

Una métrica de nueva planta

CARLOS-PEREGRIN OTERO
Universidad de California (Los Angeles)

En su prólogo a la extraordinaria tesis doctoral de Carlos Bousoño, publicado en *Insula* en octubre de 1950 con el título de "Hacia un conocimiento científico de la obra poética" y recogido luego en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, plantea Dámaso Alonso un tema que merece mucha más atención y comentario del que ha suscitado en los treinta años que han transcurrido desde entonces. Pero hoy tengo que resistir la tentación y limitarme a citar un pasaje que no sólo no ha perdido nada de su acierto inicial, sino que ha ganado en sentido y vigor con los años, como los vinos generosos. Dice así:

"En la Ciencia de la Literatura (que hoy por hoy no existe, sino en deseo, a pesar de algunos volúmenes que en el mercado internacional —con mentira y con befa del lector— obstentan ese título)... es la obra misma como cosmos cerrado en sí, con sus leyes internas, lo que importa. Por este camino, serían, en fin, los principios generales... que rijan a todas las obras literarias nuestro último objetivo. No sabemos hasta dónde se podrá llegar; sí, que ésta es nuestra meta; sí, que nadie ha hollado la profundidad de este camino".

Especialmente digno de mención es que Alonso se pone resueltamente y sin reservas, con todo lo que ello significa, al lado de aquellos "embarcados en esa gran aventura: la de llegar a un conocimiento científico de la obra literaria".

Uno de los más venturosos aventurados en esa empresa en la que "no sabemos hasta dónde se podrá llegar" es, sin duda, Carlos Piera, que acaba de completar un estudio excepcional dentro de lo excepcional sobre el tema "Spanish verse and the theory of meter". El que haya asimilado algo de lo esencial del estudio de Piera (que es de esperar no tarde en ver la luz, tanto en inglés como en versión castellana) no podrá salir malparado en un futuro debate sobre la ciencia española o, lo que es más, sobre la ciencia literaria española.

Pretender cifrar en unas páginas una investigación tan densa, rigurosa y elegante sería pretender lo imposible, de modo que me contentaré con espumar entre las múltiples cuestiones de interés algunas que puedan incitar a la lectura directa, experiencia insoslayable para todo el que esté seriamente interesado en el estudio de la poesía o del lenguaje. En lo que se me alcanza, no hay nada comparable fuera del inglés, y muy pocos estudios en inglés (los de Morris Halle, Samuel Jay Keyser y Paul Kiparsky, punto de partida del de Piera, ocupan un lugar especial) saldrán airoso de la comparación.

No sé si a estas alturas seguirá siendo necesario insistir en que la investigación verdaderamente científica cae en las antípodas del positivismo

de raíz decimonónica. Una teoría de los datos no tiene nada que ver con la ciencia. Una teoría genuinamente científica no puede menos de ser resultado del estudio de estructuras y principios muy abstractos, que no son ni pueden ser realizados *directamente* en la experiencia, y por tanto no pueden ser detectados en los fenómenos naturales ni derivados directamente de los fenómenos por medio de operaciones taxonómicas de procesamiento de datos. En el caso de la teoría de la mente, con mucho la más complicada, la extensión y complejidad de la cadena de operaciones que relaciona esos principios y estructuras (los principios y estructuras que determinan el carácter de los procesos mentales humanos) con los fenómenos en los que se realizan o manifiestan no puede ser menor que en las teorías menos complicadas (las teorías de parcelas científicas en las que no interviene la "creatividad" humana, noción velada en el misterio para la ciencia actual).

Si la teoría de la mente (la teoría de las ciencias humanas) es, en definitiva, la teoría de una faceta del cerebro (la teoría de su "programa" o "software"), "teoría científica" tiene también en este caso el sentido que tiene en las ciencias naturales (las ciencias humanas son también ciencias naturales, aunque no viceversa), y no el sentido que pueda tener referido a las llamadas "ciencias del espíritu" (Geisteswissenschaften), eco del eco decimonónico de la dicotomía introducida por Vico a principios del siglo XVIII, que hoy resulta insostenible. De tener que extender nuestra genealogía hasta la época de Vico y Herder, el linaje de Franz Joseph Gall (1758-1828) goza actualmente de mucha más reputación.

