

LOS COMENTARIOS DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ SOBRE MÉTRICA EN *EL MODERNISMO. APUNTES DE UN CURSO*

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ' METER COMMENTARIES IN *EL
MODERNISMO. NOTES OF A COURSE*

Tibisay LÓPEZ GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Las numerosas menciones sobre métrica que hace Juan Ramón Jiménez en *El modernismo. Apuntes de un curso* (1953) demuestran el enorme interés del autor hacia esta disciplina, lamentablemente mucho más desatendida que otras en la investigación filológica. Este trabajo pretende analizar, a partir de esas referencias, algunas semejanzas y diferencias formales de las grandes obras del periodo llamado «modernista», pero muy especialmente entre las de Juan Ramón y Rubén Darío, con el fin de dar a conocer algo más su relevancia en la historia de la literatura hispánica.

Palabras clave: Modernismo, poesía, métrica, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío.

Abstract: The numerous references about meter provided by Juan Ramón Jiménez on *El modernismo. Apuntes de un curso* (1953) demonstrate the huge interest of the author in this discipline, unfortunately much more disregarded than other issues in philological researches. This study expects to parse, based on those references, some formal similarities and differences between the main masterpieces of the period known as «modernism», but very specially between the ones belonging to Juan Ramón and Rubén Darío in order to let readers know some more about their relevance in the history of hispanic literature.

Keywords: Modernism, poetry, meter, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío.

¿Hasta qué punto presta atención un poeta a la forma de sus versos: a su medida, a sus acentos, a su ritmo? La poesía está viviendo una época en la que estas consideraciones parecen ocupar un lugar secundario, pero lo cierto es que a lo largo de la historia han constituido un pilar fundamental en el ámbito de la creación literaria, por lo que no debe resultar extraño encontrar en *El modernismo. Apuntes para un curso*, de Juan Ramón Jiménez, multitud de referencias a la métrica de autores y poemas que representaron una de las épocas más importantes de la poesía (iba a decir española e hispanoamericana,

pero esas referencias se extienden también a la poesía francesa, inglesa e incluso estadounidense).

De la misma manera que ahora hay *celebrities* que marcan el modelo de pantalones, peinado, zapatos y demás complementos que se deben llevar para “ir a la última”, también se podría decir que ha habido *celebrities* literarias, esto es, escritores que o bien iniciaron o bien siguieron modas en su escritura o que, por el contrario, decidieron mantenerse alejados de ellas. Este trabajo se propone analizar algunas de esas referencias a las que alude Juan Ramón desde la historia de las formas literarias, aportando ejemplos concretos de su obra poética y de la obra de otros autores mencionados como Rubén Darío, José Asunción Silva, Antonio Machado o Edgar Allan Poe, con el fin de resaltar la importancia de los aspectos formales e intentar aclarar comentarios encontrados en los *Apuntes* que pueden resultar confusos.

El primer comentario a la métrica aparece muy al principio de los apuntes tomados por Zenobia y se refiere a José Asunción Silva: «algunos metros calcados de los de Poe. “Nocturno”, metro de cuatro, igual que “El cuervo”. Nervo: “el metro de doce son cuatro corceles”» (1999: 15). Sobre este aspecto y sobre el «Nocturno» insistirá en tres ocasiones más (1999: 33, 34 y 37). Bajo este metro subyace el ritmo cuaternario del romance con acentos en 3.7, que «puede configurarse como serie o tirada rítmica (ooóo), y de hecho muchas veces ha funcionado así, por ejemplo para lograr la melodía de las cuartetos asonantadas de “A Margarita Debayle”, de Rubén Darío» (2005: 151). He aquí la primera estrofa de *The Raven*, de Edgar Allan Poe (2011):

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore —
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“Tis some visiter” I muttered, “tapping at my chamber door —
Only this and nothing more.”

Tal vez este «metro de cuatro» guarde alguna relación con el tetrámetro trocaico inglés. Ofrezco a continuación un análisis de este poema que puede resultar útil:

Tras unas pocas lecturas debe emerger una noción trocaica al sentir cómo la mayoría de las primeras sílabas de verso son acentuadas, y que esa tendencia continúa al organizar en pares, es decir, suelen ser acentuadas las sílabas impares. El número de estas sílabas suele ser 16, 15 a veces, pero siempre acentuada la 15. Enseguida se ve que el verso puede dividirse en dos partes iguales, de 8, con algunas segundas mitades –hemistiquios– de 7. O sea, el verso es un doble octosílabo, similar en estructura al doble heptasílabo que llamamos alejandrino.

Para obtener las sílabas en inglés debemos recordar que con frecuencia una ‘e’ antes de líquida, ‘l’ o ‘r’ se elide, no se pronuncia, perdiéndose una sílaba original.

Aparecen así 11 octosílabos, ya que los seis versos de la estrofa son dobles octosílabos excepto el sexto que es simple¹.

