

LA VERSIFICACION NEOCLASICA Y LA OBRA POETICA DEL DR. JUAN FRANCISCO IBARRA

por Julio Saavedra Molina

I

LA publicación de mi opúsculo *Los hexámetros castellanos* (Santiago, 1935) me valió ganar la amistad del Dr. Juan Francisco Ibarra* y conocer su obra poética, inédita en su mayor parte. Una nota bibliográfica de la *Revista de Filología Española* (Abril - Junio de 1937) le hizo saber que yo existía y compartía sus aficiones, y le movió a iniciar en abril de 1939 una conversación epistolar, la que ha girado principalmente en torno a la imitación de los metros griegos y latinos en verso castellano. Así se estila en nuestra América: éramos vecinos, cordillera por medio, y cuasí gemelos; pero la presentación hubo de hacerse desde Europa y con espera de cuatro años.

* Hijo de familia ilustre y acaudalada, don Juan Francisco Ibarra fué, a los 19 años, el primer matriculado que tuvo la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, al iniciar sus funciones en 1896, y el primero a quien doctoró cinco años después. El propio señor Ibarra ha recordado ese suceso en humorística carta en que reclama para sí «el primer lugar entre todos los graduados de ayer, de hoy y de mañana, hasta la consumación de los siglos» (*Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad*, Abril de 1932). Su tesis doctoral, publicada en Buenos Aires en 1901, fué *El Helenismo en la Literatura Latina*, folleto de cien páginas en que ya puede verse la predilección humanista del Dr. Ibarra. Entre las obras que entonces proyectaba escribir (p. 97 de la tesis) debe advertirse también «La métrica neo clásica en las lenguas y literaturas modernas», pues su tema atestigua la larga gestación de la obra realizada posteriormente: 1.º su traducción de las *Odas bárbaras* de Carducci (1907 y 8) de la cual sólo ha publicado tres piezas, en la revista *España Moderna*, de Madrid, en Abril de 1907; 2.º *Ritmos neoclásicos*, florilegio de poesía griega y latina, en los metros originales adaptados al castellano (1898.-1936), obra que guarda totalmente inédita; 3.º *Los días y las estaciones*, bello libro que publicó en Buenos Aires en 1932, formado con poemas originales compuestos entre los años 1905 y 1930, entre los cuales trece en metros neoclásicos: hexámetros, pentámetros, alcaicos, sáficos, etc. Por su número y variedad de metros, son el mayor intento de adaptación de los metros latinos después del ensayo, mucho más tímido, de Esteban Manuel de Villegas en el siglo XVII. Entre las composiciones en metros corrientes del mismo libro, me place señalar la titulada *Elegía*, notable por su emoción, sus imágenes, sus reminiscencias autobiográficas, y su verso tredecasilabo.

con más encantos el turgente pecho
salta oprimido;

besos y gritos en la ardiente boca
mézclanse; ríe la marmórea frente
al sol; la larga cabellera ondula
trémula al viento.

EN LA ESTACIÓN

(Mañana de Otoño).

¡Oh esos faroles cómo persiguense
allá indolentes tras de los árboles!
La lluvia gotea en las ramas
y bosteza la luz sobre el fango.

Flébil, aguda, silba la estrídula
locomotora cercaña. Plúmbeo
el cielo, en redor; la mañana
otoñal, como grande fantasma.

¿Dó va? ¿Qué busca, tal que apresúrase
al tren sombrío, cubierta y tácita
gente? ¡Ay, qué ignotos dolores
o tormentos de anhelos lejanos?

Tú también, mustia la seña, oh Lídiä,
das al taladro seco del guárdiä;
al tiempo apremiante, los bellos
años, horas dichosas, recuerdos...

Van junto al negro convoy y vuélvense
encapuchados de negros hábitos,
cual sombras: incierta linterna
han, y mazas de hierro; y los ferreos

frenos probados lanzan un lúgubre
repique largo: de lo hondo el ánima

con eco de tedio responde
doloroso, que espasmo parece.

Las portezuelas que broncas ciérranse
gritan ultrajes; befa es la última
llamada que rápida suena;
gruesa hierva en los vidrios la lluvia.

Ya el monstruo de alma de acero agítase,
bufa, jadea; los ojos igneos
abre; por la inmensa tiniebla
lanza el silbo que reta al espacio.

¡Ah, el monstruo impío, con trajín hórrido
batiendo el ala mi vida llévase!
¡Ah, el pálido rostro y el velo,
saludando en la sombra se pierden!

¡Oh, rostro amado de blancor róseo,
lucientes ojos serenos, cándida
pura frente en acto suäve
inclinada entre rizos floridos!

¡Cuál palpitaba la vida, el äire
tibio de estío, cuando sonriéronme!
Su blanda mejilla besaban,
del cabello castaño al reflejo,

los juveniles soles de Júnio;
y, refulgentes cual sacra auréola,
más bellos aún mis ensueños
su figura gentil circundaban.

Entre la sombra, bajo la llúvia,
torno ora; en ellas trocar quisiérame;
vacilo como ebrio y me toco,
no que fuera también yo un fantasma.

¡Oh, qué caída de hojas gélida,
continua, muda, grave en el ánima!

Yo creo que reina doquiera,
solo, eterno, en el mundo, Noviembre.

A quien la vida palabra es vacúa
mejor tal sombra y hosca calígene:
yo quiero, yo quiero infundirme
en un tedio que dure infinito.

M O R S

(En la epidemia diftérica)

Cuando a nuestras moradas la Diosa severa desciende,
siniestro el vuelo zumbar de lejos se oye,

y la sombra del ala que gélida, gélida avanza
difunde en torno lúgubre silencio.

Baja el varón la frente al verla acercarse; mas, rompen
en comprimidas ansias los femeniles senos.

Tal, de los altos bosques, si estuvo turbión se prepara,
no corre un susurro por las virentes cimas:

como helados de espanto, yertos los árboles se alzan,
y el río sólo, ronco gemir se escucha.

Ella entra y pasa y toca: y sin darse vuelta siquiera
troncha el arbusto, ufano de sus lozanas ramas;

siega las rubias espigas, arranca aun los verdes racimos;
llévase a esposas pías y doncellitas bellas;

mientras los tiernos infantes al sol y a los juegos riénten
desde las negras alas tienden los róseos brazos.

¡Ay, tristes casas do apagas, sorda al dolor de los padres,
pálida muda Diosa, las vidas nuevas!

Ya no allí las estancias sonantes con risas y fiestas
y cuchicheos como nido de alondra en Mayo;

ya no más el rumor de los años alegres que crecen,
ya no de amor las cuitas, ya no de Himén las danzas:

en la sombra envejecen allí los que quedan, al ruido
de tu regreso, oh Diosa, puesto el oído atento.

París, Febrero de 1907.

No hay que hacer caudal de los pensamientos, que pertenecen a Carducci y no al traductor; ni de los neologismos, necesitados para desempeñarse. Echemos solamente una mirada sobre la técnica versificatoria, que es la novedad mayor. Consiste, en primer término, en adaptar versos corrientes a las cadencias de una lectura usual del latín; y en segundo término, en quebrar el ritmo en sitios predeterminados, a modo de cesuras, y en colocar en esos sitios, o en las pausas, o en otros, voces esdrújulas, graves o agudas, que determinan caídas diversas de la dicción.

Pues bien, se imita la estrofa sáfica con tres endecasílabos graves de acentuación 4 - 8 - 10 y cesura grave después del 4; rematados por un pentasílabo grave de acentuación 1 - 4. Es la estrofa usada desde el siglo XVI.

Se imita la estrofa alcaica con dos pentasílabos acoplados, uno grave y el otro esdrújulo, para formar cada uno de los dos primeros renglones. En el tercer renglón va un eneasílabo grave, de acentuación 2 - 5 - 8 casi siempre. En el cuarto va un decasílabo grave de acentuación 3 - 6 - 9, sin excepción. Es el procedimiento que M. González Prada emplea también en sus alcaicas de *La Primavera*.

En el dístico, la estructura del hexámetro y del pentámetro, ¡de final siempre grave!, es más compleja, como lo he dicho en mi opúsculo de 1935. Llevan los renglones un quiebro hacia la mitad, imitando la cesura más común. La sección de verso que ahí termina no es más que un verso corriente corto, generalmente un hepta, un octo, o un eneasílabo. Pero la segunda sección busca a menudo la acentuación ternaria, y

hasta el ritmo dactílico. El pentámetro no se diferencia del hexámetro sino en que sus secciones son más breves.

Más abundantes muestras dió el Dr. Ibarra en el volumen de 1932, *Los días y las estaciones*, en que añadió a las trece composiciones originales, «versificadas a la antigua», unas «Notas métricas» en que dice cuál fué su pensamiento y cuál la técnica empleada: «Convencido de la perfecta adaptabilidad (de los metros greco - latinos) a nuestro idioma, siendo como es el español por su prosodia la más latina de las lenguas modernas, he seguido, humilde pero fervorosamente, las huellas de Goethe, Schiller, Platen, Longfellow, Tennyson, Swinburne, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, anheloso de hacer vibrar en castellano, como alguna vez lo intentaran Villegas, Herrera, Moratín, Caro, Valera, Costa y otros injustamente olvidados, el sáfico y el exámetro, el jónico y el yámbico, el alcaico y el asclepiádico. Y me complazco de que por mi ínfimo ministerio salgan en este volumen por vez primera a la luz pública en veste hispánica las dos primeras estrofas arquiloquias.

»El criterio de adaptación es ecléctico. Hallaránse aquí empleados dos sistemas y procedimientos diferentes, pero a menudo conciliables entre sí. Consisten éstos en reproducir los metros antiguos conforme a su acento, ora gramatical, ora rítmico, armonizándolos, en el primer caso, con combinaciones de versos modernos; haciendo coincidir, en el segundo, las *arsis* con sílabas tónicas y las *tesis* con átonas.»

De este segundo procedimiento no hay entre las trece composiciones sino dos ejemplos: *Los astros*, poema en 53 hexámetros, y a *A un hijo de Francfort*, dos dísticos.

Pero el Dr. Ibarra guarda inédito un grueso florilegio de *Ritmos Neoclásicos*, con traducciones del griego y del latín. «Allí se transcriben a verso español no sólo el hexámetro, en abundantes versiones de Homero, Hesíodo, Lucrecio y Virgilio, y el pentámetro, en no menos numerosas versiones de los elegíacos griegos y latinos, sino también *todos* los metros de Safo, Alceo, Anacreonte, Horacio y Catulo: los griegos por el método de las *arsis* acentuadas, y los latinos a la vez por éste y por el sistema compositivo - imitativo de Carducci y sus discípulos. Intento además allí, con más empeño y precisión que en mis poesías originales y traducciones carduccianas, una conci-

liación entre ambos sistemas, que me sigue pareciendo, en muchos casos, posible y deseable.

»Las traducciones o imitaciones están, desde hace mucho tiempo, completamente terminadas; pero me falta lo que considero más importante: la teoría de la adaptación y las notas métricas, explicativas y justificativas. Muy difícil me resulta restringir la materia y decidir a qué público debo dirigirme. Creo que en obsequio a la brevedad optaré por escribir sólo para los especialistas. Pero ¿cuántos son en los países de nuestra lengua? Uno he tenido el placer de saber que se halla allende la Cordillera, en esa república hermana en donde florecieron Bello y De la Barra.» (Carta del 11 - IV - 1939.)