Una teoría métrica que tenga algo de científica no puede menos de ser parte de una teoría de la mente, y en particular de una de las subteorías de la mente. Podemos dar a esta subteoría el nombre de estética con tal de tener en cuenta que lo que hoy pasa por estética general (como lo que pasa por ciencia literaria) no es más que un barrunto más bien engañoso de una futura estética científica, y que "no sabemos hasta dónde se podrá llegar" por ese camino todavía no hollado. Piera tiene plena conciencia de que el descubrimiento de propiedades generales de las pautas métricas puede constituir un paso esencial hacia la fundamentación y delimitación de esa posible estética científica, es decir, de un aspecto de la naturaleza humana (la esencia psicológica del cerebro humano), y hace una declaración explícita al respecto en la primerísima sección de su estudio¹.

Se trata, pues, de un estudio de gran empeño sobre los fundamentos de una subteoría de la mente, la teoría del metro sílabo-acental, y aunque está basado en el análisis de las realizaciones castellanas de varios tipos de verso, tiene además en cuenta los resultados obtenidos en el estudio de otras lenguas romances, y de algunas lenguas germánicas (el in-

¹ Hace, además, referencia a la importante contribución de Fred Lehrdal y Ray Jackendoff a esa futura teoría de la estética (*A formal theory of music*. MIT Press, de próxima publicación). Para una presentación breve y temprana de esa teoría de la música, véase *Language* 53 (1977), 883-894.

los dos versos tienen un mismo número de sílabas (once), y acentos en las sílabas décima y cuarta. Pero tal vez la pauta métrica del segundo verso no pueda ser apreciada cuando se lo considera fuera de su contexto (Mena, *Laberinto*, 99):

Es la avaricia, doquiera que mora,
vicio que todos los bienes confonde,
de la ganancia, doquier que se asconde,
una solícita inquisidora.

En una palabra, no todo lo que reluce es oro endecasilábico.

La clasificación del endecasílabo (junto con la correspondiente al verso de arte mayor) no sólo no nos resuelve la posible ambigüedad de un verso (en el caso aducido, la de una secuencia de once sílabas con acento en la décima y en la cuarta), sino que ni siquiera nos resuelve la posible ambigüedad de un endecasílabo. No nos permite decidir, pongamos por caso, si este verso (*Egloga II*, 185)

Qué montaña dexó de ser pisada
1 3 6 8 10

es un endecasílabo “enfático” (por ser acentuada la primera sílaba) o “melódico” (por ser acentuada la tercera).

Con lo dicho basta para darse cuenta de las limitaciones de la clasificación tradicional. Tal vez el mayor mérito de ese tipo de taxonomía sea reducir a seis subtipos las múltiples variantes del endecasílabo (171 en el recuento de Navarro Tomás). Pero tiene el defecto capital de estar basada en rasgos observables de los versos, y no en las propiedades de la pauta subyacente. Ni siquiera permite plantear la cuestión de si uno o algunos de los seis subtipos se acercan más que los otros a la forma “canónica” ideal, lo cual llevaría a preguntarse si algunos subtipos son más complejos o “marcados” (fuera de lo común) que otros.

Una teoría mínimamente adecuada desde el punto de vista meramente observacional tendría que precisar cuando menos que un endecasílabo es una secuencia de diez sílabas, de las cuales la décima es siempre acentuada, la quinta no puede serlo nunca, y la séptima puede ser acentuada sólo cuando la cuarta es también acentuada. (Dos principios más generales excluirían las secuencias de dos sílabas acentuadas consecutivas y cuatro sílabas inacentuadas consecutivas en la pauta métrica). Resulta obvio que los requisitos de esta teoría respecto a la quinta sílaba y a la séptima son totalmente arbitrarios. ¿Por qué esa discriminación contra la quinta sílaba? ¿Por qué depende el acento de la séptima sílaba del acento de la cuarta y no del de otra sílaba? Estas y otras cuestiones requieren una explicación.

Una teoría adecuada al nivel descriptivo, además de predecir qué versos son realizaciones de una pauta métrica determinada, tiene que incluir, como mínimo, un procedimiento para evaluar la complejidad métrica o “tensión”, reglas generadoras de pautas métricas (e.g., la que genera endecasílabos), reglas prosódicas (e.g., la de sinalefa) y reglas métri-

cas (e.g., la que establece condiciones especiales respecto a alguna posición). Para ello es preciso partir de que el grado de complejidad es un atributo de la realización (en tal o cual verso), no una propiedad de la pauta. Resulta, pues, insoslayable descubrir las propiedades fundamentales de la pauta.

