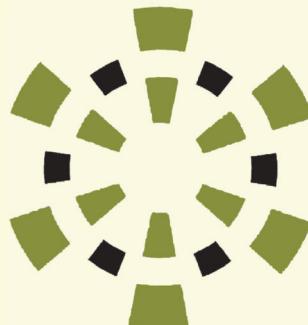


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XVII  Número 17

APOLOGÍA DE LA MÉTRICA

AN APOLOGY FOR METER

ESTEBAN TORRE
Universidad de Sevilla

Resumen: La métrica, como ciencia del verso, ha sido en ocasiones objeto de menosprecio y controversia por parte de los poetas, los profesores de literatura y los propios teóricos de esta ciencia. En el presente trabajo se lleva a cabo una detenida defensa y alabanza de las formas métricas, que se consideran como parte sustancial e imprescindible de la poesía.

Palabras clave: verso, métrica, poesía.

Abstract: Metrics, as a science of verse, has, at certain times, been the target of disparagement and controversy on the part of poets, of teachers of literature, and even of the theorists of this very science. In this present study, what is undertaken is a heedful defense and appreciation of metric forms which are deemed to be a substantial and essential component of poetry.

Keywords: verse, meter, poetry.

Puede parecer extraño que, en un conjunto de trabajos sobre la ciencia del verso, sobre la métrica, aparezca el título de «Apología de la métrica». ¿Es que la métrica necesita defenderse o excusarse? ¿Se trata tal vez de una expresa alabanza de esta ciencia? El *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, define la apología como «discurso, de palabra o por escrito, en defensa o alabanza de personas o cosas».

El término tiene su origen en el sustantivo griego *ἀπολογία* (justificación, defensa, excusa), emparentado con el verbo *ἀπολογέομαι* (alegar, defender la causa propia, hablar en defensa de otro). Existen préstamos en diversas lenguas índoeuropeas: italiano, catalán, rumano, ruso, danés, noruego, sueco. En inglés, junto al préstamo directo, *apologia*, se encuentran como formas naturalizadas el sustantivo *apology* (disculpa) y el verbo *apologize* (disculparse). Al igual que en la lengua de origen, el significado básico es aquí el de la justificación y la defensa.

¿Contra quién o contra qué hay que disculpar, justificar o defender la ciencia del verso? En primer lugar contra los poetas, en especial contra aquellos que no fueron precisamente bien dotados por Dios o la naturaleza. Bien conocida es la tendencia de estos fallidos poetas a despreciar las normas y el esfuerzo de la técnica, y a presentarse como inspirados oráculos de la improvisación. Desconocedores absolutos del ritmo y del arte de la rima, navegan a sus anchas en las turbias aguas de un pretendido verso libre, que no sólo se desliga de la métrica, sino también de la sintaxis y la lógica. En ocasiones, pretenden seguir las huellas de la tradición poética con líneas que no son versos, sino una desangelada caricatura de los mismos. Cierto autor llega al extremo de perpetrar unos supuestos endecasílabos, que

en realidad constan muchas veces de diez o doce sílabas, con distribución libre (!) de los acentos.

Distinto es el caso de los auténticos poetas. Ellos representan la razón de ser de nuestro patrimonio poético y sus versos constituyen precisamente el objeto de estudio de la métrica. Ahora bien, esto no quiere decir que todos los poetas hayan de ser necesariamente peritos en la ciencia del verso. Como solía decir mi querido amigo Alfonso Grosso, el lagarto no tiene por qué saber historia natural. De hecho, un poeta de la talla de Rubén Darío afirma en *Historia de mis libros*, «Cantos de vida y esperanza», que en la lengua española habría sílabas largas y breves, «malgré la opinión de tantos catedráticos».

Rubén Darío se opone abiertamente a la opinión de aquellos autores que consideraban que, en la lengua española, no existían ya sílabas breves y sílabas largas con el valor de dos breves. Dos firmes baluartes de esta opinión en el siglo XIX fueron Andrés Bello, con sus *Principios de la ortología i métrica de la lengua castellana*, y Eduardo Benot, con su *Prosodia castellana i versificación*. Ambos concedían que, efectivamente, existen sílabas de distinta duración, bien por el diverso número de sus elementos fónicos, vocálicos y consonánticos, bien por la presencia o ausencia del acento de intensidad. Pero esta distinta duración silábica nunca estaría en la proporción 2:1, de manera que una supuesta sílaba larga fuera equivalente a dos breves.

