RAFAEL DE BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, 1962, 360 págs.

Aunque la métrica no sea el campo mejor conocido de nuestras letras, hay abundante bibliografía para poder trazar un apurado esquema de nuestra versificación; sin embargo, carecíamos de los planteamientos de tipo teórico que este libro nos viene a dar. Por eso es acertada la terminología del título: *sistema* (no tratado) y *rítmica* (no métrica). El lector sabe, pues, de las pretensiones y alcances de la obra aun antes de asomarse a sus páginas.

La misma novedad de los temas ha obligado al autor al empleo y creación de neologismos que, si acuñados conforme a nuestra tradición lingüística, en ocasiones sorprenden por su novedad. Creo que este aspecto de la obra dará lugar a reservas o discusiones, pero sin duda ha de resultar fecunda la polémica. Buena parte de nuestros estudios se basa en la exactitud —o inexactitud— de su terminología. Plantear toda una nueva nomenclatura para lo que se conoce mal o se ignora por completo, es una empresa que merece elogios, aunque no siempre aceptemos las soluciones propuestas. Porque promover problemas o entrever soluciones son también caminos para acercarse a la verdad.

En el capítulo I estudia el señor Balbín «la cadena fónica prosaria», introducción previa para el estudio de las características de prosa y verso. El análisis de un pasaje de Güiraldes le permite establecer unos cuantos principios válidos: desigualdad de los elementos de intensidad, asimetría de los acentos en la frase, carencia de ritmo (pág. 19). Idénticos resultados se obtienen al estudiar unas líneas de Pereda o un complejo fragmento de Cervantes. De ello se deduce que la cadena fónica en prosa «ciñe el instrumentos lingüístico a la espontánea variedad de su finalidad comunicativa, sin someterlo a principios de ordenación rítmica» (pág. 27).

En el capítulo II se intenta una caracterización paralela a la anterior de «la cadena fónica rítmica». Los resultados son —como era previsible— de una total diferencia: igualdad en el número de unidades cuantitativas, simetría en la localización de las cumbres de inflexión, reiteración simétrica de determinados sonidos (rima), distribución simétrica del último acento prosódico (pág. 31). Y estos resultados son válidos para poetas tan diversos y variados como Lope de Vega y Rubén Darío. Sería interesante que el autor estudiara un capítulo de singular importancia:

los fundamentos del verso libre y las particularidades de la métrica irregular. Precisamente por su propia naturaleza son estos aspectos menos asibles que los estudiados aquí; el primer paso a dar era éste, el de fijar las estructuras más rigurosas para pasar desde ellas a otras menos rígidas.

Es singularmente importante el capítulo III («El axis rítmico en la estrofa castellana»), donde se estudian la expresividad rítmica de nuestras estrofas y los elementos que la caracterizan (asociación de tono, intensidad y rima), y donde se señala —con buen acopio de materiales— cómo los llamados «versos mayores» (o «de arte mayor»), suelen recitarse con pausa interna porque rebasan la longitud del grupo melódico medio del español (págs. 44-45 y comprobaciones aducidas hasta la pág. 59). De toda esta especulación se infiere que «el *axis rítmico* es la clave de todo el sistema fónico de la estrofa», y a él hay que referir las unidades cuantitativas de cada verso, la distribución de las pausas, la valoración rítmica de los acentos y los fonemas rimantes.

En «El ritmo de cantidad» (capítulo IV) se estudian las delicadas cuestiones a que da pie el «problema de la sílaba». Precisamente porque la sílaba como 'núcleo fónico' se ha tomado tradicionalmente por 'unidad cuantitativa', los estudios de métrica tienen que hacerse de la mano con los fonéticos. Ahora bien, la sílaba métrica no es idéntica a la fónica, puesto que en ella vienen a integrarse un conjunto de rasgos anómalos a los que la retórica tradicional llama «libertades» o «licencias» poéticas. Es correcto el planteamiento que hace el autor sobre los caracteres de la sinalefa para inferir de ellos las formas que toman en castellano. Claro que no toda clase de sinalefas presenta las mismas características. Hay una, que pudiéramos llamar imperativa, producida al encontrarse fonemas inacentuados. Pero, aun en este caso, las soluciones fonéticas son distintas a las métricas, ya que la métrica se atiene, en estas circunstancias, a la regularidad numérica, mientras que la fonética obedece a hechos de articulación (sonidos eliminados, cierre de uno de ellos).

