

De la métrica en Rubén Darío

Por Juan Francisco Sánchez

No es posible abordar el estudio de la métrica en Rubén Darío, ni aún en el caso de que este estudio fuese un breve y superficial examen del asunto, sin dejar establecido claramente el «concepto» de **metro** en la versificación.

Para aclarar convenientemente este concepto, es asimismo necesario hablar de la sílaba.

Es cosa admitida la clasificación de la sílaba en **métrica y ortografía**. La sílaba métrica, corresponde a la cantidad real para los efectos rítmicos; la sílaba ortográfica, a toda sílaba escrita. Así, en el siguiente ejemplo:

*«Del bolsillo de aquel sátiro
salió el oro y salió el mal;
bota, niña esa serpiente
que te quiere estrangular»...*

todos los versos son octosílabos. Sin embargo, contando ortográficamente, el primer verso tiene **nueve** sílabas, el segundo y el cuarto tiene **siete**, solamente el tercero tiene **ocho**. Pero, para fines de la métrica, y porque así lo demanda el genio del idioma, el primer verso vale ocho sílabas puesto que termina en esdrújulo y no hay sinalefa, es decir, pierde una sílaba; el segundo y el cuarto tienen siete

sílabas, pero por haber sinalefa y terminar en agudo ambos, valen como de ocho, es decir: se les suma una sílaba. Sólo en el tercer verso, por terminar en voz grave, coinciden las cantidades métrica y ortográfica. Es en esta regla en la que se basa la clasificación de las unidades métricas, porque **metro** no es otra cosa que la medida del verso.

Según esta medida, es antiquísimo considerar una división del verso en disílabo, trisílabo, tetrasílabo, etc., de acuerdo con el número de sus sílabas, y conforme a esta división, ya fuera porque ciertos metros requiriesen mayor técnica en el manejo debido al uso de mayor cantidad de sílabas, o bien porque el verso de mayor longitud se prestara –según entendían los preceptistas–, para cantar (a imitación de los antiguos) temas de inspiración elevada, clasificaron las unidades métricas en «versos de arte mayor» y «versos de arte menor».

Pero aquí hay algo importante que decir, si es que queremos estudiar a Rubén convenientemente. Rubén ha demostrado, al igual que otros altos poetas, que se pueden tratar temas de elevada índole en versos de escasa medida, como el octosílabo y el eneasílabo. Por otra parte, hay hermosos decasílabos (que según los preceptistas clásicos es verso de arte mayor) que no son sino dos simples pentasílabos agregados uno a continuación del otro.

Es casi increíble que un preceptista como Méndez Bejarano, cuya obra «**La Ciencia del Verso**» fué premiada, cometa el siguiente error. En la obra citada, nos da el autor este ejemplo:

*Nobles hijos de Esparta y de Aténas,
de la pátria la voz escuchád.*

Méndez Bejarano, dice que este decasílabo es de arte mayor, por no llevar los acentos en cuarta y novena como es de rigor en los decasílabos de hemistiquios iguales (que siguen la misma regla de los pentasílabos), sino en tercera, sexta y nona, y que, por lo tanto, debe

obligatoriamente tener la cesura en la cuarta; y al efecto divide el verso en dos hemistiquios desiguales: uno de cuarto y otro de seis. Error...

Para probarlo, vamos a poner como ejemplo paralelo, unos decasílabos de Darío –hermanos gemelos de éstos–, como acentos igualmente en tercera, sexta y nona.

*El olímpico cisne de nieve,
con el ágata rosa del pico...*

Si le pusiésemos la cesura en la cuarta, perdería una sílaba en cada hemistiquio, por ser esdrújula la palabra final del primer hemistiquio, por lo cual y según con la regla admitida, estos versos vendrían a ser de **nueve** sílabas: eneasílabos.

Pero no hay tal, lo que ocurre con estos versos es que son sencillamente **decasílabos simples**, o anapésticos. Toda la confusión proviene de la antigua clasificación de «versos de arte mayor» y «versos de arte menor», y la consiguiente obsesión de la cesura en el verso de arte mayor. Pero la clasificación lógica y científica, si se nos permite la expresión, es la de **versos simples y versos compuestos**. Los versos simples son unidades métricas que no admiten hemistiquios, son, dicho más claramente: unidades rítmicas indivisibles.

Los preceptistas modernos más inteligentes, admiten esta clasificación, y para estudiar a Rubén considero que es la más conveniente clasificación, sino la única.

Dicho lo que antecede, demos una ligera ojeada a los primeros pasos poéticos de Rubén, antes de adentrarnos en esta intrincada selva que es el estudio de la métrica en nuestro alto poeta, el poeta por antonomasia en América.

Rubén nació revolucionario. Siento niño aún, según cuenta él mismo en su Autobiografía, los diputados al Congreso de Nicaragua, su patria, presentaron una moción para que fuese enviado a estudiar

a Europa por cuenta del Estado; este proyecto fué rechazado por el Presidente Chamorro al oírle recitar unos versos rojos de radicalismo antirreligioso, detonantes, posiblemente ateos, que causaron un efecto de todos los diablos a los asistentes a una fiesta en Palacio, donde su joven autor los recitara.

Este ímpetu revolucionario de Darío, que al principio se concretó en ataque violento a instituciones y cosas, era el producto de una conformación psíquica natural y espontánea; en el terreno artístico ocurrirá lo mismo después. Para cerciorarse de ello basta examinar su primer poema **Tu y Yo**, que encabeza el tomo de sus obras completas. Este poema fué escrito probablemente antes de que su autor cumpliera los trece años. Darío nació en el año 1867, y el poema en cuestión aparece entre los que escribió su autor del 1878 al 1881. El poema comienza en un metro de escasa medida: tetrasílabos; a medida que se suceden las estrofas va creciendo la medida de los metros empleados: pentasílabos, exasílabos, heptasílabos, octosílabos, enesílabos, de diez, de once, etc., hasta llegar a versos de quince. De allí, comienza gradualmente a decrecer la medida de los metros, por el mismo procedimiento, pero a la inversa: catorce, doce, once, diez, nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres, dos, para terminar con la palabra Yo (la misma palabra con que comienza el poema, como una afirmación de su personalidad) y que en honor a Darío quisiera considerar como un verso monosílabo.

