

LA METRICA ROMANTICA

I

VERSO Y PROSA

Las consideraciones expuestas acerca de la lengua de los románticos no se alteran ante la elemental separación entre prosa y verso. La lengua es una, y sólo encuentra aquí las previsibles variantes que provienen de los no muy ceñidos cauces del verso. Digo, no muy ceñidos, porque los románticos no se conformaron con proclamar ciertas libertades dentro de la métrica (¿cómo no hacerlo?), sino que usaron y abusaron, además, de las llamadas "licencias".

Vale decir que si la forma más desnuda de la lengua romántica debemos buscarla en la prosa, la separación entre prosa y verso —severa entre los neoclásicos— pierde en la época su carácter riguroso. Para el neoclásico, el tema lleva implícito la forma externa que no puede eludirse sin sacrificar el decoro y la tradición poética. En cambio, para el romántico los límites son más imprecisos; lo cual —a su vez— no quiere decir que rompe completamente con determinadas convenciones. Lo que quiero destacar es que el romántico, al aplicar su concepto de libertad, no sólo lo aplica para crear nuevos metros y desterrar o combatir otros de firme tradición clásica, sino que también desordena y borra fronteras hasta su tiempo intocables.

Esto no supone alterar situaciones extremas que, naturalmente, el romántico respeta. El cuadro de costumbres, por ejemplo, lleva en su asunto la obligación de la prosa; la sentida confesión erótica, el canto

de dolor, el fervor patriótico acendrado, el diálogo trágico de la escena, la ambiciosa obra simbólica ¹, se expresan en el verso.

Y, sin embargo, aunque era aquí difícil cambiar, nacen entonces —ya enriquecidas— direcciones fundamentales de la novela y el cuento, es decir, obras en prosa. Surge el “poema en prosa” y se afirman, también, formas del teatro en prosa ².

Quizás, por esto —sin extremar demasiado su valor documental— tiene valor de testimonio el soneto del poeta peruano Carlos Augusto Salaverry, soneto que tituló *Verso y prosa*. El flaco poema de Salaverry no deja de ser sugestivo en cuanto muestra la expansión de la prosa en géneros (o temas) que hasta hacía poco tiempo pertenecían “en exclusividad” al verso. Claro que no nos preguntaremos ahora si el soneto es otra cosa que pobre prosa rimada y si, en realidad, no se desdice —a su vez— el poeta.

¡La musa, ayer, avasallaba el vuelo
del águila soberbia y majestuosa,
mientras inculta la villana prosa
surcos trazaba en el estéril suelo;

pero la prosa, con el áureo vuelo
que audaz le usurpa a su rival hermosa,
poética inspirada, esplendorosa,
libre de la cadencia, invade el cielo!

¡Llorad en vuestras arpas, trovadores,
el pasado feliz! . . . ¡El mundo avanza! . . .
¡Derribar es la ley del Universo!

¹ “Esas digresiones de fantasía van bien al verso, pero ponga el *Don Juan*, de Byron o el *Diablo mundo*, de Espronceda en prosa . . .” (Martín García Mérou, *Miguel Cané y sus contemporáneos*, prólogo a Miguel Cané, *Prosa ligera*, ed. de Buenos Aires, 1919, pág. 14).

² Stendhal consideraba la conveniencia de escribir las tragedias en prosa, en estilo sencillo. Mejor dicho, consi-

deraba que ésta era la tragedia romántica por excelencia:

“Une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu’elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents”.

(Stendhal, *Racine et Shakespeare*, II, ver selección, ed. de París, 1952, pág. 45).

Cf., en América, con opiniones y obras dramáticas de Alberdi.

LA MÉTRICA ROMÁNTICA

¡Ya para vuestras rimas no hay lectores:
la bella prosa al porvenir se lanza,
y oscuro yace destronado el verso!³

Dentro de la abundancia de versos que caracteriza a la época, la profecía de Salaverry resulta prematura. Sin embargo, no lo resulta vista a la luz de nuestros días. Lo que interesa en el prosaico soneto —repito— es la visión del avance de la prosa y sus conquistas ciertas que el poeta marca también en los adjetivos, al comienzo y al final del soneto (“villana prosa”; “bella prosa”).

En fin, lo evidente es que frente a la identificación que los neoclásicos establecían por lo común entre géneros literarios “nobles” y verso (tragedia, epopeya, oda...), el romanticismo impone una más equitativa o una más amplia presencia de la prosa. Se imponen definitivamente entonces géneros como la novela (que gana, repito, variedad: novela histórica, sentimental, social), el cuento “literario”, el cuadro de costumbres, los diarios y los libros de memorias. Y nace realmente entonces el poema en prosa, para indicarnos, mejor aún, la ruptura de determinadas líneas fronterizas.

Esto, por supuesto, nada tiene que ver con aquellos problemas de la poesía y el verso, del verso y la prosa, que preocupaban de manera especial a los retóricos de pasados siglos. Sirvan de ejemplo las reflexiones de una obra europea que, traducida al español, tuvo gran difusión en América a comienzos del siglo XIX: la *Retórica* de Blair⁴. O, concluyó, problemas particulares que preocupaban a los románticos (algunos de los cuales aparecen ya en Rousseau) de si puede haber poesía fuera del verso, de si existió antes el verso que la prosa, etc.

³ Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos*, III, pág. 447.

⁴ “...aunque la versificación, en general, es el distintivo exterior de la poesía, algunos versos tienen, sin embargo, una forma tan vaga y familiar, que apenas se distinguen de la prosa, tales como los versos de las comedias de Terencio: y hay también una especie de prosa tan mesurada en su cadencia, y de un tono tan elevado, que se acerca muchísimo a los números

poéticos; tal como la del *Telémaco*, de Fenelón, y de la traducción inglesa de Ossian. La verdad es que el verso y la prosa se tocan y confunden en algunas ocasiones, como la luz y las sombras; y que apenas es posible determinar los verdaderos límites, donde acaba la poesía y comienza la prosa...” (Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. de José Luis Munarriz, III, Madrid, 1817, pág. 307).

EL VERSO

El avance de la prosa literaria en determinados géneros no significó —hay que decirlo— un repliegue del verso. Por el contrario, es característica señalada del romanticismo (que alcanza relieve de lugar común en la crítica) la riqueza y variedad de la métrica.

Con todo, conviene aclarar que el romanticismo no se distinguió tanto por crear tipos de verso, como parecen indicar referencias a esa riqueza y variedad. Como veremos, más que en los versos en sí, sus creaciones están en las estrofas (y combinaciones de estrofas), en determinados ritmos y aun en avances —tímidos— del verso libre.

De tal manera, los caracteres esenciales de la métrica romántica deben marcarse en la mayor variedad, en la polimetría (intento de identificar ritmo y asunto) y en el resurgimiento de viejos metros.

Comparativamente, lo que daba sello especial a la versificación en lengua española durante el siglo XIX era el hecho de que —siguiera o no modelos extranjeros (y los franceses pesan)—, encontró en su historia y en el fondo vivo de la lengua y el verso, precedentes muy valiosos.

METROS TRADICIONALES

Hay diversos metros y combinaciones estróficas tradicionales que los románticos siguieron utilizando, porque los consideraron apropiados a su poesía. Vale decir, que aquí su rebelión o negación se detuvo ante lo que consideraban necesario.

Los románticos escriben, así, sonetos, romances, octavas reales, décimas, quintillas, tercetos, redondillas, cuartetas... En general, la diferencia aparece en el énfasis que a esos metros infunde el espíritu de la época y que trasciende a menudo más allá del propio cauce del verso. Y la diferencia aparece también en la abundancia de unos (sonetos, romances) frente al escaso caudal de otros (tercetos). Es decir, nueva perspectiva en que —aún dentro de formas de larga vida— llegan a perfilarse inclinaciones e identificaciones. Por lo pronto —y sin extremar determinismos—, es natural pensar en la revitalización del romance, más que por lo que éste históricamente evocaba (origen y tradición), por su sentido popular, valoración coetánea del romancero y también por la poco ceñida urdimbre de sus versos. En cambio, es indudable que el terceto oponía ataduras un tanto rígidas (aparte de una reiteración fatigante) a las ansias expandidoras, libres, de los poetas románticos. (Pensamos en principio, que ocurre lo mismo con

la octava real; sin embargo —como veremos—, no es así). Frente a la limitación del terceto, el soneto mantuvo prestigio y ganó buenos ejemplos a través de una construcción ceñida, sí, pero breve y de abrumador prestigio que el romántico casi siempre respetó.

EL SONETO

Aparentemente, el soneto se presenta como cauce poco adecuado al énfasis, al sentimiento romántico. Pero nos sorprendemos al encontrar en Hispanoamérica —sobre todo, en determinadas regiones— notable abundancia de sonetos.

