

Julio Saavedra Molina

## El verso que no cultivó Rubén Darío (1)

Como Liszt o Chopin en música, o como Swinburne o Carducci en poesía, tuvo Rubén Darío las excelencias de creador y «virtuoso». Su destreza en el verso es única en castellano; nadie ha jugado como él con ritmos, metros y rimas; nadie lo supera en la variedad técnica de su versificación. Sin embargo, el virtuoso que tantas cadencias domó no hizo caso de algunas y particularmente de cierto metro que, sin duda, anduvo, con caricias de gato, restregando el lomo contra su pluma.

Me refiero al alejandrino yámbico de trece sílabas, tan discutido, repudiado, y hasta negado con befa por algunos preceptistas, que lo declaran incompatible con los moldes castellanos. Darío no era hombre para dejarse impresionar por las terquedades de los «legisladores del parnaso», y, por consiguiente, hay que pensar, más bien, que el gato era negro, lo disimuló la sombra, o no fué de su agrado.

Tienen los versos alejandrinos historia accidentada, lo mismo en Francia, su tierra natal, que en el mundo castellano. Inventado el de 14 sílabas en la primera mitad del siglo XII, por la unión de dos heptasílabos en un solo renglón, se le encuentra sin más gracia que la de los hermanos siameses, unidos por la barriga, en poemas como la *Peregrinación de Carlomagno*, *Berta la patona*, *Reinaldo de Montalbán*, *Romance de Alejandro*

---

(1) Este artículo es la adaptación de un capítulo de una obra más extensa sobre versificación castellana.

(de donde saca su nombre) y otros poemas franceses de hasta el siglo XIV:

*La grant ève del flun | passérent a Ladice,  
Et brochent a la terre | ou Deus reçut martirie.  
Veident Jerusalem, | une citét antive:  
Li jorz fut bels et clers; | herbergers ont porprises,  
Et viénent al mostier; | ofrendes i ont mises.*

*Franceis sont en la chambre, | si ont beüt clarét,  
Et dist li uns a l'autre: | «Vedez com grant beltét!  
Vedez com gent palais | et com fort richetét!  
Ploüst al Rei de gloire, | de sainte majestét,  
Charlemaignes, mes sire, | l'ouüst ore achatét  
O conquis par ses armes | en bataille champell!»*

(Siglo XII, *Pèlerinage de Charlemagne*, Clédat, *Chrestomathie du moyen-âge*, p. 37 y 40).

Traducción:

*La mucha agua del río pasaron en Laodicea,  
Y espolean hacia la tierra en que Dios sufrió martirio.  
Ven Jerusalén, ciudad antigua:  
El día está hermoso y claro; hospedaje han escogido,  
Y vienen al monasterio; en donde hacen ofrendas.*

*Los franceses están en la sala, y han bebido chacolí  
Y dice el uno al otro: «Ved cuán gran belleza!  
Ved qué hermoso palacio y cuánta riqueza!  
Pluguiese al Rey de gloria, de santa majestad, [a Dios]  
[que] Carlomagno, mi señor, lo hubiera ya comprado  
O en batalla campal, por sus armas conquistado!»*

*A l'entree d'iver, | rencontre le froidure,  
Entrent toutes en terre | et muënt lor faiture.  
Et quant estés revient | et li clers tans s'espure,  
A guise de flors blanques | muënt la lor nature.*

(Siglo XII, Lambert li Tors y Alexandre de Bernay, *Roman d'Alixandre*, Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, columna 197).

Traducción:

*A la entrada del invierno, para guarecerse del frío,  
Entran todas bajo tierra y mudan su hechura.  
Y cuando el estío vuelve y el claro tiempo se limpia,  
En forma de blancas flores truecan su natura.*

La lectura de los ejemplos anteriores hay que hacerla con pausas de verso en los sitios indicados por las rayas verticales, y, por consiguiente, con hiato y sin elisión en los versos 2 del *Pèlerinage* y del *Roman*. La elisión o la sinalefa eran entonces conocidas (*ore achatét*), pero el hiato era más frecuente (*i ont, si ont, li uns*). El acoplamiento de hemistiquios o versos (*enjambement*) es ajeno a estos poemas. Las vocales con diéresis forman sílaba aparte y no diptongo con las anteriores. Las *e* se pronuncian todas. Cada hemistiquio tiene, pues, seis o siete sílabas con acento fuerte en la sexta, y más suave en otras, que forman cadencias ora yámbicas ora anapésticas, y rara vez con acentos anti-rítmicos, como en el verso 3 del *Pèlerinage*.

Imitado el alejandrino de 14 sílabas por los poetas provenzales y castellanos, se le encuentra ya en el *Poema del Cid* y sobre todo en Berceo, y su boga dura en Castilla hasta el siglo XIV también:

*Quiero fer una prosa | en román paladino,  
En qual suele el pueblo | hablar a su vecino,  
Ca non so tan letrado | por fer otro latino.  
Bien valdrá, commo creo, | un vaso de bon vino.*

.....

*La cepa era buena, | emprendió buen sarmiento,  
Non füé commo caña, | que la torna el viento  
Ca luego-assi prendió, | commo de buen cimientto,  
De oir vanidades | non le prendie taliento.*

(Siglo XIII, Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Nercasseau y Hanssen, *Antología castellana arcaica*, p. 189 y 190).

Como en los modelos franceses, una pausa mediana corta en dos cada verso, y leería mal quien hiciera ahí sinalefas en renglones como el 1, 4, 5. La sinalefa se encuentra, empero, en otros sitios (*luego-assí*), pero es más frecuente el hiato (*suele el, cepa era, torna el*), aun interior: *fúé*, ya que sin esta suposición faltaría una sílaba en el hemistiquio pertinente, lo que puede rechazarse en este poeta que, al revés de sus predecesores, escribía «a sílabas contadas, que es gran maestría» (Id., *Alexandre*, p. 203). El acoplamiento de versos es también ignorado por Berceo.

Los ritmos son yámbicos o anapésticos, con predominio de los últimos. Pero, al revés de en francés, y debido a la índole diversa del castellano, los versos con palabra aguda antes de la pausa mediana, como éste:

*Mas me vale buscar | logar mas apartado*, (Id., *Silos*, p. 194)

son escasos, y por consiguiente el ritmo unido de los dos hemistiquios en una sola cadencia de 13 sílabas fué tal vez ajeno a los poetas castellanos arcaicos.

El metro alejandrino cae después en olvido en ambos países, pues el soneto de Pedro de Espinosa es la única excepción; pero, dada su naturaleza (yuxtaposición de dos heptasílabos), pueden considerarse escritos en alejandrinos las *Barquillas* de Lope y otros poemas del período clásico, como el siguiente de Villegas:

*Agora que suave nace la primavera  
 ¿no ves cómo las Gracias de rosas mil se llenan?  
 ¿No ves cómo las ondas del ancho mar, quietas,  
 aflojan los furores y, amigas, se serenan?  
 ¿No ves cómo ya nada el ánade, y empieza  
 la grulla a visitarnos y el sol a barrer nieblas?  
 Los trabajos del hombre ya lucen y ya medran,  
 la vega pare gramas, la oliva flores echa,  
 las copas se coronan de pámpanos, que engendran,  
 y de bullentes hojas los campos y alamedas.*

A mediados del siglo XVI, lo exhumaron en Francia los poetas de la Pléyade, pero remozándolo, como cuadraba al Renacimiento. La evolución de la lengua prestaba, además,

oportuno concurso para tal transformación: el francés, que nunca tuvo acentuación esdrújula, ya casi no conservaba tampoco la grave, debido a la tendencia lingüística a eliminar las sílabas débiles, y el resultado era: abundancia de palabras agudas o de una sílaba. Por esto, el alejandrino dominante, en francés, aun en el siglo XII, había sido siempre el de 13 sílabas, es decir, con palabra aguda delante de la pausa mediana. Bastaba, pues, transformar esta pausa en cesura o aún borrarla para obtener otro tipo de verso, de una sola cadencia.