Se ha dicho que este poema está hecho a imitación de la técnica de Espronceda, y aunque ésto no sería pecado en un aspirante a poeta de trece años de edad, hay sin embargo que decir que las cosas no suceden tan paralelamente como se pretenden. En la «**Canción del pirata**» del celebrado vate español, se utiliza la técnica de reducir el octosílabo a tetrasílabos, y en «**El estudiante de Salamanca**», a disílabos.

El poema del niño Rubén está visiblemente preconcebido como una exhibición de la técnica del verso; salta a la vista que se ha seguido un plan cuidadosamente pensado de antemano con la idea

de mostrar las dificultades del arte del verso, desde el fácil disílabo hasta los difícilísimos versos compuestos de 15, pasando por los escabrosos senderos de acentuación del eneasílabo y varias clases de endecasílabos y dodecasílabos. Y todo esto a los trece años, cuando aún no podía exclamar con sinceridad: «te amo»; antes de que su «juventud» montase «potro sin freno», y mucho antes de que la vida le enseñase la filosofía de que hay que beberse «la lágrima y el vino» conjuntamente.

METROS CORTOS

Los versos disílabos, trisílabos y tetrasílabos, han carecido siempre de importancia cuando se emplean ellos solos en toda una composición. No es posible desenvolver ideas de alguna importancia ni sostener la inspiración en cauces tan estrechos. De ellos, el tetrasílabo, convenientemente usado por un versificador inteligente, puede resultar hermoso.

Otra cosa es cuando estos versos de escasa medida se usan hábilmente en estancias de ritmo vario, como elementos adicionales, ya sea al comenzar una estrofa o al cerrarla con un pié quebrado. Rubén, utiliza esta técnica en sus primeros versos de niño:

*Y a lo lejos
los reflejos
de la luna en alta cumbre
que, argentando las espumas
bañaba de luz sus plumas
de tisú...
y eras
tú!
.....
Viste
triste*

*sol?
Tan triste
como él,
sufro
mucho
yo!*

O en combinación con el decasílabo anapéstico:

*Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia sutil de azahar,
yo siento
en el alma una alondra cantar: etc*

No es necesario recordar el empleo del tetrasílabo en la silva, ya se sabe que allí, es elemento constitutivo de primer orden.

EL PENTASÍLABO

El pentasílabo, que aparece por primera vez entre nosotros en las Cantigas de Alfonso X y en los «**Gozos de Sta. María**», del Arcipreste, tiene el mismo defecto de todos los versos de escasa medida: la cadencia cortada y repetida, el ritmo breve, la rigidez inevitable, el meloso sonsonete, este retintín insoportable en cuanto pasa de algunas estrofas, que lo incapacita como instrumento útil para temas de algún empuje.

Darío, que poseía una sensibilidad exquisita, y un buen gusto a prueba de cursilerías de todo género, evitó estos inconvenientes en la única composición que en este metro he encontrado en sus obras, empleando una gran variedad de acentos con el fin de romper la monotonía, alejando la consonancia, e introduciendo el áspero y

vibrante sonido de la **erre** masculinizante. El acento preparoxítono, que Rubén usa como remate de estrofa, le da también al pentasílabo un carácter de más gravedad. Oid estos pentasílabos, escritos en la adolescencia:

*La onda agitada
que ruge presa,
bajo la roca,
junto a la arena,
bulle y rebulle
y espumajea
cuando la azota
ruda tormenta:
la roca inmóvil
sigue altanera,
mientras la onda
sigue mordiéndola.*

.....

Rubén lo usa también en combinación con el heptasílabo, lo que constituye el conocido ritmo de la copla española:

*El traje de los vicios
son los harapos;
que hoy andan las virtudes
de guante blanco.*

Rehuyó Rubén emplear el pentasílabo a la antigua usanza, esto es: como hemistiquio final en versos de diez, quizás por estimarlo recurso pobre. Sin embargo, lo utiliza con mucho éxito como pie quebrado en combinación con el endecasílabo en «**Metempsicosis**», con enneasílabos en el coro de «**Canción Otoñal**» y con heptasílabos en «**Poema de Carnaval**», donde el pentasílabo final refuerza

maravillosamente el profundo bordón del monorrímo agudo. También lo utiliza con igual gracia en combinación con el dodecasílabo compuesto de siete y cinco.

EL EXASÍLABO

Los clásicos usaron el exasílabo preferentemente para sus cantigas y pastorelas. ¿Quién no conoce las serranillas del Marqués de Santillana? Más tarde, los poetas de cierto gusto, continuaron usándolo independientemente, pero prefirieron las más de las veces usarlo como hemistiquio en la formación del antiguo dodecasílabo, o sea lo que los preceptistas llaman el senario doble.

Rubén, gracias a su profundo conocimiento del idioma y a su delicado sentido auditivo, logró maravillosos efectos musicales mezclándolo con otros metros. En el siguiente ejemplo, un **lied**, utiliza Rubén el exasílabo de pie trisílabo para mezclarlo con un verso de quince:

Mirad qué delicia!...
La aurora triunfal,
La aurora triunfal,
su peplo de oro
y el cesto de rosas que riega en la tierra y el mar.

Y luego una estrella
y el rayo de luz
por donde camina volando a la estrella que adora
un pájaro azul!

La utilización del **pie trisílabo** ofrece, no solo esta, sino muchas combinaciones más. He aquí otra agradable combinación de exasílabo con decasílabo anapéstico, que nos viene a demostrar cuán profundo era el conocimiento que poseía Rubén del idioma y de la métrica.

