

DOS COMENTARIOS SOBRE VERSIFICACION NEOCLASICA

— por el Dr. Juan Francisco Ibarra —

ADVERTENCIA

CUANDO mi artículo *La versificación neoclásica y la obra poética del Dr. Juan Francisco Ibarra* (que apareció en el número penúltimo de estos *Anales*) estaba a punto de ser impreso, envié las últimas pruebas de imprenta al Dr. Ibarra, quien hasta ese momento ignoraba mi designio de publicar el artículo y el contenido de las partes I y III. Fué para él una sorpresa que yo reprodujese allí sus tres traducciones de Carducci, publicadas en 1907; sorpresa desagradable, porque él había retocado numerosos versos en los muchos años corridos desde entonces, y aquella versión ya no era para el doctor Ibarra la mejor expresión castellana del pensamiento de su maestro Carducci. Me remitió, pues, la nueva versión, a fin de que yo la substituyese a la antigua, o para que la publicase juntamente, si ya no era tiempo de hacer el reemplazo. Acompañaba a la nueva versión un largo y valioso comentario en que justificaba los cambios hechos en la primera versión, y, de paso, combatía algunas apreciaciones de mi artículo.

Entendí yo que era deseo del doctor Ibarra publicar también el comentario; y, como ya era tarde para reemplazar la versión de 1907 por la nueva, obtuve de la dirección de los *Anales* su publicación en el presente número. Pero, en el ánimo del doctor Ibarra, el comentario era privado y sólo para mí; y al desagrado anterior se sumó el de mi ocurrencia de hacerlo publicar. En sucesivas cartas me dijo: «Yo nunca soñé con que mis charlas escritas, que sólo, a mi parecer, po-

dían interesar a usted, merecerían un día los honores de la publicidad. Pero usted se empeña en llevar a cabo esta obra de fraternidad intelectual;... Se la agradezco, ... no por halago de amor propio, sino por puro sentimiento de correspondida amistad»... «El estilo familiar y desenfadado, la lengua apresurada, desaliñada o incorrecta hubieran necesitado de mayor castigo para afrontar el juicio de lectores exigentes como los suyos.»... «Me siento, en verdad, desconcertado ante la inminente publicación de mis cartas... No conozco propiamente al público de los *Anales*; pero por el carácter de la revista que ha dado a luz sus notables estudios de métrica, debo considerarlo justamente exigente. Aun suponiendo (¡y es suponer!) que mis opiniones o doctrinas puedan interesar a sus lectores, siempre me parecerá inadecuado, en las páginas de una publicación universitaria, el tono familiar, el estilo ligero, la excesiva desenvoltura de mis charlas amistosas»...

Hube, pues, de calmar a mi amigo. Y de argumentar: los lectores de los *Anales* se hallan en el extranjero más fácilmente que en Chile, las obras científicas pueden prescindir del apresto literario, la «desenvoltura de las charlas amistosas» es uno de los atractivos de las cartas en cuestión, ... Y obtuve, al fin, el permiso para publicarlas. Si, pues, el lector encuentra, como espero, enseñanzas útiles en estos comentarios, y placer en las «vivas» expresiones, agradézcamelos a mí también.

Por mi parte, encuentro en los comentarios del doctor Ibarra valiosas observaciones sobre una materia nunca declarada antes en castellano, esto es: la técnica de la versificación mal llamada «bárbara» por el propio Carducci; y también sobre la lectura de los versos, tanto italianos como del propio doctor Ibarra en sus versiones, confirmando uno de los puntos de vista que he planteado en mis estudios de métrica, a saber: que el punto de partida es *la lectura*, variable de persona a persona, caprichosa y personal en muchos casos, sin cuyo conocimiento previo es imposible a veces juzgar adecuadamente acerca de la bondad de ciertos versos.

He entresacado, pues, de las cartas del doctor Ibarra los pasajes que en justicia no debía yo guardar para mí solo; sin omitir sus reproches, aunque me parezcan infundados, ni sus «vivas» expresiones; y, a fin de no interrumpir su discurso,

he añadido al pie de las páginas, cuando he disentido de las opiniones del doctor Ibarra, algunas breves notas, todas las cuales son de mi cosecha. En consecuencia, van a continuación, como partes IV y V de *La versificación neoclásica*, pasajes sobre dos temas principalmente: en la parte IV, observaciones, más bien generales, sobre las materias tocadas por mí en la parte I de mi artículo; en la parte V, observaciones más particulares y detalladas acerca de la técnica usada en las versiones de Carducci; las que, en la forma nueva que les ha dado el doctor Ibarra, se reimprimen al final, en un Apéndice.

