mediterráneo.

(G. Miró)

Dentro de este augusto recinto—cuya entrada  
 Cuando consagraban—a rústicos conciertos . .  
 Y frescos grupos—de mujeres—disponían . . .  
 La impenetrable estancia—quedó clausurada  
 Quiso estar solo—con sus sueños—y aislado

(Rodó)

O bien:

La impenetrable estancia  
 quedó clausurada—y muda para siempre

(Rodó)

Cuando el primer hemistiquio es 5/1 o 5/0,

como hecha de humo  
 cuando consagraban  
 quedó clausurada

el renglón puede percibirse como de “arte mayor”.

Y la más fuerte base—de la incertidumbre .  
 Lo que podría ser—una vida del alma . . .

(Unamuno)

Que pueda ser—una vida inmortal—y eterna. (Unamuno)  
 De melancólico—no creas que haya más . . . (P. Isla)  
 Se llama—aquella atadura—con que está asida.

(Quevedo)

Que me llevasen—donde más fuese servida.

(Cervantes)

Mas, eso mismo hacía—deleite en la vista  
 Parecía reírse.—Tenían también . . .  
 Iba torciendo el paso—por aquella vega.

(Luis de León)

E si el Emperador—quería bien a alguno .

(Don Juan Manuel)

Muy buena dueña—e muy guardada—en el su cuerpo,  
comenzó a ser—la más brava—e la más fuerte . .  
(Don Juan Manuel)

E de todo—lo que el Emperador facía,  
de todo—facía élla—el contrario siempre.  
(Don Juan Manuel)

La mayor gracia en ellas—y en los hombres es . .  
(Lope)

Las parejas de renglones que dan versos de los llamado “compuestos”, apenas vale la pena de señalarlas, pues basta mirar las cifras del análisis marginal.

Aparecen allí:

El 4/1 — 4/1:

Como la gente—fué sosegada. (*Amadis*)  
Pero esto tiene fácil remedio. (Isla)  
Con esta clave—no hay que temer. (Isla)  
No hay casa firme—sin buen cimiento. (Lope)  
Le parecieron—comunicadas. (Miró)  
En batahola—de cacatúas. (G. Mistral)  
Sus tiendas de oro—maravilloso. (Darío)

El 5/1 — 5/1:

Eso mismo hacía—deleite en la vista. (León)  
Y entraba en la huerta—por aquella parte. (León)  
Y si no van tales— no hay pavón tan lindo. (Lope)  
Añadióle freno—la naturaleza. (Quevedo)  
Cuando te parezca—que estoy taciturno. (Isla)  
Mis visiones cran mañanas triunfales. (Darío)  
Por los más furiosos—perros del desco. (Darío)  
Que él no había sido—sino un huésped más. (Rodó)  
Por un poderoso esfuerzo de fe. (Unamuno)

El 6/1 — 6/1:

Y junto a la corriente—de una pequeña fuente. (León)  
Quien no está bien calzado—ha de andar mal por fuerza.  
y apenas se ha mirado la cara del que pasa  
cuando los ojos bajan—a registrar los pies. (Lope)  
Y muda para siempre:—para siempre abismada. (Rodó)  
la manzana simbólica—o la üva pagana. (Darío)  
Mi ideäl encarnado,—la rubia a quien había  
un día  
sorpresa en el baño:—Acteón adolescente. (Darío)

El 7/1 — 7/1:

Se anduvieron paseando—y gozando del frescor. (León)  
 Propio y natural oficio—de caballeros andantes. (Cervantes)  
 Conviene a saber: la cara,—la cinturã y la planta. (Lope)  
 Las frialdades, ten por cierto—que son mis mayores gracias.  
 (Isla)

En diciéndote a ti misma—todos aquellos secretos  
 que tú quisieras saber, . . . (Isla)  
 nunca tuvo nuestro mar—la pureza. la alegría  
 y quietud de esa tarde.—Sigüenza vió algunas gentes. (Miró)  
 Según el humor del aire,—la alameda es vocinglera. (Mistral)  
 Y se camina pisando—su jugarreta de sombra. (G. Mistral)  
 Y ¿quién cuenta lo que corre—por un tubo de alamedas?  
 (G. Mistral)

En 8/1 — 8/1:

Habló más por el corazón,—ya que no pueda por la boca.  
 (Isla)  
 En cambio, el simbolo del hombre—fué el jumento de Buridán,  
 que poseía una vislumbre. (Pérez de Ayala)  
 Entre dos montones de heno,—dudando por cuál decidirse.  
 (Pérez de Ayala)

En 6/1 — 4/1, o bien 4/1 — 6/1:

Comoquier que ella era—muy buena dueña. (D. Juan Manuel)  
 Ella decía—que quería ayunar. (D. Juan Manuel)  
 Así desnuda—como en su lecho estaba. (*Amadis*)  
 Delante de los ojos—y cerca de ellos. (León)  
 y entreguéme en los brazos—de la fortuna. (Cervantes)  
 y ha muchos días—que tropezando aquí. (Cervantes)  
 He cumplido gran parte—de mi deseo. (Cervantes)  
 De tres jornadas—que tiene la mujer. (Lope)  
 De melancólico—no creas haya más. (Isla)  
 A la hora disolvente—de la razón. (Unamuno)

Aparecen también otros “compuestos” menos comunes que los anteriores. Y en un análisis de mayor número de trozos aparecerían todos los posibles.

Los períodos acentuales de la prosa se pueden, pues, clasificar en tres grupos:

1º Los más evidentes, con estructura de versos “silábicos”, comunes desde la reforma italianista del siglo XVI. Como, desde 3/1 sílabas hasta 8/1, no hay limitaciones convencionales para la acentuación, todos los de estas medidas están en este caso primero; y además los renglones de 9/1 a 12/1 sílabas que cumplan con las reglas convencionales.

2º Los más abundantes, con estructura de versos “rítmicos”, comunes antes de la reforma italianista. Ocurren cada vez que el lec-

tor pone *dos acentos* fuertes en el renglón y que los renglones seguidos tienen alrededor de 5/1 sílabas, o bien 6/1, o bien 7/1; oscilación silábica, pues, en torno a un cuadro musical o rítmico de dos acentos.

3º Los menos abundantes, con estructura arrítmica, generalmente períodos de enlace de las ideas, con 1/1 o 2/1 sílabas que no se armonizan con las que siguen o preceden para formar un verso cabal.

### III. EL RITMO EN LOS VERSOS

Pues bien, el tránsito, no de la prosa al verso, sino más bien, de la emoción poética al lenguaje, al poema propiamente tal, se cumple de tres maneras también: 1º eligiendo entre los períodos acentuales, los que nuestro sentido del ritmo y las cadencias juzga musicalmente armónicos, sin preocuparse de su extensión (procedimiento rítmico); 2º seleccionándolos y agrupándolos según su extensión y semejanza (procedimiento silábico); 3º no eligiendo (Verso libre).

Naturalmente, hay tantas clases de versos como períodos acentuales de sonoridad agradable pueden distinguirse en el lenguaje; y de todas esas clases de versos existen desde una remota antigüedad. Ya en la más antigua prosa castellana que nos ha conservado la escritura se pueden recortar todos los versos usados hoy; por consiguiente, si los antiguos castellanos modulaban sus frases tal como nosotros modulamos las nuestras, todos los versos pudieron ser usados desde mucho antes del momento en que los poetas acogieron ciertas cadencias para hacer un poema. Que a Berceo y otros letrados del siglo XIII les viniese la idea de versificar en “cuaderna vía” y “a sílabas contadas” por influjo provenzal o francés; que Juan Ruiz, López de Ayala y los poetas cortesanos del siglo XV compusiesen octosílabos a ejemplo de gallegos y portugueses; que Santillana, Boscán, Garcilaso y demás italianistas imitasen el endecasílabo y otros rasgos de la poesía de Italia; . . . son meras incidencias de viaje, uso o desuso de los mismos equipajes, no adquisiciones en la ruta. De donde se infiere la escasa utilidad del trabajo enorme que se tomaron sabios como Bello, De los Ríos, Milá, Menéndez Pelayo, Hanssen. . ., para establecer en forma histórica cuándo un determinado metro fué imitado o pudo serlo, y a quién se imitó, si al latín eclesiástico, a los provenzales o a los portugueses; dando a entender que invento

de extranjeros fué tal metro, y copiado sin originalidad por los castellanos. Si en tal materia pudiese haber trasplatación de modos ajenos, cuando se intentó imitar los metros griegos y latinos se habría hallado lo que no está en nuestra lengua, lo imposible, esto es: ritmos basados en la duración proporcional de una sílaba larga equivalente a dos breves. Y, hallado esto, se habría iniciado un nuevo viaje con nuevos bagajes. Pero, basta recordar el fracaso de esta tentativa, y la solución aparente por medio del reemplazo de las largas y breves por sílabas fuertes y débiles. (Ver *Los hexámetros cast.* y *La versificación neo-clásica*), para comprobar lo que queda dicho: siempre se versifica con cadencias preexistentes en la prosa.

Todos los versos o los metros del castellano, antiguo y moderno, están en la lengua de siempre, en sus ritmos espontáneos desde los orígenes de la lengua. Para tenerlo en la forma seleccionada de un poema, basta discernirlos, apartarlos, reagruparlos.

La ocurrencia que en un momento histórico haya tenido un poeta de usar ciertos versos, imitando a un extranjero o imaginándolo, por lo tanto de su propia cosecha, no es, por lo tanto, "invención" sino en cuanto se refiere a haberlo extraído de la despensa ilimitada de la prosa.

Para formar estrofas y composiciones, del mismo metro o de dos o más mezclados sistemáticamente, habría bastado, pues, seleccionarlos, aislarlos, repetirlos, ordenarlos en cualquier momento histórico. En una materia en que no cabe invención, porque la variedad rítmica de la prosa es infinita y agota todas las posibilidades.

La historia, en tal caso, señala la fecha de la utilización en la poesía de cierto ritmo preexistente en la prosa; no señala la fecha de su aparición en la lengua, pues como ritmo de ésta viene desde la noche de los siglos.

Los metros más antiguos y más usados por los poetas son solamente los más musicales y agradables.

Y pasa otro tanto en las demás lenguas. Cuando eso no puede hacerse sin distinguos o reservas, es porque la técnica versificatoria de otra época se sigue aplicando arcaica y artificialmente a la poesía moderna, como acaece en la versificación culta y convencional del francés (no en la popular), y también en grado menor en inglés; y ocurría aún, antes de la revolución modernista, en el mismo castellano, si bien en grado mínimo.

He dicho que los metros están "en la lengua de siempre" con preferencia "en la prosa", porque la prosa es ya, cuando se trata de tal o cual fragmento de un libro, un lenguaje seleccionado, pulido conforme al gusto del que escribe; en el cual a menudo se han evitado ciertas cadencias. Pero cualquier prosa es ya trasunto cercano de los ritmos espontáneos del lenguaje (18).

En toda selección, trátase de semillas, sello de correo, o períodos acentuales, se practica un *examen* de cada ejemplar y una *aparta*, de acuerdo con cierto *criterio*. En nuestro caso, el criterio de la aparta es, como he dicho, el *agrado* de los ritmos: su armonía y tiene los inconvenientes de todo lo subjetivo y personal: la dificultad de control y la facilidad de caer en la extravagancia. Cualquier "genio" desenfadado lo usa a su sabor para declarar: "A mí me agrada, y si a Ud. no, poco importa". De aquí la necesidad de darle al criterio subjetivo un apoyo objetivo, justificándolo con las circunstancias tangibles a que podemos atribuir el tal agrado y armonía.

Pues bien, cuando se indaga por qué ciertos períodos rítmicos nos agradan más que otros, en cuanto masa de sonidos o música verbal, se advierte que tiene en ello gran papel la distribución de las sílabas fuertes y débiles y los retardos de la dicción, o sea, los acentos y las pausas. Y aun cuando, como e ha visto, son varios los factores que colaboran en la formación de los ritmos, y cadencias, los acentos y las pausas tienen tal importancia que bastará que nos detengamos en éstos.

Si encontramos dos sílabas seguidas con acentos igualmente fuertes el desagrado es palpable, pues casi lo tocamos con los dedos, a menos que podamos poner una pausa entre ambas sílabas, o bien desplazar el acento. Esta es la razón de algunos hiato en los pasajes

(18) En relación con lo que acabo de declarar recordaré, aquí en el rincón de una nota dos pasajes de libros clásicos que han originado discusiones sobre si están en prosa o en verso, atestigüando los contrincantes su percepción unilateral del asunto. En el *Diálogo de la Lengua* de Juan Valdés (Edición de J. F. Montesinos, Madrid, 1928, p. 16) se leen estos dos renglones que, por estar rimados (como dos de Fray Luis de León que he citado más atrás) y tener los acentos de endecasílabos, han sido tenidos por versos, (pero no por

Montesinos):

Muy bien dezis en merced lo  
[tenemos.  
Andad con Dios, que presto os  
[llamaremos.

El otro pasaje es el de las primeras palabras del capítulo uno del *Quijote*. "En un lugar de la *Mancha*" que el sabio comentador Rodríguez Marín aísla como verso en su edición famosa (1927, t. I, p. 75). Véase además, el ensayo *El Quijote* de don Miguel Ant. Caro (Bogotá, 1874).

que he analizado anteriormente y del traslado de acento en el siguiente renglón de Rodó:

De que se componía *únicamente*,

También hay traslado en

*Todo era* libertad y animación,

pues, unidas por sinalefa las dos primeras palabras, el acento de *todo* desaparece y la sílaba *to* se subordina a *do-é*. Lo hay también en

*Nunca* hubo guardas que vedasen,

pero en dirección contraria, pues aquí la sílaba *ca-hu* es la que se subordina a *nún*. Pero en el renglón de Fray Luis de León

El día era sosegado

yo prefiero hacer un alargamiento de la sílaba *di* mediante un silencio entré *di* y *a-é*, para satisfacer mi apetencia de ritmo. Etcétera.

Cuando una de las sílabas fuertes en contacto puede subordinarse a la otra, el desagrado se atenúa: pero sólo desaparece cuando podemos poner entre ambas una sílaba débil, o su equivalente: un tiempo de silencio. Esto no es un capricho, sino una consecuencia de que sean los ritmos lo que produce agrado; es decir, la alternación de dos fuerzas diferentes, y no la repetición de la misma fuerza.

Otra observación que todos han hecho, o pueden hacer, es que entre dos sílabas fuertes no deben mediar más de dos débiles para que los ritmos tengan consistencia: a menos que pausas descongestionen el grupo y reagrupen las sílabas, en el cual caso puede haber 3 y 4 débiles entre las dos fuertes. Pero, al decir "débiles" me refiero a las sílabas que, *cualquier intensidad que tengan, en su papel lógico o de sentido*, desempeñen papel de débiles en su función rítmica. (Véase el Capítulo II de *El octos. cast.*). De donde viene la necesidad de poner de acuerdo las dos funciones, la *lógica* y la *rítmica*, para que el lenguaje fluya fácilmente. Tampoco es esto un capricho. En la teoría de la música se acogen reglas semejantes.

Las reglas que he declarado no deben entenderse, empero, con rigidez extrema. No debe olvidarse que *fuerte* y *débil*, respecto a la duración de las pausas, no indican más que las dos direcciones

opuestas de una escala de muchos grados. Por débil que sea un acento, siempre puede servir para que la voz encuentre un punto de apoyo en qué formar el vértice de una onda; y análogamente en punto a las diferencias de intervalo entre las sílabas.

Pero el efecto acústico es muy distinto cuando una sílaba débil, en cualquier grado, se apega a la fuerte anterior o a la fuerte siguiente; y la diferencia se debe solamente a la posición de la breve pausa que se hace después o antes de la débil para desligarla. Por eso el mismo número y distribución de sílabas fuertes y débiles, pongamos por caso doce, siendo fuerte una de cada tres, simétricamente, producirá al oído la impresión de ritmo dactílico, anfibráquico o anapéstico, según como se agrupen las sílabas al decirlas. (Véase el Capítulo IV de *El octos. cast.*). Y antes de poner ejemplos, haré notar la utilidad del recurso de *tararear* los ritmos, para lograr una buena percepción, sobre todo cuando no se explican verbalmente, que sería el medio más corto y eficaz. El tarareo facilita la comprensión, no sólo porque a veces no es fácil hallar los ejemplos adecuados, sino porque al eliminar el sentido, conservando la masa sonora de modo uniforme, pone más de relieve los elementos rítmicos.

En vez de palabras efectivas, indicaré, pues, con sílabas de tarareo la equivalencia de los esquemas que siguen, para ejemplo de lo que he dicho más arriba:

Luego, dependerá de la lectura, de la clase y sentido de las palabras que entren en el renglón, y del movimiento de la cadencia, el resultado del análisis para averiguar qué ritmos forman un verso. De antemano y prescindiendo de tales factores, es arbitrario decir a cuál de los dos polos de atracción irá una sílaba inacentuada entre dos acentuadas: a veces la atraerá a sí el acento siguiente, a veces el anterior; y el análisis por pies rítmicos sólo puede hacerse después de la lectura.

Ahora bien, dada la tendencia del castellano hacia la acentuación grave, la *transformación* de los ritmos es un hecho más real que el análisis matemático. Conocido es el juego de niños en que Lucho le dice a Pepito: —Repite varias veces *tosoytón*.— *Tosoytón, To soy ton to, Soy tonto*...

Se basa el juego en la transformación que hace el oído de los anapestos en anfibracos, agrupando las sílabas de nuevo modo. Repítase *pasó, jabalí, o tópale* varias veces; se volverán *sopa, valija y paletó*.

La transformación de los yambos en troqueos o viceversa, y de los anapestos en anfibracos, o los dáctilos en anapestos, o al revés, son hechos corrientes y naturales. Por lo mismo, se percibe a menudo el ritmo dactílico como anapéstico, o al contrario, según como el oído agrupa las sílabas, para expresar sentidos y matices. En los versos siguientes de Romeo Murga (19), los dáctilos que el análisis teórico permite discernir, puesto que se trata de endecasílabos con acentos en las sílabas 4 y 7, no se manifiestan espontáneamente casi nunca, ni siquiera cuando alguna palabra esdrújula colabora a revelarlos:

Bajo la azul mansedumbre del cielo,  
sembrando granos o atando gavillas,  
dándoles agua y amor a las flores,  
pasan su vida las gentes sencillas,

Saben canciones antiguas y tristes,  
y en sus cansadas pupilas se queda  
la ancha visión de los campos de trigo,  
del llano blanco y la verde arboleda.

(Loa a las gentes del campo, dos primeras estrofas)

El ritmo real que el oído percibe no es

tántata tántata tántata tánta

sino

tánta tatán tatatánta tatánta (1.er verso)  
tatánta tánta taránta tatánta (2º verso).  
etc.

En estos otros versos de Bécquer (Rima XVI):

Si al resonar confuso a tus espaldas  
vago rumor,  
crees que por tu nombre te ha llamado  
lejana voz,  
sabe que, entre las sombras que te cercan,  
te llamo yo.

No se trata en verdad tampoco de endecasílabos y pentasílabos yámbicos alternados; el artificio de los renglones engaña. Escribiendo la estrofa como sigue se ve más claro:

(19) Poeta chileno.

Si al resonar confuso a tus espaldas vago rumor,  
crees que por tu nombre te ha llamado lejana voz,  
sabe que, entre las sombras que te cercan, te llamo yo.

El ritmo efectivo consta de tres ondas: 6/1, 3/1, y 4/0. Los versos son, por lo tanto, de 15/0 sílabas.

El ritmo dactílico:

áxx / áxx / áxx / áxx /  
tántata/ tántata/ tántata/ tántata/

se vuelve anfibráquico si la pausa de onda o pie va entre las débiles:

áx / xáx / xáx / xáx / x  
tánta / tatánta / tatánta / tatánta / ta

y anapéstico si la pausa precede a las dos débiles:

á / xxá / xxá / xxá / xx  
tan / tatatán / tatatán / tatatán / tata

Como están incompletos los pies del comienzo de las dos últimas filas, y los del fin están *excedidos*, hay que declararlo como lo hacían los antiguos griegos y latinos, cuando añadían al nombre del ritmo la palabra *cataléctico* u otras. Pero pretender que las filas de los dos últimos casos sean dactílicas, sólo porque dos débiles vienen después de cada fuerte, y a pesar de la forma de apearse las débiles a las fuertes, es error grave en que han caído no pocos metricistas, entre ellos Bello y De la Barra, por no haber reparado en el papel de las pausas rítmicas. La clase del ritmo depende, pues, no sólo del número y distribución de las sílabas débiles y fuertes, sino de la distribución de las pausas que agrupan la sílabas en pies u ondas rítmicas.

Cuando sólo se toma en cuenta el factor fuerza de las sílabas, las combinaciones posibles de fuertes y débiles son, según el ángulo de la reflexión, cinco, como lo declaró Bello; dos binarias (trocaica y yámbica), y tres ternarias (dactílica, anfibráquica y anapéstica); o bien son más, si, como le enmendó De la Barra, se considera el factor pausa intersilábica y subordinación de acentos secundarios; en tal caso las combinaciones se acrecientan con ritmos cuaternarios, quinaros, etc.

Para mayor claridad pondré ejemplos:

buena voluntad en las diversas lenguas. El castellano y las demás lenguas neo-latinas prefieren los ternarios y cuaternarios; el inglés y el alemán, los binarios. Y, como yámbico y trocaico son fácilmente transformables uno en otro diríase, que el oído y el verso germánicos a dos tiempos, se acompañan tanto que el latino a 3 o 4.

Los procedimientos propiamente métricos, el silábico y el rítmico, consisten, pues, en el reemplazo de una, dos o más ondas del ritmo simétrico por ondas de otra especie; pero, mientras en el procedimiento silábico se necesita que las ondas de reemplazo tengan igual número de sílabas que las reemplazadas, y se valoriza cada sílaba como un tiempo del metro, habiendo libertad en el orden y número de los acentos, en el procedimiento rítmico las ondas de reemplazo pueden tener desigual número de sílabas que las reemplazadas, con tal que los vértices o acentos de ellas ocupen las posiciones simétricas del esquema regular, con referencia al cual se cuentan los tiempos del metro.

Resultan, así, dos especies distintas de irregularidades, a saber: *acentuales* en el verso silábico, y *silábicas* en el verso acentual o rítmico. Los ritmos simétricos se vuelven, entonces, *asimétricos*, en diversos grados.

Ahora bien, cuando en una composición se repiten renglones de cualquiera de las tres especies, esto es:

1. En que todos los renglones tienen ritmo uniforme y extensión uniforme (simétricos);
2. En que se mezclan algunos de la especie anterior con otros en que sólo la extensión es uniforme (proc. silábico);
3. En que se mezclan algunos de la especie primera con otros en que sólo el ritmo es uniforme (proc. rítmico); se desarrolla en cada renglón, y en virtud del *número igual de tiempos*, un elemento nuevo, importantísimo y fácilmente perceptible; la *onda métrica*, como ya he dicho, que corre a lo largo del poema, de renglón en renglón, a la cual se subordinan las pequeñas ondas rítmicas (o pies). Se la llama *métrica* porque ese número uniforme de tiempos sirve de *medida* y signo de su especie, cuyo conjunto de rasgos se denomina *metro* (20).

(20) Hay quienes llaman *metro*, siguiendo el uso de los griegos, al pie rítmico, de donde viene el nombre de *hexámetro* (igual 6 metros), etc. En

relación con este uso está el nombre de *pie métrico* que también se da al rítmico o, en la terminología de Bello, *cláusula rítmica*. Alguna confu-

*Metro* es, pues, un ritmo de ondas largas, isocronas, y también cada una de las ondas de tal ritmo. La definición de Bello es: “El *metro*, en la lengua castellana, es el razonamiento dividido en tiempos iguales por medio de un orden fijo de acentos, pausas y rimas, con el objeto de agradar el oído. Los acentos y pausas son de necesidad absoluta: La rima falta a veces”. (Obras, V, 107). La de la Academia: “Verso, con relación a la medida peculiar que a cada especie de verso corresponde”. (Diccionario, ed. de 1925). Pero Bello, después de empezar su *Arte Métrica* con aquella definición, da en el curso de su obra un significado más restringido y preciso a la palabra *metro*: el de *cadencias iguales, renglones rítmicos iguales* (en vez de “tiempos iguales”), y también el de *verso medido*, como se colige de éste y otros pasajes: “El más sencillo de todos los metros es el de los *versos sueltos*. En efecto . . . no sucediéndose los versos de diferentes especies en un orden fijo . . . la serie de accidentes cuya repetición constituye el metro está reducida al ámbito de un solo verso: de manera que verso y metro son aquí palabras sinónimas” (Obras, V, 192). En el sentido más general, *metro* se refiere, por lo tanto, a la calidad que poseen en serie, por categorías, los versos medidos.

Rasgos específicos que pueden figurarse mediante signos convencionales, de donde viene el uso de llamar *metro* también al esquema de la ondulación de un verso, en que se dibujan sus curvas, vértices y pausas.

Se suman, pues, en estas series de versos dos serpenteos, dos ritmos: el que en cada verso forman las ondas breves que he llamado pies rítmicos, y el que en el conjunto de versos de la estrofa o el poema forman las ondas amplias u “ondas métricas”.

Y tal importancia toma esta ondulación amplia que las composiciones en verso métrico adquieren un sello característico, que nos impresiona como si este rasgo fuese enteramente ajeno a la prosa: son las *cadencias* del verso; el cual se mueve, entonces, dibujando curvas y figuras, menos o más graciosas o agitadas, según el metro o la especie de sus elementos. Léase con expresión suficiente, no con énfasis o amaneramiento, un pasaje de buenos octosílabos o endecasílabos; por ejemplo, las primeras estrofas, de *El vértigo* de Núñez de Arce. Si la primera lectura no basta, repítase, y adviértase el movi-

sión viene de este segundo uso de los vocablos *metros* y *métrico*; ya que lo común es emplearlos para indicar el

conjunto de cadencias del verso: “metro de doce”, etc.

miento de arrastre: es una fuerza nueva, que no está en cada renglón separadamente, sino en la serie: es la fuerza o *movimiento del metro*.

Producido el período rítmico de un renglón y luego repetido, nuestro espíritu entra en una especie de danza: la sensación y el goce del ritmo que mece y retorna. El oído lo espera, lo anuncia aun antes de que se produzca, de tal modo que si llega a faltar, si la curva es menos pronunciada, o más, de lo que el oído aguarda, la sensación de sorpresa o de disgusto se produce instantáneamente.

En los versos métrico de ritmos uniformes (simétricos) el movimiento métrico también arrastra y se anuncia; pero como las curvas son siempre iguales y piden siempre el mismo esfuerzo, carecen de la novedad y seducción que se manifiesta en los de ritmos heterogéneos o cadencias. Hay entre unos y otros una diferencia semejante a la que va de la marcha, que es un hábito, a la danza, que es una fiesta. En el baile, como en los versos métricos de ondas heterogéneas, la vuelta del movimiento y sus curvas son esperadas, son conocidas, y sin embargo, no carecen de sorpresa y se vuelven un hechizo.

Las diferencias entre las curvas de una y otra cadencia no impiden que haya una *armonía* entre ellas, cosa indefinible e inefable creada por nuestra naturaleza psíquica, tal como la armonía de las formas o de los colores en las artes plásticas, de los sonidos en la música, y de los movimientos en la danza. Concordancia preexistente, tanto de las ondas breves del renglón cuanto de las ondas amplias de la serie, puesto que su fuerza y sus leyes las sufre el lenguaje, en vez de imponerlas él.

En efecto, cuando el ritmo o la cadencia de la prosa son inadecuados para entrar en el ritmo o cadencias del metro, éste los somete, los adapta, les cambia acentos y pausas (Véase el Cap. III de *El octos. cast.*). Los elementos de tal armonía son quizá las relaciones entre sus partes, que guardan entre sí un orden matemático. Pero esto puede ser mera coincidencia, y no debemos atribuir a los números, mirados como una entidad bruja, la virtud de armonía, invirtiendo el orden de los hechos, sino a las predisposiciones de nuestro espíritu.

Léanse nuevamente los versos de Núñez de Arce ya recomendados. La primera onda métrica describe una línea que tiene dos lomos coincidentes con dos sílabas predominantes, en torno a las cuales se agrupan las demás, y dos retardos en la marcha a raíz de aquellas dos sílabas:

Guarneciéndo / de una ría /

Pero contribuyen a darle su movimiento y sus curvas otros elementos: mayor duración de la sílaba *cién* y mayor altura de la sílaba *ri*.

La segunda onda métrica tiene también dos sílabas predominantes, pero hay una tercera sílaba con gran papel:

la entráda inciérta y angósta /.

Y en ésta, como en la onda anterior, colaboran grandemente en el movimiento factores como la espera que se hace en la sílaba *trá*, la agudeza de la *ciér*, la gravedad de la *gós*.

Habría que describir muchas páginas para continuar detalladamente este análisis renglón por renglón.

Ahora bien, obsérvese, leyendo y volviendo a leer, y con más ganas si es posible, que en el movimiento de cada onda o renglón, algunas de esas sílabas que se alargan, se alzan o se bajan, tienen la virtud, además, de apartarse un poco de la que las sigue.

En efecto, la lentitud de las sílabas *cién* y *trá* particularmente, pero también la altura tonal de las otras acentuadas, producen algo así como un desprendimiento de las sílabas sobrantes, *do*, *da* . . . las que, por esto, se ven empujadas hacia el acento siguiente. De modo que las depresiones de la ondulación se producen antes de estas sílabas *do*, *da* . . . y las sílabas quedan distribuidas como sigue:

Guarnecién / dodeunari /a  
laentrá / dainciér tayangós ta,  
sobreún peñón / delacós /ta  
quebá telmár /nocheydí /a . . .

Sólo las depresiones indicadas por barras verticales son profundas, y particularmente la última de cada renglón que las preceden alcanzan altura de cumbres. Otros acentos: los de *ciér*, *breún*, *bá*, tienen también papel rítmico y van seguidos de depresiones leves: pero todo esto es secundario. Son aquellos acentos y depresiones, dos en cada verso, los que sirven de eje a la cadencia al determinar los *vértices* de la ondulación.

La importancia del último acento del verso es apenas mayor que la del otro vértice; pero más fácil de señalarse a causa de su posición *fija* en la séptima sílaba. La del otro es *movible* y puede caer en la 3ª y 4ª sílaba, como en los versos copiados, o en las otras que se han

señalado en lo tocante al octosílabo, en *El octos. cast.*, caso que puede servir de modelo para todos los demás metros.

En efecto, según el largo del verso, desde tres sílabas protónicas adelante, un nuevo lomo, o dos, se levantan en el resto de la onda y adquieren gradualmente el relieve de una nueva cumbre, o de dos. De aquí la impresión que al oído dejan los versos, desde el hexasílabo adelante, de formar curvas con dos o tres vértices. Y de ahí la espontánea explicación que uno se formula: un verso es una serie de sílabas repartidas en grupos desiguales, que forman curvas mayores y menores a causa del mayor volumen de una de sus sílabas, y mayor separación entre ésta y la sílaba siguiente. Generalmente hay dos *vértices-depresiones* en cada verso simple, como el octosílabo o el eneasílabo, y dos en cada hemistiquio de los compuestos, como el arte mayor, el alejandrino o la seguidilla. Otros, los mayores, vacilan entre lo simple y lo compuesto: 2, o 2 y 2.

En la serie de 7 sílabas protónicas del octosílabo y de 8 del eneasílabo los dos vértices tienen más relieve que en los versos menores. Pero el relieve es mayor aún en las series de 10 o de 12 del endecasílabo o del tredecasílabo, en cuyos tramos de 6 sílabas se alza generalmente un segundo lomo. Esto tiene su explicación y justificación en el origen compuesto de estos dos versos simples (Véase *Tres grandes metros*). Por esto, los endecasílabos o tredecasílabos de tres y cuatro vértices no son raros.

Buena hasta cierto límite es, por lo tanto, la teoría de Bello. Lo es porque uno de los varios tipos de ondulación de cada metro puede descomponerse en una serie de "cláusulas rítmicas" uniformes, unas veces yambos, otras troqueos, anapestos, dáctilos o anfibracos; y este tipo uniforme puede considerarse como el origen y base de los demás tipos de ondulación, compuestos de pies variados de muchas maneras. Pero la teoría de Bello no explica la constitución de estos versos de variada formación rítmica, que son los más frecuentes en cada poema, ni siquiera ampliada con pies cuaternarios y quinarios, como la concibió De la Barra; ni explica la antigua versificación "rítmica".

La teoría de Bello necesita por un lado una limitación y por otro un complemento. Necesita abandonar la idea de que el verso sigue siendo yámbico o lo que fuere después de haber sufrido substituciones de pies, y necesita sobre todo completarse con el principio de la substitución de pies (yambos por troqueos, anapestos por dáctilos, etc.), que no sólo la perfecciona sino que logra explicar racio-

nalmente dos cosas: la constitución de los versos formados por pies heterogéneos y su génesis, a partir del tipo uniforme. Por consiguiente, el octosílabo en conjunto no es ni trocaico ni dactílico ni peónico. El endecasílabo no es tampoco, en conjunto ni yámbico ni dactílico. Pero ciertos versos tienen esas ondulaciones en cada uno de dichos metros, y, cuando un poeta se constriñe a emplearlos uniformemente (por ej.: Gutiérrez Nájera en los octosílabos de *Cómo murió Magdalena*, o Rubén Darío en los endecasílabos de *Pórtico*), hasta puede hablarse justamente del octosílabo peónico o del endecasílabo dactílico. En fin, por más que la estructura de los versos quede mejor explicada con el agregado de la substitución de pies, la explicación está lejos de ser suficiente. El hecho rítmico que percibe nuestro oído, al escuchar versos tiene un sello particular que no aparece en la explicación: el balanceo multiforme de las cadencias, cuya razón es el desigual papel que desempeñan los acentos y las pausas rítmicas y particularmente el juego de los dos que forman la pareja de matices, uno fijo y el otro movable. El verso métrico es ante todo un juego de cadencias.

Aun tratándose de versos de ritmo simétrico, el balanceo de las cadencias, con dos vértices-depresiones, es su mayor gracia. Esto es sensible hasta en las letras de canciones, cuando en vez de cantarlas las leemos. Si, por ejemplo, queremos imprimir a los versos de la *Canción Nacional* una marcha rítmica menos escolar que el consabido tatatán tatatán tatatán, recurrimos en el acto a las cadencias, dando mayor relieve a los acentos de 3ª y 9ª, o de 6ª y 9ª:

Majestuosa es la blanca montaña  
que te dió por baluarte el Señor;  
y ese mar, que tranquilo te baña,  
te promete futuro esplendor.

En la ondulación que trazan las sílabas del lenguaje hablado, tienen las fuertes, que ocupan el ápice de las ondas, el papel de puntales y sostenes del todo; y las otras, las débiles, que ocupan un nivel inferior, sirven de relleno, o sobran al margen del verso. Por esto, las débiles pueden, en cierta manera de versificar (la rítmica), menos o más, en número, no contarse, diluirse y hasta desaparecer. En otra manera de versificar (la silábica), las débiles cuentan todas; pero no en el mismo plano las protónicas que las postónicas; pues estas últimas ocupan un nivel más bajo aún.