También hay que defender la métrica contra el proceder de algunos profesores de literatura y de su teoría. No es infrecuente que se incite a los alumnos a realizar una curiosa medida del verso, mediante la inserción de una serie de ceritos situados más o menos debajo de las sílabas, distribuidos en grupos de dos o tres, con tildes colocadas acá y allá al buen tuntún. Bajo el pretexto de llevar a cabo un análisis de los pies métricos, se socava la identidad y la unidad del verso. Incluso en los mismos programas de Teoría de la Literatura, en las distintas universidades españolas, se presta a veces una escasa o nula atención a la métrica. Personalmente, tuve ocasión de comprobarlo como miembro de distintos tribunales de oposición a cátedras y titulidades. La métrica brillaba por su ausencia en los programas de muchos opositores.

Pero el principal frente de ataque a la entidad de la ciencia del verso se sitúa en el propio terreno de la teoría métrica. Una de las cuestiones más debatidas ha venido siendo la supuesta pertinencia métrica en español, y en otras lenguas modernas, de las sílabas largas y breves de la tradición grecolatina. Frente a Andrés Bello, y más tarde Eduardo Benot, un gran número de tratadistas, entre los que se encuentran José Gómez Hermosilla, Francisco Martínez de la Rosa, Vicente Salvá y Mariano José Sicilia, seguirán defendiendo en el siglo XIX, de acuerdo con las directrices marcadas en el siglo XVIII por Ignacio de Luzán, la persistencia en la lengua española de la cantidad silábica.

Sostenía Luzán en su *Poética* que «en las lenguas Española e Italiana, el acento agudo suple en cierto modo la cantidad, y hace que la sílaba parezca larga». La identificación de las sílabas tónicas con las largas, y las átonas con las breves, es un prejuicio que en cierto modo ha llegado hasta nuestros días. Se ha tratado de aclimatar los pies métricos grecolatinos (yambos, troqueos, dáctilos, etc.) a los actuales grupos fónicos o cláusulas rítmicas. Y, en el cómputo silábico de las terminaciones agudas, se le otorga a la tónica final el valor de dos tiempos silábicos. Por otra parte, no son pocos los tratadistas que se empeñan en cuantificar en milésimas de segundo la duración de las sílabas, ignorando que el verso termina realmente en la última sílaba tónica, que la duración carece de pertinencia métrica y que incluir en el cómputo una sílaba más en las terminaciones agudas y contar una sílaba menos en las terminaciones esdrújulas es algo que pertenece meramente al dominio de lo convencional.

Por otra parte, se ha tratado de socavar la entidad del verso con la introducción de la noción de «anacrusis», como preludio de sílabas átonas que puedan preceder al «periodo rítmico» del verso. Estas sílabas átonas, unidas a la última sílaba acentuada del verso anterior, la inacentuada final o las inacentuadas finales y la pausa constituirían el «periodo de enlace». El periodo rítmico se vería así desposeído de la sílaba final tónica, que es aquella en la que culmina el ritmo. La pausa, que es precisamente la que determina la frontera entre los versos, pasaría a formar parte del periodo de enlace. No puede darse un despropósito mayor, ni un atentado más absurdo a la unidad estructural del verso.

Es obvio que, entre los distintos versos de una composición poética, existen pausas, que cumplen justamente el cometido de separar las unidades versales. Por lo tanto, el periodo de enlace, que incluye justamente la pausa, vendría a tener la contradictoria función de unir lo que debe estar separado.

El concepto de periodo rítmico, que constituye uno de los puntos fundamentales de la teoría del verso de Tomás Navarro Tomás, fue duramente rebatido por el autor checo Oldrich Belic en sus libros *Analisis estructural de textos hispanos* (Madrid: Prensa Española, 1969) y *En busca del verso español* (Praga: Univerzita Karlova, 1975). Sostenía Navarro Tomás en *Arte del verso* (4.^a ed., México: Colección Málaga, 1968):

La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo [acentual] hasta la que precede al último constituye el *periodo rítmico interior*. Actúan como *anacrusis* las sílabas débiles anteriores al primer apoyo indicado. El acento final es punto de partida del *periodo de enlace*, en el que se suman la última sílaba acentuada, las inacentuadas finales, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia.