Fué lo que hicieron los poetas de la Pléyade: eliminaron los versos de 14 sílabas y unieron los dos hemistiquios elidiendo la *e* final cuando una palabra grave caía en la cesura, y también, en versos excepcionales, borrando la pausa mediana y repartiendo las 12 sílabas del período acentual en tres grupos, con dos cesuras. No habrá, pues, en el nuevo alejandrino sílabas sobrantes dentro del período rítmico de 12 tiempos; una sola cadencia correrá de punta a cabo ondulando un verso, y no dos, con múltiples ritmos: ora yámbico, ora anapéstico, ora diyámbico, ora, por mitades, yámbico y anapéstico o viceversa. Las 12 sílabas del período acentual se barajan como doce cartas, oscilan como doce notas; en dos compases, o en cuatro, y, por excepción, en tres, para algún efecto buscado, en que se necesite relieve. Tal fué, en resumen, la «obra gruesa» (la «charpente»), como dicen los arquitectos, en la técnica alejandrina de Ronsard, Du Bellay, D'Aubigné,...

Las reformas de los clásicos franceses del siglo XVII (relativas a los hiatos, la *e* «femenina», el «enjambement» o acoplamiento de hemistiquios y versos, el uso musical y sugerente de las vocales y consonantes,...) no se refieren al alejandrino en particular sino a la versificación en general, y tuvieron excepciones y particularidades en el uso de cada clásico. Los alejandrinos de Corneille, Molière, La Fontaine, Racine,... no se diferencian, por lo tanto, en estructura de los del siglo anterior.

Veamos, pues, dos ejemplos del XVI:

Ronsard se había lamentado de su primer *Amor* no correspondido en endecasílabos y eneasílabos famosos, dedicados a su adorado tormento Casandra Salviati, la trisabuela de Alfredo de Musset:

*J'espère et crains, je me tais et supplie...*

[*Espero y temo, me callo y suplico...*].

*Mignonne, allons voir si la rose,...*  
 [Lindura, veamos si la rosa,...].

De su segundo *Amor* ídem, aquel que le inspiró María Dupin, la modesta aldeana, se alegró o se dolió en alejandrinos, que cuentan entre los primeros de su pluma, desde 1555:

*Rossignol, mon mignon, qui, par cette saulaie,* (a-a  
*Vas seul de branche en branche à ton gré voletant,* (y-a  
*Et chantes à l'envi de moi, qui vais chantant* (y-y  
*Celle qu'il faut toujours que dans la bouche j'aie,* (y-y

*Nous soupignons tous deux: ta douce voix s'essaie* (y-y  
*De sonner les amours d'une qui t'aime tant,* (a-y  
*Et moi, triste; je vais la beauté regrettant* (a-a  
*Qui m'a fait dans le cœur une si aigre plaie.* (a-y

*Toutéfois, Rossignol, nous différons d'un point:* (a-y  
*C'est que tu es aimé; et je ne le suis point,* (a-a  
*Bien que tous deux ayons les musiques pareilles:* (y-a

*Car, tu fléchis t'amie au doux bruit de tes sons,* (y-a  
*Mais la mienne, qui prend à dépit mes chansons,* (a-a  
*Pour ne les écouter, se bouche les oreilles.* (y-y

(*si aigre, tu es*, hiatos entonces aceptados y que no tienen nada de chocantes; *t'amie*, ahora se dice «ton amie»).

Traducción:

*Ruiseñor, mi dulce amigo, que en este sauzal  
 vas solo, de rama en rama, a tu sabor, revoloteando,  
 y cantas, con envidia mía, que voy cantando  
 a la que tengo de llevar siempre en mi boca,  
 ambos de amor suspiramos: tu dulce voz se aplica  
 a entonar los amores de una que te ama mucho,  
 y yo, triste, voy penando por la beldad  
 que me ha hecho en el corazón aguda herida.  
 Empero, Ruiseñor, en un punto diferimos:  
 y es que tú eres amado, y yo no,  
 aunque ambos tengamos cantos parecidos:*

*pues tú seduces a tu amiga con el son dulce de tus trinos,  
en tanto que la mía, que desdeña mis canciones,  
para no oírlas, se tapa los oídos.*

Sonetos con tema semejante, pero en otro metro, habían hecho Petrarca y Bembo; pero aquí no estamos considerando la originalidad del tema sino del metro, el cual, como se ha indicado al margen, consta de yambos y anapestos principalmente, distribuidos en series que forman dos hemistiquios unidos.

Joaquín du Bellay se encontraba en Roma acompañando a su primo el cardenal Juan du Bellay, sagaz diplomático, cuando, penetrado de nostalgia por su tierra natal, tuvo conocimiento de la novedad métrica que sus amigos Baif y Ronsard habían puesto de moda en París. Entonces compuso Du Bellay los 127 primeros sonetos de sus *Regrets*, todos en alejandrinos nuevos, y entre los cuales el bellissimo XXXI que dice así:

<i>Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,</i>	(y-y)
<i>Ou comme celui-là qui conquít la toison,</i>	(y-a)
<i>Et puis est retourné, plein d'usage et raison,</i>	(y-a)
<i>Vivre entre ses parents le reste de son âge!</i>	(y-y)

<i>Quand reverrai-je, hélas! de mon petit village</i>	(y-y)
<i>Fumer la cheminée, et en quelle saison</i>	(y-a)
<i>Reverrai-je le clos de ma pauvre maison,</i>	(a-a)
<i>Qui m'est une province, et beaucoup davantage?</i>	(y-a)

<i>Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,</i>	(a-a)
<i>Que des palais Romains le front audacieux,</i>	(y-y)
<i>Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine;</i>	(y-y)

<i>Plus mon Loire gaulois que le Tibre latin,</i>	(a-a)
<i>Plus mon petit Lyré que le mont Palatin,</i>	(y-a)
<i>Et, plus que l'air marin la douceur angevine.</i>	(y-a)

(*toison*, el vellón o vellocino conquistado por Jasón; *usage*, experiencia; *clos*, jardincito; *ardoise fine*, las pizarras del Anjou son célebres; *mon Loire gaulois*, hoy sólo se dice «la Loire»; *angevine*, del Anjou; *aïeux* tiene dos sílabas, *audacieux* cuatro).

## Traducción:

*¡Dichoso quien, como Ulises, ha hecho un viaje feliz,  
o como aquél que conquistó el vellocino,  
y después ha regresado, lleno de cultura y juicio,  
a vivir entre sus mayores el resto de su vida!  
¿Cuándo ¡ay! volveré a ver de mi pequeña aldea  
humear la chimenea, y en qué estación  
volveré a ver el cercado de mi pobre casa,  
que, para mí, es una provincia, y muchísimo más?  
Más me gusta la morada que edificaron mis abuelos  
que de los palacios romanos la fachada audaz,  
más que el mármol duro me gusta la pizarra fina,  
más mi Loira galó que el Tíber latino,  
más mi pequeño Liré [un cerro] que el monte Palatino,  
y más que el aire marino la dulzura angevina.*

Los alejandrinos de ambos sonetos son de dos hemistiquios, o dos compases, unos yámbicos otros anapésticos, con pocos acentos de más o de menos.