En fin, se da aquí, evidentemente, una situación que también se dio en Europa, según dice el crítico Paul Van Tieghem:

“Por su brevedad y la concentración que exige, se prestaba mal a ciertas tendencias románticas; pero el hecho es que, sobre todo en Inglaterra y Alemania, ha sido uno de los mejores intérpretes del alma y del espíritu románticos”⁵.

¿Cómo explicar el rigor del soneto y su auge en la época romántica? Sin duda, como una persistencia mantenida en buenos ejemplos de la lengua (más allá de escuelas), su carácter “internacional”, y también como reconocimiento a las posibilidades que —compresiones a un lado— ofrecía la brevedad y armonía estrófica del soneto. (“La más hermosa composición, i del mayor artificio i gracia —escribió Herrera en el siglo XVI— de quantas tiene la poesía italiana i española”).

Pero, a su vez, conviene hacer la excepción consabida, la distinción explicable: en el Río de la Plata, región de mayor virulencia innovadora, el soneto tuvo entre los románticos muy pocos cultores. Más bien, lo que aparece es la reacción contra su uso. Estas son palabras de Echeverría:

“El soneto, forma mezquina y trivial de poesía, ha estado y está en boga entre los versificadores españoles, y no hay casi poeta, tanto de los del Siglo de Oro como de los Modernos titulados

⁵ Paul Van Tieghem, *Le romantisme dans les littératures européennes*, Paris, 1948, pág. 387.

restauradores de la poesía, que no hayan soneteado hasta más no poder. . .”⁶.

Precisamente, donde suelen encontrarse sonetos —en el Río de la Plata— es en las páginas de *La gaceta mercantil* y en homenajes a Rosas, como si de esta forma se marcara también la diferencia con los románticos y liberales que lo combatían.

La verdad que los románticos de otras regiones no consideraron al soneto como una “forma mezquina y trivial de poesía”. Por el contrario, lo prefirieron algunos como vehículo de su más alta ofrenda erótica o de su más hondo dolor, de sus meditaciones o de sus homenajes. Es también explicable encontrar nutrida colección de sonetos en Colombia y, en general, en toda la costa del Pacífico. El caso de Colombia es notorio: allí, hasta se encuentran —señal indudable de su difusión— sonetos burlescos al estilo de aquel famoso que compuso Lope de Vega (Ricardo Carrasquilla escribió un *Soneto al revés*, que comienza por los tercetos; Manuel Pombo, un soneto parecido, aunque no al revés; y José María Rojas Garrido, un soneto titulado *La vida es soneto*)⁷.

Difícil es pasar revista a los sonetistas románticos. Con todo, he aquí una serie que —recalco— dista de ser completa⁸:

México: J. J. Pesado (escribió más de cincuenta sonetos), M. Rodríguez Galván (*Mi ensueño*), I. Ramírez (*A.*, *Al amor*), (*Al sol*, *Después de los asesinatos de Tacubaya*), V. Riva Palacio (*Al viento*, *La vejez*), M. M. Flores (*En el baño*, *Genoveva*), M. Acuña (*Soneto*, *A una flor*) . . .

Cuba: Gertrudis Gómez de Avellaneda (*Las dos luces*, *Al partir* —famoso—), Plácido (*A mi amada*, *A una ingrata*, *A la fatalidad*, *Despedida*, *A mi madre*), J. C. Zenea (*La lágrima*, ¡*Dichoso el hombre!*), Heredia (*A mi esposa*), Mercedes Matamoros (un cuaderno de sonetos, veinticinco en total, entre los que sobresale *La muerte del esclavo*), J. J. Luaces (*La muerte de la bacante*) . . .

Santo Domingo: J. A. Guridi (*A Dios*) . . .

Venezuela: R. M. Baralt (*Al viajero*, *Al mar*, *Redención por el mar*, *A Colón*), H. García de Quevedo (*Ante el sepulcro de Don*

⁶ Echeverría, *Sobre el arte de la poesía*, en *Obras completas*, V, Buenos Aires, 1874, pág. 126. Cf., también, *La canción* (en *Obras completas*, V, pág. 134).

⁷ También el argentino Claudio Mamerto Cuenca —uno de los pocos

que escriben sonetos en la época, dentro del Río de la Plata— tiene *Un soneto* al estilo de los anteriores.

⁸ Miguel Antonio Caro, en *Sonetos y sonetistas* (ver *Obras completas*, II, Bogotá, 1920, págs. 336-344), cita algunos, muy pocos.

Alvaro de Luna, A una rosa), Ros de Olano (*El simún, Progresión, En la soledad*), J. A. Calcaño (*La siega, Humildad, A un esqueleto*)...

Colombia: Rafael Pombo (*De noche, A Alejandro de Humboldt*), Manuel Pombo (*Ave desventurada...*), Josefa Acevedo Díaz (*Santa Elena*), J. E. Caro (*Al Chimborazo, Héctor*), M. A. Caro (colección abundante), R. Carrasquilla (*Dios*), J. M. Marroquín (*Tu nombre*), J. Isaacs (*A mi patria, El Cauca*)...

Ecuador: Numa Pompilio Llona (*Amor, A España, A don Juan Arguedas, A los treinta años, A un poeta, La dicha humana*, etc. En los *Cantos americanos se incluyen veinticinco sonetos*), A. Flores Jijón (*En la muerte de mi esposa, A mi hija Leonor, A mi madre*), J. T. Mera (*Sonetos*)...

Perú: C. A. Salaverry (*A la esperanza, A un oculista, Verso y prosa, El amor y la botella, Mi poema, Belleza y desventura*), C. Althaus (*A mi cóndor enjaulado, Dido a Eeneas, A México*), M. González Prada (*Placeres de la soledad, A Ismena, Al amor, A la naturaleza, A I. . . .*)...

Chile: Guillermo Blest Gana (*Como soñaba, A la muerte, Lo único eterno, Mirada retrospectiva*), Mercedes Marín del Solar (*La existencia de Dios, A la hermosura*), M. J. Lira (*Dios, Consejo*), Eusebio Lillo (*El poeta y el vulgo*)...

Bolivia: M. J. Cortés (en su mayor parte, sonetos satíricos: *Un escritor ministerial, Las elecciones, Los tontos*)...

Uruguay: Heraclio Fajardo (*Tesoro, Consuelo*), M. Pacheco y Obes (*A ella*)...

Argentina: B. Mitre (*La tempestad*), C. M. Cuenca (*Inés, Un soneto, Mi cara*)...

Repito que la lista está lejos de la realidad, pero sirve —por lo menos— para dar una idea de la clara vida del soneto en las generaciones románticas, así como de los países donde encontró más adeptos. En esto último, no hace sino ratificar los ámbitos que hemos separado.

EL ROMANCE

El romanticismo mostró particular predilección por la poesía popular anónima. Y tanto lo demostró que, a la manera de los grandes poetas del siglo XVII español (que remedaban artísticamente los romances viejos), también poetas del siglo XIX volvieron los ojos a tales fuentes. Por cierto que en esta época, tal rasgo es la consecuencia directa de la revaloración de la antigua poesía popular. El Duque de

Rivas, Zorrilla, Gallardo, escriben en España romances y canciones a imitación de una copiosa y rica producción primitiva que entonces se recoge y rehabilita.

¿Y América?

Hi panoamérica no podía ofrecer —es explicable— un venero tan extendido. Sin embargo, se recogen poesías tradicionales, y el romance presta su ritmo a la narración de episodios históricos, aunque no se reduce a éstos únicamente⁹.

En Cuba, hasta se da el caso de una obra dramática —*El conde Alarcos*, de José Jacinto Milanés— que nace de un antiguo romance: “Un romance anónimo —dice Milanés en el prólogo—, que se halla en el tomo cuarto de la colección de Durán, titulado *El conde Alarcos*, me ha dado el hecho principal de este drama”¹⁰. Ni más ni menos que muchas comedias de la Edad de Oro. Otro caso: Zenea elaboró (¿de qué otra manera decirlo?) un “Romance escrito en español antiguo”.

Durante el pasado siglo comenzaron a recogerse en América composiciones de este tipo. El intento era estimable, si bien poco fructífero. No tanto por la escasez de elementos que pudieran recogerse, como por lo que esa poesía significaba como supervivencia de lo colonial, de la tradición española en América. Y los años posteriores a la Independencia no eran los más propicios a tales faenas. Posteriormente, hubo un más adecuado ambiente y fueron surgiendo así (sobre todo, en nuestro siglo) cancioneros y romanceros tradicionales hispanoamericanos (Antioquia, Bogotá, Ecuador, Chile, Cuba, Santo Domingo, México, Río de la Plata)¹¹.

⁹ Naturalmente, aparece también el elogio al romancero. Si bien el Río de la Plata no es el lugar más adecuado, un hombre como Mitre celebra su valor con frase hiperbólica:

“*El Romancero* es el arca santa del idioma castellano, es su verdadera gramática y su verdadero diccionario...” (Carta-prólogo a las *Rimas*, ed. de Buenos Aires, 1854). Cf., también, Echeverría, *La canción*, en *Obras completas*, V. pág. 133.

