

FILOSOFIA DE LA METRICA

La métrica no es un arte fundado en convencionalismos: pues, aunque sus métodos sean hoy puramente empíricos, es — como la lingüística en general — una ciencia histórica y filosófica. Sus leyes, en efecto, arraigan en lo más hondo de la psicología humana; sus fenómenos se desenvuelven con la maravillosa unidad de los hechos naturales, aunque sus causas, en la mayor parte, obren ocultas en el antro de la subconsciencia; y hasta sus habituales licencias, menos ingratas cuanto más antiguas y extendidas, como las diéresis *súave* y *rúido*, confirman el principio biológico de que la costumbre es una segunda naturaleza, así como la naturaleza es a su vez, dentro de latos límites, una primera costumbre.

A demostrar lo dicho, a lo menos parcialmente, se encaminan las siguientes investigaciones perfunctorias, cuyo mérito será sólo señalar nuevos derroteros a los amantes de la verdad científica y del trabajo sin remuneración económica.

Leamos una vez más la serranilla del marqués de Santillana, para examinar luégo las características de su metro:

Moza tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.

Faciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vencido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas e flores,
guardando ganado
con otros pastores,
la vi tan graciosa
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la Finojosa.

Non creo las rosas
de la primavera
sean tan fermosas
nin de tal manera,
fablando sin glosa,
si antes sopiera
d'aquella vaquera
de la Finojosa.

Non tanto mirara
su mucha beldat,
porque me dexara
en mi libertat.
Mas dixé : «Donosa
(por saber quién era)
¿ dónde es la vaquera
de la Finojosa ?»

Bien como riendo
dixo: «Bien vengades;
que ya bien entiendo
lo que demandades :
non es deseosa
de amar, nin lo espera,
aquessa vaquera
de la Finojosa».

Prescindiendo del delicado pensamiento que desenvuelve el poeta, y de la grata armonía que con él guardan la sencillez del lenguaje y de las estrofas, algo hay en ese discurso métrico que nos deleita el oído y que conmueve de diversas maneras, al margen de la trivialidad del cuentecillo, nuestra sensibilidad artística. Si estuviera escrita en idioma que no entendiéramos, o si no paráramos mientes en la historieta contada, no dejaría esa gentilísima poesía, convenientemente leída y pronunciada, de herir dulcemente el corazón y de suscitar en él como un acorde o arco iris de emociones agradables que se fusionan en un conjunto más deleitoso aún. ¿ En dónde está, pues, la virtud que produce ese estado de conciencia tan placentero como indefinible, y que contribuye poderosamente a acentuar los sentimientos provocados por la breve historia de una pastorcilla cuya hermosura y desdén, únicas pinceladas del cuadro, contrastan poéticamente sobre el claroscuro de la humildad de honestidad de la muchacha? En el orden acompañado de una sucesión de sílabas o unidades fonéticas que van diciendo directamente a la emotividad, como

la música, lo mismo que, obrando por repercusión desde lo más alto del alma, el pensamiento imaginativo que los versos desarrollan en palabras. Hay, pues, como en todas, una doble acción psicológica en esa poesía, sobre la sensibilidad artística: una que baja de la imaginación al dominio de los sentimientos, y otra que los toca inmediatamente a través de las sensaciones auditivas, con la magia con que el músico hiere las cuerdas del laúd. La primera corresponde a las palabras, unidades lógicas que, luégo de golpear el timpano y de precipitarse en corrientes nerviosas a los órganos del cerebro, se despojan en la conciencia de su vestidura fonética y se transforman en imágenes desnudas con su halo sentimental; la última es obra del *vario ritmo* de las sílabas, cuya sucesión va cortada isócronamente por fenómenos señalados y diversos que a trechos cautivan la atención, desviándola del monótono curso de las frases.

Pero ¿cuáles son los fenómenos fonéticos que llevan el compás y determinan el ritmo y su variedad? ¿Acaso únicamente el acento métrico de los versos, que agrupan en conjuntos de seis las sílabas del discurso? Sería grave error creerlo; pues no sólo ellos desempeñan ese oficio de batuta, sino que también contribuyen claramente a la medida, señalando etapas en el correr de las emisiones de la voz, las pausas de mitad de estrofa—cada veinticuatro sílabas—, las mayores de sus finales, la repetición isócrona del hexasílabo *De la Finojosa*, y, por último, lo que sorprenderá decirlo: los consonantes en *osa, era, ía, ado* etc., que sirven como para perfilar la audición de los grupos silábicos. Todos esos fenómenos, repetidos a intervalos iguales—los acentos cada seis sílabas a partir del primero, las pausas cada veinticuatro, la rima cada doce, diez y ocho o veinticuatro, y un verso siempre igual cada ocho renglones métricos—determinan cada uno por su parte un ritmo, una división

de las unidades fonéticas del discurso en porciones que exigen un mismo tiempo para pronunciarlas y oírlas normalmente; y es ese compás variado lo que excita gratamente nuestra sensibilidad, poniéndola a tono con la emotividad de las imágenes pintadas por el poeta. Mas si en lo objetivo esos diferentes ritmos no difieren sino en el número de sílabas de sus cortes y en la naturaleza del signo fónico de cuenta (acento, pausa, rima, estribillo), en lo subjetivo su disparidad es bastante más substancial, porque cada uno de ellos determina—en la franja psíquica en que se confunden y separan a la vez las sensaciones y los sentimientos—un peculiar estado de conciencia, una emoción propia más o menos honda y de distintas tonalidades, que con ellos se corresponde en todos los individuos de la especie humana que hablan una misma lengua y se sirven de unos mismos metros para el verso. Sucede con la variedad del ritmo y sus diversas traducciones emotivas, lo que con las vibraciones del éter y los colores, las vibraciones del aire y las notas musicales: a 435 billones de vibraciones por segundo corresponde la sensación de lo rojo, a 764 la de lo violeta, siendo más allá de esos límites el ojo ciego; y las diversas notas y tonos de la música se perciben, con notables diferencias sensoriales (do, re, mi, fa etc.), entre ochenta y veinte mil vibraciones dobles por segundo. Y asimismo ocurre con el ritmo en la versificación; porque uno es el sentimiento que origina el del acento, otro el de la pausa, diferente de los dos el de la rima y diverso también el del estribillo; sumándose a esa variedad de la estética del verso la que proviene de la múltiple diversidad de los pies, porque no impresionaban de igual manera la emotividad de griegos y latinos, el yambo con su sílaba larga cada dos unidades, y el dactílico, por ejemplo, con su larga antes de cada dos breves; y no dicen hoy lo mismo a nuestra sensibilidad el endecasílabo heroico:

«Redón-do y ró-jo el sól-se vé-sin rá-yos»,
«Oh fiél-imá-gen sú-ya pe-regrí-na!»,

y el adónico de Villegas:

«Dúl-ce ve-cíno-de la vérde-sél-va»,

que, a diferencia del primero, vivo como el toque de un clarín de guerra, se insinúa con la dulcedumbre de una gaita en el húmedo silencio de la alta noche:

«Dulce vecino de la verde selva,
Huésped eterno del abril florido,
Vital aliento de la madre Venus,
Céfiro blando ;

Se tiene, pues, que si equiparamos cada emoción particular del ritmo a un color, hay tantos diferentes como estos recursos de la métrica:

- 1.º el acento rítmico,
 - 2.º la pausa (cesura, pausa menor, media y mayor),
 - 3.º la rima (asonante o consonante), y
 - 4.º el estribillo (la palabra, verso o estrofa que se repiten a intervalos iguales);
- y tantos matices en los grupos 1.º y 3.º, como variedades de pies y de rimas.