Pero ya he dicho que también se usó un tercer tipo de alejandrino, formado por tres hemistiquios o tres compases, que se intercalaba de vez en cuando entre los otros tredecasílabos:

*Tu sentiras | combien pesante | est ma colère. (Ronsard).  
(Verás cuán abrumador es mi enojo).*

*Un agneau qui, | toujours muet, | semble bêler; (Du Bartas).  
(Un cordero que, siempre mudo, parece balar).*

*..... et bramant en la sorte  
Que fait la biche | après le faon | qu'elle a perdu. (D'Aubigné).  
(..... y bramando del modo  
como brama la cierva tras el cervato que ha perdido).*

*..... Là... émeut...  
L'Ire empourprée; | il sort un feu | qui donne horreur... (Id.)  
(..... Ahí... conmueve...  
la Ira enrojecida; sale un fuego que causa horror).*

*Facile au vice, | il hait les vieux | et les dédaigne.*  
 (Math. Régnier).  
 (Dócil al vicio, odia a los viejos y los desdénia).

*Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir.*  
 (P. Corneille).  
 (Siempre amar, siempre sufrir, siempre morir) (2).

*Et près de vous | ce sont des sots | que tous les hommes.*  
 (Molière).  
 (Y a su lado son tontos todos los hombres).

*Cependant | vous avez été | bien vite ici; (Id.).*  
 (Sin embargo, usted ha llegado muy pronto por aquí).

*Ahl si mon cœur | osait encor | se renflammer! (La Fontaine).*  
 (Ahl si mi corazón se atreviera aún a reinflamarse!)

*Maudit château! | maudit amour! | maudit voyage! (Id.).*  
 (Maldito castillo! Maldito amor! Maldito viaje!)

*Mais qu'un traître, | qui n'est hardi | qu'à m'offenser,*  
 ..... soit aimé. . . . . (Racine).  
 (Pero que un traidor, que sólo es audaz para ofenderme,  
 ..... sea amado...).

*Seigneur, | si j'ai trouvé grâce | devant vos yeux,*  
 ..... permettez. . . . . (Id.).  
 (Señor, si vuestros ojos me consideran con bondad,  
 ..... permitid...).

(2) Francisco Contreras, en su *Rubén Darío*, pág. 200, hablando de un «trímetro» del nicaragüense, dice que es «el primero que se ha forjado según el tipo verleniano: *De la douceur, de la douceur, de la douceur*». Lo de «verleniano» puede ser verdad en el sentido de «tres hemistiquios idénticos»; pero en el de «tres hemistiquios equivalentes» no, pues, como este ejemplo de Corneille, antes que Verlaine, los hicieron La Fontaine, Hugo, Musset, Gautier, Baudelaire, etc.

(3) Véase, por ej., a Grammont, *Le Vers français*, págs. 45 a 64; pero téngase cuidado de no prestar crédito a la teoría de él y otros que reserva a los románticos y particularmente a V. Hugo la invención de los «trímetros». Hugo enriqueció este alejandrino y le arrancó efectos hasta entonces desconocidos; pero no es culpa de los poetas clásicos que sus lectores o declamadores digan sus «trímetros» con cesura mediana, estropeando la sintaxis y el buen sentido. Por lo demás, alejandrinos con cesura mediana débil o nula, y por consiguiente «dislocados», se encuentran aun antes de Ronsard, como es lógico (por ej., en el poema del siglo XIV *La Rançon de Bertrand Duguesclin*, en Crépet, *Les poètes français*, t. II, p. 350), pero sin el propósito de obtener un efecto de relieve, como acontece con V. Hugo.

Los ejemplos podrían multiplicarse con suma facilidad, pero sería inútil (3): quien no perciba la cadencia de tres compases en estos pocos ejemplos no la percibirá en muchos más.

Como puede notarse, este alejandrino se debe al debilitamiento o anulación de la cesura mediana por la muy estrecha unión gramatical de las palabras que allí se juntan, circunstancia que desarrolla dos cesuras laterales, que reparten las 12 sílabas en tres grupos, generalmente equivalentes (4, 4, 4), y a veces no (3, 5, 4, en un ej. de Molière; 2, 6, 4, en uno de Racine).

Este cuadro de los alejandrinos de trece sílabas fué enriquecido aún por Víctor Hugo, quien aprovechó deliberadamente el cambio de ritmo, al pasar de un «dímetro» a un «trímetro», para producir contrastes, poner de relieve una idea, imitar movimientos, etc. Varió, además, en todas formas, la posición de las cesuras y menudeó el empleo de estos medios, por lo cual decía que «él había dislocado al tontón del alejandrino». Los clásicos habían llegado a veces al mismo resultado, pero por mero instinto poético. Algunos ejemplos facilitarán la comprobación:

Por razones políticas, Eurídice, hija del rey de Armenia, ha sido prometida al hijo del rey de los Partos, después que el general parto Surena, a quien Eurídice ama y de quien es amada, ha derrotado y muerto al general romano Craso. Una entrevista inesperada tiene lugar entre Surena y Eurídice. Ella reprocha a Surena que no haya escuchado su ruego de no volverla a ver, le confiesa que su presencia hace vacilar su deber y reaviva inútilmente su suplicio. El se excusa recordándole que la hora se acerca en que ella jurará olvidarlo, y que no quedándole ya otro momento de vida que el presente, le pide tolerar que haya venido a suspirar a sus pies. Ella lo exhorta a vivir y declara que, si ella misma no se mata en su presencia, es porque aun no ha sufrido bastante por él:

*Je veux qu'un noir chagrin | à pas lents me consume,  
Qu'il me fasse à longs traits | goûter son amertume;  
Je veux, sans que la mort | ose me secourir,  
Toujours aimer, | toujours souffrir, | toujours mourir.*

(P. Corneille, *Suréna*, acto I, esc. 3).

## Traducción:

*Quiero que negra pena lentamente me consuma,  
y me haga a grandes sorbos paladear su amargura;  
quiero, sin que la muerte se atreva a socorrerme,  
amar siempre, sufrir siempre, morir siempre.*

*Surena* es la última pieza de Corneille, que entonces tenía 68 años. Disculpémosle, pues, lo que pueda haber de declamación en sus expresiones; la «garra del león» se muestra aún en el rasgo final. El cambio de ritmo (y en este ejemplo no hay posibilidad de pensar en que no lo haya), la equivalencia de los tres compases, convienen de tal modo al abatimiento de Eurídice que, se diría, suspiran por sí solos.

Todos los esfuerzos de los griegos han sido inútiles para hacer partir la flota detenida en Aulis. Para aplacar la cólera de los dioses, el oráculo exige que Ifigenia, la hija de Agamenón, jefe de los griegos, sea sacrificada. Agamenón está abrumado y resiste. «Feliz, exclama, el que satisfecho con su humilde suerte, libre del yugo soberbio a que estoy uncido, vive en la oscuridad en que los dioses lo ocultan!» Pero Ulises pone en juego su astucia, y aparentando darle la razón, viene a recordarle sus deberes de jefe de los griegos. Agamenón vacila y comunica su duda a Arcas:

*Il me représente | l'honneur et la patrie,  
Tout ce peuple, ces rois | à mes ordres soumis,  
Et l'empire d'Asie | à la Grèce promis:  
De quel front, immolant | tout l'Etat à ma fille,  
Roi sans gloire, | j'irais vieillir | dans ma famille!*

(Racine, *Iphigénie*, acto I, esc. 1).

## Traducción:

*Me hizo él considerar el honor y la patria,  
y a todo ese pueblo, a esos reyes puestos a mis órdenes,  
y el imperio de Asia prometido a la Grecia:  
y con qué derecho, inmolando el Estado a mi hija,  
iría yo, rey sin gloria, a terminar mis días con mi familia!*

El cambio de ritmo, esta vez, pone de relieve el emocionado desprecio que siente Agamenón por sí mismo al verse envejecer sin gloria, circunstancia esencial que explicará su conducta posterior.

