

Doctrinas métricas de Eduardo de la Barra

De la Barra partió del punto en que Bello había dejado las investigaciones sobre la versificación castellana, y en general aceptó cuanto el maestro había dicho. Solo entró en franca beligerancia con él en algunos puntos doctrinales de importancia secundaria, como el que se refiere a la pausa métrica que Bello confundió con la pausa natural o lógica, que se señala a veces con los signos de puntuación.

En cambio admitió sin vacilar su opinión sobre los versos de dos y tres sílabas, cuya existencia fué negada por ambas autoridades, alegando que todo verso para merecer el nombre de tal, debe tener ritmo íntimo, esto es, una sucesión de sílabas acentuadas a intervalos isocronos o al cabo de duraciones definidas. Dado que en los metros mencionados existe la imposibilidad absoluta de que ese fenómeno se produzca, dedujeron que se hallaban fuera de las leyes de la versificación y por lo tanto no eran versos.

Junto con argumentar de este modo, uno y otro sonetieron los disílabos y los trisílabos a la experimentación, partiendo para ello de los siguientes postulados:

a) Todo verso se halla separado de otro por una pausa métrica.

b) La pausa métrica hace indiferentes las sílabas que siguen al último acento, y pueden existir o no sin que influyan en la medida del verso.

c) Siempre después del último acento se cuenta una sílaba y nada más que una, aunque ésta no exista.

Les pareció lógico suponer que si las porciones disilábicas y las trisilábicas eran verdaderos versos, debían soportar la prueba de fuego de la pausa, y admitir sin protesta del oído.

palabras agudas y esdrújulas. Hicieron las substituciones que creyeron oportunas, y declararon que los esdrújulos y los agudos eran intolerables, lo cual debía atribuirse a que al fin de cada grupo silábico de dos o tres unidades no había pausa ni era posible hacerla cuando el sentido no la exigía. Luego no eran versos.

No pararon mientes en que todas esas experiencias implicaban una petición de principio; pues los rretóricos, al estudiar los efectos de la pausa no tomaron en cuenta, deliberadamente, los versos de duración mínima, que si no los hubieran excludido, otro habría sido el criterio para determinar la unidad de verso.

Además debe dejarse establecido que no es el preceptista a quien corresponde legislar en materia de versificación, porque su tarea se halla confinada a la sola indagación de las leyes a que, de un modo indeliberado, el poeta sigue la expresión de sus pensamientos. El verdadero poeta tiene el don del ritmo y es señor absoluto en los dominios de la armonía. Los errores que algunas veces comete, se deben a la influencia nefasta de los malos rretóricos. A estos se les reconoce el derecho de decir cómo se hacen los versos, pero no el de mandar cómo deben hacerse.

De la Barra en este asunto tuvo mayor agudeza que Bello, porque su oído le advirtió que los versos disílabos y trisílabos eran simples fragmentos de versos de mayor medida, y lo probó colocando en una línea varios de ellos: pero no llegó a sostener que en toda esta escaramuza dialéctica se confundían los dos significados que tiene la palabra «verso», y que si la tomamos en el sentido que Bello da al término «metro» que es antónimo de «prosa», se puede llegar lógicamente a la siguiente conclusión, reconocida hoy por todos los preceptistas:

;El verso no deja de serlo cualquiera que a la disposición gráfica a que se le someta. El verso es siempre verso aunque se le escriba en forma de prosa...

Juntamente con los versos de duración mínima, de la Barra estudió el tetrasílabo, y al principio tuvo vacilaciones acerca de su existencia. En 1887, en sus *Elementos de métrica castellana* mencionó el tetrasílabo con dos acentos, y en los primeros *Estudios sobre la versificación castellana* de 1888, declaró perentoriamente que no existía el verso tetrasílabo, y enunció la posibilidad de una cláusula tetrasílaba. No obstante

en esa misma época, hablando de versos compuestos mencionó el de cuatro como elemento de composición.

