

LA MÉTRICA HISTÓRICA Y LA MÉTRICA COMPARADA

La métrica histórica estudia el verso desde el punto de vista de su evolución. La investigación, en este terreno, tiene dos fases. La primera, que constituye la base de todas las actividades ulteriores, es descriptiva. Consiste en la recopilación, el análisis y la clasificación de las formas versales históricamente documentadas en una literatura determinada. Esta fase permite ver cómo, durante el proceso histórico, se reagrupaban y finalmente morían los elementos viejos, y nacían los nuevos; además, permite identificar los elementos que permanecían sin cambiar (como invariantes) a través de las edades. Ya esta primera fase es sumamente útil, por un lado, para el estudio de la esencia general del verso, y, por el otro, el de los rasgos característicos para la forma “nacional” del verso, es decir, la forma versal típica en determinada literatura.

Después de haber recopilado, descrito y clasificado el material viene la segunda fase de la investigación, la interpretativa, explicativa. En esta fase se trata de indagar las causas que originaron los cambios evolutivos. Vamos a mencionar algunos problemas que plantea esta fase de la investigación.

El primero es la continuidad o la discontinuidad de los cambios (las transformaciones) que se operan en el verso durante su evolución. Un hecho nuevo, en la evolución del verso, se impone habitualmente en forma de “salto” cualitativo; por ejemplo el verso libre aparece como negación del verso tradicional con la medida fija de sílabas. Sin embargo, ocurre a menudo que los (o algunos) elementos nuevos van creándose y desarrollándose ya mucho tiempo antes, discreta y como imperceptiblemente, dentro de los límites de la vieja forma versal. Por ejemplo en la poesía de varias lenguas nacionales (la

alemana, la rusa, la española, la checa, ...) se opera, más o menos dentro de una misma época histórica (en un sentido amplio) una especie de "reforma" que tiene por objetivo introducir o codificar el sistema versal llamado hoy, en general, *silabotónico*. Y esta reforma, sobre todo en algunos países (especialmente Bohemia) tiene realmente carácter de "salto" y se impone sólo al salir victoriosamente de enconadas luchas prosódicas. Sin embargo, un examen atento descubre que elementos característicos para el nuevo sistema (v. gr. la tendencia a la medida silábica fija y a la repartición regular de los acentos) se habían ido formando paulatinamente desde hacía mucho tiempo, algunos incluso desde los propios comienzos del verso nacional dado, y en el momento de la reforma existían en formas ya relativamente desarrolladas en los tipos versales desplazados por ésta.

Es muy importante discernir y estudiar ese crecimiento paulatino, casi oculto, de los elementos nuevos en la historia del verso. La evolución histórica no debe descomponérsenos en una serie de formas aisladas una de otra, con un único lazo de unión —la sucesión cronológica—. De otro modo hasta podría desaparecer de nuestro ángulo de visión, la identidad del objeto estudiado.

En realidad, en la evolución del verso hay momentos de continuidad y discontinuidad: más exactamente, hay *dialéctica* de la continuidad y la discontinuidad.

Lo que acabamos de decir nos ofrece una base metodológica segura para enfocar otro problema: ¿Hasta qué punto es útil aislar, en el análisis del proceso evolutivo, el verso estudiado? Dado que todas las formas versales de una literatura determinada forman estructura, es preciso considerar y enfocar cada forma versal como parte de esta estructura. Aislar un verso (un tipo de verso) es lícito sólo para los fines de la descripción estática de su forma, pero no es posible hacerlo si queremos conocer su puesto en el conjunto de la versificación nacional y sus relaciones evolutivas profundas. O sea, no es posible estudiar, por ejemplo, la evolución del verso octosílabo en la literatura española sin tomar en consideración

otras modalidades y otros tipos de versos, y, en fin de cuentas, la prosa.

Y hay un principio metodológico esencial: al estudiar el verso, en el amplio contexto literario nacional, es preciso combinar siempre el enfoque *diacrónico* (la relación de la forma versal) estudiada con las formas anteriores y posteriores, es decir, la situación de la forma versal dada en la perspectiva evolutiva con el enfoque *sincrónico* (la situación del verso estudiado entre otras formas coetáneas de expresión literaria y su interdependencia mutua).