Me ofrecía el Dr. Ibarra en la misma fecha enviarme una copia del florilegio, pero no pudo cumplir su ofrecimiento hasta Marzo de 1944. Entre tanto, seguimos conversando de tarde en tarde.

Juzgando mi opúsculo de 1935, me escribió por entonces el Dr. Ibarra: «Su estudio histórico - crítico sobre el hexámetro alemán, inglés, francés, italiano y español es de lo más serio, erudito y sensato que conozco en la materia. Su amplísima información y su seguro criterio me merecen el mayor elogio. Tiene usted además el dón de claridad y hasta de amabilidad en disciplina tan austera.

»En su libro he aprendido, ratificado y rectificado. Estoy de acuerdo con sus conclusiones en general. Sólo disiento en detalles. Yo admito, por ejemplo, sin reservas la equivalencia del troqueo y el espondeo, como sustitutiva del dáctilo, dentro del hexámetro *acentual*; mientras que usted parece a veces mirarla con cierta prevención *cuantitativa*. Más benévolo que usted me siento yo también con la versificación mal llamada bárbara, pues a ella se deben exquisitas armonías, como la alcaica y las asclepiádicas carduccianas. En cuanto al hexámetro de las *Odas Bárbaras*, considero evidentemente que requeriría someterlo a reglas menos elásticas, y conciliarlo con el hexámetro rítmico mediante acentos adecuados y hasta igualdad silábica en composiciones breves. Es lo que hizo el propio Carducci en *Courmayeur* y *Le due torri*. Mis hexámetros de *Germinación invernal*, *Noche de estío* y *Alicante* se encuentran en el mismo caso: son *rítmicos* por los acentos, y *bárbaros* por compuestos

invariablemente de heptasílabos y enneasílabos.» (Carta del 6 - V - 1939.)

En mi respuesta le decía: «Usted tiene razón en los reparos que hace. Una explicación de varias de las fallas es que el opúsculo sufrió recortes en varios sitios, y éste es el motivo de no haber mencionado la *Oda a Mitre*, ni examinado la oda *A Popayán* de Guillermo Valencia. . . . Al suprimir la parte que a ésta le dedicaba, debí haber cuidado más la frase que dejé, que sugiere un desdén, que estaba y estoy lejos de sentir. Debería haber abreviado menos aquel pasaje sobre las «dimensiones de las sílabas» (p. 15 de *Los hexámetros castellanos*), que retoqué a pluma en el ejemplar que le envié, porque ese punto es el nudo de la cuestión rítmica.

»Pero, mi distinguido vecino y colega, tiene uno que aceptar las condiciones que le ponen cuando uno no puede imprimir por cuenta propia obras cuyo costo es a pura pérdida, dado el reducido número de personas a que pueden interesar. Fué ya un triunfo, debido a la amistad que me tiene el Secretario General de la Universidad (don Enrique Marshall), que mis *Hexámetros* se publicasen, pues hubo fuerte oposición para aceptarlos, por estimarse mis ideas no canónicas y además sin importancia. Por eso, cuando ahora en el extranjero se aplauden, la satisfacción es, para mí, tanto mayor cuanto más contraste forman con las horas de prueba.*

»Además, en este apartado rincón del mundo, sin tradición humanística, y pobre, y calamitoso, se lucha más denodadamente que en otros países con la falta de fuentes de información. Hay pruebas de ello en mi opúsculo, en el cual estuve empeñado años y años, escribiendo cartas que quedaban sin

* Me parece esta ocasión buena para recordar otras opiniones de reputados humanistas. Por ejemplo, don Alfonso Reyes, entonces embajador de México ante el Brasil, me escribió: «Agradezco el envío de su lúcido estudio sobre *Los hexámetros castellanos*.» Opinión más extensa expresó don Guillermo Valencia, gloria de las letras colombianas, quien calificó de «magnífico» el citado opúsculo, y, no obstante estarse querellando contra la involuntaria torpeza mía a que he aludido poco antes, añadió: «Lejos de mí afirmar que su estudio no sea obra seria, técnica, erudita y digna de todo elogio. La seguridad con que juzga hexámetros compuestos en lenguas clásicas y en otras seis de las principales modernas, deja entrever el arsenal filológico de que dispone. La división esquemática del hexámetro en cuantitativo, acentual, y bárbaro, coloca en su puesto el problema, el magno problema del hexámetro.» (Pág. 944 del N.º de Mayo - Julio de 1936 de la revista *Arte*, Colombia). Y no me halaga menos la del R. Padre Daniel Restrepo, S. J., quien llamó al autor de los *Hexámetros* «humanista de notable mérito y observador delicadísimo de la estética en la métrica de la poesía». (Pág. 359 del N.º de Junio de 1938 de la *Revista Javeriana*, Bogotá).

acogida o sin respuesta. No aparentan esas pocas páginas el enorme esfuerzo que me costaron, ni descubren los sinsabores del autor.

»Pero estas explicaciones no impiden que los defectos sean defectos.

»No es prevención «cuantitativa», como usted dice (y yo interpreto en el sentido de repudio de las teorías de Luzán y de Hermosilla), lo que me inclina a ser parsimonioso con las substituciones de dáctilos por espondeos y sobre todo por troqueos. Es el tropiezo que ponen estos pies para una lectura espontánea con medida justa; o, dicho en otra forma, es el sentido del tiempo, sin el cual no hay música. El verso dactílico puro se lee bien sin estudio previo. La substitución de un dáctilo por un espondeo acentual (es decir, dos sílabas fuertes seguidas) es ya un pecado contra la música versificatoria, a causa del choque de acentos; pero la habilidad del poeta puede hacer venial el pecado mortal. La substitución por troqueos, tolerable en alemán, me parece superior a toda habilidad en castellano, a causa de la debilidad general de los acentos de las sílabas fuertes y la poca elasticidad de las sílabas débiles; de lo que resulta fatalmente en castellano cierta cojera para el ritmo, mayormente si las substituciones son frecuentes. Sin embargo, un poeta de verdad puede hacer milagros; y, en todo caso, un recitador hábil componerle los entuertos.

»Añade usted; «más benévolo que usted me siento yo también con la versificación mal llamada bárbara...». Note, empero, que nada he dicho yo de esta versificación en conjunto, sino del hexámetro en particular. Las estrofas alcaica y asclepiádicas ni siquiera las he estudiado a fondo. Ahora, y gracias a usted, me siento inclinado a dedicarles algún tiempo. Lo único que puedo decirle al respecto, y no muy al respecto, es que el endecasílabo sáfico, tal como lo cultivaron los clásicos, no me parece que sea, hablando en propiedad, un verdadero hendecasílabo con *h*, es decir, antiguo.

»Pero esto no impone, en modo alguno, la conclusión de que, por no ser los mismos ritmos antiguos, estos modernos tienen que ser malos y poco valiosos. Claro que no. Pueden realizar «exquisitas armonías», según sus palabras. Muchos versos de las *Salutaciones* de Darío, de *A. Popayán* de Valencia, de los poemas de usted y de otros, son admirables, sin ser propia-

mente hexámetros; y lo son porque los elementos de qué se componen: heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, son y serán siempre instrumentos capaces de dar armonías exquisitas.

»Usted ve que estamos mucho más cerca del acuerdo de lo que supone su carta. Tal vez es culpa mía no haber sido más explícito en mis publicaciones; cosa que yo mismo no sé, puesto que el lenguaje es instrumento de expresión indirecta, refleja, al cual uno trata de imprimirle un sentido que, a veces, puede no suscitar en el lector. Ello depende de las imágenes que están ligadas a las palabras, y las imágenes dependen de la experiencia de cada cual, distinta en cada ser, aunque coincidente en gran modo.

»Después de este esfuerzo probatorio de mi parte, espero dos cosas: que usted, que tantas y tan bellas cualidades tiene para escribir poemas, los escriba por los dos métodos: el acentual y el de versos corrientes acoplados; y además, que usted me honre enviándome pronto copia de su producción poética.» (Carta del 13 - V - 1939.)

«Desde la publicación de mis *Hexámetros* tengo el propósito de darle a ese folleto un alcance, que comprenda el estudio más detallado de las «dimensiones de las sílabas» y su distribución en la rítmica, abreviado entonces, según lo he dicho antes. He formado ahora el proyecto de ampliar ese estudio y combinarlo con las imitaciones de usted de los metros antiguos.» (Continuación de la misma carta del 13 - V.)

Pues bien, yo me hacía ilusiones al creerme entonces de acuerdo con el Dr. Ibarra. Y no lo supe sino cuatro años más tarde, cuando me escribió él lo siguiente: «Nuestro diálogo métrico se interrumpió el 13 de Mayo de 1939, fecha de su última carta. Nuestras discordancias doctrinales quedaron en ella tan bien definidas, y a mi entender tan agravadas, que consideré vano intentar una solución inmediata de nuestra amistosa controversia... Me proponía, sin embargo, volverle a escribir, no con ánimo de polemizar, ni menos con la pretensión de imponerle mis convicciones, sino de aclarar mi pensamiento acerca de un tema que me ocupa y preocupa desde hace más de medio siglo, es decir, desde mis primeros años de latinidad. Yo, en aquel tiempo, enamorado de la armonía con que sonaban a mis oídos los versos de Virgilio, e ignorando cuanto se había hecho hasta entonces en materia de adaptación

de los metros clásicos a los idiomas actuales, me recreaba ya en componer hexámetros, que formalmente poco debían diferir de los que hoy escribo. Al denominarlos yo así, usted juzga, sin embargo, si entiendo bien su carta, que incurro en abuso del vocablo. Para usted estas combinaciones fijas o variables de versos modernos, no obstante su acentuación en las sílabas sobre las cuales *recaen los ictus del esquema antiguo*, no son propiamente hexámetros; y fiel a su doctrina rítmica semi-cuantitativa, y hostil, por consiguiente, a la práctica equivalencia del espondeo y el coreo (sin la cual, en mi opinión, compartida por tantos, se derrumba, en *todas* las lenguas, *toda* la métrica neoclásica acentuativa, . . .), llega usted, al parecer, a equiparar los titulados hexámetros de *Los días y las estaciones* a los de las *Salutaciones* y la *Oda a Mitre* de Rubén Darío, así por la estructura métrico-verbal como por el criterio de la adaptación.

»Me proponía, pues, volverle a escribir a propósito de estas y otras de nuestras divergencias; ¡y cuatro años, largos al vivirlos, breves al recordarlos, han transcurrido sin que la intención se convirtiera en otra cosa que en uno de esos innumerables adoquines que componen, según es fama, el empedrado del infierno! Pero usted no sabe, ni siquiera puede imaginar, apreciado vecino (pues le tengo por hombre de robusta salud y de dos lustros, por parte baja, menor que yo), las calamidades de todo orden que han caído sobre mí desde mediados de aquel año fatal de 1939. . . » (Carta del 10 - X - 1943.)