Aduce Belic que, según la teoría de Navarro Tomás, el verso quedaría reducido, desde el punto de vista rítmico al llamado periodo interior, es decir, dejaría de existir como unidad rítmica. Para Belic es muy significativo el hecho de que incluso un hispanista como el alemán Rudolf Baehr, que funda su concepción del ritmo versal en la teoría de Navarro Tomás, no encuentre muy convincente que se sacrifique la unidad del verso al concepto de periodo de enlace. De ahí que lo sustituya por el de «final de verso», que comprendería la última sílaba acentuada, las postónicas y la pausa (*Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen: Max Niemeyer, 1962; trad. esp. de Klaus Wagner y Francisco López Estrada: *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1970).

Hace ver también el profesor praguense que, si en algunos tipos de versos hay elementos rítmicos inferiores (pies, por ejemplo), éstos carecen de entidad autónoma, ya que sólo existen dentro del verso y en función de él, respetando siempre su unidad. E insiste en el carácter culminante de la última sílaba

acentuada del verso, en franca contradicción con el sistema de Navarro Tomás, donde ésta no es sino el comienzo del periodo de enlace. En cuanto al concepto mismo de anacrusis, lo rechaza como algo totalmente arbitrario.

Una firme defensa de las teorías de Tomás Navarro Tomás, frente a las objeciones de Oldrich Belic, fue realizada por María Josefa Canellada en su artículo «Sobre ritmo de versos españoles (algunas precisiones a Oldrich Belic)» (*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 1976, XXXIII, 1-4). No sólo admite esta autora la existencia de sílabas átonas «fuera de cuento» en el principio del verso, sino también en el interior del propio periodo rítmico. Así, nos habla de las admirables posibilidades rítmicas que se pueden conseguir combinando troqueos y dáctilos con pausas y alguna que otra sílaba suelta. Con estos criterios, es evidente que no se puede elaborar una teoría coherente del cómputo silábico, y mucho menos del ritmo.

Se olvida muchas veces que la combinación de los grupos fónicos o pies métricos es la base de la métrica grecolatina, pero no de la española y otras lenguas indoeuropeas. En la lengua griega primero, y en la latina después, la existencia de sílabas largas y breves marcaba la línea conductora del ritmo. El hecho de que una sílaba larga equivaliera a dos breves hizo posible, por ejemplo, que los espondeos, que constan de dos sílabas largas, pudieran asimilarse a los dáctilos, formados por una larga y dos breves. Eran pies equivalentes, pero no idénticos. De ahí que su empleo alternativo en el hexámetro posibilitara un ritmo ágil y fluctuante, que no sería posible con el uso monocorde de los dáctilos.

El verso, conjunto pautado de sílabas y pies, quedaba claramente diferenciado de la prosa. Para la prosa, utiliza Aristóteles en su *Poética* el término ἄμετρα, plural neutro adverbializado de ἄμετρον (lat. *ametron*), «sin medida»; mientras que, para el verso, hace uso de la palabra ἔμμετρα, «con medida». El μέτρον (lat. *metrum*), metro, medida, es el factor determinante para distinguir el verso de la prosa. No es la peculiar línea del verso (*στίχος*), sino el metro, lo que define el verso, ya que *στίχος* puede indicar también la línea de la prosa. El concepto de verso como línea aparece en las palabras españolas *esticomitía* y

hemistiquio. La esticomitia (de στιχομυθία) indica la coincidencia entre la unidad sintáctica y la unidad métrica en una serie de versos. El hemistiquio (de ἡμιστίχιον, lat. *hemistichium*) es la mitad de un verso.

Aristóteles da por supuesto que la poesía (*ποίησις*, lat. *poesis*, obra en verso) se caracteriza por la medida, por el metro. En la medida del verso entran en juego tanto el número de sílabas como su calidad de largas o breves. El papel del acento fue secundario inicialmente, si bien irá adquiriendo importancia gradualmente en la versificación latina, siendo ya fundamental en la poesía de Horacio. El verso hace también abundante uso, como es bien sabido, de tropos, de figuras, de aliteraciones. Recuérdese el memorable hexámetro de Homero: πολλὰ δ ἄναντα κάταντα πάραντά τε δόγμιά τ ἥλθον (*Iliada*, 23, 116). O el de Virgilio: *quadripedante putrem sonitu quatit ungula campum* (*Eneida*, 8, 596).