Podríamos caracterizar este principio metodológico también como necesidad de combinar constantemente el acceso “vertical” con el acceso “horizontal”; es decir, estudiar el movimiento evolutivo de cada hecho que ha sido aislado por razones “técnicas” (p.ej. el verso octosílabo) en el marco de toda la estructura a la que pertenece.

El aislamiento del verso estudiado puede llevar fácilmente a sobreestimar la importancia del factor inmanente en la evolución del verso. El problema de la *inmanencia* evolutiva del verso es acaso el más difícil y más discutido de todos los problemas de la métrica histórica (y también de la comparada). Al estudiar paso a paso, en una continuidad ininterrumpida, la evolución del verso, se va revelando la transformación gradual de las formas viejas, el nacimiento y la cristalización de las nuevas, la extinción final de las viejas. Pero si aislamos la evolución del verso de la evolución de las otras estructuras (es decir, incluso si la estudiamos dentro de los medios expresivos de la vida literaria, pero separadas de las estructuras “más alejadas” de la vida social con todo lo que ella implica), podemos llegar a pensar que la forma versal evoluciona por “automovimiento”, independientemente de las otras estructuras, es decir, de modo inmanente.

¿Cuál es la realidad? Desde luego, existe una evolución específica del verso como tal. Es un hecho que nadie puede negar. Pero se trata de saber si la evolución del verso se produce sin impulsos venidos “de fuera”. A esta pregunta nos dará la mejor respuesta la integración del verso en un

contexto más amplio, la indagación de los lazos que existen entre el verso y las otras estructuras.

Al examinar desde este punto de vista la evolución del verso en una perspectiva histórica suficientemente larga nos damos cuenta que el verso no evoluciona aisladamente de la evolución de la temática literaria, y, en última instancia, de la evolución de la sociedad. Aunque el verso, por lo general, aprovecha, al crear formas nuevas, las posibilidades contenidas potencialmente en sus formas evolutivas anteriores, la causa verdadera de los cambios evolutivos no reside en el verso mismo. Las fuerzas motrices reales de las transformaciones históricas se hallan fuera de la órbita del verso, deben su origen a las nuevas relaciones de la literatura con la sociedad, y a las nuevas temáticas, que imponen las necesidades de transformar la forma de expresión. No es por casualidad que con las nuevas escuelas poéticas aparecen frecuentemente nuevas formas versales o que las viejas formas se “revalorizan”, y que el advenimiento de una nueva escuela en la vida literaria suele anunciarse en forma de manifiesto que preconiza también la creación de un verso nuevo (p. ej. del verso libre en el simbolismo). Enfocar los problemas métricos como un terreno que podría estudiarse independientemente de la evolución de la sociedad significaría, pues, mirar la problemática dada por un prisma muy estrecho. Si aislamos el verso, al estudiarlo, lo hacemos sólo por razones metodológicas, o, más bien, “técnicas”, para poder asirlo mejor, pero sin desintegrarlo de su contexto socio-cultural.

Y si, por el contrario, estudiamos la evolución del verso dentro de un amplio marco social, incluso las luchas prosódicas que se desarrollan entre los partidarios de las distintas escuelas poéticas y que, aparentemente, están alejadas de todo lo relativo a la vida social, teniendo su fin en sí misma, se revelan como una actividad socialmente condicionada, e incluso motivada más o menos directamente por intereses extraliterarios. Por ejemplo, las luchas de los románticos franceses por un verso nuevo tenían su motivación social: no se trataba de mero “automovimiento” del verso sino en fin de cuentas de una

manifestación específica de la rebeldía contra la cultura feudal y contra la sociedad feudal en general. Y sería posible citar numerosos casos análogos.

Por ejemplo, las innovaciones de Garcilaso de la Vega (Boscán) y de toda la escuela italianizante, en la primera fase del Renacimiento español, a las cuales se oponían los partidarios de las tendencias "castizas" (apegados a los moldes ya vacíos de la poesía cortesana tardía), no se reducían a las formas versales (en particular, el endecasílabo), sino que funcionaban como vehículo de las ideas renacentistas: conciencia del valor del hombre como especie y como individuo, paganismo renacentista, aceptación gozosa de la vida terrenal, etc. Véase, como expresión representativa de estas ideas, el famoso *Soneto XXIII*, de Garcilaso¹.

Es posible ver también que contenidos nuevos caben difícilmente en formas viejas: Quintana trataba en vano de encerrar las ideas revolucionarias de su tiempo en los moldes caducos del neoclasicismo.