Respondiendo, le anuncié entonces el próximo envío de una carta en que explicaría mejor mis objeciones, incorporando a ella un artículo, escrito hacía ya bastante tiempo, y que esperaba que esta vez llegaríamos a completo acuerdo. La carta-artículo, enviada el 28 - XII - 1943, dice así:

I I

Más que una carta, esta respuesta a las suyas del 10 de Octubre y del 25 de Noviembre últimos, es un artículo destinado a completar y corregir mi opúsculo sobre los *Hexámetros castellanos*. En casi toda su extensión no hago más que copiar unas notas que escribí, años atrás, cuando el poeta Guillermo Valencia, al replicar a un periodista colombiano que lo ha-

bía llamado «bárbaro» aludiendo a sus hexámetros de *A Popayán* y a mi opúsculo citado, le dijo, aguda y sabiamente, en la revista *Arte* (1936) de Colombia, cosas en que yo era aludido y debía tal vez terciar. Pero, embargado por otros quehaceres, resulté tan lento como el poeta Malherbe; de quien cuentan sus biógrafos que empezó una vez una elegía para consolar a un amigo de la soledad en que lo dejaba la muerte de su esposa, y cuando la envió, el viudo había encontrado ya mejor consuelo contrayendo nuevas nupcias. Hace siete años que yo debería haber publicado estas notas. Ahora, ya el poeta Valencia se fué de este mundo; y no hay noticia de que al otro lleve artículos ni cartas ningún correo.

No quiero, pues, dilatar más tiempo el comentario que también debo a usted, mayormente cuando su última carta me ha hecho saber que usted se encuentra tan enfermo como yo mismo.

Me juzga usted «hostil a la práctica equivalencia del espondeo y el coreo» para reemplazar al dáctilo en la composición de los hexámetros neo-clásicos, y también escéptico en cuanto a la posibilidad misma de hacer hexámetros. Necesito, para justificarme, hacer un gran rodeo.

Hasta hace poco más de medio siglo, todos los humanistas creían en la identidad de estructura del latín con el griego; identidad de dibujo y no de colorido, claro está, de calidades y no de cantidades, puesto que nadie ignoraba que hay diferencias de detalles en las declinaciones, conjugaciones, etc. Creían en la identidad, no sólo por las informaciones dejadas por los antiguos, sino por buen sentido, al considerar que todo fué común y gemelo, en el espacio y el tiempo, entre helenos e italianos. Mayor genio individual y más precoz el de los griegos (arte, filosofía); mayor genio social el de los romanos (política, derecho); pero caminos iguales y hasta unidos.

Sin embargo, estudiando el idioma teórico que llaman ario o indo-germánico, o los versos saturnios de la Roma arcaica, y otras cosas más o menos hipotéticas, sabios alemanes han inferido que hubo diferencias fundamentales, de calidad, entre el griego antiguo y el latín. Un fruto de esta nueva doctrina es ver diferencias de naturaleza en el acento de dichas lenguas; a lo que da margen la escasez de datos que nos han dejado los romanos acerca de cómo ellos pronunciaban su lengua.

Seguí yo la segunda de estas dos corrientes en mi opúsculo sobre los *Hexámetros*, tan altamente apreciado por usted y por otros humanistas y poetas a la vez, quizá por ser el único estudio razonado que existe sobre tal tema.

Mi orientación hacia la doctrina de los indo-germanistas debíala yo, seguramente, a mi maestro de latín, el benemérito don Federico Hanssen. Y nada tenía de heterodoxa entre chilenos o españoles, que, a pesar de creer «a la antigua» en la identidad fundamental del griego y del latín, han creído también que el acento de los romanos consistía en *intensidad*, e ignorado o no considerado que el de los griegos consistía en *agudez del tono*.

Un libro que acababa de aparecer por aquellos años vino a confirmarme en mi orientación: la *Gramática latina* del profesor de nuestra Universidad don Rodolfo Oroz, prestigioso colega doctorado en Alemania, quien cita autoridades alemanas y francesas (Apéndice VI), y se pronuncia por la diferencia; es decir, por el acento prosódico de *intensidad* en latín. Y de ahí mi empeño en referirme sólo «al latín» en la pág. 15 de mis *Hexámetros*.

Además, cuando redacté mi opúsculo, yo estaba bajo un estado de ánimo que podría pintarse con la palabra «desaliento». Desaliento por no poder aclarar con mis pobres recursos las obscuridades que hallaba, sin poseer los mejores libros de consulta y sin un conocimiento profundo de las fuentes griegas y latinas de información. Tenía reunidos, además, materiales para un libro, y tuve que contentarme con el espacio prudente que se me ofrecía en los *Anales*. Podé, pues, un poco. Y así se explican (pero no se justifican) algunos errores, lagunas o incoherencias.

Pues bien; más tarde me di cuenta de que la escuela que yo había seguido se inspira en uno de esos «mitos» que se propagan gracias al prestigio de la ciencia alemana; como el spenglerismo en historia, o el freudismo en psicología. Y en consecuencia, ahora, una enmienda se impone a mi espíritu y a los conceptos expresados en las páginas 7 a 17 de mis *Hexámetros*: la de plantear la cuestión del acento y del ritmo equiparando el latín con el griego. La equiparación clarifica enormemente, en mi sentir, la idea que los modernos podemos formarnos del ritmo en los versos cuantitativos de los antiguos.

En verdad, el conocimiento del ritmo, tan ligado a la naturaleza y papel del acento en cualquier sistema de versificación, no es asunto de erudición o de ciencia en los versos latinos y griegos, sino de *criterio*, por los motivos que diré en seguida. Ni es asunto de sensación y percepción, como en la poesía moderna, porque hace dieciséis siglos, por lo menos, que nadie oye *decir*, ni siquiera en las aulas, versos latinos y griegos tal como los decían los antiguos.

Ni tampoco *prosa*, aunque todos estemos acostumbrados a oír mascullar latín en las iglesias. Y a este propósito, no está de más que le cuente una anécdota.

Años atrás, nuestra Universidad tuvo contratado a un profesor, oriundo de Roma, que hablaba el latín y además sabía griego. Cosa de los tiempos de Cicerón, como usted ve, y un lujo para nuestra capital. Naturalmente, cuando llegó una de nuestras crisis político-financieras periódicas, se le suprimió. Ahora enseña en los Estados Unidos. Pero vengamos al cuento. Una vez, tuvo la humorada el dicho profesor de pronunciar un discurso en latín, ante una selecta asamblea de colegas y alumnos. Hubo sonrisas respetuosas durante el acto y también aplausos. Claro que todos comprendieron que el ladino y galante hijo del Tíber buscaba crédito para su saber y habilidades; pero lo que no comprendieron fué su discurso. Y unos a otros se preguntaban qué había dicho el romano. Yo recogí, empero, una enseñanza: más que latín lo que habló fué italiano; o si usted gusta: latín con timbre italiano en las vocales, intensidad italiana en la acentuación, melodía italiana en las entonaciones, etc.

Volvamos ahora a *nos moutons*, como dijo el abogado Pauthelin. Hoy, la principal fuente para conocer cuál era la estructura de los versos latinos o griegos son los versos mismos salvados de la destrucción medieval, los que restaurados de varias maneras, a veces contradictorias, analizados y medidos meticulosamente, *no arrojan*, empero, luz suficiente para que un moderno los lea con propiedad.

La otra fuente de información son algunas páginas y fragmentos que se han conservado de los muchos libros en que los contemporáneos antiguos dieron explicaciones de lo que oían y sabían. La más antigua e importante de estas briznas salvadas del naufragio es una obra sobre la *Armonía* y fragmentos

de otra sobre el *Ritmo*, que compuso el músico Aristóxenes de Tarento, discípulo de Aristóteles.

Otras hay también, griegas y latinas, enteras o mutiladas, que los eruditos enumeran piadosamente al tratar de arrancar a la tumba del helenismo el secreto que celosamente guarda acerca del ritmo y la melodía en los versos antiguos.

Observe usted, de paso, que no tenemos de esta segunda clase de fuentes ni siquiera una brizna contemporánea del largo período de seis siglos en que se formó, creció y decayó el sistema de versificación de los griegos, imitado por los romanos.

Considere, además, que las briznas que perduran no nos informan ni uniforme ni completamente, sino al revés, con grandes omisiones, y sobre todo contradicciones y fantasías evidentes. De modo que, para juzgar su escaso crédito, sería lo mejor imaginarnos el caso hipotético siguiente:

Supongamos que un cataclismo hubiese interrumpido el curso de las culturas europeas a principios del siglo XIX. Quince siglos después, ¿cómo habrían podido entender la métrica castellana los estudiosos que hubiesen tomado al pie de la letra las teorías de Luzán o de Hermosilla? Teorías que entonces no eran una excepción, pues semejantes a ellas eran las que corrían en Italia, Alemania e Inglaterra. Por esto, pienso que hacen mal los filólogos al prestar crédito a fardo cerrado a las noticias transmitidas por algunos autores de la antigüedad clásica. Pues es tan difícil, a veces, conciliar unas con otras las noticias y teorías transmitidas, que una selección escéptica parece indispensable.

Una de las noticias antiguas más seguras y más inconciliables con nuestros hábitos modernos es la de que el acento de sentido (prosódico, gramatical, lógico) de las palabras del griego consistía en agudez del tono; noticia que tanto por analogía como por documentos, muchos humanistas hacen extensiva al latín. Había, dicen, tres tonos en la acentuación del griego: el agudo o más alto, el grave o mediano, y el bajo o normal, que pertenecía a las sílabas que nosotros llamaríamos inacentuadas. En el latín, las diferencias de tono eran menos sensibles, según un dato no muy seguro de Quintiliano.

En el siglo II A. C., Aristófanes de Bizancio, bibliotecario en Alejandría, y maestro de Aristarco de Samotracia, el crítico, enseñó a poner en la escritura del griego tres signos para dis-

Por consiguiente, cuando los humanistas nos dicen que el griego antiguo o el latín se decían con otros relieves que los que los modernos conocemos, trabajo nos cuesta darles crédito. Y mientras se trate de leer solamente a los prosistas antiguos, bien poca falta nos hace saber esas diferencias. Pero la cosa cambia enteramente cuando se llega a los versos.

Diferencia en que todos los humanistas están de acuerdo, y que nadie ignora, es que en griego antiguo y en latín la medida de los versos se hacía contando *tiempos*, no sílabas. Y que los ritmos se construían combinando sílabas que duraban tiempos diferentes. La sílaba *breve* valía un tiempo y servía de unidad de medida; la *larga* dos. Esta duración relativa de las sílabas, real o atribuida, era su *cuantidad*, por lo que tal sistema de medida se llama *cuantitativo*.

Es claro que alternando sílabas simplemente largas y breves se pueden producir ritmos. Tal como se puede en un órgano de iglesia, en que los sonidos tengan igual presión de aire, producir ritmos con una misma nota, si se alternan sistemáticamente, por ejemplo: una mínima y una semínima, o una mínima y dos semínimas, etc.

Pero el ritmo de los versos antiguos no era eso solamente, puesto que en el sistema cuantitativo podían substituirse unos pies por otros; por ejemplo, un troqueo (—) por un pirriquo (—), un dáctilo (—) por un espondeo (—), un yambo (—) por un tribráquio (—), etc. Con lo cual el ritmo habría desaparecido, si otro rasgo de las sílabas no hubiese alternado y retornado también en forma metódica. Este rasgo era, probablemente, la mayor fuerza de la sílaba que los poetas ponían en el *tiempo fuerte* del ritmo (*thesis* en gr., *arsis* en lat.).

Se justifica tal conclusión considerando cierta particularidad que siempre han tenido los ritmos, hoy como ayer, pues se trata de hechos humanos y no simplemente históricos.