Respecto de la cesura, no manifestó tampoco opiniones terminantes, y después de discutir los puntos de vista de Bello la miro como una licencia métrica que el poeta puede utilizar cuando el primer hemistiquio tiene una sílaba menos de las requeridas. No otra cosa se infiere de esta definición que propone de ella:

— : «Es el corte natural que suele darse al verso con el fin de llenar el metro o afirmar el ritmo.» Con frecuencia se vio precisado a recurrir a ella, y, a pesar de que la tuvo como un «corte natural», la ubicó, sin ningún género de escrúpulos, en medio de palabra, donde no se presenta con los caracteres de naturalidad que le había atribuido. En efecto, para que este yâmbico de trece sílabas resultara de catorce, lo escindió así, en vez de hacer hiato después de «tocaba»:

Que solo se toca-1 ba algun solernne dia,

En 1891 presentó a la consideración de los estudiosos, el descubrimiento del «eje de simetría» de los versos, a que él quiso dar resonancia aunque sin éxito. Se trata de la virtud de algunos metros de poder dividirse en dos secciones por una línea imaginaria central, de modo que las sílabas acentuadas, a derecha y a izquierda, quedan distribuidas simétricamente respecto de ella. Se observa este fenómeno, especialmente, en los versos anfibrâquicos del tipo siguiente:

*Y juntos cabalgan | y juntos se alejan,
Marciales historias | narrando los dos.*

De este modo el ritmo del verso se convierte en ritmo gráfico o arquitectónico, de simetría de líneas y de planos, que más que en el verso, es perceptible en la estructura de las estrofas.

El talento de de la Barra debe buscarse en otros aspectos de sus investigaciones métricas. En 1898, después de más bonitas meditaciones sobre la doctrina andresiana, la impugnación que de ella hizo Eduardo Benot, y las ideas de este preceptista sobre la versificación por pies métricos, creó la métrica sintética en que se adivina que había llegado a su plena madurez intelectual. Los Strabajos que entonces realizó son de

una trascendencia indicutible, pues hizo en el campo de la Métrica lo que en Química habían hecho Verselius y Mendeleief, el genial autor de la clasificación serial de los elementos químicos.

En efecto, disponiendo en series, y en razón de su ritmo, los versos conocidos hasta mediados del siglo pasado, descubrió que faltaban los troqueos de diez y doce sílabas; el dactilo de catorce, el anfibraco de quince, y los anapestos de trece y de dieciseis. Como no tenía noticias de que alguien hubiera cultivado estos versos, él se fabricó ejemplos *ad libitum*.

Luego se dió a la tarea de combinar dos o más versos simples, y sobre el modelo del pseudo asclepiadeo de Moratin, formado por dos versos de cinco sílabas; del alejandrino castellano que consta de dos heptasílabos, y del endecasílabo sáfico que se presenta como un acoplamiento híbrido de un pentasílabo dactílico y un hexasílabo trocaico, combinó el pentasílabo con el heptasílabo, de que resultaron dos nuevos versos yámbicos: el de $7 + 5$ y el de $5 + 7$. Y juntando tres pentasílabos obtuvo el tri-pentasílabo, a que más tarde el poeta Pedro Antonio González, que lo cultivó con raro éxito, dió el nombre de *tripentalico*, con gran disgusto de su descubridor, pues lo honrado hubiera sido llamarlo «eduardaico», «barrino» o algo parecido.

Del mismo modo imaginó los compuestos de $8 + 8$, los trocaicos de $6 + 6$, y los triples de $4 + 4 + 4$; y de $6 + 6 + 6$. No concibió versos más largos y de aquí es que sentara las siguientes leyes:

- a) El verso simple más largo es el de once sílabas.
- b) El verso doble más largo es el de dieciseis sílabas.
- c) El verso triple más largo es el de dieciocho sílabas.

En aquella época Asunción Silva ya había compuesto su *Noche Triste* en que hay versos de veinte sílabas, y Darío su *Marcha Triunfal* en que los hay de veintiuno.

Para determinar el ritmo de los versos compuestos, formuló esta ley, que es de una verdad evidente:

«El ritmo de los versos compuestos es el de sus elementos simples.»