Julio SAAVEDRA MOLINA

IV

COMENTARIO PRIMERO

I. APARENTE INGRATITUD

Estaba escribiéndole, en respuesta a su última carta del 10 del corriente y a su ya muy antigua del 25 de Junio del año anterior, después de haber recibido sus nuevas publicaciones *El octosílabo castellano* y *Una antología de Rubén Darío planeada por él mismo*, cuando me llegaron, antes de lo que pensaba, las anunciadas pruebas del artículo en que ha tenido usted la extrema bondad de citar y apreciar con tanta benevolencia mis modestos ensayos, vinculándolos estrechamente a la amplia y luminosa exposición de su doctrina.

Estoy conmovido y confundido por su generoso empeño de arrancar mi nombre y mis tentativas métricas de la obscuridad, en gran parte voluntaria, a que estaban irremediabilmente condenadas. Aunque le he dicho hace tiempo que a mí, más que el elogio, me estimula la censura, pecaría de arrogante e ingrato, si no me halagara (sin envanecerme) la aprobación de los que apruebo. Orgullo o modestia, el juicio de los demás me deja indiferente; pero acato con gratitud y respeto el fallo adverso o favorable de los que reconozco superiores a mí.

Tengo con usted una serie de deudas atrasadas. Si no ha recibido hasta hoy testimonio de mi sincero agradecimiento, ello ha dependido (por razones obvias para mí y misteriosas para usted) de que varias cartas mías quedaron truncas y aun esperan terminación para llegar a su poder.

El contenido del artículo, cuyas pruebas de imprenta ha querido usted mandarme, me era ya en gran parte conocido por nuestra correspondencia y especialmente por su epístola doctrinal del 28 de Diciembre de 1943. Es esta última, la que enmendada, ampliada o restringida con gran acierto, forma ahora la parte más importante de su nuevo estudio.

Tanto me interesó su primera versión, que pensé dedicarle, como se lo expresé repetidamente, una serie de «Comentarios», extensivos a su monografía sobre *Los Hexámetros castellanos*, de que su actual artículo constituye el complemento obligado. El primero de estos «Comentarios» quedó atascado en la cuadragésima séptima página manuscrita, como en un camino pantanoso, una carreta colonial. Pero como la Esperanza es todavía más loca que su hermana la Imaginación, no he renunciado aún a sacarlo del atolladero y llevarlo a destino. Luego, con el segundo, el tercero, el cuarto, realizaré nuevos viajes... a menos que me toque emprender el más largo, aquél

per iter tenebricosum,
illuc unde negant redire quemquam,

caso en el cual le esperaré en los Campos Elíseos para proseguir nuestros diálogos y corteses discusiones.

II. CONFORMIDADES Y DISCREPANCIAS

Discusión sobre lo fundamental de su teoría no existe entre nosotros ni puede existir. Pero, en cambio, las divergencias parciales, derivadas de la misma, son muchas y no siempre insignificantes, como echará de ver (seamos optimistas) en los «Comentarios» susodichos. Entretanto me pone usted en un serio compromiso al enviarme sus pruebas e invitarme a que le exponga mis reparos u objeciones. Lo haré en parte así, puesto que tal es su deferente deseo; pero ha de ser con la condición de que esto no influya en usted para modificar lo

ya compuesto y listo para imprimir. No tema herir en mí ninguna susceptibilidad. Más temería yo herir la suya y que usted sospechase una inmodesta intención de interferir sus principios y sus juicios a favor mío.

Van pues a continuación algunos de los reparos que su amable propuesta me sugiere, junto con otras observaciones, rectificaciones y comentarios, a que me ha arrastrado, casi a pesar mío, el tema apasionador.

Pág. 129 del Núm. penúltimo de los *Anales*, «opúsculo».