Veamos otro ejemplo — que nos parece particularmente interesante — del proceso evolutivo literario y sus vínculos sociales. El modernismo, con su refinado culto de la forma, que se manifestaba con tanta claridad, precisamente, en el tratamiento de las formas versales, obedecía "en última instancia", al hecho de que la sociedad hispanoamericana de aquel entonces (sus capas dominantes) entraba en una etapa cuando (paradójica y contradictoriamente, pero, en fin de cuentas, orgánicamente, de acuerdo con las leyes evolutivas) sentía la necesidad de un arte (y de una literatura) "exigente". Hay un cuento de Rubén Darío, *El Rey Burgués* (no por casualidad escrito en Chile), que es como una especie de síntesis de todo ello (incluyendo el afán ostentativo de este arte lujoso, sin entenderlo, de parte de las capas dominantes).

¹ Sin embargo la corriente representada por Garcilaso no estaba exenta de contradicciones: por una parte aportaba nueva savia y nuevo vigor, por otra, tendía a romper los vínculos tradicionales entre la poesía culta y la popular, llena de savia y vigor.

El cuento no está escrito en verso, pero refleja, tal vez mejor que nada, ese afán de un arte exquisito, exigente, aunque en forma caricatural.

El movimiento social impulsa o provoca los cambios de la función y del contenido de las manifestaciones literarias, y con ello condiciona (muchas veces precisamente “en última instancia”) las transformaciones de la estructura de la vida literaria. A veces se produce un violento oleaje, que se manifiesta con particular claridad en el verso. Por ello puede surgir fácilmente la impresión de que precisamente los cambios en la forma del verso constituyen el factor más importante en la evolución de toda la literatura y que la historia de la poesía consiste en la historia del verso.

En realidad, los cambios en la evolución del verso, y en especial los cambios bruscos, los “saltos” evolutivos, tienen causas más hondas. Por ejemplo en los períodos cuando el verso cede su puesto, en la escala jerárquica, a la prosa, la razón reside en el hecho de que, en ese momento, la prosa es la forma de expresión más pertinente para aquella función de la literatura que (precisamente en ese momento) interesa ante todo la sociedad (y no, por ejemplo, en la falta de talentos poéticos). No se trata, pues, de un cambio *autotélico* de la forma de expresión, sino del cambio de la *función* de la literatura. La obra literaria es un vehículo de comunicación, proporciona determinada información; y en dependencia del tipo de información que postula la sociedad cambian también los recursos expresivos de la comunicación literaria.

La teoría de la inmanencia evolutiva de las formas literarias y de la transmutación de estas formas como fuerza motriz verdadera de los cambios de la estructura literaria, fue formulada de un modo provocativo en los años veinte por el ala más radical de la Escuela Formal Rusa. En un tono de desafío la expresó V. Šklovskiy en su *Teoría de la prosa* (1ª ed. rusa en 1925): “Es la forma la que se crea para sí el contenido”. Él mismo trató de demostrar esta idea en sus análisis de la *prosa narrativa*, especialmente *El Quijote*. He aquí cómo resume sus observaciones sobre la obra magna de la literatura española: “El tipo de don Quijote ... apareció

como resultado del proceso estructurador de la novela, del mismo modo que el mecanismo de la creación produjo con frecuencia formas nuevas en la poesía”².

Aplicada a la poesía, esta teoría significaría que los cambios de contenido en las obras versificadas, son consecuencia de los cambios de las formas del verso, el cual evoluciona de modo inmanente, y con contenidos nuevos sólo “motiva” sus hazañas formales. Esta actitud intransigente, debida con evidencia al ardor polémico, fue modificada relativamente pronto por los propios partidarios de la Escuela Formal.

En su primera fase evolutiva (que termina más o menos en la segunda mitad del siglo XIII), en la literatura española medieval existían tres corrientes principales: *los cantares de gesta* (más ampliamente: *el mester de juglaría*), *la lírica cortesana* y *el mester de clerecía*. Es esta última que nos interesa aquí especialmente.