En la versificación griega y latina era la cantidad o tiempo invertido en pronunciar cada sílaba, el signo natural del compás. Las sílabas largas agrupaban las breves, como en el yambo y el anapesto, o las breves distribuían las largas, como en el troqueo y el dactílico; de igual manera que en la poesía moderna, perdida la noción de cantidad, las sílabas acentuadas interrumpen la monotonía de las inacentuadas, o, a la inversa, llevando entonces las últimas el compás:

«Virgen-mádre-cásta es-pósa»;

aunque hasta ahora, sin embargo, se ha creído que es también el acento el que allí determina los ciclos silábicos, sin pensarse que, en esa hipótesis, el verse enun-

clado no sería troqueo, como se le considera, sino yámbico, precedido de una sílaba inicial fuera de cuenta:

Vir-gen, má-dre, cás-ta espó-sa.

Así también en los pies dactílicos, es la mayor brevedad de la sílaba subsiguiente a la acentuada la que determina el ritmo (no el acento propiamente):

«Súban al-cérco de O-lím-po lu-ciénte»,

como si se tratara de una sucesión de esdrújulos (cándido, límpido pétalo), seguidos de una voz grave; y, según esta concepción métrica, no habría en realidad anfibracos, sino anapestos precedidos de un yambo:

«Con crí-nes tendí-das ardér-los comé-tas».

Y es más: si la costumbre educara el oído para nuevos y hoy desconocidos recursos rítmicos, se oiría el compás que marcara la repetición de una consonante fuerte, por ejemplo, cada cierto número de sílabas, o la de una vocal, llena o débil, isócronamente emitida en la sucesión de las palabras; de igual modo que hoy obran en el metro el acento y, antiguamente, la cantidad de las sílabas. El caso no sería ni siquiera nuevo, pues en siglos pasados la poesía inglesa se valía de tales instrumentos de medida, llamados *initial rhymes*, que constituían como una aliteración métrica, no imitativa solamente. Según ese viejo sistema cada una de las dos mitades del verso comenzaban con sonidos semejantes o idénticos, acentuados ambos o sólo el primero, como en este ejemplo moderno de Edwin Markham (*Lincoln, the man of the people*), que se lee en la antología americana de Alice Cecilia Cooper (*Poems of to day*):

«Wrenching the rafters from their ancient rest» (1).

La rima final, ya de verso o de hemístiquo, no es, pues, como la *initial rhyme* del antiguo inglés, sino una modalidad del ritmo de los versos; aun cuando sor-

(1) Arrancando las vigas de sus viejos estribos.

prenda esa afirmación, porque no nos afecta de igual manera que el ritmo de los acentos o de las pausas. No es, no puede ser la rima una combinación armónica de sonidos simultáneos, como los acordes de la música; siendo así que las sílabas aconsonantadas o asonantadas se suceden a intervalos iguales, o a un determinado compás, y no coexisten como las notas que vibran al unísono, a cada golpe de las manos del pianista:

«Yo quisiera remontarte a regiones ignoradas
 Donde nubes celestiales envolviesen tu figura,
 Donde nadie disfrutase de la luz de tus miradas
 Y, en yugo voluntario, nuestras almas enlazadas
 Fuesen nómadas, errantes por el éter de la altura» (1).

(ADOLFO LLUCH, *Anhelos*).

(1) Olmedo introdujo en sus dos grandiosos cantos épicos a *La Victoria de Junín* y *Al vencedor de Miñarica* innumerables aliteraciones con la letra *r*, como para imitar el fragor estentóreo de las armas; pero es curioso que, por colocar ese estridente sonido precisamente en las sílabas rítmicas de los endecasílabos (4.^a, 8.^a y 10.^a o 6.^a y 10.^a), contribuya él a llevar el compás del metro, como lo denuncia el hecho de que lo hayamos advertido:

«El trueno horrendo que en fragor revienta»;
 «Y las catervas van despavoridas»;
 «Y discurrendo el vencedor en tanto»;
 «Ya el ronco parche y el clarín sonor-o
 No a presagiar batalla y muerte trueno
 Ni a enfurecer las almas: mas se estrena»;
 «Y el caudillo impertérr-ito su frente»;
 «El número al valor, la fuerza al arte»;
 «El vencedor del vencedor de Europa»;
 «Perdió el valor, más no las ir-as pierde»;
 «Tal se ve Héspero arder en su carrera»;

 «En vano el bronce fraticida trueno,
 Y de las armas rompe el estallido;
 Y al recrutar el carr-o de la guerr-a
 Se siente en torno retemblar la tierr-a.

Los sonidos de la *ll*, *y* y *v* reemplazan a veces el de *r*; y,

Y, en esto de la repetición de los fonemas, hay mucho que considerar en la poesía. Si se trata de un expediente imitativo o de un arbitrio rítmico, nada tendremos que objetar; pero cuando las sílabas o sus elementos menudean sin variedad en un verso o en una estrofa, no puede negarse que la monotonía, silvestre entonces, desagrada. *Se empujan hacia el místico infinito*, sería insufrible endecasílabo flautado, porque como el ritmo introduce precisamente un elemento de unidad que va haciendo cortes en la frase, es necesario, para que resalte, que haya variedad en los demás elementos del verso; y, como las vocales son tan sonoras en nuestro idioma, se impone alternarlas con acierto, para la perfección estética del metro. Es la variedad de vocales y su melódica sucesión lo que más agrada en *La Luna* de Diego Fallon:

Ya del oriente en el confín profundo
 La luna aparta el nebuloso velo,
 Y leve sienta en el dormido mundo,
 Su casto pie con virginal recelo.
 Absorta allí la inmensidad saluda,
 Su faz humilde al cielo levantada,
 Y el hondo azul con elocuencia muda
 Orbes sin fin ofrece a su mirada....

Porque, como cada vocal es un timbre de la voz humana, en cada una de ellas hay una nota dominante que la particulariza; y, siendo así, no es extraño que el *a-e-i-o-u* del primer verso de Fallon resulte una grata frase musical, diferente de la melodía *o-i-e-u* que deja aunque éste pertenece en ocasiones a la articulación siguiente a la acentuada, algo deja siempre en ese sitio por el prolongado redoble de la letra; pues la *r* en articulación directa sólo puede pronunciarse con el apoyo de la vocal precedente. Por eso Salvá y Bello silabeaban así: *Par-is*, no *Pa-ris*; y lo cierto es que nuestros infinitivos se han formado perdiendo la *e* final latina y conservando la *r* (*amar* de *amare*, *oír* de *audire*, etc.).

oir el quinto verso, por ejemplo. ¿Era Fallon músico? Pues es maestro en melodías vocales, y ha innovado en versificación.