Cuando se llega a Víctor Hugo la dificultad no está en hallar el ejemplo, sino en elegirlo. En la *Leyenda de los siglos* pululan. En las demás «cosechas» (*recueils*) y en sus dramas abundan. El ejemplo más popular es tal vez el del verso 10 de *La Conciencia*. Caín huye la mirada de Jehová, que lleva clavada en su conciencia, después del asesinato de Abel, y llega ensombrecido, al caer la noche, al pié de un monte, situado en una gran llanura. Su mujer y sus hijos, exhaustos, se acuestan y se duermen:

*Caïn, ne dormant pas, | songeait au pied des monts.  
Ayant levé la tête, | au fond des cieux funèbres,  
Il vit un œil, | tout grand ouvert | dans les ténèbres,  
Et qui le regardait, | dans l'ombre, fixement.*

(Hugo, *La Légende des Siècles*, II, 2).

Traducción:

*Caín, que no dormía, meditaba al pie de los montes.  
Y cuando levantó el rostro, en lo hondo del cielo fúnebre,  
vió un ojo, enormemente abierto en las tinieblas,  
y que lo miraba fijamente en la sombra.*

Prescindamos del exceso de tinta negra, propio de la exuberancia huguesa. La cadencia con sacudidas de estertores del tercer verso, entre los otros, de pasos aunque variados, menudos y jadeantes, logra darle a un lector sensible el calofrío del horror y el remordimiento de la «conciencia», centro del poema.

Tras Víctor Hugo, los modernistas, con su precursor Rimbaud a la cabeza, innovaron aún, dando vuelta al revés los valores conocidos: sobre una base general de alejandrinos «dislocados», se echa de vez en cuando una cadencia de yambos regulares o de «dulces» anapestos, como decía el inglés Coleridge:

*Et, dès lors, | je me suis baigné | dans le poème  
De la mer | infusé d'astres | et lactescent, |*

*Devorant les azurs verts | où, | flottaison blême  
Et ravie, | un noyé pensif, | parfois, | descend... |*

*Je sais les cieux | crevant en éclairs, | et les trombes |  
Et les ressacs | et les courants; | je sais le soir, |  
L'aube exaltée | ainsi qu'un peuple de colombes, |  
Et j'ai vu | quelquefois | ce que l'homme a cru voir... |*

(Rimbaud, 1871, *Bateau ivre*).

Traducción:

*Y, desde entonces, me he bañado en el poema  
del mar, con astros en infusión y lácteo, [Vía láctea]  
y he devorado los cielos verdes [Reflejados en el mar]  
[en que, cosa pálida que flota  
y extasiada, un naufrago pensativo [Aunque muerto,  
[con abiertos ojos], a veces, se hunde...  
He comprendido al cielo que estalla en relámpagos,  
[y a las trombas  
y a las resacas y a las corrientes; he comprendido  
[a la noche,  
al alba alborotada cual nube de palomas,  
y he visto a veces lo que el hombre cree ver  
[alusión al platoísmo?]....*

Misterio, profundidad, grandeza inquietante, agitación suma, hasta el séptimo verso, a lo cual contribuye el ritmo irregular de los cinco primeros, con hemistiquios desiguales, seguidos de dos versos de tres compases equivalentes, y rematados por un anapéstico cadencioso que produce sensación de alivio. Ahora, el verso de efecto y excepcional es el «dímetro».

En honor a la brevedad, no me detendré a explicar otra variante, antigua también, pero más frecuente en Racine y los grandes orquestadores del alejandrino: la de los «tetrámetros», o sea, los versos en que la equivalencia de las pausas y acentos distribuye la cadencia de los «dímetros», no en dos compases, sino en cuatro, formados por 3, 3, 3, 3 sílabas, o por 2, 4, 2, 4, etc.

Con la innovación de Rimbaud, de la cual ya había un comienzo en Baudelaire, el camino quedaba despejado para que,

en 1885, Laforgue y Kahn lanzaran al mercado poético el «verso libre» de toda norma.

Y así llegamos a la imitación castellana de los nuevos Berceos.

Iriarte fué el primero que tuvo la ocurrencia de adaptar al castellano el nuevo alejandrino francés, y lo empleó en algunas de sus fábulas:

*En cierta catedral una campana había  
que sólo se tocaba algún solemne día.  
Con el más recio són, con pausado compás,  
cuatro golpes o tres solía dar, no más.  
Por esto, y ser mayor de la ordinaria marca,  
celebrada fué siempre en toda la comarca.*

*Tenía la ciudad en su jurisdicción  
una aldea infeliz, de corta población,  
siendo su parroquial una pobre iglesia  
con chico campanario, a modo de una ermita;  
y un rajado esquilón, pendiente en medio de él,  
era allí quien hacía el principal papel.*

*A fin de que imitase aqúeste campanario  
al de la catedral, dispuso el vecindario  
que, despacio y muy poco, el dichoso esquilón  
se hubiese de tocar sólo en tal cual función.  
Y pudo tanto aquello en la gente aldeana  
que el esquilón pasó por una gran campana...*

(Iriarte, 1782, *La Campana y el Esquilón*).

Son muchos los ascos que los preceptistas enemigos del tredecasilabo (M. A. Caro decía «trédésilabo») han hecho a este poema de don Tomás. Por lo que a mí toca, me place. Es verdad que la distribución frecuente de las palabras principales al fin de los hemistiquios, para marcar la cesura y la pausa del verso, le quita variedad al ritmo y daña a la armonía; pero nótese con qué habilidad está hecha la última estrofa y cómo supo su autor utilizar ciertos recursos: dos versos semejantes, con las palabras esenciales reforzadas por acentos secundarios, ponen de relieve los principales conceptos y predisponen a la expectativa; luego un verso entero de ritmo

contrario (anapéstico), el único del poema, con su regularidad lenta y acompasada parece imitar el talán del esquilón, y sonreír irónicamente, seguido aun de otro que sugiere la voluntad, la agitación del vecindario. Decididamente, me quedo con Iriarte y no con sus zoilos.

Le siguió de cerca Leandro Moratín en una cuarteta de finales agudos, que no sé si la hizo con intención de que fuera leída a la antigua o a la moderna:

*La bella que prendó con gracioso retr  
mi tierno corazón, alterando su paz,  
enemiga de amor, inconstante, fugaz,  
me inspira una pasión que no quiero sentir.*

Moratín, *A una señorita francesa, Epigrama XVII*,  
Bibl. Rivadeneyra, II, 606.

Pues hay algo curioso en los versos de Iriarte tanto como en los de Moratín: o tienen palabra aguda en la sexta sílaba, o tienen grave terminada en vocal y seguida de otra vocal, de suerte que, a voluntad del lector, pueden leerse en una sola cadencia de doce sílabas o en dos de seis, con pausa mediana, como si fueran alejandrinos antiguos, compuestos de dos heptasílabos. No cabe duda, empero, que la intención de Iriarte fué hacer versos de una sola cadencia, y los lee mejor, en tal caso, quien hace en ellos enlaces y sinalefas, en vez de hiatos.

Preciso es, por lo mismo, llegar al siglo XIX y a la poetisa Gómez de Avellaneda para encontrar en castellano innegables y auténticos alejandrinos modernos:

*Yo palpito, tu gloria mirando sublime,  
¡noble autor de los vivos y varios colores!  
¡Te saludo, si puro matizas las flores!  
¡Te saludo, si esmaltas fulgente la mar!  
En incendio, la esfera safírea que surcas,  
ya convierte tu tumba radiante y fecunda,  
y aun la pena que el alma destroza profunda  
se suspende mirando tu marcha triunfal.*

(*Fantasia*, citados por Coll y Vehí, *Diálogos Literarios*, 388).