El decasílabo anapéstico, no es otra cosa que la combinación de un tetrasílabo con un exasílabo de pie trisílabo colocado en su segunda parte, lo que permite la continuación del **ritmo de pie trisílabo**. Oid el ejemplo:

*En el libro lujoso se advierten
las rimas triunfales:
bizantinos mosaicos, pulidos
y raros esmaltes;
fino estuche de artísticas joyas,
fino estuche de artísticas joyas,
ideas brillantes;
los vocablos unidos a modo
de ricos collares*

O bien lo usa como hemistiquio en el senario doble o sea el dodecasílabo compuesto, en «**Era un aire suave**»... que mereció el entusiasta elogio de Menéndez y Pelayo, al decir de esta composición, que era «la mejor poesía en dodecasílabos escrita en lengua castellana». En ella, agota Rubén todas las combinaciones silábicas, todos los ritmos acentuales, todas las posibilidades de la cadencia armoniosa.

Este exasílabo acentuado en **segunda y quinta**, que constituye el pie trisílabo, lo usa Rubén como base principal en el ensayo de exámetro de «**Marcha Triunfal**».

*Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas
y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus
largas trompetas...*

pero de todo esto hablaremos más adelante, cuando tratemos del intento de adaptación del exámetro greco-latino al idioma castellano.

Otra combinación no exenta de musicalidad, es la del exasílabo con el octosílabo:

*Nefelibata contento,
creo interpretar
las confidencias del viento
la tierra y el mar.*

Aquí, Rubén combina el exasílabo con el octosílabo normal acentuado en la cuarta, pero también lo combina con el octosílabo acentuado en **primera y quinta** en el ejemplo siguiente, obteniendo otro efecto no menos armonioso, pero completamente distinto:

*Ráfagas de sombra y frío
y un errante ir...
(¡Vamos a morir Dios mío,
vamos a morir)*

De todo lo que antecede, hemos sacado esta conclusión: Rubén evita usar el exasílabo simple a la antigua usanza de cantigas y pastorelas, metro gastado por los muchos siglos de continuo uso. Cuando utiliza el senario simple, ya lo combina con otros metros, o bien acude a miles de recursos prosódicos para darle variedad, o, finalmente, construye formas musicales raras para darle un sentido original, diferente. Uno de estos recursos, (ya usado por Giacomone da Todi en latín; la Iglesia Católica lo utiliza en su misal de difuntos) es el «terceto monorrímo». En el siguiente ejemplo, Rubén alterna los tercetos monorrímos terminados en agudos, con otra estrofa de monorrímos graves:

*Un golpe fatal
quebranta el cristal
de mi alma inmortal.*

*Mi sendero elijo
y mis ansias fijo
por el crucifijo!*

*Aún la voz no escucho
del Dios porque lucho.
He pecado mucho!*

*Del órgano el son
me dé la oración
y el Kyrieleisón.*

*Y la santa ciencia
venga a mi conciencia
para la penitencia.*

Hay todavía otros ejemplos que citar, como las deliciosas estrofas de «**Dice mía**», acertada combinación de acento y metro; pero esto haría demasiado largo este sencillo estudio.

HEPTASÍLABO

Dejando a un lado la cansada discusión que ha habido en torno a si el heptasílabo tiene o no filiación directa con la influencia italianizante, porque ya había sido usado por el Rey Sabio en algunas de sus Cantigas, diremos solamente que Rubén contribuyó a ensanchar el campo de sus posibilidades, el cual se había circunscrito al empleo de sus dos formas: acentuación en las sílabas pares o impares, y en combinación como hemistiquio en liras y silvas.

Tocó a Rubén dilatar las posibilidades de este metro, no solo mezclándolo con otros metros con los cuales hasta entonces no era de buen tono hacerlo, sino construyendo además heptasílabos de

acentuación doble: par e impar a la vez, una especie de fusión de ambas formas del heptasílabo. He aquí un ejemplo:

<i>Canción de despedida</i>	(par)
<i>fingen las fuéntes túrbias;</i>	(mezcla)
<i>si te pláce, amor mío</i>	(impar)
<i>volvámos a la ruta...</i>	(par)

«Fingen las fuentes túrbias», está acentuado en **primera y cuarta**, y no en primera y tercera o en segunda y cuarta, que son las dos formas de acentuación clásicas. En la misma composición hay otros versos similares: «Ambos, las manos juntas»... «luz fugitiva y pálida»... y el observador atento descubre este hecho interesante: Rubén emplea esta clase de verso **siempre a continuación** de uno de acentuación par. La razón es clara: en el heptasílabo de acentuación impar, la primera sílaba es de una debilidad extrema; colocarle a continuación otro verso acentuado en la primera, obligaría al oído a un salto en la armonía, a un contraste insoportable.

Otro recurso que utiliza Rubén, es usar alternadamente, y de una manera premeditada, heptasílabos terminados en agudos y en esdrújulos, unos detrás de otros. Contando ortográficamente, el terminado en agudo tiene seis sílabas, pero vale 7; el terminado en esdrújulo tiene ocho sílabas ortográficas, pero vale también 7. Esto está hecho así, con el fin de lograr un efecto musical. Vedlo aquí:

*En occidente húndese
el sol crepuscular:
vestido de oro y púrpura
mañana volverá.
En la vida hay crepúsculos
que nos hacen llorar,
porque hay soles que pártense
y no vuelven jamás.*

Muchas otras son las variaciones y combinaciones a que Rubén somete el heptasílabo, dócil instrumento en sus hábiles manos. A veces lo mezcla con un trisílabo, y en este caso, el oído educado advierte el ritmo del eneasílabo:

*Las rosas que tú pises,
tu boca han de envidiar,
los lises
tu pureza estelar.*

Se podría seguir citando hasta cansar: combinaciones estróficas las más variadas, contraposición de acentos esdrújulos y agudos de efectos interesantísimos, deliciosos trucos de palabras, etc. Citaremos, para terminar con el heptasílabo, los que Rubén escribe en Poema de Carnaval, dedicado a la mujer de Lugones, escritos en rima monorcorde para lograr un efecto musical interesante.