Lo más revelador en la clasificación tradicional es el papel de la décima sílaba (necesariamente acentuada) y el de las sílabas cuarta o sexta (una de las cuales tiene que ser necesariamente acentuada). En el subtipo "sáfico" son acentuadas las sílabas 4 6/8 10; en el "heroico", las sílabas 2 6 10. Es sabido, por lo demás, que estos dos subtipos son los más frecuentes y "naturales", mientras que el subtipo "dactílico", por ejemplo, que no aparece más que raramente en la poesía de Garcilaso, es todavía más raro en la poesía culta del siglo XVII, el "enfático" es menos frecuente que el "melódico", y éste menos frecuente que el "sáfico" y el "heroico". En estos dos subtipos, los más "naturales", todas las sílabas acentuadas son pares: 2 4 6 8 10. ¿Será el "archisubtipo" que resulta de esta fusión, realizado por ejemplo, en

rogar, fingir, temer y estar quexoso
 2 4 6 8 10

(Egloga II, 50)

la forma "canónica" de la pauta métrica del endecasílabo?

Creo que Piera no deja lugar a dudas, como no deja lugar a dudas de que la estructura es yámbica, es decir, del tipo acentual *dirá*, no del tipo trocaico *hábil* (elijo ejemplos en que la *a* está en posición acentuada y la *i* en posición inacentuada: esquemáticamente, *i a*, y no *a i*). Aquí se impone una palinodia, pues estuve entre los "convertidos" a la escansión musical de Navarro Tomás, que no reconoce más que troqueos y dáctilos (e.g., *hábil*, *hábiles*). El análisis trocaico sigue siendo correcto para el octosílabo (y para otros metros "pares" en la terminología española e impares en la pauta), pero no lo es para el endecasílabo. Piera admite además la posibilidad de que exista el octosílabo dactílico ("Esta es la historia, señores, / de una mujer asesina"), aunque no sabe de ninguna composición octosilábica en la que todos los pies sean dáctilos.

Si la pauta de un tipo de verso tiene diez sílabas y las sílabas están agrupadas en pies binarios, tiene por fuerza que constar de cinco pies, y si los pies son yámbicos tenemos cinco pies yámbicos, es decir, tenemos un pentámetro yámbico. Nótese que decir que un verso determinado es un pentámetro yámbico no es sólo decir que es un "decasílabo" (terminología portuguesa, mucho más apropiada, por lo demás, que la española), pero en este caso viene a ser descubrir el Mediterráneo. Lo que resulta realmente nuevo es la demostración de que hay sólo dos tipos posibles de pentámetro yámbico, y que los dos tienen mucho más estructura de lo que se creía hace sólo un par de años. Quizá la manera menos complicada para todos (en especial para los impresores) de dar una idea sinóptica de todo

cia de prominencia entre la décima y la cuarta es más grande que la diferencia entre la décima y la sexta en el tipo (B), pues en este caso la única diferencia es que los dos casos de *a* sobre la décima no están dominados por ninguna *i*, como lo están los de la sexta. Queda así corroborada la intuición tradicional respecto al papel de esas posiciones, pero de manera más precisa y detallada, y más explícita. También recibe expresión la idea de que el “endecasílabo” está íntimamente relacionado con el “heptasílabo” y el “pentasílabo”, con los que aparece combinado en muchas composiciones. (Las deficiencias de esta terminología vuelven a ser evidentes: si el “heptasílabo” tuviera siete sílabas y el “pentasílabo” tuviera cinco, entre los dos sumarían doce sílabas, y no once o diez). El representado en (A) está formado por un “pentasílabo” seguido de un “heptasílabo”, y en el representado en (B) aparecen en el otro orden. Esto no quiere decir que los dos componentes puedan ser escindidos (como en los ejemplos dados como ilustración junto a esas representaciones) en todas o en la mayoría de realizaciones fonéticas. Como tampoco los yambos suelen tener realización independiente, sobre todo en la segunda parte del verso (los yambos *furor* y *morir*, que tienen existencia independiente, no son típicos, como no lo son *cerrar podrá...* y menos aún el ya citado *rogar, fingir, temer y estar...*). La procesión va por dentro.