¹⁰ Cit. por José Juan Arrom, *En torno a la historia de la literatura dramática cubana*, pág. 16.

¹¹ “No hay grandes colecciones de cantares recogidos en América, ni la

poesía popular del Nuevo Mundo puede compararse en variedad ni en belleza con la de España. Se han recogido romances en el Ecuador, el Perú, Chile, la Argentina y el Uruguay; en Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; en México y en el suroeste hispánico de los Estados Unidos. La cosecha es más o menos igual, cuantitativamente en cada país, y el contenido no muy desemejante. Se sabe que se cantan romances en Colombia, en Nicaragua, y es indudable que se cantan en todos los demás países de lengua española. En varios de estos países, especialmente México, el romance ha continuado produciéndose sobre temas nuevos, lo-

Esto, pues, en lo relativo a las recopilaciones de romances tradicionales. En lo que se refiere al romance como metro usado por los románticos, fue, evidentemente, metro muy utilizado, aunque menos que el soneto.

¿Explicaciones?

Sin pretender una respuesta concluyente, reconozcamos que no predisponía muchas veces hacia el romance la identificación que se establecía entre romancero y España: algo así como la caracterización de "género nacional" que entonces comienza a ganar cuerpo. Es cierto que Hostos vio en el romance un metro adecuado para que los poetas americanos cantasen sus tradiciones nacionales en él, pero tal idea no tuvo —ni antes ni después— coincidencias apreciables¹².

Quizás también lo limitó su desnudez. El romántico ensayaba despegues de libertad métrica, pero se sentía firme en el verso con todos sus atributos (un verso con rasgos visibles, a pesar de las licencias). El romance —repito— aparecía llano y desnudo frente a formas métricas que el romántico sentía más suyas, más ostentosas, más "verso". Por último, los avances del verso blanco no ocultan la inclinación del romántico por la rima nítida, es decir, la consonante.

De nuevo, como si fuera ley ineludible, vemos que los románticos que escriben romances (así como los romances más recordados) pertenecen, salvo casos especiales como el de Echeverría, a las regiones americanas donde la tradición española conserva mayor peso y donde la quiebra no alcanza a romper líneas vigorosas. Así, Cuba; así, Colombia; así, México...

cales: así, el de *Macario Romero*, popular en ambos lados de la frontera entre México y los Estados Unidos" (Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, ed. de Madrid, 1933, págs. 310-311. Sobre *Macario Romero* y el corrido mexicano volveré más adelante).

Cf., también, Ramón Menéndez Pidal, *Los romances de América* (y otros estudios), Buenos Aires, 1939, págs. 7-50.

¹² "A él [el romance] apelan espontáneamente los poetas oriundos de España cada vez que necesitan dar expresión a sus afectos nacionales, y así en la Península como en la América española, las pocas tentativas épicas

que efectivamente corresponden al carácter nacional son las que tienen por molde el romance.

Lejos de ser desdeñado o considerado, como indiscretamente es, una forma métrica de poco arte, se debiera cultivar de modo más cuidadoso, y con la mira premeditada de vaciar en él la epopeya de toda la familia...".

Según Hostos, las *Fantasías indígenas*, de José Joaquín Pérez, constituyen un "romancero malogrado"; "a cada paso despunta [en las *Fantasías*] el romancero". Pero Pérez no escribió ese *Romancero de Quisqueya* que le recomendaba Hostos. (Ver E. M. de Hostos, *Lo que no quiso el lírico quisqueyano*, en *Obras completas*, XI, La Habana, 1939, pág. 227).

En Cuba, Plácido escribe su famoso romance *La flor de la cera* (elogiado por Hostos), *El garrafón de Juana y Jicotencal*. Este es el comienzo de *La flor de la cera*:

Una mañana de abril,
antes que el alba serena
ornara el cielo de nácar
y los pensiles de perlas,
paseaba yo divertido
del San Juan por la ribera,
en un jardín que a su orilla
preciosas plantas ostenta:
con un cestillo de mimbres
y unas tijerillas nuevas,
estaba una linda joven
cortando flores de cera. . .¹³

Una gran parte de la obra lírica de Juan Clemente Zenea está escrita en romance (*Fidelia, Las sombras, El sepulcro, Celos, ¡Duerme en paz!, Tristeza, Por la tarde, La violeta. . .*)¹⁴. Pocos como Zenea manejaron el romance en América durante el siglo XIX, y es sabido que Rubén Darío confesó el antecedente de Zenea en la orquestación del romance que él ensayaba (en realidad, reconoce dos antecedentes: Góngora y Zenea. Ver *Historia de mis libros*). Por mi parte, agregó a nuestro Echeverría.

Precisamente, Esteban Echeverría nos ofrece un interesante uso del romance entre los románticos. Echeverría —lo hemos visto— despreciaba el soneto, pero no ocurría lo mismo con el romance y, en general, con el verso octosílabo. (En sus párrafos acerca de *La canción* consideró al romancero como “el más bello, rico y singular ornamento de la poesía lírica española. . .”). Sus *Rimas*, donde se encuentra *La cautiva*, demuestran acabadamente este aprecio. Ya el prólogo anticipa predilecciones y marca la ostentación del poeta (por cierto, versificador más que poeta)¹⁵. *La cautiva* (más importante que valioso)

¹³ Cf. con sus no menos conocidos romances exasílabos *La flor de la piña* y *La flor de la caña*:

Yo vi una veguera
trigueña, tostada. . .
(*La flor de la caña*)

¹⁴ Ver Juan Clemente Zenea, *Poesías*, ed. de La Habana, 1936.

¹⁵ “La forma, es decir, la elección del metro, la exposición y estructura de *La cautiva* son exclusivamente del autor; quien, no reconociendo forma

es el mejor ejemplo dentro del libro. Casi todo el poema está escrito en versos octosílabos, y una de sus partes más recordadas —*El festín*—, en romance ¹⁶.

Retomemos la lista y volvamos a Cuba. Escriben allí romances, Mendive (*Yumurí, La flor del agua*), Ramón Vélez Herrera (*La pelea de gallos, El combate de las piraguas*). Hacia el sur: Pérez Bonalde (*Te amo*), Gutiérrez González (varios romances, entre ellos algunos satíricos), Ricardo Palma, Juan Carlos Gómez (*En un álbum*), C. M. Cuenca (*La expiación recíproca*, una parte), J. R. Yepes (*Maracaibo, A la claridad de la luna*)...

En México: Peón y Contreras (en algunos de sus *ecos* y en *La camelia*, I), Manuel Acuña (*La felicidad* y algunas de sus *Hojas secas*).

El argentino Andrade —aunque separe en estrofas— nos dejó su emocionado romance *La vuelta al hogar* (también, *Las flores del gua-*

alguna normal en cuyo molde deben necesariamente vaciarse las concepciones artísticas, ha debido escoger la que mejor cuadrara a la realización de su pensamiento...

En cuanto al metro octosílabo en que va escrito este tomo, sólo dirá: que un día se apasionó de él, a pesar del descrédito a que lo habían reducido los copleros, por parecerle uno de los más hermosos y flexibles de nuestro idioma; y quiso hacerle recobrar el lustre de que gozaba en los más floridos tiempos de la poesía castellana, aplicándolo a la expresión de ideas elevadas y de profundos afectos. Habrá conseguido su objeto si el lector, al recorrer sus *Rimas*, no echa de ver que está leyendo octosílabos" (Echeverría, prólogo a las *Rimas*, Buenos Aires, 1837).

¹⁶ El esquema métrico de *La cautiva* —sobre la base casi total del octosílabo— es el siguiente: I. *El desierto* (octosílabo); II. *El festín* (octosílabo en romance; con alteraciones al final: "Salió Brian airado..."); III. *El puñal* (octosílabo); IV. *La alborada* (octosílabo en octavillas; alteraciones: "Entonces el grito ¡Cristiano, cristia-

no!...'); V. *El pajonal* (octosílabo); VI. *La espera* (octosílabo, igual a III); VII. *La quemazón* (octosílabo; alteraciones: "El pueblo de lejos..."); VIII. *Brian* (octosílabos, igual que III y VI; con alteraciones); IX. *Maria* (octosílabo); *Epilogo* (octosílabo en octavilla).

Cf., también, *Los recuerdos* (romance a Delmira), en *Los consuelos; Mi destino*, romance heptasílabo dividido en estrofas de ocho versos, con estribillo.