La poesía medieval puede ayudar a explicar los mismos hechos que el autor señala en este capítulo. Así, por ejemplo, los casos de sinalefa aducidos en la página 73 (IV, 16), en los poemas antiguos tendrían que mantener el hiato vocálico; lo mismo que los comentados en las páginas 74-75 (IV, 17). Con lo que se pone en evidencia algo que no suele tenerse en cuenta por nuestros tratadistas: el Humanismo y el Renacimiento no trajeron sólo unas formas y unas ideas nuevas, sino que en ello iba implicado un nuevo concepto de la lengua que tuvo que reestructurar su propia naturaleza poética: desde entonces el ritmo interior del verso (desde un punto de vista fonético y no sólo métrico) se cambió por completo y la lengua tuvo que adaptarse a ciertas nuevas necesidades, todavía no claramente aceptadas. Es importante que el autor hable en tales casos de sinalefa «más áspera». No de otro modo percibe el oído los testimonios ordenados en las páginas 73-77. Es más, la lectura con sinalefa de algunos de los ejemplos transcritos (Panero, Argensola, Tirso, Tamayo, en este orden) priva al pensamiento de los autores de la intencionalidad con que se formula.

La poesía popular va más lejos que la poesía culta al tratar la sinalefa entre versos distintos (págs. 75-81). Por no citar sino por una obra bien conocida, aduciré algún texto de los *Cantos populares españoles*, de Rodríguez Marín, donde se llega al grado extremo del fenómeno: la eliminación del fonema inicial de verso. Sírvannos estos ejemplos:

Cuando t'encuentro en la caye
'se rosa ropa con ropa,
er sentío me se quita,
'la sangre me s'arborota. (núm. 2875).

¡Qué güen flamenquiyo soy!
Tú me dises que me baya.
'Por darte gusto me boy (núm. 2935).

Se lo pei yorando
'la Binge der Cárme.
Er que me quite a mí la salusita,
Se la dé a mi pare (núm. 6311).

La compensación entre versos distintos se practica en la poesía culta de hoy. Así, Daniel Devoto (*Canciones de verano.* Buenos Aires, 1950) escribe un poema en sextinas asonantadas en decasílabos compensados:

Anochece en este momento,
en otro lugar de este mismo cielo
—las muchachas juegan en el río—. (*Canción VIII.*)

El análisis del ritmo de intensidad (capítulo V) se hace partiendo del proceso histórico que lo configuró y se acepta de la terminología, cada vez más difundida, de *palabras llenas* y *palabras vacías*. Es feliz la descripción que se hace de «semantismo semilleno» aplicado al pronombre, ya que puede actuar con una significación real o referida. Es especialmente agudo el análisis que se hace de las trasposiciones acentuales y la intencionalidad significativa que ello supone.

La acentuación en palabras vacías que el autor tiene en cuenta se puso especialmente de moda entre algunos escritores del modernismo y, más rara vez, del 98. Basten unos cuantos ejemplos que dan razón a la doctrina del señor Balbín, De Rubén Darío son los que siguen:

Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos. (*OC*, pág. 761.)

Con las piedras que en la costa
recogí,
cazaba águilas al vuelo,
lobos, y
en la guerra iba a la guerra
...contra mil.

No tornó mi piedra al mundo.
Pero sin
vacilar vino a mí el ave-
querubín (*ib.*, pág. 823).

Vamos a cazar, ¡oh Ramos!,
vamos por allí.
Suenan cuernos y reclamos
y ecos de jaurías; y
Vamos a cazar colores (*ib.*, pág. 825).

En el Juan Ramón Jiménez de la primera época aparece de vez en cuando el mismo rasgo, que, si no coincide totalmente con los alcances que Rubén le da, cuenta para el número de sílabas del verso. En los casos que voy a transcribir la palabra vacía con que el verso termina se compensa inmediatamente con el inicio del verso siguiente. Este artificio es paralelo —aunque de signo contrario— a los que el señor Balbín estudia en el capítulo IV de su obra. He aquí los ejemplos de Juan Ramón Jiménez, todos entresacados de la *Segunda antología poética* (Espasa-Calpe, 1920):

Entre la maraña de
sombras azules y hojas (pág. 36).

una nieve de sol; no, un
sol de luna; ¿estrellas, nardos?... (pág. 41).

lo están cantando los pinos
—y la luna rosa— y el
corazón de tu molino... (pág. 54).