No es posible pasar ahora a otras consecuencias no relacionadas con preocupaciones tradicionales, que a mi modo de ver representan un gran avance. Pero no puedo dejar de llamar la atención sobre el hecho de que la estructura (A) existe, a lo que parece, en todas las tradiciones poéticas que cuentan con un pentámetro yámbico, mientras que la (B), de tanta solera entre nosotros, no existe, o no ha existido por mucho tiempo, en inglés, en galo-romance (provenzal, catalán, francés) y en otras tradiciones³. Esto se debe, según Piera, que se inspira en Paul Kiparsky, a un principio conocido ya por el gramático indio Panini: el componente más ponderoso suele seguir al menos ponderoso. Piénsese, por ejemplo, en expresiones como *mondo y lirondo, radio y televisión, vinos y cervezas, bonbones y caramelos...* (y no “lirondo y mondo”, “televisión y radio”, etc.), que a veces coinciden de maneras inesperadas en distintas lenguas. Así tenemos, por una parte, *damas y caballeros* (inglés *ladies and gentlemen*), y por otra *hombres y mujeres* (inglés *men and women*)⁴. En una palabra, la estructura (A) es la más natural, y por tanto la primera opción. Cabe, pues, sospechar que la (B) no puede existir si no existe la (A), pero no viceversa.

De capital importancia es que las estructuras (A) y (B) permiten definir grados de complejidad en los versos. Un verso que no se desvíe en abso-

³ Sobre el catalán se puede ver ahora la *Métrica catalana* de Salvador Oliva (Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1980), inspirada en un modelo menos desarrollado que el de Piera.

⁴ Cf. Yakov Malkiel, “Studies in irreversible binomials”, *Lingua* 8 (1959), 113-160 (reimpreso en su libro *Essays on linguistic themes*, University of California Press, 1968).

luto de la pauta métrica no tiene complejidad o "tensión" alguna; uno que se desvíe máximamente tendrá una complejidad extrema. Entre esos dos polos (digamos, 0 y 1, apartándonos mínimamente de Piera en este punto) quedarán los versos de tensiones intermedias. Salta, pues, a la vista que los subtipos "dactílico", "enfático" y "melódico" son más complejos que los subtipos "sáfico" o "heroico", lo cual confirma de nuevo, con nueva precisión, una idea tradicional. Por lo demás, no puede sorprendernos que la mayoría de realizaciones no sean "canónicas", y que sean rarísimos los pentámetros en que la realización y la pauta se corresponden como en *rogar, fingir, temer y estar quexoso*. Aparte de que una métrica no es independiente de la fonología de su lengua, y en castellano abundan los polisílabos con un solo acento prosódico, el arte, que es lo opuesto al caos (cuando es arte genuino), no tolera tampoco la monotonía, la falta de novedad. De hecho, la escala de complejidad puede servir, creo, por lo menos en algunos casos, para evaluar la "modernidad" de una composición. No necesitaríamos ningún otro indicio para decidir, por ejemplo, que la estrofa del "Nocturno yanqui" de Cernuda es mucho más "moderna" y sutil que la de las "Coplas" de Manrique, con la que se relaciona "intertextualmente"⁵. El metro es octosilábico (en términos más precisos, tetrámetro trocaico), y su "quebrado" es "igual al hemistiquio del tipo trocaico del indicado metro", como muy bien dice Navarro Tomás (en nuestros términos, bímetro trocaico). En la composición de Cernuda, la complejidad es tal que rara vez se corresponden los acentos de las palabras y las posiciones fuertes de la pauta métrica. Aun en una de las subestrofas en que la correspondencia es casi perfecta hay un momento de tensión (el metro requiere *ahora*, no *ahóra*): "¿Cuántos años ahora tienes / De trabajo? ¿Veinte y pico / Mal contados?". El encabalgamiento, por supuesto, aumenta también la tensión entre el verso y la pauta métrica, por lo que no es sorprendente que aparezca tarde⁶. O que haya atraído tanto a Cernuda, perito sin par en materias de tensión métrica. Como tampoco es sorprendente que el verso de Cernuda sea tomado a veces por prosa. También es más fácil tomar por prosa el pentámetro de T.S. Eliot que el de Shakespeare. La evolución literaria es una realidad (y no puede ser pérdida de vista a la hora de la evaluación).