Una acotación. No me explico bien qué quiso decir Nicolás Avellaneda al escribir que "*La cautiva* está escrita en el octosílabo de callejuela, no por simplicidad, sino por esterilidad de expresión" (Avellaneda, *Tres poetas argentinos*, en *Escritos literarios*, ed. de B. Aires, s. a., pág. 136). Digo esto porque lo característico del "octosílabo de callejuela" (para utilizar la expresión de Avellaneda) es, en verdad, su simplicidad o sencillez. De ahí que, más o menos feliz, el octosílabo de Echeverría es, sobre todo, un producto de elaboración literaria y, en definitiva, un intento de orquestación del romance no muy corriente en la época.

yacán). Lo mismo ocurre, en cuanto a la estructura en estrofas, con el colombiano Rafael Pombo (*La pobre viejecita*), y los venezolanos J. A. Calcaño (*En un cementerio*) y A. Ros de Olano (*Sin hijo*). Pero la distribución en estrofas no borra —repito— que se trata de verdaderos romances ¹⁷.

En fin, dejo a un lado, para no abultar, los romances endecasílabos (como *La muerte del novillo*, de Epifanio Mejía; *La vida del campo*, de José Manuel Marroquín; *Mi juventud*, de José Eusebio Caro) y otros tipos, menos corrientes (como el romance heptasílabo de Echeverría, ya citado).

En México, pretendió Guillermo Prieto adaptar al metro del romance temas autóctonos. Publicó, así, el *Romancero nacional*, pero no tuvo mayor éxito. En cambio, tiene importancia el nacimiento y popularidad del *corrido*, cuya derivación del romance aparece indudable. La diferencia está en que el corrido marca la estrofa de cuatro versos, en los posibles cambios de la rima de estrofa en estrofa, y en que, a veces, tienen un estribillo. Famosos fueron —por diversos motivos— el corrido de *Leonardo Márquez* y el de *Macario Romero*. Este último lo publicó Solalinde, en su antología de romances, como “romance mexicano”:

Dice Macario Romero
al capitán Villalplata:
—concédame una licencia
para ir a ver a mi chata;
Le responde Villalplata:
—Macario ¿qué vas a hacer?
Te van a quitar la vida
por una ingrata mujer. . . ¹⁸

En fin, no cabe duda de que el gusto romántico contribuyó a extender esta composición típica de México, cuya descendencia con respecto al romance (y a lo que el romance significa en la época)

¹⁷ “La división de los romances en coplillas de cuatro versos —escribió Bello— me parece que no sube del siglo XVI. En los *romances viejos*, la estrofa es simplemente de dos versos, y señalada sólo por la asonancia, ocurriendo las pausas mayores a trechos indeterminados” (ver A. Bello, *Ortología y métrica*, en *Opúsculos grama-*

ticales, I, Madrid, 1890, pág. 361). Cf., sin embargo, Emiliano Diez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, Madrid, 1949, págs. 204-205 (romance y canto).

¹⁸ Cf. Antonio G. Solalinde, *Cien romances escogidos*, ed. de B. Aires, 1940, pág. 186.

aparece clara. Se trata, por otra parte, de una auténtica poesía popular, que procura conservar su anonimato.

En el otro extremo de Hispanoamérica hay un uso particular del romance en los poetas gauchescos: en Hidalgo, en Ascasubi, en Luschich, en José Hernández. Sin embargo, en José Hernández responde sólo a momentos ocasionales —y poco valiosos— del poema. Algo así, como descansos en el relato:

Esto cantó Picardía
y después guardó silencio,
mientras todos celebraban
con placer aquel encuentro. . .
(*La vuelta de Martín Fierro*)

Ezequiel Martínez Estrada explica el uso del romance en el *Martín Fierro* como un deseo del poeta de evitar “colocar la parte de su relato de menor cuantía en el mismo plano de lo demás. En efecto —concluye—, tienen dentro del poema una misión inequívoca de acotación marginal, tal como hubiera podido hacerla en prosa”¹⁹. Agreguemos que —si no muy frecuente— hay también un romance típico en la literatura gauchesca (como hay una décima gauchesca) y tanto en la poesía gauchesca “culta” como en la “popular” (ver Hidalgo, *Diálogos*; Alejandro Magariños Cervantes, *El payador —en Celiar—*).

Cerca todavía de estas acotaciones referidas al romance gauchesco, conviene recordar que —con ése u otro metro— el verso octosílabo contó con la visible predilección del gaucho. José Hernández —que sabía algo del hombre de nuestras pampas— decía de él:

“Canta porque hay en él cierto impulso moral, algo de métrico, de rítmico, que domina en su organización, y que lo lleva hasta el extraordinario extremo de que todos sus refranes, sus dichos agudos, sus proverbios comunes, son expresados en dos versos octosílabos perfectamente medidos, acentuados con inflexible regularidad, llenos de armonía, de sentimiento y de profunda intención”²⁰.

Volvemos, por último, al romance, para una breve referencia. Era el romance un vehículo adecuado en obras dramáticas (naturalmente,

¹⁹ Ezequiel Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, II, México, 1948, pág. 32.

²⁰ José Hernández, prólogo a *La vuelta de Martín Fierro* (ver ed. de B. Aires, 1894, pág. 4).

escritas en verso). Medio utilizado con frecuencia —como el consabido ejemplo de Lope— en tiradas narrativas. Por eso, sin olvidar del todo ciertos modelos, el romance se mantuvo en muchos versos de las comedias de costumbres (ver Pardo, Segura, Samper).

OTRAS FORMAS TRADICIONALES

Diversas formas métricas tradicionales, aparte del soneto y del romance, fueron utilizadas por los románticos: la décima, la octava rima, la lira, la quintilla, la cuarteta, la redondilla, el terceto. . ., aunque —claro está— no dieron esenciales resonancias de época a la poesía.

De tal manera, y con el fin de no alargar demasiado estas consideraciones generales, diré que la décima encontró adeptos en la poesía gauchesca (ver, por ejemplo, el *Santos Vega* de Ascasubi y el *Santos Vega* de Obligado; *Los tres gauchos orientales*, de Lussich). De aquí deriva también, sin duda, una abusiva descendencia de payadas y contrapuntos, que corre por una ya estereotipada arquitectura. Menos corrientes, las décimas satíricas (tal como se ven en Plácido).

Otras formas, en fin, están más ligadas al “carácter” de la estrofa o al acierto o la fama de determinadas composiciones. En el primer caso, está el uso de la octava real, más frecuente de lo que se supone. Es que —sin extenderlo a poemas muy extensos— se utilizaba su pompa y sonoridad en asuntos patrióticos, o de exaltación personal, y aun en reflexiones que pretendían calar hondo²¹. Así también hubo poetas como el peruano Márquez, que usaron abundantemente de la octava real. Citemos ejemplos: Plácido (*La siempreviva*), A. Lozano (*Napoleón*), J. M. Samper (*En el 20 de Julio de 1873*), R. M. de Mendive (*Invocación religiosa*), R. Carrasquilla (*El chocolate, burlesco*), N. P. Llona (*Noche de dolor en las montañas*), C. A. Salaverry (*El sol de Junín*), J. A. Márquez (*La humanidad, Mi poesía, A solas, Madre, El laconismo de la poesía*), F. Pardo y Aliaga (*El Perú*), L. B. Cisneros (*De mi álbum íntimo*), N. Galindo (*La mujer*), S. Sanfuen-

²¹ De ahí, la sátira, en la propia estrofa:

Estas que escribo, intrépidas y
[bravas,
no, ilusos, las llaméis octavas
[reales,
sencillamente las llamad octavas,
o, si os parece, octavas naciona-
[les;

que no ya de las reglas son es-
[clavas,
sino que libérrimas, iguales;
ni son el monopolio del talento,
pues ya rebuzna octavas un ju-
[mento.

(Ricardo Carrasquilla, *El chocolate*).

tes (*El campanario*), C. M. Cuenca (*La expiación recíproca*, una parte).

En el segundo caso, valgan también algunos ejemplos:

De estrofas sáficas: *A la hermosura*, de Heredia; *En la boca del último Inca*, de José Eusebio Caro; *A una estrella*, de Adolfo Berro; *El poeta enfermo*, de Echeverría.

De quintillas: *A él* (primera parte), de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Nenia*, de C. Guido Spano; *La flor del café*, de Plácido; *Mi amada en la misa del alba*, de J. J. Pesado; *La mañana*, de Agustín F. Cuenca; *Maireni*, de Gastón F. Deligne.

De redondillas: *Los cazadores y la perrilla*, de José Manuel Marroquín; *El bambuco*, de Rafael Pombo.

De cuartetos: *Los jazmines*, de Luis Benjamín Cisneros.

De tercetos: *Ante un cadáver*, de Manuel Acuña; *La guerra civil*, de Juan Valle; *Por los desgraciados*, de Ignacio Ramírez.

De silvas: *Vuelta a la patria*, de J. A. Pérez Bonalde; *Los colonos*, de J. J. Ortiz; *En las montañas*, de Guillermo Matta.

De liras: *La Ascensión*, de Heriberto García de Quevedo.

II

NOVEDADES DE LA MÉTRICA ROMÁNTICA

Quando se piensa en la métrica romántica —en la medida en que pueda separarse la forma externa del poema— es indudable que no se recurre mayormente a las estrofas y versos que hemos señalado hasta aquí (aunque el romanticismo —ya lo vimos— insufló nuevo hálito a casi todos ellos).