*A mucho que Leopoldo
me juzga bajo un toldo
de penas al rescoldo
de la última ilusión.*

*Juzga este ser titánico
con buen humor tiránico
que estoy lleno de pánico
desengaño o esplín,
porque ha tiempo no mana
ni una rima galana
ni una prosa profana
de mi viejo violín...*

*Sepa la Primavera
que mis almas es compañera*

*del sol que ella venera
y del supremo Pan.
Y que si Apolo ardiente
la llama, de repente,
contestará: ¡Presente
mi capitán!*

OCTOSÍLABO

Sabido es que el octosílabo es el verso natural del idioma castellano, por adaptarse sin esfuerzo alguno a un ritmo muy parecido al de la conversación corriente. Soporta el acento tanto en las sílabas pares como en las impares, al igual que el heptasílabo, peor con la ventaja sobre aquél, de tener más riqueza acentual por poseer una sílaba más. Estas condiciones, le dan una flexibilidad única, una fluidez sin par. No es raro pues, que su prestigio se haya mostrado tanto en los dramas y romances de autores de elevada prosapia literaria, como en los romances populares, canciones y epigramas de rimadores mediocres.

En la accidentada historia de los metros, hay momentos de esplendor, de decadencia y olvido; más tarde, cada metro tiene su momento de transformación o renovación. Pero es el octosílabo, uno de los que muestra, tal vez el que más, una fijeza casi inmovible en su estructura íntima. Es natural pues, que en el examen que he hecho al través de toda la obra poética de Rubén, ofrezca el octosílabo el aporte mayor de frecuencia en el uso.

Rubén escoje este metro para el poema más largo de toda su obra: el poema al Libro, compuesto de cien estrofas. En octosílabos igualmente, están escritas muchas de sus preciosas joyas poéticas de estilo arabesco, como el cuento oriental de Alí, a la manera de las Mil y una Noches; la casi totalidad del libro «**Rimas y Abrojos**», y gran cantidad de epigramas y romances; dos sonetos en octosílabos para

una linda cubana que llamó a las puertas de su psiquis pagana, y los antiguos Layes, Dezires y Canciones, a la manera de Juan de Duenyas, que extrajo del antiguo castellano, para remozar viejos odres hispanos con vino nuevo americano.

En combinación con otros metros lo usa Rubén acertadamente y con bastante frecuencia. Aquí hay que apuntar una observación: en las combinaciones, Darío usa casi siempre el octosílabo acentuado en las sílabas impares, es decir: el ritmo de tetrasílabo. En el siguiente ejemplo puede percibirse claramente, que tanto los versos de diez y seis como los de veinte, no son sino 4 o 5 tetrasílabos yuxtapuestos:

*A las doce de la noche, por las puertas de la gloria
y al fulgor de perla y oro de una luz extraterrestre,
sale en hombros de cuatro ángeles, y en su silla
gestatoria,*

San Silvestre

Estos versos no son sino ritmos de tetrasílabo, uno a continuación del otro. Lo demás es cuestión de disposición tipográfica.

*A las doce
de la noche,
por las puertas
de la gloria ...etc.*

De todo lo que antecede, pues, se puede sacar una afirmación: el octosílabo, aún en épocas de renovación de la métrica, sigue siendo el verso natural del idioma castellano.

ENEASÍLABO

Es en este metro donde tiene Rubén más haber a su favor en el capítulo de las innovaciones. Si puede decirse que el eneasílabo en lengua española es un metro absolutamente moderno, hay que

afirmar por otra parte que su aceptación entre nosotros no tuvo efecto sino después que Rubén aumentó sus quilates, vaciando en su incómodo molde el oro puro de su saber y de su inspiración.

Anteriormente, fué el eneasílabo absolutamente desconocido en nuestra lengua, pues los pocos **versos ortográficos** de nueve que se encuentran en el poema «**Misterio de los tres Reyes Magos**», pueden ser considerados como imitación del poema portugués del mismo nombre, de fecha anterior; y los escasos versos de esta medida que se hallan en el «**Duelo de la Virgen**», de Berceo, no son otra cosa que eneasílabos ortográficos, versos de ocho mal medidos, toda vez que dicho poema, en toda su extensión, está escrito en octosílabos. Con razón, fué este metro desterrado de nuestro idioma por cuatro siglos, quizás por la doble razón de su difícil acentuación y de su proximidad al octosílabo, al lado del cual sonaba como verso mal medido.

Más tarde, poetas de algún ingenio, intentaron implantarlo de nuevo estatuyendo dos formas: el acentuado en **tercera y quinta**, que en realidad es un **verso compuesto** de tres trisílabos, y el acentuado en la cuarta.

Tocó a Rubén, **libertar el eneasílabo del acento fijo**. Es esta la primera parte de sus innovaciones en dicho metro. La otra parte la constituyen las armoniosas combinaciones estróficas y métricas que plasmó, de una manera definitiva.

Hay unas migajas de verdad en torno a la discusión sobre el eneasílabo y lo inadecuado de su ritmo al oído español, pero no es menos cierto que en todo este escándalo existen también exageraciones de bulto. ¿Qué oído de artista no percibe con deleite la cadencia de estos eneasílabos de «*Canción de Primavera*»?

*Juventud, divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
y a veces lloro sin querer.*

o estos otros de cadencia fija, acentuados en la cuarta:

*En el castillo, fresca, linda,
la Marquesita Rosalinda,
mientras la blanda brisa vuela,
con su pequeña mano blanca
una pavana grave arranca
al clavicordio de la abuela.*

Otra innovación feliz, es la acertada mezcla que hace Rubén del eneasílabo con otros metros. Especialmente en la combinación con el exasílabo, su paleta métrica produce maravillas orquestales, como la siguiente, que además es de un amargo sabor profético:

*¡Los bárbaros, Francia! Los bárbaros cara Lutecia!
Bajo áurea rotonda reposa tu gran paladín.
Del cíclope al golpe, ¿qué pueden las risas de Grecia?
¿Qué pueden las Gracias si Heracles agita su crín?*

Estos versos, son compuestos de 15 sílabas, 6 y 9.