Creo que peca usted de excesiva modestia al llamar así (otras veces «folleto») a una obra tan extensa e importante como la de *Los Hexámetros castellanos*. El título mismo me pareció siempre inadecuado, y considero que mejor le cuadraría este otro: «El hexámetro moderno».

III. CURRICULUM VITAE

Pág. 129, nota «De familia ilustre y acaudalada».

¿Ilustre? Ninguno de mis antepasados fué célebre, ni desciendo, como usted, de intelectuales propiamente dichos, por más que me haya tocado vivir, desde la infancia, en medios de alto refinamiento literario y artístico. ¿Acaudalada? No hay en ello mérito ni demérito para mí: el primero es todo de mi padre; el segundo hubiera consistido en haber despilfarrado lo que él me legó, y en no haberlo en gran parte utilizado, como pude hacerlo hasta ahora, fiel a su ejemplo, en amparar moral y materialmente a multitud de parientes y amigos pobres, así como también en propender al progreso de mi país, fundando o favoreciendo, sin ostentación ni vanagloria, obras culturales y benéficas, de las que acaso usted algún día tenga noticia. Por lo tanto, huelga todo.

Pág. 129, nota, «El primero a quien doctoró (la Fac. de Fil. y Letras) cinco años después.»

Error histórico. Fuí el primer «ingresado», pero no, como decimos aquí en nuestra jerga universitaria, el primer «egresado». De la cincuentena de alumnos que iniciamos la carrera en 1896 sólo nueve nos doctoramos en 1901: cinco varones y

cuatro mujeres (entre ellas la llorada heroína de mi *Elegía*). Ocho recibieron su título en solemne colación de grados. El restante, el que esto escribe, no quiso asistir a ese acto, y presentó y defendió su tesis un mes después. Y esto por razones íntimas: uno de los ríos ya había iniciado su viaje a las tierras solares, y el otro no tardaría en emprenderlo hacia el hielo polar.* Mi diploma es pues el noveno. Pero volví a ser el número uno a fines de 1906, cuando la Facultad, que me había otorgado, tres años antes, un diploma de honor, en mérito a las clasificaciones obtenidas en mis exámenes, me designó, con aprobación unánime del Consejo Superior Universitario, profesor adjunto de Literatura Latina, primer nombramiento de este género recaído en un ex - alumno. No había yo cumplido aún treinta años de edad, y juzgué honradamente que tenía mucho que aprender antes de pretender enseñar, por lo cual renuncié a un cargo superior a mis fuerzas y decliné un honor tan desproporcionado a mis méritos.

Pág. 129, nota, «Proyectaba escribir...»

Usted penetra en las intenciones. Puede ser. No digo que no. ¿En qué no se sueña en la edad de las ilusiones? Pero lo consignado en la página 97 de la tesis no se refiere sino a uno de los tres temas accesorios de disertación y discusión que la reglamentación de entonces prescribía como obligatorios para el doctorado. Mis maestros eligieron el segundo, con disgusto mío, pues por alguna razón había colocado el relativo a la métrica neo - clásica en primer término. Amor de joven y de viejo, amor constante, amor entrañable, como usted ve.

Pág. 129, nota, «Me place señalar la titulada Elegía.»

Esta composición, que usted tanto elogia, ha sido la más afortunada de las mías. El sufragio universal de mis lectores le ha otorgado el primer premio. *El Regreso a la Patria* (considerado como poema indivisible) y *Ofrenda* obtuvieron el primero y segundo accésit. Es curioso que ésa no sea la opinión

* Alude el Dr. Ibarra a un pasaje de su poema *Elegía*, en que dos hilos de agua que manan de una cumbre, descienden y crecen uno hacia el norte y el otro hacia el sur, hasta vaciarse y morir en mares distantes. J. S. M.

del autor, «muy antiguo» y no «muy moderno», quien prefriere los poemas más intelectuales, o si se quiere, los más retóricos del volumen: *Los Astros*, *La Urna*, *A las Ruinas de Frejús*, *Recuerdos Campestres*, *El Ciprés*... La predilección del público por la *Elegía* demuestra que la era rubeniana no ha terminado, porque especialmente la primera y segunda parte de ese poema delatan la influencia del gran nicaragüense, a la cual en un principio, como usted sabe y lo ha hecho saber a sus lectores, me mostré tan refractario.*

IV. LAS TRADUCCIONES CARDUCCIANAS

P á g . 130, «Preludio», etc.