Cuando nuestra percepción interpreta como ritmo una serie de ruidos, de movimientos, de imágenes, es porque los mismos elementos se repiten y retornan, formando una onda, que cierto intervalo mayor que los otros separa de la onda siguiente. Es el caso del tictac del reloj, del latido del pulso, del oleaje, etc. También percibimos dentro de cada onda una parte más fuerte, voluminosa o pesada que la otra: *tiempo fuerte*,

como dicen los músicos. En el tictac de un reloj (que supongo bien regulado y uniforme) el tiempo fuerte puede ser el primero: *tictac tictac tictac*; o el segundo: *tictác tictác tictác*. Este acento de intensidad puede no estar, pues, en el estímulo físico; pero nuestra psiquis, al interpretar la sensación como ritmo, lo percibe. Y, puesto que así lo percibe y así lo guarda en la imagen mnemónica, lo reproducirá después con fuerza real al imitarlo.

Por esto, aunque cierta música, como la no bailable, carezca de notas más fuertes, regularmente ordenadas al comienzo del compás, ritmo tiene, y también un tiempo fuerte que señala la batuta.

Necesariamente debemos, pues, suponer que los ritmos de los versos griegos y latinos, tenían en cada pie un tiempo fuerte, ocupado por una sílaba que se decía o cantaba con mayor intensidad, marcando lo que los latinos llamaban *ictus* o *arsis* y los griegos *thesis*. Pero la determinación de la sílaba precisa del tiempo fuerte no es siempre fácil, sobre todo cuando hay substituciones de pies.

Este acento rítmico o métrico, de fuerza, nada tenía que ver con el acento de sentido (prosódico o gramatical), cuya dimensión dominante era la *agudez* del tono, mayor o menor. Este formaba un relieve *melódico*, un *canto*, que es lo que etimológicamente significan las palabras *prosodia* en griego y *acento* en latín. Canto de sílabas, no de miembros enteros de la frase, como es la *entonación* en las lenguas modernas.

A este respecto conviene hacer otra observación corriente, útil también en nuestro caso, a saber: que, cuando un cantor da una nota más alta que las que preceden, o un orador alza la voz para señalar una sílaba, espontáneamente *refuerza* la voz en dichas nota o sílaba. De ahí las expresiones corrientes de *alzar la voz por hablar más fuerte*; o al revés, *hablar en voz baja por con voz débil*. Y aun cuando la *elevación* o *agudez* sea accidente tan distinto de la *fuerza* o *intensidad*, hay tendencia natural a unir fuerza y agudez, y a confundir el concepto.

Fácil es concebir, entonces, que la agudez que caracterizaba al acento de sentido en griego y en latín no era simple agudez, y que, si durante algún tiempo lo fué, pronto se doblase con algo de intensidad. Los alemanes de hoy llaman *tono* al acento de su lengua que es principalmente *fuerza*. Me imagino que

ello se debe a que antes percibieron la altura tonal del acento más bien que la intensidad. Y a los griegos antiguos pudo acontecerles lo mismo. Con el trascurso del tiempo hubo evolución y percibieron la intensidad más bien que la agudez, sin que ésta desapareciese del todo. Y así se explicaría no sólo la naturaleza del acento en latín y griego, sino su transformación. Los lingüistas más eminentes convienen en esta doble naturaleza del acento en ario o indogermánico (V. por ej. H. Sweet, *The History of Language*, 1900, p. 103.).

Se ignora si el griego tuvo siempre el relieve de agudez de que hablan los gramáticos antiguos, refiriéndose al griego de la época que comienza con el siglo de Pericles. No hay que olvidar que van cinco siglos desde la época de Homero, en que se echaron las bases de la versificación griega, a la de Pericles; cinco siglos durante los cuales la pronunciación cambió seguramente, y pudo adquirir el relieve de agudez, si antes no lo tuvo. Esto explicaría por qué la versificación que se fundó sobre el uso arcaico, prescindió del dicho relieve. Pero, en verdad, no se sabe.

Se ignora, en fin, si el relieve de agudez se mantuvo invariable por mucho tiempo después de la época en que lo describen los gramáticos. Y se sospecha, con fundamento, que hácia el siglo tercero de nuestra era se trocó lentamente en relieve de intensidad, pues las lenguas clásicas emplean ya entonces el acento dinámico. Esto último es lo único congruente con la transformación del latín en los romances, evolución en que las sílabas acentuadas, con relieve de intensidad, fueron las más firmes y durables hasta hoy.

Ahora bien, relieve de agudez, por una parte, y tiempo fuerte del ritmo, por otra, han venido a parar, coincidir, confundirse, y transformarse en relieve único de *intensidad*, en la métrica de las lenguas modernas. Nuestra sensibilidad es, por consiguiente, muy otra que la antigua.

¿Cómo reproducir, entonces, el ritmo y melodía efectivos de los antiguos versos? La cosa es imposible. Y lo más que puede lograrse es *saber* cuál era su estructura. Es decir, formarse una idea, crearla con la imaginación, que es cosa muy otra que tener una intuición por los sentidos; y muy otra sobre todo que el adiestramiento muscular y nervioso que implica la producción oral de los sonidos y la formación de un hábito.

Y con ser modestísimo y de mera curiosidad ese conocimiento imaginativo, pero el único posible, omiten darlo, sin embargo, hasta los grandes tratadistas, para quienes la métrica griega y latina se reduce a fijar las reglas de las largas y las breves, las substituciones de pies, y las cesuras. Como si, con sólo esos elementos, fuese posible, no digamos leer, sino imaginarse un verso griego o latino con arreglo a su verdadera estructura. Como si, para aprender a cantar, bastase con aprender las reglas del ritmo, y se pudiese prescindir de la melodía. ¿Qué canto sería ese sin notas, sin tonos, sin timbres, pero con ritmo?

Me parece, pues, que algunos modernos tratadistas franceses, tales como Havet y Duvau, principalmente, pero también Plessis, Riemann y Dufour, Laurand, . . . están lo más cerca de la verdad a que se puede aspirar cuando declaran que un verso latino o griego se decía con los rasgos que voy a indicar ahora con ejemplos;* en que, aparte de los signos habituales para indicar la cantidad de las sílabas (— larga, ∪ breve), los límites de los pies (/), señalo las cesuras con dos trazos horizontales = , el acento rítmico (de *intensidad*) con **tipo grueso**, el acento de sentido (de *agudez en el tono*) con una tilde sobre la vocal ('), y un tiempo de silencio con ^ .

Sea el dístico tan conocido de Ovidio (*Tristes*, I, IX, 5 - 6):

Dónec é/ris fé/lix, = múl/tos nume/rábis a/mícos:

— ∪ — — — — — ∪ ∪ — ∪ — —

Témpora / si fúe/rint ^ = / núbila, / sólus é/ris. ^

— ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ —

Sólo en tres de los seis pies de cada verso hay coincidencia de acentos en las sílabas del *ictus* (coincidencia de duración, agudez e intensidad). Pero los pies *Donec e* y *solus e* tienen, además, un acento de agudez en la tercera sílaba, que es breve.

Ni ejercitándose mucho lograría nadie leer estos versos con sus tres relieves (cantidad, ritmo, y melodía), disparados cada uno por caminos diferentes. Ocurre lo mismo si se sigue

* Véase, además, la p. 319 y sig. de la *Gramática latina* del Dr. Oroz, ya citada. En relación con el acento de intensidad de que habla en la p. 320 conviene tener presente la siguiente declaración de otros gramáticos: «L'accent initial d'intensité (du latin pré-littéraire) a disparu dans le cours du troisième siècle av. J. C.» (Pp. 17 - 18 de la *Grammaire latine* de L. Brutsch, Ch. Favez y A. Oltramare, Lausanne - Genève, 1923).

Valgan aquí como prueba los siguientes

S Á F I C O S



Vi con tristes ojos llegar el alba,
día casto un beso en sus dulces labios,
y, antepuesta al cinto la cimitarra,
dájela: «¡Parto!»

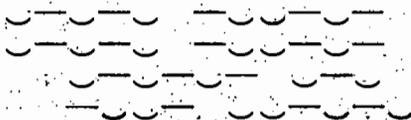
Fuera, suelto rienda al corcel, que piafa,
dando libre curso al dolor, que ahoga...
Nunca pudo un hombre llevar en su alma
pena más honda.

Vuelvo, a pocos días de aquel suceso...
La que dijo ser mi eternal tesoro,
sin limpiar sus labios, al verme lejos,
¡díólos a otro!

No repare usted en el tema vulgarísimo, ni en las reminiscencias de Góngora o de Heine; sino en los acentos y cadencias, que es lo que importa ahora. Son los que alemanes e ingleses han puesto en sus imitaciones; no todos, porque entre ellos también hay discrepancias.

Y con los alcaicos, que no son más que sáficos agudos o esdrújulos en que la sílaba débil del final pasa al comienzo del verso, acontece otro tanto:

A L C A I C O S



Del verso alcaico raros los ritmos son.
En cada tramo brusca la vuelta da.
Alceo en él cantó, y Horacio
sorbos vertió de un falerno añoso.

Tu verso, Horacio, huele a convólvulo.
Y al humanista bríndale un bálsamo
que sabe a miel y a sal. Tu alcaico
örne mi tumba si voy - me al orco.

El esquema rítmico de los alcaicos admite, pues, finales agudos o esdrújulos en los dos primeros versos de la estrofa. La posición de las cesuras podría, además, variar en los dos finales, y ser agudas o graves. Y, como se ve en los ejemplos y en los esquemas, la acentuación rítmica de sáficos y de alcaicos es enteramente ajena a la métrica tradicional castellana.

Sin embargo, los versos sáficos han sido declarados por Menéndez Pelayo (*Boscán*, t. XIII de su *Antol. de poetas líricos*, p. 180), y por otros sabios, el antecedente latino del endecasílabo italiano y castellano. Para lo cual ponen ejemplos de unos pocos versos en que efectivamente la acentuación *de sentido* coincide con algunas de las acentuaciones rítmicas del endecasílabo: *Jam sátis térris nívis átque dítrae*. Coincidencia de *algunas* con *algunas*; no de *todas* con *algunas*, ni menos de *todas* con *todas*; sin contar que uno de los hechos cotejados es de cierta naturaleza (prosódica) y el otro de otra (rítmica). No se diga, pues, sin reservas, que el endecasílabo es transformación del sáfico o del senario. Pues, coincidencias de acentuación prosódica hay en muchos otros casos; por ejemplo, las que han utilizado los imitadores modernos de los metros antiguos (hexámetros, pentámetros, alcaicos...), que es lo que más adelante vamos a ver.

Otro retoque que me gustaría hacer a mi estudio de los *Hexámetros* es el de enumerar a los cultivadores castellanos posteriores a Darío, analizar algunos de sus versos, y clasificarlos según sus rasgos. Y también clasificar a algunos de los cultivadores anteriores mejor de lo que hice en 1935.

Entre los autores de estrofas sáficas anteriores a Villegas hay que mencionar a Jerónimo Bermúdez (*Nise lastimosa*, acto II, en Moratín, *B. A. E.*, t. 2, p. 208) y a Baltasar del Alcá-

zar (*B. A. E.*, t. 32, p. 412). Entre los compositores de hexámetros, un anónimo que cita Rengifo (*Arte poét. esp.*, 1592, cap. XIV) y López de Ubeda, el autor de *La Pícaro Justina*. Pero esto último no pasó de ejercicios, y siempre queda la *Egloga* de Villegas como el primer verdadero poema en hexámetros.

Juan Gualberto González y Sinibaldo de Mas son cultivadores de la primera mitad del siglo XIX, posteriores al italiano G. Fantoni, cuyo método de versificar «a la latina», acoplando versos corrientes, puede suponerse que ambos españoles imitaron.