Aún otra combinación, más melodiosa que la anterior, es la del eneasílabo con el alejandrino. El eneasílabo final que cierra la estrofa, cae majestuosamente como una clámide desplegada:

*Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;*

*Panida, Pan tu mismo, que coros condujiste
hacia el propíleo sacro que amaba tu alma triste
al son del sistro y del tambor.*

DECASÍLABO

En este metro, hizo Rubén reformas de importancia. En cualquier preceptiva ante-rubeniana, se enseña que el decasílabo anapéstico (o metro de los himnos), está formado por dos hemistiquios, uno de 4 y otro de 6. Rubén introdujo un esdrújulo en el acento de tercera, dándole una musicalidad diferente, y convirtiendo además esta clase de decasílabo compuesto en verso simple de diez sin hemistiquio. Esto, lo hemos visto al comienzo de este sencillo estudio al citar los conocidos versos del «olímpico cisne de nieve»...

En el decasílabo compuesto de dos pentasílabos con cesura central, que, por razón del acento fijo, tiene el inconveniente de cansar el oído con su continuo sonsonete monorrítmico, introdujo Rubén la técnica de suprimir con frecuencia un hemistiquio, y usar a la vez agudos y esdrújulos, evitando de esta manera el citado defecto.

Para que se note bien lo que acabo de decir, vamos a poner dos ejemplos en una especie de examen paralelo, uno de ellos, en la antigua forma de decasílabo compuesto de dos pentasílabos, debido a la pluma de nuestra celebrada poetisa Salomé Ureña de Henríquez, el otro, de Rubén. He aquí el de Doña Salomé:

*¿Por qué te asustas, ave sencilla?
¿por qué tus ojos fijas en mí?
Yo no pretendo pobreavecilla
llevar tu nido lejos de aquí.*

Aunque en su época estuvieran justificados, para los oídos modernos este sonsoneto monorrítmico se hace bastante pesado a las pocas estrofas. Para evitar esto, Rubén, como ya dije, suprime con frecuencia un hemistiquio, introduce agudos y esdrújulos, ritmos acentuales quebrados y de aliteración y muchos otros recursos técnicos que evitan este defecto. He aquí un trozo de «*Palimpsesto*».

*Cuando los toros
de las campañas bajo los oros
que vierte el hijo de Hiperión,
pasan mugiendo, y en las eternas
rocas salvajes de las cavernas
esperezándose ruge el león;
Cuando en las vírgenes y verdes parras
sus secas notas dan las cigarras,
y en los panales de Himeto deja
su rubia carga de la leve abeja
que en bocas rojas chupa la miel,
junto a los mirtos, bajo los lauros,
en grupo lírico van los centauros
con la armonía de su tropel.*

Ambos son decasílabos compuestos de dos pentasílabos, pero ¡qué diferencia! Uno es como una sencilla aria italiana para tiple ligera con un elemental acompañamiento de orquesta sin complicaciones; el otro, un sugerente trozo wagneriano, lleno de armonías tonales, repleto de vigorosas polifonías orquestales propias para oídos educados. Esto no hace que los versos delicadamente emotivos de nuestra insigne poetisa desmeriten; es cuestión de épocas.

ENDECASÍLABO

Copioso aporte dió el poeta a la historia del endecasílabo. Así lo reconocen, entre otros, escritores de tanta autoridad como Valle Inclán, José Enrique Rodó, Don Juan Varela, Menéndez y Pelayo y Pedro Henríquez Ureña.

Inmensa cantidad de páginas se han escrito al respecto. Bástenos decir, que, entre los tantos ejemplos que de Rubén pueden citarse en relación con este metro, se encuentran los siguientes:

1º– Remozamiento del olvidado espécimen de endecasílabo anapéstico o «de gaita gallega», que el Marqués de Santillana, primero, y Boscán y Garcilaso después, implantaran en nuestra lengua por sugerencia del Navagiero. Los endecasílabos del «**Pórtico**» al libro «*En tropel*», de Salvador Rueda, vinieron a producir un revuelo literario:

*Libre la frente que el casco rehusa
casi desnuda en la gloria del día,
alza su tirso de rosas la musa
bajo el gran sol de la Eterna Armonía...*

que don Marcelino Menéndez y Pelayo aclaró diciendo: «Pero si estos son los viejos endecasílabos de gaita gallega de Juan de Mena»:

*Tanto bailó con la moza del cura,
tanto bailó que le dió calentura...*

El final de los versos de «*Portico*»:

*...Y esto pasó en el reinado de Hugo
Emperador de la barba florida...*

son precisamente un remedo de los versos de Víctor Hugo al Emperador Carlos V:

«l'empereur de la barbe fleurie»...

2º – Otra innovación de Rubén en este metro, es la combinación de endecasílabos anapésticos con yámbicos y sáficos. Es verdad que en los «mesteres de clerecía», en el poema de Fernán González, en el Conde de Lucanor y en alguno que otro poema antiguo, se encuentran a veces endecasílabos sáficos mezclados con anapésticos,

pero todos los preceptistas están de acuerdo en afirmar que se trató siempre de accidentes puramente casuales, o de versos mal medidos, defectuosos. Todavía en el tiempo de Rubén, esto era un defecto:

*Tal fué mi intento: hacer del alma pura
mía una estrella una fuente sonora,
con el horror de la literatura
y lleno de crepúsculo y de aurora.*

Esta estrofa, es un verdadero tratadito de preceptiva para el endecasílabo. En ella, están usadas las cuatro formas de endecasílabos; el primer verso es un sáfico, el segundo un anapéstico, el tercero un provenzal o de acentuación a medias, y el cuarto un yámbico. Aún otras posibilidades de la mezcla de endecasílabos están agotados en otra composición de Rubén titulada «*Balada en honor de las musas de carne y hueso*», musas a quienes el poeta rindió culto pagano y constante.