Más bien, se toman como ejemplo innovaciones y particularidades que le son exclusivas o que los románticos revitalizaron después de un apreciable tiempo de olvido. De todos modos, esas innovaciones o particularidades aparecían como creaciones de la época y, más aún, como el verso propicio a la poesía romántica: identificación y sentido, que completan, por eso mismo, el ámbito del poema.

Claro que no todos los románticos sintieron la misma necesidad creativa en cuanto a metros. Aquí también hubo audaces y tímidos, y la mayor parte pertenecieron a los últimos. En general, los ejemplos más llamativos corresponden a los que, por cultura y ambición, estaban mejor preparados para tentar novedades: un Andrés Bello (fronterizo, pero indispensable), una Gertrudis Gómez de Avellaneda, el español José Joaquín de Mora (que algo significa en el romanticismo

americano), Juan María Gutiérrez, Peón y Contreras, Juan Clemente Zenea y no muchos otros.

POLIMETRÍA

Si hay un rasgo inconfundible, típico de la métrica romántica, ése no es otro que la polimetría. Es característica notoria y, al mismo tiempo, rasgo definidor. El romántico, que proclamaba sus ansias de libertad, encontró aquí la manera de proclamar la importancia del tema por encima de más o menos ceñidas combinaciones métricas. Con otras palabras, encontró en el metro cambiante el instrumento paralelo a la diversidad de pasiones o de situaciones del poema.

Está de más decir que la polimetría se encuentra sobre todo en obras de cierta extensión. Pero no es una exclusividad de poemas extensos. También en poemas breves —marcados casi siempre en partes— suele encontrarse la polimetría.

Además, se nota en esta métrica la diferencia que va desde la simple acomodación del episodio o sentimiento al metro, hasta la ordenada y pausada orquestación (que sigue por lo común similares acomodaciones) y que traza extendidas escalas ascendentes y descendentes. Esta singular disposición era algo así como el intencionado alarde del alma del poeta que proclamaba —de ese modo— su superioridad sobre la métrica, aunque no dejaba de servirse de ella para su juego. Por cierto que no nacía por generación espontánea y que encontraba precedentes bien conocidos: sobre todo, el teatro español de la Edad de Oro (con Lope, sus comedias y su *Arte nuevo* a la cabeza)²².

Lo que ocurrió fue que el romanticismo dio verdadero sello a todo un amplísimo uso lírico (esencialmente lírico) y narrativo, a través de la polimetría. Identificación, alarde y diferenciación: en especial, frente a extensos poemas clásicos (poemas épicos en monocordes octavas reales, poemas en tercetos, etc.). Frente a ellos, el romántico alza el cambiante movimiento de la variedad de metros.

Ejemplos extremos son, sin duda, *Los duendes*, de Andrés Bello (escrita a imitación de *Les djinns*, de Victor Hugo) y *La noche de*

²² Recordemos, entre otras cosas, el aprovechamiento de Lope en el difundido prefacio a *Cromwell*, de Victor Hugo, a propósito de disquisiciones acerca de los preceptos y unidades dramáticas (cf. Ramón Menéndez Pidal,

De Cervantes y Lope de Vega, ed. de Buenos Aires, 1940, pág. 94). También, las "adaptaciones" de obras de Lope que circularon durante el siglo XIX (y aun desde el XVIII, en los arreglos de Cándido María Trigueros).

insomnio y el alba, de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Bello comienzo con versos trisílabos y llega en forma gradual —aumentando un verso en cada parte— a los versos endecasílabos, para después volver, desde aquí, al punto de partida, es decir, a los versos trisílabos.

I

No bulle
la selva. . .

II

¿Qué ruido
sordo nace? . . .

III

Por allá vienen:
¡qué batahola! . . .

IV

¿Fantasmas acaso
la vista figura? . . .

V

A casa me recojo:
echemos el cerrojo. . .

VI

¡Cielos, lo que cruje el techo!
¡Y lo que silva la puerta!

VII

San Antón, no soy tu devoto,
si no le pones luego coto
a este diabólico alboroto. . .

VIII

¡Ni por esas! Parece que arroja
el infierno otro denso nublado...

IX

¡Funesta sombra! ¡Tenebroso espanto!...
Amedrentado el corazón palpita...

X

¡Ah! Por fin en la iglesia vecina
a sonar comenzó la campana...

XI

¡Partieron! La sonante nota
a la hueste infernal derrota...

XII

Cesó, cesó la zozobra,
a escape va la pandilla...

XIII

Mas a ti, ¿qué fortuna,
huerta mía, te cabe?...

XIV

Sobre aquellos boldos
que a un pelado risco...

XV

¡Desventurados!
Del patrio albergue...

XVI

Hacia el cerro
que distingue
lo sombrío...

XVII

¡Qué calma
tranquila!...

Por su parte, el poema de la Avellaneda —*La noche de insomnio y el alba*— empieza con versos de dos sílabas y termina con versos de dieciséis sílabas.

Noche
triste
viste
ya
aire,
cielo,
suelo,
mar...

Y encendida mi mente inspirada, con férvido acento,
al compás de la lira sonora, tus dignos loores
lanzará fatigando las alas del rápido viento,
a doquiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores.

La escala ascendente en la “fantasía” de Gertrudiz Gómez de Avellaneda sólo necesita 120 versos para desarrollarse en su integridad. Estos dos ejemplos corresponden —repito— a ordenadas y largas series. Pero mucho más abundan los otros ejemplos, es decir, la simple polimetría que altera en pocos cambios su diversidad o diluye en una apreciable extensión los diferentes metros. Así, en Gómez de Avellaneda (*A la esperanza, Amor y orgullo, A mi jilguero, A él*), Plácido (*El hijo de maldición, El bardo cautivo*), Juan Clemente Zenea (*No me olvides*), Leopoldo Turla (*Paseo nocturno por la bahía*), Salomé Ureña de Henríquez (*Anacaona*), Rodríguez Galván (*Suspende el rápido vuelo*), J. M. Torres Caicedo (*Flora y las flores*), Miguel Antonio Caro (*Sueños*), G. Gutiérrez González (*Tu ramillete*), Juan León Mera (*La virgen del sol*), José Arnaldo Márquez (*Manco Ca-*

pac), Felipe Pardo y Aliaga (*La entrada del año*), Alejandro Magariños Cervantes (*Celiar*), Juan Zorrilla de San Martín (*Tabaré*), Echeverría (*Coros, Layda* —en *Los consuelos*—), Mármol (*Cantos del Peregrino*, VI), Juan María Gutiérrez (*A Mayo, Amor del desierto*).

A veces, la polimetría de poemas americanos era la consecuencia directa de los poemas europeos que imitaban. Esto puede entenderse perfectamente a través de recordados ejemplos. Es bien conocida la difusión que tuvo en América la *Canción del pirata*, de Espronceda, y la abundancia de imitaciones que aquí se escribieron²³. Era natural que las imitaciones remedaran también las variantes métricas de la famosa *Canción*, inseparables de su contenido en los rotundos versos de Espronceda. Más aún: en ocasiones, los poemas americanos cambian el tema, pero el movimiento característico y su alternancia nos devuelve al modelo indudable.

Vuela, vuela, corcel mío,
 denodado;
 no abatan tu noble brío
 enemigos escuadrones,
 que el fuego de los cañones
 siempre altivo has despreciado:
 y mil veces
 has oído
 su estallido
 aterrador,
 como un canto
 de victoria,
 de tu gloria
 precursor. . .

(Fernando Calderón, *El soldado de la libertad*)

En mi barca de poeta,
 con mi lira y mi querida,
 surco alegre de la vida
 el inmenso y turbio mar.

²³ Hoy no se discute la importancia de Espronceda. No sólo en la poesía romántica española, sino también —en lo que puede separarse— en la historia de la métrica. Pocos como él (salvo Zorrilla y algún otro) llegaron a sus

novedades y, sobre todo, a identificar tan hondamente sentimiento romántico y formas estróficas particulares (Ver E. Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, I, págs. 500-505).

Y en la vela desplegada,
y en el mástil mi corona,
si por mí ninguno abona,
yo por mí sabré abonar.

Vuela, vuela,
mi barquilla,
no hay orilla
que tocar;
que en tu rumbo
tan incierto,
es tu puerto
todo el mar. . .

(Mármol, *Canto del poeta*)

De aquí también —era previsible— la sátira a exageraciones de la polimetría. El ejemplo típico es un poema que Manuel Payno escribió en *El hombre de la situación* (1861), cap. XVIII, que empieza:

Mi patria
volando
cantando
triunfará. . .