Las traducciones de Carducci que usted transcribe han constituido el mayor éxito de mi ínfima carrera literaria. Me valieron muchas cartas elogiosas de escritores españoles, argentinos, alemanes e italianos.

El docto hispanista napolitano Eugenio Mele, con quien me he carteadado amistosamente con motivo de estas versiones; de su conocida monografía *La Poesía Barbara in Ispagna*, que conservo con dedicatoria autógrafa del autor, en castellano; y de mi libro *Los Días y las Estaciones*, sobre el cual me prometió publicar un artículo especialmente consagrado a mis tentativas métricas; — me escribió, en 1911, elogiando sobre todo «el modo felicissimo con cui Ella ha riprodotto i distici, in *Mors*».

El profesor Zaniboni, de la Universidad de Erlangen, me dirigió desde Baviera, en 1915, una carta aun más encomiástica y preciosa para mí, porque en ella un alemán confirma, a lo menos en parte, la opinión que mantuve, y sigo manteniendo,

*. Agregaré ahora, aunque proteste mi ilustre amigo, que el Dr. Ibarra es, no sólo humanista y poeta, sino filántropo de buen gusto. Donaciones suyas periódicas, anónimas, ha recibido la Biblioteca del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Y fundaciones suyas son, edificio y todo, la Biblioteca Pública Municipal «Juan Francisco Ibarra» (nombre de su padre), y el Museo «Paula Florido» (nombre de su madre), del municipio «25 de Mayo», de la provincia de Buenos Aires.—Puedo añadir, al corregir esta prueba, que últimamente el directorio del Colegio de Graduados acordó llamar a su Biblioteca «Doctor Juan Francisco Ibarra», en reconocimiento y gratitud a su benefactor. Y debo agregar que la obra literaria, publicada e inédita, del doctor Ibarra no se limita a lo que he citado en la nota de la p. 129 de los *Anales* del 1.º y 2.º trimestres de 1945.—J. S. M.

de que el castellano supera a todo otro idioma en la adaptación moderna de la métrica antigua. «Die Lektüre — me decía — Ihrer Übersetzungen in España Moderna haben nun mir die tiefe Überzeugung bestätigt, das keine andere Sprache besser als Ihre herrliche dazu geeignet ist, die Metrica barbara in ihrer vollkommenen Kraft und allen feinsten Schattierungen der Form und des Inhalts überhaupt wiederzugeben». A continuación me anunciaba que mis versiones serían objeto de detenido estudio en su curso de ese año, en dicha Universidad, acerca de «Carducci im Lichte der ausländischen Litteratur».

Mario Pilo dedicó a mis versiones, adornadas por él con el benévolo epíteto de «magistrales», uno de sus muy leídos «Stelloncini letterari» (Rivista Popolare, Roma 1907). Pero como me unió con el ilustre estético y admirable escritor, tan gran conocedor de nuestra lengua y nuestras letras, una amistad íntima y profunda, más aún que intelectual, afectiva, omito su juicio por parcial.

El profesor Desiderato Scenna, sabio hispanista (entonces desconocido para mí), autor de sagaces y amenos estudios sobre la Celestina y de la versión en verso más bella, más fiel y más poética a la vez, que conozco, en cualquier lengua, de las Geórgicas virgilianas, me consagró todo un capítulo («Un traduttore ispano-americano del Carducci: Juan Francisco Ibarra») de sus *Spigolature Critiche* (Chieti, 1911), sección «Minuzie Carducciane». Allí arriesga, acerca de mis versiones, apreciaciones de conjunto que no podría transcribir sin sonrojarme (tan laudatorias son), y estudia las tres odas reproducidas por usted una tras otra, estrofa por estrofa, y a veces verso por verso. Me hace, naturalmente, reparos acerca de la virtud poética de muchos pasajes, pero llegó a afirmar, por ejemplo, que la estrofa octava de la alcaica *En la Estación*, la más onomatopéyica de todas, «è un miracolo vero, e proprio l'Ibarra lo compie».