Todos son anapésticos; ninguno yámbico, ninguno de tres compases. Todos tienen en la sexta sílaba palabra grave cuyo final entra en la cuenta. El único acento anti-rítmico, en «noble», es debilísimo. La regularidad de la cadencia es tan pasmosa como monótona; por eso, tal vez, le agradan estos versos a Coll y a los demás que siempre los citan como modelo; pero también podría ser el acierto del último, que recuerda algún verso de Darío.

Entre tanto, el alejandrino antiguo era favorecido también, pero por Zorrilla en los ritmos yámbicos uniformes:

*¡Señor! yo te conozco, mi corazón te adora,  
mi espíritu de hinojos ante tus pies está;  
Pero mi lengua calla, porque mi lengua ignora  
los cánticos que llegan al grande Jehová.*

*Palomas de los valles, prestadme vuestro arrullo,  
prestadme, claras fuentes, vuestro gentil rumor;  
prestadme, amenos bosques, vuestro feliz murmullo,  
y cantaré a par vuestro la gloria del Señor...*

(Este salmo se encuentra en su poema *Las nubes*).

Y excepcionalmente, en uno que otro ritmo anapéstico, ya en todo un verso, ya en sólo un hemistiquio, por José de Selgas, otro contemporáneo:

*Yo la he visto tranquila, suelta en blancos celajes, [ánap.]  
de su impalpable velo rasgado el ancho tul,  
tender con indolencia magníficos encajes  
del áspera montaña por el contorno azul.*

(*La nube de Verano*, citados por Coll y Vehí, id., 376).

A la siga de los poetas mencionados, el alejandrino no cesó ya de cultivarse durante el siglo XIX, pero casi exclusivamente según el modelo dado por Zorrilla, sin nuevas modificaciones, hasta la llegada de Darío.

Este reformador empezó por variar los ritmos con frecuencia, matizando los dos tetradecasílabos: el yámbico y el anapéstico, o los hemistiquios. Esto se ve ya en su poema de

pueril grandilocuencia (como que lo escribió en 1883, a los 16 años): *Víctor Hugo y la Tumba*:

<i>Y volando, a seguida, sobre el mar estupendo,</i>	(a-a
<i>en tropel agitado y alboroto y estruendo,</i>	(a-a
<i>levantaron   a todas las olas   de la mar,</i>	(a-y?
<i>que al sentir sobre ellas tantas alas monstruosas</i>	(a-a
<i>saltaron en columnas brillantes y espumosas,</i>	(y-y
<i>llegando   los peñones agrios   a salpicar.</i>	(y-y?

A Darío se debe, pues, la boga del alejandrino anapéstico de 14 sílabas, que, no obstante, ya había favorecido Berceo. Y también se le debe la boga del acoplamiento de los dos hemistiquios (como se ve particularmente en el último verso citado), innovación de dudoso acierto, que jamás practicaron ni Berceo ni los franceses con el alejandrino de 14 sílabas, es decir, con el que tiene sílaba sobrante en medio de los dos vocablos sintácticamente unidos por medio de una «zancada» de hemistiquio a hemistiquio (4). En el mismo poema hay muchos otros:

*El heredó | la ronca lira | del viejo Homero.*  
*¡Fulgores! | Los extraños soplos | de lo invisible.*  
*¡Silencio! | La siniestra Tumba | habla a los volcanes...  
 mostrando | su salvaje dentadura | de roca.*  
*Entregando | a los aires rudos | sus estandartes.*  
*Y el poema | del gigante siglo | décimonono.*

El origen y el intento de esta innovación son claros. Darío se trasladó a San Salvador en los años 1882 y 3, en donde trabó amistad con el poeta Francisco Gavidia «que sabía bastante bien el francés y leía maravillado a Víctor Hugo» (Contreras, *Rubén Darío*, 47). Darío no sabía entonces bastante francés, pero percibió una parte de la teoría prosódica y la aplicó trunca al castellano. O, si se quiere, la amplió, la adaptó al tetradecasílabo, porque, al fin de cuentas, bien leídos, en tres compases,

(4) *Zancada*, traducción de *enjambement* propuesta por Contreras, *Rubén Darío*, p. 173, es preferible a *encabalgamiento*, término que otros han usado para expresar también el *acoplamiento* de hemistiquios, versos o estrofas.—Véase al final un «alcance» a esta nota.

y no en dos, los versos precedentes, no consueñan con los de dos compases, pero no se llevan del todo mal unos y otros. Objetarán los prosodistas clásicos que la cuenta de sílabas no les resulta. Pero las leyes del ritmo están en el oído y no en los dedos.

Eso sí, no hay que confundir este verso de tres compases, creación de Darío-Gavidia, con el tredecasilabo de tres compases que Darío no aplicará al castellano hasta 1896, en *Prosas profanas*. En esta confusión incurre, sin embargo, Francisco Contreras en repetidos pasajes de su magnífica obra *Rubén Darío*, digna de su amistad fraternal y de la admiración que todos debemos al príncipe de los líricos castellanos. Y, todavía, es la base de un cargo erróneo y por lo tanto injusto que le formula, y en que me ocuparé más adelante. Entre los tres compases del uno y del otro hay una diferencia análoga a entre los dos compases del alejandrino «dímetro» antiguo y moderno; o sea: entre los hemistiquios del moderno hay sílabas sobrantes.

Parece que Rubén Darío no vió este punto con claridad sino cuando preparaba su cosecha de versos estupendos por tantos conceptos, *Prosas profanas*, que un océano separa de toda la lírica castellana anterior. Allí aparece por vez primera en nuestra lengua, en *Epitalamio bárbaro*, *El reino interior*, *Cosas del Cid*, *La espiga*, *Marina*, *Yo persigo una forma*, el tredecasilabo de tres hemistiquios, que él y a su siga otros ya no dejarán de usar:

*Teje la ná- | yade el enca- | je de su espuma. . .*

*Es el momen- | to en que el salva- | je caballero  
se ve pasar. | La tribu au- | lla y el ligero. . .*

*Y entre las ra- | mas encanta- | das, papemores. . .*

*¿Qué són se escu- | cha, són leja- | no, vago y tierno?*

*Al lado izquier- | do del cami- | no y paralela. . .*

*A los sata- | nes verlenia- | nos de Ecbatana,*

*(Sus puñales | de piedras preciosas | revestidos).*

*Ojos de ví- | boras de lu- | ces fascinantes.*

*Llenan el ai- | re de hechice- | ros beneficios.*

*En su blancu- | ra de palo- | mas y de estrellas.*

*¡Oh, qué hay en tí, | mi pobre infan- | ta misteriosa?*

*¿Acaso pien- | sas en la blan- | ca teoría?*

*Encarnación | de la divi- | na Primavera.*

*Y en la espiga | de oro y luz | duerme la misa. (irreg.).*

*Adiós peñas- | cos enemi- | gos del poeta.*

*Entonces, fi- | jo del azur | en lo infinito,*

*Y en mi alma | reposa la luz, | como reposa. . . (irreg.).*

*Y no hallo | sino la palabra | que hūye, . . . (irreg.).*

*(Y el cuello | del gran cisne blanco | que me interroga).*

He incluido entre paréntesis dos de los varios «tres compases de 14» que también mezcla Darío con los otros alejandrinos, en las mismas piezas en que figuran los «trímetros» tredecasílabos. De éstos, tres de los últimos que citó son irregulares, y el último sólo sale adelante con dos hiatos, si bien el del final es muy expresivo.