Y termina:

Como vuela
la humareda,
sólo queda
su capuz,
a la tumba
así vamos
cuando zumba
¡Zus!
¡Puf!
¡Uf! ²⁴

OTRAS NOVEDADES MÉTRICAS

Evidentemente, la polimetría es característica fundamental de la métrica romántica, aunque no se reduce a ella su mayor originalidad.

²⁴ Ver Julio Jiménez Rueda, *Antología de la prosa en México*, México,

1938, págs. 223-225.

Otras formas hay —ligadas, por lo común, a un determinado grupo de poetas— que nos hablan de ansias innovadoras y personalizadoras.

A propósito de la polimetría, es necesario agregar que, dentro de las escalas ordenadas que aumentan y (o) disminuyen un verso por serie, el poeta se ve en la necesidad de crear o, por lo menos, de procurar imponer formas poco utilizadas. Así, Gertrudis Gómez de Avellaneda, cuando, en su recordada poesía *La noche del insomnio y el alba*, utiliza versos eneasilabos, de trece y de quince sílabas:

I

Ni un eco se escucha, ni un ave
respira, turbada la calma;
silencio tan hondo, tan grave,
suspende el aliento del alma . . .

II

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! . . .

III

Que horrible me fuera brillando de fuego fecundo
cerrar estos ojos que nunca se cansan de verte,
en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo
cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte . . .

La Avellaneda —rico venero de la métrica romántica— usó, antes que los modernistas, el metro de doce “en seguidilla”²⁵, y combinaciones audaces de eneasilabos²⁶ y exasilabos:

²⁵ Sobre la Avellaneda y la métrica —sin exagerar influencias francesas— se ocupó Erwin K. Mapes, muy al pasar, en su obra *L'Influence française dans l'oeuvre de Ruben Dario*, París, 1925, págs. 4-5. Sobre el metro de doce y la Avellaneda, ver Dulce M. de Loy-naz, *Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo*, en *Cuadernos Hispánicoamericanos*, de Madrid, 1954, N^o 49, pág. 64.

²⁶ Heredia escribió dos poesías con

versos eneasilabos (*Desesperación y Dios al hombre*, traducciones de Larmartine, de acentuación interna libre). Tiene, también, endecasílabos de gaita gallega (*Himno de guerra*) y dodecasílabos de acentuación interna libre. Heredia tiene indudable importancia en la historia de la métrica, tal como lo mostró Pedro Henríquez Ureña (ver *La versificación de Heredia*, en la *Revista de Filología Hispánica*, de B. Aires, 1942, IV, N^o 2, págs. 171-172).

¡Mirad! ya la tarde fenece,
 la noche en el cielo
 despliega su velo
 propicio de amor.
 La playa desierta parece;
 las olas serenas
 salpican apenas
 su dique de arenas
 con blando rumor . . .

(*La pesca en el mar*)

Uno de los mejores líricos románticos —el colombiano José Eusebio Caro— también usó el verso eneasílabo. Y, más aún, el ya adelantado y enlazador Manuel González Prada (ver el soneto *Vivir y morir*, con eneasílabos agudos). Por lo pronto, en posible anticipo inmediato del eneasílabo de los modernistas (Silva, Casal, Darío, Jaimes Freyre).

Echeverría y Juan Carlos Gómez dieron mayor variedad a las tiradas de alejandrinos, combinando versos de diferentes acentos:

Dichosos, si durasen las horas de ese sueño
 como duran y vuelven las del sueño común . . .

(Echeverría, *La guitarra*)

Es, en fin, característica romántica una menor preocupación por el verso que regula la versificación española, es decir, el verso llano. En consecuencia, encontramos una mayor abundancia —en relación a épocas anteriores— de versos agudos y esdrújulos.

Dentro de los versos agudos, no son los más frecuentes los dispuestos en tiradas continuas, aunque puedan citarse ejemplos como la poesía del peruano Carlos Augusto Salaverry, titulada *Ensueño* y el famoso soneto de González Prada. Este es el comienzo de la poesía de Salaverry:

Tu alma virginal,
 como a través de un tul,
 sonrío en el cristal
 de tu pupila azul . . .

En cambio, es común la alternancia de llanos y agudos²⁷, mantenidos regularmente a lo largo de todo el poema:

²⁷ La alternancia de versos llanos con agudos y esdrújulos había preocu-

pado a los teóricos de la Edad de Oro (Herrera, Juan de la Cueva, Sánchez

Baje a la playa la dulce niña,
perlas hermosas le buscaré,
deje que el agua durmiendo ciña
con sus cristales su blanco pie . . .

(Justo Sierra, *Playera*)

En las ardientes horas de juventud temprana,
mi mente entusiasmada soñó la libertad;
envuelto en mis delirios espero la mañana
que alumbre al mundo todo de eterna claridad . . .

(Juan Carlos Gómez, *La libertad*)

Sola en el campo, en la arruinada ermita,
a la trémula sombra de un almez,
hermosa como Ruth la moabita,
recuerdo que la vi la última vez . . .

(Carlos Guido Spano, *Al pasar*)²⁸

Dentro de los versos esdrújulos, más que las series de esdrújulos con intención satírica, son particularizadores los esdrújulos alternados, en estrofas de verso final agudo, a la manera del poema de Manzoni *Il Cinque Maggio*:

En derredor del túmulo
que tu ceniza encierra,

de Lima, Rengifo, Carvalho, Carmuel). En general, predomina la oposición a tal uso (cf. E. Diez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*, págs. 232-236).

²⁸ “¿Nuestro hábito de equiparar versos agudos y versos llanos es asimetría deliberada? La resistencia contra el final agudo, en el endecasílabo, por ejemplo . . . pudiera fundarse en el instinto de la simetría rítmica. Recuerdo, de mi adolescencia, la lectura del *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, donde abundan las sugerencias musicales (el leit motiv, entre otros): el poema se desenvuelve en endecasílabos y heptasílabos llanos, salvo unos cuantos pen-

tasílabos arrulladores en las canciones de la española cautiva; después de muchas páginas, en el primer diálogo entre Blanca y Tabaré los versos pares se vuelven agudos:

Tú hablas al indio, tú que de
[las lunas
tienes la claridad!

El cambio de los finales llanos a los agudos me produjo la impresión brusca de pasar a la plena música, con extraño compás lleno de sincopas” (Pedro Henríquez Ureña, *En busca del verso puro*, en *Antología*, Ciudad Trujillo, 1950, pág. 130).

contemplan hoy con lágrimas
 los pueblos de la tierra
 las palmas de los mártires
 dar sombra a tu ataúd...
 (Márquez, *A la memoria de Abraham Lincoln*)

Hay galas de iris múltiples
 sobre la sacra cumbre
 del Chimborazo; y vívidos
 reflejos de ígnea lumbre
 el almo sol del trópico
 envíale, al despertar...

(J. J. Pérez, *América. El 5 de julio*)²⁹

Por último, aunque los ejemplos no abundan, uno que muestra alternancia de esdrújulos y agudos, con identificador acento de apóstrofe y métrica. Me refiero a los esdrújulos y agudos de Rafael Pombo en *Los filibusteros*:

Venid a conquistarnos, vosotros, heces pútridas
 de las venales cárceles del libre septentrión;
 venid, venid, apóstoles de la sin par República
 con el hachón del bárbaro y el rifle del ladrón...

(Ver, también, Pérez Bonalde, *Ayer y hoy*, III y IV)

En lo que a combinaciones estróficas se refiere, hay algunos testimonios de interés.

El gaditano José Joaquín de Mora —que pasó parte de su vida en América³⁰— mostró variedad y singularidades en la métrica de sus poesías. Tanto, que Andrés Bello recurre con cierta frecuencia a él en las citas de su *Ortología y métrica*. Bello citó y elogió precisamen-

²⁹ Ver las numerosas traducciones del poema de Manzoni. Entre los traductores figura Heriberto García de Quevedo que, a su vez, imitó con frecuencia la estrofa. El dominicano José Joaquín Pérez utilizó a menudo el verso esdrújulo, alternándolo con otros versos (ver Bolívar, *La ciba de Alta-beira, Toella y Símbolo*). Cf., también, Sánchez Pesquera (*Himno pagano*) y el argentino Rivera Indarte.

³⁰ ¿Es Mora romántico? Evidentemente, sí, a pesar de su recordada polémica con J. Nicolás Böhl de Faber. (Ver Enrique Piñeyro, *El romanticismo en España*, París, s. a., págs. 350-351; J. García Mercadal, *Historia del romanticismo en España*, Barcelona, 1943, obra farragosa, pero con datos útiles).

te las octavas octosilábicas de la leyenda de Mora, titulada *Pedro Niño*, así como las octavas heptasilabas.

“Hay octavas de otras especies de versos —escribe Bello—, como de trocaicos octosílabos y de jámbricos heptasílabos, de que nos ha dado bellísimas muestras D. José Joaquín de Mora en algunas de sus *leyendas*”³¹.