No deja de llamar la atención que los Italianos, que lógicamente en este caso hubieran debido mostrarse los más exigentes, fueran los más ardientes encomiadores, y los más tibios los Españoles e Hispanoamericanos. Pero no vaya a creer usted que este humo turiferario me sofocara, ni que las alabanzas se me subieran a la cabeza; pues bien comprenderá que si no pu-

bliqué hasta hoy la traducción completa de las Odas Bárbaras, terminada poco después, es decir, hace cerca de cuarenta años, fué porque siempre quedé descontento de mi obra, sin que los monstruosos desaciertos ajenos aminoraran mis escrúpulos.

Desde aquel tiempo he vuelto frecuentemente al texto primitivo

(Cent fois sur le métier remettez votre ouvrage:
polissez-le sans cesse et le repolissez)

y no me he cansado de trabajar en él para lograr, en la copia, una aproximación menos indigna del modelo. Las correcciones, ciertamente, han mejorado mucho las traducciones que usted exhuma; y si hubiera conocido oportunamente su amable intención, se las habría mandado, a fin de depurar esta impensada segunda edición de mi publicación juvenil.*

P á g . 134, «neologismos».

Si usted se refiere a «estrídula» (pág. 131, verso 11) diga mejor «latinismos», de que es tan pródigo el original. «Plauso» (pág. 130, verso 5.º del *Preludio*) se halla en el mismo caso, y no significa, como tantos erróneamente creyeron y aún siguen creyendo, «aplauso», *battimano*, sino, latinamente, «golpe» en general. «Co'l plauso e'l piede ritmico» equivale, por hendíadin, a «co'l plauso d el piede ritmico», y en castellano, sin latinismo, «al golpe», «al choque», o por extensión «al són del pie rítmico». Sobre este obscuro pasaje de las *Odas Bárbaras*, mantuve una larga y cortés polémica con el profesor Scenna, en la que mi leal contrincante acabó por darme la razón, «vinto e convinto».

V. HEXÁMETROS Y PENTÁMETROS

P á g . 134, «En el dístico, la estructura del hexámetro...»

* A fin de subsanar este yerro, se imprimen nuevamente en un Apéndice los tres poemas publicados en 1907, con los retoques posteriores que les ha hecho el Dr. Ibarra.

La redacción de este pasaje me parece confusa, y su doctrina equivocada. Por mi parte sostengo que si usted se refiere aquí a los hexámetros de mi traducción de *Mors*, ellos lejos de ser, en el primer miembro, versos cualesquiera de siete, ocho o nueve (!?) sílabas, todos son heptasílabos u octosílabos de ritmo dactílico, con substituciones, lo mismo que los del segundo colon, formado por octosílabos, eneasílabos o decasílabos debidamente acentuados en el lugar que las arsis del esquema clásico prescriben.*

Léalos usted sin idea preconcebida; colaborando con el poeta; sometiéndose, al menos temporalmente, a su criterio, aunque no sea el de usted; acentuando la primera sílaba del verso (ya de por sí cuasi-tónica) cuando la tercera recibe un ictus bien marcado; no confundiendo las pausas de sentido con las cesuras rítmicas, que no siempre concuerdan (como en rigor deberían) ni en los poetas modernos ni en los antiguos; dando el verdadero valor a las sinalefas, que a veces semejan separar más que unir, a modo de semi-hiatos, como ocurre tantas veces en latín; no mostrándose tan recio a las substituciones, que son las que imprimen un sello característico al hexámetro y le confieren su esencial e insuperable belleza a través de los siglos; renunciando a seguir distinguiendo en las lenguas modernas, y particularmente en las neo-latinas, troqueo de espondeo; conviniendo en que estas dos palabras no designan en la actualidad sino una sola y misma cosa, y que ambos pies, por añadidura, se equivalen frecuentemente en la poesía griega y latina, acerca de lo cual prestan irrefragable testimonio todos los