Situadas, pues, las sílabas postónicas en la depresión entre dos ondas, quedan al margen de la ondulación métrica; no cuentan en el cuerpo central y congruo del verso.

Esta gradación y desnivel en la función rítmica de las sílabas queda borrada cuando en los símbolos con que se representan los versos se emplea una sola cifra, como se ha hecho hasta hoy por todos los metricistas. Nada más incompetente pues, que el enunciado de las sílabas del verso con una sola cifra: un verso de ocho por el octosílabo, uno de 9 por el eneasílabo, etc., no describe en forma adecuada y crea confusiones; porque 8 sílabas tienen también el eneasílabo agudo y el heptasílabo esdrújulo, etc. Ni se supera el embrollo añadiendo de 8 grave, de 9 agudo, y demás; porque no se ven de inmediato las relaciones numéricas y los signos 8/1, 9/0, ... son más breves y gráficos.

Hay ventaja en no confundir dos cosas de tan distinta importancia en el ritmo como la saliente de la onda con la entrante, la cumbre del esfuerzo con la depresión. Las sílabas protónicas de un verso silábico están en el plano de la cumbre ondulatoria, en la serie de versos del poema, las postónicas, si las hay, en el plano de la depresión. También, las de la unión de los hemistiquios en los versos compuestos (alej. 6/1, 6/4, etc.). En un verso rítmico, como el arte mayor, también están en plano de depresión las débiles iniciales. Unir todas las sílabas en una misma cifra, equivale, para la inteligencia del suceso, a confundir las dichas funciones, y aplanar la ondulación rítmica.

Pésimos símbolos son, por lo tanto, los en que se igualan las sílabas protónicas con las postónicas: 8 en vez de 7/1, 9 en vez de 7/2.

Haciendo gráficamente la diferencia, es fácil entender cómo y por qué el verso sencillo se relaciona con los compuestos; asociando *tiempos de marcha* y *tiempos de reposo* que, sumados, tienen continuidad: los pares 8/1, 10/1, 12/1, equivalen a 4/0, -4/1, 4/0 - 6/1 ó 6/0 -4/1, 6/0 - 6/1, los nones 7/1, 9/1, 11/1, ... equivalen a 3/1 - 3/1, 4/1 -4/1, 5/1, 5/1, ... cuyas ondulaciones se continúan.

Los números nones, sumados, dan pares; divididos, dan nones o par e impar.

Los números pares, sumados, dan pares; divididos, dan pares o nones. Estos hechos aritméticos, aplicados al lenguaje, en la parte protónica de los grupos de sílabas (palabras, grupos de sentido o de aliento, versos), producen efectos de armonía diferentes.

Para Verlaine, en su *Arte Poética*, el "impar" era "más soluble en el aire" que el par. Quizá su declaración no fuese más que frivolas palabras para completar su estrofa o para llamar la atención llevando la contra. Pues lo común para el oído normal es la armonía de los pares; es decir, de los versos de 4, 6, 8, 10, 12, sílabas protónicas. Los de 5 y 7 son una excepción (formidable en castellano, en que el octosílabo puede bastar para todos los fines); pero los de 9 y 11 (cultivados por Verlaine), los de 13 (no sé si por alguien).

En el verso libre, aparecen empero, elementos de todos los tipos nones, alternando o no con los pares, tal como en la prosa vulgar. Y el efecto acústico no es diferente; no es de armonía (Ver el Cap. VIII).

#### IV. POEMAS DE LECTURA "POR SÍLABAS CONTADAS" (21)

Toda la poesía castellana escrita para la simple lectura, desde las obras de Berceo, el *Apolonio*, el *Alexandre*, el *Fernán González*, en el siglo XIII, hasta los poemas de Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor, Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, y el propio Rubén Darío anterior a 1896, toda lleva oculta en su estructura el cuadro rítmico, métrico o musical que, en este caso de independencia de la música, el lector ha de encontrar y aplicar con adecuada dicción, desentrañándolo de entre las palabras. Poesía métrica por excelencia es ésta, que los metricistas, críticos e historiadores de la literatura, desde Nebrija (1492) y Rengifo (1592) hasta Andrés Bello, Eduardo de la Barra, Eduardo Benot, Amador de los Ríos, Manuel Milá Fontánals, Marcelino Menéndez Pelayo, Federico Hanssen, Raimundo Foulché-Delbosc, etc., han explicado según su saber y entender. Materia copiosa y compleja que, habiendo sido tema de estudio escolar (único tema, pues las demás técnicas no han figurado en ningún programa de enseñanza), está hartamente divulgada para que, afortunadamente, yo pueda libertarme de tratarla aquí en detalle.

Pero ocurre que, al explicarla, partieron los más prestigiosos de aquellos sabios de postulados falsos, colocándose en un ángulo de visión estrecho y equivocado, al aplicar a la poesía anterior a Garcilaso (1543) las normas que los poetas usaron con exclusividad sólo

(21) Fragmentos de este cap. pueden considerarse, en su mayor parte,

tomados de mis estudios *El octosílabo cast.* y *Tres grandes metros.*

desde entonces y hasta fines del siglo XIX. Juan Lorenzo (?) en el *Alejandro* (s. XIII), Santillana en el *Proemio* y la *Comedieta* (1444), Enzina en su *Arte Poética*, (1496), se declararon adeptos del "cuento de sílabas", aun cuando los tres hicieron también versos de sílabas no contadas (alejandrinos rítmicos el primero y arte mayor los otros dos). Berceo no declaró nunca, al parecer, que usase versos en número igual de sílabas al de tiempos del cuadro métrico. Ni tampoco los poetas "cortesianos" del siglo XV: Gómez Manrique, Jorge Manrique, Rodrigo Cota, . . . que en el octosilábico aseguraron el éxito del procedimiento, tanto como Santillana, Boscán, Garcilaso, . . . en los metros italianos (Ver mi *Arte Mayor*, pp. 9-21).

El grupo citado de grandes poemas del siglo XIII tiene, pues, excepcional importancia métrica: inaugura la composición para la lectura, y con una novedad técnica: sus autores, monjes letrados o clérigos, los escribieron en un mismo metro y estrofa (cuaderna alejandrina) cuyo cuadro musical va incluso en las palabras, y adoptaron la técnica versificatoria de llenar el cuadro con tantas sílabas como tiempos tiene el metro: 6/1-6/1 "a sílabas contadas", si bien, insisto, esta declaración la hizo solamente el autor de *Alejandro*. Entre los autores de estos poemas hay, empero, diferencias de técnica: no usan en la misma proporción y casos en el hiato, la elisión, la sinalefa, etc., usos que determinan el silabeo. También hay diferencias en los usos gramaticales, que pueden deberse al lugar diferente donde cada uno de ellos fué educado, o bien a modificaciones introducidas por los copistas posteriores, pues ninguna de las copias que han llegado hasta nosotros es contemporánea de los autores. Ahora bien, ha predominado entre los críticos la idea de considerar estos poemas como compuestos en alejandrinos de 6/1 y 6/1 sílabas cabales; y las ediciones se han hecho en conformidad. No conozco otra excepción a este modo de pensar que la que tímidamente formuló don Federico Hanssen en *Sobre el metro* . . . (Stgo. 1904) al examinar en los Anales de la Universidad (de Chile) la edición crítica del *Fernán González*, por C. C. Marden (Baltimore, The John Hopkins Press, 1904), artículo en que, rectificando lo que había enseñado en su *Miscelánea de versificación castellana* (1897), declara una nueva teoría en que pone en el mismo pie la técnica del arte mayor (que Hanssen había estudiado en *Zur spanischen und portugiesischen Metrik*, 1900; ver mi *Arte Mayor*, págs. 8 y 31 principalmente) y la del alejandrino de Juan Ruiz, del Cancedil Ayala, y aunque no lo

declara, puede entenderse del *Fernán González*. Dice aquí Hanssen: "También en las estrofas que obedecen al esquema de la cuaderna vía, se puede ver que el poeta considera los grupos de siete sílabas (6/1) y los de ocho (7/1) como formas afines que se pueden reemplazar mutuamente". Señala también esta declaración de Marden: "A pesar de las muchas correcciones introducidas en nuestro texto, quedan todavía 143 versos que no caben en el metro alejandrino". Y en fin concluye: "La índole de la antigua versificación castellana permitía tal combinación (la del verso de 6/1 sílabas con la del de 7/1): eso lo demuestra el verso de Arte mayor y otros metros . . ."

Lo curioso en esta notable pesquisa de Hanssen es el haber limitado su punto de vista al *Buen Amor*, al *Rimado de Palacio*, y aparentemente al *Fernán González*; y el haber, en cierto modo, renunciado a su hallazgo cuando examinó más tarde en la Revista de Filología Española la edición de *Alejandro* hecha por Morel-Fatio (Dresden, 1906), según el manuscrito de París, (Artículo *La elisión y la sinalefa en el "Libro de Alejandro"*, Madrid, 1916). Propone en este artículo lecturas y correcciones para encuadrar los versos en el marca cabal de las 6/1 sílabas por hemistiquio, cosa que veladamente le había censurado a Marden en su edición del *Fernán González*. Tal vez Hanssen no quiso renunciar a lo que había enseñado desde 1894 apoyándose en los textos de Berceo, comprendiendo que la aplicación de su teoría rítmica al *Alejandro* (consistente en el intercambio de hemistiquios 7/1 por 6/1, o sea, de sílabas no contadas) le derribaba también parte de su gran obra, basada en un Berceo de sílabas contadas y cabales, sin falla.

Pero, es el caso que cuando Hanssen estuvo más cerca de lo justo fué cuando observó que el cuento de sílabas en el alejandrino arcaico no es más acertado que el cuento en el arte mayor. En efecto, los críticos han desdeñado en demasía una interpretación que abrace adecuadamente los numerosos hemistiquios que en los poemas antiguos no tienen auténtico número cabal de sílabas. Han interpretado las grafías en que se omiten vocales o sílabas enteras como pronunciaciones efectivas con apócope (com, much, quand, tod, . . .), aféresis (bispados, glesia, vangelista, nemigo, sposa, . . .), enclisis (diol, omillom, quandol, . . .), proclisis (duna, dotros, doyr, dagenas, . . .), etc., y han ampliado el sistema, porque así daban con la cuenta cabal de 6/1 sílabas cuando las palabras las excedían. Han rellenado también los hemistiquios cortos, y en general adulterado, quitando,

poniendo o cambiando, para salir con la cuenta. Después de este encarnizado trabajo de apócope, aféresis, enclisis y proclisis, el profesor Marden se encuentra todavía entre las manos "143 versos que no caben en el metro alejandrino" del *Fernán González* (p. 111 de su edición crítica). ¿Cuántos de estos rebeldes hay en el Apolonio, en el Alejandro, o en los poemas de *Silos* de Berceo? No lo sé. Pero cualquier lector hace una cosecha fácil en poco tiempo, pues los hemistiquios 7/1 o 5/1 no son siquiera raros. He aquí algunos:

Asmó de seër clérigo, saber buenas fazañas, por vevir onesto con más limpias compañas.	5/2-6/1 5/1-6/1
( <i>Silos</i> , cuaderna 34, p. 40 del t. 57 de la B. A. E., ed. Janer)	
Querémosvos un otro libro començar,	6/1-5/0
( <i>Silos</i> , cuad. 289, p. 49)	
Levaron a Silos la ñferma lazrada.	5/1-6/1
( <i>Silos</i> , cuad. 298, p. 49)	6/1-5/0
Abrevió, non quiso fer luenga oración:	7/0-5/0
( <i>Silos</i> , cuad. 304, p. 49)	
Belzebup el que òvo a don Adam decebido, p. 68	6 1-7/1
( <i>Millán</i> , cuad. 111)	
Quando primera—mientre venisti en este logar	6/1-8/0 (7/0)
( <i>Millán</i> , cuad. 114, p. 68)	
Era muy soberbio ã de seso liviaño,	5/1-6/1
( <i>Milagros</i> , cuad. 67, p. 105)	

Nótese que en los versos de las cuadernas 289 y 304, como en otros no citados, hay encabalgamiento de hemistiquios.

El infante, magar niño, avíe grant corazón.	7/1-7/0 (6/0)
Ca convien que nos pasemos a la meior razón.	7/1-6/0
( <i>Alejandro</i> , cuad. 14, p. 147).	
A cabo de pocos años el infant fué criado.	7/1-6/1
( <i>Alejandro</i> , cuad. 15, p. 147).	
Diólo a maestros ornados de sesso e de saber.	8/1-7/0
( <i>Alejandro</i> , cuad. 16, p. 147).	
Con sinalefa en diólo serían	7/1
Que pobló Antiochía ñn el puerto de la mar;	6/1-7/0
Del su nombre mismo fizola titolar.	5/1-6/0
( <i>Apolonio</i> , cuad. 3, p. 283)	
Como ñs muy lueñe desde el tiempo antiguo,	5/1-6/1
( <i>Fernán González</i> , cuad. 6 de la ed. Marden, p. 2; 7 de la 389 de Janer).	
Quanto podía ñl amo ganar de su menester.	7/1-7/0
de qual lineaie nenía faciale ñntender,	7/1-8/0
havía quando lo oía ñl mozo muy grand plazer.	7/1-7/0
( <i>Fernán González</i> , cuad. 177, p. 26; ed. Marden; y 179, p. 394 de Janer).	
(Con sinalefa o elisión, el primero sería 6/1-7/0)	

Aligerada pues la mente al evitar el prejuicio de las "sílabas siempre contadas", cobran estos hemistiquios disidentes un significado nuevo: el de que el *propósito* de los poetas de entonces, por lo menos el de Juan Lorenzo, fué componer versos de 6/1-6/1 sílabas cabalés; pero que *en verdad* ninguno realizó su tarea sin fallas, por descuido o por concesión al uso más divulgado; de lo que resulta que sus alejandrinos son tan "rítmicos" como los de Juan Ruiz o del Canciller López de Ayala, cuya técnica se acerca a la de los juglares.

El cuadro rítmico que guiaba en esa época a juglares y a letrados era el de dos veces seis tiempos de marcha y uno de reposo; pero, mientras a los primeros ningún propósito deliberado los urgía a medir y pesar el relleno de sílabas débiles, a los segundos una teoría deliberada los guiaba; tal vez no tiene otro alcance la declaración de Lorenzo: "Os traigo una técnica hermosa, no la de los juglares; os hablaré por sílabas contadas, que es el más fino arte". Este tosco comienzo de la "técnica hermosa" no se perfeccionó sino en el siglo XV, cuando los poetas "cortesanos" le aplicaron al octosílabo (Ver mi *Arte mayor*, p. 6 y sigs.), y sobre todo con la imitación del endecasílabo italiano en el XVI.

Ahora bien, el cuadro rítmico de que vengo hablando consiste en una sucesión de tiempos fuertes y débiles, cortada de espacio en espacio por reposos: Estructura de substancia como dije en el cap. I, que deben realizar acústicamente las sílabas del lenguaje, con variada intensidad, en ciertas posiciones de la serie y ayudada por pausas entre las sílabas, de varia duración, en varias posiciones. Estructura con gran elasticidad en la fuerza de las sílabas y grande también en los límites entre ellas.

Cualquiera que sea el número de tiempos del cuadro rítmico: 3, 4, 5, 6, 7, 8 . . . dos de ellos tienen que ser en castellano más fuertes que los otros, y sobre todo el tiempo que limita la serie, antes de la depresión final. De suerte que todo grupo de sílabas que acústicamente lo realice ha de llevar dos sílabas principales: las de los vértices de la ondulación rítmica. La cual, por lo tanto, no es pareja sino por excepción, no es un ritmo continuo y simple en que alternan intensidades como 1-2-1-2-1-2 . . . , ni 2-1-2-1-2-1 . . . , ni 2-1-3-2-1-3-2-1-3 . . . etc., sino que es normalmente un balanceo cándido, en que intensidades más y menos débiles llenan los huecos entre dos momentos fuertes, entre dos lomos mayores de la ondulación, uno *fijo* que limita la serie y otro *movible* que recorre o puede

recorrer las otras posiciones; como se ve en estos versos de un popular romance en metro 5/1 de Góngora, en que las sílabas en cursiva indican, como antes, la posición de los vértices:

Lloraña la niña  
(y tenía razón)  
la prolija ausencia  
de su ingrato amor

Dícele su madre:  
"Hija, por mi amor,  
que se acabe el llanto,  
o me acabe yo".  
Ella le responde:  
"No podrá ser, no;  
las causas son muchas,  
los ojos son dos.

Ya no canto, madre.  
y si canto yo,  
muy tristes endechas  
mis canciones son:  
porque el que se fué,  
con lo que llevó,  
se dejó el silencio  
y llevó la voz".

Llorad, corazón,  
que tenéis razón.

(Ed. Millé, p. 81-82)

Esta danza del primer acento fuerte, que inesperadamente se traslada desde la primera sílaba hasta la tercera, y aún la cuarta (no podrá ser, no), porque en este caso la pausa, señalada por la coma, permite dos acentos fuertes contiguos, no es una de las menores gracias en la versificación de Góngora, generalmente de cadencias muy variadas, que hacen ondular la palabra como una bailadora en las tablas.

He aquí otro ejemplo, en metro 6/1, de Villegas, traduciendo a Anacreonte:

Dícenme las muchachas:  
"Viejo estás, Anacréón;  
y para que lo veas,  
toma, toma el espejo:  
verás que en la cabeza  
ya no tienes cabello,  
y que muestras la frente  
con calva y sobrecejo".  
Pero yo las respondo:  
"Muchachas, no me meto  
en si ha quedado alguno  
o todos se cayeron;

sólo podré deciros  
que de amores y juegos.  
cuando más se le acerca  
la muerte, trata el viejo".

(Ed. Alonso Cortés. p. 264-265)

La gracia reposada de este poemita, no obstante la danza del primer momento, no es obra de Villegas solamente, sino también del metro 6/1, par en la porción protónica. Difícil es precisar la causa de este hecho acústico, pero el efecto es perceptible; y Verlaine juzgaba bien cuando dijo (*Jadis et naguère, Art poétique*), justificando su elección de 9/1:

De la musique avant toute chose.  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pese ou qui pose.

Trad.:

Música primero que todo,  
y por eso prefiero el Impar,  
más vago y soluble en el aire,  
sin nada que pese o que pose.

Juzgaba bien, en cuanto a advertir una diferencia, no sé si al declarar "Más vagos y solubles" los metros 5/1, 7/1, 9/1, 11/1 que los 6/1, 8/1, 10/1, 12/1. Mi impresión es que éstos son más reposados que aquéllos, nada más. Pero es obra exclusiva de Villegas un rasgo que allí podemos admirar sin reservas: la zancada entre los dos últimos versos, con el disparo ("rejet") de "la muerte" al renglón en que se concentra lo amargo, lo absurdo, pero no menos cierto, del contraste amor-vejez, ansia de vida y de placer a deshora, por error de la naturaleza.

Y en fin, otro ejemplo, esta vez en metro 7/1, sacado del poema *El encuentro*, de *Desolación*, de nuestra Gabriela Mistral:

Llevaba un canto ligero  
en la boca descuidada,  
y al mirarme se le ha vuelto  
hondo el canto que entonaba.  
Miré la senda. la hallé  
extraña y como soñada.  
¡Y en el alba de diamante  
tuve mi cara con lágrimas!

Siguió su marcha, cantando,  
"y se llevó mis miradas..."  
Detrás de él no fueron más

azules y altas las salvas.  
 ¡No importa! Quedó en el aire  
 estremecida mi alma.  
 y aunque ninguno me ha herido.  
 tengo la cara con lágrimas!

(2ª. ed., p. 137-138)

Como en los metros anteriores, dos tiempos fuertes hacen el juego rítmico, o mejor cadencial, imprimiendo curvas a las sílabas del renglón, curvas variadas de un renglón a otro, en que las sílabas débiles forman depresión de cada onda; y en que las pausas mayores dividen la serie de renglones en compases uniformes, que a su vez imprimen al poema entero un ritmo amplio, parejo, métrico, de una onda por cada renglón.

Sin embargo, los dos vértices de la ondulación cadencial no son iguales ni en la intensidad que da la impresión de cumbre ni en el reposo que la sigue como si fuese una caída o depresión. El vértice fijo que limita la serie es siempre mayor en ambas calidades que el movable. Más aún: un tercer vértice puede insinuarse en ciertos versos, y hasta un cuarto; pero siempre gradualmente menos intensos y con menor reposo que aquellos dos principales. De donde viene la elasticidad variable (como quien dijera horizontal y verticalmente) de la pulsación o respiración cadencial.

Esto es particularmente sensible en los metros mayores y, por consiguiente, en el endecasílabo, como puede verse en este célebre soneto de Guillermo Blest Gana, *Mirada retrospectiva*:

Al llegar a la página postrera  
 de la tragicomedia de la vida,  
 vuelvo la vista al punto de partida  
 con el dolor de quien ya nada espera.

¡Cuánta noble ambición que fué quimera!  
 ¡Cuánta bella ilusión desvanecida!  
 sembrada está la senda recorrida  
 con las flores de aquella primavera.

Pero en esta hora lúgubre, sombría,  
 de severa verdad y desencanto,  
 de supremo dolor y de agonía,  
 es mi mayor pesar y mi quebranto  
 no haber amado más, yo, que creía  
 ¡pobre de mí!, haber amado tanto.

Las curvas cadenciales pueden aún enriquecerse en ambas direcciones, lo que no implica obligadamente mayor gracia, al combinar

movimientos rítmicos de 2 o más vértices, como se ha visto en ejemplos del capítulo I, y se nota claramente en versos como los siguientes, compuestos en un cuadro de 5/1 y 5/1 tiempos, y que forman las primeras estrofas de *Era un aire suave*, de Rubén Darío:

Era un aire *suave*, de pausados giros;  
 el *hada* *Harmonía* ritmaba sus *vuelos*;  
 e iban frases *vagas* y *tenues* suspiros  
 entre los *sollozos* de *los violoncelos*.  
 Sobre la *terrazza*, *junto* a los *ramajes*,  
 Diríase un *tremolo* de *liras colias*  
 cuando *acariciaban* los *sedosos* *trajes*  
 sobre el tallo *erguidas* las *blancas* *magnolias*.

(*Prosas prof.*, 1901, p. 51)

O en estos otros, compuestos de 6/1 y 6/1, en *El castaño no sabe*, de Amado Nervo (*Elevación*):

El *castaño* no *sabe* que se *llama* *castaño*:  
*mas*, al *aproximarse* la *madurez* del *año*.  
 nos *da* su *noble* *fruto* de *perfume otoñal*;  
 y *Canopo* no *sabe* que *Canopo* se *llama*;  
 pero *su orbe coloso* nos *envía* su *llama*,  
 y *es* de los *universos* el *eje* *sideral*.  
 y *es* de los *universos* el *eje* *sideral*.  
*mas*, *ella*, *ufana*, *erguida*. *muestra* el *cáliz* *abierto*,  
 cual si *mandara* un *ósculo* *perenne* a la *extensión*.  
*Jadie* *sembró* la *espina* del *borde* del *camino*,  
 ni *nadie* la *recoge*; *mas*, *ella*, con *divino*  
*silencio*, *dará* *granos* al *hambriento* *gorrión*.

Ahora bien, los poetas han llenado de dos maneras los cuadros rítmicos, tanto los sencillos de dos vértices como los dobles de cuatro vértices. Una de las maneras, la silábica y más conocida hoy y más favorecida desde el siglo XVI, consiste en llenar el cuadro con tantas sílabas, fuertes y débiles, en sus respectivas posiciones, como tiene tiempos de marcha el movimiento hasta el vértice mayor, y en poner 1, 2 ó 0 sílabas débiles en el tiempo de reposo que le sigue, por considerar equivalentes en esta posición los números 1, 2, 0. Muestran esta manera los últimos versos que he puesto, en que las estrofas están parejamente formadas por versos todos 5/1, o bien 6/1, o bien 7/1, o bien 10/1, o bien 5/1-5/1, o bien 6/1-6/1. Y sería fácil poner otros ejemplos en que cada estrofa consistiese en versos 4/1, ó 4/1-4/1, ó 7/1-7/1, u 8/1, ó 12/1, etc.

Hablaré de "la otra manera", *la rítmica*, en el capítulo siguiente.

Como, para que haya ondulación de ritmo, se necesita el juego de por lo menos dos vértices y las respectivas depresiones, es claro que el más breve de los renglones que merece el nombre de verso es el 3/1. Y, como en las depresiones las sílabas más o menos débiles no pueden pasar de cierto número sin motivar una quebradura en la serie, es claro también que la extensión del renglón simple tiene un límite, que parece ser el que voy a explicar. Las palabras castellanas pueden llevar hasta dos sílabas débiles postónicas: son las esdrújulas; ya que las sobre-esdrújulas son un artificio en que se escriben juntos elementos con función lógica distinta, y en que la sílaba final de ellas cobra demasiada intensidad. Por lo que es muy raro hallar un final de verso sobre-esdrújulo, como éste:

Es verdad que no *encontrándosese*  
 las alhajas que robó,  
 sin justicia el rey obró  
 a la muerte condenándole.

(Copla española anónima)

La parte protónica de las más largas palabras castellanas no excede, por otra parte, de las *ocho* sílabas. Parece razonable, pues, suponer que el mayor período simple de sílabas más o menos débiles entre dos acentos fuertes (vértices) es *nueve*; por ejemplo, si alguien tuviera el gusto de juntar esto: Que no *encontrándosese inconmesurabilidad*. Lo que, si pudiese ser un verso, lo sería de 14/0 sílabas. Y éste es el límite. No obstante, series de sílabas débiles antes de la fuerte final yo no he encontrado nunca de más de *siete* en mis lecturas de versos (Ver *El oct. cast.*, p. 56 y sigs., *Tres grandes metros*, p. 20-21 y 60-61). Más aún: parece que el límite práctico del mayor verso simple fuese el 10/1 (endecasílabo), pues el 12/1 (alejandrino tredecasílabo) se quiebra siempre en dos o más secciones (Ver p. 39 y sigs. de *Tres grandes metros*).

Luego, los renglones mayores, como ser: el 7/1-7/1 (octonario), 5/1-8/1 (quincesílabo), 16/1 (hexámetro de S. Rueda; Ver *Hexúm. Cast.* p. 58), el 21/1 de F. L. Bernárdez (Ver *El Mercurio*, Stgo. 27 IV-1941, p. 1), compuesto por yuxtaposición de un 8/1 y un 12/1 o bien un 10/1 y un 11/1, etc., no son más que artificios para la vista, mezclas de versos menores en que se pierde de ordinario el ritmo de la serie métrica, por excesiva extensión de la onda.

Tiempo ha que los franceses establecieron de modo que parece definitivo la conclusión de que el alejandrino tredecasílabo es el

verso simple de mayor extensión, a base de observaciones fisiológicas y psicológicas; (Ver *Traité général de versification française*. L. Becq de Fouquières, Paris, Charpentier, 1879) simple a pesar de las cesuras y a causa de que estos cortes y reposos, que crecen con la longitud del verso, no son todavía en el  $\frac{1}{2}$  tan terminantes que el oído no los pase como una leve depresión del ritmo.

#### V. PAUSA. CESURA. ZANGADA

En sus tratados de psicología, William James compara el fluir de la conciencia con un arroyo (the stream of consciousness). Se puede comparar también el mañar de la palabra hablada con el de una gotera, en que cada gota es una sílaba; pero una gotera de escurrimiento irregular, en que las gotas son más y menos gruesas, y los intervalos más y menos largos, todo en varios grados. Si a esto añadimos que no marchan codo a codo y al mismo compás el costado físico y el psíquico de la palabra hablada, es decir, la masa de sonidos que emergen por sílabas y el significado de ellas al agruparse en palabras, habremos parado mientes en la movilidad de estos cuatro elementos del lenguaje: 1) fuerza de los acentos entre las sílabas; 2) tiempo de las pausas entre ellas; 3) por causa del sentido, y 4) por causa del ritmo.

La fuerza empieza a ser *acento* a partir del segundo grado de intensidad, por lo menos. El tiempo entre las sílabas empieza a ser *pausa*, también, por lo menos, después del grado ínfimo, que es el de cambio de articulación de una sílaba a otra.

El sentido de las palabras pide pausas de diversos grados, largas o breves. El ritmo pide también depresiones de las ondas, leves o profundas, equivalentes a pausas cortas o largas. Pero, no marchan del brazo estas exigencias del sentido, y del ritmo.

El ritmo en los versos exige a veces el sitio para pausas o acentos donde no lo pide el sentido. (Ver *El oct. cast.*, p. 26 y s.). Conflicto que generalmente en los versos y en la prosa oratoria y cadenciosa se resuelve en favor del ritmo, y en la prosa vulgar en favor del sentido.

Pero esto no siempre se ha resuelto en nuestros días. Otrora, el ritmo y la cadencia primaban sobre el sentido; si bien los grados de esta primacía eran también varios. Pero, el gusto moderno, obedeciendo a variada teoría de arte, busca la naturalidad, realidad, veracidad, y resuelve el conflicto inclinándose "hacia la prosa vulgar".

Algo he adelantado ya en el cap. II, sobre el papel de las pausas en la producción de los ritmos y cadencias. Pero quedan cosas que advertir en relación con los dos reposos (o asientos o depresiones) mayores del verso, y que son: la *pausa final* o reposo tras el último acento o vértice de la cadencia; y la pausa movable, llamada más comúnmente *cesura* o *corte*, porque divide el verso en dos porciones o hemistiquios.

Los primitivos poetas hacían coincidir siempre la pausa de sentido con la pausa métrica; pero no siempre con la cesura. No recuerdo haber hallado en los poetas de los siglos XIII o XIV una verdadera *zancada* de verso a verso, con *encabalgamiento* de uno sobre el otro al continuarse sin interrupción el sentido de las palabras. Pero sí recuerdo haber tenido de vez en cuando que dar zancadas de hemistiquio a hemistiquio; accidentes que, al parecer, no exigían al lector de entonces, un traslado de la cesura: los elementos que el sentido *unía*, al lector, obedeciendo al ritmo del verso, los *separaba*, casi seguramente el corte mediano del movimiento general de los otros versos:

Desque ùna vez — pierde vergüenza — la mujer...  
 Nunca digades — nombre malo — nin fealdad.  
 El buen desir — non cuesta más — que la nescedad.  
 (Juan Ruiz, *Buen Amor*, cuad. 468, 932, cit.  
 en el cap. VII)

Fased cuenta — que tenedes — en buen muro.  
 (López de Ayala, *Rimado*, cuad. 318, cit. *ibid.*)

Querémosvos — un otro libro — comenzar.  
 (Berceo, *Silos*, cuad. 289, cit. en el cap. IV)

Pero en el siglo XV, todos los metros admiten ya la zancada no sólo dentro del verso, sino de verso a verso. (Ver *El oct. cast.*, p. 74; *Arte mayor*, p. 71). Y los clásicos, encabalgaron con frenesí los metros italianos. No obstante, parece que también en su modo de leer, hacían pausas y cortes en los sitios rítmicos. En tal caso, habrían sido zancadas para el sentido y la vista; no para el ritmo y el oído.

Pues bien, este presunto orden de cosas y modo de lectura se aviene mal con la tendencia que ya dije de los modernos, de inclinarse cada vez más hacia la naturalidad, aunque vista por distintos lados y entendida de opuestas maneras. Un tiempo, los románticos tacharon en los clásicos el artificio retórico; la mitología grecolatina, el disfraz pastoril, el almibaramiento petrarquista... A su turno,

los realistas y simbolistas hallaron artificio en la sensiblería, la oratoria, la exageración, el exotismo . . . de los románticos. Y a su turno, los ultramodernos y super-realistas tachan de artificiosos y falsos, no sólo aquellos costados convencionales de la visión del mundo por clásicos, románticos, medievales, renacentistas, barrocos, realistas, naturalistas, futuristas, . . . sino que también la sensación y percepción cotidianas y el lenguaje lógico, sea popular o culto; y propician, a fuer de verídicos, la expresión de sensaciones y emociones prístinas, subconscientes, sin control de la razón para que sean *puras*, pues la razón les quita pureza al ponerlas en orden y los hábitos del lenguaje les añaden rasgos adventicios.

Repudian pues los poetas del "último grito" la expresión de estados de alma conscientes, la reflexión, el lenguaje normal, y buscan la alucinación subconsciente, las imágenes e ideas en desorden y absurdas, o las inventan de raíz, depurando el lenguaje de todo elemento que se les ocurre ser extraño, y mezclando las palabras al azar de una echada de dados. Los amigos de este juego afirman que, así, obtienen la *poesía pura*, químicamente pura, como el agua de laboratorio.

Durante esta busca tenaz y creciente de la naturalidad por tan diversos caminos, la lectura no podía escapar a la reforma y depuración. No todos aún, pero sí muchos, leen pues ahora los versos de modo diferente al que se usó antes. (Ver *El oct. cast.*, p. 24 y s.). Entre los detalles abolidos figura la incoincidencia de las pausas rítmicas con las de sentido que, presumiblemente, exigía la lectura de los encabalgamientos en la dicción de los clásicos, y también modernos hasta tiempos recientes. En esto, la razón está toda de parte de los poetas verso-libristas, que prefieren mezclar versos largos y cortos a dar la apariencia, para los ojos, de versos de igual medida. Prefieren algunos, porque los hay también (¿inconscientes?) que usan la zancada justamente con el verso libre: ¿para qué?

Tiene la zancada o encabalgamiento un papel enteramente opuesto al de la cesura o corte. Este accidente es esencialmente rítmico y *separa* las palabras entre las cuales se halla. Aquél es de sentido y *une* (Ver *Tres gr. metros*, p. 100). No es posible pues, conceder en la lectura de los versos, total atención a ambos simultáneamente. O se sacrifica el sentido en provecho del ritmo, como he supuesto que acontecía en los tiempos clásicos, o al revés, como efectivamente se leen hoy, en particular los versos encabalgados de

nuestros tiempos. Por lo cual debe reservarse la zancada para casos útiles de la versificación (Ver *El oct. cast.*, p. 74 y s.; *El arte mayor*, p. 90 y 91; *La versif. neoclás.* p. 102).

El término cesura se ha usado con cierta limitación, aplicándole sólo al reposo (cuando como reposo lo han considerado los metristas) tras el vértice secundario del endecasílabo (10/1), del tredecasílabo (12/1), del eneasílabo (8/1), de los hexámetros, de los alexandrinos (6/1—6/1). Pero es el mismo accidente que, en menor o mayor grado, se advierte también en los demás metros. En el octosílabo de acentuación uniforme en la tercera sílaba se produce un quiebro que, no por ser leve, deja de ser ya una cesura. (Ver *El oct. cast.*, pp. 65, 90, 107). Y este hecho se muestra más patente todavía en todos los versos llamados compuestos. (Ver *Tres gr. metros*, pp. 7 y 8); y en los rítmicos de dos hemistiquios. (Ver *El oct. cast.*, Cap. VIII; *El arte mayor*, Cap. III; y en el presente opúsculo, Cap. VIII). El uso pues innecesario y frecuente de la zancada, que hicieron poetas como R. Darío, Herrera Reissig, Lugones, De la Vega; los Machado, Marquina, Pérez de Ayala, Unamuno... es un desacierto musical, sobre todo de verso a verso. La zancada que rompe con frecuencia el vaivén cadencioso que el lector aguarda en los versos métricos, sean silábicos o rítmicos, desconcierta la lectura, la vuelve difícil y desagradable, con las repetidas vueltas atrás para corregir el movimiento y situar bien y graduar las pausas (Ver *El oct. cast.*, pp. 71 y 90; *Tres gr. metros*. pp. 93 y 94).