Esta mezcla de metros es a primera vista desconcertante. La lógica y el oído pedirían la separación en dos grupos: el «tres compases de 14» con los demás de 14 sílabas; el «tres compases de 13» con los demás de 13; pues la promiscuidad de uso dificulta la lectura, la interpretación, y la percepción inmediata de la armonía. Pero cuando se tiene presente la promiscuidad de metros aceptada en los «versos libres» y las ascas y bascas que provoca la cocina de ritmos heterogéneos de algunos de éstos, aquello resulta apenas el agror de una guinda.

Con todo, la constancia de este uso promiscuo, la falta de una excepción en las prácticas de Darío, el empleo en apariencia al azar del «trímetro» y de los otros ritmos, la ausencia de tredecasílabos «dímetros», parecen indicar que, en el fondo, subsistiera en él la misma incomprensión de Iriarte, la Avellaneda y los preceptistas. Iriarte y la Avellaneda se condujeron, en efecto, ante el tredecasílabo como el aprendiz a pianista que toca con sólo un dedo. De los preceptistas más vale no hablar. Bello fué el más comprensivo y el primero en abrir los ojos; porque don Andrés será siempre el primero y más sagaz. Pero, ¿cabe pensar que Darío, el mago del metro, se quedara también en la superficie, sin bucear en lo incomprendido?

Tal sospecha se acentúa cuando se considera que su amigo y discípulo Nervo no vió tampoco más hondo, y sobre todo

cuando se ve a Francisco Contreras, su íntimo, confundir el «tres compases de 14» con el de 13, y todavía no acertar con la acentuación de este último.

Cuando Contreras dice (*Rubén Darío*, p. 150): que el poema *Victor Hugo y la Tumba* es «sumamente significativo, pues en él Darío adapta a veces el moderno alejandrino francés a nuestro verso de catorce sílabas, moviendo la cesura y los acentos»; y, resumiendo las reformas tocantes al alejandrino contenidas en *Prosas profanas*, añade (p. 196): que Darío «adaptó definitivamente el alejandrino a la francesa de dos cesuras, ya moviendo la pausa de sentido, ya borrando el corte clásico, central, con una palabra-puente», uno echa de menos a lo sumo un poco de mayor claridad. (Véanse también las pág. 29, 27, 148, 175 y 184).

Pero cuando en otros pasajes dice (p. 200): «Notad el verso (de *Retratos*, en *Cantos de Vida y Esperanza*):

*¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María! ¡Oh, Sor María!*

Es el primer alejandrino castellano de tres hemistiquios iguales, forjado según el tipo verleniano: *De la douceur, de la douceur, de la douceur*. Fácil en francés, este verso es difícilísimo en castellano, pues las sílabas de nuestro alejandrino *no son divisibles por tres*. Y en nota: «No sé si otro poeta castellano lo haya hecho después. Yo lo hice en mi soneto «Nápoles» (*Almas y Panoramas*), y valiéndome de otro recurso que el empleado por Darío:

*Nápoles canta, Nápoles baila, Nápoles grita».*

Y Contreras no nota que este verso, aunque de tres compases, tiene 15 sílabas, en tanto que aquél, debido a las sinalefas, sólo tiene 13.

Cuando añade (p. 187 y 218) que en el verso de *El reino interior*:

*Ojos de víboras de luces fascinantes*

y en el de la *Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones* (de *El Canto Errante*):

*Recogían para los cueros de sus hondas*

hay que «agudizar» las palabras *vívoras* y *para*, y pronunciarlas *vivorás*, *pará*, a fin de «completar las sílabas»; y que Darío «despedaza el alejandrino por todos los medios que ha ensayado aquí y allá»; y que en el verso

*Por ejemplo la dulce Blanca de Borbón*

del poema *A doña Blanca de Zelaya* (del *Poema del Otoño*), «pieza hermosa, a pesar de dos versos que cojean, pues habría que regular la cesura arbitrariamente para alcanzar *las catorce sílabas*» (p. 231), o sea, partir entre los dos hemistiquios la palabra *dul-ce*; y pasa inadvertido y desdeñoso (p. 210), por sobre *Urna votiva* (de *Cantos de Vida y Esperanza*), que es el único caso, según parece, en que Darío usó el tredecasílabo «dímetro».

Cuando, en fin, Contreras resume sus cargos, en la página 297, de este modo: «Ciertamente, este innovador tan amplio y tan audaz ha incurrido en excesos, en desaciertos y aun en aberraciones... Empleó a menudo, en la versificación... el procedimiento arbitrario del cambio de acentuación de las palabras, ya para rimar, ya para alcanzar las sílabas del verso. Así, tres de los tipos de alejandrino que introdujo son inadmisibles: el que agudiza la última palabra del primer hemistiquio (*Ojos de viborás—de luces fascinantes*); el que hace lo propio con la primera porción del vocablo-puente (*Ha nacido el apó-calíptico Antecristo?*), el que recula la cesura a la primera sílaba de la última palabra del hemistiquio (*La prestigiosa dó-ña Blanca de Castilla*), y también, por cierto, el endecasílabo que torna grave la palabra final esdrújula (*En un azul de arcaicas mayúsculas*)» (5). Y en nota añade: «Se podrá objetar que éstos *no son alejandrinos*, sino otros versos simplemente rítmicos o amétricos. Pero es evidente que Rubén Darío *quiso hacer* alejandrinos modernos».

Cuando todo lo que precede se baraja junto, uno se pregunta ¿cómo pudo Contreras paralogizarse así?

He subrayado para recalcar más esta infinita incompreensión que, si viniera de Unamuno o Pío Baroja, que nunca entendieron a Rubén, no tendría importancia; pero que de parte

(5) Este es otro cargo gratuito, que ya había formulado en la pág. 217. Basta con acentuar *En un azul de arcaicas mayúsculas*, para tener el endecasílabo que escribió Darío, y sin que haya necesidad de pensar en los procedimientos que empleó Shakespeare.

de Contreras, confidente del gran poeta, cobra un alcance que no acierto a precisar.

¡Triste condición la del hombre superior, si además es un ser sensible y que no puede prescindir del afecto de sus hermanos! La tragedia interior del gran poeta incomprendido justifica tal vez su lento suicidio alcohólico. Buscó en cinco países un ser fraternal que lo entendiera, un público que lo acogiera; y no encontró más que soledad, aislamiento glacial. Su pequeña patria le tributó una vez el homenaje adecuado de amor y de flores. ¡Honor a su pequeña Nicaragua! Pero en lo demás cumplióse en él aquella fatídica observación que, glosando a Platón, hace Anatolio France: Hágase lo que se haga, uno está siempre solo.

Porque, si la forma en que Darío usó el tredecasilabo permite pensar que no le concedió importancia, y aun que no le vió su riqueza de teclas; no podemos hacerle el cargo de no saber lo que hacía ni de ignorar las acentuaciones del «trímetro» o el «dímetro» anapéstico, toda vez que usó estos metros y los usó bien, pese a Contreras.

Este metro rebelde para con las musas castellanas, rico empero en armonías, como un piano Erard o Pleyel, se burló, pues, también de Darío como de los otros. *Urna votiva* parece ser el único poema en que el nicaragüense lo empleó exclusivamente:

*Sobre el caro despojo esta urna cincelo:  
un amable frescor de inmortal siempreviva  
que decore la greca de l'urna votiva  
en la copa que guarda rocío del cielo;*

*una alondra fugaz sorprendida en su vuelo  
cuando fuere a cantar en la rama de oliva;  
una estatua de Diana en la selva nativa  
que la Musa Armonía envolviera en su velo;*

*tal, si fuese escultor, con amor cincelara  
en el mármol divino que brinda Carrara,  
coronando la obra una lira, una cruz;*

*y sería mi sueño, al nacer de la aurora,  
contemplar en la faz de una niña que llora  
una lágrima llena de amor y de luz.*

(Soneto escrito en Buenos Aires hacia 1897, con ocasión de la muerte de un amigo, y publicado en *Cantos de Vida y Esperanza*, en 1905).