* El pasaje se refiere a *Mors* y al análisis que los tratadistas italianos (Murari, Guarnerio, Flamini, ...) hacen de los dísticos carduccianos. Pero hubo error de mi parte en la enumeración «un hepta, un octo, o un eneasílabo». Debí decir: *un penta, un hexa, un hepta, o un octosílabo*, que son los versos castellanos equivalentes al «quinario, senario, settenario, ottonario» que enumeran los italianos. Hablé de memoria y hubo inexactitud. Queda corregida. Sin embargo, debo hacer notar que, substancialmente, da lo mismo lo que dije antaño que lo que corrijo ogaño, puesto que lo importante, en versos de tal tipo, no es el número de sílabas, sino el número de acentos rítmicos. Si éstos son tres y el movimiento es dactílico, nada importa que el «colon» (miembro, hemistiquio) tenga ocho sílabas, menos o más. Hexámetro y pentámetro requieren seis ictus en el total de sus dos o tres miembros, sine qua non. Pentámetros de cinco acentos sólo se ven en la versificación «bárbara». Por este y otros motivos, dije al Dr. Ibarra que la versificación «rítmica» es actividad diferente de la «bárbara» (V. más adelante, p. 136); porque ésta se inspira en la métrica y prosodia neo-latinas, en el «cuento de sílabas», en tanto que la otra piensa en el «cuento de acentos». Desde el momento en que percibí el cuidado puesto por el Dr. Ibarra en que sus versos tuviesen los ictus cabales (lo haya logrado siempre o no), lo borré en mi espíritu de la lista de los «bárbaros» y le dije: usted es el poeta castellano que yo buscaba. J. S. M.

sáficos, alcaicos y falecios conocidos, para no hablar de otros metros; considerando, como yo, que el empleo de sílabas «voluminosas», que usted preconiza, no significa, en último término, sino reincidir en una métrica semi-cuantitativa por posición, posible en castellano (como creo haberlo demostrado con el ejemplo), pero de inútil dificultad, pues para ser lógicos nos veríamos forzados a aplicar la regla de posición no sólo a la segunda larga del espondeo, sino también, y con mayor razón, a las dos breves del dáctilo; no escandalizándose si afirmo que el uso de dos sílabas acentuadas para formar un simili-espondeo representa un verdadero contrasentido métrico, pues la versificación rítmica neo-clásica tiene precisamente por fundamento la substitución del arsis por el acento, y por consiguiente colocar dos acentos seguidos en el mismo pie importa imponerle absurdamente dos arsis; tomando partido por Goethe (no es mal partido) en contra de Voss, pues este «geómetra de la Métrica» es el que se encarga de probar lo vano de su teoría en sus propias obras, que nos muestran innumerables hexámetros que la violan; — y entonces, ilustre colega, nos pondremos de acuerdo. Pero no tengo para qué añadir que cuanto le pido en este largo período (que se servirá disculpar) no puede ser concedido; y excluye por lo tanto, en este punto, todo esfuerzo de conciliación entre nosotros. Lo que usted llamó pintorescamente nuestro «nublado métrico» no lleva miras de disiparse... *

No pretendo, pues, adhesión, sino comprensión. Firme en mis convicciones, sigo sosteniendo que en el propio original de

* El espondeo de griegos y latinos no estaba formado por dos sílabas iguales sino en cuanto a la duración, y esto mismo con elasticidad, como lo hace notar el doctor Ibarra. Según el caso, equivalga a 4 tiempos breves (como quien dijera 4 corcheas) en el ritmo de movimiento «2 por 4=4 por 8», que era el del hexámetro dáctilico antiguo; y a 3 tiempos breves (3 corcheas) cuando reemplazaba a un troqueo, o en un compás ternario cuando substituía yambos o troqueos. Como substituto del dáctilo, constaba el espondeo de un doble tiempo fuerte seguido de un doble tiempo débil, así: $\frac{vv}{vv}$ equivalente a $\frac{+}{+} \frac{vv}{vv}$; como substituto del troqueo constaba de un doble tiempo fuerte seguido de uno simple y débil, así: $\frac{+}{+} \frac{v}{v}$ equivalente a $\frac{+}{+} \frac{v}{v}$; etc. Convirtiendo estas relaciones cuantitativas a la métrica y prosodia dinámicas, el espondeo de 4 tiempos ha de constar, para que se distinga del de 3 tiempos, no de una sílaba fuerte y una débil, que es un troqueo, sino de una fuerte y otra «menos fuerte», pero voluminosa, a fin de que obligue al lector a consumir bastante tiempo, para enterar la duración del compás. Así, la lectura puede hacerse espontáneamente con sus tiempos cabales, sin necesidad de estudio previo. Si no, cojea. Pero, con estudio previo, alargando los tiempos del troqueo en una lectura calculada, éste puede reemplazar bien al dáctilo.— J. S. M.