El carácter general y el papel de la literatura creada por los clérigos estaban condicionados por la situación del clero en aquella fase evolutiva de la sociedad española. En el plano cultural, el clero constituía una capa privilegiada que, igual que en otros países, tenía —antes de desarrollarse centros culturales urbanos y formarse intelectuales legos— el monopolio de la instrucción escolar, y, en un sentido más amplio, de la cultura. En cuanto a la creación literaria, estaba llamada a producir la literatura culta. En las condiciones del mundo feudal, esta literatura nacía como polo opuesto a la literatura popular, más exactamente, la juglaresca (representada sobre todo por los cantares de gesta), que tenía una fuerte base popular. La situación del clero como portavoz de la Iglesia determinaba la función espiritual y social de la literatura clerical. Como miembros militantes de la Iglesia, los clérigos se esforzaban por “abastecer” o “proveer” literariamente, y con ello formar espiritualmente a los dos estratos principales de la sociedad de entonces: las masas populares y la nobleza

² Véase *op. cit.*, trad. checa, Praga, 1948, págs. 96-97.

(el elemento ciudadano — burgués — era relativamente pobre y todavía no enteramente diferenciado de la masa popular). Para la nobleza castellana, en aquel entonces culturalmente más bien receptora que productora, los clérigos castellanizaban artísticamente, con el objetivo mencionado, los productos de la literatura caballeresca cosmopolita, según modelos preponderantemente franceses (o por lo menos originados en Francia). Trataban de satisfacer las necesidades culturales de la nobleza de ese tiempo —una nobleza que luchaba y se divertía— y al mismo tiempo influir en ella espiritualmente, en formas y modos que convenían a esta clase social. Un ejemplo: el *Libro de Alexandre*, que elabora una materia proveniente de la antigüedad es, por su concepción, en varios aspectos, una especie de novela de caballería: en particular Alejandro Magno aparece concebido como encarnación del modelo ideal del caballero cristiano medieval. El sentido de la obra consiste en mostrar el grado más alto de gloria y poder que puede alcanzar el hombre, y, al mismo tiempo, la *vanitas vanitatum* de todo lo terrenal.

En cuanto al pueblo, cuya creación literaria contenía elementos religiosos por lo menos insuficientes, desde el punto de vista de la Iglesia, los clérigos desarrollaban su esfuerzo orientador en dos direcciones principales: por una parte trataban de transformar según su ideario las materias tradicionales de la creación literaria popular, con el objetivo de desalojarla sustituyéndolas por las suyas. Como obra representativa de esta tendencia es posible citar el *Poema de Fernán González*, compuesta en “cuaderna vía”, que introducía en la temática heroica de los cantares de gesta el fervor religioso de las vidas de santos. Por otra parte trataban de sustituir la creación popular con productos de carácter puramente religioso, leyendas y vidas de santos. En los dos casos, la literatura clerical debía funcionar como “antídoto” de la juglaresca. He aquí, a título de ilustración, las palabras que el desconocido poeta, autor de la *Vida de Santa María Egipcíaca* (que no tiene la forma, pero sí el espíritu de la cuaderna vía) dirige en la introducción a

los oyentes: “Si escucháredes esta palabra más vos valdrá que huna fabla” (es decir, cantar de gesta).

Pero, al mismo tiempo, para conseguir el objeto deseado, los clérigos se acomodaban hasta cierto punto al modo de vivir y al horizonte intelectual del público popular; por eso absorbían algunos elementos de la creación juglaresca (éste es, particularmente, el caso de Berceo).

Sobre el transfondo de estas breves observaciones, el “manifiesto” del nuevo modo de versificación, que ya hemos citado, pero que juzgamos útil volver a citar:

Mester trabo fermoso, non es de ioglaría,
 Mester es en peccado, ca es de clarezia.
 Fablar curso rimado per la quaderna via,
 A si llavas cuntadas, ca es grant maestria,

adquiere un sentido bien claro. Y ofrece un excelente ejemplo ilustrativo de la relación entre la forma versal y las circunstancias sociales.

Relaciones evidentes de la forma versal con la situación general de la vida literaria y de la vida social no deben llevarnos a dudar de la continuidad y la autenticidad evolutiva de la forma versal como tal, o hasta negarla. El cambio del contenido de la comunicación literaria no se manifiesta en la forma del verso, habitualmente, como algo impuesto por las circunstancias extraliterarias de un modo inorgánico, casual, arbitrario. Cuando viene un impulso (impacto, choque) desde afuera, en el verso, generalmente, se ponen en movimiento las potencialidades evolutivas que, en el período dado, existían ya en forma latente. El verso, defendiendo y salvaguardando su identidad, contesta, pues, a los impulsos venidos desde fuera, con reacciones específicas; su evolución se realiza dentro de sus cauces y de acuerdo con sus tendencias, como suya, propia, y no como impuesta. Aun impulsado por fuerzas motrices extrínsecas, el verso realiza su propia vida histórica. y en este sentido es posible hablar de relativa autonomía evolutiva, o inmanencia.