El ritmo es anapéstico de punta a cabo. Indiscutibles tredecasílabos no son sino el 4, 10 y 14, del tipo Avellaneda. El 3 lo es mediante la elisión o sinalefa *l'urna*, a la cual el lector se siente poco dispuesto después del hiato *esta ùrna* del primer renglón. Los demás tienen palabra aguda o sinalefa en la cesura, como en los de Iriarte. Ningún verso yámbico; ningún «tres compases».

Tal fué, en resumen, el aporte de Darío a este metro: mezcló los de «dos compases» ya conocidos, y creó, por otro lado, el de «tres compases», usándolo como verso «de matiz», más bien que «de efecto», y como miembro de la familia tétredecasilábica.

Entre los seguidores de este reformador no hay mucho más que espigar. Conozco poemas de Amado Nervo, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, y otros en que se mezclan los alejandrinos de 14 con los de 13, como en Darío; y de Pedro Antonio González, Pedro Luis Riveros, etc., en que se emplea sólo el «dos compases» de la Avellaneda. Como, dada la escasez de ejemplares castellanos del tredecasílabo, todos los poemas de este metro resultan interesantes, voy a reproducir algunas estrofas:

*¡Soy el viejo monarca del sur; soy el Austro!  
Yo sacudo el planeta con mi áspero cuerno,  
cuando lanzo a sus vastos confines mi plaustro  
en las lóbregas alas del vértigo eterno.*

*Más allá de la edad de los siglos profundos  
que aguardaban la luz como inmóviles naos,  
yo mecí los embriones de todos los mundos  
y la sombra de Dios en las aguas del caos.*

(P. A. González, citado por Vicuña Cifuentes, *Estudios de métrica española*, p. 151 y 152.)

*Yo la he visto una tarde medrosa de invierno  
apagar en la sombra el volcán de sus ojos,  
por si alguno pudiera en su cráter interno*

*descubrir la inquietud de sus malos antojos...*

(A. G., citado por Vicuña Cifuentes, id. 153).

*Al llegar a su ocaso el gran Sol rubicundo  
se despeja del manto de bruma el poniente,  
y recibe la tierra, del astro fecundo,  
como un ósculo tibio, su rayo muriente...*

*De su frío letargo despiertan las aves  
a los últimos rayos del dios que fenece  
bajo un palio de nimbos, de tintes muy suaves,  
como un rey que en supremas nostalgias fallece...*

.....

*También tiene su ocaso la vil envoltura:  
cuando ostentan los cráneos sus nimbos de plata,  
y el pasado en sus centros en calma fulgura  
y en un vago crepúsculo azul se dilata,  
es entonces la Tarde Invernal de la vida  
en que esperan las almas su aurora perdida!*

(P. L. Riveros, Santiago, 1899).

*Insensible, la brisa transporta en sus alas  
la esperanza, las dichas, las glorias y anhelos  
que se engendran y nacen, cual mundo intangible,  
en la mente del hombre que vive de sueños;*

*que se agita y rebusca, en su afán incansable,  
un consuelo que calme su sed infinita  
de placer, de alegría, de amor renovado,  
de riquezas, de honores, de gracia divina.*

*Estos mudos anhelos, nacidos al soplo  
de una diosa que vive en el fondo del alma,  
son el humo que arrojan miríadas de sueños  
y que el aire se lleva cual pálida llama...*

(Mariano Navarrete C., general en retiro, que sigue el ejemplo de Ercilla y ha tenido la gentileza de

escribir estos versos para ilustrar con un ejemplo más el presente estudio).

*Avila es el castillo | cuajado en un diamante  
que soñó para el símbolo | del alma justa, aquélla,  
por el amor | de Jesucristo, | dama andante,  
en el amar doctora, | y en el decir estrella.*

*Teresa de Jesús sin duda está mirando,  
a través del cristal de este cielo tranquilo,  
a su ciudad bendita, acaso recordando,  
ya bienaventurada, el retorcer del hilo*

*de aquella rueda humilde | que alternó, entre sus manos,  
con la pluma | de las doctas | definiciones;  
y tal vez | a los serafines, | sus hermanos,  
les dice: «Ved el huerto | de mis contemplaciones...»*

(Martínez Sierra, *Avila*. Muchos otros ejemplos en el resto del mismo poema. Toda la segunda estrofa puede leerse como los de Iriarte. En la primera, el verso 3 es un «tres compases» de 13; en la tercera, el 2 y 3 también y con el primer acento irregular).

*Solemnes siempre escuchan | las vacas y meditan:  
Su resigna-|da y meditaban-|da cabeza,  
su pagano testuz unguado de tristeza,  
velando está; y la luna, hasta que viene el día,  
les cuenta cuen-|tos de va-|ga melancolía.  
Bajo la luna, | en las praderas | sin reproche,  
las vacas graves | son los genios | de la noche.*

(Pérez de Ayala, en 1913, *La Paz del sendero*. Los demás alejandrinos del mismo poema son de 14. Los dos últimos «tres compases» son regulares).

Entre tantos versos como los que acabo de copiar no hay ningún yámbico de «dos compases» con palabra grave en la cesura. ¿Acaso nadie ha intentado hacerlos? Tampoco hay ningún poema escrito exclusivamente en tredecasílabos en que se mezclen sus diversos tipos, dímetros y trímetros, con empleo

consciente del valor de cada ritmo. Y, puesto que nadie se ha atrevido a traer el fuego celeste, trataré, como en la leyenda del reyezuelo (el más chico de los pajarillos), de traerlo yo, aunque sea a riesgo de quemarme, ya que no las plumas, las pestañas. No tienen, pues, los versos que siguen más pretensión que la de probar que en castellano también se pueden hacer tredecasílabos yámbicos sin pausa mediana, que ellos y sus hemistiquios se armonizan bien con los anapésticos de igual medida y con los trímetros de 13, y que los poemas que escriba uniformemente en estos metros un buen poeta tendrán tal vez un movimiento más suave y melodioso, sin dejar de ser variado, que los en que se mezclan alejandrinos de 13 y 14 sílabas y menos monótono y cansado que los en que han predominado, hasta ahora, alejandrinos uniformes de 13 ó 14.

Quien no haya cruzado el «charco», dejando en la ribera juventud, familia, amigos, y con la incertidumbre que siempre levanta en el viajero la infinita llanura «infida» del mar, no ha sentido la inquietud que José Autran trata de expresar en un soneto famoso: *Appareillage*, del cual son imitación los versos siguientes, bajo el nombre de *¡Levar anclas!*:

*Cuando a bordo se encuentran ya los pasajeros* (a-y)  
*y lista está la nave para hacerse al mar,* (y-y)  
*si el tiempo es favorable al que abandona el puerto,* (y-y)  
*«¡Levar anclas! ¡Partamos!» dice el capitán.* (a-y)

*Entonces, los marinos, con lúgubre canto,* (y-a)  
*el cabrestante ruedan que alza a duras penas* (y-y)  
*la pesada cadena y la cruz cuyos garfios* (a-a)  
*a la playa se aferran, mordiendo la arena.* (a-a)

*Viajeros, bien comprendo vuestro canto triste,* (y-y)  
*y por qué el ancla se hace rastra y se resiste.* (tr.)  
*¡Ay! es porque se aferra al corazón humano,* (a-y)

*a la amada ribera en que los vuestros moran,* (a-y)  
*a la esposa, a la cuna de un niño que llora* (a-a)  
*y que la tiene asida en su pequeña mano.* (y-y)

Predominan los ritmos yámbicos (15 hemistiquios contra 11), siendo versos completos de este tipo el 2, 3, 6, 9 y 14; y anapésticos completos sólo el 7, 8 y 13, puestos al fin de los gru-

pos para imprimir cadencia. El primer yámbico tiene todos los acentos, pero sólo 4 importantes; el último verso, con 4 acentos tiene sólo 2 importantes, en busca de la cadencia amplia. El verso 10 es un «tres compases», es decir, no tiene acento fuerte en la sexta sílaba ni cesura mediana, sino acentos fuertes en las sílabas 4, 8 y 12 y dos cesuras, ritmo con el cual pretende significar las sacudidas y resistencia que opone el ancla, nudo del poema. Debe leerse: «y por que lán|cla se hace rás|tra y se resiste».