La sola semejanza de la terminación de dos palabras, es decir, la rima por sólo ser rima, no es bella: afea, por el contrario, y se la extirpa por monótona cuando crece en desorden. Su belleza estriba en poder desempeñar el oficio de las barras que marcan en música la sucesión o reproducción de los compases; y es, por tanto, el ritmo que baten, lo que hay de estético en los consonantes y asonantes de la versificación.

Lo que sucede, pues, es lo ya dicho: que hay una emotividad para el ritmo de la rima, y otra para el del acento etc. ¿Por qué? Por lo mismo que un cierto número de vibraciones determina un color o un sonido, y otro número diferente una sensación diversa: verde o anaranjada, fa o re, en los respectivos dominios de la vista o el oído. El mundo subjetivo de los sentimientos comienza allí en donde acaba y se esfuma el meramente sensorial, con sus irradiaciones emotivas; y la experiencia interna y la analogía nos dicen así de consuno que la organización de aquél debe ser semejante a la de éste.

En esa como escala o espectro sentimental que determinan los diversos recursos rítmicos, estriba precisamente el principio literario de que cada asunto exige su metro propio: aquel o aquellos que más se asemejen en su emotividad directa al tono estético del tema versificado:

«LO TRISTE ES ASÍ

Dos lánguidos camellos de elásticas cervices,
De verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
Los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
A grandes pasos miden un arenal de Nubia.
Alzaron la cabeza para orientarse, y luego
El soñoliento avance de sus vellosas piernas,
Bajo el rojizo dombo de aquel cenit de fuego,
Pararon silenciosos al pie de las cisternas....

Un lustro apenas cargan bajo el azul magnífico
Y sus ojos quema la fiebre del tormento:

¡Tal vez leyeron, sabios, borroso geroglífico
Perdido entre las ruinas de infausto monumento!

Vagando taciturnos por la dormida alfombra,
Cuando cierra los ojos el moribundo día,
Bajo la virgen negra que los llevó en la sombra
Copiaron el desfile de la Melancolía.

.....
Todo el fastidio, toda la fiebre, toda el hambre,
La sed sin agua, el yermo sin hembras, los despojos
De caravanas... huesos en blanquecino enjambre...
Todo en el cerco bulle de sus dolientes ojos.

Ni las sutiles mirras, ni las leonadas pieles,
Ni las volubles palmas que riegan sombra amiga,
Ni el ruido aparatoso de claros cascabeles,
Alegran las miradas al rey de la Fatiga.

¡Bebed dolor en ellas, flautistas de Bizancio,
Que amáis pulir el dácilo al són de las cadenas:
Sólo esos ojos pueden deciros el cansancio
De un mundo que agoniza sin sangre entre las venas!»

.....
(GUILLERMO VALENCIA)

En esta composición, de estilo simbolista, en que la resignada tristeza del camello y las fatigas del desierto retratan el fastidio y la melancolía, el poeta acentúa el efecto psíquico de las imágenes que pinta con el ritmo de onda larga de los acentos, con la longitud misma del metro de catorce sílabas y con las voces polisilábicas que menudea en los versos: «Dos lánguidos camellos de elásticas cervices», «Vagando taciturnos por la dormida alfombra», etc. Rollin nos propone un ejemplo semejante, de las Eglogas de Virgilio (V, 20), en su *Traité de Poésie Latine*:

«Extintum Nymphae crudeli funere Daphnim
Flebant....» (1).

(1) Lloraban las Ninfas a Dafnis, con nefaria muerte fallecido.
{Traducimos para los alumnos de primer año del Colegio del Rosario Mayor}.

Y el mismo tema de Valencia sigue en armonía con la versificación en este pseudo-soneto de Evaristo Carriego, en que batan el ritmo solamente los consonantes y dos acentos métricos, en sexta y undécima sílabas:

«LA MUCHACHA QUE SIEMPRE ANDA TRISTE

Así vive la pobre, desde la fecha
En que, tan bruscamente, como es sabido,
Aquel mozo que fuera su prometido
La abandonó con toda la ropa hecha.

Si bien muchos lo achacan a una locura
Del novio que oponía sobrados peros,
Todavía se ignoran los verdaderos
Motivos admisibles de la ruptura.

Sin embargo, en los chismes, casi obligados,
De los pocos momentos desocupados,
Una de las que cosen en el taller

Dice —y esto lo afirma la propia abuela—
Que desde que ella estuvo con la viruela,
El, ni una vez siquiera, la ha vuelto a ver».

Póngase más arte rítmico en esos versos, y chocaría la vulgar trivialidad del asunto, por la preparación del ánimo a cosas mayores. En cambio, como el chisme de vecindad aparece versificado, sólo se espera de él el poco zumo poético que es dable exprimir aun de la carroña de un perro. Que lo diga *Flores del Mal* de Carlos Baudelaire.

Pero, contrariamente a aquellos dos ejemplos, no se siente armonía entre el metro y el asunto en esta poesía de Boscán:

«Tristeza: pues yo soy tuyo,
Tú no dejes de ser mía;
Mira bien que me destruyo
Sólo en ver que el alegría
Presume de hacerme suyo.
Oh, tristeza!
Que apartarme de contigo,

Es la más alta crueza
Que puedes usar conmigo.
.....»

Los verdaderos vates son inconscientemente infalibles en establecer ese paralelismo entre la línea que baja de la imaginación a penetrar en las regiones de la sensibilidad artística, y la que sube de los sentidos a heirirla en unas mismas cuerdas, para formar el acorde emotivo; pero día llegará en que el psicólogo pueda dictar desde su laboratorio, de manera consciente, aunque tal vez sin sentirlos, esas normas de la literatura, por medio de procedimientos puramente experimentales, en que los individuos de temperamento poético hagan de conejillos de Indias.

Veamos ahora el efecto rítmico de las repeticiones de frases o aun de palabras. Así como el verso es una rítmica sucesión de sílabas—ritmo *es orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas*—, así la estrofa es un conjunto rítmico de versos, y el poema o el canto, si no es unifoliado, un todo rítmico de estancias; pero el compás aquí exige, por razones de proporción, recursos más llamativos: pausas lógicas prolongadas y palabras enteras que tornan y tornan a intervalos iguales, un verso o toda una estrofa:

«VIVE LA FRANCE

Franceline rose in the dawning gray,
And her heart would dance though she knelt to pray,
For her man Michel had holiday,
Fighting for *France*.

She offered her prayer by the cradle-side,
And with baby palms folden in hers she cried:
If I have but one prayer, dear, crucified
Christ—Save *France*.

But if I have two, then, by Mary's grace,
Care me safe to the meeting place,

Let me look once again on my dear love's face,
Save him for *France*» (1).

(CHARLOTE HOLMES CRAWFORD).

Las siguientes estrofas terminan: «A song to *France*», «Heaven and *France*», «Soldier of *France*», «Vive la *France*», repitiendo al final de cada una el concepto dominante en la composición, por la razón misma que conviene al acento rítmico de los versos que coincida el ortológico de las voces con el enfático de las frases:

«Hiende las olas espumosas, y huye
A su benigno, omnipotente imperio».