La métrica grecolatina estuvo vigente durante más de doce siglos. Desde Homero y Hesíodo, en los siglos IX-XVIII a. de C., hasta Ausonio, en el siglo IV d. de C. El paso de la Antigüedad al Medievo y la sustitución de la lengua latina del Imperio por las lenguas vernáculas de las naciones emergentes supusieron un cambio radical en los fundamentos de la métrica. Al no disponer del juego rítmico de las sílabas largas y breves, el verso tuvo que marcar su identidad con el recurso a la iteración fónica de la rima. Parrafadas memorizables de siete u ocho sílabas dieron origen en la lengua castellana al tetradecasílabo, compuesto de dos heptasílabos, de la cuaderna vía, y al octosílabo de los romances.

En los siglos XIII y XIV toma cuerpo en Europa un nuevo metro: el verso endecasílabo. Alcanza su cima en los tercetos encadenados de Dante Alighieri y en los sonetos de Francesco Petrarca. En el recinto ibérico, lo introducen en el siglo XV Ausiàs March, en lengua catalana, y en el siglo XVI Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, en lengua castellana.

Mucho se ha debatido sobre el origen y la estructura del verso endecasílabo. Como quiera que sus acentos fundamentales recaen sobre la sílaba 4^a o 6^a, además de la 10^a, se pudo pensar que se trataba de un verso compuesto de cuatro (- - - ' -) más seis

(- - - - -) sílabas, o de seis más cuatro, es decir, tetrasílabo y hexasílabo, o hexasílabo y tetrasílabo, según la convención de la métrica francesa. Pero lo cierto es que se trata de un verso simple, en el que el oído del poeta y también el del metrista captan básicamente unos acentos, constitutivos o rítmicos, en las sílabas 4^a, 8^a y 10^a (endecasílabo sáfico), o en las sílabas 6^a y 10^a (endecasílabo común). El verso endecasílabo, desde Garcilaso hasta nuestros días, constituye sin duda alguna el principal armazón rítmico de la poesía española.

El siglo xx, con algunos precedentes en el siglo anterior, asiste a un continuado proceso de liquidación de la medida del verso. El llamado verso libre rompe todas las normas de la métrica. Distintos movimientos, en nombre de la vanguardia, preconizan la ausencia de toda pauta en el cómputo silábico. Los que alcanzaron una mayor notoriedad fueron el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo. Del primero, ningún autor ha conseguido ser tenido en cuenta. El futurismo tuvo un alto representante: el moscovita Vladimir Mayakovsky. En el surrealismo, destaca la figura del sevillano Vicente Aleixandre.

Tanto Vladimir Mayakovsky como Vicente Aleixandre utilizan formas aparentemente amétricas, pero que se mantienen fieles a esquemas rítmicos enraizados claramente en la métrica tradicional. En especial, Aleixandre evolucionó hacia el verso alejandrino y el endecasílabo en lo formal, y hacia contenidos cálidos y cordiales, de perfecta coherencia lógica y sintáctica. El surrealismo dejó honda huella en poetas de la talla de Federico García Lorca y Blas de Otero, si bien ambos autores, que lideran la mejor poesía española del siglo xx, jamás abjuraron del verso rítmico y pautado, de lo que son buena prueba los romances de García Lorca y los sonetos de Blas de Otero.

Los epígonos del versolibrismo proliferaron en España a lo largo de los dos últimos tercios del siglo xx, llegando en cierto modo hasta nuestros días. A la ausencia total de pautas métricas se unían habitualmente las formas logorreicas, la ruptura de la sintaxis y el pensamiento disgregado. Se creía ir así avanzando, en contra de las corrientes clásicas y tradicionales, por el camino del progreso vanguardista de la modernidad y la posmodernidad. Lo moderno se oponía a lo clásico en la poesía, del mismo modo

que la pintura abstracta miraba con desprecio cualquier forma de expresión de la denostada pintura figurativa. En las artes plásticas se llegó aún más lejos: la pintura con brocha sobre planos horizontales trató de suplantar a la antigua pintura de pincel y caballete.

Todo esto constituye en realidad una curiosa y aleccionadora página del pasado de la literatura y el arte, una página ya pasada y completamente superada. Por lo que respecta a la poesía, ahí están los versos de Angel González, Claudio Rodríguez, Ángel García López, Luis Alberto de Cuenca, por citar sólo algunos de los muchos excelentes poetas contemporáneos; versos que se atienden a las estructuras métricas, sobre la base del ritmo endecasílabo especialmente. Persiste, claro que sí, la rima asonante y no se desprecia la consonante. En las manos de Ángel García López, por ejemplo, el soneto aparece con una frescura admirable.