Pudo haberse dicho «nene», «bebé», «rorró», en vez de «niño», buscando la armonía imitativa; pudo serse más fiel traductor que imitador; pero hubo que preferir la estructura adecuada para ejemplo. —Y vamos a otro.

Se titula *Destino* y la heroína podría llamarse Solveig lo mismo que Ofelia, pues de la una tiene la constancia que le dió Ibsen: «Aquí, amor mío, me hallarás siempre fiel!» (*Per Gynt*, acto V, canto de Solveig); de la otra el mudo sacrificio que le atribuyó Shakespeare. Y es imitación de un «romance» de Agustín Castellón:

«Volveré, dijo el joven, cuando el sol de estío (a-y  
 en vergel torne el surco y las mieses en oro, (a-a  
 y el calor de sus besos, menor que en los míos, (a-a  
 llene el huerto de frutos, cual tus labios, rojos». (a-y

Y partió para el pueblo el apuesto mancebo... (a-a  
 Su silueta perdióse detrás de los álamos... (a-a  
 Ofelia, empero, sigue, fija en el sendero, (y-y  
 acongojado el pecho, los ojos con lágrimas... (y-a

Una vez, y otra vez, y diez más, vió la niña (a-a  
 embalsamado el huerto por rojos claveles; (y-a  
 y a los besos del sol dorarse las espigas; (a-y  
 pero nadie besaba los labios de Ofelia... (a-a

Bajo un sauce llorón, la tumba está en que duerme, (a-y  
 confiada y aguardando, la niña que oyó (y-a  
 al apuesto mancebo decirla, sincero: (a-a  
 «Volveré cuando dore las mieses el sol». (a-a

Aquí predominan, no sin «(leit) motivo», los dulces anapestos (23 hemistiquios contra 9); y los versos todos son de

dos compases, y alguno, como el noveno, más bien de cuatro compases. Esta elección tiene un objeto: como en la música de Wagner, se ha procurado ligar el anapesto con la idea «el joven», el yambo con «Ofelia», la acentuación cortada del verso 9 con la de «sucesión de años», y el movimiento acompasado de los 5 y 6 con la «marcha del joven».

Y vamos al último: *¡Dejémosla vivir!* Tiene un epígrafe: «No matarás» (Moisés, *Exodo*, XX, 13) y es una meditación que vá más allá de la prohibición mosaica, que contemplaba sólo al hombre. Y se refiere deliberadamente a un modestísimo bicho: la barata o cucaracha, que se ha procurado, tal vez sin éxito, dignificar en esta escena:

*«¡Mátatal ¡Mátatal!»—me dice horripilado. (tr.*  
*«¿No ves que sufre?—Y me señala una barata (tr.*  
*que alguien, sin verla, al caminar ha pisoteado, (tr.*  
*y en el suelo, temblando, sacude las patas. (a-a*

*Los ojos expectantes de m'hijo se tornan (y-a*  
*ya a mi rostro ya al bicho que insiste en vivir; (a-a*  
*mientras, suspenso, me pregunto con voz sorda: (tr.*  
*«¿Acaso perecer vale más que sufrir? (y-a*

*¿Cómo saber?... Si lo que busca es sepultura, (tr.*  
*sería caridad abreviarle el dolor. (y-a*  
*¿Será, Señor, la caridad prenda segura? (tr.*  
*¿No hay acaso egoísmo detrás del amor? (a-a*

*Tal vez podrá la tierra oler un día más; (tr.*  
*y, así como se arrastra en busca de guarida, (y-y*  
*podrá; doliente y estropeada, prolongar (tr.*  
*su existencia. Es tan ¡bella, aunque triste, la vida!» (a-a*

Predominan aquí los diyambos, coriambos o pirriqui-yambos, formando trímetros regulares, cuyo movimiento amplio y áspero concuerda con el tema. Los otros 8 versos, con hemistiquios yámbicos o anapésticos, están distribuidos de manera de poner de relieve la aspereza, con la alternación y las cadencias suaves al fin de las estrofas (6).

(6) Este poema tiene también estrofas en octosílabos que se han suprimido.

El moderno alejandrino «a la francesa» es, como se ha procurado demostrarlo, un verso multiforme, o más bien, polífono, como el endecasílabo, y que adopta normalmente los ritmos siguientes:

- I. Seis yambos;
- II. Cuatro anapestos;
- III. Tres yambos y dos anapestos, o viceversa;
- IV. Tres diyambos, etc. (trímetro regular);
- V. Un anapesto, tres yambos y un anapesto (trímetro irregular); y
- VI. Otros ritmos irregulares.

El período rítmico de 12 sílabas, así constituido, acepta variadas pausas regulares, porque 12 es divisible por 2, 3, 4 y 6; y además pausas semi-regulares, cada 2, 4, 2, 4 sílabas, etc. El equilibrio de los hemistiquios imprime por esto a las cadencias marcha natural, más natural que en el endecasílabo. El mayor largo del renglón deja más holgura al poeta para adaptar el pensamiento y al lector para la respiración pareja. En él han vaciado su mejor inspiración los grandes poetas de Francia.

#### NOTA BIBLIOGRÁFICA

Las ediciones de las obras citadas son: KARL BARTSCH, *Chrest.* 5.ª ed. Leipzig, 1884.—L. CLÉDAT, *Chrest.* 7.ª ed. París, s. a.—JOSÉ COLL Y VEHÍ, *Diál.* 3.ª ed. Barcelona, 1885.—FRANCISCO CONTRERAS, *Rubén Darío*, Barcelona, 1930.—EUGÈNE CRÉPET, *Les Poètes*, t. I, París, 1861.—MAURICE GRAMMONT, *Le Vers*, 3.ª ed. París, 1923.—E. NERCASSEAU y F. HANSEN, *Antol.* Santiago, 1905.—JULIO VICUÑA CIFUENTES, *Estudios*, Santiago, 1929.

#### ALCANCE A LA NOTA 4

He dicho antes que, dada la naturaleza del alejandrino de 14 sílabas, pueden considerarse escritos en alejandrinos los poemas en heptasílabos en que las rimas no son un tropiezo para escribir dos versos en un renglón. Pues bien, si esto hacemos con heptasílabos en que haya «zancadas», la «innovación» de Darío-Gavidia adquiere modestas proporciones, pues muchos poetas habían hecho lo que se ve en estos versos de Andrés Bello, estrofas dos y tres de *A la Nave*:

Aun ves | de la pasada tormenta | mil memorias  
y ¿ya a correr fortuna segunda vez te arrojas?  
Sembrada está | de sirtes alevés | tu derrota,  
do tarde los peligros avisará la sonda.