Digámoslo en otras palabras. En la evolución de la forma versal funcionan, por un lado, las fuerzas motrices inmanentes, intrínsecas, por el otro, las extrínsecas. Si la teoría de la inmanencia no alcanza a explicar de un modo satisfactorio la evolución del verso como tal, los impulsos externos, a su vez, no producen resultados automáticos y perfectamente previsibles; entre los impulsos recibidos y los resultados no hay la relación directa “causa-efecto”. El verso, aun al recibir impulsos (decisivos) desde afuera, se comporta y evoluciona *como verso*, de acuerdo con sus propias posibilidades y potencialidades. El proceso evolutivo, en el cual hay, por un lado, el verso como forma de expresión literaria específica, y por el otro, los impulsos y las presiones exteriores, es, en una palabra, un proceso *dialéctico*.

La métrica histórica no debe limitarse al estudio de la evolución del verso. Entre sus tareas hay una especial: el estudio de las relaciones entre el verso y la prosa, las tensiones entre los dos campos, sus influencias mutuas, sus acercamientos, sus alejamientos . . . Desde este punto de vista hay un hecho interesantísimo en los propios comienzos de la prosa literaria castellana: las “prosificaciones” de los cantares de gesta en las primeras crónicas prosarias, con frecuencia en formas detectables y susceptibles de reconstruir la forma versal originaria. Este hecho fue posible, probablemente, por la relativa cercanía del verso de los cantares y la prosa (ausencia de la medida silábica, coincidencia entre segmentación versal y sintáctica, etc.).

Desde luego no se trata sólo de este caso concreto. A través de toda la historia de cualquier literatura nacional es importante estudiar la relación entre verso y prosa, indagar cómo estas dos formas de expresión literaria se alejan o se acercan, cómo se producen entre ellas tensiones y choques, cómo el verso se “prosifica”, y cómo, al contrario, la prosa absorbe elementos característicos para el verso (cadencia rítmica, rima, etc.), cómo el desarrollo de la prosa se anuncia de antemano por la prosificación del verso o la neutralización del metro.

De estas cosas hemos hablado ya en otra oportunidad, pero en este momento es preciso recordarlas.

Nos parece útil concluir este capítulo con algunas observaciones, que, en cierto sentido, tienen carácter de resumen y balance.

El estudio histórico de los problemas de la métrica no tiene su fin en sí mismo, no se trata de una acumulación inútil de erudición. La métrica histórica tiene dos objetivos: en primer lugar aprehender, elucidar, llegar a entender el estado actual de las cosas; en segundo lugar, descubrir las tendencias evolutivas. En otros términos: ver el presente con los ojos del pasado, y ver el pasado con los ojos del presente (y, acaso, entrever las perspectivas que exceden el presente)³.

En cuanto a la métrica histórica en los países de habla española, nos parece que sería muy interesante y muy provechoso estudiar las relaciones (evolución paralela, tensiones, choques) entre lo que llamaríamos “métrica semántica” (desde los cantares de gesta y los romances hasta el presente) y la “métrica asemántica” (las teorías de A. Bello, T. Navarro ...). De estos problemas trataremos —aunque no de un modo exhaustivo, sino más bien en forma de sugerencia— en la segunda parte de este ensayo.

La métrica histórica cuenta, en el mundo de habla española, con una larga serie de trabajos muy valiosos. He aquí algunos de ellos: Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*; Tomás Navarro, *Métrica española*; Emiliano Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de Oro*; Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*; Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*; Dámaso Alonso, *Poesía española*; Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*; José Domínguez Caparrós, *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*; Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*; Isabel Paraíso de Leal, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*.

³ Creemos que en este momento se impone una observación terminológica. Quedando fieles a la tradición hemos intitulado el presente capítulo *La métrica histórica*. Pero nuestro enfoque excede muchas veces el terreno de la métrica; tal vez sería adecuado sustituir esta palabra por *versología*. Lo mismo vale para el capítulo siguiente (*Métrica comparada*).