Convendría que el estudiante de la ciencia del verso se familiarizara con algunas de las más significativas muestras de la poesía española, tanto la clásica como la moderna, y aprendiera a reconocer por el oído las formas fundamentales del octosílabo y del endecasílabo, antes de entrar en el terreno de las interminables listas de clasificaciones (endecasílabos enfáticos, heroicos, melódicos, dactílicos, a la francesa) y de la enrevesada casuística del contacto entre vocales (diptongos, hiatos, diéresis, sinéresis, sinalefa, dialefa, sinafia), por ejemplo.

Indicaba Andrés Bello que el oído ha de ser siempre nuestro guía para la percepción de las sílabas y los acentos, y que el alumno debería aprender a percibir por el oído la medida de los versos octosílabo y endecasílabo. Este primordial adiestramiento, decía él, es realmente fácil y sólo requiere un corto ejercicio. Pero «el que no lo consiga perderá el tiempo en el estudio de la métrica» (*Principios de la ortología i métrica*, parte I, capítulo IV, nota inicial).

Los versos de menos de nueve sílabas, como el octosílabo, son fácilmente reconocibles y memorizables. Para su consideración, es suficiente el cómputo silábico y no se requiere el apoyo de la distribución acentual. El estudiante de la métrica podrá adiestrar su oído con la audición y el recitado de cortas series

de líneas octosílabicas, especialmente si éstas se encuentran enlazadas por la rima en las líneas pares, como es el caso de los romances.

Tras un inicial adiestramiento, se procederá a la descripción de algunas pautas en la distribución acentual, observando la existencia de algunos versos claramente marcados por un ritmo binario, con acento en las sílabas 1^a, 3^a, 5^a y 7^a, o ternario, con acentos en las sílabas 1^a, 4^a y 7^a. Se advertirá que, en la mayoría de los versos octosílabos, los grupos fónicos de dos o tres sílabas se encuentran entremezclados.

En lo que concierne al verso endecasílabo, es esencial la distribución de los acentos. El estudiante deberá advertir que generalmente se encuentra acentuada la sílaba 6^a, y si no es así, reciben el acento las sílabas 4^a y 8^a. En el primer caso, hablamos de endecasílabos comunes, y en el segundo caso, de endecasílabos sáficos. Inicialmente, no es preciso entrar en más distingos y consideraciones.

Con posterioridad, se procederá a un análisis más detallado del endecasílabo común, en el que las sílabas 6^a y 10^a son portadoras del acento *rítmico*. Otras sílabas pueden recibir también el acento, a saber, las sílabas 1^a, 2^a, 3^a, 4^a y 8^a. He llamado *metarrítmicos* a estos acentos. El endecasílabo común con acento metarrítmico en la sílaba 1^a suele recibir el nombre de enfático. Si la sílaba acentuada es la 2^a, el endecasílabo común recibirá también el nombre de heroico. Y si lo es la 3^a, hablamos de endecasílabos melódicos. En el caso de que todas las sílabas pares estén acentuadas, esto es, las sílabas 2^a, 4^a, 6^a, 8^a y 10^a, el verso recibe el nombre especial de pentámetro yámbico.

Las sílabas 5^a, 7^a y 9^a del endecasílabo común no pueden recibir acento por ser contiguas a las portadoras del acento rítmico. Tampoco pueden recibir acento las sílabas contiguas a alguno de los acentos metarrítmicos. En efecto, no pueden existir sílabas contiguas acentuadas. Hay que tener en cuenta que el acento no es una entidad absoluta, sino relativa. En realidad, todas las sílabas están acentuadas, es decir, están dotadas de una cierta intensidad acústica. En otro caso, no serían perceptibles. Pero llamamos sílaba acentuada o tónica a la que posee una mayor intensidad en un entorno de sílabas de menor intensidad acústica.

Por definición, no pueden existir sílabas contiguas acentuadas en la línea del verso. No obstante, en las palabras, consideradas aisladamente, sí pueden darse acentos adyacentes en su contigüidad. Pero, en línea del verso, una de las sílabas tónicas adyacentes predomina, y recibe propiamente el nombre de sílaba portadora del acento rítmico o metarrítmico. Las otras, acentuadas tan sólo en la palabra aislada, son percibidas a veces en la línea del verso por un cambio de tono o por el breve silencio que se da entre ellas y la sílaba portadora del acento versal. Les he dado el nombre de acentos *pararrítmicos*.