González acopla generalmente dos versos: uno de 6/1 sílabas con uno de 7/1, algunas veces 7/1 con 7/1, sin preocuparse de que el segundo verso o hemistiquio tenga o no ritmo dactílico.*

De Mas hace lo mismo, pero es más irregular: acopla versos de 6/1, 6/2, 6/0, 7/1, 4/1, etc. con versos de 7/1, 8/1, 9/1.

Ambos son, pues, antecesores directos de R. Darío, y deben ser encasillados entre los «bárbaros».

En mis lecturas he hallado mención de J. M. Marroquín, M. A. Caro, J. J. Casas, A. B. Cuervo (hermano del filólogo), todos cuatro colombianos, como autores de hexámetros neoclásicos; pero no he logrado conocer ni uno solo de los tales.

Entre los cultivadores que vinieron después de Darío hay que hacer dos grupos:

1.º Los que han compuesto hexámetros o pentámetros rítmico-acentuales, y que forman dos sub-grupos:

a) Con substituciones de dactilos por troqueos, a la manera de J. E. Caro, entre los cuales no cuento sino a usted, que ha compuesto algunos poemas de esta especie y de quien tengo la confirmación en su penúltima carta.

b) Sin substituciones, o con la substitución del primer dactilo por un anfibraco, a la manera de Salvador Rueda, entre los cuales están: Manuel González Prada, Antonio Bórquez Solar, Gabriel de Zéndegui, Antonio de Zayas, el Padre José Beltrán, escolapio español, y el padre Daniel Restrepo, jesuita colombiano.

* Las fórmulas 6/1, 6/2, 6/0, etc. indican en forma descriptiva y cómoda la especie del verso, por el número de sílabas y su distribución: las protónicas antes de la barra vertical, las postónicas o sobrantes después de la barra.

2.º Los que han preferido el procedimiento «bárbaro» de acoplar versos menores: Gavidia, Marquina, Giner de los Ríos, Carlos Fernández Shaw, Alfonso Reyes, Guillermo Valencia, Rafael de Diego, Emilio Baquero, Antonio Zozaya, usted mismo, en la mayor parte de sus obras, y otros más.

Entre todos, merecen especial atención por su arte reflexivo y fino, Valencia, Zozaya, Zéndegui y usted.

La oda de Valencia *A Popayán* es, sin disputa, el más celebrado poema neo-clásico, después de la *Salutación del Optimista* de Darío y de la oda *Al Céfito* de Villegas. Consta de 12 estrofas (no contando las dos repetidas del final) de seis versos cada una, en que el tercero y el sexto riman en agudos.

Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
y guarden leones de tranquila postura triunfal;
ni erectas pirámides — urnas al genio propicias —
magníficamente tu fama dilatan, sonora,
con voces eternas, ¡fecunda ciudad maternal!

¡Extática, lúgubre, las procelosas cuadrigas
tu sueño sacuden, nostálgico pozo de olvido!
Abejas de Jonia melifican del árbol en flor
que nutres, y al águila, ebria de luz y viento,
las garras febriles y el pecho tremente de luchas,
aplacan tus gélidas aguas de amargo sabor.

(*A Popayán*, estrofas 1 y 2)

Esos y otros detalles ortodoxos enlazan este poema con la versificación usual. La traducción de *A una urna griega* (de J. Keats), que Valencia escribió veintidós años después de *A Popayán*, consta de 48 versos sin rima, que, en punto a factura, se diferencian algo de los de la oda.

Estos versos de Valencia no tienen nunca 6 acentos rítmicos, sino 5. Por consiguiente, no son, hablando en propiedad, hexámetros, sino pentámetros; pero pentámetros bárbaros en que se aplican algunas de las reglas del hexámetro. Tampoco son nunca dactílicos de punta a cabo, pero sí casi siempre ternarios: anfibráquicos o anapésticos, o con medio verso dac-

tílico. El poeta acopla a menudo un verso de dos pies, anfibráquico o anapéstico, con uno de tres pies, anfibráquico o anapéstico; es decir, una dipodía y una tripodía separadas por una depresión cesural; y algunas veces lo contrario, tres y dos:

Las garras febriles = y el pecho tremente de luchas,
aplacan tus gélidas aguas = de amargo sabor.

Abejas de Jonia = melifican del árbol en flor.
Tus bruñidos escudos, = tu gladio de fosco metal.

Pero las combinaciones de metros y ritmos menos regulares son también frecuentes; sobre todo en la oda:

Tu vives del futuro. = Las árticas brumas del tiempo.
Al ara fatídica llevan, = cual eterno holocausto.
Que nutres, y al águila, = ebria de luz y viento.

Do el Monte puro = bajo el azul destella.

Tu soberbia esperanza = con alas de Victoria.
Entre las redes = que urde la luz = de monte a monte.

A veces, cuando el segundo hemistiquio lleva voces esdrújulas, o termina el primer hemistiquio en voz esdrújula, y el segundo es un octosílabo dactílico:

Ni mármoles épicos, = claros de lumbre y coronas,
ni muros invictos, = que prósperos hierros defiendan,...

tiene el final del verso el movimiento propio del hexámetro. Pero esto parece un resultado más bien fortuito, que no buscado por el poeta. Sería, en tal caso, pura complacencia analizar como anacrusis las sílabas débiles con que comienzan los hemistiquios, para dar aspecto de dáctilos a los pies de estos versos.

El esquema fundamental en el hexámetro dactílico es

— ◡ ◡ / — ◡ ◡ / — ◡ = ◡ / — ◡ ◡ / — ◡ ◡ / — ◡

Eres con toda tu mole, tus playas, tu inmenso horizonte,
sólo una gota de agua que rueda de Dios en la mano.

(J. E. Caro.)

Pues bien, el esquema fundamental de Valencia es este otro:

— / — / = — / — / —

Perenne derramas, al brillo de estrellas insomnes,

o sea, un quincesílabo anfibráquico.

En efecto, analizando, clasificando y contando variedades, se encuentra que, de los 72 versos de *A Popayán*, 30 son quincesílabos anfibráquicos, que a veces adquieren, como he dicho, movimiento dactílico hacia el final. De los 30, 18 se componen de un 5/1 más un 8/1, o bien 5/2 más 7/1, y 12 se componen de 5/1 - 8/0, o bien 8/1 - 5/0. Y otros muchos medios versos son también anfibráquicos, en renglones formados por 5/2 - 8/0, 5/1 - 9/0, 5/1 - 9/1, 5/0 - 9/0, 5/2 - 9/0, 5/1 - 6/1, 5/2 - 6/1, 5/1 - 7/1, 8/1 - 4/1, 8/1 - 6/1. De éstos son frecuentes sólo los 5/1 - 9/0, que ocurren 9 veces, y en que el final es anapéstico.

En cuanto a los versos que empiezan por un hemistiquio 6/1, hay 10 casos completados por 8/1, 2 por 8/0, 1 por 9/1, 7 por 6/1 (alejandrinos). Estos medios versos 6/1 son a veces anapésticos y a veces de un ritmo binario con dos acentos fuertes. Entre éstos hay versos que tienen intervalos de tres y de cuatro sílabas débiles:

Tú vives del silencio. . . Cércante vigilantes colinas.

Y éste es el verso más disonante de la oda *A Popayán*.

La técnica de *A una urna griega* es menos irregular. Los 48 versos del poema empiezan por un hemistiquio 5/1 o 5/0, y terminan por un 8/1 o 9/1. Uno de éstos, compensado, es en realidad 5/2 - 7/1. Pero los hexasílabos iniciales no son todos anfibráquicos, como en *A Popayán*; 7 llevan el primer acento en la primera sílaba:

Hija que nutrieran = el Silencio y la Hora tardía;

y 12 en la tercera, de los cuales 9 terminan en 9/1:

Y seguís tañendo = una misma canción siempre nueva.

El verso más común del poema, 22 casos, es sin embargo, el 5/1 o 5/0 anfibráquico seguido de 9/1 anapéstico:

Con fábula grácil, = de un dulzor que no da nuestro ritmo.

¿Pueden considerarse verdaderos neo-hexámetros tales versos de Valencia?

No declaró entonces el autor de *A Popayán* cuál fuese el procedimiento que le había servido de norma para interpretar los ritmos clásicos en versos modernos. El colombiano don Ciro Molina Garcés ideó una explicación que declaró en la *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora...* de Bogotá (N.º de Abril - Mayo de 1914), en un artículo titulado *De Re Métrica*:* explicación fantástica, que quizás halagó al poeta; quien sentía una fuerte predisposición olímpica, y paladeaba, sin duda, la fama de tutearse con Apolo y hospedar familiarmente a las Musas. Era moda entonces que los poetas tratasen de pasar gato por liebre dando a creer que ellos entendían los «números» antiguos por ser poetas, mientras los vulgares mortales nada sabían. Y nadie habría podido sospechar cuál fuese la técnica de G. Valencia en *A Popayán* si él mismo no hubiese declarado, y no muy directamente, y en 1936, veintidós años después de haber publicado su oda, que había apelado a la acen tuación de modelos latinos como éstos (V. la revista *Arte*, de Ibagué, Departamento del Tolima, Colombia, N.º de Mayo-Julio de 1936, p. 948):

Sicélides músae, páulo majóra canámus,

— — — — —

* Debo y agradezco públicamente el conocimiento de este artículo, y del que cito en seguida del maestro Valencia, a don Manuel Antonio Bonilla, de la Academia Colombiana, autor del apreciado libro *Orientaciones Literarias*, y amigo que también me ganó con mi opúsculo sobre los *Hexámetros*.

Si cānimus sílvas, sílvae sint cōnsule dígnae.

(Virgilio, *Egloga IV*, 1 y 3)

En los cuales hexámetros, el Maestro Valencia sólo acertó a poner los acentos rítmicos de los dos últimos pies, no por falta de conocimientos, ya que él era un cabal humanista, sino por error de principios métricos.

En presencia de esta confesión, consideremos más a lo vivo el procedimiento. Un poeta humanista lee versos latinos o griegos acentuándolos «a la castellana». De cada diez o de cada ciento, uno le produce al oído cierta música grata. Observa el lugar donde puso los acentos en su caprichosa lectura, se forma un esquema ad-hoc, y lo imita. Léa hexámetros y llama al producto hexámetros; léa sáficos y llama al producto sáficos. Independientemente de la belleza, que se debe al poeta, su fantasía y su oído, y no al sistema de elegir ritmos y cadencias, ¿puede darse algo más inconsistente como procedimiento métrico? Desde mi ángulo de metricista, me parece un juego caprichoso. Y creo ver en los resultados una prueba de que no exagero. En efecto, ¿qué hay de común entre los procedimientos empleados por R. Darío y por G. Valencia en sus hexámetros? ¿O entre los alcaicos de *En la estación*, copiados más atrás, y los del Padre Daniel Restrepo en *A Ignacio de Loyola*, que copio en seguida?:

1. Excelso prócer, ínclito príncipe,
fuerte Loyola, fama de los siglos,
guiando a la lucha sus huestes
intrépido por el orbe marcha.
2. Jesús por armas bríndale célicas
Su cruz, Su Nombre. Témele el Tártaro;
y el mundo, admirando su genio,
Magnánimo Capitán le llama.
3. Y a sus soldados el bravo Cántabro,
gallardo izando lábaro fúlgido,
así entusiasmo, con acento
de vívido y amoroso celo:

4. «El Rey Divino, cándida Víctima
que en propia Sangre tiñe Su púrpura,
Su Cruz a abrazar os convida
y al mérito de eternal corona.
5. «Virtud heroica, celo de apóstoles,
pureza de ángel, sangre de mártires,
amor acendrado y humilde,
espíritu denodado y fuerte:
6. «Ved el genuíno pecho evangélico;
ved cuál se forman héroes ínclitos
que den por las almas su sangre,
su vida por la Divina Gloria;
7. «Ardua es la cumbre, las vías ásperas:
mas, os protegen angélicos coros;
es vuestro el amor de María,
Dulce Madre, poderosa Reina.
8. «Veis esta imágen? Es nuestro Príncipe
que a los suplicios marcha del Gólgota:
sigamos Sus huellas sangrientas,
y víctimas de Su amor muramos!»...
9. Dice: y su pecho late de júbilo;
roban su mente plácidos éxtasis;
y el noble semblante destella
fuego de seráficos amores....