Con todo, las estructuras (A) y (B), y las de otros metros, no tendrían el interés y la importancia que tienen, a mi modo de ver, si no fuesen derivables algorímicamente de un sistema muy simple y revelador, sin más que fijar el número de pies. Según Piera, cinco pies binarios con acento en la décima tienen que ser por fuerza yámbicos (pentámetro), cuatro

⁵ Véase el detenido estudio de Gonzalo Sobejano "Alcances de la descripción estilística (Luis Cernuda: "Nocturno yanqui")", en *The analysis of Hispanic texts: Current Trends in Methodology*, ed. by Mary Ann Beck, Lisa E. Davis, José Hernández, Gary D. Keller & Isabel C. Tarán, New York, Bilingual Press, 1976, 89-112.

⁶ Cf. Antonio Quilis, *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, CSIC, 1964.

pies binarios con acento en la séptima tienen que ser trocaicos (tetrámetro) y, en general, el metro binario es yámbico si la última sílaba acentuada es par y trocaico si la última sílaba acentuada es impar. La configuración arbórea es consecuencia automática de una restricción general respecto a la ramificación, otra respecto al asignamiento de *i* y *a*, y un principio general de distribución simétrica (“even distribution”) que permite sólo las configuraciones más “equilibradas”. En el caso del pentámetro, las dos subestructuras no pueden ser absolutamente simétricas, lo cual permite que haya dos alternativas, pero en el caso del tetrámetro binario (octosílabo) es posible la simetría perfecta, por lo que hay un solo tipo de estructura, el representado en (C):

(C) [[T_i T_a]_i [T_i T_a]_a]

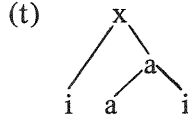
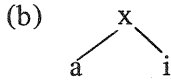
(e.g., *nuestras vidas son los ríos*)

El “quebrado” equivale a una de las dos subunidades, por supuesto (e.g., *cuáles fueron*). T, inicial de troqueo, es una abreviación de la secuencia *a i*, y todo lo demás, como antes. (C) muestra bien a las claras que el acento más importante del octosílabo es el del cuarto troqueo, y el que le sigue en importancia es el del segundo troqueo (el más importante del quebrado).

Nada mejor para poner a prueba el poder de revelación de la teoría que la enigmática versificación del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, que tantos mareos de cabeza y tantos traspies lleva causado⁷. El análisis de Piera, que no es menos brillante que su análisis del pentámetro, no deja incógnita sin despejar. Significativamente, su conclusión central no difiere de la conclusión a la que llegó Andrés Bello hace siglo y medio (como en el caso de otras conclusiones de Piera, dicho sea entre paréntesis), pero sí difiere de la de autores muy posteriores a Bello, desde Morel-Fatio a Dorothy Clarke. (Con el positivismo las ciencias adelantan que es una barbaridad). Lo que verdaderamente importa, de todos modos, es lo que precede a la conclusión, como en la geometría de Euclides. El teorema dice sencillamente que el llamado “verso de arte mayor” no es ni más ni menos que un tetrámetro ternario (anfibráquico, por más señas); más exactamente, una pauta de cuatro pies ternarios de la forma *i a i* (e.g., *inhábil*), es decir, la representada en (C) si reemplazamos cada T por A. Esto resulta todavía más sorprendente si recordamos que, en diamétrico contraste con la proverbial artificiosidad del verso de Mena, del verso del romancero se ha dicho que es hijo de la naturaleza, y no hijo del arte, como todos los demás versos (Juan Caramuel, 1660). Pero se debe simplemente a que la diferencia entre los dos metros no está en la “superestructura”, representada en (C), sino en la “infraestructura”; más exactamente, está en la diferencia de estructura interna que media entre T

⁷ Cf. Fernando Lázaro Carreter, “La poetica del arte mayor castellano”, reimpresso en su libro *Estudios de poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, 75-111.

(que es una abreviación de la estructura binaria (b)) y A (que lo es de la estructura ternaria (t)):



(El símbolo x tiene que ser reemplazado por *i* o por *a*, de acuerdo con lo que indica la estructura (C)). Basta con comparar (b) con (t) para ver que en un metro con pies del tipo (t) hay muchas más posibilidades de “tensión” entre un verso concreto y su pauta, y más posibilidades también de estropicio y descalabro. En el “verso de arte mayor” abundan, como se sabe, las “licencias”. Por ejemplo, en el verso que he citado antes (*una sq-lícita inquisidora*), la primera posición del primer anfibraco no tiene realización fonética (tenemos, pues, \emptyset -ú-na), y la posición fuerte del tercer anfibraco tiene como realización una sílaba no acentuada (*ta-in-qui*, y no *ta-in-qui*); en *el emperador de Constantinopla*, por el contrario, no tiene realización la tercera sílaba del segundo anfibraco, y las posiciones fuertes del primer pie y del tercer pie no son realizadas por acentos prosódicos⁸. Pero señalar las “licencias” no es aportar una explicación científica. Como subraya Fernando Lázaro Carreter, “hay ‘licencias’ en toda la poesía del mundo, y en el arte mayor alcanzan particular densidad; pero la causa de ésta debe ser averiguada, si queremos superar la mera constatación”. En el caso de Piera estas palabras no cayeron en saco roto.