Al poeta español Salvador Bermúdez de Castro se atribuye la invención de la estrofa llamada, en su homenaje, “bermudina” (ocho versos endecasílabos, con rima abbcdeec; versos 4º y 8º, agudos). En realidad, esa estrofa no es otra cosa que una octava italiana (u octavillas) de versos endecasílabos, que Bermúdez de Castro usó con cierta frecuencia (Si lo de invención es discutible, puede aceptarse —con mayor justicia— lo de personalización). Sin ir muy lejos, José María Heredia, en América, usó —antes que Bermúdez de Castro en España— esta estrofa. Sin embargo, repito, el que la difundió fue el poeta español y, por eso, no hay inconveniente en mantener el nombre.

Pues bien, en América, esta estrofa encuentra su más constante cultor en Arboleda, a través del inconcluso y extenso poema *Gonzalo de Oyón*.

Voy recorriendo pensativo y mudo,
con paso lento, la esmaltada falda
por do el Cauca, entre ribas de esmeralda,
precipita su rápido caudal.
De lo pasado en el abierto libro
mis ojos por las páginas errantes
leyendo van de los que fueron antes
la virtud, el delito, el bien, el mal . . .

(*Preludio*)

Ver, también: Andrés Bello (*La oración por todos*), Ricardo Palma (*Flor de los cielos*), J. A. Maitín (*El tiempo, A la noche, Jehová*), Ramón de Palma (*Himno de guerra del cruzado*), Abigail Lozano (*Bolívar*), Rafael Pombo (*Angelina*).

Al estudiar el poema de Arboleda, Miguel Antonio Caro, sin negar virtudes a la estrofa, echaba de menos la octava rima de las

³¹ Ver Andrés Bello, *Ortología y métrica*, pág. 375.

epopeyas clasicistas (“la de Ariosto y Tasso, la de Ercilla y Balbuena”)³², que no faltan, por cierto, en algunos cantos del *Gonzalo de Oyón*.

La verdad, que no se justifica el reparo, y menos en la época. Arboleda, romántico, siente más suya la libertad relativa (pero libertad al fin) de la estrofa bermudina, con sus versos blancos, y sus agudos simétricos dispuestos como medio y final de estrofa. Pero, al mismo tiempo (y responde así a una característica frecuente), la presencia de la octava real en Arboleda aparece como enlace con una tradición que el poeta no quiere romper.

Las variantes son numerosas. Arboleda llega también —en otro poema— a la estrofa de alejandrinos, con nítidos apoyos rítmicos (*Al Congreso Granadino*). En Echeverría (no puedo decir si también la utilizó Bermúdez de Castro) se encuentra una interesante variante de la estrofa: abbcdedc (ver *El baile*). Y otra interesante variante, en el *Preludio al Mamoré*, del boliviano Ricardo José Bustamante, donde los versos agudos son heptasilabos. Queda, por último, el grupo que entronca mejor con la octavilla clásica: F. M. Delmonte (*A Rosita*, II), G. Gómez de Avellaneda (*El cazador*), M. Teurbe Tolón (*La ribereña de San Juan*), J. C. Zenea (*El filibustero*), A. Lozano (*La música*, con endecasílabos: I, II, III, VI, VII y VIII; y octasílabos: IV y V), Pérez Bonalde (*Ayer y hoy*, I, II, V y VI), L. B. Cisneros (*A Lenelah*), C. Althaus (*Canto de amor*), J. Mármol (*Al Plata*), Echeverría (*La diamela, A una lágrima*), B. Mitre (*A Echeverría*), C. M. Cuenca (*La expiación recíproca*, una parte), C. Guido Spano (*A Nydia*).

Un rasgo de despegue —pero con visible derivación de la octavilla— lo vemos en las estrofas que utiliza Mármol en su *Brindis* (el 25 de mayo de 1852):

Recojo de tus labios
la inspiración, y brindo
por los amargos días
de nuestra juventud:
aquellos que perdidos
en playas extranjeras
pasaban en nosotros
sin porvenir ni luz . . .³³

³² Miguel Antonio Caro, prólogo a Julio Arboleda, *Poesías*, París, 1890, págs. 130-131.

³³ Este poema se agregó a la segunda

edición de *Armonías* (Buenos Aires, 1854). Ver Mármol, *Poesías completas*, II, ed. de Buenos Aires, 1947, pág. 184.

Estrofas de clara construcción "musical" (mejor, "melodramática"), y que conservan, como único vestigio de la rima, los asonantes de los versos 4º y 8º. Las demás han desaparecido, aunque el ritmo se marca con nitidez en los verso heptasílabos.

Dejemos ya octavas y octavillas. En sitio bien nítido es imprescindible mencionar la creación de las sextillas del *Martín Fierro*, de José Hernández (sextillas —y no sextinas— es el nombre que mejor corresponde, a pesar del verso blanco).

No nos preguntaremos aquí si la estrofa hernandina es una décima sin pies o sin cabeza (?), o una quintilla con corona (aunque no es exactamente una quintilla con un verso delante), discusión un tanto gratuita que elude la verdadera significación de la estrofa.

Ezequiel Martínez Estrada, que replantea en nuestros días el problema, no advierte que la estrofa de Hernández, con su verso inicial libre, más que enlazar con formas tradicionales, forma parte de un especial grupo de la métrica romántica (dentro del cual entran también la estrofa bermudina, estrofas como la de Echeverría, *La cautiva*, IV, "Entonces el grito / ¡cristiano, cristiano! . . .", las silvas de *El nido de cóndores*, de Andrade, y muchas otras), grupo que inicia, de esa manera, asomos de libertad en el verso: métrica de despegue del rigor clasicista, pero de despegue lento, tímido, porque el romántico siente aún firme la presencia del verso y su rima: música y medida³⁴.

Lo concreto es que Hernández identifica, a fuerza de poesía, metro y contenido, escapando, al mismo tiempo, a la obligada huella de las décimas (y romances) gauchescos. La estrofa, que abarca casi toda la obra, se impone, pues, en la forma más natural, es decir, a través del propio poema.

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena extraordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela . . .

³⁴ Cf. E. Martínez Estrada, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, II, páginas sobre la métrica del poema.

Ver, también, Carlos Alberto Leumann, prólogo a José Hernández, *Mar-*

tín Fierro, ed. de Buenos Aires, 1951, págs. 132-133. (Leumann, sin pretensiones académicas, habla de "sextinas").

Es decir, versos octosílabos, y primer verso de la estrofa, libre; estrofa que si no tuvo mayor descendencia, se justifica plenamente allí donde nació. Y esto es lo que, en definitiva, vale.

El romance, que tanta difusión (y aceptación) tuvo entre los románticos, determinó, sin duda, felices resonancias métricas. Por lo menos, aparece como indudable este origen en la particular métrica que caracteriza al poema *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, poema en el que predomina la estrofa de cuatro versos —endecasílabos y heptasílabos— con la rima del romance:

Levantaré la losa de una tumba;
e internándome en ella
encenderé en el fondo el pensamiento,
que alumbrará la soledad inmensa.
Dadme la lira, y vamos: la de hierro,
la más pesada y negra;
ésa, la de apoyarse en las rodillas,
y sostenerse con la mano trémula . . .

Juan Valera ya la señalaba como de posible descendencia bequeriana. Lo importante es que este metro se identifica —como la sextilla de Hernández y su poema— con lo esencial de la poesía de Zorrilla de San Martín.

Estrofa de cuatro versos. Menos frecuente aparece en *Tabaré* —con iguales características— la estrofa de seis versos. Por último, en contadas series (y también con similar estructura estrófica) algunos versos tetrasílabos y pentasílabos.

Yo sé que tú el secreto
conoces de mi ser,
y sé que tú te escondes en las nieblas . . .
¡Todo lo sé!

Duerme, hijo mío. Mira, entre las ramas
está dormido el viento,
el tigre, en el flotante camalote,
y en el nido, los pájaros pequeños;
hasta en el valle
duermen los ecos.

Zorrilla de San Martín no reclamaba la paternidad sobre la mé-

trica de *Tabaré*³⁵. Sin embargo, personaliza estas formas a lo largo de todo el poema y aun proclama su reto a la octava real y al verso consonante. Pero no cabe duda —repito— de que las combinaciones de Zorrilla de San Martín proceden —a pesar de endecasílabos y heptasílabos— del inconfundible romance.

En fin, es también elemental variante del romance la de las estrofas de versos endecasílabos que figuran en *María*, de Jorge Isaacs. Aquellos versos, que bien pronto se hicieron tan famosos como la novela, en la cual se encuentran:

Soñé vagar por bosques de palmeras
cuyos blandos plumajes, al hundir
su disco el sol en las lejanas sierras,
cruzaban resplandores de rubí.