Ya en esta canción de Pablo Piferrer se repiten un verso y una palabra:

«Ya vuelve la primavera:
Suene la gaita—ruede la danza:
Tiende sobre la pradera
El verde manto de la *esperanza*.
Sopla caliente la brisa:
Suene la gaita—ruede la danza:
Las nubes pasan aprisa,
Y el azul muestran de la *esperanza*.

(1) Levantóse Francina muy temprano en el alba, y, aun cuando el corazón le reventaba de gozo en el pecho, arrodillóse a implorar, porque llegaba de vacaciones Miguel su esposo, quien combatía por *Francia*.

Elevó sus plegarias al pie de la cuna, y, juntando en las suyas las manitas del niño, oró suplicante: «Si sólo un ruego puedo hacerte —Oh!, amadísimo Jesús crucificado—, salva a *Francia*.

«Pero si me es dado pedirte más, llévame sin tropiezo —por intercesión de la Virgen— al lugar de la cita; permíteme que vuelva a ver el rostro de mi amado, y sálvalo para *Francia*».

La precedente es una de las más delicadas poesías líricas de la moderna literatura norte-americana, con la que no puede hombrearse —apena el decirlo— el lirismo de brocha gorda de nuestros más recientes poetas.

La flor ríe en su capullo:
Suene la gaita—ruede la danza:
Canta el agua en su murmullo
El poder santo de la *esperanza*.

Morirá la primavera:
Suene la gaita—ruede la danza:
Mas cada año en la pradera
Tornará el manto de la *esperanza*.
La inocencia de la vida
(Calle *la gaita—pare la danza*)
No torna una vez perdida:
¡Perdí la mía! ¡Ay mi *esperanza!*»

¿Y quién no ha saboreado en el mundo hispano las cadencias sugestivas del *Nocturno de Silva*, con sus interminables repeticiones llenas no obstante de encanto:

«Una noche,

Una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas
[de alas.

Una noche

Y eran una,
Y eran una,

Y eran una sola sombra larga,
Y eran una sola sombra larga,
Y eran una sola sombra larga!»

Pero en *Los maderos de San Juan* hay más poesía, y más candor y ternura en el estribillo:

«*Triqui, triqui, triqui, triqui, tran!*
Triqui, triqui, triqui, tran!

De Mauricio Maeterlinck es la siguiente dulcísima canción:

«*On est venu dire*
(*Mon enfant, j'ai peur*),
On est venu dire
Qu'il allait partir.....
Ma lampe allumée
(*Mon enfant, j'ai peur*)

El corazón me anuncia
(Hijito, siento miedo),
El corazón me anuncia
Que papá nos dejó:
A un candil encendido
(Hijito, siento miedo),

<i>Ma lampe allumée,</i>	A un candil encendido
Me suis approchée. . . .	Me fui llegando yo. . . .
<i>A la première porte</i>	A los primeros pasos
(<i>Mon enfant, j'ai peur</i>),	(Hijito, siento miedo),
<i>A la première porte</i>	A los primeros pasos
La flamme a tremblé. . .	Su luz temblequió. . . .
<i>A la seconde porte</i>	A los segundos pasos
(<i>Mon enfant, j'ai peur</i>).	(Hijito, siento miedo),
<i>A la seconde porte</i>	A los segundos pasos
La flamme a parlé. . . .	Su luz chisporrotó. . . .
<i>A la troisième porte</i>	Y a los extremos pasos
(<i>Mon enfant, j'ai peur</i>)	(Hijito, siento miedo),
<i>A la troisième porte</i>	Y a los extremos pasos
La lumière est morte.	La llama se extinguió. . . .

Repite allí el poeta el primer verso de cada estrofa, y uno diferente, el segundo, en todas ellas, para poetizar en el grato ambiente infantil.

Las entancias de *Le Roi d'Yvetot*, de Perre Beranger, finalizan con este monótono estribillo, oportuno sin embargo:

*«Oh! oh! oh! oh! Ah! ah! ah! ah!
 Quel bon petit roi c'était là,
 Là, là. (1).»*

Pero si los decadentes han abusado tal vez de este recurso rítmico, en poetas como Lord Tennyson es arrojador el sentimiento que produce:

*«My Rosalind, my Rosalind,
 My frolic falcon, with bright eyes,
 Whose free delight, from any height
 Of rapid flight,
 Stoops at all game that wing the skies,
 My Rosalind, my Rosalind (2)
»*

(1) «Ah! Consoláos (là, là): ¡Qué buen reyzeuelo es éste, por lo demás!»

(2) *Rosalinda, Rosalinda*: mi atrevido halcón, de mirada penetrante, que, en raudo vuelo y sin medir la altura, te arrojas con vivo deleite sobre toda caza que los aires cruce: *Rosalinda, Rosalinda. . . .*

Y qué decir de aquella poesía hondamente sentida de Gustavo Adolfo Becquer, que cada veinticuatro versos repite aquel doliente:

*«Dios mío, qué solos
 Se quedan los muertos»?*

Hoy mismo, en la nación de los dólares, se siente el ritmo de los estribillos, como lo prueban—entre otras muchas canciones más o menos populares—*Vitae lampada* de Henry Newbolt, en el sexo masculino, con su verso de final de estrofa:

«Play up! play up! and play the game»,

y *A chant out of doors* de Marguerit Wilkinson, en el sexo femenino.

No sólo uno o más versos, sino estrofas enteras, se rapiten con isocronismo estético en los grandes poemas. En tiempos de Homero, como observa Hermosilla en el prólogo de su admirable traducción de la *Iliada*, era ése un uso constante y como sagrado: un tributo religioso debido a las musas. Pero ¿en dónde radica el secreto encanto de tales estribillos? Objetivamente, en el ritmo y sólo en el ritmo que de la acompañada repetición proviene, como de la distribución más o menos simétrica de los acentos, pausas y rimas; y subjetivamente, de las distintas formas de la sensibilidad que esa múltiple variedad de recursos métricos provoca por la sola excitación del aparato auditivo. La vista y el oído no vierten en el dominio puramente sensorial, como ya hemos tenido ocasión de apuntarlo, todos sus fenómenos biológicos en un molde único, sino que, mediante «aquel cálculo secreto que nuestra alma hace sin notarlo», según la ingeniosa expresión de Leibnitz, a cada número de vibraciones que los impresiona en sus órganos externos, a cada ritmo de la onda que se agita, a cada verso escrito por la oculta mano del Creador, corresponden un color en el espectro solar y una

nota en la escala musical. Así, pues, no es para sorprendernos, sino para confirmar una ley del espíritu en toda la universalidad a que la experiencia le da derecho, que el ritmo poético batido por los acentos, pausas, rimas y estribillos, en gran variedad de ondas, acarree también diversidad de tonos sentimentales, que se extienden desde los oscuros antros de la melancolía, hasta las alturas fulgurosas del beneplácito y placer, bañados siempre por la luz indefinible de lo bello y trascendental.