Darío, Herrera, Lugones... para aprovechar una palabra que rima, se desvían a menudo, no sólo del ritmo sino del sentido; cosa ésta más grave aún, pese al aplauso de Unamuno. (Ver Cap. X), por que acarrea ripios a la composición, u obliga a decir lo que no se pensaba, diluyendo, ablandando el concepto y el estilo; pero también esto es harina de otro costal, pues ahora del ritmo hablamos y de la zancada, no del estilo. En la manera de Lugones, sobre todo, en dando él con una rima, o lo que cree serlo (luna—una, sé—le...), corta el renglón y dispara el sobrante al verso siguiente, formen o no cadencias adecuadas los elementos separados. Cuando Lugones y Unamuno dicen que las rimas les inspiran sus versos hacían pues, seguramente, una confesión veraz y exacta. Y hay congruencia lógica en el resto de su teoría poética.

Naturalmente, los ejemplos abundan de tal modo en estos poetas que sería cosa fácil amontonar aquí muchísimos; pero me conten-

taré con añadir a los que se hallen en los libros citados, cuatro de Darío solamente, por ser típicamente inadecuados, al no aportar ningún rasgo ventajoso y hallarse en un poema como *Canto a la Argentina*, rítmico, en que las cadencias debieron llevarse la preferencia del poeta y la técnica versificatoria le permitía la holgura de darles a sus renglones el largo que hubiese querido:

¡Oh, barca augusta, de *prora*  
*triumfante*, de doradas velas! (Estrofa 3)

... bajo el cual se sueña y *bajo*  
el cual se piensa morir. (Estrofa 4)

¡Exodos! ¡Exodos! *Rebaños*  
de hombres, rebaños de gentes  
que teméis los días hurraños. (Estrofa 5)

... los clamorosos, los *dolientes*  
poetas y visionarios... (Estrofa 5)

Disculpo el tercero, no los otros.

La cesura cobra especial importancia cuando es *movible*, es decir, cuando la serie de versos de un poema dibuja cadencias con quiebros en varias posiciones, como aconteció cuando está escrito en endecasílabos, tredecasílabos, hexámetros. (Ver *Tres gr. metros*, pp. 39 y 92; *Los hexámetros cast.*, pp. 10, 41 y s.). Entonces puede ocurrir que dos versos con los acentos principales en las mismas posiciones sean, no obstante, diferentes desde el punto de vista rítmico o cadencial, por no tener el vértice secundario y por lo tanto la principal cesura en el mismo sitio. (Ver *El oct. cast.*, p. 45 y s.; *Tres gr. metros*, p. 92 y s.). He aquí algunos ejemplos:

Roba, asuela, incendia y mata. (Núñez de Arce, *El vértigo*)  
Dios vos dé buen año entero. (Santillana, *Serranilla I*)  
Dije:—Dios te salve, hermana. (Santillana, *Serranilla II*)  
Tiene desde allí, Lisboa. (Tirso, *El burlador de Sevilla*, I, 14)

Tienen estos cuatro octosílabos los acentos en las sílabas 1, 3, 5, 7; pero mientras en los dos primeros el vértice secundario está en la tercera, en los dos últimos está en la quinta.

Con la pasada voz retumba y suena. (Garcilaso, *Egloga I*)  
Sus escogidos príncipes cubrieron. (Herrera, *Vic. de Lep.*)  
Que bien podrás venir, de mí segura. (Garcilaso, *Egl. I*)  
Si soy del vano dedo señalado. (León, *Vida retirada*)  
¿Quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto? (León, *Ascens.*)  
Quiero a señor tan alto dedicarlo. (Ercilla, *Araucana*, I)

Que despertando a Elisa vi a mi lado. (Garcilaso, *Egl. I*)  
 En las costumbres sólo los mejores. (*Epíst. moral*)  
 Salíme al campo, vi que el sol bebía. (Quevedo, *Miré los muros*)  
 Su carro, Dios ligeró y reluciente. (León, *A. F. Ruiz*)  
 Sueño cruel. no turbe más mi pecho. (L. Argensola, *Imagen espantosa*)  
 Raras industrias, términos loables. (Ercilla, *Araucana, I*)

Los seis primeros endecasílabos tienen la cesura tras la sexta sílaba; los seis últimos tras la cuarta; y todos, 1º y 7º, 2º y 8º, etc., la misma acentuación.

## VI. COMPOSICIÓN Y COMPENSACIÓN

Hay más imaginación, racionalismo, en la doctrina de Bello y seguidores; más experiencia y empirismo en la de J. F. Masdeu. Son dos posiciones filosóficas que siempre se han enfrentado en la elucidación de toda suerte de temas científicos. (Ver W. James, *Prag.*) y que ahora no nos importa ahondar. Vengamo, pues, a otra cuestión que se relaciona con la *composición*.

### LA COMPENSACIÓN

Cuando se considera que los versos simples, tales como el 10/1, el 12/1, el 8/1, el 7/1, rara vez están constituídos por palabras inseparables, y que, por lo común, pueden descomponerse en dos o tres secciones con rasgos de verso cada una, se repara en que la composición no es el sello distintivo del verso "compuesto". (Ver *Tres gr. metros.*, pp. 7, 13, 25, 97, 117 y sigs.). Por ejemplo, los siguientes endecasílabos y octosílabos pueden descomponerse en las secciones que indican las barras y las cifras del margen:

El dulce lamentar / de dos pastores	6/0-4/1
Salicio/ juntamente/ Nemoroso,	2/1-3/1-3/1
he de cantar/ sus quejas imitando;	4/0-6/1
cuyas ovejas/ el cantar sabroso	4/1-5/1
estaban muy atentas, / los amores,	6/1-3/1
de pacer olvidadas, / escuchando.	6/1-3/1
Servía en Orán/ al rey	5/0-2/0 (2/1-2/0-2/0)
un español/ con dos lanzas,	4/0-3/1
y, con el alma y la vida,	7/1 (4/1-2/1)
a una gallarda africana.	7/1 (4/1-2/1)

En esta posibilidad de descomposición se basa justamente la teoría de la formación de los versos de Masdeu y de Jaimes Freire, diferente de la de Bello y de De la Barra (Ver *El oct. cast.*). Como decía Masdeu, juntando versos menores o "versitos" se forman los mayores versos.

Hay una diferencia importante entre las secciones de los versos simples y las de los versos compuestos: en éstos hay un *tiempo de reposo intermedio y fuera de medida* que no existe entre las secciones de los simples. En efecto, el alejandrino, 6/1-6/1, se mide contando 6-6 tiempos o sílabas protónicas, y después de ambas porciones hay un tiempo "fuera de medida", que puede ser un silencio, o bien absorber 1 ó 2 sílabas postónicas. Se identifica, pues, el alejandrino con dos heptasílabos completos, es decir: seis tiempos de marcha y uno de reposo en cada hemistiquio. Y no digo dos tiempos de reposo, uno final y otro inicial, porque en la dicción de la pareja el de reposo final de uno se suma con el inicial del otro, dentro del verso o entre dos versos seguidos. Pero en un verso simple como el endecasílabo 10/1, las sílabas postónicas se tratan de dos modos: en el interior del verso no se absorben en un tiempo de reposo entre las secciones sino que se cuentan con tiempos del metro; en tanto que *al fin del verso* son absorbidas por la pausa métrica.

Pero no basta que un metro tenga un tiempo o dos de reposo interno fuera de medida para que sea prácticamente compuesto; se necesita además que la serie de versos del poema, o la mayoría de ellos, tengan el mismo sello. Un alejandrino con reposo interno en una serie de tredecasílabos es golondrina que no hace verano, y viceversa. Por consiguiente, cuando en un poema como los tantos de R. Darío, de Nervo, y de varios otros, están mezclados versos que pueden leerse como simples o como compuestos, dueño es el lector de rimarlos a su gusto. Y esto ocurrirá con frecuencia, porque el empleo de primeros hemistiquios de final agudo, o de final grave que la sinalefa vuelve agudo, fué usual en la época arcaica, en que el hiato era frecuente, y ha persistido en la técnica de muchos poetas modernos para quienes el tiempo no ha trascendido. Cuando don Julio Vi-  
cuña Cifuentes (*Estudios de métrica española*. Stgo., 1929), campea por la lectura del alejandrino con hiato y reposo mediano obligado, incluso si el primer hemistiquio es agudo o si puede unirse al segundo por sinalefa, olvida la evolución histórica del hiato a la sinalefa en todas las lenguas romances.

En efecto, al transformarse el latín en los dialectos medievales llamados romances, y éstos en lenguas neolatinas, fué rasgo característico la abreviación de soñidos y sílabas, la contracción del lenguaje. Grupos de vocales en contacto, que en latín sonaban formando cada vocal una sílaba, forman ahora y desde hace siglos una sílaba en conjunto, en castellano, portugués, francés, italiano. El hiato latino entre vocales era todavía frecuentísimo en las lenguas de la *Chanson de Roland* o de los poemas de Berceo, y hasta de Villon o de Juan de Mena. Pero de entonces acá las lenguas romances han continuado eliminando los hiatos y optando, el francés, entre otros medios, por la elisión de una de las vocales en contacto; el castellano, principalmente por la sinalefa o amalgama de varias vocales en una sílaba. Y el proceso de transformación continúa todavía.

La sinalefa se usa ampliamente también en portugués y en italiano, y con cierta limitación en inglés; y se usó en el francés medieval; pero no es usada ni en francés ni en alemán modernos. En castellano se la usa con predilección sólo desde el siglo XVI, parece que por influjo del italiano.

La misma influencia llevó también a Francia el repudio del hiato, que sólo fué rehabilitado tres siglos más tarde. Los modernistas castellanos, al imitar en esto a los románticos y a los simbolistas franceses, no hicieron más que rehabilitar una vieja práctica castellana, contra la corriente y las tendencias naturales. (Ver: Tobler, *Le vers français ancien et moderne*, Paris, 1885; Quicherat, *Traité de versification française*, Paris, 1850; Hanssen, *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, Santiago, 1896; *Miscelánea... La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro*, Madrid, 1916; y otros).

Pero suele haber diferencia entre las predilecciones de los poetas y las preferencias del vulgo en el uso diario del hiato, la sinalefa, la elisión, la diéresis, la sinéresis. En la tarea de siglos de reducir los hiatos a diptongos y sinalefas el vulgo ha procedido obedeciendo a la ley de economía de esfuerzo y en consecuencia ha unido y abreviado cada vez que la facilidad articuladora, el sentido y la eufonía han permitido. Pero cuando los poetas contrarían el uso vulgar es para obtener la cuenta de sílabas mediante un truco o para singularizarse. Habría que escribir muchas páginas para hacer la historia de estos caprichos o imperfecciones, que no obstante deben tenerse presentes al examinar las obras de los poetas. ¿Cuánta es la parte del capricho en las diéresis y sinéresis, hiatos, elisiones y sinalefas, de Berceo, de

Mena, de Garcilaso, de Darío. Fácil es precisarlo con respecto al último, porque somos sus contemporáneos. Pero hacerse eco del uso de los clásicos, por más clásicos que sean, para darles reglas de silabación, más o menos arcaicas, a los modernos, como lo hacen Benot o Robles Dégano, no es prueba de buen sentido.

La transformación de los idiomas en el punto a que me refiero aconseja, pues, no juzgar con criterio uniforme las obras del pasado, ni siquiera las modernas, y siendo ahora lo natural en castellano formar con las vocales en contacto diptongos y sinalefas, debe formar una sílaba en los versos cada encuentro de vocales que en la prosa corriente se resuelve en una sílaba, y dos, cuando dos, so pena en contrario de provocar una articulación inesperada y artificial. Preciso es declarar sin demora que los mejores poetas se conforman con esta regla, y sobre todo los más espontáneos y naturales. No obstante, prácticas rutinarias de la versificación tradicional contrarían el buen uso aún en los mejores poetas y desconciertan la lectura con el empleo de fórmulas que correspondieron a otras etapas del lenguaje. Me voy a referir ahora al encuentro de vocales en la unión de los hemistiquios y de los versos, y a su compensación. En la época en que el hiato era propicio, un tiempo de silencio o reposo en mitad del verso alejandrino era cosa natural y fácil. El primer hemistiquio agudo, o el grave terminado en vocal delante de otra vocal, iban bien con un silencio o un hiato delante de un segundo hemistiquio. Hoy, para obtener el mismo resultado, se necesita esfuerzo especial, ánimo preconcebido; pues el lector tiende espontáneamente a unir, a suprimir el reposo después del final agudo, y al hacerlo la cadencia termina claudicando y hay que repetir la lectura, corregirse y aburrirse, porque los versos no fluyen en movimiento continuo y concertado. Los alejandrinos de tales especies se leen pues hoy generalmente como tredecasilabos y desconciertan con los otros (Ver *El verso que no cultivó R. D. y Tres gr. metros*).

Pasa otro tanto en los demás versos compuestos (4/1-4/1, 5/1-5/1, 6/1-4/1, etc.), y en todos los casos en que, por falta o por sobra de sílabas en las uniones de los hemistiquios, el movimiento cadencial sufre una alteración. Por lo que algunos poetas modernos han evitado estas irregularidades rítmicas, que tan del gusto fueron de R. Darío y otros modernistas. Pero todos siguen usando sin restricción el primer hemistiquio esdrújulo con sinalefa, que da la misma medida del grave terminado en consonante; y no prescinden todavía del esdrújulo.

lo sin sinalefa, cuyas dos postónicas se absorben bien en el tiempo fuera de medida.

Esta diversa actitud tiene su fundamento: no da lo mismo un tiempo de silencio, es decir, una pausa total y seca en el movimiento, que un tiempo de retardo relleno con una o dos sílabas fuera de medida. El lector siente la diferencia espontáneamente. De tal modo que, si una composición entera adopta la primera actitud, el metro se transforma en otro, con un tiempo menos al anularse el tiempo de silencio, y con nuevas cadencias. (Ver *Tres gr. metros*).

Porque, una vez suprimido el tiempo de espera entre los dos hemistiquios, llenado el hueco y tendido el puente, los elementos se fusionan formando una sola ondulación de 12/1, 10/1, 8/1... sílabas, según el caso. Esto permite una refundición del verso, el cual puede ahora:

1. Aceptar de nuevo en la cesura palabras graves o esdrújulas, pero con traspaso de las sílabas postónicas al hemistiquio siguiente, en el cual se cuentan;

2. Asociar los versos en que la suma de los hemistiquios dé igual medida: 6/0-4/0-4/1 (tredecasílabos); 7/0-3/1 con 6/0-4/1 con 4/0-6/1 con 5/0-5/1 (endecasílabos), etc.

3. Extender esta movilidad de las cesuras a otros versos no usados como compuestos, y que son los tredecasílabos, endecasílabos, eneasílabos de acentuación irregular.

En todas estas operaciones tiene papel importante *la compensación de sílabas en la cesura*, compensación que puede buscarse con tres fines:

1. Para que en la unión de los hemistiquios no quede ninguna sobrante, caso en que las sílabas postónicas de las voces graves o esdrújulas se pasan al hemistiquio siguiente, con o sin sinalefa. Ejemplos:

#### *Eneasílabos.*

Es el lejano tiempo ignoto,  
el tiempo más / tico y feudal . . .  
y los diamantes / tes de aguas puras  
lloran sus lá / grimas de amor . . .  
(Blanco-Fombona, *Las joyas de Margarita*)

#### *Endecasílabos.*

Ni tus sagradas in/fulas me ciño.  
alma Calí/ ope en descaro atroz.  
(M. Bretón, *La desvergüenza*, Pról. VII)

Con vergonzosas lá / grimas lo baña,  
debiéndolas al tiem / po que ha perdido.  
(L. de Argensola, Soneto *Lleva tras sí* .

Y unas palabras an / chas como el mundo  
que nuestro espíritu, e / brio y moribundo,  
casi no las alcan / za a contener . . .  
(D. de la Vega, *Una mujer*, en *Los momentos*, p. 67)

La breve historia / de su vida cabe  
en un hexáme / tro. Era la alegría,  
la fe, el amor . . . / En su mirada suave  
había algo que siem / pre amanecía.  
(D. de la Vega. *Ménade*. II, p. 235)

3. Extender esta movilidad de las cesuras a otros versos no usados como compuestos y que son los tredecasilabos, endecasílabos, eneasílabos de acentuación irregular.

En todas estas operaciones tiene papel importante la *compensación de sílabas en la cesura*, compensación que puede buscarse con tres fines:

1. Para que en la unión de los hemistiquios no quede ninguna sílaba sobrante, caso en que las sílabas postónicas de las voces graves o esdrújulas se pasan al hemistiquio siguiente, con o sin sinalefa.

#### *Tredecasilabos.*

Bajo la quilla el cue / llo del tritón se agacha,  
y la vívida luz / del relámpago dora  
la quimera de bron / ce incrustada en la prora.  
y una sonrisa po / ne en el labio del hacha.  
(R. Darío, *Los piratas*)

“Cuando a bordo se encuen / tran ya los pasajeros  
y lista está la na / ve para hacerse al mar,  
si el tiempo es favora / ble al que abandona el puerto,  
“¡Levar anclas! ¡Parta / mos!” dice el capitán.  
(J. Autran)

2. Para que la unión resulte con una sílaba sobrante fuera de medida; caso en que los poetas descuidan frecuentemente la compensación de los primeros hemistiquios de final agudo o esdrújulo. He aquí algunos ejemplos de compensación: de esdrújulos:

#### *Decasílabo 4/1-4/1.*

Y en curva mesa / de fina laca  
ardiente lámpa / ra se destaca  
de la que surge / rosada luz.

¿Es que la rinde / crüel anemia?  
 ¿Es que en sus búca / ros de Bohemia  
 rayos de luna / quiere encerrar...?  
 (J. del Casal, *Neurosis*)

*Dodecasilabo* 5/1-5/1.

Esta ciencia loca / para las mujeres  
 que pasan sus páli / dos atardeceres .  
 (D. de la Vega, *Los vientos de la otoñada, Tema VI*,  
 en *Claridad*, 1917, p. 54)

*Seguidilla* 6/1-6/1.

Despierta melancóli / ca la mañana  
 con su extraña armonía / solemne y pura...  
 (G. Valledor S., *Sol de invierno*, en *Nuestros poetas*,  
 de Donoso, p. 47).

Vecina de ojos trági / cos y bonitos,  
 ¡qué incurables y locos / sueños enredas  
 cuando van esos frági / les pieccecitos  
 pisando hojas caídas / por las veredas!  
 (D. de la Vega, *Los vientos de la otoñada. Tema II*,  
 en *Claridad*, 1917, p. 44)

*Aleandrino* 6/1-6/1.

Y que envidiaba a los pueblos / la esperanza bendita  
 de ser libres un día, / de asistir a la cita  
 con la edad venidera / recorriendo el atajo  
 que conduce, entre músi / ca de besos y arrullos...  
 (Pezoa Véliz, *Una astucia de Manuel Rodríguez*, en  
*Nuestros poetas* de Donoso, p. 146. En otras ediciones  
 este verso tiene una sílaba más).

En tu boca, porque era / como un caliente nido  
 de doradas metáfo / ras y besos de fuego...  
 (D. de la Vega, *Ménade*, II, en *Sus mejores poemas*,  
 1930, p. 231)

3. Para que la unión resulte sostenidamente con dos sílabas sobran-tes fuera de medida, como ocurre (caso raro), en el endecasílabo 4/2-4/1, inventado por Chocano, y en los hexámetros de Rueda:

Mi verso es ánfora / de pocsía,  
 en cuya cõncava / sonoridad  
 entra una ráfaga / de fantasía  
 y hace una música / de tempestad.  
 (*Anfora*, 1ª de las 5 estrofas de igual estructura, en  
 ¡*Fiat lux!* París, 1908, p. 160)

La compensación es por excelencia una práctica de tipo silábico, puesto que tiene por objeto corregir la diferencia entre el número

de flabas y el de tiempos del metro. Sin embargo, se usó con alguna frecuencia en el siglo XV por los cultivadores del Arte mayor, verso que, por su técnica de sílabas “no contadas”, era el que menos necesitaba la compensación de sílabas (Ver *El verso de Arte mayor*), compensación que entonces practicaron:

1. Cuando el primer hemistiquio es de final grave se une con uno grave inicial o su equivalente, si la acentuación no es regular:

AA Ca veyn̄te de cisma / son años pasados  
 AD3 Para esto faserse / sean acuciados.  
 AG1 El mucho llorado / de la triste madre.

2. Cuando el primero es de final agudo se une con un esdrújulo inicial o su equivalente:

BG Entrando tras el *por* / el agua decían

3. Cuando el primero es de final esdrújulo se une con un agudo inicial o su equivalente:

CD Aunque los cába sos non despleaban.

Como estas reglas conducían al silabismo, más bien que al ritmo, la inobservancia era justamente uno de los rasgos del arte mayor; pero, como no es el rasgo principal de este verso, he considerado como dodecasílabos (del 3.er grupo) a los 5/1-5/1 modernos que no observan estas reglas de compensación. Los hay, pues, que siguen uná u otra norma. La irregularidad e inconstancia en la práctica de la compensación es lo más común, en este caso en los otros versos. Con regularidad se ha usado para que los finales graves y esdrújulos equivalgan a agudos en las cesuras del endecasílabo y otros versos simples; y accidentalmente para que los finales agudos y esdrújulos equivalgan a graves en la cesura del arte mayor y otros pocos versos compuestos.

Pero no se ha usado nunca, según parece, para que los finales agudos y graves equivalgan a esdrújulos. Sí, en el hexámetro.

Lo lógico habría sido en una técnica cabal de “sílabas contadas” evitar el exceso o la falta de sílabas en la cesura, a fin de que el verso discurriese sin paradillas o caídas violentas. Comprendiéndolo bien, algunos poetas se han privado del empleo de voces agudas o esdrújulas en la cesura, en vez de recurrir a la compensación. Debe tenerse presente, empero, que la sacudida violenta en la cesura puede ser un recurso poético, si viene a pelo y en ayuda de la expre-

sion. En el alejandrino, un segundo hemistiquio 5/1 es lo que pide la armonía, en general, después del 6/2; y uno 7/1 después del 6/0. Naturalmente, la sílaba de exceso ha de ser débil.

Los efectos acústicos de las cesuras graves, agudas o esdrújulas, son harto diferentes para no considerarlos. Por lo mismo, adoptar una regla fija es un error de técnica. Hay que discernir cuál conviene más en cada caso, trátase de endecasílabos, tredecasílabos, alejandrinos, seguidilla, u otros metros cualesquiera. Pero, para que esta actitud dé fruto es menester que lo irregular sea sólo una excepción en el conjunto.

De ahí la conveniencia de examinar una lista con bastantes ejemplos de los diversos casos que se presentan *en los versos compuestos*. En la que sigue se ha prescindido del caso normal, esto es: en que el primer hemistiquio termina en palabra *grave sin sinalefa*:

4. (Grave sin sinalefa. Comp.	Caso normal.
a) Final grave con sinal. No com.	Agudos.
b) Id. Comp.	Graves.
c) Esdrúj. sin sinal. No comp.	Esdr.
d) Esdrúj. sin sinal. Comp.	Graves.
e) Esdrúj. con sinal. No comp.	Graves.
f) Esdrúj. con sinal. Com.	Graves.
g) Agudos sin sinal. No comp.	Agudos.
h) Agudos con sinal. Comp.	Graves.

a) *Graves con sinalefa posible. No compensados*. Equivalentes a agudos. Pero si se leyese con hiato equivaldrían a graves, normales. 4/1-4/1 (equivalen a eneasílabos).

También con e / lla iba un pastor.

(Moratín, *Diálogo*, B. A. E. II, p. 608)

Lanzan al vien / to esos millones.  
O se adelan / ta o se acrecienta.

(Zorrilla, en Vicuña Cifuentes, *Estudios*, p. 58).

5/1-5/1 (equivalen a endecasílabos).

La ley promulga / da al santo Moisés.

(Lista, p. 313)

Y rezar pare / ce en confuso són.

(Espronceda, *El Est. de Salamanca*)

Y apenas alum/bra el rayo en las breñas.

(Zorrilla, *Eivira*)

Es todo un lamen /to, un llover de lágrimas.

(Rueda, p. 313)

De la sangre`chupa/hasta verla exhausta.

(Rueda, p. 314)

6/1-6/1 (equivalen a tredecasilabos)

Repite de su can / to el fugitivo són.

Por la sonora gru / ta el palafren entró.

(Zorrilla, *Granada*)

Mi alma frágil se aso / ma a la ventana oscura

de la torre terfi / ble en que ha treinta años sueña.

(Darío, *El reino interior*)

Cincela, orfeñre ami/go, un ánfora de oro.

Y evoque del ensue / ño el singular tesoro.

(L. Díaz, *Antología de Onís*, 121).

7/1-7/1 (equivalen a tredecasilabos)

Sólo viene hoy a embriagar / se un anciano domador.

Y un buey vicjo y ciego aun an / da arrastrándose en redor

(H. P. Blómberg, *Vieja pulperia*, en Onís, 817)

Y ella engarzó su cabe /za entre sus manos de tísica.

(Herrera y Reissig, *El piano*, en Montero B., 290)

Para tejerle, me di / jo una guirnalda a tu bien.

(Herrera y Reissig, *El viaje*, en Id., 291)

8/1 8/1 (equivalen a hexadecasilabos).

Y sobre el monte su figu / ra era una sombra suave y sola.

Alzó El la voz como si habla/ra hacia los siglos venideros . .

(D. de la Vega, *El sermón de la montaña*, en *Los momentos*, 1918, p. 19)

Que nos venimos a la vi / da en tiempo azul de golondrinas.

(D. de la Vega, *Hannibal ad portas*, en *La Quintrala*, etc., 1939, p. 186)

b) *Graves con sinalefa prevista. Compensados. Equivalentes a graves.*

4/1-4/1

Plantad, amigos, / cuando yo muera,

Un triste sauce en /el cementerio.

(J. C. Zenea, *Lucia*, trad. de A. de Musset, en *Poestas*, Nueva York, 1872, p. 90)

En vérdad digna es / de verso y prosa  
la blanca mesa, /la blanca loza.

(Pezoa Véliz, *Al amor de la lumbre*, en *Poesías*, Santiago, 1927, p. 135. Hay que leer de modo que la sílaba *dig* sea fuerte y *na* es sea débil)

5/1-5/1

Y libre y contento, Is/ rael ya no debe

(Lista, p. 313. Si se leyese *Israel*, con sinéresis, este verso entraría en el grupo a)

Un guardián bosteza en / la esquina leyendo.

(D. de la Vega, *Las tardes del domingo*, en *La música que pasa*, 1915)

Se representaba un / idilio, una égloga

(S. Rueda, *Auto-bio-crítica*, en *Obras*, p. 504)

6/1-4/1

Si parece que uniera es/ te solo día.

(D. Urrutia, *La procesión de San Pedro*; en *Del mar a la montaña*, p. 50)

Te despiertas con una an / gustia lejana.

(D. de la Vega, *Los vientos de la otoñada*, *Tema II*, en *Claridad*, 1917, p. 43)

6/1-6/1

Me avergüenzo y me envuelvo en / un puro misticismo.

(Bórquez Solar, *Tribulaciones*, en *Nuestros poetas*, de Donoso, p. 164)

Los sueños de morfina y / las locuras de opio.

(D. de la Vega, *Oración a Jean Lorrain*, en *La música que pasa*. Ej. dudoso ya que puede leerse también en opio)

e) *Esdrújulos sin sinalefa. No compensados.*

4/1-4/1 (En verdad 4/2-4/1, pero en la composición predominan los 4/1-4/1).

Vegas que diáfano / fecunde el Arlas.

Ve los alcázares/ de Mantua excelsa.

(L. Moratín, *A. D. Gaspar de Jovellanos*)

A ser un átomo / del universo

(Zorrilla, *A Dios*)

Yo soy el símbolo /de la pasión.

Mi frente es pálida, /mis trenzas de oro.

(Bécquer, *Rima XI*)

Némesis épica / tan sólo es ya.  
 Todo el angelico /de inspiración.  
 (R. Pombo, *A. Laura del Valle* en *Poesías*. t. II. p.  
 218-219)  
 Nervo, *Sus mejores ps.*, pp. 231, 243, 264)

La tropa rápida / se esparce huyendo.  
 Para las águilas / toda la gloria.  
 (Darío, *Palimpsesto*)

4/1-4/1-4/1 (En verdad 4/1-4/2-4/1, ó 4/2-4/1-4/1, ó 4/2-4/2-4/1)

Teje el enjambre / la alada música /de su tropel:  
 de sus sonoros / carretes líricos /salen las notas,  
 y de la rueca / de hilos armónicos /surgen las gotas .  
 Que el hilo rítmico /de la armonía germinadoras . . .  
 Por un pentágrama/ de inquietos círculos/va peregrina . .  
 (Salv. Rueda, *El enjambre*, en *Cantando por ambos*  
*mundos*, 1914, p. 193)

4/1-6/1 (En verdad 4/2-6/1)

Venus la Olímpica, /la inmortal de Citeres.  
 (V. p. 521 de *Teoría*)

5/1-5/1 (En verdad 5/2-5/1)

De graves filósofos / y sabias escuelas.  
 (J. A. Silva, en *Onis*, 82)

Y el horno hace místico /su ser en la hoguera.  
 Todo són de lágrimas/ y humanos sudores.  
 (Rueda, en *Onis*, 108)

El teclado armónico / de su risa fina  
 a la alegre música / de un pájaro iguala.  
 (Darío, *Era un aire suave*)

6/1-4/1 (En verdad 6/2-4/1)

Alzan sus molcs húmedas/ los arrecifes.  
 (Casal, en *Onis* 72)

Tiene la arruga olímpica / de su entrecejo.  
 (Darío, *Walt Whitman*)

Con su tropel de búfalos / americanos.  
 (Darío, *Salvador Díaz Mirón*)

Libres como las águilas / vieron los montes  
 pasar los aborígenes / por los boscajes.  
 (Darío, *A Colón*)

Bailan el baile clásico / la danza pura.  
 (Rueda, *El baile de los abuelos*, en *Poesías*, Madrid,  
 1912, p. 84)

Ya al morir entre púrpuras /el sol caído

(Rueda, *Los pavos reales*, id. p. 121)

6/1-6/1 (En verdad 6/2-6/1)

Al brillo de un relámpago que aumenta la ilusión.

(Zorrilla, *Las nubes*, en *Las píldoras de Salomón*)

La desnudez impúdica, la lengua que salía.

(Díaz Mirón, en Onís, 59)

Un crucifijo pálido los brazos extendía,  
y estaba helada y cárdena / tu boca, que fué mía.

(J. A. Silva, en Onís, 85)

Un trono como un ágata / de luz resplandeciente.

(Rueda, en Onís, 105)

Cincela, orfebre, el ánfora con la doble ansa de oro.

(L. Díaz, en Onís, 121).

De ruiseñores y águilas se pueblan las encinas,  
y mientras pasa Angélica/ sonriendo a las Meninas .

(Darío, *Trébol*)

7/1-7/1 (En verdad 7/2-7/1)

y no hay nadie que en lo íntimo no se aquiete y se recoja

J. A. Silva, en Onís, 91)

Sale en hombros de cuatro ángeles y en su silla gestatoria.

(Darío, *Año Nuevo*)

Y al sollozar una súplica / de perdón y de locura.

(Herrera Reissig, *El rubí de Margarita*, en *Los parques abandonados*)

Y cual concha de mil nácares/ incrustados de colores.

E impulsadas por las hélices de gigantes pulsaciones.

(Salv. Rueda, *Cartagena*, en *Cantando por ambos mundos*, 1914, p. 40).

Y sobre los crepúsculos/ de esos lejanos poblachos.

(D. de la Vega, *Luz de tarde*, en *La música que pasa*, p. 24).

Como se muere la música / si se deshace el violín.

(P. Neruda, *El castillo maldito*, en *Crepusculario*)

8/1-8/1 (En verdad 8/2-8/1)

Y arden sonrisas nerviosísimas, / de regocijo y de pasión.

Perversamente van diciéndose / las golosinas del amor

(D. de la Vega, *Vida de artistas*, *Motivo IV*)

Ya desprendidos de los últimos / y oscuros bienes terrenales.  
Las nubes fueron apagándose y el sol se puso lentamente.  
(D. de la Vega. *El sermón de la montaña*, en *Los momentos*, 1918, pp 19-20)

d) *Esdrujulos sin sinalefa. Compensados.* Graves.

4/1 4/1 (En verdad 4/2-3/1), pero en la composición predominan los otros.

Noemi, la pili/ da pecadora.  
con el espíritu de Dalila.  
Ardiente lámpa/ ra se destaca.  
¿Es que su prínci/ pe ya no la ama?  
¿Es que en sus búca/ ros de Bohemia?  
(Casal, *Neurosis*)

Lágrima a lágrí/ ma lo formé.  
Serán un pláci/ do florilegio.  
(A. Nervo, *¿Llorar? ¿Por qué!* en *Sus mej.* p. p. 243)

Esta románti ca longaniza.  
(Pezoa Véliz, *Vida del Puerto*, en *Obras*, p. 128.)

En cuyas clási/cas etiquetas.  
Oyen *La lámpa/ra de Aladín*.  
(Pezoa Véliz, *Al amor de la lumbre*, en *Obras*, p. 137)

5/1-5/1 (En verdad 5/2-4/1).

Aunque los cába sos non desplegaban.  
La vida políti/ca siempre zelar.  
Ni sale le fúli/ca de la marina.  
Ignéo lo viéra/mos o turbulento.  
(J. de Mena, *El laberinto*)

Y digo: Seráfi/co, claro varón.  
(Padilla, *Los doce triunfos*, en *Teoría*, II, 301)

A pie, con sus grávi/das santas entrañas.  
subiendo las áspe/ras altas montañas.  
(Padilla, *Retablo*, en *Teoría*, II, 364)

Que pasan sus páli/dos dos atardeceres.  
(D. de la Vega, *Los vientos de la Otoñada*, *Tema VI*, en *Claridad*, p. 54)

Ejemplos en A. Machado, *Soledades*, etc., 1907, pp. 115 y 116.

6/1-4/1 (En verdad 6/2-3/1)

¡Oh pensamiento, duérma/te! fresca brisa . . .  
que otra vez sea la vícti/ma o el verdugo.  
(R. Pombo, *A ella sabe quien*, *Poesías* t. I, p. 257)

Despierta melancóli/ca la mañana

(G. Valledor S., *Invernales*, en Donoso, *N. P.*, p. 47)

Con otras tardes páli das y otoñales.

Vecina de ojos trági/cos y bonitos.

Cuando van esos frági/les piecécitos.

(D. de la Vega, *Los vientos de la Otoñada*, Tema II, en *Claridad*, 1917, pp. 42 y 44)

6/1-6/1 (en verdad 6/2-5/1)

De doradas metáfo/ras y besos de fuego.