Nos parece útil agregar a estos trabajos, dos de autores extranjeros: Dorothy Clotelle Clarke, *A Chronological Sketch of Castilian Versification*; Rudolf Baehr, *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*.

LA MÉTRICA COMPARADA

Dada la índole de los problemas métricos, el método básico de trabajo en la investigación métrica, es la comparación. Al comparar los distintos versos de un poema llegamos a determinar el metro de este poema. Al comparar los distintos metros llegamos a descubrir los rasgos característicos del verso de un poeta o de una escuela poética. Al comparar los metros y otros aspectos de los versos de distintos períodos históricos llegamos a conocer la evolución y la esencia, por ejemplo, de un verso nacional. Pero cuando hablamos de *métrica comparada* pensamos especialmente en el ramo de la métrica que se dedica al estudio del verso en el plano internacional.

¿Cuáles son los objetivos (que incluyen los motivos) de este estudio? Hablando en general, considerar determinado verso nacional no como un hecho aislado, sino confrontarlo con otro verso nacional o integrarlo en una comunidad de versos nacionales, genéticamente emparentados o no, vecinos o alejados (la comunidad puede ser relativamente reducida —por ejemplo, los versos románicos, germánicos, eslavos— o más amplia: los versos europeos), para conocerlo más profundamente y poder medir objetivamente su valor.

La tarea principal y privilegiada de la métrica comparada consiste en la búsqueda de los rasgos característicos, específicos del verso dado de un idioma determinado. El objetivo de la comparación no es, pues, encubrir (sepultándolo bajo el aluvión de todas las “influencias” imaginables), sino, por el contrario, desentrañar lo *auténtico*, lo *genuino* del verso nacional estudiado; su individualidad, su personalidad, su originalidad. Con este enfoque es preciso estudiar, *sine ira et studio*, por ejemplo las relaciones entre el verso de las *chansons de geste* francesas y de los *cantares de gestas españoles*, para citar un

problema de métrica comparada que ha sido objeto de discusiones y polémicas⁴.

Como recurso auxiliar para llegar a conocer los rasgos específicos del verso de un idioma dado, puede servir el estudio de los modos de adopción y adaptación (asimilación) consciente de tipos de versos de una literatura por otra (otras). Instructivo y fecundo, es por ejemplo, estudiar cómo se ha transformado el verso del *soneto* en distintas literaturas. Otro problema importante es el de las tentativas de transplantar la *versificación cuantitativa* en las literaturas modernas. Al estudiar esas adopciones, adaptaciones, transplantaciones y asimilaciones, topamos en todas partes con elementos que nos ayudarán a determinar el carácter específico del verso en un idioma dado.

Para el verso eslavo, v. gr., es de particular importancia estudiar cómo se transfieren tipos versales de un idioma a otro y cómo se transforman en este proceso; por ejemplo, qué forma adquiere en la poesía checa el verso tónico de las *byliny* (poemas análogos a los romances españoles) rusas, o el *desaterac* de las *iunachke pesme* (poemas de los eslavos del sur también análogos a los romances españoles). Problemas semejantes se ofrecen al estudio comparado de los versos románicos y germánicos (y la métrica comparada románica y germánica ha conseguido ya en este terreno resultados muy valiosos).

Al estudiar la adopción de un verso (de un sistema versal) nos interesan particularmente dos problemas: por una parte la adaptación de la forma versal adoptada a los usos métricos vernáculos (p. ej. la del endecasílabo italiano a los españoles); por otra parte, sus destinos ulteriores, es decir, la comparación de la evolución de determinada forma versal en su "patria" y en el país que la adoptó. Esta evolución puede ser convergente, o divergente. En los dos casos, la métrica comparada

⁴ Recordemos a este propósito que todavía en 1945, el hispanista francés Eugène Kohler afirma que el *Poema del Cid* "est essentiellement d'imitation française pour la forme" (la forma del verso, nota de O. B.). Véase *Poema de Mio Cid — Le Poème de Mon Cid*, traduction française et préface de Eugène Kohler, Paris, 1955, pág. xxv.

trata de elucidar las causas de las convergencias y de las divergencias. Son causas lingüísticas (debidas a distintas propiedades prosódicas de los idiomas en cuestión), pero también "sociales" (la forma adoptada puede adquirir una función socio-cultural distinta de la que poseía originariamente, y seguir una evolución distinta). Por ello hay un punto de partida obligatorio para todo estudio de adopción de las formas versales extranjeras: averiguar en qué circunstancias ocurrió la adopción de tal o cual forma. En otras palabras, la métrica comparada no puede prescindir de tener en cuenta la situación cultural y social en que se realizó la adopción, al paso de un idioma a otro.