La escansión de muchos de estos versos se hace, entonces, en hemistiquios de octosílabos, que, a su vez, pueden estructurarse en grupos de cuatro sílabas. Algo parecido ocurre en el «Nocturno» de José Asunción Silva, del que reproduzco la primera parte:

«Nocturno», 1892 (*El Libro de Versos*, 1923)

I

4 Una noche
 24 una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de álas,
 4 Una noche
 20 en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas,
 16 a mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 4 muda y pálida
 16 como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 16 hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 16 por la senda que atraviesa la llanura florecida
 4 caminabas.
 6 Y la luna llena
 24 por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca,
 4 y tu sombra
 4 fina y lánguida
 4 y mi sombra
 12 por los rayos de la luna proyectadas
 8 sobre las arenas tristes
 8 de la senda se juntaban.
 4 Y eran una
 4 y eran una
 10 ¡y eran una sola sombra larga!
 10 ¡y eran una sola sombra larga!
 10 ¡y eran una sola sombra larga!

Y también lo hizo Salvador Rueda en los poemas «El órgano salvaje», dedicado a José Francos Rodríguez, y «Las cataratas del Niágara», dedicado a Domingo Blanco, ambos pertenecientes al poemario *Trompetas de órgano* (1907):

12 En la gruta de millares de columnas,
 12 de un salterio las cadencias se desgranar,
 16 cuyas cuerdas son las gotas, que en hileras pensativas
 8 como espíritus se alargan.

¹ SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Francisco Javier, <http://www.aldebaransoft.es/Teatro-Escritos/The%20metric%20of%20Poe%20Raven.htm> [consultado el 14 enero de 2016]

12 Y cual líricos collares de buriles,
 12 cual ringleras de cinceles que trabajan
 12 en labores que resisten la balumba
 8 de las épocas que pasan
 [...]

8 A diez leguas de distancia
 12 del estrépito espumante de melenas,
 12 del desplome de alaridos y de asombros,
 16 ya el oído lo recoge con su acústica trompeta,
 16 y en el órgano auditivo, en su caja vibradora,
 8 como bronco son penetra,
 12 como el son de un abejorro inmensurable
 8 de infinitas alas negras,
 16 que atronando el Continente con su trompa terrorífica,
 16 todo el vasto Continente conmovido zumba y tiembla.

Rueda incluye una nota al final de estos poemas: «ritmo español de cuatro sílabas combinadas. (El hemistiquio de la copla popular y del romance)» (1907: 143 y 154). En ese mismo poemario incluye «El entierro de notas» con otra nota a pie: «organismo rítmico del autor, creado con elementos españoles de nuestro octosílabo popular, y ya aclimatado en España» (1907: 44). El poema es un sexteto agudo de semiestrofas simétricas con versos hexadecasílabos, tan querido y practicado por los modernistas. Reproduzco la primera estrofa para que se entienda mejor la explicación:

Al compás de una cadencia las hormigas van cantando,
 las hormigas o las notas que al andar van recitando
 por el raro laberinto del pentagrama ideal:
 en renglones jeroglíficos, confundiendo sus raudales,
 van por líneas paralelas las hormigas musicales
 componiendo un largo entierro que camina a lo inmortal.

Y la historia no acaba aquí, porque Juan Ramón, además de llamar «nocturnos» a la segunda sección de *Arias tristes* y a algunos poemas del *Diario de un poeta recién casado*, *Eternidades*, *Piedra y cielo*, *de Belleza* y *de la Estación total*, quiso experimentar también con esa misma posibilidad rítmica. Así en «Nocturno», dedicado a Gregorio Martínez Sierra, de *Rimas* (1902)²:

8 Ya la luna amarillenta
 4 va subiendo.
 12 Mis pupilas, anegadas por el llanto,
 8 se han cuajado de luceros.

² Copio la última estrofa, en la que se ve más claramente la simbiosis entre el tetrasílabo, el octosílabo y el dodecasílabo.

- 8 Siento frío... ¡Quién pudiera
 12 dormitar eternamente en su ensueño,
 8 olvidarse de la tierra
 12 y perderse en lo infinito de los cielos!
 12 Llega un aire perfumado, caen mis lágrimas;
 12 estoy solo; mis amores están lejos...

Esta modalidad se suele denominar dodecasílabo ternario a la francesa (2005: 209). La sonoridad de estos poemas se conseguirá siempre con los múltiplos de cuatro: versos de cuatro, ocho, doce, dieciséis, veinte sílabas, etc. En «Paisaje del Corazón» y «Tétrica», al que pertenece el siguiente ejemplo, de *Ninfeas*, se encuentra también:

12 Con los labios espumosos entre abiertos,	3.7.11
16	cual gozando las caricias de algún Beso enamorado. . . . ;	3.7.10.11.15
8	con los ojos vidriosos,	3.7
16	con los ojos tremulentos entornados tristemente,	3.7.11.13.15
8	fijos. . . . , fijos en un punto,	1.3.6.7
16	quedó helada, en raro éxtasis la Carne,	2.3.5.7.11
20	fascinada por el Alma que volando se perdía entre las brumas	3.7.11.15.19
8	del país de las Visiones,	3.7
8	convertida en una lágrima. . . .	3.5.7
16 Junto al lecho, sollozaban tristes Carnes Animadas.....;	3.7.9.11.15
12	tristes Almas Encarnadas, junto al lecho	1.3.7.11
4	sollozaban.....	3