(Bogotá, 17 - 5 - 38. Composición inédita que
[conozco en copia a mano enviada por el autor.]

¿Se pueden ceñir aquellos hexámetros y estos alcaicos en
reglas semejantes a las que rigen los endecasílabos de dos poe-
mas cualesquiera?

El primer verso de cada una de estas estrofas del P. Res-
trepo sigue la fórmula 4/1 - 4/2; pero el segundo de las estro-
fas primera y séptima es 4/1 - 5/1. El tercer verso es siempre
un 8/1; ocho veces acentuado 2.5.8. y una vez 2.4.(6).8, en

seis sonetos y cuyo verso dominante es el 6/1 de varia acentuación seguido de un 9/1 anapéstico. Parejamente de este tipo es todo el soneto final, *La Torre*:

Filigrana de piedra = que a las nubes levanta su brío.

Cuando el 6/1 es anapéstico y agudo (a menudo por sinalefa), el renglón entero resulta, en consecuencia, un dieciséis-sílabo anapéstico (12 casos):

Se acurrucan temblando en sus nidos de amor las pa-
[lomas.
En que finge la luz tamizada sedoso alcatife.

Por excepción, hay uno que otro 5/1 - 9/1 (3 casos):

Porque sois alcázar levantado al dolor sempiterno.
Lugar de silencio, donde lentas trascurren las horas.

Y también varios 5/1 - 8/1 anfibráquicos (5 casos, todos en el soneto V, *El Coro*):

Que a veces se llena de acentos de grave armonía.

Y en este mismo soneto, el más irregular, se hallan los únicos dos versos de seis acentos del poema, pero anfibráquicos de 17/1 sílabas:

Arcángeles bellos, demonios que danzan extraño aque-
[larre.
El hombre que puebla de dioses los cielos y luego los
[barre.

Otro breve poema (13 renglones) de Zozaya está hecho también con versos compuestos a manera de hexámetros, aun más irregulares: *La casa vieja* (p. 208 de *Todos los cánticos*, Valencia, sin fecha).

Zéndegui tradujo en hexámetros de 6 acentos los veinte versos finales del poema *Ulysses* de Tennyson (*Las mejores poesías de Tennyson*, Barcelona, sin fecha, p. 24). Técnica-

mente, es lo más perfecto que conozco en el tipo dactílico puro; más que los hexámetros de S. Rueda. Para evitar la monotonía del ritmo parejo, Zéndegui mueve las cesuras y pausas de sentido, imprimiendo variedad a las cadencias:

Todo lo acaba la muerte; = mas, antes del término puede
nobles hazañas osar = el mortal que luchó con los dioses.
Vense en la costa temblar ya las luces; = el día, tan largo,
cae; = morosa la luna se eleva, y, = profundo, el mar muge. . .

De los poemas de usted hablaré más adelante.

Pues bien, ninguno de los poetas que han imitado en castellano los metros latinos ha tenido en cuenta las diferencias de estructura que hay entre el ritmo y la melodía, de los versos antiguos, por un lado, y el ritmo y la melodía de los modernos, por el otro. Teóricos como Luzán y De Mas no ignoraban que el griego, y probablemente el latín, tenían un relieve melódico; o de sílabas altas, menos altas, y bajas, además del relieve de diversa duración en que se basaba la medida del verso; sin embargo, creían que, pronunciando el latín a la castellana, reproducían la pronunciación exacta de Horacio y de Virgilio.

La culpa no ha sido sólo de ellos. Sus profesores les formaron la ilusión de que, al leer versos latinos «a la castellana», es decir, con los accidentes silábicos propios del castellano, se reproducían ritmos y melodía latinos. En efecto, los maestros de latinidad de todos los tiempos son responsables de la falsificación que ha sufrido la pronunciación del latín. Siendo la peor de estas falsificaciones la que se practica en Alemania, Francia, o Inglaterra, enseñando a poner acentos de fuerza en los ictus del ritmo, pero suprimiendo los acentos de sentido, la melodía de la pronunciación. Y sin embargo, éste es hoy el único medio disponible para *sentir* el ritmo de los versos antiguos.

Insistiré, pues. Los profesores de latinidad, y por ende sus alumnos, pronunciaban hasta hace unos pocos años el latín: 1.º Dando a las letras el valor fonético que tienen en castellano; 2.º Acentuando las palabras mediante mayor intensidad en la sílaba análoga del castellano; 3.º Dando igual longura a las sílabas largas y a las breves; 4.º Diciendo los versos como si fuesen prosa, con acentos de fuerza donde lo pide el sentido

y no donde lo pide el ritmo. Ultimamente algunos han innovado en el punto primero, pronunciando la c como k, la v como w, etc.; pero siguen acentuando prosa y versos en la forma falsa antedicha.

La causa de esta falsificación está, no sólo en la dificultad para los modernos de modular la pronunciación con los relieves de agudez y de cantidad de que he hablado, disociando los accidentes o dimensiones de las sílabas, que en las lenguas modernas se presentan por lo común asociados indisolublemente. Está también en la ignorancia o descuido de la fonética respectiva. En este sentido, y prescindiendo de la preferencia del Dr. Oroz por la teoría del acento dinámico en latín, el Apéndice VI de su *Gramática* contiene la exposición más competente que conozco en un libro castellano acerca de la pronunciación del latín.

Resultado de la falsificación señalada ha sido la creencia de que la pronunciación que los profesores daban al latín es la misma con que Horacio y Virgilio leían sus versos; la modulación, la armonía y la música, las mismas. Este error es el punto de partida de Villegas y de Luzán, cuando pretendieron identificar las métricas latina y castellana. Y un error parecido se halla en la base de todos los tratados de métrica griega o latina, sin exceptuar los más modernos. Exponen, con mayor o menor amplitud y competencia, las reglas que se han inferido del examen de los versos, sobre las largas y las breves, las cesuras, las substituciones de pies, etc.; y, callando que eso no es más que un esquema de la medida de los versos, callando casi todo lo tocante a los ictus del ritmo, inseguro por falta de datos acerca de la posición de los tiempos fuertes y la subordinación de unos a otros; callando todo lo tocante a los acentos de sentido (prosódicos); omitiendo, por consiguiente, la descripción de los *relieves de la dicción*, permiten a los estudiantes imaginarse que con saber la medida de los versos basta para reproducir el efecto acústico que los versos griegos o latinos producían a los antiguos.

Pues bien, hay que saber que un verso de Horacio o de Virgilio, leído con acentos a la castellana, es un producto acústico harto diferente del que oiríamos si pudiésemos oír decir a dichos poetas sus propios versos. La música que un latinista cree oír al leer versos latinos a la castellana es cosa nueva, de

relieve dinámico, en vez de la música con relieves de agudez, fuerza y cantidad, que debieron de tener tales versos. Trasladar al castellano la música que cree oír el latinista no es, por lo tanto, imitar los metros latinos, sino un juego de otra especie. Puede tener valor estético; no lo niego y aun lo afirmo; ello depende del arte con que se desempeñe el autor neo-clásico; pero no es una reconstrucción arqueológica. No lo es en los ensayos de Villegas, González, De Mas, Caro o Darío; ni tampoco en las grandes obras de los mejores extranjeros: Klopstock, Voss, Goethe, Platen, Longfellow, Kinsley, Tennyson, Swinburne, Pascoli, Carducci,...

No obstante, no hay que confundir y poner en el mismo plano los dos procedimientos principales, de Klopstock y de Carducci. El de Klopstock se ajusta, siquiera, al propósito de reproducir la posición de los *ictus*: métricamente, reconstruye un aspecto del verso antiguo. El de Carducci no se ajusta, en realidad, a nada de lo que fué regla en la técnica antigua; si bien, la casual coincidencia de los acentos de sentido con los ictus, y los intentos (dudosos) de cesuras antiguas, y el dibujo (para la vista) de las estrofas en versos largos y cortos, dan a los poemas de Carducci y de sus imitadores una *apariencia* de versos antiguos.

En este arte de apariencias, que la mezcla de sílabas castellanas (convencionalmente largas y breves) sea exactamente la de cierto esquema métrico latino (por ej., la del hexámetro) o que se diferencie un poco, o mucho, es cosa que me parece sin importancia, frente al pie forzado de la adulteración de fondo. En este arte, lo importante es que la combinación de cadencias sea agradable en castellano; que produzca, merced a una buena disposición de ritmos castellanos, cierto efecto plausible.

Ahora bien, la estrofa sáfica de Villegas, aunque no reproduce el esquema latino, logra el efecto plausible. Las estrofas de usted, varias de las cuales son las únicas en su especie que conozco en castellano, inspiradas por la lectura del latín a la castellana, me parecen también plausibles. Tienen ritmos y cadencias que el oído aprueba.

Son, pues, dos cosas distintas y que no riman entre sí: *a*) Los versos cuantitativos de los antiguos helenos y romanos, su ritmo, su melodía, su música; y *b*) los versos modernos en que

se imitan los esquemas métricos de aquéllos, sea por el procedimiento pseudo - cuantitativo, por el regular rítmico, o por el irregular «bárbaro». Estos tres se basan en los ritmos y melodía modernos, cuyo canto va desde la disonancia de la «música de negros» hasta el afinado «bél canto».

Sin duda, la lectura a la castellana de los versos latinos es a ratos armoniosa, mayormente la de los hexámetros de Virgilio, en cuyos finales coinciden casi siempre los ictus del ritmo con los acentos gramaticales. También lo es a veces la de los senarios yámbicos, los sáficos, y los alcaicos. Aparte del asunto métrico, hay pues una cuestión estética, que es preciso no mezclar con la otra. Hay que juzgar las imitaciones neoclásicas desde el doble ángulo de la reconstrucción métrica y de la producción de belleza.

Cuando se considera que es imposible la traslación integral de los procedimientos cuantitativos de los antiguos a la métrica dinámica (acentual) de los modernos; y que es insuficiente, dificultoso, y poco grato, el procedimiento de Klopstock, no queda otro recurso que el empleo del verso moderno, o bien el de la prosa. El verso moderno, cuando substituye aproximadamente al antiguo, como en el sáfico de Villegas; o mezclado y cortado en la forma que ideó Fantoni y practicó Carducci tan logradamente, ofrece la ventaja de ser un instrumento flexible y de dar, ya que no la realidad, al menos la ilusión de que uno se mece al compás de los ritmos y cadencias de los antiguos versos. Muertas para nosotros las verdaderas cadencias y melodías de los versos griegos y latinos, las que ahora percibimos son las que inventa nuestra lectura con acentos de sentido (prosódicos), irregulares, escasas, sólo a trechos de la lectura, como en los versos libres de Walt Whitman o sus imitadores. Porque una cosa es tratar de reconstruir el ritmo del verso, ejecutando la falsa y horrible lectura con acentos en las arsis:

Arma virúmque canó, Troiáe qui prímus ab óris
ítaliám, fató profugús, Lavínaque vénit
lítora; múltum illé et terris iactátus et álto,
ví superúm, saeváe memorém Iunónis ob íram; . . .