la maravillosa elegía carducciana sólo tres hexámetros no son rítmicos (el 2.º, el 5.º y el 12.º): los nombrados llevan, en efecto, un acento preponderante en la segunda sílaba, sin que otro en la tercera lo neutralice. Rítmicos son los nueve restantes. En mi versión todos son rítmicos, a la vez que carduccianos. Con lápiz (borrable) he marcado, en la prueba, los signos convencionales de los tiempos, de las cesuras y de los ictus. «Sub iudice lis est...» Pero falta todavía su impugnación, y mi defensa. Queden ambas para otra audiencia...*

Por lo que hace a los «pentámetros», «¡de final siempre grave!» (así, entré admiraciones... extensivas a los latinos), no se necesita advertir que los que acompañan a los hexámetros rítmico - carduccianos en estos dísticos son exclusivamente carduccianos y únicamente rítmicos en los acentos de las sílabas primera y cuarta del segundo hemistiquio, cuando éste termina en dicción grave. Sólo el segundo dístico contiene un segundo miembro esdrújulo, calcado del original y perteneciente a un género frecuentemente olvidado por los traductistas italianos.

Todos los demás son ¡graves! Esto no impide, sin embargo, según indiqué otras veces, que se pueda darles estructura rítmica adecuada. Siendo, en efecto, el verso elegíaco, mal llamado pentámetro, un hexámetro dicataléctico en disílabo.**

* Algo injusto en su reparo anda el Dr. Ibarra. No era previsible antes de ahora para ningún lector que el hexámetro del 2.º dístico de *Mors*, que empieza *y la sombra del ala...*, y el del 12.º dístico, que comienza *en la sombra envejecen...*, y aun el del 6.º dístico, que dice *Ella entra y pasa y toca...*, había que leerlos con acentos predominantes en las primeras sílabas *y, en, Ella*. Así leídos, tienen, efectivamente, seis acentos rítmicos, y el primero de ellos forma un troqueo: *é la / sóm-bra del / á-la /*, etc. Comprueba esto una vez más lo que ya tengo dicho en *El Octosílabo castellano*, págs. 22 - 26: «El punto de partida de todo estudio métrico debe ser y es la lectura...»; y no es menester buscar la justificación en maestros como Goethe, de quien el doctor Ibarra me ha recordado, en otra carta, el siguiente hexámetro:

und' so / trát ich he/réin. = Du / bráscht nun die /Früchte ge/schaftig,
(*Alexis und Dora*, v. 79)

Basta la enseñanza de mi ilustrado amigo y su reclamo. La posibilidad de tal lectura era un conocimiento que me faltaba, y a él se lo debo.— J. S. M.

** Emplea el Dr. Ibarra, en los esquemas siguientes, signos que significan: — sílaba fuerte o acentuada, v sílaba débil y también breve, — sílaba larga o que así se supone, ^ tiempo de silencio, una coma (,) límite de un pie, una o dos barras verticales (//) cesura. Tal como se imprimen, pues, falta un acento sobre las largas del primer medio compás: seis veces.

Mucha falta hace uniformar los signos de la métrica y sobre todo evitar el doble empleo, en sentidos diferentes, que se hace, por ejemplo, de — (largo, fuerte), ~ y v,

—vv, —vv, — ^ ^ // —vv, —vv, — ^ ^

no lo desnaturalizaremos llenando con «materia sonora» el primer tiempo de la doble pausa; usando de las substituciones, lícitas en el primer hemistiquio de acuerdo con los preceptos clásicos; y reemplazando, en el segundo, el dáctilo que repite el primer pie por un espondeo. Esta última substitución, como se sabe, la proscribieron, en el pentámetro, Griegos y Latinos; pero usaron de ella, especialmente los primeros, en el hexámetro espondíaco, con el cual esta adaptación moderna tiene, rítmicamente, evidente similitud. Este neo-pentámetro, que llamaré *stampiniano*, por haberlo propuesto, explicado, justificado y en parte aplicado el insigne filólogo italiano, corresponde pues al esquema siguiente:

—vv, —vv, —v ^ // —, —, —v ^

Abundantes versos de esta factura, que usted no conoce todavía, ocupan muchas páginas de mis *Ritmos Neoclásicos*.