Rubén Darío, que no podía ser menos, cuenta también en su obra con «nocturnos»: dos de ellos en serventesios de alejandrinos, de los cuales uno presenta seis estrofas y el otro, dedicado a Mariano de Cavia, cinco. José María Martínez en su edición de *Cantos de vida y esperanza* los incluye en la sección «Otros poemas» (2007: 399 y 450). Un nocturno polirrítmico de Rubén Darío, con versos de siete, de nueve, de once y de catorce sílabas, aparece en *El canto errante*, de 1907:

Silencio de la noche, doloroso silencio
 nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?
 Oigo el zumbido de mi sangre,
 dentro mi cráneo pasa una suave tormenta.
 ¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
 soñar. Ser la auto-pieza
 de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!
 Diluir mi tristeza
 en un vino de noche
 en el maravilloso cristal de las tinieblas...
 Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?

Se ha cerrado una puerta...
 Ha pasado un transeúnte...
 Ha dado el reloj trece horas... ¡Si será Ella!...

Incluso Antonio Machado participa en esta moda de los nocturnos y escribe el suyo propio en *Soledades* (1903) dedicándoselo a Juan Ramón Jiménez, distinto a los poemas anteriores: son serventesios de endecasílabos, que arrancan con ritmo melódico (3.6.8.10) y van combinando distintas variedades acentuales a lo largo de las siete estrofas que lo completan. Empieza así:

Sobre el campo de Abril la noche ardía
 de gema en gema en el azul... El viento
 un doble acorde en su laud tañía
 de tierra en flor y sideral lamento.

Cuando en los *Apuntes de un curso* llega la ocasión de hablar de los precursores del modernismo, Juan Ramón menciona a Bécquer, a Augusto Ferrán y a los poetas del litoral, entre ellos, a Rosalía de Castro, de la que destaca su octosílabo tradicional, y a Vicente Medina, que refleja en su poema «Cansera» los rasgos dialectales de la huerta murciana. De él dice que está «escrito en verso libre de diez con seis y siete» y que «Unamuno y Bécquer usan esta medida» (1999: 21).

A continuación, enlazando con la influencia que de Théophile Gautier y Theodore de Banville reciben el simbolismo y Rubén Darío, Juan Ramón habla de los sonetos en «alejandrino francés de doce [sílabas] (en español de catorce por ser agudos los [versos] franceses). Es propio para cantar a un héroe exterior, a un personaje un poco mitológico. El verso amplio francés es exterior, nada íntimo, ni de imaginación subjetiva, es descriptivo y de forma perfecta. «La dulzura del Ángelus» es un poema simbolista, tierno, desilusionado, de comprensión musical» (1999: 23). A ese soneto se referirá más adelante (1999: 26 y 41). Es un soneto de alejandrinos, del cual encontramos varios ejemplos en la obra de Juan Ramón: seis en *Ninfeas* («Ninfeas», «Éxtasis», «El Alma de la Nieve», «Siempreviva», «Hiel» y «Cuadro»), solo dos en *Rimas* («Vidriera» y «Exótica») y ninguno en los libros posteriores. Llama la atención que todos los heptasílabos de esos poemas sean de ritmo melódico y que años después no sea tan abundante su aparición, hecho significativo si se tiene en cuenta que los primeros poemarios se enmarcan en pleno movimiento modernista y que era uno de los ritmos preferidos del momento.

El primer libro de Leopoldo Lugones, *Las montañas de oro*, está escrito «en pareados de alejandrinos, completamente franceses, de tipo francés, con una gran amplitud de estilo y de voz» (1999: 50). Es una imitación de Víctor Hugo a través de Rubén Darío, dice Juan Ramón. Aunque el pareado sea la estrofa predominante, Lugones también escribe en esa obra algunos poemas en tercetos y en quintetos de endecasílabos. También se componen en pareados de

alejandrinos «Al rey Óscar», el «Coloquio de los centauros», «Cosas del Cid» o la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» de Rubén Darío; y «El Alma de la Luna» de *Ninfeas* y «Almas de Violeta» (del poemario homónimo) de Juan Ramón.

Al decir que «*Lascas*, de Salvador Díaz Mirón, está compuesto solo en dos consonantes» (1999: 63) tal vez se refiera a que todos los poemas están compuestos en estrofas de rimas consonantes. Todos, excepto los poemas «Paquito» e «In hoc signo...», romances octosilábicos. Entre muchas otras autoras americanas menciona a Delmira Agustini como la más influida por el modernismo: «*El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), elegías blancas, metros del modernismo. Metros alejandrinos» (1999: 68).

En las páginas precedentes a la lección del soneto (lunes, 9 de marzo de 1953), Juan Ramón repasa el origen del modernismo y su evolución hasta detenerse en Miguel de Unamuno y en sus hexámetros, tema que, por razones de espacio, no trataré aquí.