En el endecasílabo sálico, el acento rítmico recae sobre las sílabas 4^a, 8^a y 10. A estas sílabas, según algunos tratadistas, habría que añadir la 1^a. Pueden ser portadoras del acento metarrítmico las sílabas 2^a y 6^a. En las sílabas 3^a, 5^a, 7^a y 9^a sólo cabe el acento pararrítmico. Otras formas estructurales del verso endecasílabo, así como los versos simples de diversa medida, los versos compuestos y los versos de cláusulas, deberán ocupar un lugar secundario en la atención del profesor y del estudiante.

Los acentos metarrítmicos han venido recibiendo generalmente el nombre de extrarrítmicos, término que considero inadecuado debido a la desafortunada amalgama de una palabra griega, *þυθμός*, y otra latina, *extra*. Por su parte, los acentos pararrítmicos han sido impropiamente llamados antirrítmicos, como si se tratara de elementos contrarios al ritmo, cuando precisamente constituyen el punto de apoyo de una exquisita inflexión rítmica, con el breve silencio que precede a la sílaba portadora del acento pararrítmico y el cambio de tono entre la sílaba rítmica y la pararrítmica. Recuérdese el célebre endecasílabo de Luis de Góngora, *a batallas de amor, campos de pluma*, con el mencionado silencio y el cambio de tono existentes entre la sílaba 6^a (a batallas de aMÓR), portadora del acento rítmico, y la 7^a (CÁMpos de plumas), que recibe el acento pararrítmico.

El rechazo que algunos alumnos muestran hacia la métrica tiene a veces su origen en su inicial desconocimiento de las formas poéticas. Del verso nace la métrica, y no al revés. La ciencia del verso no impone reglas, sino que trata de indagar su razón de ser y de analizar y describir su estructura. Y no es inútil este esfuerzo. A la luz de la métrica, vienen abajo muchos

castillos de naipes de versos insustanciales y mal trabados. Y entramos aquí en el terreno de los juicios de valor. Porque la métrica valora la poesía. Hay poemas buenos, excelentes, y pseudopoemas deleznables. Hora es ya de rebatir la idea de que la ciencia ha de ser meramente descriptiva, sin entrar en el dominio de los juicios de valor. Sin el crisol de la crítica y de la métrica, no dispondríamos hoy del tesoro de nuestro excelente patrimonio poético.

El verso es una entidad rítmica, autónoma, que anda por sí sola, que tiene vida propia. Así lo supo ver, y oír, el gran poeta español Blas de Otero cuando preconizaba en uno de los sonetos de *Ancia* el verso vivo, fuerte, ágil, humano:

Ando buscando un verso que pudiese
parar a un hombre en medio de la calle,
un verso en pie –ahí está el detalle–,
que hasta diese la mano y escupiese.

Poetas, perseguid el verso ese...

Es instructiva y sorprendente la escansión del tercer verso citado, *un.vér.soen.pié.a.hí.es.táel.de.tá.lle*, que nos muestra una serie de cinco vocales en contacto en su parte central: *pjé.a.i.es*. Las dos primeras se unen en zeuxis, que suele recibir aquí el nombre de diptongo. Las cuatro restantes se encuentran separadas en azeuxis, considerada en este caso como dialefa, hiato y dialefa sucesivamente. Esta cadena de vocales, lejos de producir un efecto acústico indeseable, restalla como un látigo en la conciencia del lector. Un verso en pie, que no se tambalea, que nos acompaña amigablemente o se muestra contrariado. *Poetas, perseguid el verso ese.* Poetas, escribid libros que hablen como un hombre, y no seáis hombres que hablan como un libro, rimbombante y hueco en ocasiones.

El contacto entre vocales, en palabras contiguas o en el cuerpo de una palabra aislada, ha dado origen a una serie muy compleja de fenómenos fonéticos, que han sido objeto de numerosos estudios, contradictorios en ocasiones. Se ha venido elaborando una abigarrada terminología con el fin de distinguir y analizar las distintas circunstancias del encuentro entre

vocales. La diversidad de los criterios seguidos y la evolución histórica de los mismos han dado lugar a que algunos términos (diptongo, hiato, sinéresis, diéresis, sinalefa, sinafía, dialefa) no sean utilizados en la actualidad de una manera unívoca por la generalidad de los tratadistas.