(D. de la Vega, *Ménade*, II, en sus *Mejores poemas*, 1930, p. 231. Es el único ejemplo sin reparo que conozco. Otros como los que siguen, con cesura mediana débil o con un posible hiato en el segundo hemistiquio, son menos escasos)

Que conduce, entre músi/ca de besos y arrullos.

(Pezoa Véliz, *Una astucia de Manuel Rodríguez*, en Donoso, *N. P.*, 146. Pero en las *Poesías* de Pezoa, edit. por el mismo compilador en 1927, se lee en la p. 196: ... *entre músicas de besos y arrullos*)

Saboreando la últi/ma tregua de la muerte.

(C. Mondaca, *Cuando el Señor me llame*)

Ya hice volar los últi,mos puentes... Y aquí estoy.

(*La Quintrala*, 6ª ed. D. de la Vega, Despedida, en ampliada, 1939, p. 113. Cuando en estos versos de cesura débil o trímetros, como los tres últimos, no se hace la compensación, el efecto del esdrújulo es lamentable)

Vacilan los vehicu/los en viaje sonoro.

(Herrera Reissig, *La siega*, en *Obras*, t. II, p. 58. Ej. dudoso porque se puede silabear vi-a-je)

Bajo una negra sába/na de agua sin burbujas.

(F. Contreras, *Brujas*, en Donoso, *N. P.*, p. 153. Ej. dudoso porque se puede silabear de aguas)

Al ver sobre los másti/les ondear victoriosa.

(Tomás Morales, *Poemas del Mar*, en Onís, p. 801. Ej. dudoso porque se puede silabear también ondear)

En la estrofa de música, de oro, y de tristeza.

(D. de la Vega, *Los vientos de la otoñada, Tema III*, en *Claridad*, p. 46. Ej. dudoso porque se puede . . . *dē oro*)

8/1-8/1 (En verdad 8/2-7/1)

Queremos cóleras auténticas para conquistar la luz.

(D. de la Vega, *Hannibal ad portas, IV*, en *La Quintrala*, 6. ed. aumentada. 1939, p. 186)

e) *Esdrújulos con sinalefa. No compensados.* Equiv. a esdrúj.  
4/1-4/1 (En verdad 4/2-4/1)

Porque llamándola en / su arrobamiento.

(R. Pombo, *A Laura del Valle*, en *Poesías*, t. II, p. 219)

f) *Esdrújulos con sinalefa. Compensados.* Equivalentes a grave.  
Si se leyese con hiatos entrarían en el grupo c.

4/1-4/1

Que el ojo cándido y vagabundo.

(R. Pombo, *En la cumbre*, en *Poesías*, t. I, p. 353)

Y pone término a la refriega.

(Pezoa Véliz, *Vida de Puerto*)

Del aire místico y señorial.

(Pezoa Véliz, *Al amor de la lumbre*)

4/1-6/1

Con un magnífico aburrimiento que era...

(Chocano, *Momia incaica*)

5/1-5/1

Encubre con ánimo asaz descortés.

(Espronceda, *El estudiante de Salamanca*)

Teresa, aquel místico amor del amor . . .

(Campoamor, *¿Qué es amor?*)

Sobre rico zóca/lo al modo de Jonia.  
Como blanca góndo/la imprime su estela.

(Darío, *Era un aire suave*)

Olimpico pája/ro herido de amor.

(Darío, *Leda*)

Y del agua trému/la a través del velo.

(F. Contreras, *El encanto de las lluvias*)

6/1-4/1

De la celeste Bóve/da el azul raso.

(Casal, *Crepuscular*, en *Sus mejores poemas*, p. 16)

Y de tu fuego efime/ro haces derroche.

(Dublé Urrutia, *La procesión de San Pedro*, en *Del mar a la montaña*, p. 54)

Como creo en tu liri/co amor violento.

(D. de la Vega, *Populachera*, 39, en *La música que pasa*, 59)

Hace que sea diáfa/no y rubio el día.

(D. de la Vega, *Ménade*, I)

6/1-6/1

Do reverbera espléndi/do el sol meridional.

(Zorrilla, *A. S. M. I. Eugenia*)

Y con ritmo de péndo/la oscilando en la vía.

(Díaz Mirón, en *Onís*, p. 59)

Una errante luciérna/ga alumbró nuestro beso.  
el ataúd heráld/co en el salón yacía.  
Tú, mustia, yerta y rígi/da entre la negra seda.  
Perfumaba la atmósfe/ra un olor de reseda.

(J. A. Silva, en *Onís*, pp. 84-85)

Su dulce flauta rústi/ca iba a tocar en ella.

(L. Díaz, en *Onís*, p. 121)

La princesa está páli/da en su illa de oro.

(Darío, *Sonatina*)

Apenas brilla alzándo/se el argentino sol.  
Que el alfabeto páni/co en un tiempo aprendió.

(Darío, *A. Roosevelt*)

7/1-7/1

¡Cómo brillan. extendiéndo/se hasta el límite lejano!

(P. Garriga, *El alba*, en *Poesías . . .* de G. Ugalde, p. 41)

Que parece que enviában/le al romperse los retratos.

(F. Contreras. *Liberación*, en *Toisón*, p. 161)

g) *Agudos sin sinalefa. No compensados.* Ej. de 4/0-4/1 en Pérez Curis, p. 137, de Hispano, *Balada del Cortijo*.  
5/1-5/1. En verdad 5/0-5/1, es decir 10/1, pero en la composición predominan los 5/1-5/1.

Adore a Su Dios/y observe obediente.  
Serás del Señor;/porque irás ante él.

(A. Lista, *Cántico de Zacarías*, en *Teoría*, p. 313)

6/1-4/1. En verdad 6/0-4/1, es decir, 10/1.

Un labriego incapaz, sembró altramuces  
en un campo feraz/ a todas luces . . .

(C. Fernández, cit. por Vicuña, *Est.*, p. 100)

4/1-6/1. En verdad, 4/0-6/1, es decir 10/1.

Casóse Juan,/y la primera noche  
soñó el patán/ que discurría en coche

(Torcuato, cit. por Vicuña, *Est.* p. 101)

6/1-6/1. En verdad 6/0-6/1, es decir 12 l.

Mira el signo sutil/que los dedos del viento  
hacen al agitar/el tallo que se inclina.  
Con el áureo pincel/de la flor de la harina . . .  
El misterio inmortal/de la tierra divina.

(Darío, *La espiga*)

En ti ha de sollozar/recuerdos angustiados.  
Volvemos a juntar / bajo esta tienda amiga.

(D. de la Vega, *Ya se va la farándula*, en *La música que pasa*, 1915, p. 11)

7/1-7/1. En verdad 7/0-7/1, es decir, 14/1.

Y que la loba al morir entre muchas maravillas,  
le pidió la bendición, poniéndose de rodillas.

(Herrera Reissig. *Ciles alucinada*, en *Obras*, t. II, p. 10)

De expansión, de libertad, con furor lanzó un suspiro.

(F. Contreras. *Liberación*, en *Toisón*, p. 162)

Espiga sin madurar, Satanás le encuentre troje.  
Alto de mi corazón/en la explanada desierta.

(P. Neruda, *El castillo maldito*, en *Grepusculario*, V. Marquina. *Canc.* p. 107 y sigs.).

h) *Agudos con sinalefa. Comp.*

Sin ejemplos.

Un verso como el siguiente se lee de preferencia con hiato, entre E y, y pasa así a ser grave y normal:

Lá I con lä con  
(Padilla, en *Teoría*, p. 363)

Lo mismo ocurriría en los renglones siguientes:

La gente que vió el / denodado esfuerzo  
del gran jabalí en / las ramas prendido .

Pero una sílaba más en el segundo obligaría a cometer sinalefa y a compensar de otro modo:

La gente que vió el de/sesperado esfuerzo  
del gran jabalí en / las ramas prendido

i) *Agudos sin sinalefa. Compensados.*

4/1-4/1

Cuando a Jesús la , amaritana  
el resplandor de un / amanecer .

(*Teoría*)

5/1-5/1

Que Dios proveerá por/ su santa pasión  
(López de Ayala, *Teoría*, p. 353)

La ötra, inventar la persona prudente

(F. de Rojas, *La Celestina*, en *Teoría*, 362)

Por claro matiz, u,na cándida luz

(Padilla, *Los doce triunfos*, *Teor.* 365)

Por no fatigar el asnila cansada

(Padilla, *Retablo*, en *Teoría*, p. 364)

Será tan cruël y tan desconocida

(Castillejo, *A un amigo*, en *Teoría*, 365)

Empieza a fundar su razón la justicia

(Pellicer, *Panegirico*, en *Teoría*, 368)

Hasta que al final del/cglógico idilio

(S. Rueda, *Auto-bio-crítica*, en *Obras*, p. 504)

Dejando aparte el caso normal, esto es, cuando el primer hemistiquio tiene final grave *sin sinalefa*, los casos verdaderamente usuales entre los ocho que se acaban de mostrar son los b), d), e), g). Esto quiere decir que, en el uso de los poetas, predomina contra toda razón la *no compensación* silábica.

Es dudoso que Iriarte hiciese *dos versos*, como supone don Julio Vicuña (*Estudios*, p. 174), con los hemistiquios ¿son de alguna utilidad?: pero, si así fuese, habría empleado la compensación entre versos. Más positivo es el empleo hecho en las coplas de pie quebrado del siglo XV, como se ha visto en *El oct. cast.*, Cap. VIII:

Cuando llega el arrabal de senectud.

La norma de compensación entre hemistiquios puede aplicarse también *entre versos*, para obtener en la pausa métrica uno de los tres resultados, a saber: que la unión de las palabras se haga sin sílabas obrantes (unión aguda), con una sílaba (unión grave), o con dos (unión esdrújula).

Pero ha tenido menor uso todavía que entre hemistiquio. Debido quizá a la manera de leer los versos, haciendo sistemáticamente una gran pausa al fin de cada verso, la *pausa métrica* era antes un retardo en la dicción que no admitía la sinalefa y exigía el hiato, como dijo Bello. Pero en la manera de leer moderna, menos declamatoria, se unen las palabras, donde quiera que e tén, con la misma

naturalidad que en la conversación. La pausa métrica admite, pues, ahora la sinalefa, aunque sin borrar completamente el límite del verso. Por consiguiente, una sílaba de más al comienzo de un verso podría ser absorbida sin inconveniente por el verso anterior, si el final de éste es adecuado.

En conclusión compuestos o simples los versos silábicos forman un solo sistema. La diferencia entre ambas modalidades es de ángulo en la visión, como la diferencia entre las dos caras de una moneda. A cada verso compuesto corresponde uno sencillo. Conocido uno se puede inferir el otro. Por consiguiente, es legítimo el cultivo mezclado de ambos, como fué costumbre en el “décasyllabe” y en el “alexandrin” del antiguo francés, y se sigue practicando en el alejandrino común castellano. No hay sílaba suprimida en la unión de un hemistiquio agudo con el que lo complementa: hay un tiempo del metro fuera de medida en que son cantidades equivalentes una sílaba, dos o ninguna. Y así, se llega a la inferencia de que nuevos metros pueden buscarse y hallarse por el procedimiento de juntar versos cortos, compensar las junturas o cesuras, y armonizar las curvas resultantes. La bondad del producto así obtenido es cuestión subordinada a la opinión de cada cual, no a un concierto de “números”, porque el juez en última instancia es el agrado, el halago del verso, hecho personal, subjetivo, que puede legítimamente variar de lector a lector. Las reglas de la métrica no han de ser, por lo mismo, mandatos de una legislación sino inducciones basadas en la observación, el análisis, la estadística, y generalizadas luego para obtener un “principio”.

Pero existe también otra suerte de compensación, no ya de sílabas “fuera de medida”, en la unión de los hemistiquios, sino de sílabas de marcha en la parte protónica del verso.

Consiste en un relleno de sílabas débiles para dar al oído la impresión de tiempos iguales (o siquiera semejantes) cuando los vértices de la ondulación se acercan o se separan en demasía: El relleno se hace al comienzo del renglón, cuando el primer vértice se acerca al segundo, y entre los vértices cuando, el primero se aparta del segundo. Por ejemplo, dado que la cadencia normal del “atónico sencillo” es: tatánta tatánta, si se silencia una sílaba entre los vértices, o el primer acento se acerca al segundo,

tatántatánta

el renglón apetece otra sílaba de compensación al comienzo:

tatatán tatánta

y se silencia antes del primer vértice este acento se aparta:

tántata tatánta

y el renglón apetece otra sílaba entre los vértices:

tántata tatánta

(Ver *Arte mayor* y *El oct. cast.*)

Esto se aplica análogamente al “alejandrino rítmico” y al “pie de romances antiguos” (ver Cap. V). De lo que se infiere que la igual medida de los renglones o cuentos de sílabas no es solamente una moda o “gran maestría”, como dijo Juan Lorenzo, sino una necesidad de oído, que apetece tiempo iguales, o sea, tantas sílabas como tiempos.

#### VII. POEMAS DE LECTURA, POR “AGENTOS CONTADOS” (22)

Algo he adelantado ya sobre la manera de llenar los cuadros rítmicos, que fué natural antes del siglo XVI, y que consiste en poner las sílabas fuertes en las posiciones respectivas o vértices de la cadencia, y llenar las depresiones, no con tantas sílabas débiles como tiempos tiene el cuadro, sino *con tantas, con menos o con más*, a voluntad del versificador, particularmente al comienzo, donde se supone un reposo con igual oscilación de sílabas que al final. A esta técnica, de sílabas *no* contadas, no cabales, pero sí “de acentos rítmicos contados y cabales”, se le ha dado por los modernos el nombre de *rítmica*, o de *acentual* aun cuando no es más rítmica ni más acentual que la de sílabas contadas, la que por esto se denomina *silábica*.

Se puede señalar el año “1543” (en que la viuda de Boscán publicó los poemas de su marido y de Garcilaso) como la fecha aproximada en que se cambió la técnica “rítmica” por la “silábica”. Pero eso es sólo un más o menos. Las costumbres no cambian de la noche a la mañana. En efecto el uso silábico lo habían anunciado

(22) Partes de este cap. pueden considerarse: el cap. VIII de *El octos. cast. El verso de arte mayor*,

*Los hexámetros cast.*, y *La versif. neo-clásica*.

como una novedad o aspiración algunos poetas de la escuela por ello llamada "mester de clerecía", en el siglo XIII, tales como el autor del Apolonio, quizá el primero, o bien Gonzalo de Berceo y Juan Lorenzo; y lo habían renovado algunos de los llamados "cortezanos" en el siglo XV, como el Santillana, su sobrino Gómez Manrique y su pariente Jorge Manrique, sin lograr ni aquéllos ni éstos ponerlo por obra no sin lograr hacerlo adoptar unánimemente; pues ninguno de dichos poetas lo practicó sin desmayo o renunció; logro que sólo se vió con los "italianistas" del siglo XV. De modo análogo, el uso rítmico lo siguieron empleando, por excepción y esporádicamente, algunos de los más célebres poetas clásicos: Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. . . hasta mediados del siglo XVII. Y renació, esporádicamente también, con los "modernistas", y aún antes con Ricardo Palma, Rubén Darío, Valle Inclán, Eduardo Marquina, Amado Nervo, Daniel de la Vega, Juana de Ibarbourou, compusieron poemas en "arte mayor" (ver mi *Arte mayor*). . . Célebre poemas de Darío, como *Los motivos del Lobo*, *Gaita galaica*, *Canto de la sangre*, *Canto a la Argentina*, y en cierto modo también *Salutación del optimista*, *Salutación al águila*, *In memoriam B. Mitre*, están escritos en técnica rítmica. (Ver mi *Arte mayor*, Cap. IV; *El oct. cast.*, Cap. VIII; *Hexám. cast.*, Cap. III).

En la enumeración del párrafo anterior, he nombrado a Berceo y a Juan Lorenzo por no ir contra la autoridad de sabio como Bello, De los Ríos, Menéndez Pelayo, y hasta Hanssen, que han considerado los poemas de "clerecía" escritos efectivamente en versos alejandrinos.

"A sillauas cuntadas. ca es grant maestría".

Ya he mostrado (Cap. III) que también hay en esos viejos poemas hemistiquios 5/1 y 7/1, es decir, versos cortos y largos que no pueden ser erratas de copistas. Y no hay novedad en afirmar, en compañía de Hanssen, que el *Fernán González*, el *Apolonio*, el *Buen Amor* de Juan Ruiz, el *Rimado* del Canciller Ayala, están compuestos en *Alejandrinos rítmicos*, es decir, no "de sílabas contadas", sino, con "oscilación silábica", que, aunque escasa, no es menos efectiva. De tal modo que el paisaje general de la versificación castellana anterior a Garcilaso es de estructura rítmica, y el empeño de los críticos y editores de regularizar los viejos textos, de ajustarlos al procedimiento clásico de sílabas cabales y contadas, es un error de perspectiva que invalida

las más preciosas ediciones. Obras colosales, como el *Romancero* de Durán, se encuentran en este caso. Y son o pechables de adulteración inconsciente todas las ediciones de los clásicos, quienes, como verdaderos herederos de la tradición popular, no habían renunciado aún en el siglo XVI a su derecho de “echar una sílaba de más o de menos”, para decirlo con las palabras de Enzina.

Pero como he dicho en el Capítulo III, la irregularidad en el cuento de sílabas fué probablemente en Berceo y demás poetas letrados del siglo XIII pura concesión al uso entonces más corriente. En tanto que, en poetas anteriores, como el autor de *Rodrigo* (Crón. rim.) o el del *Alfonso Onceno*, o Juan Ruiz, o el Canciller López de Ayala, fué irregularidad deliberada y un rasgo general de su técnica, tan rítmica en el arte mayor como en el alejandrino y los otros metros. Voy a poner ejemplos simplificando un poco la ortografía (23), y empezando por los metros simples.

Los versos oscilan en torno al metro 8/1.

¡Dios criador, qué maravella!	8/1
o sé qué es aquesta estrella	8/1
Agora primas la è veida.	9/1 (4/1-4/1)
Poco tiempo à que es nacida.	9/1 (5/0-4/1)
¿Nacido es el Criador,	8/0
que ès de las gentes senior?	8/0
¡Non es verdad! Non sé qué digo;	8/1
todo èsto non vale ún (o) figo.	8/1
Otra noche me lo cataré:	9/0
si ès verdad, bien lo sabré.	8/0

(Auto de los Reyes Magos, esc. 1, en *Gramática Histórica*, por José Alemany Bolufer, Madrid, 1903, p. 183. El paso de la voz a la letra fué mal hecho por los copistas en los dos primeros versos por los menos, y en el octavo. He corregido: *maravilla*, *strela*, *uno*. Acepto hiatos (*cremas*) y sinalefas (*circunflejos*). En los versos 4 y 6, los encuentros *que es* podrían ser también sinalefas o elisiones)

En torno al 6/1.

En este tiempo los señores	8/1
corrían a Castiella;	6/1
los mesquinos labradores	7/1

(23) No se ha establecido aún cuánto de capricho hay en la ortografía de los antiguos textos. Cuando, a menudo, escriben *faser*, *fasen*, *faseses*, *fiso*, *mansiella*, *vesindat*, *de-*

*si*, *disen*, *mesquino*, *contesca* ; pero también *facen*, *decir* . . . , se infiere que la pronunciación vacilaba en la época del copista.

pasaban grant mansiella.	6/1
Los <i>algos</i> les tomaban	6/1
por <i>mal</i> e por codicia;	6/1
las <i>tierras</i> se <i>hërmaban</i>	6 1
por <i>mengua</i> de justicia.	6/1
Por <i>fecho</i> de la tutoría	8/1
non se podían <i>avenir</i> ;	8/0 (7/0)
la reina doña María	7/1 (8/1)
este <i>mal</i> fis(o) departir.	7/0 (8/0)

(Poemas de Alfonso Onceno. en B. A. E.. t. 57, p. 479, cop. 72-74) *Mansiella*, mancilla; *algos*, bienes; *hermaban*, *vermaban*. *Podían* ¿con sinéresis? *Reina?* *Fiso?*)

### En torno al 7/1.

Qui triste <i>tiene</i> su corazón	9/0 (4/1-4/0)
benga (a) <i>ótr</i> esta razón.	8/0
Odrá <i>razón</i> acabada,	7/1
Feyta d' <i>amor</i> e bien <i>rymada</i> .	8/1
Un <i>escolar</i> la <i>rimó</i>	7/0
que <i>siempre</i> donas <i>amó</i> ,	7/0
mas, <i>siempre</i> övo <i>tryanza</i>	7/1
en Alemania y en Francia;	7/1
Moró mucho en Lombardía	8/1
per aprender <i>cortesía</i> .	7/1
En el mes d' <i>abril</i> , después (de) <i>yantar</i> .	9/0 (5/0-4/0)
estaba so ün <i>olivar</i> ;	8/0
entre <i>cimas</i> d'un <i>manzanar</i>	8/0
un vaso de <i>plata</i> vi <i>ëstar</i> .	9/0

(Romance de Lope de Moros, Gram. cit. de Alemany, p. 193. El transcriptor o copista admite la elisión en los versos 4, 10 y 12; quizá se trate de sinalefas. Los hiatos marcados en los versos 9 y 12 podrían ser sinalefas. *Feyta*, hecha; *donas*, dueñas, damas; *tryanza*, desdicha)

### En torno al 7/1.

Pasando, ün <i>mañana</i> ,	7/1
el <i>puerto</i> de Malangosto,	7/1
salteöme ün <i>serrana</i>	8/1
a la <i>asomada</i> del <i>rostro</i> ;	7/1
“¡Hadeduro!, diz!, “cómo <i>ändas</i> !	8/1
¿Qué <i>buscas</i> o qué <i>demandas</i>	7/1
por este <i>puerto</i> angosto?”	6/1
—Dixele yo a la <i>pregunta</i> :	7/1
“Voyme para Sotos <i>Alvos</i> ”.	7/1
—“¡El <i>pecado</i> te <i>barrunta</i>	7/1
en <i>fablar verbos</i> tan <i>bravos</i> !	7/1
que por <i>esta</i> <i>encontrada</i> .	6/1
que yo <i>tengo</i> <i>guardada</i> .	6/1
non pasan los <i>omes salvos</i> ”.	7/1

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, coplas 933 y 934 de la ed. de Sánchez y Ochoa, *Poesías cast. ant. al s.*

XI, París, 1842, p. 477; igual en la de Janer, B. A. E. t. 57, p. 256; y en la *Antol.* de Menéndez Pelayo, t. I, p. 35; pero coplas 959-960 de la ed. de Cejador, t. II, p. 32, que sigue la de Ducamin.

La ed. de Cejador hace elisiones injustificadas, y se diferencia, además, de las tres anteriores en numerosos detalles: el verso segundo, según Sánchez, Ochoa, Janer y Menéndez Pelayo, es "por el puerto de Malagosto. sin n; "salióme" en el 3º y no "salteóme", etc. El prejuicio de regularizar los números es claro en Cejador. Como, así y todo no lo ha conseguido, elijo su texto. Algunos de los hiatos o sinalefas marcadas podrían ser lo contrario y alterarían el análisis marginal. *Hadeduro*, desdichado.

En torno al 8/1.

¡Argentina, región de la aurora!	9/1
¡Oh, tierra abierta al sediento	7/1
de libertad y de vida.	7/1
dinámica y creadora!	7/1
¡Oh barca augusta de prora,	7/1
triumfante, de doradas velas!	8/1
De allá de la bruma infinita,	8/1
alzando la palma, que agita,	8/1
te saluda el divo Cristóbal,	8/1
príncipe de las carabelas.	8/1
Te abriste como una granada,	8/1
como una úbre te henchiste.	7/1
como una espiga te erguiste	7/1
a toda raza congojada,	8/1
a toda humanidad triste.	7/1
a los errabundos y parias	8/1
que bajo nubes contrarias	7/1
van en busca del buen trabajo,	8/1
del buen comer, del buen dormir,	8/0
del techo para descansar.	8/0
y ver a los niños reír,	8/0
bajo el cual sueña, y bajo	7/1
el cual se piensa morir.	7/0

(Rubén Darío, *Canto a la Argentina*, en *La Nación*, Buenos Aires, 1910, p. 90. Estrofas 3 y 4)

En torno al 5/1.

Omillome, Reina,	6/1
Madre del Salvador,	6/0
Virgen santa a dina,	5/1
oye a mí, pecador.	6/0
Mi alma en tí cúyda	5/1
e en tu esperanza;	4/1
Virgen, tú me ayuda	5/1
e sin detardanza;	5/1
ruega por mí a Dios,	5/0
tu Fijo e mi Señor.	6/0

(Juan Ruiz. *Libro de Buen Amor*, coplas 1.020 y 1.021 de la ed. Sánchez, París. 1842, p. 483; igual en la edición de Janer, p. 239; pero 1.046 y 1.047 de la ed. Cejador, II, p. 68. Si en el 1.er v. se acentuase *Réyna*, sería 5/1; pero no rimaría con *dina*. En el verso 6, *ē en* ha debido de pronunciarse casi como y *en*. Diferencias en las ediciones como en el ejemplo penúltimo.

Las <i>cuytas</i> e dolores	6/1
con que <i>soy</i> penado	5/1
son <i>males</i> de amores	5/1
que me <i>habéis</i> causado.	5/1

(Juan de Mena, Ver *Arte Mayor*, p. 112)

Muero <i>viviendo</i>	4/1
que <i>sois</i> al <i>revés</i> :	5/0
<i>sirvo</i> y <i>serviendo</i>	4/1
peor me <i>querés</i> .	5/0

(Juan Alvarez Gato, Ver *Arte Mayor*, p. 112)

No hay pena que mida	5/1
el dolor tan triste,	5/1
que tú, mi gran vida,	5/1
en tí recibiste.	5/1
cuando en la cruz	4/0
defunto lo viste	5/1
al rey que se adora.	5/1

Fray Ambrosio Montesino, Ver *Arte Mayor*, p. 114)

Despide placer	5/0
y pone tristura.	5/1
crece en querer	4/0
vuestra <i>hēmosura</i> .	5/1

(Rondel anónimo, Ver *Arte Mayor*, p. 23-24)

Inútil es quizá advertir que estos trozos para ejemplos y particularmente los cinco primeros podrían multiplicarse a voluntad. Les he puesto a cada uno casi el mismo encabezamiento: "Los versos oscilan..." para que el lector pusiese atención en el hecho capital que pretenden señalar. Pero, empleando puntualidad mayor, habría

que decir: "oscilan en torno a cierto cuerpo central de sílabas". Ahora bien, este cuerpo central varía según la especie del *cuadro musical*. En los comienzos del ejercicio de versificar, los poetas pudieron vacilar en la elección del cuadro y juzgar igualmente apto los de cualquier grupo de sílabas: 8, 7, 6, 5 o 4. La experiencia les enseñó pronto que el oído castellano acoge con mayor agrado los *dos cuadros* en que se concentró la actividad versificatoria en el siglo XV, a saber: el 5/1 y el 7/1, sencillos y dobles, o sea, más detalladamente:

1º El que juega en torno de un cuerpo central de 2 sílabas fuertes separadas por 2, 1, o 3 débiles, realizando los movimientos cadenciales del verso "adónico sencillo", cuyas cadencias principales son las que muestran los cinco últimos ejemplos (Ver, además, *Arte Mayor*, Cap. II).

2º El que juega en torno a 2 sílabas fuertes separadas por 1 a 6 débiles, que a menudo, cuando son muchas, admiten algunas semifuertes, como asimismo entre las marginales del comienzo, cuando las inverticales son pocas; de lo que resulta un cuerpo central menos destacado y con menos vaivén en las cadencias. Es la interpretación que puede hacerse de la disminución o crecimiento de sílabas débiles centrales o marginales en el "alejandrino rítmico" y en el "pie de romances antiguos", cuyas cadencias principales son las que muestran los versos 6/1 y 7/1, (Ver *Tres grandes metros*, p. 29 y sig. *El octosílabo cast.*, p. 30 y s.) disminuídas por supresión de sílabas débiles iniciales o acrecidas por aumento. Aumentos o disminuciones que, aproximándose a la compensación rítmica de que se habló en el Cap. anterior, conservan el vaivén cadencial de estos metros.

Veamos ahora algunos ejemplos en metros dobles (compuestos):

En torno al 6/1-6/1.

Ove, con la grand *coyta*, — rogar a la mi *vieja* 6/1-6/1  
 que quisiese perder *saña*—de la *mala conseja*: 7/1-6/1  
 la *liebre*, del *covil*, — *sácala* la *comadreja*, 6/0-7/1  
 de *prieto fazen blanco*,—*bolviéndole* la *pelleja*, 6/1-7/1

—"Alahé", diz', "Acipreste.—*vieja* con *coyta*  
*trota*, 7/1-6/1  
 e *tal fasedes vos*—porque non *tenedes otra*: 6/0-7/1  
 que *MANO BESA OME* — *QUE LA QUE-*  
*RRIA VER CORTA* 6 1-7/1 (6/1)

Nunca *jamás* vos *contesca* lo que *dice* el  
*apodo*. 7/1-6/1  
 Yo lo *desdiré muy bien* e lo *desfaré* del *todo*, 7/0-7/1  
*asi* como se *desfase*—entre los *pies* el *lodo*; 7/1-6/1

yo daré a todo cima — e lo traheré a rodo, 7/1-7/1  
 Nunca digades nombre, — malo nin de fealdat. 6/1-7/0  
 Llamatme BUEN AMOR e faré yo la lealtat, 6/0-7/0  
 ca de buena palabra — págase la vesindat: 6/1-7/0  
 el buen desir non cuesta — más que la nes-  
 cedat". 6/1-6/0

Por amor de la vieja — e por desir razón, 6/1-6/0  
 "BUEN AMOR" dize el libro, — a ella, toda  
 sazón... 7/1-7/0  
 Desdeque bien la guardé, — ella me dió mucho  
 don: 6/0-7/0  
 Non ay pecado yn pena, — nin bien syn  
 gualardón 7/1-6/0

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Cejador, según la de Ducamin; *La Lectura*, 3ª ed. Madrid, 1932, t. II, pp. 20-22; cuadernas 929-933. En la 982 hay dos "trímetros". ¿Cómo lo leía Juan Ruiz?)

Las ediciones de Sánchez-Ochoa y de Janer se diferencian en muchos detalles, pero dada la índole del presente trabajo, omito la comparación, porque el resultado sería semejante.

En torno al 6/1-6/1.

Desdeque una vez pierde — vergüenza la mujer, 6/1-6/0  
 más diabluras face — de cuantas ome quier. 5/1-6/0

Talante de mujeres — ¿quién lo puede en-  
 tender? 6/1-6/0  
 ¿Sus malas maestrías — e su mucho malsaber? 6/1-7/0  
 Cuando son encendidas — e mal quieren facer, 6/1-6/0  
 alma e cuerpo e fama, — todo lo dejan perder. 5/1-7/0

Desdeque pierde vergüenza — el tahur, al ta-  
 blero. 6/1-6/1  
 si el pellote juega, — jugará el braguero; 5/1-6/1  
 desdeque la cantadora — dice el cantar primero, 6/1-6/1  
 siempre los pies le bullen — e mal para el  
 pandero. 6/1-6/1

Tejedor e cantadera — nunca tienen los pies  
 quedos. 7/1-7/1  
 En telar e en danzar — siempre bullen los  
 dedos 6/0-6/1  
 La mujer sin vergüenza, — por darle cien  
 Toledos, 6/1-6/1  
 non dexarie de fer — sus antojos acedos. 7/0-6/1  
 Non olvides la dueña—dicho te lo he desuso, 6/1-7/1  
 mujer, molino e huerta — siempre quieren  
 el uso 6/1-6/1  
 non se pagan de disanto—en poridad nin as-  
 cuso 7/1-7/1  
 nunca quieren olvido — trobador lo compuso. 6/1-6/1

Esto es cosa cierta: — molino andando gaua; 6/1-6/1  
 huerta mejor labrada — da la mejor manzana; 6/1-6/1  
 mujer mucho seguida — siempre anda lozana. 6/1-6/1  
 Do estas tres guardares — non es tu obra vana. 6/1-6/1

(Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, ed. Cejador, según la  
 de Ducamin; *La Lectura*, 4ª ed., Madrid, 1937, t.  
 I, pp. 175-177; cuadernas 468-473)

En torno al 6/1-6/1.

Si quisieres parar mientes — cómo pasan los  
 dolores; 7/1-7/1  
 maguer han mucha ciencia, — mucho caen en  
 errores, 6/1-7/1  
 ca en el dinero tienen — todos sus finos  
 amores; 7/1-7/1  
 el alma han olvidado, — della han pocos  
 dolores 7/1-7/1

Si quisieres sobre un pleito — con ellos aver  
 consejo, 7/1-7/1  
 pónense solemnemente — e luego abaxan el  
 cejo. 7/1-7/1  
 Disen: “gran cuestión es ésta — e grant tra-  
 bajo sobejo. 7/1-7/1  
 El pleyto será luengo. — ca atañe a todo  
 concejo. 6/1-7/1

Yo pienso que podría — aquí algo ayudar, 6/1-6/0  
 tomando grant trabajo — en mis libros es-  
 tudiar, 6/1-7/0  
 mas, todos mis negocios — me conviene a de-  
 xar, 6/1-6/0  
 e solamente en aqueste — vuestro pleyto es-  
 tudiar”. 7/1-6/0

E delante el cuytado — sus libros manda traer: 6/1-7/0  
 veredes decretales, — clementinas, revolver; 6/1-7/0  
 e dise: “Veynte capítulos — fallo para vos  
 enpecer, 7/2-8/0  
 e non fallo más de uno — con que pueda vos  
 acorrer”. 7/1-7/0

“Creed, dise, amigo, — que vuestro pleyto es  
 muy escuro, 6/1-9/1  
 ca es punto de derecho, — si lo hä en el mun-  
 do, duro; 7/1-8/1  
 mas, si tomo vuestra carga — e yo vos aseguro, 7/1-6/1  
 fased cuenta que tenedes — espaldas en buen  
 muro, 7/1-6/1

Pero non vos enojedes — si el pleyto se alon-  
 gare, 7/1-6/1  
 ca non podrían los términos — menos se abre-  
 viäre, 7/2-6/1 (5/1  
 veremos qué vos piden — o qué quieren de-

mandare, 6/1:7/1  
 ca. como *ellos* *trouparen*, — así *convicn'*  
*danzare*". 7/1-6/1

(Pedro López de Ayala, *Rimado*, cuadernas 314-319, en B. A. E. t. 57, p. 435. Por "trimetro" puede tenerse también el verso 20, ya que "tenedes espaldas" forma una expresión unida)

En torno al 7/1-7/1:

— i *lloras* tu padre o *madre*, nunca *más*  
 vos los *veréis*; 7/1-7/0  
 si *lloras* los tus hermanos, — yo los *maté* to-  
 dos *tres*. 7/1-7/0  
 —Ni *lloro* padre ni *madre*. — ni *hërmanos*  
 todos *tres*; 7/1-7/0  
 mas *lloro* la mi ventura, — que no *sé* cual  
 ha de *ser*. 7/1-7/0  
 Prestédesme, *Rico Franco*. — vuestro cuchillo  
*lugués*: 7/1-7/0  
 cortaré *fitas* al *manto*, — que no *son* para  
*traer* 7/1-7/0  
*Rico Franco*, de cortese, — por las *cachas* lo  
 fué *tender*. 7/1-8/0  
 La *donçella* que era *artera*. — por los *pechos*  
 se lo fué a *meter*. 7/1-9/0  
 Así *vengó* padre y *madre* — y *aún* hermanos  
 todos *tres*. 7/1-8/0

(Romance que empieza "A caza iban. a caza", en *Cien romances escogidos* por A. G. Solalinde, Madrid, pp. 165-166, y en el *Romancero General* de Durán, B. A. E. t. 10, p. 160)

En torno al 5/1-5/1.