El soneto, traído de Italia a nuestra poesía por Boscán y Garcilaso en el siglo XVI (y mucho antes por el Marqués de Santillana) no caló de la misma manera en todos los autores. Explica Juan Ramón que los sonetos de Garcilaso son «tiernos, dulces, nada arquitectónicos», frente al soneto «A una dama muy blanca vestida de verde», de Góngora, que indica una idea pictórica y es muy distinto, arquitectónico, de forma cerrada, cuyos endecasílabos no son regulares porque presentan distintos ritmos, un ritmo roto (1999: 111). Recuerda que fray Luis de León escribió pocos sonetos (1999: 112) y que el modernismo les dio gran libertad, incorporando en ellos versos de medidas diferentes (1999: 110-111). Unas páginas más adelante comenta lo siguiente: «el francés popularizó el soneto en alejandrinos. El verso clásico español es de ocho sílabas: romances. ¿Por qué no pueden hacerse sonetos en octosílabos?» (1999: 117) Ejemplos de estas declaraciones de Juan Ramón son del poeta nicaragüense: «Un soneto a Cervantes», uno de los seleccionados por Juan Ramón para *Mi Rubén Darío* (2012: 81), en el que aparecen combinados verso de once y siete sílabas (recuérdese, los dos metros característicos de la lira clásica española), y los sonetillos «Para una cubana» y «Para la misma», de *Prosas profanas*, escritos, precisamente, en octosílabos, aunque Juan Ramón señala también que Darío hizo cuatro de seis sílabas (1999:121). No he encontrado en la poesía completa de Darío cuatro sonetos de seis sílabas, lo que me lleva a pensar que tal vez quiera referirse a los dos sonetillos anteriores, a «Mía», sonetillo (este sí) de hexasílabos, publicado en *Prosas profanas* y al poema «A Francisca», sonetillo de heptasílabos incluido por José Carlos Rovira en «Selección de poemas dispersos» como primero del conjunto de poemas dedicado a Francisca Sánchez (2011: 811). Y el propio Juan Ramón incluye en el poema «Mi ofrenda» de *Ninfeas* dos sonetos en eneasílabos. También señala que hay sonetos de trece versos (1999: 122),

referencia indudable al «Soneto de trece versos» de Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*.

Es Rubén Darío, según Juan Ramón, quien lleva a cabo la renovación del alejandrino español-francés, que estaba abandonado en España desde los tiempos de la cuaderna vía medieval (1999: 124). Dice del soneto «A Margarita Gautier», de *Prosas profanas*: «está lleno de innovaciones: la segunda línea, el segundo verso por ejemplo introduce los acentos agudos; los finales agudos son una innovación importante. Todo el resto del soneto tiene una apoyatura aguda que da encanto particular a un soneto patético como es este» (1999: 124-125). Pero no es el único soneto con finales agudos. También los tienen «Ite, missa est», «El Cisne», de *Prosas profanas*; y «Caupolicán», «Venus», «De invierno», «Leconte de Lisle», «Catulle Mendès», «J. J. Palma», «Parodi» y «Salvador Díaz Mirón», de *Azul*...

Otras de las innovaciones consistió en la búsqueda de encabalgamientos hemistiquiales o «hemistiquios fundidos» en palabras de Juan Ramón. En vez de separar una palabra en final de verso, como hizo fray Luis en su oda «A la vida retirada» al separar en dos versos el adverbio «miserable/mente», la separa en el interior del mismo, entre los dos hemistiquios que forman el verso compuesto (1999: 125). Jorge Urrutia cita dos versos extraídos de *Cantos de vida y esperanza* (1999:125):

«Filosofía»
dejad la responsabilidad a las Normas

«A Phocás el campesino»
Sueña, hijo mío, todavía y cuando crezcas

La cesura en el primer verso debe hacerse en “responsa/bilidad”, pero en el segundo se debe ejecutar así: “to/davía” y no “toda/vía”, de manera que al primer hemistiquio se le pueda sumar una sílaba al final agudo y conseguir las siete sílabas de rigor.

Otro ejemplo llamativo se produce en el primero de los tres «nocturnos» darianos mencionados antes. Reproduzco la cuarta estrofa:

Esperanza olorosa a hierbas frescas, trino
Del ruiñeñor primaveral y matinal,
Azucena tronchada por un fatal destino,
Rebusca de la dicha, persecución del mal

La división en el segundo verso sería así: “del ruiñeñor prima/veral y matinal”. Esta estrofa fue elegida como ejemplo por Tomás Navarro Tomás al contener un alejandrino ternario integrado en alejandrinos ordinarios. El alejandrino ternario es aquel que «se distribuye a veces en tres grupos silábicos en lugar

del corriente orden binario de los hemistiquios. Bajo la influencia francesa, Darío intercaló algunos versos de esta especie entre los alejandrinos ordinarios [...] Literalmente cada uno de tales versos solo consta de trece sílabas». «Sin embargo, -explica-, el hallarse entre alejandrinos de tipo común, hace que se les acomode a este mismo molde como meros casos de encabalgamiento. [...] Su valor ternario se manifiesta con carácter propio si se suceden en serie regular» (1978: 422). De manera que el adjetivo “primaverál” se convierte en una palabra puente, fundiendo dos hemistiquios de seis sílabas gramaticales equivalentes a siete sílabas métricas por tener final agudo. Otro caso de hemistiquios fundidos es el que aparece en el poema «El reino interior», de *Prosas profanas*:

Una selva suntuosa
 en el azul celeste su rudo perfil calca.
 Un camino. La tierra es de color de rosa,
 cual la que pinta fra Doménico Cavalca
 en sus Vidas de santos. Se ven extrañas flores
 de la flora gloriosa de los cuentos azules,
 y entre las ramas **en/cantadas**, papemores
 cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
 (Papemor: ave rara; *Bulbules*: ruiseñores.)

La escansión del séptimo verso obliga a dividir el adjetivo «encantadas» y la sílaba átona «en» se convierte en tónica para conseguir las siete sílabas en cada hemistiquio: yen-tre-las-ra-mas-en (6+1= 7) / can-ta-das-pa-pe-mo-res (7).

Esteban Torre (2000: 90) cita un verso del segundo de los «Retratos», incluido en la sección «Otros poemas», de *Cantos de vida y esperanza*:

¡Oh, sor María! ¡Oh, sor / María! ¡Oh, sor María!

En este caso, el encabalgamiento no es tan abrupto como en el anterior, pero es igualmente necesario aplicar la regla de sumar una sílaba a finales agudos para obtener el cómputo silábico. Es el que encontramos en el primer verso de «Parodi»:

Dio a sus estrofas **el/cielo** azul de Italia
 Le atrajo con su inmenso fulgor el gran París
 Ciñeron su cabeza los lauros de la Galia
 Y fueron sus hermanos los hijos de San Luis

Juan Ramón también puso en práctica ese procedimiento y es fácil encontrar fusión de hemistiquios en su obra. En *Ninféas* se pueden detectar varios casos; los dos primeros corresponden a un poema en dodecasílabos de seguidilla (7+5), mientras que el tercero pertenece a un poema que combina versos hexadecasílabos con octosílabos como versos independientes y hemistiquiales:

«Tropical»

12	la niña, en su fantásti/ca somnolencia,	7+5 (2.6 + 4)
12	vagando va en la gón-do/la sonrosada	7+5 (2.6 + 4)

«La cremación del Sol»

16 aureolando la **fantásti/ca** cabeza de lo Ignoto

Como se ve, en este poemario la fusión no se da solo en los versos alejandrinos, que plantean dos posibles lecturas: una hemistiquial y otra en series rítmicas. En el poema «Mis demonios» la serie acentual 3.8 hace posible la combinación del alejandrino con el eneasílabo y el pentasílabo. Por eso no considero adecuada la división hemistiquial de los alejandrinos propuesta con las barras oblicuas:

9	En los antros abrasadores	3.8
14	de mi espíritu atormen/tado por el anhelo	3.8.13
9	de anegarse en los esplendores	3.8
5	de un blanco cielo,	1.2.4
14	tres Demonios me deses/peran con sus furores,	1.3.8.13
9	tres Demonios que, en la negrura	1.3.8
9	de su cárcel triste y oscura,	3.5.8
5	en raras danzas	2.4
14	giran raudos en los de/lirios de su Locura,	1.3.8.13
9	impulsando á mis Esperanzas	3.8
14	á abismarse en las melan/cólicas lontananzas	3.8.13
9	que, en los brazos de la Amargura,	3.8

Elegías puras presenta casos como este, en el que el verso podría leerse con cesura o bien suprimirse esta y hacer diéresis en «ruinas», pronunciando el sustantivo en tres sílabas:

14 y hoy tus aguas para/das reflejan en ruinas

Las dos secciones de alejandrinos de *La soledad sonora* («La soledad sonora» y «Rosas de cada día») ofrecen una mayor presencia de hemistiquios fundidos, como señala Jorge Urrutia (1999: 125). Ofrezco algunos ejemplos:

(«La soledad sonora», poema VI)

14 Ah, quién pudiera pro/longar eternamente 7+7 (1.2.4.6 + 2.4.6)

(«La soledad sonora», poema IX)

14 cuando sonrío a la i/lusión, cuando suspira... 7+7 (4.6 + 2.6)

(«Rosas de cada día», poema XIV)

14 La lluvia deja so/litarios los jardines, 7+7 (2.4.6 + 2.6)

(«Rosas de cada día», poema VI)

14 lo reclina, indolen/temente, en el vacío! 7+7 (3.6 + 2.6)

(«Rosas de cada día», poema XVI)

14 yerra en la brisa sen/sual y humedecida 7+7 (1.4.6 + 2.6)

(«Rosas de cada día», poema XXV)

14 se perdía en las sen/das, indolentemente... 7+7 (3.6 + 3.5)

Sin embargo, los comentarios sobre los sonetos dodecasílabos pueden resultar un tanto confusos en esta edición: «su soneto a Whitman es de doce sílabas, [como el] verso [denominado] de seguidilla [tiene también doce versos aunque no puede confundirse (...)]» (1999: 118). Según esta cita, parece entenderse que el soneto a Whitman está compuesto en versos dodecasílabos, pero no en dodecasílabos de seguidilla, una variedad fácil de identificar, mientras que la edición de Ricardo Gullón es mucho más clara: “su «soneto a Whitman» es de doce sílabas. Verso de la seguidilla: es un verso de siete más cinco sílabas; unidas resultan versos de doce sílabas.” (1962: 129).