3º – Por otra parte, no sólo combinó Rubén los endecasílabos entre sí, sino que produjo combinaciones con otros metros rarísimos, para lograr sonoridades hasta entonces insospechadas. El verso final de «*El poeta pregunta por Stella*», es un aserto de lo que acabo de decir; se trata de una combinación de endecasílabo en hemistiquio final con heptasílabo:

*¿Has visto acaso el vuelo del alma de mi Stella
la hermana de Ligia, por quien mi canto a veces es
tan triste?*

Este último verso es una combinación de heptasílabo (la hermana de Ligia), y endecasílabo (por quien mi canto a veces es tan triste). El segundo hemistiquio, o sea el endecasílabo, tiene una particularidad interesante:

...por quien mi canto a veces es tan triste,

es un endecasílabo sáfico... o yámbico, a voluntad de quien lo recite. Por tener todas las sílabas pares acentuadas, podemos cargar el acento en la cuarta: «...por quien mi **cánto a veces...**» para hacerlo sáfico, o bien podemos poner el acento en sexta y décima: «... por quien mi canto a **véces** es tan **triste**», para convertirlo en un yámbico perfecto.

En esta misma composición, usó Rubén la triple combinación 7-11-14, es decir: heptasílabo con endecasílabo y alejandrino, lo cual ha permitido más tarde introducir el verso alejandrino en la silva, dándole mayor libertad y aumentando sus posibilidades: **otra contribución más de Rubén a la métrica.**

Pero, aquí no para todavía todo lo que se podría contar del poeta en el endecasílabo. Rubén se complace en desarticularlo con la varita mágica de su ingenio, de mil maneras, en número silábico y en acentos: en 7 y 4, en 8 y 3, en 6 y 5, y aún en 9 y 2, con los ritmos más variados. Constatar esto es una de las más deliciosas tareas del estudiante de su métrica.

DODECASÍLABO

Con el endecasílabo, termina la lista de versos simples. Es el endecasílabo, la **unidad rítmica** de mayores proporciones en la métrica castellana; los demás versos de mayor número de sílabas, son versos compuestos.

En el dodecasílabo, sus cuatro formas: 6 más 6 (o sea el senario doble), 5 más 7, 7 más 5 y 4 más 4 más 4, son versos que bien se pueden colocar, separando sus hemistiquios, unos debajo de otros, es cuestión de simple disposición tipográfica.

Sin embargo, en los versos compuestos, es donde el maravilloso conocimiento de la métrica que tenía Rubén y su oído finamente musical construyeron la más variada cantidad de ritmos y

combinaciones. Permittedme solamente, citar breves ejemplos que no se pueden pasar por alto.

Uno de ellos, que ya mencioné de pasada al hablar del exasílabo, es el terceto monorrímo, a imitación de la antigua **quadernavía**.

*Dijo sus secretos el faisán de oro
en el gabinete mi blanco tesoro
de sus claras risas el divino coro.*

*Vino de la viña de la boca loca
que hace arder el beso, que el mordisco invoca,
¡Oh los blancos dientes de la loca boca!*

Estos dodecasílabos, además de constituir una innovación estrófica, como hemos dicho, son también un bello ejemplo de rima interna.

Ahora, veamos otro terceto monorrímo, con un sonido diferente:

*El verso sutil que pasa o se posa
sobre la mujer o sobre la rosa
beso puede ser o ser mariposa.*

Como los anteriores, también son estos dodecasílabos en senario doble. La diferencia de sonoridad que existe entre ellos, es debida únicamente a que el primer hemistiquio termina en palabra aguda, dándole un ritmo quebrado no exento de gracia.

El soneto al poeta Walt Whitman y el dedicado a Salvador Díaz Mirón, están, uno y otro, escritos en dodecasílabos compuestos de 7 y 5; para más originalidad, el primer hemistiquio termina en esdrújulo con frecuencia:

*Tu idea tiene cráteres y vierte lavas;
del arte recorriendo montes y llanos,*

*van tus rudas estrofas jamás esclavas,
como un tropel de búfalos americanos.*

En cuanto a la forma dodecasílaba de 4 más 4, más 4, ya hablamos de ella cuando estudiamos las formas agregadas del tetrasílabo.

VERSOS DE TRECE

El verso de trece sílabas, es un metro sin tradición ni historia en nuestra lengua. Dejando a un lado los versos de esta medida que se pueden encontrar en los antiguos poetas castellanos, pues es cosa probada que se trató siempre de dodecasílabos o alejandrinos mal medidos, no se puede considerar ningún intento voluntario de ensayo de metro, sino hasta la poetista Gertrudis Gómez de Avellaneda, y aún los preceptistas están conformes considerar su esfuerzo como un proyecto inútil. Esto es injusto. Cualquier elogio que se haga a Darío referente al hábil manejo que mostró en este metro, es incienso que en parte perfuma a la Avellaneda.

Otros poetas y poetisas cultivaron luego este metro, entre ellos, Iriarte, que pretendió apropiarse indebidamente el laurel de renovador del verso de trece. Pero es cierto que tanto Iriarte como la poetisa Vaz Ferreira, el preceptista suramericano Don Calixto Oyuela, Don Julián del Casal, y otros, se limitaron a usar la misma forma de acentuación de la Avellaneda, esto es: en tercera, sexta y nona, lo cual (y es cosa admitida) equivale a un sencillo dodecasílabo de cuatro tiempos, al que se le tratase con la técnica de la **anacrusis** o aditamento de una sílaba inicial inacentuada.