El ritmo de los acentos se acerca mucho al de la música: es casi una peculiar sensación auditiva que irradia en el mundo de los sentimientos; los de la rima y las pausas son bastante más emotivos: ya no se prestan a las combinaciones de la melopeya ni de la danza, y los demás son puramente pasionales; aunque hay también un ritmo intelectual que fluye de la división de los poemas en grandes números, y que contribuye—no hay duda—a la mayor belleza de los cantos épicos y quizá también de la poesía dramática. Sabido es que Dante, cuya *Divina Comedia* es modelo inimitable en el ritmo, dividió su grandiosa obra en tres reinos de igual número de versos, para recordar la Trinidad de Dios.

Y no es privativo de la variedad de los ritmos producir cada uno su peculiar sentimiento; pues que el hecho se observa también en los colores, en los sonidos y, en general, en todos los órdenes de sensaciones, correspondiendo a cada una un tono sentimental propio, que es el que el poeta debe tratar de sintonizar con el asunto que versifique, para no producir perjudiciales interferencias. Los psicólogos estudian extensamente esa curiosa correlación entre sensaciones y sentimientos, debida tal vez a la vecindad de esas dos regiones de lo consciente, en el espíritu; pero lo que nos importa anotar aquí es que a ese fenómeno se debe el que podamos

asociar en las revivificaciones mnemónicas una nota y un color, una sinfonía y un paisaje, la hora gris del atardecer y una melodía fúnebre. Así se comprende que Wagner haya podido trasladar espléndida y poderosamente a la orquesta la virtud dramática de la escena, y que su música haga vibrar la sensibilidad artística tan a tono, en concepto de los peritos, con la emotividad propia de las leyendas germánicas que poetizó; así se explica que el genio de Beethoven haya retratado una noche de luna desgranando las notas del piano en dulcísima sonata, como se derrama la lumbre apacible del astro noctívago en la soledad y reposo de la noche, y así también que, en otro género del arte, Darío hubiese pretendido componer una *Sinfonía en gris mayor*.

En general, la poesía simbolista se vale por instinto de tan preciosos recursos, que los clásicos, pendientes sólo del símil y la metáfora (1), ignoraron plácidamente; pero no hay que abusar del sistema, cuyas leyes se desconocen aún, pretendiéndose por ejemplo que la aureola sentimental peculiar de un temperamento anormal o enfermizo—porque en esto, como en todo, hay una conciencia y subconsciencia individuales y otras étnicas—sea plato de gusto para todos y que todos paladeemos como el autor. No; simbolismo no es onomanía, y no todos sufrimos, verbigracia, con la intensidad que en Lamaitre, el fenómeno de la audición colorada, ni nos comparamos con el cubismo en pintura, ni con algunos asuntos muy esotéricos de Verlain y Darío. El poeta debe pensar en todo ello, y ya que no escribe para leerse a sí mismo, ha de buscar en su alma lo que hay de común con todas, ora despierto, ora adormecido, y poetizar con esos elementos normales el asunto nuevo que le agite.

(1) La metáfora y el símbolo se diferencian en que aquélla habla a la imaginación, y desde su altura conmueve, y éste se dirige directamente a la emotividad, a través de las sensaciones.

Pero ¿en qué consiste, pues, la versificación? En el adecuado uso de un recurso estético, único: el ritmo, que, no obstante su unidad genérica en lo objetivo, provoca en lo subjetivo una gran variedad de estados de conciencia que se prestan a armonizar con el tono sentimental de todos los asuntos poéticos. Si se pregunta ahora por qué el ritmo pincela un tinte de belleza en cuantas emociones despierta en el ánimo, no es difícil señalar como causas biológicas hechos plenamente comprobados en psicología experimental. Se sabe de mucho tiempo atrás que el ritmo es dinámico, y que por esto el redoble del tambor acrecienta las hemorragias, como fue observado la primera vez por el médico Haller en el fragor de las batallas; y, como toda sensación de potencia interna, de energía nerviosa estática, se resuelve espontáneamente en un sentimiento de placer y euforia, con raíces puramente fisiológicas (Cf. Ch. Feré: *Sensación y movimiento*), no hay para qué adelantar la investigación en el camino de conocer, cuanto a lo corpóreo que hay en el hombre, consubstancialmente unido con el espíritu, los fundamentos de la estética del verso. Sin embargo, el ritmo obra también favorablemente en el sostenimiento de la atención sin la pena del cansancio, y ésta es otra fuente de placer, que en un plano más elevado se suma a la anterior. Una sensación demasiado uniforme en el espacio o en el tiempo decae gradualmente en intensidad, si se la abandona a sí misma, y hay por consiguiente que fatigar la actividad representativa para mantenerla en su primitiva fuerza (Ch. Th. Ziehen, *Psicología fisiológica*); pero la variedad, en cambio, el contraste sucesivo, permite que determinadas regiones grises de los centros nerviosos sensitivos descansen y se reconstituyan, reposando en sus funciones puramente metabólicas, mientras otras prosiguen en actividad, como tropas de refresco. De ahí que lo nuevo, por trivial que sea, atraiga fácilmente la atención, y que el metódico em-

pleo de lo novedoso para el niño, constituya un excelente sistema en pedagogía (1).

La versificación no es, pues, sino lo dicho con la aridez intelectual de lo científico y la brevedad que exige una revista; aunque, por ello mismo, sea más bello poetizar como Zorilla:

«¿Que los versos no son la poesía?

No, pero son su vestidura regia;
 Son de su jerarquía el atributo;
 La pedrería son de su diadema;
 De su manto real son los armiños;
 La poesía por el verso es reina:
 La versificación es la cuadriga
 De corzas blancas con que va a sus fiestas,
 La góndola de nácar en que boga
 Y las alas de cisne con que vuela».

* * *

Consideremos ahora otros pormenores, menos poéticos, de la versificación.

Sabido es que la sinéresis es menos grata al oído que la sinalefa. Más aún: la sinéresis se mira siempre

(1) Demuestran algunos psicólogos la existencia del ritmo de la atención con una corriente farádica, de poca intensidad, establecida entre puntos muy cercanos uno a otro de la piel, y que el paciente a pequeños intervalos deja de percibir. Respecto del sentido de la vista se proponen pruebas varias. Una de ellas es la conocida de los cubos con caras blancas y negras, superpuestos en forma piramidal, y que, mirados detenidamente en el papel en que se dibujan, aparecen a intervalos orientados hacia arriba y hacia abajo. Pero no hemos visto en textos ni en revistas de psicología indicado experimento alguno para comprobar el ritmo de la atención en lo tocante al sentido del oído, y, para llenar el vacío, ideámos éste en la clase que dictábamos en el Liceo Celedón de Santa Marta. Pronunciar repetida y rápidamente un esdrújulo trisílabo:

*lá-pi-da, lá-pi-da, lá-pi-da... la... pi-da-lá, pi-da-lá,
 pi-da-lá...*

A ratos se oye: *lápida*, y a ratos: *pidalá*; *lámpara* y *paralam*, etc.