Desde luego, el «Soneto a Whitman» (con serventesios o cuartetos de rimas cruzadas) no admite más lectura que la del dodecasílabo de seguidilla, verso de seis sílabas distribuido en un primer hemistiquio de siete y un segundo hemistiquio de cinco. La estructura es clara.

Los encabalgamientos de ese soneto no son demasiado forzados, si bien algunos dividen una estrecha estructura gramatical: sustantivo + complemento

del nombre con “de” o adjetivo + sustantivo (“Y «¡Trabaja!», al robusto / trabajador”). Igual es el soneto «Salvador Díaz Mirón», de *Azul...*

El poema «Tropical», de *Ninfeas*, dedicado a Manuel Machado, consta de ocho serventesios de dodecasílabos de seguidilla a la manera tradicional 7+5. Recupero la primera estrofa:

..... Derramando fragancias / cantan las brisas
y á sus besos suspiran / los plataneros.....,
y en juegos refulgentes / de frescas risas,
voluptuosos ondulan / los áureos mares.....

El resto de dodecasílabos que aparecen en el poemario parecen no ser hemistiquiales, pues se insertan dentro de series rítmicas. Sirvan como ejemplo las dos primeras estrofas de «Paisaje del Corazón», que ya explicó Pablo Jauralde (2006: 2002).

8 ¿A qué quieres que te hable.....?	2.3.7
4	Deja....., deja.....;	1.3
12	mira el cielo blanquecino, mira el campo	1.3.7.9.11
8	inundado de tristeza.....	3.7
8	Sí, te quiero mucho, mucho.....	1.3.5.7
4	¡Ay! aleja	1.3
12	tu mejilla de mis labios fatigados;	3.7.11
8	calla....., calla.....; mi alma sueña....	1.3.5.7

Curiosamente, el dodecasílabo de seguidilla se invierte y en las *Baladas de primavera* la estructura elegida será la de 5+7 en todos los poemas con presencia del dodecasílabo hemistiquial (salvo la «Balada triste del avión», que tiene hemistiquios de hexasílabos): «Balada de la mañana de la Cruz», la «Balada del almoraduj», la «Balada de la mujer morena y alegre» y la «Balada del prado con verbena».

Continúa diciendo en los apuntes que «los acentos son diferentes a los de «Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana» (1999: 118), de *Cantos de vida y esperanza*, y es verdad: este es un poema formado por veintiocho serventesios (o cuartetos de rimas cruzadas) de endecasílabos. El ritmo de seguidilla no es el que sugiere el poema aunque en algunos casos sea posible leer (eso sí, con cesuras forzadas) hemistiquios 7+5. Por el contrario, «Leda» consta de cuatro serventesios de dodecasílabos con un ritmo diferente, el mismo que el del poema «El verso sutil que pasa o se posa», que quiere ser una demostración de que sí se pueden escribir endecasílabos con acento en quinta (que resultan ser siempre dodecasílabos, claro). Rubén Darío hizo recaer un acento sobre la quinta sílaba de los endecasílabos en la «Balada laudatoria» a Valle-Inclán (endecasílabos galaicos antiguos), convirtiéndose los

versos en endecasílabos compuestos 6+5, como explica Domínguez Caparrós (2014: 146). Tanto «Leda» como «El verso sutil...» presentan la misma estructura hemistiquial en hexasílabos. El segundo puede parecer un poema de endecasílabos, pero sus acentos en la quinta sílaba revelan otra escansión, ya que «la inclinación al verso de doce viene provocada o favorecida especialmente cuando la quinta posición está ocupada por sílaba aguda» (2005: 198), como ocurre en ese poema, a diferencia de la «Balada laudatoria», en la que el acento en quinta recae siempre sobre palabras llanas.