Sabido es que el tetrámetro anfibráquico es una especie extinguida, como el dinosaurio⁹. Fue incapaz de coexistir junto al pentámetro yámbico, el favorito de los dioses de la poesía. Hay, pues, formas métricas peucederas y, a lo que parece, formas métricas inmejorables en términos humanos, como el pentámetro. Y no deja de resultar curioso que una especie tan vulnerable y tan poco difundida (no llegó a extenderse más allá de nuestras fronteras) haya podido surgir, sin claros antecedentes, cuando el simpar pentámetro o pentápodo del “dolce stil nuovo” (*al cor gentil ripara sempre amore*), ya más que centenario, había pasado por facultades poéticas tan geniales como las de Dante, Petrarca y Boccaccio. Dante había muerto casi un siglo antes de que naciese Juan de Mena.

⁸ Obsérvese que el segundo verso citado, que pudiera ser un endecasílabo por el número de sílabas y el acento en la décima, no puede ser un endecasílabo, por tener acento en la quinta, “licencia” intolerable.

⁹ No se me oculta que el pie de “¡Ya viene el cortejo! ¡Ya viene el cortejo!...” es también anfibraco, y que lo citado podría pasar por un tetrámetro. Pero de eso no se sigue que el tetrámetro anfibraco es el metro de “La marcha triunfal” de Darío. Ni creo que sea correcto decir que los versos del soneto “Gaita galaica” de Darío “corresponden al tipo auténtico del arte mayor”. Más cerca andan algunos versos de Valle-Inclán (e.g., *que tiene la boca de una aldeana*). Cf. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Syracuse University Press, 1956, párrafos 430 y 441.

Entre Mena y Manrique media sólo una generación¹⁰, entre Manrique y Garcilaso median dos. La soberanía de Garcilaso sobre la métrica castellana queda así, una vez más, de manifiesto, con lo que se salen con la suya los garcilasistas, desde Cernuda a José García Nieto (para no hablar más que de la generación del 27, la más gongorística). Hasta es posible que el sistema yámbico de Garcilaso (que contrasta también con el trocaico de Manrique, y no sólo con el anfibráquico de Mena) no tenga igual en castellano en la época premoderna¹¹. Su sistema pentamétrico es para Piera uno de los más ricos, y suele salir ganando cuando se lo compara con los de los poetas del XVII y del XVIII. No es, pues, sorprendente que haya sido el venero principal de Cernuda. Y es verdaderamente significativo, a mi modo de ver, que Cernuda se orientase hacia él, con certero instinto, desde tan joven. Son pocos los jóvenes que aciertan a no confundir los vaivenes generacionales con la corriente más honda de la evolución literaria (o, más generalmente, cultural).

Tal vez sea oportuno insistir en que lo de menos es el número de sílabas. Las "sílabas contadas" no son, sin más, indicio de maestría alguna. Superficialmente, metros muy distintos pueden tener el mismo número de sílabas: por ejemplo, el "endecasílabo", el "verso de arte mayor", y el alejandrino. Y hasta no superficialmente, pues el alejandrino, pongamos por caso, y el "verso de arte mayor" tienen un número exactamente igual de posiciones en la pauta métrica, a saber, doce. Esto se ve especialmente bien en estos alejandrinos de Moratín:

La bella que prendó con gracioso reír
mi tierno corazón, alterando su paz,
enemiga de amor, inconsciente, fugaz,
me inspira una pasión que no quiere sentir.