Pero, a decir verdad, la cuestión es bien sencilla. El contacto entre dos o más vocales en la línea secuencial del discurso, y concretamente en la línea del verso, trae consigo dos posibles realizaciones prosódicas: o bien se produce la unión de las vocales en un solo elemento silábico, o no se produce esta unión y las vocales quedan por tanto separadas en sílabas distintas. Esto ocurre tanto en el interior de la palabra aislada como entre palabras contiguas, y tanto en la línea del verso como en el lenguaje ordinario. En anteriores trabajos, he llamado zeuxis a la unión, y azeuxis a la desunión. La mencionada disparidad terminológica ha podido constituir también un motivo de rechazo de la métrica por parte de los alumnos.

No tiene sentido que, en la gramática tradicional, se considere como diptongo, por ejemplo, la unión entre las vocales *o* e *i* en la palabra *hoy*, mientras que en las palabras *Pablo* y *Pedro* no se hable ya de diptongo (*-bloy*), sino que se recurra al término sinalefa, considerándose esta circunstancia como una licencia poética. Se ha venido diciendo que en las palabras *Pablo* y *Pedro*, si formaran parte de un poema, existen cinco sílabas gramaticales y cuatro sílabas métricas, como si la supuesta sílaba gramatical poseyera un valor fonológico, y la métrica un valor meramente fonético. De hecho, recientemente se ha tratado de establecer una distinción entre sílabas fonológicas y fonéticas, ignorando que la sílaba no es una unidad fonológica ni fonética, sino rítmica.

La distinción entre sílabas gramaticales y métricas se da también en la palabra aislada. Así, por ejemplo, se suele afirmar que *piano* consta de dos sílabas gramaticales, ya que se piensa que las vocales *i* y *a* forman naturalmente un diptongo. Y si, en lugar del diptongo o zeuxis entre estas vocales, tuviera lugar la azeuxis, se trataría de la licencia poética conocida como diéresis, teniendo en este caso la palabra piano tres sílabas. Pero lo cierto es que piano es habitualmente un vocablo trisílabo tanto en el

lenguaje ordinario como en el poético. Piénsese en la extensa obra de Juan Ramón Jiménez, en la que el piano, símbolo del modernismo, aparece una y otra vez como palabra trisílaba. Repito que no tiene sentido la distinción entre sílabas gramaticales y métricas. ¿Es menos grammatical el piano trisílaba que el piano bisílaba?

Veamos algún otro ejemplo. Los vocablos *óleo* y *héroe* se escriben, según prescribe la gramática, con tilde acentual, indicativa de que estas palabras se consideran como esdrújulas y trisílabas. Pero nadie, ni el lenguaje ordinario ni en el verso, piensa que sean palabras trisílabas, sino bisílabas, ya que se da naturalmente la unión o *zeuxis* entre las vocales *e* y *o* del primer vocablo, *o* y *e* del segundo. La gramática tradicional habla en estos casos de diptongos impropios, o de la licencia poética conocida como *sinéresis*. Todas estas incongruencias y vericuetos afectan negativamente al aprendizaje del cómputo silábico, que ha de ser intuitivo y directo.

En la enseñanza de la ciencia del verso, se debe comenzar por lo más sencillo, evitando las tortuosas definiciones y las complejas casuísticas. Lo verdaderamente importante es iniciar al alumnado en el conocimiento directo de la poesía. Los análisis métricos vendrán más tarde. Y es que, si no se percibe el hálito de belleza que emana del texto poético, resulta totalmente inútil el estudio de la métrica. Como hacía ver el metrista italiano Pietro Beltrami (*Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*. Bolonia: Il Mulino, 1996), *a chi non abbia interesse per la poesia, la metrica non serve a niente*.

Es cierto que el verso, por sí solo, no es absoluto garante de la poesía. En el terreno de la pura teoría, es en efecto muy difícil, si no imposible, delimitar las características esenciales de la palabra poética, que nos permitan asegurar que una determinada obra escrita en verso es, además, una auténtica obra poética. Entre los distintos géneros o formas de la expresión literaria, la poesía ha venido recibiendo siempre por parte de los teóricos un tratamiento especial. Considerada unas veces como el dominio absoluto de la subjetividad y la ficción, y otras como la forma más radical y directa de ahondar en el misterio de la vida y en las entrañas mismas de la realidad, la poesía aparece

generalmente en los tratados teóricos con el halo de lo maravilloso y lo inefable.