Para dar una idea más concreta de los rasgos característicos del verso, contribuye mucho la representación gráfica del plano métrico, que se fundamenta en el análisis estadístico del material versal. Desde luego el análisis estadístico, con ser una condición necesaria para poder comparar versos y metros, no tiene su fin en sí mismo: es sólo un recurso práctico, punto de partida de la investigación.

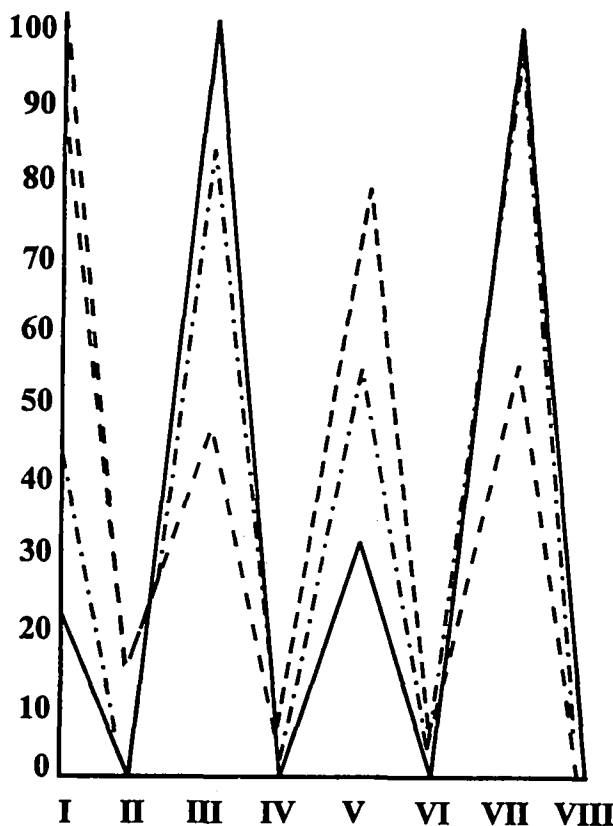
Observemos a este propósito que, en general, el método estadístico, a pesar de su utilidad, es sólo un recurso auxiliar: el ritmo del verso no se percibe como una abstracción estadística, sino como un movimiento vivo del lenguaje.

La métrica comparada como disciplina científica es joven, pero ya dispone de ciertos resultados. Por ejemplo, la métrica comparada eslava ha estudiado los rasgos correspondientes de los sistemas métricos de los distintos idiomas eslavos y ha definido su relación con las propiedades del material lingüístico correspondiente. Y ha revelado también que en el verso eslavo basado en la fonología de la palabra (en el acento léxico, eventualmente en la repartición de los grupos de intensidad), los acentos léxicos no recaen sobre todos los tiempos marcados con igual frecuencia, sino que, en este punto, forman una especie de curva ondulante. Y esta curva tiene dos modalidades: los idiomas cuyo acento léxico coincide con el comienzo de la palabra (o tiende hacia él) suelen tener en sus versos típicos la curva acentual "progresiva" (por ejemplo en el troqueo octosílabo checo, con mucha frecuencia, el número mayor

de acentos recae en las sílabas primera y quinta, menos acentos hay en las sílabas tercera y séptima). En los otros idiomas eslavos, la curva suele ser, al contrario, “regresiva” (el número más grande de acentos léxicos en el verso octosílabo trocaico recae en las sílabas séptima y tercera, menos acentos hay en la quinta y la primera; es lo que ocurre p. ej. en el verso correspondiente ruso). En otras palabras, en los idiomas eslavos con acento en la primera sílaba (el checo, el eslovaco), es el comienzo del verso el que determina la forma de la curva acentual (el primer tiempo marcado determina el segundo, en el sentido de que a un tiempo fuertemente marcado sigue un tiempo marcado débilmente); en los demás idiomas eslavos (con acento libre: el ruso, el ucraniano, etc.) es decisivo el final del verso (el último tiempo marcado determina el tiempo marcado precedente). Esta alternación de los tiempos marcados “fuertes” y “débiles” se designa — como ya sabemos — con él término de *disimilación de los tiempos marcados*; ya sea progresiva (p. ej. en el verso checo), o regresiva (p. ej. en el verso ruso).