(*Aeneis*, I, 1-4)

y otra cosa muy diferente leer a un poeta antiguo para gustar y saborear sus pensamientos y su estilo. En este caso, nadie acentúa en las arsis, a menos de ser un maniático; nadie, en ningún país. Y puesto que leyendo a la moderna y castellana:

Arma vírumque cáno, Tróiae qui prímus ab óris
Itáliam, fáto prófugus, Lavínaque vénit...

es como sentimos ahora la música, cierta música, de los versos antiguos, la imitación de esta música en lenguaje castellano no puede ser otra cosa que la de trasponerla en versos castellanos.

Le sobra, pues, a usted razón para preferir en sus poemas la técnica mixta en que usted mezcla y aprovecha todas las ventajas. Busca usted la belleza del poema antes que la reconstrucción arqueológica, sin olvidarse de ésta, empero. Sin la menor adulación, puedo pues declararle que las composiciones neoclásicas de su libro *Los días y las estaciones* son de las mejores que conozco: obras de arte, de agradable lectura, de honrada emoción. Pero sus versos «a la latina», como decía Villegas, son «numerosos», para hablar como los clásicos, no porque reproduzcan música latina, sino porque son versos castellanos. No obstante, las combinaciones de versos, las estrofas, no son corrientes. Tomaré para ejemplo dos estrofas cualesquiera.

He aquí una de sus estrofas alcaicas:

Mi blanca villa, fenicia Málaga,
al pie dormita del mar cerúleo.

El lento cantar de las ondas
mi soñadora pereza arrulla. (p. 119, *Ave agorera*)

Estos versos tienen la misma estructura de estos otros bien conocidos:

Del cuello apartan las hebras húmedas...
Que el eco en grutas repite cóncavas... (Moratín, *A*
[*Jovellanos*])

En vano busqué a la princesa... (R. Darío,
[*Canción de Otoño*])

En dulce charla de sobremesa... (Gutiérrez Ná-
[jera, *La Duquesa Job*)

Esta otra estrofa, «asclepiádica cuarta»:

En el recóndito fondo de mi ánima
hay una mística cripta fantástica:
por torcida escalera
bájase, larga y lógrega. (p. 205, *Sagrario sentimental*)

También estos versos tienen hechuras bien conocidas en castellano:

Más y más rápida vuele la música...
Vuestra periódica vuelta balsámica... (R. Pombo, *Vals*)
Por los cálices muertos...
Y los rosales trémulos... (R. Darío, *Pensamiento de*
[Otoño])

La designación de los renglones con nombres de la métrica latina no tiene, pues, aquí mayor alcance que en el caso de llamar hexámetros a los 16/1 de Zéndegui o a los 14/1 de Valencia. No reproducen ni las candecias de los versos que llevaron esos nombres ni su melodía. Y la ficción es, por lo tanto, cosa ilusoria. La novedad está en la combinación estrófica y en algunos rasgos característicos y constantes: metros varios, cesuras y acentos en sitios elegidos, colocación de esdrújulos, ... Y esto es plausible.

Los siete primeros hexámetros de su poema *Los astros* los analizo así, por pies (barras verticales) y cesuras (dos guiones largos), de acuerdo con la advertencia de su carta en lo tocante a los troqueos:

¡Cielo del / Sur = Al. / fin me co /bija en = tus / noches se /renas
este encan /tado do /sel = tacho /nado de ar /dientes dia /mantes.
¡Fascina /dora emo /ción! = A /quí, desde / mi alta te /rraza,
sobre el / suelo na /tivo, = des /cubro mi an /tiguu hori /zonte.

Sube hasta / mí, capi / toso, = o / lor de jaz / mines del / Cabo.
Ante mi ex / tática / frente, = la / Cruz, el Cen / tauro, el Na /
vío...
Está a / bajo la / patria en sus / flores, = y a / rriba en sus / astros.

(Pág. 243, *Los Astros*)

¿Hay error de mi parte?

Si no lo hay, el segundo y el sexto renglón tienen estructura dactílica pura. Los otros tienen cada uno un troqueo de reemplazo (tipo cursivo); pues el último, que aparentemente tiene un yambo, por traslado del acento, queda convertido en troqueo. Todos tienen seis acentos, fuertes o débiles, en los ictus del ritmo; todos son, pues, legítimos hexámetros. Y en punto a técnica se podrían aprobar enteramente, si no fuese porque el ritmo se torna anfibráquico o anapéstico hacia el final de los versos, por falta de palabras esdrújulas. Y más adelante, en versos que no he citado, el uso de dos troqueos en un mismo renglón desfigura algo más el movimiento, al menos para mi oído.

No soy, pues «hostil» (ni lo era en 1935, ver la pág. 37 de mis *Hexámetros*) al reemplazo del dáctilo por el troqueo, si bien me parece que el espondeo (formado por una sílaba fuerte y otra voluminosa) es preferible al troqueo, como pensaba Voss contra Goethe. Reconozco, empero, que el uso de tales espondeos es extremadamente difícil. También me parece que deben evitarse los yambos, anfibracos, y anapestos, a menos que sus sílabas débiles iniciales vayan como anacrusis. Y en fin me parece también que el uso abundante de las substituciones en la imitación neo-clásica dificulta la percepción del ritmo. Y esto es todo.

En resumen, la versificación neo-clásica o de imitación de los metros y estrofas latinos, no me parece que deba ser cosa para diletantes, sino procedimiento de arte, dificultoso y exquisito, que ofrece ancho campo a los poetas con cultura clásica y sensibilidad semejante a la de usted. Pero menester es renunciar a la ilusión de que tales obras sean o puedan ser verdaderas reconstrucciones arqueológicas.

Tal como publico la carta - artículo que precede tiene retoques sobre todo en la parte final, acogiendo algunos reparos que me hizo el Dr. Ibarra acerca de sus poemas, y añadiendo mis respuestas, en cartas posteriores. He pensado que al lector le importaría más la doctrina ordenadamente expuesta que los accidentes puntuales de nuestro diálogo epistolar.

La primera respuesta del Dr. Ibarra lleva fecha 28 de Marzo de 1944, y su carta venía acompañada de un libro manuscrito a máquina: un extracto de la obra inédita *Ritmos neoclásicos* (Texto y notas métricas), y una copia del poema *El círculo polar*, compuesto el 5 de Enero de 1937, en «dísticos rítmicos». Leí todo con vivo interés y le escribí: «He vuelto a leer toda su carta del 28 de Marzo, con los poemas y las notas, y cada vez lamento más no haber conocido antes su obra inédita, cuando mis ojos me acompañaban aún, para haber hecho un estudio de los sáficos, alcaicos y asclepiádeos, en forma ordenada y gradual, como traté de hacerlo con los hexámetros... En presencia de su obra, veo ahora con nitidez que usted es el poeta que yo buscaba.»

En efecto, la obra del Dr. Ibarra es el mayor esfuerzo que se ha hecho para adaptar al castellano los metros griegos y latinos. Y a menudo es también una interpretación feliz del pensamiento antiguo, tan difícil de expresar con precisión y elegancia en nuestras lenguas, después de los cambios que veinte siglos y más han traído en todo orden de pensamientos. Merecería, pues, un estudio detenido y prolijo, pero que mi precaria salud actual me priva de hacer. Me limitaré, en consecuencia, a mostrar en el presente comentario algunos poemas que justifiquen mis palabras ante el lector:

En las versiones inéditas del Dr. Ibarra hay ejemplos de sáficos tradicionales (como los de Villegas) y de sáficos rítmicos, de alcaicos carduccianos y de alcaicos rítmicos, de estrofas asclepiádicas carduccianas, rítmicas, y también mixtas, de arquiloquias, de hexámetros rítmico - cuantitativos por posición, y de dísticos rítmicos. Desde el punto de vista métrico, la parte más novedosa es la de las composiciones en que los acentos rítmicos coinciden con las arsis del esquema antiguo. En versos de tal especie, el Dr. Ibarra me ha dado a conocer cuatro traduc-

ciones de Safo. Corresponden a los fragmentos que en la edición de Th. Reinach y A. Puech (*Alcée - Sapho*, Collection des Universités de France, París, «Les Belles Lettres», 1937, p. 190 y sig.) llevan los números 1, 2, 3-4, y 6 del Libro I.

Consideremos juntas las traducciones del fragmento I, 1, *A Afrodita*, por Menéndez Pelayo, en sáficos tradicionales (*Poetas líricos griegos*, Biblioteca Clásica, Madrid, 1884, p. 285 y 6) y por el Dr. Ibarra, en sáficos de cinco ictus:

¡Oh tú en cien tronos Afrodita reina,
hija de Zeus, inmortal, dolosa:
no me acongojes con pesar y tedio
ruégote, Cipria!

Antes acude como en otros días,
mi voz oyendo y mi encendido ruego;
por mí dejaste la del padre Jove
alta morada.

El áureo carro que veloces llevan
lindos gorriones, sacudiendo el ala,
al negro suelo, desde el éter puro
raudo bajaba.

Y tú, oh dichosa, en tu inmortal semblante
te sonreías: «¿Para qué me llamas?
¿cuál es tu anhelo? ¿qué padeces hora?
me preguntabas.

»¿Arde de nuevo el corazón inquieto?
¿a quién pretendes enredar en suave
lazo de amores? ¿quién tu red evita,
mísera Safo?

»Que si te huye, tornará a tus brazos,
y más propicio ofreceráte dones,
y cuando esquives el ardiente beso
querrá besarte.»

Ven, pues, oh Diosa, y mis anhelos cumple,
liberta el alma de su dura pena;

cual protectora, en la batalla, lidia
siempre a mi lado.

(Trad. de M. Pelayo)

Afrodita eterna de ornado trono,
engañosa hija del sumo Jove,
no me abrumes más de dolor y hastío,
Diosa, te ruego.

Antes ven a mí, como en otras horas
en que tú mi súplica ardiente oías,
y en el áureo carro del patrio Olimpo
ráuda bajabas.

Te escoltaba, oh reina, graciosa banda
de gorriones, que ágiles sacudían
por el cielo azul, hacia el suelo oscuro,
rápidas alas.

Presto aquí llegaban. Benigno y dulce,
tu inmortal semblante me sonreía;
y feliz decías: —¿Por qué me llamas?
¿cuál es tu pena?

¿qué en tu corazón delirante anhelas?
¿quién, de amor rendido, deseas que hora
persuasión condúzcate? ¿quién esquivo,
Safo, te ofende?

¿Huye? Ya verás: seguirá muy pronto.
¿Hoy el dón rehusa?: vendrá a ofrecerlo.
En amor desdén trocará mañana,
quiera o no quiera.—

Vuelve, pues, Ciprina: pesar y afanes
desvanece en mí; cuanto el alma ansía
conseguir concédeme; y siempre, en guerra,
lucha a mi lado.

(Trad del Dr. Ibarra.)