En el análisis de Piera la estructura de estos versos es la representada en (D):

(D) [[Y_i{Y_i Y_a}a]_i [Y_i{Y_i Y_a}a]_a]

Salta inmediatamente a la vista que la estructura del primer hemistiquio de (D) es idéntica a la del primer hemistiquio de (B) y que la del segundo hemistiquio de (D) es idéntica a la del segundo de (A). En términos tradicionales, el alejandrino es, pues, una unidad que consta de dos "heptasílabos"; en términos estrictamente métricos, consta de dos hexasílabos o, más precisamente, de dos hemistiquios de tres pies yámbicos cada uno. Es, pues, un hexámetro yámbico. Este hexámetro puede, naturalmente, alternar con el "heptasílabo" (como el "endecasílabo"), pero no se puede perder de vista que un "heptasílabo" independiente no puede tener exac-

¹⁰ Referencia obligada para el estudio de las *Coplas* es ahora la reciente monografía de Luis Suñén *Jorge Manrique*, Madrid, E.D.A.F., 1980 (Colección "Escritores de todos los tiempos").

¹¹ Navarro Tomás (par. 79) concluye que en las *Coplas* "los trocaicos quedan en minoría", pero esto es debido a que su teoría no incluye una escala de complejidad.

tamente la misma estructura que ninguno de los dos hemistiquios de (D), ya que éstos deben algunas de sus propiedades (y en particular las diferencias entre ellos) al hecho de que forman parte de una configuración arbórea (jerarquizada) que los abarca a los dos. De ahí que la estructura de los cuatro versos citados sea significativamente distinta de la estructura de los ocho versos que resultarían al dividir cada uno de ellos en dos. No existe, por tanto, la opción de escribirlos de una manera o de la otra. O existe, si se prefiere, pero es como la opción de comer salmón o comer besugo¹². Otro tanto cabe decir del “endecasílabo” con respecto al “pentasílabo” y al “heptasílabo” que lo componen (cuando éstos son más fáciles de separar que los hermanos siameses)¹³.

Que el número de sílabas no es responsable de la extinción del dinosaurio anfibráquico resulta evidente cuando se comprueba que el alejandrino ha existido por lo menos desde que se difundió el cuarteto monorrímo llamado “cuaderna vía” (de Berceo a Pero López de Ayala), inspirada quizá en la estrofa francesa de uso general después del *Roman d' Alexandre* (título del que se deriva el término “alejandrino”), en la segunda mitad del siglo XII. Con una sola excepción: la época del dinosaurio. Bien es verdad que no fue muy cultivado en los siglos XVI y XVII, y que tampoco se cubrió lo que se dice de gloria en el XVIII, pero sí “alcanzó extenso cultivo en España y América” (en palabras de Navarro Tomás) en el XIX y parte del XX, siendo uno de los metros principales de la época modernista (junto al endecasílabo, por supuesto, y al octosílabo). De la facultad estética de Rubén Darío (versificador sin par en la historia de la lengua, don de gran poeta) salió, sobre todo a partir de *Cantos de vida y esperanza* (1906), con una sutilidad no superada. Y aunque descendió en frecuencia y en complejidad con la generación del 27, representó un papel importante en la lírica y el teatro de varios autores, entre ellos Lorca y Cernuda (que hasta inicia su época surrealista en alejandrinos). Ni siquiera falta en la lírica de los “nueve novísimos”. Hay alejandrinos, por ejemplo, en la primera composición de *Arde el mar* (tres de ellos aparecen en el libro de Piera, poeta de la misma promoción, dicho sea de paso) y la segunda empieza con uno de no menos de dieciséis sílabas: “Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos”. Se dirá que el libro de Gimferrer no contiene ni una sola composición entera en alejandrinos, y sí contiene más de una en pentámetros sueltos, pero nadie pretende que el hexámetro yámbico sea superior al pentámetro como medio poético. De lo que se trata es de mostrar que, aunque consta de doce posiciones métricas, como el verso de Mena, no sólo no se ha extinguido sino que hasta ha evolucionado hacia formas más sutiles, como el pentámetro. En una palabra, no parece ser señor literario que haya de morir.

Espero que alguna o algunas de las consideraciones precedentes (de las

¹² Cf. Navarro Tomás, par. 24.