A la danza mortal — venit los nascidos 6/0-5/1  
 que en el mundo soés — de cualquiera estado; 5/1-5/1  
 el que non quisiere — a fuerza è amidos, 5/1-5/1  
 faserle *hè venir* — muy *toste* parado; 6/0-5/1  
 pues que ya èl *frayre* — vos ha predicado 5/1-5/1  
 que todos *vayés* — a faser penitencia, 5/1-6/1  
 Èl que *no quisiere* — poner diligencia 5/1-5/1  
 por *mi* non *puede* — ser *más* esperado. 4/1-5/1

Esta mi *danza* — traye de presente 4/1-5/1  
 estas dos *donsellas* — que *vedes*, *hermosas*; 5/1-5/1  
 ella *vinieron* — de muy *malamente* 4/1-5/1  
 oyr mis *canciones*, — que *son* *dolorosas*; 5/1-5/1  
 mas, *non* les *valdrán* — *flores e rosas*. 5/0-4/1  
 nín las *composturas* — que *poner solían*; 5/1-5/1  
 de *mi*, si *pudiesen*, — *partirse querrian*, 5/1-5/1  
*mas*. non *puede ser*, — que *son* mis *esposas*. 5/0-5/1

(*La Danza de la Muerte*, anónimo del siglo XV, en B. A. E., t. 57, p. 380; Alemany, *Gramática*, p. 330; Menéndez Pelayo, *Antología*, t. II, p. 3-4)

En torno al 5/1-5/1.

<i>Vi</i> los filósofos — Cratón y Polemo,	4/2-5/1
El buen Empedocles — y el docto Zenón,	5/1-5/0
Aristóteles, cerca — del padre Platón,	6/1-5/0
guiando a los otros — con su dulce remo.	5/i-5/1
Vimos a Sócrates, — tal que lo temo,	4/2-4/1
con la ponzoña — mortal que bebía;	4/1-5/1
y vi ä Pitágoras — que defendía	5/2-4/1
las carnes al mundo — comer por extremo.	5/1-5/1
Es la prudencia — ciencia que mata	4/1-4/1
los torpes deseos — de la voluntad:	5/1-5/0
sabia en lo bueno, — sabida en la maldad,	4/1-5/0
mas siempre las vías — mejores acata;	5/1-5/1
destruye los vicios, — el mal desbarata,	5/1-5/1
a los que la quieren — ella se convida,	5/1-5/1
da buenos fines —'seyendo infinida,	4/1-5/1
y para el ingenio — más neto que plata.	5/1-5/1

(Juan de Mena. *Laberinto*, estrofas 118 y 137, en N. B. A. E., t. I, pp. 164 y 166. El encabalgamiento en la cesura (versos 3, 6, 12), no destruye el corte. En el verso 7, quizá si Mena leía y vi a Pitágoras)

En torno al 5/1-5/1.

Ayer me escribiste — y excusa que tache	5/1-5/1
lo que hay en tu billete — de antigramatical.	6/1-6/0
Hamor ¿quién demonios — escribe con	
“ache”	5/1-5/1
en este que es un siglo — de ciencia uni-	
versal?	6/1-6/0
¡Vea usted! Una letra — fatídica, aleve;	6/1-5/1
partióme por el eje. — despedazó mi ideal,	6/1-7/0
y temo que el fuego — conviértase en nieve,	5/1-5/1
si no haces de la enmienda — propósito for-	
mal.	6/1-6/0
Esa “äche” es más que hãcha, — cuchillo o	
machete;	7/1-5/1
teniéndola presente — ¿quién pasa el Rubi-	
cón?	6/1-6/0
Amor es unã ópera; — y siempre el falsete	6/2-5/1
produce en nuestros nervios — tremenda cris-	
pación.	6/1-6/0
¿Qué amante, en tus carta, — viendo esos lu-	
nares	6/1-5/1
no sentirãse herido — por la desilusión?	6/1-6/0
Tú dirás que nonces, — yo, digo que pares,	5/1-5/1
y, o hay más ortografía — o echamos el te-	
lón.	7/1-6/0

(Ricardo Palma, *El \*a Ella*, sección II de *Por una letra en Verbos y Gerundios* Lima, 1877, p. 82-83. Oscila hacia 6 y 7, más bien que en torno a 5, pues ningún verso tiene 4 protónicas)

En torno al 5/1-5/1.

<i>Dinos de nuevo, — Padre y Maestro,</i>	4/1-4/1
<i>la ingenuidad — de tu noble palabra;</i>	4/0-6/1
<i>desde tu siglo, — llégate al nuéstro,</i>	4/1-4/1
<i>¡oh triunfador—de la muerte callada!</i>	4/0-6/1
<i>Dinos el verbo — tan generoso</i>	4/1-4/1
<i>que anima un siglo — sin agotarse;</i>	4/1-4/1
<i>¡ven! que aun te queda — en el tuyo precioso</i>	4/0-6/1
<i>con qué llenar — de tus hijos el cáliz.</i>	4/0-6/1
<i>Sé que el poeta — y el mundo abrazados</i>	4/1-5/1
<i>son más que el mundo— y más que verdad;</i>	4/1-5/0
<i>sé que al verlos — llegar transfigurados</i>	3/1-6/1
<i>les abre Dios — la inmortalidad.</i>	4/0-5/0
<i>¡Díselo tú, —viejo Pedro y maestro,</i>	4/0-6/1
<i>ã éstos, que dudan — y viven dudando!</i>	5/1-5/1
<i>Y, al ver que un siglo — no apaga tu éstro,</i>	4/1-5/1
<i>renazca el mundo— a gozar del milagro.</i>	4/1-6/1

(Eduardo Marquina, *A. Schiller*, en *Canciones del Momento*, Madrid, 1910, pp. 193 y 195. Estrofas 1, 2, 14, 15, del poema. El poeta acoge la sinalefa y la zancada en la cesura. En otros poemas del libro hay también ejemplos de este uso y metro)

En torno al 6/1-7/1.

<i>Arbol feliz, el roble rey— en su selva fragan- te</i>	8/0-6/1
<i>y cuyas ramas altísimas — respetó el rudo Bóreas;</i>	7/2-6/1
<i>áureas, líricas albas dan sus rayos al ár- bol ilustre,</i>	6/1-9/1
<i>cuya sombra, benéfica — tienda formara a las tribus.</i>	6/2-7/1
<i>Feliz aquel patriarca — que, ceñida la fren- te de lauro,</i>	6/1-9/1
<i>en la tarde apacible — concertando los clá- sicos números,</i>	6/1-9/2
<i>mira alzarse las torres — a que diera cimien- tos y basas</i>	6/1-9/1
<i>y entre mirajes supremos. — la aurora fu- tura.</i>	7/1-5/1

Sabe el íntegro mármol — cuáles varones en- carña;	6/1-7/1
a que ser da habitáculo — sabe la carne del bronce.	6/2-7/1
Conocen el momento — las magníficas bocas del triunfo	6/1-9/1
en que deben somarse — larga trompa y bo- cina de oro.	6/1-9/1

(Rubén Darío, *In memoriam Bartolomé Mitre*, en *El canto errante*, Madrid, 1907, p. 63. Nótese la zancada de hemistiquio a hemistiquio en el cuarto verso)

Si el lector deseara ver más ejemplos podría encontrarlos en los libros citados en la nota anterior. En ellos, como en éstos, se comprueba, con tanta o más eficacia que en los ejemplos que he dado en el Cap. II, que el resorte de la versificación castellana es un juego de cadencias sobre dos vértices, o sobre dos más dos. El cuento de sílabas o el no cuento, la descomposición de los renglones en particillas o pies cualquiera que sea su fundamento (Ver *El oct. cast.*, Cap. VII) son cosas secundarias: el ritmo se funda en el juego antedicho, no en los “números”, si bien las cadencias que de ello resultan son números también, pero en el sentido de movimientos medibles.

Hasta aquí tenemos, pues, enumeradas y descritas (a la ligera) tres técnicas versificatorias: la de “las letras de canciones”, la de “los poemas de lectura por sílabas contadas y cabales”, y la de “los poemas de lectura por acentos contados y con oscilación silábica”, todas tres apoyadas de diverso modo en un “cuadro métrico, musical o rítmico”, que realizan las sílabas en el verso y los versos en la estrofa o la serie de renglones. La diferencia esencial entre la primera y la tercera técnicas, ambas con oscilación silábica, estriba en que el cuadro métrico en la primera lo da la música, y en la tercera está incluido en las palabras, como en la segunda técnica. Cada cuadro, cualquiera que sea el número de sus tiempos (3/1, 4/1, 5/1, . . . 4/1-4/1, 5/1, 5/1, 6/1-6/1 . . .) o su complejidad, comprende cierto número de cadencias que en conjunto se llaman *metro* y cuya cadencia es subjetiva, temporal, rítmica, como la de la música de notas, menos la melodía de ésta, menos el canto de tonos agudos y graves, notas altas y bajas, característico del arte patrocinado por Euterpe.

En esto pensaba quizá J. E. Rodó (*Pr. prof.*, p. 42) cuando afirmó: “La forma métrica no será nunca la obra del cálculo profano. . . ; sino la obra divina del instinto. . .” —

El cuadro métrico (o cadencial, o musical, o rítmico; términos equivalentes) en que se apoya un poema, y a la vez lo realiza, ¿es creación del hábito de leer versos y de oírlos? O, yendo más atrás, ¿es creación del hábito de hablar? O, yendo más atrás de todo hábito, ¿es una predisposición del oído, un sentido del ritmo, del ritmo auditivo? Materia de orden metafísico es ésta, que tal vez no pueda ser esclarecida por la experiencia. Por lo cual, yo adhiero al pensamiento aristotélico: así como el árbol está todo en la semilla, y la estatua en el bloque de piedra, así el poema está en potencia en el oído, la sensibilidad, la imaginación... y los versos no son sino su transmutación de palabras, en signos comprensibles para los demás; su *actualización*. (Ver *El oct. cast.*, p. 28). De ahí que todos estos elementos que agrupa el lenguaje: ritmo, sensibilidad, imaginación, razón... sean inseparables en el poema, y que faltando alguno, amenguándose alguno, el todo se amengüe también.

#### VIII. POEMAS EN "VERSO LIBRE"

Ahora, vamos a considerar, pero más despacio, una cuarta técnica: la del "verso libre", en el sentido que se viene dando en castellano a este calificativo desde 1896, con la intención de significar que en él no se observa ninguna regla, o por lo menos ningún metro, pues es "amétrico". En efecto, de buenas a primeras, se presenta como un procedimiento en que los renglones son cortos porque no están limitados por el ancho del papel, como en la prosa, sino por otros accidentes, a saber: las pausas de sentido, las rimas, o un motivo que sólo el poeta sabe, y en que los renglones no tienen ninguna medida rítmica: ni número de sílabas, ni número de acentos, ni nada discernible.

Tal verso libre ha sido y es usado en todas las lenguas modernas de Occidente. Pero, cuando Walt Whitman publicó sus *Leaves of Grass* (Hojas de hierba o Briznas de pasto) en 1855 y años siguientes, no era aún la época del simbolismo y nadie llamó "verso libre" al tipo de renglones de sus poemas, ni nadie pensó que fuesen versos; por lo contrario, la gente se asombró y aun se burló de ver empleado el renglón bíblico de los *Salmos*, del *Cantar*, de *Job*, en poemas modernos. Pero, han pasado los años, y hoy nadie se asombra de lo uno ni de lo otro: se llama al renglón verso y se añade "libre", más bien para evitar confusiones.

En la antigua métrica castellana, "verso libre" significa lo mismo que "verso suelto", es decir, no rimado. Pero el grupo de poetas que, hacia 1894, encabezaba Rubén Darío en Buenos Aires: Jaimes Freyre, Becú, Lugones... calcaron en castellano el "verso libre" que algunos simbolistas franceses preconizaban entonces. Y aunque Darío dice no ser el primero del grupo en esta imitación, él fué quien predicó con éxito al incluir poemas en verso libre en *Prosas profanas* y más tarde en *Cantos de vida y esperanza*.

Los jóvenes franceses de esos años, como tantos otros antes, estaban disgustados con las trabas chinescas que habían convertido el arte de versificar en un complicado juego de destreza, una especie de ajedrez, a causa principalmente del silabeo (las *e* que se habían vuelto mudas, las diéresis que se habían vuelto diptongos, los hiatos), y de las rimas convencionales. Querían un verso menos artificial, menos distanciado de la pronunciación de la prosa, sin caer en la vulgaridad del verso popular (sin *e* mudas, etc., como lo usó Richopin en *Chansons gaeux*.) Habían advertido que en alemán la dicción corriente de la prosa es también la del verso, cuyo número de sílabas, *variable* no era impedimento para la musicalidad. Y con el fin de obtener en francés otro tanto, buscaron los innovadores inspiración entre los alemanes, interpretando incompleta o erradamente el procedimiento "rítmico" de que he hablado en el Cap. anterior, usual en Alemania desde siempre, o bien imitando a Klopstock, a Goethe, a Heine, a Novalis... en sus poemas sin metro. Perdieron pues, de vista el metro y dieron de cabeza en cuadros amétricos, si es que algún cuadro se propusieron observar. Entre otros cien libros tocantes a nuestro tema son especialmente útiles por su información las antologías: *Poètes d'aujourd'hui* por Van Bever y Léautaud: Paris, *Mercurie de France*, particularmente en el t. I: R. Ghil, G. Kahn, J. Laforgue; en el II: Vielé-Griffin y el apéndice "Sur le vers libre": y *Anthologie poétique du XXe. siècle* por R. de la Voisnière, 2 t., Paris, Crès., 1923, que continúa la anterior.

He aquí tres párrafos de gran provecho: "En cierta época, Gustavo Kahn pasó por inventor del verso libre, y él mismo no estaba lejos de creerlo. Otros pretendieron que el mérito de esta innovación pertenecía a Julio Laforgue. Arturo Rimbaud vió atribuírsela igualmente, y hasta hubo una poetisa "montmartresa", la señora María Kryssinska, que reclamó para sí esa gloria. Se trata de un asunto que no está todavía bien deslindado; y, admitiendo que el verso libre no

haya existido siempre, quizá al comienzo de su forma actual no fué sino uno de los resultados de la influencia de ciertos poetas extranjeros, particularmente el angloamericano Walt Whitman, apreciadísimo por los escritores simbolistas. Sea lo que fuere, Gustavo Kahn tiene, sin discusión, gran lugar en esta tentativa de renovación poética, cuyo teórico por excelencia fué, a tal punto que casi nada se dice hoy sobre tal tema que no lo dijese él primero que todos. Igualmente, el verso libre de Gustavo Kahn lleva su sello, tanto como sus poemas, en conjunto. Tienen un algo de extraño y bárbaro al par que amanerado y feble. Las imágenes deslumbran, los colores son vivos, y el ritmo desconcierta a veces. ¿Es esto sólo una impresión de lector?" (p. 204 del t. I de *Poètes d'Aujourd'hui*).

"Francis Vielé-Griffin tiene el mérito de haber ajustado la obra a sus teorías, por lo cual es en nuestra época el poeta más señalado del verso libre. El que él emplea no parece en nada una desarticulación del alejandrino regular, más o menos habilosa. Del alejandrino Vielé-Griffin rechazó todo: "Las lindas dificultades vencidas, el buen viejo ritmo numérico y delimitado, el juego pueril de las cesuras, el oro algo empañado de las rimas masculinas y femeninas, el ripio artístico, etc.", como lo dijo él mismo; prácticas fáciles todas ellas, que permiten a muchos hacer versos sin ser poetas en absoluto. Su verso libre no tiene más ritmo que el de las palabras que cantan en su espíritu. ¿No es ésta acaso la definición de la forma poética por excelencia? Y tal es quizá el por qué sus poemas pueden desconcertar de inmediato a los que tienen ciertos hábitos de lectura (la vieja rutina del alejandrino), y por qué también son inimitable" (pp. 344-345 del t. II).

"Arturo Rimbaud había descubierto colores en las vocales... Pero Renato Ghil modificó las teorías de Rimbaud. Cada lector podía, a su vez, modificar las de Ghil, según su propio sentido visual y su propio sentido auditivo. Donde el poeta veía rojo y quería hacer oír bronces que sugiriesen ideas de gloria y de lujo, allí el lector bien podía ver gris y oír un acordeón que le evocase ideas de vida provinciana. Se llegaba, así, a una poesía que no era comprensible sino para su autor" (pp. 94-95 del t. I).

Como dice la segunda de las citas que quedan atrás, Vielé-Griffin es "el poeta más señalado" por su sensibilidad romántica o simbolista en esta especialidad del "verso libre"; pero el que lo empleó como instrumento de una poesía compenetrado del sentido de

su época fué Verhaeren. Opinión que me place apoyar con palabras de Stephan Zweig: "No sé si hoy el nombre de Emilio Verhaeren significa todavía algo para nuestro tiempo (1941). Pero Verhaeren fué el primero de los autores franceses (aunque belga) que trató de brindar a Europa lo que Walt Whitman dió a América: la profesión de fe en la época, en el futuro. Había comenzado a amar al mundo moderno y quería conquistarlo para la poesía . . . (*El mundo de ayer*, trad., Cahn, B. Aires, 1942, p. 112).

En castellano no había motivo justo para calcar un procedimiento en que se omitía el esqueleto sólido de la versificación, se confiaba al azar la armonía musical, y se amasaba y moldeaba una fofa y vacilante pasta de palabras con qué decir la emoción poética. Ciertamente es que al endecasílabo lo habían amenguado y anemizado los dóciles versificadores de los siglos XVIII y XIX, con restricciones arbitrarias en la acentuación y las rimas. Pero el octosílabo y los otros metros, seguían tan sencillos, flexibles y espontáneos como en los tiempos de Santillana, los Manrique, Encina, Gil Vicente, el *Romancero* y la *Comedia Clásica*. Introducir el verso libre fué, pues, simple bobada de mozalbetes. Una de las bobadas con más suceso en la historia de las letras. Pues, el modernismo triunfante puso, entre los artículos más sonados de su código, el repudio por sistema de la métrica y de todo lo que los "catedráticos" habían recomendado; repudio por empaque y gala infantil, de la especie que Unamuno, hondo psicólogo del alma española, designó con el acierto de "me da la gana" o bien "no me da". Y así, empacado, ha sido el ejemplo y guía de los segundones, hasta hoy, hora en que se rinde culto a Mallarmé y a Valéry, principalmente; pero en que no se advierte que el verso libre no es el instrumento con que estos poetas dijeron sus palabras esotéricas y us músicas verbales. Se les imita en lo cómodo, no en lo que es difícil: la disciplina y la ciencia de las palabras armoniosas. Son nuestros "nuevos" pues, segundones de ellos en el hermetismo, y de Laforgue, Kahn, Apollinaire, en el renglón fácil. Se acuerdan también de Walt Whitman, que de ordinario no han saludado ni a distancia. No tenían ni para qué saludarle.

En esto como en todo, Rubén Darío fué más serio.

El y sus amigos imitaron a los franceses y razonaron como éstos; pero, aunque el nicaragüense conocía las *Hojas de hierba* de Walt Whitman desde 1889, cuando su amigo F. Gavidia traducía al poeta angloamericano y Darío compuso su soneto "En su país de hierro

vive el gran viejo..." no parece haber sufrido entonces ningún influjo versificatorio de la especie "libre", ni declaró tal influjo. Y cuando la innovación se refiere en *Autobiografía* (verdad que compuesta veinticinco años más tarde) dice que "Becú publicó por primera vez en castellano versos libres a la manera francesa, pues los versos libres de Jaimes Freyre eran combinaciones de versos normales castellanos" (*Vida de Rubén Darío*, Barcelona, Mancci, 1915, p. 196).

Jaimes Freyre corrobora esta observación, toda en honor del boliviano, en sus *Leyes de la versificación castellana* (p. 106 y sig. de la 2ª ed., La Paz, 1919; la I es de 1912; y los arts. que la precedieron en la *Rev. de Letras* son de 1905 ó 6). Y buscando apoyo en opiniones ajenas cita, entre otras, ésta del inglés Arturo Symons: "La tentativa hecha en América por Walt Whitman no tiene nada que ver con el verso libre propiamente dicho. En su obra soberbia, que ha abierto posibilidades desconocidas a la poesía, Walt Whitman emplea rara vez, en varios versos seguidos, un ritmo fundamentalmente diverso del de la prosa". Y esto significa, en otros términos; El verso libre emplea ritmos diferentes de los de la prosa. Lo que, más precisado por "El innovador en nuestra lengua", es decir, Jaimes Freyre, éste formula así: "El verso libre es el que no obedece a la ley musical del que antecede ni a la del que le sigue" (p. 108). Y añade: "Cabría afirmar, por lo tanto, que la condición primera del verso libre era ser verso; que tenía un ritmo, una armonía; que su independencia era puramente *estrófica*, esto es, que suprimía la ley musical de la serie, pero que respetaba la cadencia de la unidad rítmica".

Para entender mejor este pensamiento de Jaimes Freyre, es necesario tener presentes, más bien que la doctrina del propio boliviano (quien negaba la existencia de acentos rítmicos en los versos menores, hasta el octosílabo, pp. 32, 90, y otras), la doctrina de Bello, que fija ritmos precisos a cada renglón o verso, y la de Benot, que niega esto y remite el ritmo a la "serie", a la estrofa.

Pero Jaimes Freyre metricista se contenta con hacer afirmaciones, no comprueba con análisis y ejemplos lo que enseña, y en cierto modo también lo contradice al llamar "arritmia" al procedimiento (p. 110). No obstante, Jaimes Freyre poeta trató de poner por obra en sus versos al teorizante, comprobando más bien aquello que no esto. Lo cual podría acotarse recordando aún que el pulso que los médicos califican de "arritmico" marca empero ritmos.

Palabras sin análisis, ni demostraciones, ni pruebas, son también las que cualquiera puede leer en los teorizantes franceses que intruyeron a Jaimes Freyre y sus amigos de Buenos Aires. Elegiré algunas de las mejores frases en el buen libro ya citado (*Poètes d'Aujourd'hui* t. II, pp. 364-366), que contiene los pensamientos más granados de sentido que se han escrito sobre el particular, seleccionados cuidadosamente para dar idea de la doctrina de los versolibristas franceses.

"El verso está en todas partes en la lengua en que hay ritmo; en todas partes, salvo en los carteles y en la página de avisos de los diarios. En el género llamado prosa, hay versos, a veces admirables, de toda suerte de ritmos. *Pero, en verdad, no existe la prosa: existe el alfabeto, y además versos, más o menos ceñidos, más o menos difusos. Siempre que hay esfuerzo en el estilo hay versificación*" (Esteban Mallarmé).

"¡Libertad la mayor! ¿Qué importa el número del verso, si el ritmo es hermoso?" (Enrique de Régner, en cuya pregunta "Número", significa "medida", elemento numérico a que los griegos y tras ellos los humanistas atribuían la armonía, el secreto encanto musical del verso).

"... El verso libre, en vez de ser, como el antiguo verso, renglones de prosa cortados por rimas regulares, debe existir en sí mismo por medio de aliteraciones de vocales y de consonantes emparentadas. La estrofa es engendrada por su primer verso, el más importante de su evolución verbal." (Gustavo Kahn).

"... La única unidad racional es la estrofa y el único guía para el poeta es el ritmo; no un ritmo aprendido, agarrotado por mil reglas que otros inventaron, sino un ritmo personal, que el poeta debe hallar en sí mismo, después de haber apartado los prejuicios metafísicos y derribado las barreras que le oponían los Diccionarios de Rimas y los Tratados de Versificación, las Artes Poéticas y la Autoridad de los Maestros." (Adolfo Retté).

"Científicamente, el lenguaje es música... La música es el modo de expresión múltiple por excelencia. Pero, si bien describe y sugiere, no define. Pues bien... el lenguaje está por sobre la música, pues describe, sugiere y define claramente el sentido... De cierto estado de alma por expresar, no hay pues sólo que ocuparse del significado exacto de las palabras que lo expresarán (que ha sido el esmero usual y único de todos los tiempos), sino que las tales palabras se elegirán habida cuenta de su sonoridad, de modo que la deseada

y calculada reunión de ellas dé el *equivalente* inmaterial y matemático del instrumento de música que un orquestador emplearía en tal instante para tal estado de alma . . . Y así como, para traducir un estado de ingenuidad y sencillez, el orquestador no querría evidentemente saxofones y trompetas, así el poeta instrumentalista evitará para esto las palabras recargadas de *o*, de *a* y de *u* estrepitosas . . ." (Renato Ghil).

Comentemos un poco, ordenando ideas y denunciando equívocos.

El verso libre, que para unos es el que se liberta de toda regla (Vielé-Griffin, Retté, Ghil, Darío), para otros no carece de ritmo (Sijmons, Jaimes Freyre, Mallarmé, Régnier, Retté), si bien sus ritmos son de otra suerte que los del verso clásico o tradicional (Vielé-Griffin, Retté). Ninguno de estos teóricos explica cuál sea la naturaleza de este ritmo ni qué sea lo que retorna y ondula ni cómo; pero algunos dicen que es personal, íntimo (Vielé-Griffin, Retté); en tanto que otros, atribuyen la musicalidad del verso a la melodía de los timbres y tonos de las vocales y consonantes (Mallarmé, Kahn, Ghil). Habiendo llegado a este punto, Mallarmé da el paso que exige la lógica: tal ritmo y tal melodía no pertenecen exclusivamente al verso libre, sino al lenguaje, a la prosa; pero, a fuer de poeta, en vez de negar el verso libre, niega la prosa: "no existe la prosa", o sea, sólo existe el verso: ¡simple chiste y absurdo evidente! Tan evidente como la observación de los antologistas: los "colores de las vocales", a sabor de cada cual, engendran "una poesía" que no es comprensible sino para su autor".

Ni siquiera eso, añado yo, en muchísimos casos. (Ver la primera parte de este ensayo). Lo que no ha sido óbice para que, de entonces a hoy, el verso libre haya hecho su camino. Pronto diré a qué atribuyo este éxito, aparentemente inmotivado.

Y nuevamente, palabras que expresan deseos y propósitos, argumentos de orden pasional, son en gran modo las citas que quedan atrás, resumidas. Afirman impresiones, ilusiones; pero no analizan ni demuestran ni señalan hechos concretos, que ilustren el tema con datos y trabazón lógica (24).

(24) Otros han estudiado más seriamente el verso libre. Y yo no conozco nada más seriamente elaborado que los estudios siguientes:

*Meter in Anglo-American Free Verse*, artículo por E. C. Hills, en *University of California Chronicle*, julio de 1924, p. 299-310.

*Free-Verse*, párrafo 4 del capítulo IV del libro *The Principles of English Versification* por P. F. Baum, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1922, Fourth Printing, pp. 150-158.

Si, según dijo el poeta belga E. Verhaeren, y lo recuerda Jaimes Freyre (p. 111), el verso libre crea su propia forma al desarrollar el pensamiento, "como el río forma su cauce", comparación brillante, no debe extrañarnos que los poetas mismos no se hayan explicado en qué consiste el verso libre, en qué detalles de estructura se diferencia de la prosa o de los versos métricos, aparte de lo que quienquiera advierte al leerlos, esto es: renglones de diverso largo, rimados o no, de lenguaje lírico, a menudo oscuro, a menudo fragmentario y sobrecargado de imágenes. Será, pues, necesario analizar, aunque sea a la ligera, algunos casos, para poner al descubierto la trama.

Valiéndome del método que declaré en el capítulo IV de *El octosilabo cast.* (Santiago, 1945), analizaré algunos poemas en verso libre, ya que tal método está concebido en función del lenguaje y no especialmente de ninguna clase de versos. Se aplica, en general, a la lengua castellana, de la cual precisa las "leyes de la distribución rítmica de los acentos", en las palabras y en los "grupos de aliento" en que las agrupan los fonetistas, o las "comunicaciones del pensamiento" de que hablan W. Wundt (*Psicología de los pueblos*, trad. de S. Rubiano, Madrid, Jorro, 1926, p. 50 y s.) y R. Lenz (*Sobre el Estudio de idiomas*, Santiago, pp. 19 y 117; y *La oración y sus partes*, Madrid, 1920, p. 20) o los "períodos prosódicos" que mencionaron Mariño José Sicilia (*Lecciones elementales de ortología y prosodia*, París, 1827-28, t. I, p. 54 y s.) y R. Jaimes Freyre (Ob. cit., p. 29); pues todos estos términos técnicos corresponden, en el fondo, a una sola y misma cosa observada por los lingüistas. No reproduciré aquí las quince grandes páginas de la repulsiva explicación que di en 1945, sino que haré un resumen.

Las palabras sueltas, y los grupos en que se unen para dar los matices del sentido, se ritman en la prosa y en los versos siguiendo leyes casi fijas. Conviene, para comprender bien esto, distinguir en las palabras y en los grupos dos partes: 1) la "protónica", formada por las sílabas que van desde el comienzo hasta la del acento principal o "tónica", y 2) la "postónica", que en las palabras graves o esdrújulas queda después de dicho acento.

*Essai de Codification du vers libre*, introducción al libro de poemas *La Lumière de l'Aveugle* por Florian-Parmentier, Editions du Fauconnier Paris, sin fecha, pp. 7-58.

*Del alejandrino al verso libre*, artículo por R. D. Bassagoda, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, enero-marzo de 1947, pp. 65-113, y particularmente a partir de la 102.

Las palabras agudas con una sílaba protónica: *luz, dos, sé, ...* no se ritman, naturalmente; puesto que todo ritmo pide dos elementos diferentes que alternen y que retornen. Las con una protónica y una postónica: *mano, casa, deme, ...* se ritman 2/1, símbolo, en que dos indica la mayor intensidad y 1 la menor, y la raya vertical la separación entre ambas partes.

Las con una protónica y dos postónicas: *número, pórtico, mirrela, ...* se ritman 3/1/2. Siempre, la sílaba final de una palabra grave tiene débil intensidad o 1; y siempre las de un esdrújulo tienen intensidades 1/2.

Las palabras con dos sílabas protónicas: *rosal, tener, iré, el sol, tú vas, ...*, las alternan 1/2; y si son graves: *rosales, tenerse, iremos, los soles, nos vamos, ...*, 1/2/1; y si esdrújulas: *volcánico, tenérsela, los números, ...*, 1/3/1/2.

En las palabras y grupos de tres sílabas protónicas, las intensidades son equivalentes a 2/1/3; por lo cual una palabra aguda como *amistad*, se ritma 2/1/3, una grave como *animoso* se ritma 2/1/3/1 y una esdrújula como *matemático* se ritma 2/1/3/1/2. Igual cosa en *un buen pan, en las manos, él llevábase*.

Las de cuatro protónicas vacilan entre dos ritmos: *reconvenir, serenidad, afirmación, ...*; *acorazado, capitalista, alabancioso, ...*; *aristocrático, etimológico, característico, ...*, se ritman 1/2/1/3 en la parte protónica; pero *brutalidad, satirizar, emperador, ...*; *perseverante, conocimiento, literatura, ...*; *arquitectónico, endecasílabo, décimo-sétimo, ...* se ritman 2/1/1/3,

Las de cinco, *remunerador, desembarcadero, exageradísimo, sargento-mayor, con sumo cuidado, ...* rara vez se ritman de otro modo que alternando intensidades: 3/1/2/1/4 o bien: 2/1/3/1/4, o bien: 1/3/1/1/4 porque las intensidades son de varios grados.

Las de seis: *municipalidad, desnaturalizaban, con su cantar dulcísimo, San Francisco Javier, ...* rara vez de otro modo que, 1/2/1/3/1/4, o bien, 2/1/3/2/1/4, o bien 1/3/1/2/1/4, o bien: 1/3/1/2/1/4, etc.

Las palabras de siete sílabas protónicas son escasísimas y mayormente las de *ocho*, de las cuales no recuerdo sino *incommensurabilidad*. Consideremos pues mejor grupos de palabras, pero en tal caso, más vale remitir al lector a mis libros *El oct. cast.* y *Tres grandes metr.*

Indican sumariamente los anteriores símbolos numéricos, cuáles son los elementos de intensidad variable con que se forman los ritmos de la prosa, del verso libre o del verso métrico; pero omiten los ele-

mentos que podríamos llamar negativos: los reposos, también variables. En el verso métrico, además, la limitación del cuadro a cierto número regular de sílabas o de acentos, puede provocar conflictos de acentos rítmicos, cuando en un verso se juntan palabras o grupos inarmónicos, que no calzan con el metro. Como este caso no es el del renglón en verso libre, limitado sólo por la respiración, el sentido, o las rimas, es claro que, cualquiera que sea su extensión, el ritmo del verso libre ondulará en conformidad con lo que muestra este cuadro numérico, en que la primera columna indica el número de sílabas protónicas del renglón (las postónicas varían como se ha dicho); y la segunda columna indica la intensidad de los acentos rítmicos respectivos: (pp. 52-53 de *El oct. cast.*) hasta 9/1.

Tomaremos, para ejemplo y comprobación de lo antedicho, cualquier trozo de un poema en verso libre, y se advertirá luego que cada renglón tiene en los grupos de palabras unidas por el sentido y separadas de los otros grupos por pausas, grandes y pequeñas, marcadas o no por puntuación, los acentos que indica el cuadro, marcados o no por tildes en la ortografía o por intensidad, normal, según las prosodias. Indicaré al margen, con el símbolo numérico de sílabas, la especie del ritmo. Para empezar, elegiré a Lugones, no en su libro primerizo *Las montañas del oro* (1897), lleno de extravagancias buscadas (*Oda a la Desnudez*, así, con trueque de mayúsculas y minúsculas, con endecasílabos en renglones de prosa, como los demás poemas del primer "ciclo") y con versos libres improvisados en los "ciclos" dos y tres; sino en su *Lunario sentimental* (1909), donde, según Bassagoda (art. cit., p. 102), Lugones "dió un paso decisivo" en el "versolibrismo":

Luna, quiero cantarte,	6/1 (1/1-4/1)
¡oh ilustre anciana— de las mitologías!	4/1-6/1
con todas las fuerzas del arte.	8/1
Deidad que en los antiguos días	8/1
imprimiste en nuestro polvo— tu sandalia,	7/1-3/1
no alabaré el litúrgico furor— de tus or-	
gías	10/0-4/1
ni tu erótica didascalía,	8/1
para que alumbres, — sin mayores ironías,	4/1-7/1
el poligloto elogio— de las Guías.	6/1-3/1 (10/1)
noches sentimentales — de <i>misses</i> en Italia.	6/1-6/1

(*Himno a la luna*, p. 66 de la *Antología* de la "Colección Austral", B. Aires, 1946)

Ya en estos pocos versos se ve que ni cada renglón contiene un sólo grupo de palabras, ni la parte protónica de cada uno sigue una

norma de armonía: los números no son todos pares o todos nones, sino 4, 6, 8, 10 mezclados con 7 y 3. Pues bien, analizando y midiendo con igual método trozos de prosa se llega a resultados parecidos (salvo las rimas), comprobándose así la verdad de fondo en la observación de Mallarmé que he citado más atrás, esto es: que prosa y verso son simples grados correlativos de una sola cosa, el lenguaje; tal como calor y frío, que implican matices intermedios en que ambos extremos se confunden, lo son de un solo y mismo tipo de sensación. Verso es pues una selección ceñida de los elementos del lenguaje con valor literario, más ceñida que en la prosa, por lo cual se puede también decir "que en la prosa se hallan todos los versos". Y si mucho me apuran, añadido, corrigiendo a Mallarmé, que se hallan hasta "en los carteles y en los avisos de los diarios" (que el interés de avisar y hacer bombo ha elevado a un verdadero arte); y no sólo se hallan "todos los versos" usados, sino también los no usados.