En cuanto a Manuel Machado, Dámaso Alonso ha estudiado, con su habitual sagacidad, los recursos poéticos de que se vale. Ojeando las primeras páginas del ensayo *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado* (apud *Poetas españoles contemporáneos)*, tropezamos con versos que confirman muy bien la tesis de Balbín:

Pierrot y Arlequín,
mirándose sin
rencores... (pág. 54).

... entonces no más
suspiras por las
mujeres (pág. 55).

Queden aquí las observaciones en torno a estos recursos expresivos, pero no se olvide la filiación francesa de nuestro modernismo y como estamos en la misma línea que practica la partición anómala de las palabras, para acentuar —justamente— la sílaba de mayor elevación antes de la pausa. Pero estas cuestiones quedan fuera de los alcances del libro que comento.

En el capítulo VI se estudia «El ritmo de tono» y, en dependencia con él, los problemas que plantean las pausas, las cesuras y los encabalgamientos. Al considerar la *pausa interna simétrica*, señala el autor cómo rigen para ella las mismas normas que para el final del verso (una sílaba más que las aritméticas en los finales agudos, las mismas en los graves y una menos en los esdrújulos). De este arbitrio usaron los modernistas.

La princesa está palida — en su silla de oro. (Rubén Darío, *OC*, pág. 605).
Una hazaña del Cid, — fresca como una rosa *(ib.*, pág. 663).

Pero lo más curioso es ver cómo tales procedimientos valían ya en el mester de clerecía. He aquí unos cuantos testimonios de Gonzalo de Berceo:

Armaban que la lapida non podrían levantar. *(Sacrificio, 271c).*
Despues el sancto clerigo el que la misa canta *(ib., 275a).*
Ambos fueron katolicos, ambos de grant cordura *(S. Laurencio, 2c).*
Primero fue filosofo, despues papa alzado *(ib., 6d).*
Mirra para condir la mortal carnadura *(Loores, 32d).*
Commo él non refertó, que nos non refertemos *(ib., 69d).*

En los encabalgamientos léxicos y de estrofa hubiera sido útil el estudio de los procedimientos seguidos por Unamuno. Sobre todo el Unamuno de los sonetos. Como es sabido, y lo apuntó ya Romera Navarro, el poeta vasco rompía la estructura tradicional del poema para encabalgar cada elemento —cuartetos, tercetos— sobre el siguiente. Y no vale decir que don Miguel encontrara el molde adecuado a su temperamento en la rígida estructura del soneto (Romera, *Unamuno*, pág. 126), s no que en esto imitaba, probablemente, una técnica aprendida en los sonetistas ingleses, Milton acaso. Sin recurrir a otra compilación que la *Antología poética*, he ojeado el *Rosario de sonetos líricos*, y sin salir de los siete primeros de la selección de L. F. Vivanco, en todos ellos se practica el encabalgamiento.

El estudio de «La rima» (capítulo VII) es de los más importantes del libro. Partiendo de los conceptos tradicionales, el autor va interpretando nuevamente cada uno de los problemas planteados. Para no hacer interminable esta reseña, voy a fijarme en algunos puntos que puedo enriquecer con nueva documentación. El autor ha visto bien la diferencia entre la vieja *rima en eco* y las innovaciones modernas. En efecto, el poema *Eco y yo*, de Rubén Darío, practica un tipo de rima en eco no exactamente literal, sino que recurre al artificio de modificar los elementos repetidos, según las exigencias conceptuales. Fuera de la rima, pero con efectos armónicos semejantes, Adriano del Valle repite el eco en el interior del verso (poema de *La divina pastora)*; el recurso es rarísimo, pero la agilidad y gracia conseguidas distan mucho de lo vulgar:

Pastora, tora, tú tienes
rebaños, baños, de ovejas.
Yo taño, taño, mi trébol
roto, roto, en la arboleda *(Los gozos del río*, pág. 30).

Cuando el cuclillo tartamudo deja de cantar, el poeta —con su voz— repite el lindo romancillo:

Pastora, tú tienes
rebaños de ovejas.
Yo taño mi trébol
roto, en la arboleda *(ib.*, 31).