Del terso lago se tiñó de rosa
la superficie límpida y azul,
y a sus orillas garzas y palomas
posábanse en los sauces y bambús . . .³⁶

Volviendo a un párrafo anterior, es indudable que —así como el romántico siente aún firme la rima, y prefiere la rima más nítida, es decir, la asonante, lo que lo lleva a nuevos juegos y combinaciones—, es indudable, digo, que nace con ellos, sin contradicción, un ansia tímida del verso libre: verso o versos de la estrofa —como hemos visto—, pero también, más raramente, en la composición completa. Claro que la denominación exacta es la de “verso blanco”, es decir, serie de versos endecasílabos, sin rima. Se podrá argumentar que este tipo de versificación tenía muy antigua vida en Europa (sobre todo, en Inglaterra y Alemania); con todo, muy poco se había cultivado en España³⁷.

³⁵ “En lo que se refiere a la forma ¿será digna de ser tenida en cuenta por la crítica la labor que he condensado, no ya en la estructura de la estrofa, pero sí en la de la frase, que he procurado arrancar al estudio de la lengua tupí . . .?” (Zorrilla de San Martín, nota a *Tabaré*, ed. de B. Aires, 1944, pág. 243).

³⁶ Cf. Jorge Isaacs, *María*, ed. de México, 1951, pág. 84. Claro que —como era previsible pensar— esta poesía es anterior a *María*. Jorge Isaacs la in-

cluyó en la novela, en momento oportuno. Según Mario Carvajal, Isaacs había leído su poema en una reunión de la sociedad *El mosaico*, en el año 1864 (ver M. Carvajal, *Vida y pasión de Jorge Isaacs*, Santiago de Chile, 1937, pág. 63).

³⁷ Ni en la Edad de Oro ni en el siglo XVIII habían despertado mayor entusiasmo. Los tratadistas de la Edad de Oro (Herrera, Carvallo, Rengifo) los llaman “versos sueltos”, a la manera italiana, y los consideran propios

En América —y con los románticos— aparece en algunos ejemplos (ver Guillermo Blest Gana, *Sara*; Juan León Mera, *La tempestad*; Ignacio Rodríguez Galván, *Profecía de Guatimoc*).

Alegres al banquete de la vida
 nos sentamos un día, y elevando
 al cielo nuestra mente, con el alma
 dijimos al Señor: ¡Gracias, Dios mío!
 Mira este hogar en que tus hijos, lejos
 de la tormenta mundanal, dichosos,
 sin odio ni ambición, una plegaria
 sencilla, tierna, candorosa, pura,
 elevan en loor de tus bondades . . .

(G. Blest Gana, *Sara*)

No exageramos, si vemos, en rasgos como éste, lejanos —o no tan lejanos— precedentes del verso libre que tanto caracteriza a la poesía de nuestro siglo.

CONCLUSIÓN

Por descontado que los aportes métricos de los poetas románticos no pueden compararse con los que trajo el movimiento modernista. Virtuosos del verso fueron, sobre todo, Darío, Gavidia, Silva, Lugones, Jaimes Freyre . . . (prácticamente, hay que citar a todo el grupo mayor). Con el agregado de que a su virtuosismo se une —en el caso de Jaimes Freyre— su condición de teorizador de la métrica.

Pues bien, no siempre los modernistas fueron justos en reconocer —cuando los había— precedentes románticos. En más de una línea, el modernismo era la culminación de reacciones y ansias que nacían, precisamente, con los románticos. Y algo de eso ocurre con la métrica. Encontramos, así, más de un atisbo, débiles intentos, que van a cuajar finalmente con los modernistas, cuyas audacias hacían aparecer muchas veces a los románticos a mayor distancia de la que existía en realidad. Sin embargo (algo hemos visto), precedentes en el metro de doce, en variantes acentuales dentro del alejandrino, en combinaciones de versos llanos con agudos y esdrújulos, en tanteos del verso libre, y hasta en combinaciones estróficas de sabor modernista, ya se encuentran en versos románticos. Esto, sin referirme aquí concretamente a poetas que están en situación cronológica especial (un González Prada, por ejemplo) ³⁸.

de poetas medianos (ver E. Diez Echarrí, *Teorías métricas*, págs. 260-261).

³⁸ En más de un aspecto —y sobre todo por ciertos primores métricos—

La diferencia aparece —no cabe duda— en la distancia que media entre el intento aislado o poco airoso y el acierto continuado o resaltador. Cito, por último, dos testimonios, alejados entre sí, pero que se acercan ante proximidades que les concede el gran nombre de Rubén Darío. Uno es de Juan María Gutiérrez, poco sospechable:

Alza los ojos al suelo,
levanta la vista al cielo,
querubín;
entona un himno de gloria
pues alcanzastes victoria
ya por fin.
Tiende las alas de gozo,
ríe, llora de alborozo
sin cesar . . .

(*Costumbres españolas*, “cuento a la manera de los Caprichos de Goya”)³⁹

El otro testimonio, más previsible, es de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y corresponde a su poema *Los sitios reales*, corrientemente señalado como vaga prefiguración, en su ritmo, de *Era un aire suave* . . .

Era grato el ambiente de aquellas estancias
—que en torno matizan maderas preciosas—
do en vasos de China despiden fragancias
itálicos lirios, bengálicas rosas . . .⁴⁰

En fin, sin llegar a establecer continuidades, es justo reconocer a los románticos sus ansias y aciertos innovadores, su respeto y —al mismo tiempo— la lenta superación del fetichismo de la rima, su vocación de libertad que aquí se manifiesta a través de leves avances

González Prada está anunciando inmediatamente el modernismo (resurrección y adaptación de antiguas formas no españolas, polirritmos, etc.). Como veremos en su oportunidad.

³⁹ Publicado en *El iniciador*, de Montevideo, N° 7, 15 de julio de 1838.

⁴⁰ Ventura García Calderón, Ramón

Gómez de la Serna y José Manuel Blecua lo señalan. (Ver V. García Calderón, *Páginas Escogidas*, Madrid, 1947, págs. 725-726; R. Gómez de la Serna, prólogo a G. Gómez de Avellaneda, *Antología*, ed. de Buenos Aires, 1945, pág. 16; J. M. Blecua, *Antología romántica*, II, Zaragoza, 1940, pág. 53).

en busca del verso libre (y aunque abusaran de lo que hoy nos parecen insoportables, ridículas “licencias”⁴¹ y vocablos “poéticos”⁴²). Lo demás, ya escapaba a sus ideales y previsiones...

⁴¹ Citaremos algunas, siquiera como curiosidades. A la cabeza, el infaltable “oceano”:

¡Otra vez en el mar!... Dulce a
[mi vida
es tu solemne música, océano...
(Heredia, *Al Océano*)

Me places, como el oceano,
tu rival en poderío,
cuando lo surcaba ufano
en mi albor de juventud...
(Echeverría, *El ángel caído*)

... se dilataba en el extenso llano
como un nuevo y magnífico ocea-
[no ...

(J. A. Márquez, *A la humanidad*)
... oceano sin confin ...

(M. A. García, *El poeta*)
Yo he visto en las riberas del
[oceano ...

(N. P. Llona, *Semejanzas*)
... darte un adiós, y por última
[vez, contemplarte, oceano.

(J. E. Caro, *En alta mar*)
Como vasta pirámide, arrojada
de norte a sur en medio al occa-
[no ...

(Arboleda, *Gonzalo de Oyón*)
Y la nave avanzó. ¡Y el oceano,
huraño y turbulento ...!

(Andrade, *Atlántida*)
¡Ay que esta voz doliente,
con que su pena América derrota
y en estas playas lanza el oceano...

(G. Gómez de Avellaneda,
A la muerte de Heredia)

Y otros ejemplos:

... La luz viva del caos... (?)
(Echeverría, *El ángel caído*)

... Y de éxtasi embriagador y de
[armonía

tu corazón en calma.

(Echeverría, *Contestación*)
... y sus heridas vertieron
sangre otra vez. Sintió entonces
como una mano de bronce ...

(Echeverría, *La cautiva*, VI)
Vía correr las horas mi destino ...
(Mármol, *Ayer y hoy*)

Entonces el trueno, retumbando
[lejos ...
(R. Obligado, *La Pampa*)

... los menudos insectos en las
[flores
a los dorados pistilos se abrazan...
(Pérez Bonalde, *Vuelta a la patria*)

Un punto de confrontación valedero. Bello — recordemos su lugar y también su cultura literaria— sólo se había permitido la casi inocente libertad de la diéresis:

... que de Albión los héroes vio
[humillados ...
... rubias cosechas y suaves fru-
[tos ...

... que, cuando de siave
humo en espiras vagarosas huya...
... ¡Oh!, si al falaz ruido ...

De su triunfo entonces, patria
[mía ...
(Bello, *Silvas americanas*)

⁴² He aquí algunos:

... y reinar sobre todos gigan-
[teos ...
... rey del ecuóreo mundo ...

(M. A. García, *El poeta*)
... gozar quisiera de inexhausta
[vida ...

... esa duda terrífica, en su men-
[te ...

(N. P. Llona, *Semejanzas*)