Intentaré comentar a continuación un aparente endecasílabo con acento en quinta de «Tarde gris», en *Ninfeas*:

–¿Y cuando me muera...? –dijo sonriendo

El análisis métrico de este poema revela que los versos se ajustan a tiradas rítmicas de naturaleza anapéstica (la secuencia ooÓooÓooÓ en los versos heptasílabos, decasílabos, tridecasílabos y alejandrinos con acentos sistemáticamente, salvo alguna excepción, en la tercera, sexta y novena sílaba); y de naturaleza dactílica, con esta secuencia ÓooÓooÓoo, en los eneasílabos y dodecasílabos, sobre el esquema acentual 2.5.8, aunque algunos dodecasílabos presentan el siguiente esquema:

12	No le dije nada; la besé angustioso,	1.3.5.9.11
12	más frías que la nieve....., y seguí mirando	1.2.6.9.11
12	á la Lejanía confusa, brumosa,	5.8.11

Hechas estas consideraciones, vuélvase al supuesto endecasílabo de antes. En la primera edición del poemario (1900) aparece la diéresis sobre el gerundio; el poeta deshace de esa manera el diptongo, alejándose de la norma ortográfica, para conseguir el ritmo deseado. Por tanto, debe ejecutarse como dodecasílabo con acentos en 5.7.11, es decir, el ritmo impar que lleva el poema. Lo mismo ocurre en «Y las sombras», del mismo libro:

8 Era el Día de los Sueños.....;	1.3.7
12	era el Día en que las Penas sueñan Besos.....,	1.3.7.9.11
8	y soñó el Alma tristezas.....,	3.4.7
8	y soñó el Alma lamentos.....:	3.4.7
8	En un Alba de azahares	2.3.7
14	sonreían á otros ojos unos ojos negros.....,	3.5.7.9.11.13
12	y los ojos parecían dos luceros.....	3.7.9.11
8	¡Oh, los dulces ojos negros.....!	1.3.5.7
12	¡Pobre Alma.....! ¡Cómo llora en el Silencio.....!	1.3.5.7.11

Si el último verso se considera endecasílabo (con sinalefa en “pobre alma”), el ritmo será par, mientras que si se ejecuta como dodecasílabo (sin sinalefa) el ritmo trocaico o impar coincidirá con el ritmo general que parece pedir el poema.

De Díaz Mirón, uno de los precursores del modernismo, el poeta nicaragüense recibió mucha influencia dice Juan Ramón, y pone como ejemplo los tercetos monorrimos aconsonantados que Darío incluyó en su obra, ensayados por Díaz Mirón en «El fantasma». (1999: 30). Y no solo en ese poema, de endecasílabos, sino además en «El predestinado» (dodecasílabos de seguidilla, 7+5), «Vigilia y sueño» (decasílabos 5+5) y «A una Araucaria» (endecasílabos nuevamente), todos de *Lascas* (1901). Una buena muestra de esta influencia en Rubén Darío son los tercetos de «Canto de esperanza» (alejandrinos), «El verso sutil...» (en dodecasílabos), «Madrigal exaltado» y «A Goya» (en octosílabos), de *Cantos de vida y esperanza*; y «Santa Elena de Montenegro» (en eneasílabos) de *Poema del otoño y otros poemas*. Por otro lado, apunta que José Martí es el «precursor del verso entrecortado de Rubén Darío» (1999: 29-30), que no es sino el verso encabalgado. Días después volverá Juan Ramón sobre esta misma idea: «Díaz Mirón fue muy importante entre [los] premodernistas. Influye en Rubén Darío tanto o más que Martí [...] En todo el libro [de Darío³ hay] influencia innegable de Díaz Mirón» (1999: 40).

Pero Juan Ramón no solo habla de obras ajenas, sino también de la suya propia. Y dice a propósito de las «manías» u «obsesiones» de las escuelas:

Yo he hecho muchos disparates también, cuando joven, de ese tipo: los esdrújulos, por ejemplo. Yo creía que un esdrújulo tenía más valor que una palabra llana y usaba muchos esdrújulos en mis primeros libros. Bueno, eso es una cosa buena como el sarampión, porque luego ya no usa uno esdrújulos en toda su vida. Es la ventaja que tiene, que ya queda uno saturado (1999: 57).

González Calvo señaló esta circunstancia a propósito de los neologismos y la adjetivación modernista: «[...] en las dos primeras obras encontramos adjetivos esdrújulos en ‘-ico’ que nunca más aparecerán» (1981: 33). Estos esdrújulos son *centimánicas*, *vértigo delírico*, *virgínico*, *neurósico*. Y continúa diciendo:

Junto a estas, hay formas esdrújulas en ‘-ico’ y ‘-eo’ no neológicas como «níveo», «virgíneo», «mirífico», «nacárea», etc. A partir de *Rimas* no se registra ninguna de aquellas creaciones de impronta modernista, aunque abundan voces como «virgíneo», «níveo», «idílico», etc.; hay mucha menor frecuencia de estos vocablos en la etapa de culminación. (1981: 33)

³ Se refiere a *Azul...*

CONCLUSIONES

«¿Qué le debe a Rubén Darío España y qué le debe Hispanoamérica?» se pregunta Juan Ramón. «Azul..., *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*». (1999: 41). Muchos son los estudios que se han centrado en explicar la innovación poética de Rubén Darío. Y muchos también los que han señalado las concomitancias, los puntos en común que Rubén Darío tuvo con otros autores. Cierta o no la opinión de Juan Ramón de que el nicaragüense «recibe de España más de lo que da» (1999: 42), Darío lo tenía claro (o, al menos, así lo manifiesta, ¿en un acto de falsa modestia?) desde que Marcelino Menéndez Pelayo responde «esos son, sencillamente, los viejos endecasílabos de gaita gallega» a un censor que tilda de «peligrosa novedad» los versos de «Pórtico», poema a modo de prólogo para *En tropel*, de Salvador Rueda. Dice Rubén Darío sobre esta anécdota:

Yo no creía haber inventado nada... Se me había ocurrido la cosa como a Valmajour, el tamborilero de Provenza... O había «pensado musicalmente», según el decir de Carlyle, esa mala compañía. Desde entonces hasta hoy, jamás me he propuesto ni asombrar al burgués, ni martirizar mi pensamiento en potros de palabras. No gusto de moldes nuevos ni viejos... Mi verso ha nacido siempre con su cuerpo y su alma, y no le he aplicado ninguna clase de ortopedia. He, sí, cantado aires antiguos; y he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música – música de las ideas, música del verbo –. (*El canto errante*, 2011: 481-482)

Por su parte, Juan Ramón demostró sentir un gran interés hacia los aspectos formales de la poesía de su tiempo. Y si no pasaron desapercibidos ante un lector tan cultivado, atento y despierto como él, ¿no los tendría en cuenta a la hora de componer sus versos? Creo que la respuesta ha quedado patente en las páginas anteriores. La personalidad (de un poeta, de un escritor, etc.) se perfila por lo que se hace y por lo que no se hace. Se ha visto cómo Juan Ramón sigue muchas de las tendencias estróficas y versales propias del modernismo: ritmo cuaternario que permite combinar versos de cuatro, ocho, doce, dieciséis e incluso veinte sílabas; sonetos, pareados y sextetos de alejandrinos dactílicos según Navarro Tomás (en realidad anapésticos) iniciados por Rosalía de Castro (1978: 421) y más tarde perseguidos por Salvador Rueda y Rubén Darío, uniéndose a la ruptura con el ritmo par tradicional; dodecasílabos hemistiquiales y dodecasílabos en series rítmicas; hemistiquios fundidos; sonetillos... Y se ha visto también que no siguió ciertas modas, como la de los tercetos monorrimos o los sonetos con versos de diferentes medidas (salvo los enesilábicos). ¿No ayudaría también una mayor aproximación por el camino de la métrica a conocer mejor la vida y la obra del «andaluz universal»?

BIBLIOGRAFÍA

- DARÍO, Rubén (2011): *Obra poética* (ed. de José Carlos Rovira). Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- DARÍO, Rubén (2007): *Azul... / Cantos de vida y esperanza* (ed. de José María Martínez). Madrid: Cátedra.
- DARÍO, Rubén (2008): *Prosas profanas* (ed. de José Olivio Jiménez). Madrid: Alianza Editorial.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2014): *Métrica española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GONZÁLEZ CALVO, José Manuel (1981): «La creación neológica en la poesía de Juan Ramón Jiménez», en: *Juan Ramón Jiménez en su centenario*. Cáceres: Delegación Provincial de Cultura, págs. 27-51.
- JAURALDE POU, Pablo (2006): «Rimas (1902), de Juan Ramón Jiménez», en: *Filología y lingüística: estudios ofrecidos a Antonio Quilis*, vol. 2. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 1999-2011.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1962): *El modernismo: notas de un curso* (ed. de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez). Madrid: Aguilar.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999): *El modernismo. Apuntes de un curso* (ed. de Jorge Urrutia). Madrid: Visor.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2005): *Obra poética* (ed. de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba). Madrid: Espasa Calpe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (2012): *Mi Rubén Darío* (ed. de Andrés Sánchez Romeralo). Madrid: Visor, 2012.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1978): *Métrica española*. Madrid: Guadarrama.
- POE, Edgar Allan (2011): *The Raven*. Edgar Allan Poe Society of Baltimore. <http://www.eapoe.org/works/poems/ravent.htm> [14 enero 2016]
- SILVA, José Asunción (2006): *Poesía / De sobremesa* (ed. de Remedios Mataix). Madrid: Cátedra.
- TORRE, Esteban (2000): *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- VARELA MERINO, Elena/ MOÍÑO SÁNCHEZ, Pablo/ JAURALDE POU, Pablo (2005): *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia.

Textos y fuentes documentales

- DÍAZ MIRÓN, Salvador (1901): *Lascas*. Xalapa: Tipografía del Gobierno del Estado.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1900): *Ninfeas*. Madrid: Tipográfica Moderna.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1900): *Almas de violeta*. Madrid: Tipográfica Moderna.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1902): *Rimas*. Madrid: Librería de Fernando Fe.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1908): *Elegías puras*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1910): *Baladas de primavera*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1911): *La soledad sonora*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

LUGONES, Leopoldo (1897): *Las montañas de oro*. Biblioteca Nacional de Maestros. <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00073312/00073312.pdf> [14 enero 2016]

MACHADO, Antonio (1903): *Soledades*. Madrid: A. Álvarez.

RUEDA, Salvador (1907): *Trompetas de órgano*. Madrid: Imprenta de Primitivo Fernández.