Estando acentuada la tercera sílaba, lo está necesariamente la primera, aunque con intensidad menor. Los acentos rítmicos están, pues, cabales. La cesura tras la quinta sílaba de los tres versos largos (tercer ictus) adopta en esta composición todas las formas (grave a menudo, pero también aguda o esdrújula). En otras traducciones, sin embargo, el Dr. Ibarra usa constantemente la aguda, como ser las odas I, 20 y I, 30 de Horacio; y en esta última, además, acentúa siempre con mayor fuerza la sílaba primera del verso. La cesura (diéresis) tras el segundo ictus, que se ve en el verso

de gorriones, = que ágiles sacudían

la emplea también sistemáticamente el Dr. Ibarra en la versión del fragmento I, 6 de Safo. En sus «notas métricas», el traductor explica y justifica toda esta técnica sutil, que produce matices de acústica con nuevas y seductoras sonoridades para un oído fino y de gusto aristocrático.

Habrán quienes, con el oído hecho al endecasílabo tradicional, prefieran la versión de Menéndez Pelayo, que yo no desdén tampoco. Pero confieso gustarme más la del Dr. Ibarra. Y el gusto es cosa subjetiva, inatacable, como creo haberlo demostrado en mi artículo *¿Qué es poesía?* (Rev. *Atenea*, *Concepción*, Nov. de 1944).

El tema menos pagano y más moderno de los fragmentos I, 3 - 4 de Safo, que el Dr. Ibarra traduce bajo el nombre de *Noche de luna*, convencerá quizá mejor, al lector, de la bondad del nuevo método. He aquí su versión:

Las estrellas velan su intenso brillo
al vagar en torno la luna llena,
que a la tierra envuelve con amplia y pura
lumbre de plata.

Frescas linfas suenan de ocultas fuentes;
entre los manzanos susurra el aura;
y de las tremantes lucientes frondas
bajan los sueños.

Cabe decir otro tanto de los siguientes alcaicos, que traducen el fragmento 54 de Alceo, bajo el título de *Borrasca* (p. 69 del libro de Reinach y Puech, antes citado):

Sin tregua el viento sopla: rebrama el mar.
La ola inmensa rueda; se estrella atroz.
En el turbión, incierta y rota,
va navegando la negra nave.

Luchar nos toca, amigos, con fe y tesón.
Del mástil densa espuma ya hierva al pie;
crujir sin fin las jarcias se oyen;
largos jirones del lino cuelgan.

La traducción en soneto que trae el tomo citado de la Biblioteca Clásica (p. 322), hecha por los Canga - Argüelles en el siglo XVIII, se aparta tanto del original que la comparación es inútil con la del Dr. Ibarra. La cual, como se ve, hace terminar en agudos los dos primeros alcaicos de la estrofa. En los siguientes la terminación es esdrújula (Horacio, *Odas*, III, 26, *A Venus*):

Viví en un tiempo grato a las jóvenes,
y en tales lides sólida gloria
logré: las armas hoy, del templo
cuelgo, por fin, y la lira, muda.

De la alma Venus Anadiómena
la imagen velen: ved aquí lúcidas
antorchas, ved allí palancas
y arcos, ayer del portal temidos.

¡Oh Diosa, oh Reina, tú que ya a Idaliä,
ya a Menfis riges, óyeme y véngame!
Altiva, Cloe a mí se niega:
hiérala al fin tu sublime azote.

Comparemos con la traducción de Javier de Burgos, en heptasílabos:

Agradable a las damas
viví yo en otros días,
y serví no sin gloria,
de amor en la milicia.

Mas, al lado siniestro
de Venus la marina,
hoy colgaré mis armas
y mi callada lira.

Aquí dejad, amigos,
las hachas encendidas,
y las palancas y arcos,
que de mozas esquivas
a las cerradas puertas
amenazar solían.

Diosa, a quien la abrasada
Menfis y Chipre admiran,
de Cloe, una vez sola,
tú la altivez humilla.

La mayor propiedad que da a la versión del Dr. Ibarra el empleo de un metro más cercano al original, sin hacer caudal de la interpretación más sugerente y graciosa de los pensamientos, basta para decidir la preferencia.

La elección de finales agudos o esdrújulos merece una observación. Por la misma causa que la primera sílaba de los sáficos (en la versión de *A Afrodita*) está acentuada, aunque con intensidad menor que la tercera, como ya dije; lo está también aquí en los alcaicos la última sílaba de los esdrújulos, si bien con menor fuerza que la antepenúltima. Una palabra como *jóvenes*, por ejemplo, tiene intensidades silábicas que pueden figurarse así: 3.1.2, esquema en que 3 representa la mayor intensidad, 2 la mediana, 1 la menor. Siendo así, no da lo mismo hacer terminar los dos primeros alcaicos en una voz esdrújula o en dos voces, la una grave y la otra aguda, de modo que la acentuación sea esta otra: 2.1.3. Y aunque en la versificación moderna no es fuerza apegarse a las reglas que observaban los antiguos, dado que nunca lograremos reproducir los verdaderos «números» de los versos latinos o griegos, como queda dicho en la sección segunda, no está de más saber si el es-

quema antiguo de los alcaicos justifica la fórmula de finales esdrújulos o la de agudos.

Como ya dije, los tratados casi no tocan el punto del acento rítmico. Como obedeciendo a una consigna, indican, con algunas discrepancias, la longura silábica, no el sitio ni la naturaleza de las arsis. Por ejemplo, W. Christ (*Metrik der Griechen und Römer*, zweite Auf., Leipzig, 1879, pp. 547-549) da para Alceo este esquema:

— — — — —

para Horacio este otro:

— — — — —

sin indicación alguna de dónde van los ictus, factor principal del ritmo.

F. Plessis (*Traité de Métrique grecque et latine*, Paris, 1889, pp. 237 y 239) da para Alceo:

— || — — — — || — —

y para Horacio:

— / — — / — — — / — — — / — — —

En los cuales esquemas, las tildes indican el *tiempo fuerte* del pie o compás, siendo una tilde (—, —) menos fuerte que dos (||) en las dipodías (pp. 3 y 7).

Havet - Duvau (*Cours élémentaire de Métrique grecque et latine*, ..., huitième éd., Paris, 1935, pp. 170 y 180) traen para Alceo:

— / — — — — / — — — — —

y para Horacio:

— || — — — — || — —

Bello - Lobeck, L. Mueller, Riemann - Dufour, ... rehuyen, como Christ, abordar el tema.

Las discrepancias entre Plessis y Havet son leves, pero existen; y prueban que el asunto no fluye con evidencia del examen de los versos y de los documentos antiguos, hasta para especialistas de la talla de ellos. Ignoro qué motivos tenían, Plessis para dar mayor fuerza a la antepenúltima que a la última en griego, y Havet - Duvau, para lo mismo en latín. La circunstancia de pertenecer las últimas sílabas a una misma dipodía, me parece que puede servir para justificar tanto la acentuación esdrújula como la aguda. Y el motivo de que el latín no tenía voces agudas (oxítonas) no pudo entrar en cuenta, ya que ambos autores enseñan que griegos y romanos empleaban la agudez del tono en la prosodia (acento de sentido) y otro accidente silábico, que no puede ser sino la intensidad, en la rítmica.

En todo caso, hay que notar que los análisis que implican aquellos esquemas dan razón al esdrújulo. No obstante, como la naturaleza y la función del acento rítmico (ictus) en los versos antiguos son oscuras para los modernos, la dicha razón no es decisiva. Por inferencia y necesidad suponemos que el ictus implicaba mayor intensidad, pero carecemos de pruebas documentales. Y me imagino que ésta es la causa de por qué Havet - Duvau prefieren llamar «temps marqué» al «temps frappé» del compás, para no incurrir en petición de principio; aun cuando se adivina que ellos están pensando en un «frappé» efectivo, de intensidad mayor o menor, cuando hablan de «marqué». Porque lo que ellos dicen no tendría sentido si no atribuyésemos una diferencia de dimensión (volumen, peso, fuerza, por consiguiente, ya que no queda otra) entre las sílabas «marqués».

Le sobran motivos, pues, al señor Ibarra para dar preferencia al esdrújulo en los alcaicos de tipo rítmico (Horacio, *Odas*, I, 26, I, 31, además de la que he copiado): *glóriä*, *Idáliä*, y otras voces normalmente llanas en castellano, el traductor las vuelve esdrújulas, a la latina, y por licencia, para suplir la escasez de voces adecuadas de nuestro idioma. Pero los alcaicos agudos son defensibles, y a mí me *suenan* mejor; sus cadencias son más originales y unidas; en tanto que los esdrújulos tienen un movimiento corto, repetido, sacudido, equivalente a dos hemistiquios iguales, con la monotonía pertinente.

Pero es en las traducciones por el procedimiento carducciano en las que el Dr. Ibarra se complace, y donde, por lo mismo, su verba florece más ágil. No terminaré, pues, este comentario rápido sin citar a lo menos una de sus traducciones en estrofas alcaicas, «una de las más admirables creaciones de la métrica antigua», como él lo dice en sus «Notas». Sea la *Oda I, 9, A. Taliarco*, de Horacio:

Mira: cubierto de nieve, cándido
se alza el Soracte. Cansadas dóblanse
al frígido peso las selvas
y duro hielo detiene al río.

Vence al invierno: leña, sin tréguä,
arda en tu alegre fuego; y el ánfora
del vino desborde, oh Taliarco,
que en tu sábito barril conservas.

Ten fe en los Dioses: ya ante ellos cálmase
el mar que hinchara sus ondas férvidas
al soplo del Euro, y ni el alto
ciprés se mueve ni el olmo añoso.

No te desvele futuro incógnito;
y ten por dicha cuanto hora ofrézcate
Fortuna; ni austero desdeñes
dulces amores, festivas danzas,

mientras la tarda vejez olvídate.
Frecuenta el Foro y el Campo Márcio;
los suavés coloquios nocturnos
en prometidas horas te llamen;

oye la grata risa que guíate
a do traviesa mozuela ocúltase,
y róble en prenda el anillo
que débil dedo te niega apenas.

La superioridad de esta versión a las dos de Javier de Burgos y a la de Diego Ponce de León; en metros y estrofas tan di-

ferentes a los del original, es también manifiesta, para mí.* Sin contar también en ésta, como en los otros casos, un no sé qué de insinuativo y sugerente, liviano y suave, con que el Dr. Ibarra remoja los viejos versos. Por todo lo cual, hagamos votos porque el traductor recobre la salud perdida y se resuelva a publicar todas sus traducciones y demás poemas en metros neoclásicos. Si sus explicaciones doctrinales no están terminadas, déjelas de mano; que los versos, por ser buenos, se defenderán solos. Quedan aún en el mundo, gracias a Dios, bastantes humanistas para admirar un manojito de margaritas «naturales» y cubiertas de fresco rocío...

*. No conozco la traducción de Horacio por don Ismael Enrique Arciniegas, elogiada por don J. M. Restrepo Millán en su bello libro *Horacio, su lírica ante el gusto moderno* (Bogotá, 1937, p. IX); y en un artículo de la revista *Arte* (Tolima, Colombia, Febrero - Abril de 1937). El articulista habla de que el traductor ha empleado en algunas composiciones «la anticuada estrofa sáfica» y hexámetros acentuados en sólo las dos arsis finales. Pero no aplaude estas traducciones sino las en alejandrinos, octosílabos y otros metros comunes. No trae ejemplos de aquéllos, sino de algunos de éstos, que, en verdad, ofrecen versos altamente musicales y de gran estilo.