Para comprobarlo bastará volver a mirar los trozos en prosa que se han analizado en el Capítulo II; pero, pareciéndome útil ampliar el análisis, he aquí otros fragmentos para prueba.

Era aquél un cuadro homérico:	7/2
el sol llegaba al ocaso,	7/1
las majadas	3/1
que volvían al redil	7/0
hendían el aire	5/1
con sus confusos balidos;	7/1
el dueño de casa,	5/1
hombre de setenta años,	7/1
de una fisonomía noble,	8/1
en que la raza europea pura	9/1
se ostentaba	3/1
por la blancura del cutis,	7/1
los ojos azulados,	6/1
la frente espaciosa	5/1
y despejada,	4/1
hacía coro, . . .	4/1
Concluido el rosario,	5/1
hizo un fervoroso ofrecimiento.	9/1
Jamás he oído voz	6/0
más llena de unción,	5/0
fervor más puro,	4/1
fe más firme,	3/1
ni oración más bella,	5/1
más adecuada a las circunstancias	9/1
que la recitó.	5/0
Pedía en ella a Dios	6/0
lluvias para los campos,	6/1
fecundidad para los ganados,	9/1
paz para la República,	6/2
seguridad para los caminantes .	10/1
Yo soy muy propenso a llorar,	8/0

y aquella vez	4/0
lloré hasta sollozar,	6/0
porque el sentimiento religioso	9/1
se había despertado en mi alma	8/1

(Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, Madrid, Edit. América, pp. 36-37)

Era la una de la mañana:	9/1 (4/1-4/1)
casa, barrio, mundo, / todo silencio:	5/1 (4/1 (10/1)
ladra un perro en el traspatio.	7/1
canta un gallo a lo lejos:	6/1
el filósofo empieza a sentir hormiguillo	6/1 } 15/1
en el cuerpo	8/1 }
y trasudor en la frente,	7/1
presagos de acaccidos extraordinarios	12/1
por los cuales uno va a pasar,	9/0
bien con intervención propia,	7/1
bien sin conocimiento de causa,	9/1
Una llamita azulina,	7/1
inquieta y juguetona,	6/1
brota por ahí en la esquina del cuarto	5/0-6/1 (11/1)
no mayor que el fuego fatuo	7/1
que puede levantarse de una falange	6/1-4/1
de un dedo podrido bajo tierra.	9/1
Da la llama vueltas:	5/1
el mágico la ve crecer	8/0
y más crecer	4/0
y luego ir tomando forma	7/1
como de persona,	5/1
ora en el volumen,	5/1
ora en la densidad.	6/0
Fijos los ojos en ese vano objeto,	4/1-6/1
vano,	1/1
pero terriblemente verdadero,	10/1
Hermolao dijo:	5/1
Hete aquí!	4/0

(Juan Montalvo, *Siete Tratados*, Besanzón, 1882, t. II, pp. 7-8).

El grande abejarrón chileno	8/1
que vemos con tanta frecuencia	8/1
zumbando por entre las flores	8/1
de nuestros jardines,	5/1
no fabrica cera	5/1
como la abeja europea.	7/1
La miel que acopia es transparente y lí-	
quida,	10/2
y las vasijas en que la deposita	4/1-6/1
son alvéolos regulares	8/1
simétricamente colocados,	9/1
hechos de fibras vegetales	8/1
tan estrechamente unidas,	7/1
que no dejan escapar	7/0
ni un átomo de la miel	7/0
que se deposita en ellos.	7/1
Este interesante insecto	7/1

que tal vez el arte y el tiempo	8/1
logren domesticar,	6/0
defiende	2/1
como el europeo	5/1
su propiedad,	4/0
y cuando no la puede rescatar	10/0
con la violencia de sus lancetazos,	10/1
lo hace con la astucia.	5/1
Había yo dejado dos panales	10/1
llenos de miel	4/0
cerca del lugar donde	6/1
rendido por el cansancio	7/1
me sorprendió el sueño,	5/1
y al despertar	4/0
no encontré en ellos	4/1
ni una sola gota de miel;	8/0
el tejado cañamoso de los panales	12/1
conservaba el más grato olor a flores .	10/1

(Vicente Pérez Rosales, *Recuerdos del pasado*, Santiago, 1910, p. 403).

Un barco esperaba ya	7/0
con el velamen suelto al viento	8/1
a la esposa del oidor	7/0
y su pingüe y succulenta dote,	9/1
que era el cargamento entero del buque	5/0-5/1
en charqui,	2/1
sebo	1/1
y cordobanes.	4/1
Era aquella ocasión propicia	9/1
de los viajes "costa abajo",	7/1
y en pocos	2/1
y venturosos días de esperanza,	10/1
la vieja quilla,	4/1
empujada por los sures,	7/1
depositó su carga de amor	9/0
y de curtiembre	4/1
en los aposentos del fiscal	9/0
bajo llave.	3/1

(Benjamín Vicuña Mackenna, *Los Lisperguer y la Quintrala*, Santiago, p. 86)

Animales y gente	6/1
se movían	3/1
como captados por una idea fija:	4/1-6/1
caminar, caminar, caminar.	9/0
A veces,	2/1
un novillo se atardaba	7/1
mordisqueando el pasto del callejón,	5/1-4/0
y había que hacerle una atropellada.	5/0-5/1
Influido por el colectivo balanceo	2/1-9/1
de aquella marcha,	4/1
me dejé andar al ritmo general	10/0
y quedé en una semiinconsciencia	9/1
que era sopor,	4/0
A pesar de mis ojos abiertos,	9/1

Así	2/0
me parecía posible	7/1
andar indefinidamente,	8/1
sin pensamiento,	4/1
sin esfuerzo,	3/1
arrullado	3/1
por el vaivén mecedor del tranco,	9/1
sintiendo	2/1
en mis espaldas y mis hombros	8/1
el apretón del sol	6/0
como un consejo de perseverancia.	10/1

(Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Santiago, 1935, p. 65).

Por una sementera de trigo,	9/1
que cubría ondulados lomajes,	9/1
una mañana de enero	7/1
clara y ardiente,	4/1
Alsino cruzaba en demanda del agua de	
un arroyo	8/1-6/1
que se veía resplandecer	9/0
entre las sombrías arboledas	9/1
de un pequeño y cercano valle.	8/1
Aires tibios,	3/1
densos	1/1
y arremolinados	5/1
peinaban	2/1
y despeinaban	4/1
la sementera.	4/1
Tan pronto	2/1
se la veía de color pardo mate,	11/1 (4/1-6/1)
al mostrar las espigas maduras;	9/1
luego,	1/1
brillante,	2/1
al refulgir el sol	6/0
en las pajas amarillas y barnizadas.	7/1-4/1

(Pedro Prado, *Alsino*, Santiago, 1920, p. 43)

La materia es inmaterial	8/0
y, en último término,	5/2
matemática pura.	6/1
Cuando nuestros ojos intelectuales	10/1 (5/0-5/1)
quieren ver	3/0
más y más	3/0
en ese mundo,	4/1
el secreto hūye,	5/1
con la misma rapidez de nuestro ímpetu.	7/0-4/2
hasta convertirse en una mofa	9/1
(la energía sin materia).	7/1
Visión nocturna	4/1
que nos deja en la mano el guante	8/1
vacío	2/1
y cuya risa sobrevive a su forma.	11/1 (4/1-6/1)

Cuando se han analizado en forma semejante muchos pasajes, la repetición de los hechos nos enseña:

1º Que en la buena lectura o dicción hacemos frecuentes pausas que, por ser breves y aun brevísimas, ni siquiera las marcamos con comas en la escritura. La dicción resulta, así, dividida en períodos acentuales, generalmente de 1 a 8 sílabas protónicas, pues las veces que hacemos períodos de 9 a 12 o más sílabas protónicas tienen éstos, casi siempre, alguna leve quebradura interna que los secciona en dos períodos menores, o en tres. Esta quebradura o retardo equivale a la cesura de ciertos versos.

2º Que los dichos períodos acentuales de hasta 8 sílabas tienen los requisitos de un verso aislado; y que los de 9 y más sílabas los tienen también, con frecuencia, y con tanta mayor frecuencia cuanto mejor es la prosa. Por lo cual, no habría error en declarar que toda buena prosa se compone *hasta cierto punto* de versos sueltos. Proposición que contiene lo que hay de verdad en la paradoja de Mallarmé citada más atrás. Una carta, un discurso (6/1), un artículo de periódico (8/2), y en suma, toda prosa (6/1), puede descomponerse en versos libres; 10/1, pero, si el tono no es poético (8/2), está compuesta en versos libres (8/1) tan vulgares y prosaicos (7/1), que, al escribirlos como versos (8/1), dan una impresión penosa (7/1). Ensáyese y se verá (7/0), como se ve, por ejemplo (7/1), en este mismo período (7/2).

Para hacer la selección hay dos caminos: o guiarse a ciegas por el oído, o bien tener un concepto del fin que se busca y de los medios para hallarlo; es decir, conocer la estructura rítmica del verso, las causas que determinan las cadencias. El oído puede guiarse a ciegas porque en él está la capacidad de sentir los ritmos y cadencias, de gustarlos y apreciarlos; pero sólo auxiliado por la reflexión puede acertar con los detalles de la estructura interna, además de la extensión de la línea.

Y como la primera calidad de un poema es su calidad poética, su tono, la forma más sencilla del poema y la más cercana al lenguaje corriente es la forma poética o poema en prosa, que puede presentarse en renglones largos y continuos o bien cortos y limitados. Diferencia para la vista; no para el oído. Muchos poemas en *verso libre* están en *verso* solamente por causa de la escritura. Cualquiera de los trozos analizados poco antes podría considerarse como un poema en verso libre, y particularmente el de Pedro Prado, el de Rodó o el de Sarmiento, por su más intensa emoción. Pero voy a dar más adelante otros ejemplos, auténticos e intencionados.

Por excepción han obtenido celebridad duradera algunos poemas compuestos en parte o enteramente en verso libre. Por ejemplo: *El país del sol*, *Divina Psiquis*, *Celeste carne*, *Marina*, *Oh miseria de toda lucha*, *A Roosevelt*, de Rubén Darío; *El viaje definitivo*, *Canción de invierno*, *Desvelo*, *Retreta entre las rosas*, de Juan Ramón Jiménez; *El verso futuro*, *Elegía*, *El vuelo de la garza*, *Nocturno de la copla callejera*, *Elegía*, de José Santos Chocano; *El poema sin rumbo*, de Daniel de la Vega; *El fantasma del buque de carga*, *Sólo la muerte*, *Alturas de Picchu Micchu*, de Pablo Neruda; *Poemas de las madres*, *Motivos del barro*, de Gabriela Mistral y otros.

He aquí un ejemplo de Darío:

Entre la catedral y las ruinas paganas .	12/1
vuelas, ¡oh Psiquis, oh alma mía!	8/1
—como decía	4/1
aquel celeste Edgardo	6/1
que entró en el paraíso entre un son de	
campanas	12/1
y un perfume de nardo—.	6/1
Entre la catedral	6/0
y las paganas ruinas	6/1
repartes tus dos alas de cristal,	10/0
tus dos alas divinas.	6/1
Y de la flor	4/0
que el ruiseñor	4/0
canta en su griego antiguo: de la rosa,	10/1
vuelas, ¡oh mariposal,	6/1
a posarte en un clavo de Nuestro Señor.	12/0

(Final de la *Divina Psiquis*, en *Cantos de Vida y Esperanza*, 1905).

Los renglones no son períodos acentuales cualesquiera. Están encadenados por dos sistemas de enlaces, aparte del sentido: 1) el inmediatamente visible de las consonancias finales, y 2) el que muestran el subrayado en tipo *cursivo* y el análisis marginal. Los renglones más cortos son secciones (quebrados) de los más largos, de modo que éstos pueden descomponerse en los mismos números esenciales que los otros, que son 6 y 4. Con el fin de que todos los números protónicos fuesen *pares*, el poeta recortó a veces los renglones, no en las pausas, sino según las rimas, creando pausas rítmicas artificiales (decía / aquel, ruiseñor / canta). En una lectura adecuada, tampoco se mecen las sílabas como en la prosa corriente. El verso, la cadencia, exigen *dos* acentos fuertes por lo menos, y hay que suplirlos en renglones como el tercero, el oncenno, el duodécimo. Y los de 8, 10 y 12 sílabas protónicas necesitan, si no tres acentos iguales, al

menos tres o cuatro bien marcados, para que la dicción se meza con cimbra de cadencias.

He aquí otro ejemplo, de Darío también:

¡Carne, celeste carne de la mujer! "Arcilla",	6/1-6/1
—dijo Hügo—. Ambrosía, más bien: ¡oh ma-	
ravilla!	6/1-6/1
La vida se soporta,	6/1
tan doliente y tan corta,	6/1
solamente por eso:	6/1
roce, mordisco o beso	6/1
en ese pan divino,	6/1
para el cual nuestra sangre es nuestro vino	10/1
En ella está la lira,	6/1
en ella está la rosa,	6/1
en ella está la ciencia armoniosa,	10/1
en ella se respira	6/1
el perfume vital de cada cosa.	10/1

(Principio de esta *Oda a la mujer*, en *Cantos de P. y E.*)

Números pares también, aunque menos variados, y más cercanos al antiguo verso en que se mezcla enteros y quebrados. Pero hacia el fin del poema hay versos más irregulares: 8/1, 4/1-7/1, 3/2-4/1, 4/1.

Tercer ejemplo:

Tras de la muerte de mi madre	8/1
la vieja casa en que he vivido ayer no más	12/0
se me figura un cementerio, en que los mue-	
bles	12/1
inanimados como cadáveres están	6/1-6/0

Yo soy la cuja en que ella ha muerto y tú	
naciste:	12/1
por mí, tú entraste a la inquietud; ella,	
a la paz . . .	12/0
Hizo ella, en mí, el milagro de tu vida;	10/1
y en mí, supo el misterio que urde la Eter-	
nidad . . .	6/1-6/0
Noche tras noche, en el colchón de blan-	
das plumas	12/1
he recogido las fatigas de su trabajo en	
el hogar,	8/1-8/0
hasta ofrecerte el dulce sueño	8/1
de que, por dicha para ella, nadie la pue-	
de despertar . . .	8/1-8/0
Sobre mis cuatro pies de bronce,	8/1
bajo el dosel de albas cortinas de transpa-	
rente levedad,	8/1-8/0

en la penumbra del materno dormitorio 12/1  
 —repara bien— soy un altar . . . 8/0

(José Santos Chocano, fragmento de *Elegía*, en *El Mercurio* de Santiago, del 25-II-1934, p. 2)

El cuarto verso del fragmento primero, con zancada en la mitad, podría analizarse también 4/1-8/0. Los 12/1 ó 12/0 son trímetros formados por 4-4-4. Y los 8/1 u 8/0 son dímetros formados por 4-4. El resto del poema tiene estructura semejante a la de estos fragmentos. Los números de este poema son pues 4, 6, 8, 10, 12; todos pares.

4º ej.: Pares:

#### LA EMBUSTERA

Mientras recuerdo mi aventura -8/1  
 al arrimo de la fogata, -8/1  
 con frase atropellada e insegura -10/1  
 tu mentirosa lengua me relata -10/1  
 viajes de amor y hazañas de locura -10/1

No necesito mucho -6/1  
 para saber que miente; -6/1  
 pero te escucho, -4/1  
 y sigo tu relato cual si fuera -10/1  
 la trama de una historia verdadera. -10/1  
 ¡Cómo hilabas embustes. -6/1  
 cómo fingías. pobre compañera! -10/1

Mi viaje es largo y triste . . . Sin embargo, -10/1  
 ¡cuán poco queda de este viaje largo! -10/1  
 ¡Y cómo me conturba todavía -10/1  
 la historia que una noche me contó -10/0  
 tu desbordada fantasía! -8/1

Compañera de un día. -6/1  
 ¡viajas mejor que yo! . . . -6/0

(Enrique González Martínez. Buenos Aires, marzo de 1922)

Otro, en fin, de J. R. Jiménez: (*Retreta entre las rosas*, en la *Antología* de J. M. Souvirón, Santiago, 1934, p. 30).

Farolas rojas de la retreta de estío 4/1-7/1  
 entre los árboles nocturnos. 8/1  
 La quietud de las rosas se altera vagamente 6/1-6/1  
 bajo el inmenso plenilunio. 8/1

En la suntuosidad de la sombra serena 12/1  
 resuena el son marcial y agudo. 8/1  
 Los mágicos murmullos de la hora se apagan, 6/1-6/1  
 el grillo, la hoja, el agua, el musgo. 8/1

Hay una fiesta móvil de fuegos de colores	6/1-6/1
en el cristal negro y profundo	8/1
del río inquieto, bello de barcos fantas-	
males,	4/1-8/1
sin marinos, cerrados, mudos . . .	8/1

Siguen otras tres estrofas de estructura semejante: dos en versos largos, sueltos, compuestos, alejandrinos o que aspiran a serlo, y dos enasílabos asonantados (mezcla que Darío usó pero con perfección, en el *Responso a Verlaine*).

Si de sólo estos cinco ejemplos hubiésemos de inferir una conclusión, tendría que ser ésta, según parece: que los versos libres con cadencias exclusivas de números pares (25) sólo se diferencian de los versos silábicos mezclados, es decir, enteros y quebrados: 10/1 con 6/1 o 4/1, 12/1 con 6/1, 8/1 con 4/1... o de los rítmicos (arte mayor, etc.), en que la oscilación silábica y acentual es en éstos menos irregular que en los libros: cuestión de grado simplemente. Pero el asunto no presenta la misma sencillez en otros casos que vamos a ver, en los cuales se vacila entre la lectura de la prosa, *sin vaivén de vértices cadenciales*, y la lectura cadencial que vengo mostrando desde el comienzo de este ensayo.

Veamos pues un primer caso de lo que el propio Darío estimaba como verso libre.

*Primer ejemplo:*

Junto al negro palacio del rey	9/0
de la isla de Hierro	6/1
—(¡oh, cruel, horrible destierro!)—	8/1
¿Cómo es que tú, hermana harmónica,	10/1
haces cantar al cielo gris,	8/0
tu pajarera de ruiseñores,	4/1-4/1
tu formidable caja musical?	10/0
¿No te entristece recordar la primavera	12/1
(en) que oíste a un pájaro divino	8/1 ó 9/1
(y) tornasol	3/0 ó 4 0
en el país del 'sol?	6/0

(Rubén Darío, *El país del sol*, en *Prosas profanas*, 1896, pero fechado "New York, 1893")

Algunos críticos desde Rodó adelante, *Pr. Prof.*, 1901, p. 41-42, reprocharon a Darío el haber escrito este poema "en prosa con rimas". No advirtieron que la escritura en renglones de margen a mar-

(25) Con cadencias impares exclusivamente: 3, 5, 7, 9, 11, no conozco ningún poema; o por lo me-

nos, el análisis no me ha mostrado ninguno.

gen encubría "versos libres", rimados y no. (Siempre el ojo perturbando al oído). Las rimas podrían acrecerse si, al modo de ciertos "modernistas", se cortase el renglón quinto en *al* para rimarlo con *musical*, etc. Interpreto la *h* etimológica de *harmoniosa* como una indicación del poeta de hacer hiato. Los cuatro últimos renglones deben leerse, en mi opinión, con sinalefa en que se absorben las palabras *en* e y que he recortado con un paréntesis. Esta estrofa (como también las otras tres) contiene elementos protónicos pares e impares; y el poema realiza (en 1893!) lo que Darío consideraba el verdadero verso libre en 1894.

*Segundo ejemplo:* fragmento de *Augurios* de R. Darío (en *Cantos de Vida y Esperanza*).

Pasó un buho	3/1
sobre mi frente.	4/1
Yo pensé en Minerva	5/1
y en la noche solemne.	6/1
¡Oh, buho!	2/1 ó 3/1
dame tu silencio perenne	8/1
y tus ojos profundos en la noche.	10/1
y tu tranquilidad ante la muerte.	10/1
Dame tu nocturno imperio	7/1
y tu sabiduría celeste.	9/1
y tu cabeza, cual la de Jano.	4/1-4/1
que, siendo una, mira a Oriente v Occi-	
dente	4/1-7/1

En este poema, como en *Salutación a Leonardo*, y otros de la primera época (1894), y en algunos posteriores, Darío mezcla números pares y nones en renglones simples y compuestos; y, si bien observa mejor las pausas, cosa natural en el verso libre, emplea como rima la simple asonancia *e-e* alternada con versos sueltos, como en un romance, para no hacer pura prosa. En el quinto renglón de este ejemplo hay sólo dos sílabas protónicas, menos de lo que exige una cadencia; tal vez el poeta contó otro tiempo en la pausa que indica la coma *oh* y *buho*: y el renglón sería, entonces, 3/1.

*Tercer ejemplo,* de J. R. Jiménez, *El viaje definitivo* (en *Antología de F. de Onís*):

. . . Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros	10/2
cantando,	2/1
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,	7/1-5/1
y con su pozo blanco.	6/1
Todas las tardes, el cielo será azul y plácido,	4/1-8/2
y tocarán, como esta tarde están tocando,	12/1
las campanas del campanario.	8/1

Se morirán aquellos que me amaron,	10/1
y el pueblo se hará nuevo cada año,	10/1
y en el rincón aquel de mi huerto flori- do y encalado,	10/1
mi espíritu errará, nostálgico . . .	8/2
Y yo me iré, y estaré solo, sin hogar, sin árbol!	8/1-5/1
verde, sin pozo blanco,	6/1
sin cielo azul y plácido .	6/2
Y se quedarán los pájaros cantando.	5'0-6/1 (11/1)

Como en algunos de los ejemplos anteriores, hay en éste un doble encadenamiento de los períodos acentuales (ya que los renglones reúnen a veces dos en uno): por la rima asonante *á-o*, y por el número de sílabas, casi siempre. Y aun siempre si se leen los dos que forman excepción con sinalefas, uniendo las *y* iniciales con la sílaba anterior: *cantando, y se quedará, verde árbol, plácido . . .* Y para dejar los asonantes al fin, el poeta ha recortado los renglones caprichosamente. Los dos primeros son en verdad conservando la sinalefa: un 4/0 y un 10/1:

Y yo me iré.  
y se quedarán los pájaros cantando.

Más adelante, el corte *sin árbol-verde, es para los ojos*. En el final, la sinalefa entre los dos últimos versos parece indispensable en una buena lectura, a fin de terminarla con el rasgo tan musical y patético 10/1: *se quedarán los pájaros cantando*.

#### Cuarto ejemplo:

Todas las cosas	4/1
trujéronme fastidio.	6/1
Todas las cosas que están sobre la landa	4/1-6/1
yerma,	1/1
todas las cosas que están bajo las nubes	4/1-6/1
grises,	1/1
y bajo las constelaciones	8/1
iridescentes.	4/1
Todas las cosas	4/1
trujéronme fastidio.	6/1
Todas las cosas que están junto a la luju- riante	4/1-8/1 ó 7/0-6/1)
Naturaleza (que decían los vates	4/1-6/1
de antaño); las que dicen los libros	2/1-6/1
y recitan las gentes;	6/1
todas las cosas que canta el viento ronco	4/1-6/1
o sibilante,	4/1

las que canta la lluvia a la sordina,	10/1
trémula,	1/2
y las que callan en la atediada	4/1-4/1
sima de mi cerebro . . .	6/1

(León de Greiff, *Nenias*, II, *Libro de Signos*, Medellín, 1930; reproducidos en *Repertorio Americano*, del 2-V-1931, p. 253).

El análisis muestra que la musicalidad o armonía les viene a estos versos de la calidad de sus números: 4, 6, 8, 10: pares y de divisibilidad perfecta porque los sobrantes de las zancadas (yerma, grises, trémula) con número protónico impar, sin ser quebrados, son complementos de la idea, útilmente separados, y que no dañan a la armonía. El tema, eco del *Eclesiastés*, es, además, impresionante, y las imágenes bellas, sin rebuscamiento.

*Quinto ejemplo irreg.*

*RADIOGRAMA*

Una estrella santa	-5/1
en el cielo	-3/1
su sonata	-3/1
de luz y silencio	-5/1
Millones de estrellas lejanas	-8/1
repiten a un tiempo	-5/1
el nocturno radiograma	-7/1
del lucero . . .	-3/1
Y la antena fina y alta	-7/1
que es el alma del romero,	-7/1
siente y capta,	-3/1
los giros concéntricos	-5/2
que le mandan	-3/1
las lumínicas ondas del silencio	-10/1

(Buenos Aires, mayo de 1922. Enrique González Martínez)

*Sexto ejemplo, Prisma* París, agosto de 1922, p. 223-234.

POEMAS

por Enrique González Martínez

*LA NIÑA DE LA ESCUELA*

Aquella rubia niña de la escuela,	10/1
flaca y larga como una candelá.	9/1
se me aparece ahora	6/1

convertida en magnífica señora 10/1  
 de pantorrillas mórbidas y de seno abul-  
 tado . . . 6/2-6/1  
 (Trae a dos chicos 4/1  
 uno a cada lado). 6 1, etc.

El escote boquea  
 mostrando todo cuanto ella desea  
 cada vez que se inclina  
 a hablarme de un asunto enrevesado  
 que no termina . . .  
 (Los chicos continúan uno de cada lado).

Me acuerdo de la eterna  
 legañoso linterna  
 de la esquina,  
 que patinaba de humo la hornacina  
 junto a la cual nuestros años traviscos  
 se hartaron tantas noches de abrazos y de besos . . .  
 ¡Era una ascua la niña de la escuela,  
 flaca y alta como una candelal  
 La falda hace milagros  
 y se arremanga en suficiente dosis  
 para que me dé cuenta de la metamorfosis  
 que ha producido el tiempo en los tobillos magros.  
 Pero yo me imagino  
 que aquellas morbideces  
 me profanan mi ensueño divino  
 de otras veces . . .  
 Y me inclino:  
 —“Siempre a sus pies señora” . . . (Las frases de cajón).  
 Y aquí se termina la conversación.

Romero alucinado:  
 ¿qué piensas de esos chicos, uno de cada lado?  
 ¡Cuánto mejor la niña de la escuela,  
 flaca y larga cual una candelal . . .

(Buenos Aires, abril de 1922)

### Séptimo ejemplo.

Todo eran grandes voce , sal de mercaderías. 6/1-6/1  
 aglomeraciones de pan palpitante. 5/1-5/1  
 mercados de mi barrio de Argüelles, con su  
 estatua 6 1-6/1 ó 9/1-3/1)  
 como un tintero pálido, entre las merluzas: 6/2-5/1  
 el aceite llegaba a las cucharas; 10/1  
 un profundo latido 6/1  
 de pies y manos llenaba las calles. 10/1  
 metros, litros. esencia 6/1  
 aguda de la vida; 6/1  
 pescados hacinados 6/1  
 textura de techos con sol frío en el cual 6/1-6/0  
 la flecha se fatiga. 6/1  
 delirante marfil fino de las patatas, 12/1  
 tomates repetidos hasta el mar. 10/0

(Pablo Neruda, *España en el corazón*, Santiago, 1937,  
 pp. 12 y 13, fragmento)

El primer renglón es en realidad parte del segundo, sacada de quicio, tal vez para desfigurar el alejandrino. Recuérdense, al respecto, los procedimientos de Mallarmé (desesperado de no poder obscurer más el sentido) y Rubén Darío (quitando o poniendo palabras a *El poeta pregunta por Estella*, para deshacer los versos métricos). En este fragmento de Neruda son también pocos los elementos noes y muchos los de 6 sílabas protónicas.

Hermosa es nuestra tierra, ¡qué hermosa en	
este tiempo!	6/1-6/1
vaporosa, amarilla, mezcla de otoño y palma,	6,1 6/1
mezcla de nieve y oro.	6/1
Patria dulce, otra vez te encuentro, dulce	
patria,	6/0-6/1
otra vez el invierno, tuyo, el preferido,	8/1-4/1
me toca las mejillas con los mismos dedos	
de escarcha	6/1-8/1
que tocaron las hojas hasta dejar los árboles	
desnudos	6/1-10/1
Ya la nieve ascendió a su pedestal negro.	6/0-6/1
ya se hicieron azúcar los últimos racimos,	6/1-6/1
ya se desenmascara la madera	10/1
de los piñones y las castañas:	4/1-4/1
Son nuestra fruta: como la nuez guardada	4/1-6/1
dentro de su pequeño baúl:	9/0
Chile es como una almendra de miel y vino	6/1-4/1
dentro de su delgada nave de nieve y ter-	
ritorio.	8/1-6/1
¡Viva mi patria, viva Chile de larga ca-	
bellera!	4/1-10/1

(Pablo Neruda, fragmento de las pp. 71-72 de *Viajes al corazón de Quevedo y por las costas del mundo*, Santiago, Soc. de Escritores de Chile, 1947).

Salvo el renglón 13, de sílabas impares y que en el original va en una misma línea con el 14, los elementos rítmicos son pares: 4, 6, 8, 10, con predominio del 6.

*Noveno ejemplo*, de Pablo Neruda.

Y un olor y rumor de buque viejo	6 0-4/1 (10/1)
de podridas maderas y hierros averiados	6/1-6/1
y fatigadas máquinas que aúllan y lloran	6/2-5/1 (6/1-6/1)
empujando la proa, pateando los costados.	6/1-6/1
mascando lamentos, tragando y tragando dis-	
tancias,	5/1-8/1
haciendo un ruido de agrias aguas sobre	
agrias aguas,	4/1-8 1
moviendo el viejo buque sobre las viejas	
aguas.	6/1-6:1

Bodegas interiores, túneles crepusculares	6/1-7/1
que el día intermitente de los puertos visita:	6/1-6/1
sacos, sacos, que un dios sombrío ha acumulado	6/0-6/1
como animales grises, redondos y sin ojos,	6/1-6/1
con dulces orejas grises...	7/1

(Fragmento de *El fantasma del buque de carga*, en *Residencia en la Tierra*, citado por don A. Aldunate Ph. en *El nuevo arte poético*..., Santiago, 1936, p. 57).

Del arte musical que veníamos observando en los ejemplos anteriores (concordancia de números y de rimas) poco queda aquí: las asonancias á-o, á-a, parecen involuntarias, y son de las más vulgares; la repetición *aguas-aguas* choca como un lapsus. Pero hay en la versificación de Neruda, en este fragmento como en los dos que siguen, un buscado balanceo, algo irregular, de la doble cadencia alejandrina, hasta con zancadas, a veces en las cesuras (dios sombrío). Y, cosa digna de admirar en este poeta, tienen los renglones de este fragmento cierto sentido, que también los une.

*Décimo ejemplo:*

Si pudiera llorar de miedo en una casa sola,	8/0-6/1
si pudiera sacarme los ojos y comérmelos,	9/1-3/2
lo haría, por tu voz de naranjo enlutado	2/1-9/1
y por tu poesía que sale dando gritos.	6/1-6/1
Porque por tí, pintan de azul los hospitales	5/1-6/1
y creen las escuelas y los barrios marítimos,	6/1-6/2
y se pueblan de plumas los ángeles heridos,	6/1-6/1
y se cubren de escamas los pescados nupciales,	6/1-6/1
y van volando al ciclo los erizos;	6/1-3/1
por tí, las sastrerías, con sus negras membranas,	6/1-6/1
se llenan de cucharas y de sangre,	6/1-3/1
y tragan cintas rotas, y se matan a besos.	6/1-6/1
y se visten de blanco.	6/1
Cuando vuelas vestido de durazno,	10/1
cuando ríes con risa de arroz huracanado,	6/1-6/1
cuando, para cantar, sacudes las arterias y los dientes,	6/0-6/1-3/1
la garganta y los dedos.	6/1
me moriría por lo dulce que eres.	4/1-6/1
me moriría por los lagos rojos	4/1-5/1
en donde en medio del Otoño vives	10/1
con un corcel caído y un Dios ensangrentado,	6/1-6/1
me moriría por los cementerios	4/1-5/1
que, como cenicientos ríos. pasan,	10/1
con agua y tumbas,	4/1
de noche, entre campanas ahogadas:...	10/1

(Pablo Neruda, fragmento de la *Oda a Federico García Lorca*, en *Residencia en la Tierra*, reproducida por *La Nación*, Santiago 17-XI-1935, p. 7. Tomo II, Madrid).

*Undécimo ejemplo:*

Del aire al aire, como una red vacía,	4/1-6/1
iba yo entre las calles y la atmósfera, lle- gando y despidiendo,	10/2-6/1
en el advenimiento del otoño la moneda extendida	10/1-6/1
de las hojas, y. entre la primavera y las espigas,	3 1-10/1
lo que el más grande amor, como dentro de un guante,	6/0-6/1
que cae nos entrega como una larga luna.	6/1-6/1
 (Días de fulgor vivo en la intemperie	10/1
de los cuerpos: aceros convertidos	10/1
al silencio del ácido:	6/2
noches deshilachadas hasta la última harina	6/1-6/1
estambres agredidos de la patria nupcial)...	6/1-6/0

(Pablo Neruda, comienzo de *Alturas de Macchu Picchu*, Santiago de Chile, 1948, p. 9).

Prescindamos del disparatorio en estos dos últimos ejemplos: no estudiamos aquí la poética de Neruda. Como en el ejemplo cuarto, se advierte en estos dos una marcada predilección por las cadencias del número 6, mezcladas, empero, con otras de variada suerte, pares e impares, simples y compuestas, sin excluir el endecasílabo (10/1).

Pero, ningún sistema de rimas. Lo que unido al desconcierto de los números, nos retrotrae a la simple prosa; o mejor, a cierta prosa de buscado balanceo alejandrino o endecasílabo, de tiempo en tiempo.

*Duodécimo ejemplo*, de Daniel de la Vega:

Todo este mundo violento	7/1
con sus montañas y sus pétalos de rosas,	12/1
y con nuestras pasiones, y nuestros orgullos,	12/1
y nuestras derrotas,	5/1
no es más que una sombra proyectada	(5/1-3/1)9/1
por la vida profunda	6/1
que todos vivimos silenciosamente	11/1 (5/1-5/1)
en la altura...	3/1
 Son sombras los días,	5/1
sombras nuestro pecho y nuestras manos.	9/1 (5/1-3/1)

sombras las montañas,	5/1
el hierro helado	4/1
la roca firme,	4/1
y aquellos ojos adorados	8/1
que nos miramos una vez llorando...	10/1

(Final de *El poema sin rumbo y sin motivo* en *La Quintrala... y otros poemas*, Santiago. 1939, p. 220).