Respecto de los versos de $7 + 5$, cabe advertir que los había inventado la poetisa cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que es un error atribuir su paternidad a Salvador Rueda. Esta misma poetisa hizo versos anfibráquicos de quince síla-

bas y anapésticos de dieciséis, pero como un simple ejercicio de técnica.

Uno de los problemas que más preocuparon a de la Barra fué la existencia del tetrasilabo anapéstico o de un solo acento, y basándose en que la union de dos o más versos de esta medida producía un efecto melódico de alto valor lírico, terminó por declarar que se trataba de una cláusula rítmica, y este criterio le permitió, además, concebir una cláusula pentasilaba al lado del verso de cinco sílabas.

De este modo descubrió nueve ritmos nuevos, donde en cada cláusula tetrasilaba el acento puede incidir en la primera sílaba, en la segunda, en la tercera o la cuarta, y en las pentasílabas, en esos mismos sitios y además en la quinta sílaba.

Para denominar estas cláusulas, la lengua carecía de expresiones adecuadas. La historia de la Métrica solo presentaba un término aplicable a la cláusula tetrasilaba; era la voz *pentámetro*, pero solo le sirvió para su denominación genérica y no para designar sus diferentes especies.

Se le presentó aquí a de la Barra la oportunidad de mostrar la importancia de la innovación de la terminología métrica que había propuesto en 1887. Entonces sustituyó las expresiones tradicionales *trocaica*, *yámbica*, *dactílica*, *anfibráquica* y *anapéstica* por los neologismos *bi-prima*, *bisegunda*, *tri-prima*, *tri-segunda*, y *tri-tercia*, en que el primer componente indica el número de sílabas de la cláusula y el segundo, el sitio en que lleva el acento. Los nombres tradicionales los encontraba impropios e inexpresivos, y los suyos, gráficos y sugerentes. El hecho es que los profesores de métrica no se percataron de estas innovaciones, y hoy día nadie recurre a ellas.

La cláusula pécnica puede ser, de acuerdo con esta terminología, *tetra-prima*, *tetra-segunda*, *tetra-tercia* y *tetra-cuarta*, y la cláusula pentasílabo: *penta-prima*, *penta-segunda*, *penta-tercia*, *penta-cuarta* y *penta-quinta*.

Las antologías solo presentan ejemplos de versos pénicos *tetra-tercia*, y de la Barra tuvo que fabricar modelos del tipo *tetra-prima*, *tetra-segunda* y *tetra-cuarta*, o darse a caza de ellos a través del campo lírico.

De la especie *tetra-prima* pueden ser los versos de seis sílabas, de diez, de catorce y de dieciocho, esto es, los de cuatro más dos o múltiplos de cuatro más dos.

De la especie tetra - segunda, son los de siete sílabas, los de once y los de quince, esto es, los de cuatro más tres o múltiplos de cuatro más tres.

De la especie tetra - cuarta; los de nueve sílabas, los de trece y los de diecisiete, esto es, los múltiplos de cuatro más uno.

Para seguir a de la Barra en el laberinto de su alquimia métrica, es preciso tener paciencia de especialista; pero es fácil comprender su método de trabajo. E importa saber que sus teorías revolucionan por completo el arte de hacer versos y de valorar los ya existentes.

El conocido verso

Imagen espantosa de la muerte

es péanico tetra - segunda, según la técnica de de la Barra, y también son péanicos estos otros:

Ni el polvo de tus huesos la América tendrá;

— Mârmol.

Montañas es muy triste, muy triste contemplarlas.

Velarde.

Y son de invención suya el de once sílabas con acentos en la primera, quinta y décima:

*Veamos si la ninfa de tus amores
cor/a las cadenas de sus rigores*

y el de trece sílabas, tipo penta - segunda:

*Las auras que ora sumisas por la montaña,
van fáciles susurrando suaves cantares,
manana serán ciclones de fuerza extraña
que empujen hasta las nubes los hondos mares,*

y muchos otros de factura novedosa y deleitable, como este de catorce, tipo tetra - prima:

*Bajo la mirada de tus ojos soñadores,
siento las dulzuras inefables de la vida*

o el de diecisiete, tipo tetra - ruarta:

Yo venceré con mi porfía tus innoles asechanzas.