El autor, en un trabajo anterior, había publicado ya el estudio de la rima consonántica. El hallazgo es de gran fecundidad. Resulta sorprendente que no se sacaran consecuencias de un hecho tan patente por más que los investigadores se hubieran apercibido de su existencia. Así, Otto Jörder *(Die Formen des Sonetts*

bei Lope de Vega. Halle, 1936, pág. 150) señaló el artificio, usado varias veces por el Fénix, de repetir rimas en las que sólo cambia la vocal acentuada; Dámaso Alonso *(Lope de Vega, símbolo del barroco,* apud *Poesía española,* págs. 453-455) ha sacado consecuencias estilísticas de los recursos que encierran estas «rimas pobres». Merece la pena copiar un soneto a Micaela de Luján, porque veremos cómo se va pulsando toda la escala vocálica, mientras se mantiene como eje de rima la consonante *(-aros, -eros, -oros, -iros, -uros)*:

Ya no quiero más bien que sólo amaros
ni más vida, Lucinda, que ofreceros
la que me dais, cuando merezco veros,
ni ver más luz que vuestros ojos claros.

Para vivir me basta desearos;
para ser venturoso, conoceros;
para admirar al mundo, engrandeceros;
y para ser Eróstrato, abrasaros.

La pluma y lengua, respondiendo a coros,
quieren al cielo espléndido subiros
donde están los espíritus más puros.

Que entre tales riquezas y tesoros
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros,
de olvido y tiempo vivirán seguros *(Rimas,* 1602, núm. 133, apud D. Alonso, *loc. cit.).*

Lo importante es que este artificio —tan rebuscado— es un lugar común en las rimas de todos los poetas. Balbín lo documenta en Juan Ruiz y García Nieto, en San Juan de la Cruz y la Avellaneda, en Lope y Antonio Machado, en Zorrilla y Claro M. Recto. Creo que no caben más variados y distantes espíritus.

La *rima medieval,* estudiada también por el autor, cuenta con una tradición trovadoresca, independiente de la italiana. En nuestros días el poeta argentino Daniel Devoto ha resucitado las combinaciones provenzales en sus *Canciones de verano* (Buenos Aires, 1950). Recordemos sus endecasílabos de rima interna invertida:

¡Cuánto daría por oír tu voz
corriendo entre las hojas todavía
sonido fino entre las bayas rojas! *(Canción II*; rimas: *daría/todavía; hojas/rojas).*

Sus endecasílabos de doble rima grave:

Pienso en la curva de tu seno
(tú por el sur vas entre el heno
con una rama de laurel,

y mi cantar va en tu costado
por un diorama que me es fiel,
entre las parvas y el sembrado). *(Canción III*; rimas internas: *curva/sur vas; rama/diorama; cantar va/parvas.)*

«Los tipos estróficos fundamentales» son estudiados en el capítulo VIII, con especial consideración de la *estrofa yámbica* (y sus variantes la endecha, el terceto encadenado, la octava real, el soneto, el romance heroico, la lira, la silva y la seguidilla) y la *estrofa binaria trocaica* (y sus variantes: el romance, la redondilla, la décima, la octava italiana y la estrofa de pie quebrado). En relación con este capítulo está el IX y último del libro («La estructura rítmica del poema»), que viene a ser un complemento de las doctrinas expuestas y punto de partida para una futura métrica española.

El libro se completa con un *Apéndice* en el que se recoge —ordenada en un sistema esquemático, pero de gran claridad— la terminología usada en el libro. Esto, unido a unos minuciosos índices, facilita notablemente el manejo de la obra.

A lo largo de estas páginas he tratado de inventariar el contenido del *Sistema de rítmica*, pero haciendo ver lo que de original hay en la aportación del señor Balbín. La validez de su doctrina está atestiguada por una impresionante nómina de poetas (echo en falta el nombre de Unamuno, imprescindible, tanto por su valor intrínseco cuanto por las tentativas rítmicas que innovó), y con mis anotaciones no he hecho otra cosa que confirmar, desde otros puntos de vista y con absoluta objetividad, los postulados establecidos por el autor. Labor de la crítica será ahora la de perfilar los matices de todo este cuerpo doctrinario, apurar lo que, en un primer intento, sólo puede darse en sus líneas generales y aceptar o rechazar las hipótesis que se formulan. Todo esto ayudará a ir trazando la historia de nuestra métrica con unos principios teóricos que —habitualmente— se descuidan. Cuando se hayan transitado todos los caminos que ahora se roturan, será el momento de aceptar la terminología, que en este instante nos puede parecer novedosa, o será el momento de proponer otra mejor. Pero nada de ello podrá discutir a este libro el haber sido «bandeirante» en una selva tupida e ignorada.—*Manuel Alvar* (Universidad de Granada).