Verso de trece sílabas, original, inconfundible, propio, no se escribe hasta Rubén. El falso verso de trece que acabamos de mencionar, rara vez lo usa el bardo nicaragüense; inventa él varias

acentuaciones: en segunda, quinta y décima, o en cuarta, séptima y novena, o bien rara acentuación débil de sexta y nona o aún el rarísimo y extraño acento de tercera y octava, en el penúltimo verso del soneto que a continuación vamos a copiar:

LOS PIRATAS

*Remacha el postrer clavo en el arnés. Remacha
el poster clavo en la fina tabla sonora.
Ya es hora de partir, buen pirata, ya es hora
de que la vela pruebe el pulmón de la racha.*

*Bajo la quilla el cuello del tritón se agacha
y la vívida luz del relámpago dora
la quimera de bronce incrustada en la prora,
y una sonrisa pone en el labio del hacha.*

*La coreada canción de la piratería,
saludará el real oriflama del día
cuando el clarín del alba nueva ha de sonar*

*glorificando a los caballeros del viento
que ensangrientan la seda azul del firmamento
con el rojo pendón de los reyes del mar!*

En combinación con otros metros lo emplea Rubén a menudo; pero casi siempre en este caso, usa la forma tradicional, que yo quiero llamar: de la Avellaneda, por ejemplo: cuando coloca la cesura en la quinta, convirtiendo el verso de trece en un pentasílabo que precede a un octosílabo («Dichoso el árbol que es apenas sensitivo»)

ALEJANDRINO

Con ésto, llegamos a uno de los temas más acaloradamente discutidos: el alejandrino rubeniano. Los partidarios de la forma, inflexibles señores de la «mente rígida», no pueden percibir que detrás de la forma, por encima de ella, planea un aliento vital que por ley de necesidad ha de desbordarse. Desde que los más insignes biólogos descubrieron que «la función hace el órgano», una vieja verdad ignorada frecuentemente ha iluminado con vivos resplandores los escabrosos rincones del juicio: la forma ha de servir para expresar la vida, y se transforma en la medida en que el impulso vital así lo exija.

Pasando por alto el origen francés o latino –aunque de todas maneras ultrapirenaico del alejandrino–, nos detendremos inmediatamente y con toda reverencia, en una figura preclara: el maestro Gonzalo de Berceo. Es en este viejo explorador del verso donde hay que buscar la fuente de inspiración en la que Darío bebió para remozar el alejandrino y libertarlo de la forma en que lamentablemente yacía apresado.

Este metro, empleado en sus comienzos en forma más o menos libre, pronto fué olvidado.

En el Cancionero de Baena no aparece sino ocasionalmente; parecía que había sido devorado por el dodecasílabo, metro de más fácil manejo. Hasta el siglo XIX no resurge, y cuando lo hace, queda cristalizado en dos únicas formas llamadas románticas: la acentuada en segunda, sexta, novena y décimo tercera; o en su defecto la otra forma acentuada en cuarta, sexta, undécima y décimo tercera. Ambas formas estaban compuestas por dos heptasílabos uno a continuación del otro. Aquellas formas que empleaba Berceo:

«Señora de los ángeles, puerta de salvedat

o bien:

«San Millán quant la vió ovo d'ella dolor...»

habían sido dadas al olvido por considerarlas defectuosas en extremo; buen ejemplo para aprender que en la vida de la humanidad, a veces un concepto domina una época.

Pero felizmente, de vez en cuando, un hombre de genio libre de prejuicios, rebusca afanosamente en el filón del tiempo y retorna del audaz viaje con algunas pepitas de oro puro entre las manos. Esto hizo Darío respecto de Berceo, y él mismo lo confiesa en los dos últimos sonetos de *Prosas Profanas*: en **«Yo persigo una forma»**, el poeta cuenta en versos alejandrinos su incontenible anhelo por encontrar la forma que sea chorro de fuente continuo, sollozo melódico, barca de ensueño; y en su soneto en honor a Berceo, pregona abiertamente sus preferencias:

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

*Mas a uno y otro pájaro divino
la primitiva cárcel es extraña;
el barroto maltrata, el grillo daña;
que vuelo y libertad son su destino.*

*Así procuro que en la luz resalte
tu antiguo verso, cuyas alas doro
y hago brillar con mi moderno esmalte;*

*tiene la libertad con el decoro
y vuelve, como al puño el gerifalte,
trayendo del azul rimas de oro.*

En verdad, Rubén remozó el antiguo alejandrino de Berceo, y le doró las alas con su moderno esmalte. En esta cruzada, rompió con aquella norma que imponía el oxitonismo en los versos pares y el acento en segunda o cuarta sílaba de cada hemistiquio, tomando al alejandrino en metro flexible; re-creó los hemistiquios de ocho sílabas, la división de palabras cuyas primeras sílabas pertenecen al primer hemistiquio y las últimas al segundo, la trasmutación de las voces esdrújulas en agudas, y aún más: creó acentos nuevos e insospechados para este metro, como el acento de octava («en el momento en que el salvaje caballero...»).

La personalidad de Darío avasalló a casi todos los poetas de España y de América, que poco a poco fueron rindiéndole tributo de imitación: Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, Eduardo Marquina, Amado Nervo, Andrés González Blanco, Chocano, Urbina, etc. etc. Otra aportación de Rubén en este metro, fué la traslación del alejandrino francés de doce sílabas. Sobre esto se ha hablado mucho, pero dígame lo que se quiera, no se les puede negar a dichos versos, por puras razones de xenofobia, su valor de pequeñas joyas raras.

Por lo demás, son demasiado conocidos los alejandrinos de Rubén, continuamente recitados por todos, para poner ejemplos.

VERSOS COMPUESTOS DE MÁS DE CATORCE SÍLABAS

Al abrir cualquier preceptiva en el capítulo dedicado a los versos de más de catorce sílabas, encontraremos, con raras excepciones, un extenso collar de censuras, críticas severas, reservas mentales, vetos y prohibiciones, miedosos alertas de ¡no pasarás! y hasta insultos. Críticos y preceptistas tienen la razón... a medias.

Parafraseando el viejo axioma de que «el hombre es un animal de costumbres», se podría decir que «el crítico-preceptista es un

animal de normas». En cuanto este raro y a veces necesario producto de la zoología literaria no tiene a mano una norma, una regla con que poder dar en la cabeza a su involuntario reo, está perdido, y esto lo incomoda. Es en este capítulo donde abundan los anatemas contra Rubén por la herejía de extravagancia.