De la composición de versos de pies homogéneos, paso a la de los heterogéneos, y la misma operación hizo con los versos del mismo ritmo y con los de ritmo diferente. De este modo llegó a resultados de tan incalculables proyecciones que un día estampó en el prólogo de sus estudios de rítmica moderna:

«Réstame advertir que a ciegas y por casualidad, los poetas han solido dar con algunas de las mil ochocientas combinaciones exóticas que hoy sacamos a luz y damos a conocer sistemadamente.»

Estos descubrimientos los hizo no en su calidad de poeta sino en la de maestro de métrica moderna. De los humildes menesteres de explicar la estructura del verso castellano, pasó a la creación de nuevos tipos de verso o a separar aquellas especies que se hallaban mezcladas con otras.

Para explicar la estructura de los versos, ideó primero la representación de las sílabas -acentuadas por trazos rojos y las inacentuadas por trazos azules. Perfeccionando su sistema, inventó un tablero rítmico, semejante al tablero contador que se usa en la enseñanza de la numeración decimal en las escuelas públicas. En él las bolillas rojas simbolizan la sílaba acentuada y las azules las inacentuadas. Tal aparato no se ha aprovechado nunca en nuestros establecimientos educacionales porque en ellos no se da importancia alguna a la enseñanza de la métrica, y aquí lo recordamos solamente porque de la Barra tuvo su invención a mucha honra, y porque por él se vivió en vuelvo en una agria polémica con Luis Vila, profesor cochabambino a quien acusó de haberle plagiado su sistema de explicación gráfica del ritmo. El asunto, por otra parte, no merece la tinta que se ha gastado en él: es todo de carácter pedagógico y no afecta en nada a la parte doctrinal ni las investigaciones de nuestro agudo explorador del verso castellano. Aun establecida la imposibilidad de que Vila hubiera conocido el sistema inventado por de la Barra, el genio del cochabambino no empafia el brillo de la poderosa mentalidad de de la Barra que se balla a muchos codos de altura sobre todos los tratadistas de métrica de la lengua castellana, aun del propio Eduar-

do Benot, que le disputa la prioridad de haber creado la versificación por pies métricos.

El prosodista, gramático y lingüista español, enfrentándose con Bello negó que la versificación castellana consistiera en una sucesión de cláusulas trocaicas, yámbicas, dactílicas, anapésticas o anapésticas, y sostuvo la tesis siguiente:

«La rítmica española común y corriente es rítmica de series, rítmica de estrofas, no rítmica de verso.»

«No hay ritmo en cada verso. Hay ritmo en toda sucesión de versos.»

Establecidos estos postulados, no cabe discutir si hay versos disílabos o tetrasílabos, porque basta que haya isocronismo de porciones silábicas para que el verso exista. Para Benot, Bello y de la Barra eran visionarios que veían pies donde estos no existían, pues según él jamás se ha versificado en español por pies métricos; jamás se han hecho composiciones cuyos versos todos, todos, - no alguno que otro al azar-, resulten formados por la repetición de un solo elemento rítmico, bisílabo y trisílabo. En seguida emplazó a de la Barra para que le señalara en el Romancero un solo romance, uno solo en que sistemáticamente se viera la factura trocaica.

Dando por probados sus asertos, se dió a inventar versos por pies métricos, y descubrió los dáctilos, los anapésticos y los anapestos. Olvidó o pretendió olvidar el verso de arte mayor, tan común en el siglo xv, el anapéstico decasílabo de la fábula de Iriarte *La Avutarda* y los dactílicos de <gaita gallega>, tan conocidos en la edad media.