El carácter vaporoso y exquisito que se atribuye a la creación poética la hace, en verdad, poco apta para el estudio erudito y para la sistematización científica. De ahí el extraordinario desarrollo que han experimentado en las últimas décadas la semiología teatral y la narratología frente a las más modestas incursiones que se hayan podido realizar en el terreno de la expresión poética. Y es que, si en la novela y en el teatro los juicios de valor quedan difuminados a la luz de un análisis objetivo y una taxonomía rigurosa, en la poesía es precisamente la cuestión de la calidad artística la que asciende al primer plano.

En la poesía no cabe la mediocridad. No existe la mala poesía. Si es mala, no es poesía. En la poesía, el valor forma parte de la estructura, es la piedra angular de la estructura. La calidad artística no es un añadido accidental, sino que constituye la esencia misma de la poesía.

Ahora bien, la sublimación de la poesía implica en ocasiones un larvado menosprecio de la versificación, que es considerada como un apéndice puramente decorativo, artesanal y formalista. Pero lo cierto es que la versificación es también una parte esencial de la estructura poética, susceptible asimismo de ser objeto del juicio de valor. Un verso renqueante, una secuencia cacofónica, una asonancia molesta, una sintaxis disparatada, una petulante incoherencia, cuestiones todas que atan a la versificación, suponen sin duda alguna la ruina del pretendido poema.

Es útil, sí, muy útil, la ciencia del verso. No como mágico talismán para la creación de poemas, pero sí como instrumento básico para su comprensión y su análisis. Ojalá que esta breve incursión en el terreno apológético de la ciencia del verso pueda servir para animar a los alumnos y a los docentes de los estudios literarios, y también a los poetas, a familiarizarse con sus aspiraciones y sus logros.

Se ha dicho alguna vez que quien sabe escribir versos los escribe, y quien no sabe enseña. Pero la métrica no enseña a escribir versos, del mismo modo que la gramática no enseña a hablar. Se aprende a hablar mediante la audición directa del lenguaje ordinario, y el poeta comienza a escribir versos tras la

lectura y la audición de las formas del lenguaje poético. Ahora bien, si la gramática puede ser útil para el mejor uso y conocimiento del lenguaje ordinario, también la métrica puede contribuir al afianzamiento de la competencia métrica, que es innata, como la capacidad de hablar, pero que también es susceptible de perfeccionamiento. Todo poema, incluso el mejor poema, puede ser encauzado y depurado en el camino de la perfección, en la búsqueda de un verso claro, luminoso, fuerte, humano, que ande por sí solo. *Poetas, perseguid el verso ese.*

La enseñanza de la métrica, y sus estructuras, no deberá ir nunca desligada de la consideración de los valores estéticos de la poesía. De nada vale aprender a medir versos si no se sabe distinguir los buenos de los malos, al menos de una manera general y aproximativa. Y es que existen versos increíblemente absurdos y ramplones que parecen seguir las pautas métricas. Pero, en el conjunto de la composición fallida, van surgiendo siempre tropiezos cacofónicos, formas ripiosas, medidas forzadas. Por otra parte, una característica básica del poema no logrado es la vacuidad. Habría que preguntarse: ¿Por qué se escribieron esas líneas seudopoéticas, si no se tenía nada que decir?

En las décadas centrales del pasado siglo, estuvo de moda la defensa de una poesía pretendidamente pura, en la que se prescindía totalmente del contenido, considerado como una mera anécdota. A estos exégetas de esa poesía hermética y ensimismada, se oponía una literatura alistada y comprometida. Poesía secreta frente a poesía social. Humorísticamente, en aquellos años de represión y pensamiento único, avalado por la existencia de una implacable policía, en su doble vertiente de policía social y policía secreta, la poesía se clasificaba a veces como de la social o de la secreta.

Ni de la social, ni de la secreta: poesía libre. Poesía libre, sí; pero no verso libre. La libertad de la poesía es la de moverse a sus anchas por los abiertos caminos de las formas métricas. Ignorar el ritmo y la gracia alada del verso es renunciar de entrada a la genuina expresión poética. «Verso libre, verso libre... / Líbrate, mejor, del verso / cuando te esclavice», escribía en *Nuevas canciones* don Antonio Machado.

No escribáis versos, si para vosotros el verso es una atadura.
No escribáis, ni leáis, ni habláis de versos, si pensáis que la
métrica supone un encadenamiento del lenguaje. Si no es así,
si sabéis apreciar la dulce música del verso, si podéis escuchar
la honda voz de la poesía, entonces ¡bienvenidos al club de los
amigos de la métrica!

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2018.

Fecha de aceptación: 29 de enero de 2019.