Es verdad, que como en estos metros tan extensos no rigen leyes de acentuación fija, se encuentran con frecuencia, extravagancias de bulto cometidas por versificadores mediocres. Esta es la media razón de los preceptistas. Para escribir versos en estos metros de ultrahorizonte en la métrica, hace falta poseer técnica y buen gusto, y ante todo, ser un auditivo de nacimiento.

Pero, después de todo, estos metros no son sino versos compuestos. Ya hemos citado anteriormente un verso de Rubén de 18 en «**El poeta pregunta por Stella**»; este verso de 18 sílabas es una combinación de heptasílabo con endecasílabo. También existen de 17; un heptasílabo y un decasílabo simple, o un octosílabo y un eneasílabo, o bien de endecasílabo y heptasílabo, como lo usó Salvador Rueda en «**Los bárbaros de Roma**».

En la tierra extraña de los metros largos, hunde sus raíces el versolibrismo. Y es esta otra presea que ostenta Darío; fué él quien puso de moda en Hispanoamérica el verso libre, luego lo siguieron Lugones, Chocano, después los demás.

¿Quién no escucha con placer los armoniosos acordes de «**Marcha Triunfal**»:

*¡Ya viene el cortejo!
 ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.
 ¡La espada se anuncia con vivo reflejo;
 Ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines!*

Pero, esto nos lleva a considerar el hexámetro. Con frecuencia, se confunde el verso libre o blanco cuyas acentuaciones no están

regladas nada más que por el oído, con los versos de larga medida, pero regidos por pies rítmicos, Para terminar hablaré de:

EL HEXÁMETRO

Es aquí en donde en parte, disiento de Rubén. Los preceptistas antiguos, estuvieron siempre conformes en que ciertas formas métricas castellanas, correspondían al hexámetro greco-latino. Sólo después de los estudios de Coll y Vehí, alguno que otro ha dudado de que ésto sea posible.

Existe sí, una frontera insalvable para ello: la diferencia esencial de la conformación silábica en ambos idiomas.

Los metros latinos son: el bímetro, el trímetro, el tetrámetro, el pentámetro, el hexámetro y el polímetro, según el número de pies que tuvieren. El hexámetro consta de seis pies: cuatro dáctilos o cuatro espondeos, el quinto pie debe ser dáctilo, y el sexto un espondeo o troqueo. Pero, ¿qué es un pie? Un pie latino es una unidad fonética compuesta de sílabas breves y largas. El pie dáctilo estaba formado por una sílaba larga y dos breves, el trocáico por una larga y una breve, el espondeo por dos largos.

La sílaba larga se pronunciaba en latín, en un tiempo que correspondía exactamente a la pronunciación de dos sílabas breves, esto es: cada sílaba larga valía dos breves. Esta diferencia constituía la esencia del idioma latino, y el oído de los pueblos que hablaban esta lengua, estaba conformado para percibir la modulación silábica.

El idioma castellano, al contrario, está basado en el **isocronismo silábico**. Para nosotros, la sílaba **trans**, compuesta de cinco letras, debe ser pronunciada en el mismo tiempo en que pronunciamos la sílaba **do**, compuesta de dos letras y aún prácticamente en el mismo tiempo en que pronunciamos la sílaba **i** compuesta de una sola letra. El oído castellano, pues, percibe la cantidad silábica, así como el latino percibía la modulación brevi-longa.

Ahora bien: el ritmo del hexámetro no está basado en la cantidad silábica que es la esencia del verso castellano (lo cual encierra un concepto temporal), sino más bien en la forma silábica, en la modulación especial de sílabas breves y largas, lo cual encierra un concepto espacial, si se nos permite la expresión. En lengua latina, una palabra compuesta de dos sílabas largas, no **cabe** en el espacio de otra formada por dos sílabas breves. Cada idioma tiene sus características esenciales, su genio propio, y conforme a esta naturaleza, obran como moldes para contener formas especializadas, modalidades **sui géneris** imposibles de trasladar, so pena de perder su prístina naturaleza original.

Los trabajos de Coll y Vehí, han venido a demostrar que hay solamente una diferencia de 25 segundos entre el tiempo que se lleva para pronunciar las doscientas sílabas más breves de nuestro idioma y las doscientas más largas, lo que viene a demostrar que, prácticamente, en nuestro idioma, la sílaba **trans** se pronuncia en el mismo tiempo que la sílaba **i**. Con esto queda demostrado la imposibilidad de hacer en castellano hexámetros latinos.

Esto no impide que por otra parte, los versos de «**Salutación del optimista**», tengan su belleza propia, su valor intrínseco innegable:

*Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda,
espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!
Porque llega el momento en que habrán de cantar
nuevos himnos
lenguas de gloria. Un vasto rumor llena los ámbitos;
(mágicas
ondas de vida van renaciendo de pronto...*

.....

Muchas otras cosas se pueden decir de Rubén innovador o renovador que no pertenecen al dominio de la métrica, pero éste no es nuestro tema.

Nos hemos contraído a mirarlo desde el ángulo del modernismo, en cuanto éste es ritmo y acento: métrica.

Sin embargo, el modernismo es, como el romanticismo, una actitud estética. Como movimiento literario es avanzada de la libertad, en el sentido de que rompe y desata los grilletes que tanto ama la inercia de la tradición. Su forma es lírica, pero su substancia es cósmica. Si hay que rotular a Rubén en el catálogo de las denominaciones, yo no lo colocaría entre los románticos, ni mucho menos entre los de tendencia clasicista, ni aún entre los que (como dice el músico Strawinsky de sí mismo) son más arquitectos que otra cosa. Rubén es tan romántico por la libre expresión del sentimiento de la vida, como clásico por la armonía de la forma; tan músico como arquitecto; es un poeta integral, un poeta cósmico, un signo humano, un hombre-jalón en la ruta del arte del verso, un mago que al insuflarle a la palabra su aliento de vida –sangre y espíritu–, la anima con el inefable gozo de la Belleza, que **eso** para mí, es LA POESIA.