¹³ Lo dicho entre paréntesis es aplicable también a algunos alejandrinos, como se sabe (e.g., y *tu paloma arrulladora y montañera*, verso de Darío). Véase Navarro Tomás, par. 394.

que soy único responsable, como es obvio, pues sería absurdo pretender hablar por Piera o por cualquier otro creador) inciten a la lectura directa. Sólo la lectura directa puede dar la medida del estudio. Aunque adelantarse al juicio de la historia tiene sus riesgos, me atrevería a decir que acaba de ser inaugurado un nuevo periodo en las investigaciones métricas. Ello tiene sin duda mucho que ver con la sub-revolución que los últimos cinco años representan en los estudios fonológicos (paralela a la sub-revolución en la sintáctica y la semántica, aunque independiente), si no nos engaña la proximidad. La nueva fonología, que es de índole "métrica", supone, entre otras cosas, una revisión radical en la representación de la estructura acentual, estructura de tanta importancia en el verso. En la fonología "métrica", el acento no es concebido como una propiedad absoluta de una vocal, sino como la prominencia *relativa* entre sílabas contiguas y entre "pies" contiguos (un "pie" es una secuencia de sílabas). Y es que la nueva teoría fonológica no sólo atribuye un papel importante a la sílaba, sino también al "pie", y representa tanto los "pies" como las sílabas como unidades de estructura arbórea (jerarquizada) similares a las identificadas más arriba con las letras minúsculas (b) y (t). Las sílabas constan de dos partes, que pueden ser susceptibles de nueva división, si son complejas¹⁴; las palabras constan de sílabas agrupadas en uno o más "pies" (de ahí el apelativo "métrica"). Como Piera pone de manifiesto, estos "pies" fonológicos no tienen por qué ser identificados con los pies métricos del verso (por eso pongo la palabra entre comillas). Baste decir que en uno de los estudios más recientes e importantes, las dos últimas sílabas de las palabras latinas *inimicus* y *pepercii* (las vocales largas son reinterpretadas como geminadas) forman un "pie" por sí solas, mientras que la dos últimas de *tenebrae* no lo forman¹⁵. La configuración arbórea o "geometría" resultante puede ser, pues, muy compleja en algunas palabras. Se comprende que estas ideas no hayan podido menos de influir sobre las investigaciones métricas, en particular como inspiración y estímulo, aunque las nociones no sean tan afines como sugiere la terminología. El resultado más paradójico es que algunos autores ponen ahora en duda que el pie sea un elemento fundamental o "primo" en la teoría de la métrica, pero no ponen en duda que sea un "primo" de la teoría fonológica. Nadie niega, por supuesto, la existencia de pies métricos en el verso (en el nivel más bajo de la representación). Lo que algunos niegan, entre ellos Piera, es que la noción de pie sea un "primo" de la teoría, más bien que consecuencia automática de la aplicación de las reglas y principios del sistema (como la noción "docena", cabría añadir, es consecuencia de la aplicación de las reglas de la aritmética).

¹⁴ Cf. Kenneth Pike & E. Pike, "Immediate constituents of Mazateco syllables", *International Journal of American Linguistics* 13 (1947), 78-91.

¹⁵ Los ejemplos proceden de la brillante tesis doctoral de Bruce Hayes (*A metrical theory of stress rules*, MIT, 1980), que propone alternativas a un buen número de análisis de la monumental obra de Noam Chomsky y Morris Halle, *The sound pattern of English* (New York, Harper & Row, 1968).

Si por un lado la teoría de Piera no hubiese sido posible tal vez sin los avances más recientes de la investigación lingüística, por otra sus conclusiones representan una reivindicación de un metrista relativamente alejado de nosotros (como he sugerido más arriba): Andrés Bello (1781-1865). Esto parece significativo. Hace bastante tiempo ya que sospechamos que la *Gramática* de Bello es probablemente la mejor gramática castellana pre-generativa; ahora queda claro que su métrica es la mejor orientada y acaso también la que cala más hondo. Es de suponer que ello no sea pura casualidad. Más bien parece que la raíz de los dos aciertos está, entre otras cosas, en su manera de concebir y llevar a cabo la investigación. Dejemos intonso el tema, pero no sin apuntar que Bello fue coetáneo de Coleridge y Shelley, que podemos tomar como portavoces de una generación fuera de lo común (la de Hölderlin y Beethoven), y quizá el saldo de su destierro en Inglaterra no fuese enteramente negativo. A lo que parece, los extremos que separa el largo intermedio positivista conectan de nuevo y vuelve a ser posible echar nuevos cimientos. Sólo cabe lamentar que algunos predecesores de Bello no hayan sabido más que mirarlo por encima del hombro: Podríamos haber clausurado el periodo iniciado por Bello mucho más satisfechos de la singladura. Como para compensar, el nuevo periodo se anuncia lleno de promesas, y ya no es de ilusos aspirar a conocer al menos algunas facetas de la mente humana a nivel realmente explicacional.

Los Angeles, diciembre, 1980.