Dejando aparte el sentido que enlaza los renglones (Ah! con cuánto alivio y agrado para el lector), no hay tampoco aquí encadenamiento de cadencias por los números protónicos ni por las rimas, salvo al final, siquiera por asonantes. Pero el tema, viejo tema, y el tono son de poesía, no de prosa. Y un recitador que asiente bien los vértices cadenciales y las pausas, puede obtener el efecto adecuado. Porque, aun en los renglones menos cadenciosos, los de 9/1 sílabas, ha de advertirse que se convierten en endecasílabos al juntarles las sílabas postónicas que los preceden: ...-tas, no es más que una sombra proyectada; ...-as, sombras nuestro pecho y nuestras manos. Estos 9/1 son pues verdaderos endecasílabos catalécticos, completables en la recitación.

*Décimotercer ejemplo* (Gabriela Mistral):

Por el niño dormido que llevo	9/1
mi paso se ha vuelto sigiloso.	9/1 (2/1-6/1)
Y es religioso todo mi corazón,	4/1-6/0
desde que lleva el misterio.	7/1
Mi voz es suave,	4/1
como por una sordina de amor,	10/0
y es que temo despertarlo.	7/1
Con mis ojos busco ahora	7/1
en los rostros	3/1
el dolor de las entrañas,	7/1
para que los demás miren	7/1
y comprendan	3/1
la causa de mi mejilla empalidecida.	12'1 (2/1-9/1)

(Fragmento de *La dulzura, Poemas de las madres*, en *Desolación*)

El último renglón es un tredecasilabo (trímetro irregular). Los seis precedentes (octosílabos y quebrados) y aun los dos que van antes (pentasilabo y octosílabo) están encadenados por números armónicos. Pero, consciente de que eso no bastaba para darle al pasaje la forma de verso, la autora lo escribió en renglones de prosa.

No sé si analizando de modo semejante muchísimos trozos en verso libre se pudiesen inducir otras conclusiones que las que han

quedado apuntadas; pero, en síntesis, la que yo formulo es que el buen verso libre implica factores musicales de orden numérico (cadencias y rimas concordantes), y de ningún modo un repudio total de los procedimientos versificatorios que conocieron los pasados siglos. Los autores que han optado por esta última fórmula han producido versos libres más inarmónicos que la buena prosa.

Esto mismo es todavía más evidente en otro tipo de verso libre que vamos a considerar ahora. He aquí un pasaje de la *Marcha triunfal* de R. Darío (en Cantos de V. y E.).

Los claros clarines, de pronto, levantan sus	
sones,	5/1-8/1
su canto sonoro,	5/1
su cálido coro,	5/1
que envuelve en un trueno de oro	8/1
la augusta soberbia de los pabellones.	5/1-5/1
El dice la lucha, la herida venganza,	5/1-5/1
las ásperas crines,	5/1
los rudos penachos, la pica, la lanza,	5/1-5/1
la sangre que riega de heroicos carmines	5/1-5/1
la tierra:	2/1
los negros mastines	5/1
que azuza la muerte, que rige la guerra.	5/1-5/1

Basta una simple lectura para advertir la regularidad del movimiento ondulatorio de la dicción. El oído lo percibe, pero las frases marginales no lo hacen ver con claridad; pares y nones esconden aquí un concierto de números de los cuales 2/1 es el constituyente, y que, como verso, se halla solo, en el antepenúltimo renglón, de 1 onda (*la tierra*). Los demás tienen 2, 3, 4, 5 ondas, cuyo elemento repetido es el grupo de sílabas 2/1: *tatánta tatánta tatánta...* El poeta ha recortado los renglones de acuerdo con las rimas, pero las pausas mayores generalmente determinan cadencias dentro de la cascada continua del grupo 2/1: No obstante las cadencias tienen aquí menos importancia musical que la onda continua del ritmo ternario regular constituido por *una sílaba fuerte entre dos débiles* (anfibráquico). Darío mezcló en *Salutación a Leonardo* este ritmo y esta clase de verso libre con la otra señalada antes. Herrera Reissig usó este ritmo continuo en *Las Pascuas del tiempo*, sec. I. Chocano también en *Tramontando*, pero con algunas irregularidades.

2º ejemplo de J. S. Chocano (frag. de *Girasol* y *Colibri*):

Yo, te vi,	3/0
colibri	3/0
escapar de un bullente crisol	9/0

{¡Oh topacio, zafiro y rubí!};	9/0
y clavar de tu pico el fistol,	9/0
con tremante y sensual frenci	9/9
en el centro de un gran girasol	9/0
Yo no sé	3/0
si el amor	3/0
a mi lira le dé	6/0
el secreto de pájaro y flor...	9/0
¡Cuándo y cómo? Habla, amor!	6/0
¿Dónde fué?...	3/0

La regularidad del movimiento es aquí también notable; pero la onda de la cascada es 3/0: *tatatán tatatán...*; ritmo ternario regular formado por *una fuerte después de dos débiles* (anapéstico). El mismo Chocano da otro ejemplo en *Sol y Sombra*, poema aun más valioso, pero con algunas irregularidades en el ritmo.

3.er ejemplo de G. Valencia (frag. de *Palemón el Estilita*):

Y el buen monje la miraba,	7/1
la miraba,	3/1
la miraba;	3/1
y, queriendo hablar, no hablaba	7/1
y sentía su alma esclava	7/1
de la bella pecadora	7/1
de mirada tentadora;	7/1
y un ardor nunca sentido	7/1
sus arterias encendía,	7/1
y un temblor desconocido	7/1
su figura, larga y flaca, y amarilla, sacudía...	7/1-7/1

El procedimiento es el mismo; pero la onda de la cascada es ahora 3/1: *tatatánta tatatánta...*; ritmo cuaternario formado por cuatro tiempos que retornan: *dos débiles, uno fuerte, y uno débil* (peónico terció). Los dos tiempos débiles iniciales no lo son igualmente empero; el primero es menos débil que el segundo, y una acentuación más exacta de las sílabas sería *tátatánta tátatánta...* Tienen la misma estructura: *Nocturno* de J. A. Silva, *Ante el mar* de I. Gamboa, *Los caballos de los conquistadores. La elegía del órgano*, y otros muchos, de Chocano y de otros.

4º ejemplo de G. A. Bécquer (Rima XV):

Cendal flotante de leve bruma,	4/1-4/1
rizada cinta de blanca espuma,	4/1-4/1
rumor sorono	4/1
de árrpa de oro,	4/1
beso del aura, onda de luz,	4/1-4/0
eso eres tú.	4/0

Ahora la onda es 4/1 y 4/0, y forma un ritmo quinario con dos acentos en cada onda; también uno menos fuerte subordinado al otro *tatàtatánta tatàtatánta. . . tatàtatánta tatatatán . . .* tienen igual:

Các la *tarde*. / Yo sobre el *lomo* / de mi caballo  
suelto las *riendas*;  
y con *fatiga*  
bajo la *cuesta*.  
Y mi caballo / va, *lentamente*,

Estructura de *Bajando la cuesta, De viaje, Quebrada y Valle*, de Chocano, *Las dalias rojas* de Daniel de la Vega. (en el manojó *Al calor del terruño*. Santiago, 1911, p. 25) y otros.

5º ejemplo, de J. S. Chocano (frag. de *El salto de Tequendama*):

La quietud del lago,	5/1
la emoción del río	5/1
y la indiferencia de las altas nieves	5/1-5/1
ponen viejas notas en los nuevos himnos:	5/1-5/1
no la catarata. brindis fabuloso.	5/1-5/1
brindis nunca oído,	5/1
brindis resonante de un millón de copas	5/1-5/1
que las cumbres vuelcan sobre los abismos.	5/1-5/1,

La onda es ahora 5/1, con dos acentos también: *tatátantatánta*, o bien *tátatatatánta*. Este ritmo senario fué varias veces usado por Chocano, aunque con menos constancia, por ej. en *Por la carretera, El pescador de perlas. . .* Cuando el acento secundario cae en la segunda sílaba: *tatátatatánta*, podría asimilarse este ritmo al del primer caso: *Marcha triunfal*, etc.

Ritmo xx + x + x *tatátantatánta* (senario antiguo):

La quietud del *lago*,  
la emoción del *río*  
y la indiferencia / de las altas *nieves*  
ponen viejas *notas* / en los nuevos *himnos*:  
no la catarata, / brindis fabuloso,  
brindis nunca *oído*,  
brindis resonante / de un millón de *copas*  
que las cumbres *vuelcan* / sobre los *abismos*.

(J. S. Chocano, *El salto de Tequendama*)

En este poema, como en varios otros de Chocano, el ritmo está formado por una onda senaria subdividida en dos porciones ternarias, de las cuales la segunda es siempre un anfibraco y la primera frecuentemente un anapesto; pero, en el anapesto, el poeta se per-

mite frecuentes licencias, ora debilitando el tiempo fuerte (y la indiferencia), ora moviendo el acento y reforzando el primer tiempo débil (ponen viejas notas, brindis fabuloso); y en otros casos que no aparecen en el ejemplo, el segundo tiempo débil (de un canto salvaje, y meses y siglos, y cuando afanoso). Esto último nos prueba que el verdadero ritmo del poema es el anfibraco, con substituciones, casi sistemáticas por anapestos y dácilos.

6º ejemplo. de J. S. Chocano (frag de *Danza griega*):

La griega baila gravemente.	8/1
la griega baila gravemente con monorrí- mico vaivén.	8/1-8/0
Alza su cuerpo	4/1
como en un brindis una copa que hirviese llena de placer;	8/1-8/0
y vibra toda,	4/1
con la violenta sacudida de un arrebato sin por qué.	8/1-8/0
Inmóvil quédase un instante;	8/1
y por detrás de la cabeza cruza sus brazos; y después	8/1-8/0
saca su tórax, y se quiebra	8/1
por la cintura en un escorzo de melodiosa languidez.	8/1-8/0

La onda fundamental no es aquí 4/1, como podría creerse de buenas a primeras, sino 8/1; de la cual 4/1 es el *quebrado* o mitad final. Chocano empleó varias veces también este ritmo continuo: *La caravana del Sultán*, *Los toros pasan*, *El sueño del carey*, *El paseo del jaguar*. . . Pero como el ritmo tiene un acento importante cada cuatro sílabas protónicas, podrían asimilarse a los ejemplos del caso 4º; ya que la onda 8/1 se forma por 4/0-4/1.

El verso libre que muestran estos ejemplos de ritmo uniforme es la última etapa de una tendencia que empezó un siglo antes con versos métricos de Arriaza, J. E. Caro, la Avellaneda, y otros que usaron el anapesto y el anfibraco en renglones de hasta 21 sílabas. El empleo del peónico tercio por J. Pérez Bonalde vino después y fué renovado por R. Darío, J. M. Gabriel y Galán, V. Medina, etc. . .

El caso de Bécquer puede considerarse conjuntamente y su origen se remonta más aún, pues los anapestos continuados por anfibracos en un solo movimiento rítmico eran el metro de ciertas canciones de los clásicos:

Yo sé un himno gigante y extraño  
que anuncia en la noche del alma una aurora.

y estas páginas son de ese himno  
cadencias que el aire dilata en las sombras.

(*Rima I*)

Cuando miro el azul horizonte  
perderse a lo lejos  
al través de una gasa de polvo  
dorado e inquieto,  
me parece posible arrancarme  
del misero suelo,  
y flotar con la niebla dorada  
en átomos leves,  
cual ella deshecho.

(*Rima VIII*)

Los renglones impresos más a la derecha continúan el ritmo de los que quedan a la izquierda. Y, si bien un colegial puede engañarse con la apariencia y hacer al fin de cada renglón pausa de verso, un lector avezado añadirá la sílaba sobrante de los renglones anapésticos (los de la izquierda) a los anfibráquicos, transformando éstos y obteniendo versos de 15 y de 21 sílabas:

El procedimiento es el mismo del *Baile de Marizápalos*:

Marizápalos sale una tarde  
al verde sotillo que va hacia Madrid,  
a coger con sus manos las flores,  
teniendo más allá que mayo y abril.

Merendaron los dos a la mesa  
que puso Marieta de su faldellín,  
y Perico, mirando a lo verde,  
comió con la salsa de su perejil.

Era el cura, que al soto venía,  
que si un poco antes acierta a venir,  
como sabe gramática, el cura,  
podía cogerlos en un mal latín.

(Citado por Vicuña, *Estudios*, p. 124).

Y el mismo de esta copla de Calderón:

A la sombra de un monte eminente  
que es pira inmortal,  
se desangra un arroyo por venas  
de plata torcida y hilado cristal.  
Sierpecilla escamada de flores  
intenta correr,  
cuando luego detienen sus pasos  
prisiones suaves de rosa y clavel.

(*El castillo de Lindabridis*, acto III; cit. por Henríquez Ureña,  
*Versif irreg.*, p. 212).

Este procedimiento de verso amétrico, pero de ritmo continuo, es lo que Benoit llamaba "nueva métrica" (V. su *Prosodia y Vers.*, t. III, p. 76 y sig.), de la cual ofrece algunos ejemplos. Y lo que González Prada llamó "ritmos continuos" (V. González Prada. *Antología poética*, Selección, estudio y notas del Prof. C. García Prada, México, 1940, p. 163 y sig). Hay más novedad, pues, en lo que González Prada llamó "ritmos proporcionales": es decir, en que se mezclan pies cuya parte protónica es binaria, ternaria, cuaternaria, quinaria... pero en que al mismo tiempo se mantiene una sola dirección en la acentuación, que ha de ser, por lo tanto, ascendente, o bien descendente. He aquí el comienzo de dos de sus ejemplos:

Sonaba un día / ser voluble / mariposa ya volando / por encima / de los huertos / y los ríos, / ya posándose en el delfico / nectáreo / de las flores

Naturaleza, / más que bondadosa madre, / pérfida madrastra, / ¿cómo nos engañas / y nos burlas! / Tú que llevas / de la infancia a la vejez, / de la vejez al gran abismo, / persiguiendo bienes / que nos huyen, / atisbando soles / que no existen /...

(Ob. cit., p. 164).

Entre este segundo ejemplo y los de Rodó, Granada, etc., que se han analizado al comienzo de este capítulo, la diferencia es escasa, si la hay.

Los poemas más abundantes en verso libre son, empero, los de la tercera manera, o sea, en prosa, rimada o no, impresa en renglones cortos o no. Uno de los ejemplos más antiguos y mejores es *El país del sol* de R. Darío, fechado "Nueva York, 1893", que este poeta imprimió justamente como una de sus "prosas profanas" y la única que entonces no estimaba en verso:

Junto al negro palacio del rey de la isla de Hierro / ¡oh, cruel, horrible destierro! / ¿cómo es que tú, hermana armoniosa, haces cantar, / al cielo gris, tu pajarera / de ruiseñores, tu formidable caja musical? / ¿No te entristece recordar / la primavera / en que oíste a un pájaro divino y tornasol / en el país del sol?

Naturalmente, un poema así compuesto se salva gracias al tema emocional, de ensueño, entusiasmo, tristeza, etc., fondo poético que Darío llamaba "melodía ideal" o "ritmo interno", es decir, capaz de mecer el espíritu con halago semejante al que la forma rítmica pro-

cura al oído. Si la rima falta o es muy pobre, y si la acentuación es desconcertada, el poeta hará bien en seguir el ejemplo de Lugones en el "Tercer ciclo" de *Las montañas del oro*: no mistificar al lector con el renglón corto.

Algunos autores han buscado un apoyo de orden poético, no sólo en la rima rica y en la cadenciosa acentuación, sino en el paralelismo del pensamiento, a la manera de los versículos bíblicos y de ciertos refranes populares. Estarían, pues, en antiguo verso libre proverbios tales como:

Ala mujer y a la cabra / sogá larga; / pero no tan larga / que se pierda  
soga y cabra.

Cada oveja / con su pareja.

En cada casa cuecen habas / y en la nuestra a calderadas.

Pero, históricamente, el verso libre de los modernos es imitación del "verso libre" que cultivaron algunos poetas franceses, tales como Laforgue, Kahn, Viélé-Griffin, Verhaeren, Claudel... quienes imitaron, a su vez, a los poetas alemanes que lo habían usado desde un siglo antes: Klopstock, Goethe, Heine, Novalis... En inglés, Walt Whitman había usado también la prosa, recortada en renglones semejantes a versos, desde 1855. Pero no fué sino la adopción por los simbolistas franceses lo que determinó la propagación de la ocurrencia por el mundo. Mucha tinta se ha gastado ya en todos los países de Europa en la defensa del procedimiento o de su condenación. Queda el tema, pues, abierto a otros.

En estos seis ejemplos hay diferencia de ondas, pero no de procedimiento; el cual consiste en emplear un ritmo continuo y casi uniforme, que predomina sobre las cadencias variadas del verso libre. Tal procedimiento no es más que la última etapa de un uso que comenzó en la época clásica con los ritmos continuos de ciertas "letras" de canciones, por ejemplo; *Letra para cantar* de don Francisco Manuel: *El castillo de Lindabridis*, acto III, de Calderón de la Barca; *Baile de Marizápalos* de autor anónimo, etc. Los modernos adoptaron este uso en poemas para ser leídos y lo ampliaron cuando Arriaza, J. E. Caro, la Avellaneda, Bécquer, J. Pérez Bonalde y otros produjeron dos o más versos seguidos de ondulación uniforme, M. González Prada compuso prosas líricas con el ritmo binario *tánta* (*Mi muerte*), ternario *tatatán* (*La duda*), y cuaternario *tatatatán* (*Vida universal*).

El cambio frecuente de metro, a veces de un verso a otro, es también la última etapa de una costumbre que iniciaron los clásicos

al mezclar escenas (en el teatro) o pasajes de metro diferente, particularmente en sus obras dramáticas; y que los románticos adelantaron un paso más, al cambiar de metro en estrofas sucesivas, en gradación creciente o decreciente.

En el verso libre de ondas uniformes se advierte con más claridad que en el otro, la selección de dos elementos musicales: 1) el ritmo de ondas breves, y 2) las cadencias, aunque irregulares, limitadas por pausas y por rimas. Ambos elementos se hallan en la prosa, diluidos en la variedad y mezcla de períodos acentuales, sin orden ni concierto. Se verá más adelante por qué el verso libre se llama también *amétrico*, o sea *sin medida*.



Comparando, se ve pues que la diferencia mayor entre verso libre y prosa, cuanto más poético sea aquél y ésta más "prosaica", consiste en el tono emocionado (R. Darío, J. R. Giménez y L. de Griffin), constante en el verso libre y esporádico de la prosa, que obliga a emitir las palabras ya veladamente, ya con vehemencia; consiste aún en la preferencia de palabras no vulgares (G. Mistral) y la abundancia y la oscuridad de las imágenes (P. Neruda, G. Mistral), sobre todo de las metáforas, por relación remota (García Lorca. P. Neruda), economizadas en la prosa; consiste todavía en las rimas (L. Lugones, etc.), evitadas en el buen estilo prosaico; y consiste, en fin (particularidad de sólo ciertos poemas), en un encadenamiento de ritmos que se armonizan sutilmente, siguiendo ondulaciones semejantes, que juntas con la melodía de las voces (vocales y consonantes) seleccionadas o instintivamente sentidas, dan al conjunto una complexión de cosa aérea y exquisita, o extraña, empírea, sobrenatural.

Libre en la forma y hermético en el sentido, este verso es vehículo particularmente adecuado para algo que está más allá del verso, por sobre el sentido de las palabras, a saber: ora el entusiasmo místico de una muy variada fe en algo superior; ora la angustia metafísica, la "agonía", no del cristianismo, como dijo Unamuno, sino del cristiano, y más exacto, del católico que, habiendo perdido la fe en lo eterno, en lo providente, en la justicia, sufre el vacío de su condición humana, desnuda de idealidad. El alma poética necesita expresar ese entusiasmo o este vacío con que considera al mundo; la locura del ideal o la angustia de la desproporción entre su ansia de eterni-

dad, de justicia humana, y su "miseria de todo lo finito" (Darío), angustia que, siendo inexpresable, encuentra buena exteriorización en lo oscuro, lo hermético, la palabra vacía también de sentido; pero llena de intención, de deseo de expresión. Fracaso intrínseco y anticipado. Las escuelas, llámense "modernistas, ultraísmo, futurismo, creacionismo, super-realismo, existencialismo", o lo que pueda venir más tarde, en el mismo orden, y en competencia la última con la anterior, no saldrán mejor del círculo, que es un remolino más bien que una catedral.

A los motivos eternos de estallidos líricos (de clásicos y románticos), se añade ahora el del "sentimiento trágico de la vida" (Unamuno), el del "disgusto de la condición humana". Nuestra época no es de plenitud, seguridad, confianza (S. Zweig, *El mundo de ayer*), fe, entusiasmo; sino al revés, y por lo tanto, de romanticismo. Su signo no es más sino menos. Mil causas, y no sólo las últimas guerras, concurren a imprimir esta dirección; pero todas se suman; pero todas se aúnan, encauzan y resumen en el resultado: "la angustia metafísica", merezca o no este bautismo: incógnita del destino, inseguridad de un orden justo, ausencia de un más allá; duda, vacío, mal del siglo; y en desquite, desenfreno sensual, dionisismo, y aún lirismo sin justificación.

Ya conocieron esto los antiguos. La época alejandrina de la cultura griega y toda la romana son, con respeto a la anterior, tiempos de "tristitia rerum". El rebuscamiento del siglo XVII español, que ahora llaman "barroquismo" lo interpretaron los críticos como una suerte de romanticismo (V. G. Díaz Plaja, *Hacia un concepto de la literatura española*, 1942, p. 20, sig. y otras).

En fin, aun cuando el verso libre haya sido estéril en obras maestras, dignas de constante recuerdo (exceptúo algunos poemas, los ya citados y otros), que las gentes llevasen a diario en sus bocas, habrá traído, cuando decline su auge, un gran beneficio a la versificación: el de haber hecho olvidar los artificios que se señoreaban de la versificación métrica, hasta hace poco el de haber hecho retornar la dicción a la naturalidad de la prosa. Este beneficio será menor en castellano que en francés, italiano o inglés; porque siempre la versificación castellana ha sido una de las más espontáneas y menos artificiosas. El verso métrico francés, particularmente, se mide y se dice todavía según la pronunciación arcaica; y esta aberración originó el "verso libre". No obstante, encantados siguen los franceses con sus

usos y costumbres; encantados en su soberbia y vanidad, desdeñosos de quienes, según ellos, no les comprenden su genialidad, y la fineza de su oído superior. Algunos de estos usos eran ya artificio en el siglo de Luis XIV, y afean los mejores poemas franceses del siglo XIX.

El verso métrico italiano, en menor escala, es artificioso también, por el empleo de sinalefas y de sinéresis violentas y ajenas a la prosa y a la dulcísima dicción normal; por el uso convencional de "palabras poéticas", gusto que comparte con el inglés; por la tiesura de las acentuaciones y clasificaciones de los versos. No existe casi en estas lenguas la "polirritmia" o acentuación movible en un mismo poema. Es posible, pues, que un largo uso del verso libre devuelva al verso métrico la naturalidad y la variedad de la prosa.

La diferencia externa y para los ojos de distribuir las palabras en renglones cortos, es puro artificio que puede aplicarse a cualquier prosa. La diferencia interna es otro cantar, y tal me parece ser la cuarta técnica de la versificación castellana, la del verso libre moderno; que, para los poetas con verdadera sensibilidad, es un presente griego; pues es más difícil realizar una obra durable, de mérito extraordinario, deslumbrante y deleitosa de inmediato, y que por estas cualidades se apodera de las gentes, repetidoras del hallazgo; más difícil, evitando la música que confieren las palabras, los ritmos regulares y el metro, que adaptándola y uniéndola a las otras buenas calidades que los oídos privilegiados les dan, escriban en verso o en prosa.

## IX. LA RIMA

Se dice que dos palabras riman entre sí cuando los sonidos finales de una son los mismos de la otra o muy parecidos. Por igual motivo, se dice que *rima* un verso con el que le sigue inmediatamente o a corta distancia, si, al decir este segundo verso, el oído establece un enlace de sones entre ellos.

A veces los versos que riman son tres y hasta cuatro. Pero no han de mediar, entre dos que riman, muchos finales con otros sonidos, porque el efecto se pierde si son más de tres o cuatro finales con otros sonidos, porque para que el oído conserve el recuerdo de un final que queda flotando y suelto, esperando la pareja, es menester que ésta no se haga esperar demasiado. Este *enlace* entre los versos

(o partes del verso) por medio de sonidos que se reclaman es lo que se llama *rima* (26).

Digo "o partes del verso" porque la rima se ha usado también dentro del verso, al fin de los hemistiquios, y hasta en otros sitios rítmicos. Pero es al fin del verso, donde tiene importancia y valor artístico, porque contribuye con un elemento melódico, además del rítmico, a señalar el ritmo de la serie, y el límite del metro. No es, por lo tanto, un simple adorno en la versificación. Y de tal modo está ligada la rima al ritmo, al límite del verso y al metro que, cuando un poeta hace rimas internas, en sitios rítmicos, él mismo o el lector dividen el renglón en tantos versos como porciones de él puede rimar y aparearse.

No basta que dos palabras tengan las mismas letras para que rimem entre sí; es más necesario que tengan la misma clase de acentuación. No riman entre sí las siguientes, con las mismas letras:

ámen — amén,  
ándén — andén  
áren — harén,  
córtes — cortés  
páso — pasó  
ésta — está  
íngles — inglés  
tómas — Tomás  
Páris — París

ánimo — ánimo — animó  
hábito — habito — habitó  
tránsito — transito — transitó  
trámite — trámite — tramité  
cálcúlo — calcúlo — calculó  
Régulo — regúlo — reguló  
ritulo — título — tituló  
dómíne — domíne — dominé  
público — publico — publicó

Pero riman *ámen* con *áren* y con *trámite* y hasta con *hábito* y con *ya*, en que la igualdad consiste sólo en la misma *vocal acentuada a*. Es más esencial, pues, en la rima el acento que la calidad del fonema. Y, como en castellano para que haya sílabas se necesita una vocal, tampoco hay rima de sólo consonantes. Y en suma, tiene más importancia el acento que la calidad fonética de la vocal, y más la vocal que las consonantes que pueda tener la sílaba rimada.

En consecuencia, y dado que el acento es lo esencial y primero, los finales graves, cualesquiera que sean las letras que los forman, constituyen ya de suyo una suerte de rima entre sí; y lo mismo los agudos o los esdrújulos entre ellos; o la alternación de un número regular de graves con agudos o con esdrújulos, etc. La caída de la voz, menos o más abrupta es de suyo un elemento de rima.

Si un poeta hiciese terminar sus versos sólo en agudos, *amén*, *está*, *Paris*, *pasó*, esto constituirá una suerte de rima; mayormente.

(26) Esta definición se hace necesaria porque la que dan del *rimar*

y la *rima* los diccionarios, es insuficiente y errada.

si fuesen esdrújulos; *cálculo, médula, domine, público*. Serían rimas simplemente acentuales, como las que usaron los antiguos griegos y romanos. También constituye una suerte de rima la mezcla regular de versos largos y cortos, porque la regularidad crea un parecido que enlaza una estrofa con otra, que entonces se reclaman y aparean. Por ejemplo, en las estrofas llamadas “Coplas de Jorge Manrique”:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar,  
que es el morir;  
allí van los señorios  
derechos a se acabar  
y consumir;  
allí los ríos caudales,  
allí los otros medianos  
y más chicos:  
allegados, son iguales  
los que viven por sus manos  
los ricos.

(A la muerte de su padre . . .)

O bien “lira de fray Luis de León”:

Y entre las nubes mueve  
su carro Dios, ligero y reluciente;  
horrible son conmueve,  
relumbra fuego ardiente.  
tiembla la tierra, humillase la gente

(A Felipe Ruiz)

La serie de “coplas” de igual estructura, o de “liras”, constituye en estas composiciones un reclamo y enlace también, de mayor amplitud que el de la igualdad de sonidos finales en los versos, o del sistema de acentuación: mezcla esquemática de graves y agudos en la primera estrofa, uniforme gravedad en la segunda (27).

Cuando los modernos empezaron a razonar sobre esa joya de la rima, que se encontraron entre las manos sin saber quién con ella

(27) De los Ríos, *Hist. Crít. de la Lit. Esp.*, t. II, pp. 303-360, discurre acerca de la rima entre los antiguos romanos y en el latín ecles. de la Edad Media española, Prueba que la usaron de las dos especies (*cadens* y *desinens*, p. 310 y sigs.). Cree que del latín pasó al romance.

Confunde *prosodia* con *ritmo*. No mira sino el ángulo silábico, como Menéndez Pelayo. En muchas estrofas sáficas latino-eclesiásticas aparece el endecasílabo sáfico” (1.4.8.10).

Ver pp. 420-430 y 436-457.

los había regalado, pues el renacimiento de las obras de los griegos y latinos no les daba noticias del prodigio, sino, al revés, les mostraba versos sin rima fonética; diéronse algunos a menospreciar esta novedad, sólo porque los antiguos no la habían discurrido y su origen era bárbaro. Disposición de ánimo que no ha dejado hasta hoy de tener acogida. Para demostrar lo contrario, contra la opinión tremendamente abrumadora de "tantos sabios que en el mundo han sido", no es fuerza insistir en el análisis de la naturaleza de la rima. En efecto, cuando se considera la mezcla regular, esquemática, de los finales de verso en punto a *acentuación*, y de la *longura* y tipo de los versos en las estrofas (dísticos, sáficos, arcaicos, heroicos, ...) parece absurdo negar que los antiguos ignorasen el aspecto esencial de la rima, el aspecto prosódico: posición del acento rítmico que la determina, sobrante de sílabas después de él, mezcla de versos.

Pero la rima *fonética* es una excepción rara entre los antiguos griegos y latinos. Se la halla, empero, en el latín eclesiástico, en epitafios y en algunos poemas, a menudo contables, de los siglos XII adelante (ver: *Hist. crit. de la Literatura Española*, por Don José Amador de los Ríos. tomo II, p. 326, y en general toda la "ilustración primera", y también la "tercera". También: *Antología de poetas líricos castellanos...*, por M. Menéndez Pelayo, 1903, tomo XI, págs. 51 y 103 adelante del *Tratado de los romances viejos*; y *Poesía heroico-popular castellana*, de M. Milá Fontanals, 1874, p. 434 y sig. Del latín eclesiástico pasó a los dialectos romances, y entre provenzales y toscanos, cuyo arte se complacía en vencer dificultades, llegó a toda suerte de malabarismos; que luego se extendieron por imitación a las demás regiones románicas. El asonante bastó a los vigorosos autores de la *Chanson de Roland*, del *Pèlerinage de Charlemagne* y demás poemas épicos franceses, y del *Cid* castellano. Pero los "romans" o poemas para la lectura (bretones, del Zorro, de la Rosa, etc.) usan lo que se ha llamado la "rima perfecta", como los poetas del "mester de clerecía" que, escribiendo con igual propósito, usaron también el consonante. La mezcla de asonantes y consonantes y aun de asonantes "aproximativos", como dice Milá (obra cit.), existió también. Y no por imperfección de su arte, sino por disponer de un instinto más seguro, menos estragado, del objeto de la rima.

La grey de los espíritus sistemáticos, poetas o dómynes, vino después a dictar leyes de "no mezclar asonantes con consonantes" de "preferir las rimas perfectas", de "buscar la rima rara y rica", y, por

consiguiente, a repudiar la naturalidad, so pretexto de razones que no resisten un soplido, como aquéllas de que se vale en otras emergencias Pérez Curis: "Yo tengo un oído a todas luces exquisito" ("*Arquitectura del verso*", p. 215) y puedo, es la consecuencia hu cada, juzgar mejor que mi vecino.

Pero, en todos los tiempos ha habido poeta que han tratado de zafarse de las amarras del uso reglamentado, pensando tal vez así: Si lo que se busca es la belleza, adoptaré sólo lo que me parezca conducente, en punto a cáncnes (28).

El cuadro fijo y ceñido de las rimas, inventado por provenzales e italianos, en el soneto, los tercetos, la octava real, . . . ¿es lo más bello? La imitación fiel de esos modelos ¿cuánta culpa tuvo en que los grandes poetas castellanos, portugueses, catalanes, no hicieran obras maestras? ¿Las obras de nuestros clásicos habrían sido menos valiosas si, libertados de las reglas y reglillas italianas, hubiesen hablado en lenguaje menos convencional por motivo de las rimas? Por la inversa, ¿qué hay de más valioso en nuestra lengua, después del *Quijote* y la *Celestina*, que el *Romancero* asonantado y algunas piezas teatrales, asonantadas también?

No hay pues, que conceder a las rimas demasiada importancia. Sobre todo, no hay que esclavizarse con las teorías personales de nadie. La rima, retorno melódico en sitios rítmicos, puede consistir en el retorno de un fónema o de varios (vocal o consonante) o de un orden en la acentuación de las sílabas (final grave, agudo o esdrújulo) o de ambas cosas a la vez.

e llama *rima consonante* . . . y *asonante* . . .

Para mi oído, la rima mejor es la que cumple bien su función ya señalada. Es mejor también la que es más fiel al pensamiento y sentimiento del poeta, la que no lo obliga a cambiar de rumbo por causa de un consonante. Prefiero yo el verso rimado al no rimado; pero proclamo la libertad en el modo de la rima; si bien condeno el desacierto del blanco, que es la belleza. La rima fonética, reclamo de campanas a hora fija, exige mucho buen gusto para no caer a uno u otro lado del pegaso en vuelo: el alarido del repique o la sordina que no se advierte. El versificador hábil ha de u arla en toda su gama. a su sabor y comprensión del arte, desde la rima simplemente

(28) Ant. Machado, *Págs. escogidas*, rj. de *silvas asonantadas*, pp. 163-173, 179-183, 21-24, 33, 34, 45, 47, 49, 51,

53, 61, 63, 65, 69, 71, 75, 77, 79, 81, etc. Bécquer, *también*.

prosódica o acentual hasta la de numerosos sonidos raros, o sugerentes, o que añaden una melodía.

El uso sistemático de la rima rica y rara no es más que un juego de destreza y de volatineros, un rebuscamiento que puede dañar al buen verso, llamando demasiado la atención del lector. Juego apenas menos dañoso que la rima de voces porque les falta la esencia del rimar, el acento, como en los falsos consonantes de *luna — una, sé — que, balcón — con, . . .* que usaron Góngora, Quevedo, Calderón, antes que los modernistas. ¿Puede producir otro efecto que el de una payasada una rima que *arde* como esto? Deja que el bien sacuda la pereza de nuestros dos orgullos, *a pesar de* que no ha de haber en ello sutileza que libre al bien ni que al orgullo *guarde*.

2º cuarteto del soneto *Rosa de fuego*, por Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. En *La Nación* de B. Aires, B. Aires, sept. de 1942, 4-X-42.