como licencia poética, a veces insufrible («El mar con sus oleajes, la tierra con sus hombres»: Rivas Groot), tendiente a encoger por la fuerza un verso que peque de largo; en tanto que en la mayoría de los casos el hlato es, por el contrario, la licencia que permite el estiramiento del metro («Como *la ola* que a la playa viene»: Becquer), y la sinalefa el hecho normal de la versificación española. Y a propósito de este fenómeno, que no deja de ser [paradojal, porque parece que dos vocales consecutivas, aunque no diptongadas, pertenecientes a una misma dicción, deben contraerse más fácilmente que las que en esas mismas condiciones se hallen en voces diferentes, se pregunta alguna vez el señor Caro: «¿Por qué bajo la influencia de la sinalefa se pronuncian *naturalmente* en la unidad de tiempo combinaciones de sonidos vocales que en una dicción aislada formarían *naturalmente* dos o más sílabas? No lo sé; pero el hecho es incontestable, y no privativo del castellano, porque lo mismo sucede en italiano, y sucedía, aunque en menor escala, en la lengua latina. *Ea*, por ejemplo, es en latín una combinación natural disílábica, sin que por eso deje de reducirse constantemente a una sílaba cuando ocurre la *e* final con la *a* inicial, como en *rumore accensus amaro*».

Pues bien, la paradoja es de raíces biológicas. Por una parte, la mayor frecuencia con que se presentan dos o más vocales consecutivas pertenecientes a vocablos diversos: *cielo azul, que ama* etc., respecto de los casos en que ello ocurre en una misma palabra: *océano, loa*, etc.—lo que para la combinación *ea* representa esta ínfima proporción numérica en que el antecedente o numerador corresponde a la sinéresis: 1 es a 16.500 (1)—, y,

(1) El cálculo es muy sencillo. La combinación *ea* ocurre en unas 20.000 voces castellanas: *entreabierto, oceano, tea, menear*, etc., contando inflexiones y derivados verbales; pero, si se considera que hay como 6.000 palabras terminadas en *e* (sin incluir las que toman los enclíticos *me, te, le, se*), que, mediante la pun-

por otra, las ventajas positivas que procura la sinalefa, dando cabida, para enriquecer de ideas un verso, al mayor número de unidades ideológicas (palabras) en uno dado de unidades fonéticas (sílabas): lo que no se consigue con la sinéresis, ya que es rarísimo que ocurra la posibilidad de más de una en un solo verso. («De nuestras *naos* el que *huir* lograre»: Hermsilla) y que en el castellano e italiano hay pocos monosílabos; son causas que han obligado a los versificadores a contraer, como en una sola emisión de la voz, las vocales llenas de final y principio de las palabras, siempre que esa frecuentísima sucesión ocurre; mientras que en las pocas veces que ella se presenta en el seno de dicciones, fácilmente sustituibles por sinónimos o parónimos, la modesta finalidad de la sinéresis, que consiste en encoger un vocablo para salvar el ritmo, sin que el tiempo economizado alcance a permitir la entrada de un disílabo siquiera, induce más bien a no violar las naturales leyes de la fonética de las lenguas, según las cuales *ea, ao, ae* etc. se oyen, cuanto al tiempo invertido por la sensación, como *esa, halo, tome* etc. De aquí, pues, que los centenares de millares de sinalefas, la mayor parte inevitables y todas compensadas por el positivo bien del enriquecimiento del verso, que existen en el solo florilegio completo de las poesías castellanas, hayan educado el oído conforme a esa licencia, al extremo de que cuando se abusa de los versos hiantes, nos parece como si el versista careciera de voces y conceptos para rellenar sus estrofas, y oímos como

tuación y el hipébaton, o regularmente, pueden preceder a las 55.000 aproximadamente, incluyendo las inflexiones de cada verbo (60), que principian por *a*; la sinalefa *ea* podrá presentarse en $6.000 \times 55.000 = 330.000.000$ de casos diferentes. De donde la proporción siguiente: *la posibilidad de que ocurra en un verso la sinéresis ea, es a la de que en el se ofrezca esa misma sinalefa, como 20 mil es a 330 millones, o como 1 es a 165.000.*

una sílaba las que en prosa forman dos, haciendo así de la licencia, regla, y tildando como defectuoso lo que antes, cuando fue más clara la noción de cantidad silábica, era lícito y normal (1).

Infiérese de lo dicho que en el siguiente heptasilabo de fray Luis de León es más armoniosa la medida que primeramente indicamos, que la segunda:

«Que no les se-aeojos»,

«Que no les sea-enojos».

(1) En francés no hay sinalefa, y el hiato, salvo en pocas locuciones de uso muy frecuente, está proscrito del verso; de manera que en él no pueden figurar jamás combinaciones de palabras como *loi éternelle*. Ambas cosas se oyen, pues, en esa lengua ingratamente, aunque no así las diéresis y sínéresis. La versificación ha podido evolucionar allí en ese sentido, porque son relativamente pocas las palabras que en francés terminan en vocal no muda. Ocurriendo, pues, muy pocos casos de concurrencia de vocales en voces consecutivas, y pudiéndose ello evitar con facilidad, era natural que no se estableciera la costumbre de la sinalefa, sobre todo si se tiene en cuenta que el verso en esa lengua no sujeta su ritmo al acento sino al número de las sílabas, a la cesura y a las rimas, lo que exige mayor exactitud en la medida.

En poetas modernos se nota la tendencia a evitar en lo posible la concurrencia de vocales que no se diptonguen naturalmente. Ofrecemos como conspicuo ejemplo a Guillermo Valencia en América (*Lo triste es así*, y otras muchas poesías), y en España, a Salvador Rueda (*Las ovejas*) y a Joaquín Dicenta (hijo) (*Amor*, soneto). Nos parece que en esta regresión parnasiana a lo normal o *primera costumbre*, hay mucho de influencia francesa; lengua en que la pobreza de los recursos rítmicos, como ya quedó apuntado, impone mayor esmero en la cuenta de sílabas; sin mayor resistencia por lo que hace al hiato, sobre todo si se consideran las frecuentes licencias que consisten en suprimir la *e* final (*encontr* por *enconre*) y en agregar o quitar una *s* (*jusques* o *jusque*, *certes* o *certe*, *je crois* o *je croi*, etc.).

Justa es, pues, en francés la regla formulada para el hiato por Boileau:

La costumbre ha obrado aquí, pues, en la sensibilidad artística para el ritmo de la versificación, fijando en la raza un hábito o *inclinación de las potencias a determinado acto* (Aristóteles, *Metafísica*, L. V.), que, de adquirido en un principio, o tal vez infuso, ha pasado a Innato, con su repetición a través de muchas generaciones (1). En los laboratorios se demuestra hoy con numerosos experimentos la ley biológica de que la costumbre modifica la naturaleza. Algunos plasmodios, por ejemplo, sucumben si bruscamente se les sumerge en una solución glucosada al 1 por 100, y se retiran de

«Gardez qu'une voyelle, à courrir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée».