Las curvas típicas de los tiempos marcados en el verso octosílabo trocaico de un idioma con el acento léxico en la primera sílaba de la palabra (hemos escogido como ejemplo ilustrativo el poema *El sauce*, del poeta checo K. J. Erben) y en el mismo tipo de verso en un idioma con acento léxico libre (el poema *El ahogado*, de A. S. Puškin) aparecen en la proyección gráfica que sigue. El verso checo tiene su máximum en las sílabas 1ª y 5ª (en los tiempos marcados 1º y 3º); el ruso, en las sílabas 7ª y 3ª (los tiempos marcados 4º y 2º). En el verso checo, el máximum tiende hacia el comienzo del verso, en el ruso, hacia el final. Por eso, el troqueo checo y el ruso tienen en la recitación un carácter distinto, a pesar de tratarse de un tipo de verso aparentemente idéntico. Nos ha parecido interesante proyectar además, en el esquema gráfico siguiente, el resultado del análisis estadístico del poema estudiado de J. E. Caro (*La hamaca del destierro*), escrito también en octosílabos trocaicos. Su curva se acerca a la del poema ruso, pero no es idéntica; en el verso español, la *disimilación* (en el poema estudiado) es sensiblemente más intensa.

Para ofrecer una idea más completa, he aquí los datos estadísticos:



Para ofrecer una idea más completa, he aquí los datos estadísticos:

Sílabas del verso	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
% de acentos Erben	86	14	46	4	83	5	55	0
% de acentos Puškin	43	0	83	0	53	0	100	0
% de acentos Caro	19,8	1,8	100	0	30,6	0	100	0

Uno de los grandes objetivos de la métrica comparada es descubrir las formas versales indoeuropeas. La métrica comparada eslava tiene por finalidad reconstruir el verso *protoeslavo*, supuesto punto de partida común de los distintos versos eslavos. Según el material conocido hoy (se trata sobre todo de formas del verso folclórico) parece que en el protoeslavo había dos tipos de verso: el *métrico* y el *amétrico*. El amétrico

no tenía número fijo de sílabas y se basaba en la fonología oracional, sobre todo en la entonación y en el paralelismo gramatical; era un verso preponderantemente coloquial. El verso métrico tenía por soporte los elementos de la fonología de la palabra. Su norma consistía esencialmente en el número fijo de sílabas y era un verso preponderantemente cantable. Parece que en el protoeslavo existía, entre los versos métricos, el decasílabo (cuyo heredero es el desaterac de los eslavos del sur, pero hay testimonios de él en el folclor de los eslavos occidentales) y el verso dodecasílabo (que se conserva hasta hoy en los llantos fúnebres de los pueblos eslavos del este y del sur).

En cuanto a las tareas de la métrica comparada en el mundo de habla española, son, seguramente, numerosas. Nos parece útil mencionar uno solo de ellos: la confrontación del verso español con los sistemas versales europeos y su integración en ellos.

Si mencionamos sólo este problema, lo hacemos pensando en los traductores de la poesía hispánica y en la difusión de ésta en el mundo.

Nos parece necesario, para concluir este capítulo, volver a insistir en que la métrica comparada no tiene su fin en sí misma. Y tampoco tiene su fin en probar la "dependencia" cultural de un pueblo con respecto a otro (recordemos una vez más, a este propósito, las discusiones y polémicas sobre las relaciones entre el verso épico medieval español y francés). Su objetivo esencial es buscar, para entenderlos mejor, la especificidad de los versos estudiados.

Desde luego, puede haber dependencias e influencias, y no hay razón para ocultarlas. Pero la métrica comparada, por principio, enfoca la vida literaria internacional (incluyendo los destinos del verso) no con la intención de medir "superioridades" e "inferioridades" y clasificar de acuerdo con ello a los pueblos, sino para registrar, describir y explicar los hechos que, en el campo del intercambio cultural entre los pueblos, se sefieren al verso.

OLDŘICH BELIČ