La fantasía creadora de Benot no pasó de estos linderos, ni concibió combinaciones de unas cláusulas con otras, ni a la estructuración de versos compuestos de cláusulas heterogéneas, virtud que solo le fué concedida a Eduardo de la Barra.

Con su técnica el maestro chileno llegó a diferenciar los siguientes tipos de verso:

- 1) Versos simples de cláusulas iguales.
- 2) Versos simples de cláusulas heterogéneas.
- 3) Versos compuestos homogéneos de cláusulas desiguales o heterogéneas.
- 4) Versos compuestos de versos heterogéneos y cláusulas heterogéneas.

El verso compuesto es distinto para él del verso doble o

triple. Son compuestos los que provienen de la unión de versos simples heterogéneos.

Lo que distingue los versos compuestos de los simples y los múltiples es que estos dos últimos son homogéneos y aquellos, heterogéneos. Los simples homogéneos resultan de la agregación o yuxtaposición de cláusulas iguales, y por eso sus acentos rítmicos van repartidos uniformemente, de dos en dos o de tres en tres.

El siguiente verso:

Si tû te quedas me marchó yo

se forma de tres pies yâmbicos y un anfibrâquico, y esta cuarteta:

*Cuando las luces de la alborada
abren los cielos de par en par,
niii.a, si duermes desanwrada,
los pajart"llos no oiras cantar,*

consta de versos decasilabos- formados de dos cláusulas dactílicas y una anapéstica. Según la antigua técnica, éstos son decasilabos compuestos de 5 más 5.

Con este nuevo bagaje de doctrina, de la Barra intentó por última vez, penetrar en el misterio de los versos que Tirso de Molina inserta en *Don Gil de las calzas verdes*, y que hicieron tambalear toda la doctrina acentual de Bello.

*Borbollicos hacen las aguas
cuando ven a mi bien pasar;
sa/tan, brincan, bullen y corren
entre conchas <e coral.
Y los pajaros dejan sus nidos,
y en las ramas del arrayan,
vuelan, cruzan, saltan y Pican
townjil, murta y azahar.*

Se trata aquí de un poema cantable en que se mezclan metros diferentes, en apariencia del mismo ritmo, «aunque variado con exquisita suavidad y con cierta armonía imitativa:., según el bondadoso sentir del metricólogo venezolano. Luego agregó: «Pero es fácil echar de ver el artificio rítmico. .»

No era fácil, en verdad, explicar la presencia de versos de nueve, diez y once sílabas al lado de otros, de ocho, pero Bello no trepidó en convertir su sisterna ritmió en un lecho de *Pro-custo*, que no otra cosa significa el haber sostenido que en ellos algunas cláusulas trocaicas han sido substituidas por dactílicas de su misma duración. De lo que resultó esta enormidad técnica, que el endecasilabo dactílico:

porque me beben el agua los bueyes

es un octosilabo en que tres cláusulas trocaicas han sido reemplazadas por tres dâctilos.

De la Barra no aceptó esta explicación porque de hecho era un salto atrás, y estiró el octosilabo

entre conchas de coral

para hacerlo eneasilabo separando las dos sílabas de «conchas» por una cesura, (?) mediante lo cual convirtió un verso simple en verso compuesto de 4 más 5. De la misma técnica echó mano para acortar este decasilabo anapéstico

y los pajaros dejan sus nidos

haciendo pausa después de «pâjaros,, con lo que el primer hemistiquio quedó convertido en un tetrasilabo esdrújulo, que sumado con el segundo que tiene cinco le dió un total de nueve sílabas. En suma no hizo más que utilizar el lecho de *Pro-custo* con los objetos para que fué inventado: seccionar lo que excede de la medida; alargar lo que no alcanza a ella.

No debieron de parecerle muy convincentes estas razones a de la Barra, porque se le vió volver constantemente a ellas como para persuadir a invisibles impugnadores, o porque él mismo no estaba muy convencido de su eficacia, y en 1898, formuló sobre este problema su opinion definitiva, sosteniendo que se trataba de versos de cláusulas heterogéneas. Y esto parecer ser efectivamente la verdad.