¿Ganará nuestra lengua con esa práctica novísima? De cierto que mejor se oye un verso sin vocales concurrentes que otro en que, atropellándose, menudeen las sinalefas, preferibles hoy al hiato en la mayoría de los casos; pero no se puede esperar mucho, ni para la imaginación ni para el entendimiento, de la poesía que se ministre en vasos tan artificiosos como estrechos; y se corre el peligro de que las estrofas vengan a ser como suntuosos palacios sin señores o como joyeleros finísimos para guardar baratijas. . . . No; en nuestra lengua no es posible eludir a ultranza la sinalefa sino en cantos cortos y muy trabajados.

(1) Hasta los poetas de la primera mitad del siglo XV, como el Arcipreste de Hita (v. gr.: *Dominio del Amor*) y el Marqués de Santillana, la sinalefa y el hiato alternaban en una misma estrofa y hasta en un mismo verso; de modo que la primera no pasaba entonces de una licencia, que a veces no lo era, por la contracción que solía hacerse en lo hablado y en lo escrito de algunas palabras monosilábicas, como *que*, *de* etc., con la siguiente, si principiaba por vocal: *qu'os dexe*, *qu'amor*, *mabéis*, *que sa dacer?*, *cascucho* (que escucho), *cabro* (que abro), etc. Hasta mucho después de Quevedo, dice el señor Cuervo, siguieron usándose tales elisiones:

«Abro puerta sin toser,
Y sin decir yo soy cabro».

ella, si la solución está menos saturada; pero, paso entre paso, llegan a poder vivir en las primeras, y aun a preferirlas al antiguo medio sin glucosa, como lo prueba su comportamiento; y, para citar un caso en que la adaptación corresponde claramente a la sensibilidad, la *Navícula brevis* evita normalmente la luz, por mínima que sea su intensidad, y se retira a la parte menos alumbrada de la gota en que se la observa; pero si durante unas semanas se expone su cultivo al vivo resplandor de una ventana, las nuevas generaciones nacen con la tendencia contraria de agruparse en el sector más alumbrado de la gota de agua, y esto por razón del mismo fenómeno mnemónico que determina en las neuronas del cerebro del hombre la delectación actual con la sinalefa.

Y son muchos los casos que podrían citarse en que una costumbre, impuesta por las necesidades métricas, ha modelado a su antojo los troqueles métricos de la poesía castellana. Los diptongos acentuados en que concurren llena y débil en ese orden, son indisolubles; «ni aun por licencia poética—dice Bello—pueden las vocales concurrentes pronunciarse en tonces de modo que formen dos sílabas»; pero cuando las vocales se suceden en el orden inverso—y ya indicaremos la causa de esta condición—, la influencia de la derivación o de la analogía traslada hábitos que disuelven esos diptongos, como en *fiamos*, *rió*, *destieron*.

«Por montes y por selvas a Diana»

(*Garcilaso*).

Entre los diptongos acentuados y ascendentes, es tal vez *uá* el más premioso, al extremo de dudar Bello que buenos versificadores le hagan «jamás» disílabo; y, sin embargo, sin que medie contaminación alguna, *sua-ve* ha venido a ser trisílabo por la sola fuerza de inveterada costumbre:

«El aroma suave del incienso»

(*José Asunción Silva*).

«Su claridad suave me recuerda»

(*Gustavo Adolfo Becquer*).

«Que, cuando de suave»

(*Andrés Bello*).

Cuanto al hecho de ser más fácil disolver un diptongo acentuado ascendente (*ié, ué, ío, uó, iá, uá*: éste en último término) que uno descendente (*éi, éu, ói, ái, áu, óu*) acentuado, la razón es otra, por supuesto. Parece que el acento abrevia la audición de la sílaba que inmediatamente le sigue, como lo demuestran ese hecho y otros muchos; pero no la precedente ni la subsiguiente. Ese principio es a lo menos el resumen de las anomalías siguientes de la fonética española:

1.^a) La necesidad de una sílaba supernumeraria en los versos esdrújulos, y la de suprimir la última en los agudos, por opuesta razón;

2.^a) El no tomarse en cuenta para la asonancia la penúltima vocal de los esdrújulos, sino sólo la acentuada y la última;

3.^a) La tendencia a acentuar los enclíticos que forman voces esdrújulas: *vámonós, apártesé* etc., por oírse, si se nos permite poner el fenómeno al microscopio: *váaa-mo-noos, aa-páaar-te-see* etc.;

4.^a) El disolverse más fácilmente *iá* que *ái* (hecho ya apuntado);

5.^a) Cuando concurren débil y llena, acentuada la primera, la sinéresis, aunque dura, es menos ingrata y rara que en la combinación de llena y débil acentuada;

6.^a) La combinación *úi* (acentuada la *u*) es indisoluble, pese a este pseudo endecasílabo de José Joaquín de Mora:

«En jaspé inmóvil flúidos sutiles»;

pero son muy numerosas las autoridades que han disuelto el diptongo *uí* (acentuada la *i*), cuando el acento está reforzado por el rítmico del verso;

7.^a) Es intolerable la contracción de palabras disílabas como *ratz, baúl, oi, saúco*; pero si se invierte el orden de las vocales ya no desagrada igualmente:

«Y no *verta* de tí este apartamento»,
«Que de ella un punto no *sabía* apartarme»

(*Garcilaso*).

8.^a) La combinación de vocales idénticas resiste menos a la contracción cuando el acento carga sobre la primera que cuando pesa sobre la última: *Va a Australia* es más dócil a la sinalefa que *Marcha a Africa*; aunque desde luego las vocales se apremian mejor si son todas inacentuadas:

«La *torna a hablar*. y ella se adelanta»

(*Meléndez*); y

9.^a) Las sinalefas y sinéresis descendentes: *áe, áo, óe*, en primer término, por ser más sonora la *a* que la *o* y la *o* que la *e* (experimentos de Wolf), y las ascendentes: *óa, éa, éo*, en segundo, por la razón contraria, son preferibles por el oído que las *aó, ae, oe, oa, ea, eo*, como estos ejemplos lo harán patente:

SINÉRESIS:

«De las *odeantes* lámparas *lucían*» (*Espronceda*),
«El *León*, rey de los bosques poderoso» (*Samaniego*),
«Es el *peor* enemigo el que aparenta» (*Idem*),
«¿Qué dice de mi tela el *seor* gusano» (*Iriarte*);
«Que *loaron* su valentía» (*Romance antiguo*),
«Cual nave *real* en triunfo» (*Jovellanos*).

SINALEFAS:

«Va y *torna* como *lo hace* el pensamiento» (*Alvarez Henao*),
«Oyóse, y toque *de armas* por el cielo» (*M. A. Caro*),
«De *mi se ha* de partir un mal tamaño» (*Garcilaso*).