Gala y desparpajo *pour épater le bourgeois*, que no existe: “liturgia juglaresca”, como dijo Unamuno (en el Prólogo a *Los poemas de la serenidad* de Ernesto Guzmán, Santiago, 1914, p. VI-VII). La buena rima es la que consueña, asonanta, o simplemente enlaza por la posición del acento, sin llamar la atención, sin herir, ni por su novedad, ni por su vulgaridad, ni por el gesto ridículo. Y tan verdad es esto que la rima excesiva y llamativa puede convertirse en elemento jocoso. Véase si no, este soneto de Quevedo; entre otros del mismo autor, o de Bretón, o de Unamuno:

La vida empieza en lágrimas y caca  
luego viene la *mu*, como *mama* y *coco* (Palabras infantiles)  
síguense las viruelas, baba y mocó,  
y luego llega el trompo y la matraca.  
En creciendo, la amiga y la sonsaca:  
con ella embiste el apetito loco.  
En subiendo a mancebo, todo es poco,  
y después la intención peca en bellaca,  
Llega a ser hombre, y todo lo trabuca:  
soltero, sigue toda perendeca;  
casado, se convierte en mala cuca; (Alude al cucú del  
viejo, encanece, arrégase y se seca. cuclillo).  
Llega la muerte, y todo lo bazuca;  
y lo que deja paga, y lo que peca.

*Aca, oco, uca, eca*, ponen un dejo más de burla; tal como *ote, ate, ete, ite*, en el que empieza “Vida fiambre, cuerpo de anascote”; o bien *az, ez, iz, uz*, en el “Esta cantina revestida en faz”; etc.

Y así, como los versolibristas franceses proclamaron su libertad en la longura del renglón, en los cortes y otros detalles métricos,

podieron proclamarle también en la traba de la rima, al no haber sido franceses. En efecto, no existe ningún motivo ajeno y superior al gusto del poeta para que éste no elija libremente también los posibles finales de sus versos, desde la ausencia de toda rima hasta la consonancia rara y de número os sonidos. En esto, como en aquello y lo demás, la variedad es mejor regla que la uniformidad.

Dante, Petrarca y mil otros a su siga, hicieron sonetos célebres de 14 endecasílabos de final "piano": (llano, grave, paroxítono) y rimas *abbaabba cdecde*, con alguna variación a veces en los tercetos. Bien. Pero, Shakespeare, Milton, Wordsworth, . . . los hicieron no menos famosos con otras rimas. Y Cervantes, Quevedo y Góngora y otros les dieron un apéndice elástico o "estrabote" o finales agudos (oxítonos) como ingleses y franceses. En tanto que Du Bellay, Ronsard, etc. los hicieron de 14 tredecasílabos o de 14 eneasílabos, etc. Y Baudelaire y Verlaine pusieron los tercetos antes que los cuartetos. Y Darío les rebanó un verso, entero o en parte. Y Rilke compuso todo un libro de poemas de 14 versos libres que llamó "sonetos" (*Sonetos a Orfeo*). Y otros les dieron rimas asonantes o las mezclaron con consonantes. No hay rasgo del primitivo soneto que no haya sido abolido; si bien no todos de una vez. Pero esto mismo podría ser; de tal modo que, cuando leemos un poema corto en verso libre, cuyo desarrollo fuese el de un soneto, preguntarnos podemos si no lo es efectivamente.

Toda libertad. Tal dice la proclama y el estandarte de "los nuevos". ¡Bien! acato; y añado: que hagan "poesía"; con tal que conmuevan, entusiasmen, maravillen, agraden artísticamente, y . . . no se hagan olvidar. Soneto que se olvida, verso que se olvida, métrico o libre, es un mal verso. Que lo recuerde un pequeño grupo de "elegidos" ya es algo; que no lo olvide la "masa" es mucho más.

¿Cuántos malos versos de Molière, de Corneille, hasta de Racine, Lamartine o Víctor Hugo, se deben a las exigencias de la rima perfecta? ¿Cuántos ripios al relleno de la medida cabal? Daño incalculable a las letras ha hecho no sólo el metro parejo y las cesuras justas, sino la rima rara y rica. Y también el acatamiento a la opinión de la grey sobre las rimas, sobre los acentos y los hiatos, al prejuicio de los "entendidos" y sus reglas. A este propósito un poeta tan ecuánime como Antonio Machado ha dicho algo inolvidable:

*La rima verbal* (Díaz-Plaja, 372).

Desde el dístico hasta el soneto y la silva, se han formado incontables estrofas, o períodos regulares de la composición en verso. Regulares en cuanto a los varios “reclamos” de los accidentes ya dichos: orden de los versos más y menos largos, posición del acento al fin del verso o del hemistiquio, igualdad o semejanza de las vocales en determinado sitio, o de las vocales y consonantes a la vez. No sé si las estrofas que se han inventado hasta ahora sean todas las que se pueden formar hasta agotamiento matemático de las combinaciones posibles. Ni vale la pena indagarlo. Es cosa baladí.

Cada poeta puede combinar a su sabor, y será milagro si da con una combinación de reclamos, de rimas, que no haya sido usada ya. Pero, entre las que se han usado, las hay más y menos felices, más y menos adecuadas. Y esto no es materia de regla. No hay relación entre el tema y la rima. Así como Dante eligió el terceto para construir su “catedral”, como dice S. Zweig, y Ariosto y Tasso, la octava, así pudieron todos tres invertir su elección. Las estrofas y la rima son asunto de intuición, de gusto y acierto. Uno de los dones de las Musas.

Consonantes y asonantes son, pues, simples contribuyentes del logro poético; la ausencia de rimas no trae por sí sola y obligadamente el prosaísmo; a mayor abundamiento, tampoco lo trae la rima pobre y más común. Pero hay quienes opinan al revés. Leopoldo Lugones dijo: “No hay buen poeta que no sea buen rimador. El lenguaje rimado es su modo natural de hablar como poeta”. Lugones se refería a la rima fonética solamente y juzgaba según su experiencia y sus dotes, con el perfecto derecho que da a cada cual la verdad enunciada por Protágoras, de que “el hombre es la medida de toda cosa”. No obstante, todos conocemos excelentes poemas no rimados, aunque sí, bien ritmados y cadenciosos. Lugones añadió que la rima determinaba su verso y era lo que primero se le presentaba al componer, sugiriéndole todavía el sentido de su frase (cita que hace según la *Crónica literaria* de “Alone” en *El Mercurio*, Santiago, 27-V-1943). También dijo: son palabras interesantes, que valen sobre todo el arte de componer de Lugones, tan diferente en esto del de otros poetas. Pero no del de nuestro Juan Negro, quien parece confesar lo mismo en su aplaudido soneto:

Le he pedido a la lámpara un momento  
de noche para el libro que se sueña;  
y también a la pluma santo y seña  
con qué salvar veloz cualquier evento.  
Mas, la pluma me ataja el pensamiento,  
y pero es su desvío si se empeña.  
La lámpara, en su isla, me desdeña;  
¡pobre poma de vidrio y filamento!  
Pero, en el cruce de una alta hora,  
cantar de gallos me insinúa el norte  
de no sé qué vedado laberinto...  
y escucho que un misterio me asesora  
si coloco cualquier leve soporte:  
*albricias, corazón, medusa. plinto...*

Y también Unamuno, cuando dijo: primero: *Soliloq. y conv.* p. 17 y luego: "Todo el que hace versos conoce el valor de sugestión de un consonante obligado, para colocar el cual surge una metáfora" (*De Fuerteventura a París*, p. 925, y lo probó con ejemplos "buscando palabras para sus sonetos" en la "rima engendradora" y en la

Lengua que fué: Cervantes — la sonrisa  
de la desilusión; — fué: viva llama:  
Teresa; — fué: Quevedo, adusta risa;—  
y Góngora: la pompa que recama  
los ocasos... Si el arte no la síe  
en aguaducho de oro se derrama.

Y quizá también Gabriela Mistral, cuando en una nota de *Tala* (Buenos Aires, 1938, p. 274) declara: "Cuantos trabajan con la expresión rimada, más aún con la cabalmente rimada, saben que la rima, que escasea al comienzo, a poco andar se viene sobre nosotros en una lluvia cerrada, entrometiéndose dentro del verso mismo, de tal manera que, en los poemas largos, ella se vuelve lo natural y no lo perseguido... En este momento, rechazar una rima interna llega a parecer... rebeldía artificiosa. Ahí he dejado varias de esas rimas internas y espontáneas."

Sin embargo Unamuno

Estas confesiones, si nada tienen de mal observado o deformado, son preciosas, por la ayuda que prestan al crítico para desentrañar la maraña de la versificación, tan desamparado de verdaderas confidencias de los poetas sobre sus intimidades artísticas, ya que todos han buscado siempre, como he dicho, pasar por inspirados por los dioses. Y justificarían mejor que nada la reforma traída por el verso libre si los reformadores la hubiesen aplicado justamente a la rima consonante, rica y rara, que, al exigir lo que no estaba previsto ni se

sentía: rípos o metáforas, desvían la intimidad que busca expresarse y suelta figuras y palabras de ocasión.

### X. MIRADA AL CONJUNTO

Complejísima cosa son los versos, cuando se quiere discernir la causa de su armonía. Uso "armonía" en el sentido de canto, música, melodía, halago del oído, que los poetas dan a aquella voz, aunque lo ignore la Academia. La armonía es la raíz y razón de ser de la versificación o arte de las formas del lenguaje en el poema. Por lo cual explicarla en breves palabras no es posible sin desfigurar las variadas técnicas que han empleado los poetas; técnicas en que se entrecruzan, cortan, exceden, excluyen, los motivos básicos que gobiernan unas u otras. Pero en que todas persiguen, por diferentes caminos, el mismo fin: embellecer el instrumento de la poesía, la palabra; fin que les confiere cierta unidad.

Para que un renglón sea verso castellano, ha de tener, además de las cualidades fantásticas y emocionales enunciadas en el ensayo primero, ciertas cualidades musicales en la estructura de las palabras, que hay que decir de modo que esas cualidades emocionales y musicales se manifiesten y se transitan. Aprender a leer el poema es, pues, lo primero para el lector, y a musicarlo, armonizarlo, lo primero para el autor-poeta.

En la relación con la lectura, no hay que olvidar que la sílaba es el elemento del verso, no la palabra. En castellano, el silabeo no ofrece dificultad sino cuando se juntan palabras en que una termina en vocal y la otra comienza por vocal. El hiato, en tal caso, es la excepción en el castellano moderno, y la sinalefa (a veces la elisión) es la regla. Se pronuncian, entonces, en una sola sílaba dos, tres, cuatro vocales, que forman diptongos, triptongos, poliptongos.

La armonía (musicalidad) depende de dos principales factores: 1. Los fonemas (vocales y consonantes) que, con una adecuada combinación de timbres, sonidos y ruidos, pueden producir melodías o imitar imágenes asociando estados de alma ("correspondencias que dijo Baudelaire"). Cada fonema y cada sílaba se conducen, así, como una nota musical o un acorde. El arte de producir estos efectos no se enseña ni se aprende; el poeta, si tiene oído fino y sensibilidad, lo adivina, lo inventa. 2. Depende también de la distribución de las sílabas fuertes y débiles y de las pausas más o menos largas. Una adecuada combinación dinámica y temporal o de acentos y pausas deter-

mina ritmos y cadencias agradables, musical; otra, si inadecuada, lo contrario.

Durante siglos se buscó una explicación precisa, numérica, de la distribución de los acentos y las pausas que determinan los ritmos. Don Andrés Bello, tras Masdeu y otros españoles, aportó una teoría que gozó de algún prestigio. Completada por De la Barra, negada por Benot no salió empero entonces de los límites estrechos del "cuento de sílabas", hasta que Hanssen redescubrió lo tocante al procedimiento rítmico descrito ya por Nebrija en el siglo XV: y que James Freyre inició explicaciones tocantes al "verso libre". (Ver *El Oct. cast.* y el *Arte mayor*). Pero estos y aquellos adelantos permanecían en estado de caos, a pesar de los esfuerzos de Pedro Henríquez Ureña. No se diviaba el engranaje entre unas teorías y las otras; no existía una métrica, ni una versificación ni una poemática, con unidad. Busqué y desarrollé, y me parece haber encontrado el orden y complementos que faltaban, y una concepción que, en resumen, es: que la poemática, las técnicas versificatorias, la métrica, forman círculos concéntricos de mayor a menor de una sola ciencia o teoría, la del poema, que es sólo un caso particular de la ciencia del lenguaje.

### *Resumen y conclusión*

Verdadera, pero mínima e insignificante, es, por lo tanto, la declaración de ciertos metricistas (Rengifo, Milá, Coll, Benot, Méndez Bejarano, Pérez Curis y otros) que no ven en el verso sino un número determinado de sílabas rematadas por una fuerte que domina a las otras, etc. Una observación tan superficial y tan parcial ni siquiera ilustra el único tipo de versos a que puede referirse: el silábico.

El verso no puede tampoco quedar explicado, cuando se le ha descrito como una serie de sílabas agrupadas en pies métricos, sean éstos homogéneos o heterogéneos (Nebrija, Casales, Masdeu, Bello, James Freyre, Vicuña Cifuentes, . . .). Hasta allí es ritmo, pero todavía no es cadencia. Para describirlo, sin omitir la elasticidad de la cadencia, que es la mayor gracia del verso, hay que hacer constar la diversidad de curvas, salientes y entrantes, del movimiento, y conocer su causa.

El chorro de sonidos que, físicamente, es el lenguaje hablado, se compone de momentos de esfuerzo de los órganos fonadores y de

momentos de flojedad, ni más ni menos que las alternativas de hinchazón y desinflamiento del pulso en las arterias. Los momentos de esfuerzo son las sílabas, los de flojedad son las pausas. Las sílabas se diferencian unas de otras en sus dimensiones: duración, altura tonal, y sobre todo intensidad, que es lo que se llama comúnmente acento. Las pausas se diferencian en su duración; si bien, por contraste con el acento, que psicológicamente nos lo representamos como una elevación o vértice saliente de una onda, las pausas nos parecen una depresión o la entrante de la onda correlativa. La separación entre las sílabas de una misma palabra o de un grupo lógico, son las pausas de duración mínima, a partir de las cuales las duraciones aumentan en diversos grados.

Acentos y pausas tienen, unos, papel puramente lógico, y otros, además, rítmico. Las cadencias del lenguaje se deben principalmente a la combinación musical de sílabas cuyos acentos rítmicos tienen varios grados, con pausas cuya duración rítmica tiene también varios grados, en varias posiciones.

Los ritmos del lenguaje se convierten en cadencias principalmente en los versos, por la variedad de sus ondas, ora amplias ora leves, y la organización en sistemas fluctuantes para halagar el oído. Entre todos los versos, esto se verifica de modo notable en los versos métricos más favorecidos y comunes (octosílabo, endecasílabo, dodecasílabo, arte mayor...). En ellos, la intensidad que destaca a la sílaba-límite y la depresión subsiguiente son el punto de apoyo de otras intensidades y depresiones que anteceden, se subordinan y armonizan con aquéllas. Se hallan éstas situadas en alguno de los pies rítmicos precedentes, pero no en cualquiera; hay una relación y subordinación que las organiza en un todo: la ondulación, la cadencia, varía dentro de ciertos límites. Juegan, pues, papel, decreciente en importancia, un segundo acento-depresión, un tercero, un cuarto.

Hay entre estos acentos rítmicos, dos, generalmente, que, en cada verso métrico y cada hemistiquio, sobresalen más que los otros: son los dos vértices de la ondulación o cadencia del verso; y uno de ellos es siempre el acento límite final o métrico, que predomina en el verso o el hemistiquio. Le sigue en importancia otro vértice, generalmente en posición variable, y tanto más sensible cuanto más largo es el verso o hemistiquio. Puede, en los versos muy largos, buscarse sensible un tercer vértice. También hay a raíz de los vértices, pausas de mayor depresión: son en el interior del verso las *cesuras*, o cortes,

o retardos; y al fin, después del acento limite, la *pausa* por excelencia, o *pausa métrica*.

Las cadencias corrientes y mejores de los versos y hemistiquios se mueven, pues, dibujando dos lomos, seguidos de dos depresiones. Y esto es el verso métrico, no una fila pareja de pies rítmicos, de "sílabas contadas". En el uso más común, verso es, por lo tanto, una serie de sílabas cuyas dimensiones variadas: intensidad, duración, altura tonal, y cuyos varios retardos intersilábicos forman una cadencia, que enlaza con otras cadencias en serie. Los versos de un poema no son, por lo mismo, simples alternativas de sílabas que forman cláusulas o pies rítmicos, uniformes o variados, pero equivalen en volumen y están distanciados parejamente. Muy al contrario: la variedad de los volúmenes y de las distancias es lo que motiva la elasticidad del conjunto y forma la serie de cadencias. Por consiguiente, se está lejos de comprender la razón del halago rítmico cuando sólo se ha descubierto que el verso consta de particillas: pies, mensuras, cláusulas, o como llamárselas se prefiera.

Sin embargo, un hecho seguro es que los versos en general, y particularmente los mayores son el resultado de la unión armónica de versos menores o de elementos formados por grupos de sílabas fuertes y débiles. Si la unión de dichos elementos o versos menores se hace de modo que un ritmo perfecto recorra el renglón de punta a cabo se dice que el verso es simple: (octosílabo, endecasílabo, tredecasílabo) si, por lo contrario la unión entre dos elementos deja huecos imperfectos que parten el renglón en dos o más ritmos (hemistiquios) el verso es compuesto (alejandrino viejo, dodecasílabo de seguidilla, arte mayor, hexámetros). La perfección del ritmo se obtiene *compensando* la unión de los hemistiquios o elementos. Pero no es indispensable. Y por consiguiente, juntando versos menores y arreglando las junturas o cesuras, de modo que jueguen agradablemente y formando los versos métricos tanto de la técnica silábica del castellano como de la rítmica.

En esta última técnica el número de sílabas puede no ser igual al de tiempos que corresponden al *cuadro métrico o musical*. Técnica silábica y técnica rítmica son, pues, diversos modos de realizar con palabras una misma cosa. El cuadro musical o métrico que llevamos en el oído y que está preformado por la sensación del ritmo en el lenguaje, la cual es análoga a la del ritmo en el baile o en la música (ritmo o compás). Las palabras del verso realizan, simplemente, una de

las posibilidades muy variadas del cuadro musical. El verso es, pues, signos, letras, fonemas, sílabas, lenguaje: el metro es ritmo, cadencias, música.

Colaboran en la formación del verso varios factores en varios grados, de modo que, según cual sea el que prevalezca o el que se omita, el verso es de distinto tipo. El metro, o medida uniforme de los renglones de acuerdo con el ritmo amplio de la serie, es un factor. Otro es la acentuación o ritmo interno y menudo de cada verso. Este factor se subdivide en dos, según el camino que siga: hacia la ondulación uniforme, o métrica, o hacia la ondulación variada, cadencial. Otro factor es el tratamiento de las sílabas débiles protónicas. Si cada débil se computa como equivalente a un tiempo, al igual que las fuertes, verso y metro coinciden y las "sílabas pueden contarse", porque sílabas y tiempos arrojan la misma "cuenta". Si no, no hay para qué contar más que las fuertes, o sea, los "acentos rítmicos". En relación con este último factor está el tratamiento de las débiles postónicas, particularmente interesante en las uniones de dos versos menores; si hay compensación de sílabas el verso es de tipo diferente a si no la hay.

Las varias circunstancias antedichas determinan factores que se agrupan principalmente en tres parejas:

1. Con ritmo de conjunto, en que cada verso es una simple onda de la serie (métricos), o sin ritmo de conjunto (amétricos);
2. Con número de sílabas igual al de tiempos del metro (silábico) o con número desigual (rímico), y
3. Con acentuación simétrica en cada renglón (ascendente, descendente o ambigua), o bien asimétrica.

Las combinaciones diferentes de estos seis factores dan productos variados.

### *Versos métricos*

I. Con acentuación simétrica y número igual de sílabas. Son éstos, pues, triplemente regulares: por el metro, por el silabismo y por la acentuación, y son más gastados en castellano, tal vez porque se adaptan mejor al canto. Arriaza, E. Lillo, los románticos los usaron con frecuencia. Ejemplos más recientes: En 7/1: *Cómo murió Magdalena*, de Gutiérrez Nájera; *Cinegética*, de Chocano. (Ver *El oct. cast.*, p. 90); en 8/1: *El clavicordio de la abuela*, de Darío; *Allegro*

*vivace*, de Nervo; *Las joyas de Margarita*, de Blanco Fombona. (Ver *Tres gr. metros*, p. 14); en 9/1, sobre todo: numerosos himnos. (Ver *El oct. cast.* p. 28), *Ya la noche se acerca*, *Un Padre Nuestro*, *Todo yo*, etc. de A. Nervo, *Nocturno* de Gabriela Mistral, *Bienvenida*, *Submarina*, etc. de Chocano; en 10/1 dactílico. (Ver *Tres gr. metros*, p. 116); en 5/1-5/1: *A la Corregidora* de Gutiérrez Nájera, *El metro de doce* de Nervo. (Ver *Arte mayor*, p. 18); en 7/1-7/1: *Condenación del libro* de Nervo, *Año Nuevo* de Darío; *La tísica* de S. Rueda. (Ver *Oct. cast.*, p. 92); etc.

A estos versos regularísimos les conviene menos que a los de la especie que mencionaré en seguida el calificativo de cadenciales, porque su ondulación pareja, menuda, por pies rítmicos más o menos iguales, nos ofrece la variedad de curvas elásticas, grandes y pequeñas, que tanto agracia a los en que esta irregularidad es absorbida por el ritmo de conjunto (o métrico), realizádo por las rimas. Diríase aún que el ritmo menudo y parejo es el molde básico del cual se apartan, por diverso camino, los de ondulación cadencial a que aludo y que mencionaré en seguida, para lograr mayor variedad y gracia, y al cual vuelven a menudo como para recordar su parentesco. Uno de estos dos resultados se obtiene con la acentuación asimétrica, el otro con el número variable de sílabas.

II. Con acentuación asimétrica y número igual de sílabas. No tienen, pues, más irregularidad que la de la acentuación. Es el verso típico del francés, provenzal, catalán, castellano, portugués, y en parte del italiano. Los octosílabos, endecasílabos, heptasílabos, hexasílabos, pentasílabos, de los siglos XVI a XIX no se construyeron casi nunca en castellano de otro modo; y los ejemplos holgarían aquí. Es el verso cadencial por excelencia.

III. Con acentuación simétrica y número variado de sílabas débiles marginales o entre los vértices (pareja de acentos principales). No tienen más irregularidad que la del número de sílabas. Es el verso típico del alemán, del inglés, de las lenguas escandinavas, y el que primero se usó en castellano. Los tratadistas germánicos hablan de versos de esta especie con tres y cuatro vértices por hemistiquio. (Ver *Arte mayor*, p. 11 y sig.). El número variable de sílabas se debe a que las débiles son consideradas en un plano de simple relleno y elástica duración en torno a los acentos rítmicos, caso del arte mayor, del adónico sencillo, del pie de romances viejos, del alejandrino rítmico. (Ver los Cap. I, III y VII del presente ensayo).

El poeta para su comodidad o para dar variedad al verso, reemplaza en este modo de versificar pies binarios por ternarios o cuaternarios, y viceversa, si bien conserva generalmente la dirección ascendente o descendente del ritmo general de la composición. Como la acentuación es simétrica, si, además, el número de ondas es uniforme, cada verso del poema tiene *igual número de acentos* rítmicos, si bien no de sílabas. De aquí el nombre de *acentual* que algunos dan a estos procedimientos, en vez de rítmicos. Los diferentes versos se llaman, pues, “de 2 acentos”, “de 3 acentos”, “de 4 acentos”, etc. y se añade la dirección del ritmo: yámbico, trocaico, anapéstico, etc.

Prácticamente, huelga esto último, pues el ritmo usual es el binario, con substituciones ternarias, yámbico en un verso, trocaico en otro, o susceptible de ambas interpretaciones. Cuando las substituciones son muy frecuentes la sensación de ritmo se apaga en el lector y el verso parece amétrico. Pero en la forma moderada del procedimiento el sello musical se impone. Este sello más se asemeja al del toque del tambor en que cada tiempo del compás musical puede llenarse con un golpe fuerte, precedido o no de golpes suaves, uno, dos, o varios; o, por excepción, llenarse también con un silencio.

En castellano, lo más próximo a este procedimiento es el verso con oscilación silábica en torno a cierto metro, como acontece en el *arte mayor* y en el *octonario viejo*. Tienen éstos dos vértices en cada hemistiquio (o en cada verso, si el renglón se dispone en la forma simple del adónico o del octosílabo rítmico): 2 vértices en que se apoyan las demás sílabas, tal como en nuestro esqueleto se apoyan los músculos del cuerpo. Esta sumisión a los vértices permite una gran oscilación silábica sin abolir la cadencia, pues se marca entonces en cada tramo con un gran balanceo, como para compensar la falta de simetría silábica. Cuando las substituciones son muy frecuentes la sensación de ritmo se apaga en el lector y el verso parece amétrico. Pero en la forma esmerada del procedimiento el sello musical se impone. Este sello más se asemeja al del toque del tambor.

No hay que confundir este tipo de versos (rítmicos) con los *mezclados*, en que también los renglones tienen más y menos sílabas; pero porque el verso corto es un “quebrado” del largo; es decir, una sección de verso, pero recortada no caprichosamente, sino de acuerdo con la ondulación del metro, en una gran depresión. El tetrasílabo se usó en el siglo XV abundantemente como quebrado del octosílabo. En el XVI, lo fué el heptasílabo como quebrado del en-

decasilabo. Muchas estrofas se basan en tales mezclas, además de en las rimas. El *verso libre de los clásicos* consiste en la mezcla sin regularidad de los enteros con quebrados.

En los tiempos recientes se han imitado en castellano estrofas extranjeras muy populares, basadas también en la mezcla de versos de diferente medida, tales como las francesas que mezclan alejandrinos con heptasílabos o eneasílabos. (J. Zorrilla, R. Darío), o la inglesa spenceriana en que se mezclan endecasílabos con un tredecasilabo.

En algunos de estos casos no se trata, como se ve, de quebrados mezclados con enteros, sino de versos entre los que la relación métrica es má remota, como ser, la simple semejanza del ritmo. Son éstos los que se llaman *mezclados*, por excelencia; los que se mantienen bien mientras el lector percibe un enlace rítmico entre ellos, o una regularidad en la estrofa; pues de lo contrario caen en la categoría de los versos libres modernistas. Mezclados, más bien que libres, son los versos de *Salutación a Leonardo* de R. Darío. Mezclados son, con mayor motivo; los renglones recortables considerados por González Prada.

Cuando la mezcla se hace regularmente en cada renglón de una serie, sea de dos o de tres versos de igual medida (verbigracia, los dos heptasílabos que forman un alejandrino; o los tres pentasílabos del verso pertinente), sea de dos versos de desigual medida (verbigracia, un heptasílabo y un pentasílabo, que forman el dodecasílabo de las seguidillas): se dice que el renglón forma un *verso compuesto*. No se trata, como pudiera creerse, del simple antojo de escribir dos o más versos simples en la misma línea y así formar para los ojos la apariencia de un verso largo. Eso nos parece a veces el alejandrino de Berceo, en nuestra lectura moderna, que tal vez difiere de la antigua. Ello depende un poco de la lectura y del lector. (Ver *Tres gr. metros*, p. 7).

#### *Versos amétricos*

El verso no se amolda a un cuadro métrico y el número de sílabas es o puede ser vario en cada renglón. Luego queda sólo el factor acentuación.

IV. Acentuación simétrica, son ejemplos de esta modalidad *Marcha triunfal* de Darío, *Las pascuas del tiempo*, I. de Herrera

Reissig, *Tramontando* de Chocano; *Nocturno* de J. A. Silva, *Ante el mar* de I. Gamboa, etc. (V. oct. cast., p. 88, *Arte mayor*, p. 73).

V. Acentuación asimétrica. Desaparecen los tres factores. Es el "verso libre" propiamente tal, que se ha considerado en el Cap. VIII del presente ensayo.

De estos varios modos de versificar dos de la categoría *métrica* y uno de la *amétrica*, el modo silábico o de "sílabas contadas" es un arte esencialmente neolatino. Su cuna fué la Provenza medieval, de donde se extendió a Francia, a Italia, a España, y al resto del mundo. Es la más refinada de las artes métricas y la de más difícil manejo. El modo rítmico o "de acentos rítmicos contados" cuya cuna fué quizá la Germania primitiva y medieval, de donde pudo llegar a España, es patrimonio de los pueblos germánicos y nórdicos y también ha conquistado al mundo.

El principio de "sílabas contadas" o de "acentos contados" que se observó con terco rigor hasta la aparición del modo "amétrico" o "verso libre", significa también, anulación del principio métrico aunque en la práctica de algunos poetas extremistas, tan rigurosos como aquéllos en su terquedad, "verso libre" significa, más bien, anulación de toda regla, incluso la de puntuar lo escrito. La técnica de sílabas contadas circunscribe el verso a sólo algunas de las cadencias posibles de un determinado metro. Por ejemplo, el "metro de doce", como dijo Nervo, (ver *Arte Mayor*) tiene, además de las cadencias que forman versos "isosilábicos" de 11/1 sílabas, las que forman versos "rítmicos" de 10/1, 9/1, 12/1, 13/1, que, por tener acentos y retardos que se armonizan bien con los de 11/1, pueden ir juntos, en el mismo trozo, sin que nuestro oído reciba ofensa. Tal es el caso del "arte mayor" del "alejandrino antiguo", del "pie de romances", del "adónico" versos rítm., en cuya técnica no se cuentan las sílabas en general, sino las que constituyen vértices de las cadencias, pues los demás tiempos se llenan en libertad. Se agrupan así, bajo otro principio las cadencias de un mismo metro: el de "acentos contados". El cual se ha aplicado también con terco rigor, pero no con unanimidad, en la versificación de las lenguas germánicas. Y por esto hay poetas "rítmicos" cuyos versos tienen siempre (o casi siempre) acentos simétricamente puestos; en tanto que otros no se escrupulizan de distribuir los acentos rítmicos de modo que ni los especialistas saben a veces cuál es el ritmo de un determinado verso.

Aunque con menos frecuencia, acontece también lo propio en la técnica silábica del castellano, desde la reforma iniciada por Rubén Darío. Poemas hay del nicaragüense, de Nervo, de De la Vega, puestos en verso libre ni en verso rítmico, tienen uno que otro renglón falto de una sílaba o excedido. Forma esta práctica un lazo de unión, un matiz, entre el silabismo riguroso y el ritmismo riguroso; pero también un puente hacia la prosa.

En el sentido especial que aquí se le da a la palabra "rítmico", son rít. solamente los versos de que trata el Cap. VII. Pero, en el sentido amplio, las cuatro técnicas versificatorias (Cap. I, IV, VII y VIII), son rítmicas y no podrían dejar de serlo, ya que la prosa misma lo es. Las cuatro seleccionan en el lenguaje los elementos de que se sirven y los ordenan siguiendo líneas particulares. Tres de ellas son métrica, pero de diverso modo también. Dos son cadenciales, pero en especial la "silábica" si a la voz "cadencia" se le da el sentido de ondulación irregular, con intensidades y reposos de vario volumen, que producen curvas elásticas dentro del límite del mismo metro o serie de versos medidos, sea por sílabas o por acentos rítmicos (29).

Otra de las técnicas, la rítmica, es particularmente un ritmo, acompasado, cadencial también, pero en el sentido que le dan los músicos, de caídas regulares. Por ejemplo, un poema compuesto en "arte mayor" se mueve con el compás y caídas de una cadenciosa danza, o música de baile. Y lo mismo debió de ocurrir en la recitación de las antiguas "cuadernas" del "mester de clerecía", y en la recitación o el canto de los "romances viejos" y aun del *Poema de Mio Cid*, cuya palabra irregularísima nada impide aplicar a una música de 2 y 2 acentos rítmicos, como se hace con tantos otros poemas menos antiguos.

Pero la recitación o dicción de un poema en verso silábico, con acentos y pausas más o menos isócronos sólo al fin de cada verso de la serie, no se mueve con grandes caídas. El octosílabo y el endecasílabo, principalmente, ejes de esta suerte de recitación en castellano (desde mucho antes que el alejandrino francés o tredecasílabo), es un hablar con ritmos más regulares y dulces que los de la prosa, nada

(29) En la música de notas, donde se creó el término cadencia, era, primero, uno o varios compases que el ejecutante añadía por su cuenta y como adorno a una composición musical; y después, además, el movimiento rítmico con "caídas" o acentos muy

sensibles y sincrónicos, como el de un valse, por ejemplo. Véase el artículo *Kadenz* en el *Musik-Lexikon* del Dr. Hugo Riemann, 5ª ed., Leipzig, 1900. Sentidos muy distintos, pues, en música y en versificación.

más. Está más cerca de los estados de alma graves, la admiración o la tristeza, que requieren palabra más reposada. Y cuando esta sensibilidad entró, en el alma castellana, el octosílabo, que era más nacional, se coló por la brecha y se hizo presente con iguales y aun mejores calidades que el endecasílabo italiano. Pues el octosílabo, sobre todo asonantado, apenas es verso y metro en el *Teatro* clásico y en los *Romances* artísticos, y está tan cerca de la naturaleza, y de lo espontáneo de la prosa, que, podría decirse, es más artificioso y con menos musicalidad el verso libre.

Por consiguiente, el verso libre o amétrico, no es prosa, como tampoco lo es el octosílabo asonantado ni el endecasílabo sin rima, suelto. El verso libre, no por amétrico deja de tener rasgos de verso, sobre todo cuando está ritmado con regularidad, armonizado, orquestado y rimado adecuadamente.

Las relaciones mutuas entre las varias especies de versos enumerados se advierten fácilmente. Hay gradación desde la espontaneidad y desorden rítmico de la prosa hasta los procedimientos más artísticos: el silábico y el rítmico, cuya exageración cierra el círculo con un retorno a la prosa.

Prosa y verso son grados opuestos y correlativos de una escala de valores, tal como frío-caliente, o izquierda-derecha; de tal suerte que, cuando se trata de los grados intermedios, se hace difícil decidir si un lenguaje está en prosa o en verso.

Se pasa de la prosa al verso por selección de ritmos, reuniendo ondas rítmicas con rasgos homogéneos en diversos grados. Por consiguiente, la esencia del verso es la homogeneidad de los ritmos, la regularidad, ora de la posición de los acentos o de las pausas, ora del número de los acentos o de las sílabas, ora de varios rasgos a la vez. La esencia de la prosa es la heterogeneidad de los rasgos rítmicos. Entre los dos extremos caben diversos grados de especies de versos, y los de mejor calidad no ocupan los extremos. En esta gama de calidades, la exageración de rasgos lleva al extremo opuesto. Por lo cual, la irregularidad en la posición de los acentos rítmicos o de las pausas internas destruye el ritmo del renglón; y la irregularidad en el número de los acentos o de las sílabas y la supresión de las pausas finales (zancada) destruyen el metro (ritmo de la serie de renglones) y las cadencias. En consecuencia, la medida en el uso de las irregularidades es regla ordenada por el propio Apolo.

La versificación moderna del castellano adopta, pues, todas las técnicas, pero con favor no parejo. Cediendo a la facilidad y al goce de la heréjía los jóvenes empiezan por el cultivo fervoroso del verso amétrico.

Cuando logran formarse un oído musical vuelven al redil y cuentan las sílabas. Pero pocos han aprendido a contar los acentos rítmicos.