En los seis primeros versos de los nueve que acabamos de transcribir, se apoya Eduardo Benot (*Prosodia y versificación castellana*) para demostrar que *oa, ea, eo*, acentuadas dondequiera, son feas y torpes contraccio-

nes; pero, no figurando entre los versos que somete a observación las diptongaciones impropias *óa, éo, éa*, es claro que su inducción rebasa los límites de lo observado; y el mal no puede estar todo en la acentuación de esas combinaciones, sino en el lugar donde gravita el acento. Parece que el profundo tratadista razonó así para sus adentros: *óa, éa, eo* suenan en dos tiempos, no obstante cargar el acento en la vocal más sonora (pronunciadas con igual intensidad, la *a* se oye a 360 pasos, la *o* a 350 y la *e* a 330); luego *a fortiori, óa, éa, éo*, que llevan el acento en la menos llena, son también disílabos implegables, y no hay para qué examinarlos en sí mismos. Pero entonces, *a fortissimo: ia, ie, io*, etc. no serían susceptibles de sinéresis ni sinalefa; lo que no es cierto.

Y compárense los anteriores con los siguientes versos:

«Desplegó *audaz* el pardo azor las alas».
«Joven pastor *venció a* un pastor soberbio» (*Bello*).
«*Creo* que en alguna parte» (*Becquer*).
«¿*Que había* de ver con largo apartamento»,
«Oh!, claras ondas, como *veo* presente»
«Si *desenclavijalle yo* acabase»,
«*Torné a* volver; mas yo te ruego ahora,
«Mandan que complacerte *sea* mi oficio».
«Que de amorosos bienes *fue* abundante» (*Garcilaso*).
«Y la perra *echó a* correr» (*Marroquín*).

En fin, oiganse en conjunto estos tres versos del mismo Garcilaso, y diga el lector si no es menos eufónico el último que el primero:

«Negra *fue* aquella lucha que contigo
Hice, que tal castigo dan tus manos.
¿*No éramos* como hermanos de primero?»

Y Becquer no hace sinalefa aquí:

«Allí donde el murmullo de la vida
Temblando a morir va,
Como la ola que a la playa viene
Silenciosa a expirar»;

Y para demostrar una vez más que la contracción de vocales acentuadas es menos dura si el acento gravita sobre la primera, ensáyese averiguar como corre mejor este endecasílabo de Hermosilla:

«De nuestras naos el que huir lograre»,

en el cual concurren dos sinérisis posibles, la última de las cuales estaría formada por la combinación de dos débiles. ¿Así:

De nuestras naos el que huir lograre,

o de la siguiente manera:

De nuestras naos el que fugir lograre?

Pero ¿por qué el acento abrevia y ensombrece la sílaba que inmediatamente le sigue, y sólo ésa? Quizá porque la mayor energía nerviosa que se invierte en oír una sílaba fuerte, equivalente a la suma intensiva de dos o más átonas, no da tiempo—antes de advenir el sonido siguiente—para el debido trofismo y restablecimiento fisiológico de los centros cerebrales de la audición, que perciben así torpemente, por efecto de efímera fatiga, la *i* de *lámina* y la *a* de *pétalo*, por ejemplos. La experiencia cotidiana registra el hecho notorio de cansancios sensoriales producidos por un dolor muy agudo o por choques morales demasiado intensos, en que hay grandes y rápidas dilapidaciones de fuerzas (Cf. Restrepo Hernández, *Antropología, Fatiga*); y ese fenómeno puede y debe cumplirse proporcionalmente en lo pequeño, como lo atestiguan el hecho considerado y la ley mediante la cual los galos, al parecer muy sordos para oír las sílabas subsiguientes a las tónicas de la lengua latina, derivaron de aquélla la suya, compendiando los vocablos en una o en dos sílabas, según que los primarios llevaran un solo acento o constaran además de uno secundario. Así, *pórtiens* en latín, produjo en francés *porche* (monosilábico), y *bónitatem, civitatem* etc., *bonté, cité*

(bísalabos). Los iberos fueran sin duda menos sordos; pero, no obstante, derivaron *ojo* de *óculus*, *siglo* de *seculum*, *bondad* de *bónitas*, *pueblo* de *pópulus*, *isla* de *iusula*, *tabla* de *tábula*, *mar* de *mare*, etc.—y la mayor delicadeza de oído que exige el metro, les llevó en versificación a menudos hechos semejantes, ya enumerados, que se resumen todos en un solo principio: *el acento ensordece la sílaba siguiente.*

La hipótesis es digna de estudio experimental y técnico, y se relaciona con el ritmo vital de la atención, efecto también de la fatiga nerviosa. Urbatschisch fue el primero en observar que, dadas unas mismas condiciones físicas de un sonido prolongado o repetido a cortos intervalos, la sensación se debilita y recobra su primitiva fuerza en el oyente, con regularidad aproximada. Acaso a esto se debe que en español como en francés, alemán, etc., el ruido que produce el escape de los relojes, y otros semejantes, que provienen de movimientos regulares, se designen por la voz onomatopéyica *tic-tac*, y no *tic-tic* ni *tac-tac*; imitando así el hombre su sensación, que traduce desigualmente golpes uniformes: *tac-tic-tac-tic-tac....*, en donde la *a*, como vocal más sonora, copia el primer sonido, y la *i*, mucho más débil, el siguiente, aunque invirtiéndose naturalmente en la dicción el orden, por atraer el acento la vocal más llena, y porque la repetición de una misma voz esdrújula o grave hace oír a la larga otra diferente y aguda: *lápida, lápida.... pidalá, pidalá....*

Ritmo, pues, y por dondequiera ritmo en múltiple variedad, eso es y sólo eso la versificación, en todas sus manifestaciones; y porque el ritmo es una ley de la vida y una ley del universo, un principio biológico, aceptado por la ciencia, y un principio cósmico, proclamado por el Eclatés:—«Nace el sol y se pone para luego renacer; sopla el viento por toda la redondez de la tierra para comenzar de nuevo su giro; los ríos en-

tran al soleado mar, de donde perennemente retornan a las frescas montañas; una generación pasa y otra le sucede sobre la tierra siempre estable. ¿Qué es lo que ha sido? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que se ha hecho? Lo mismo que se hará. Nada es nuevo bajo el sol, y todo para el hombre es vanidad....»; por ello mismo, por amoldarse a tan suprema ley y hondo principio, por sintonizar con la psiquis del hombre y el divino arquetipo del cosmos:

«La poesía por el verso es reina:
La versificación es la cuadriga
De corzas blancas con que va a sus fiestas,
La góndola de nácar en que boga
Y las alas de cisne con que vuela» (1).

RODRIGO NOGUERA

(1) No hemos tratado especialmente del ritmo de las pausas, ni es la índole de este ensayo una preceptiva de la métrica; pero sí debemos anotar, siquiera sea de paso, que así como el acento rítmico no puede proceder sino del ortológico de los vocablos, reforzado o no por el enfático de la frase, así tampoco las pausas pueden ser otras que las lógicas del discurso, y no las que el poeta a su antojo quiera hacer. Por ello se oye mal lo que los franceses llaman *enjambement*, que no sólo se opone al compás de las pausas, sino que, pudiendo debilitar el acento final del primer metro, por la mayor fuerza del enfático siguiente, maltrata por este otro aspecto el ritmo de nuestro verso. La cesura tampoco puede existir entre dos palabras estrechamente ligadas por el sentido: la versificación debe armonizar las unidades lógicas con las fonéticas del habla.