Es ésta una de las formas de la conciliación, propugnada por mí con tanto ahinco, entre los dos sistemas de adaptación de la versificación antigua a las lenguas neo-latinas. Usted por primera vez hace alusión (pág. 166, párr. 2.º de los *Anales* a esta «técnica mixta», y parece no oponerse a ella como cuando me escribió (26 - IV - 44, pág. 5, párr. 2) las siguientes líneas: «El plano de la imitación rítmica y el plano de la versificación bárbara no se tocan en mi espíritu: ¡son actividades tan diferentes!» Para mí, por el contrario, los dos planos se adhieren con fuerza, como los platillos del embrague de un automóvil, sin lo cual el motor gira, pero el vehículo permanece inmóvil en el mismo lugar.

Merced a la alianza de estos dos procedimientos, en realidad mucho menos antagonicos de lo que a primera vista aparecen (¡no proteste!), podremos gustar de «pentámetros» que no por ¡graves! dejarán de ser rítmicos.* Y será un consuelo para

(breve, débil), / (límite de pie, cesura), *coma* (pausa, límite de pie), ... Y también hace falta hallarlos en las imprentas. Por esta causa he cambiado algunos signos del Dr. Ibarra por los que se han usado en publicaciones más, no por mejores. J. S. M.

* Pero que no se diferenciarán de los hexámetros. J. S. M.

muchos, porque si el «pentámetro» de dobles agudos suena agradablemente a oídos alemanes e ingleses, siempre maltratará y torturará a los nuestros, y con más razón a los italianos, acostumbrados ambos a otras caricias, dulzuras y armonías.

Para descargo de mi conciencia, a fuer de metrificador ecléctico, he cultivado yo también, como usted no ignora, el «pentámetro» a la alemana, en dos composiciones originales y en muchas versiones, que usted no conoce aún, de mis *Ritmos Neoclásicos*. Pero lo hice sin convicción, por las razones que le expresé en mi nota al *Círculo Polar*; y no le oculto, hoy como entonces, mi preferencia por el pentámetro ¡grave!, aun despojado de los acentos rítmicos, totalmente en el primer hemistiquio y sólo parcialmente en el segundo. Así habrá explicado usted mis dísticos a *Alicante*, en los cuales los hexámetros rítmico - carduccianos alternan con «pentámetros» compuestos de dos heptasílabos, el primero por lo común de libre acentuación, y el segundo acentuado en las sílabas primera y cuarta. Organicé así una estrofa regular formada por

VII.1.3. o 1.4. + IX.2.5.
VII + VII.1.4.

de atrayente musicalidad para mi gusto.*

Está usted viendo por todo esto que yo soy un oriental... Aclaro: un bígamo métrico. Tengo, como en Niza mi vecino el bajá, dos esposas legales. Pero usted me atribuye una favorita.

— ¿La alemana? ¿la italiana?

— La italiana — afirma usted, categórico.

Puede ser. No lo niego. No en vano corre por mis venas sangre vascuence, castellana y aborigen, mezclada con ligur (*Los Días y las Est.*, pág. 65, 2.ª estr.). Pero en Métrica (no por cierto en Política), soy partidario del Eje; y lo alemán y lo italiano en mis versos neo - clásicos siguen siendo aliados.

* Las fórmulas precedentes significan: un heptasílabo acentuado en 1.ª y 3.ª o en 1.ª y 4.ª, más un eneasílabo acentuado en 2.ª y 5.ª, forman el hexámetro; y un heptasílabo de cualquiera acentuación, más uno acentuado en 1.ª y 4.ª, forman el pentámetro. Por ejemplo, este primer dístico del poema *Alicante*:

¡Oh Lucento latino, // injerto en el árabe Alkanté,
a cuyo nombre solo // fúlgida luz destella!

No parece usted opinar lo mismo, y me incorpora (pág. 154, párr. 1.º de los *Anales*) a la heterogénea cofradía de los cultivadores españoles e hispano-americanos del hexámetro «bárbaro».* Yo evité siempre las malas compañías... Usted, no obstante, se obstina en demostrarme lo contrario, y reitera su persistente desacuerdo con lo aducido por mí en la carta del 6 de Mayo del 39 que usted transcribe en la página 136-137 de los *Anales*. Sigue usted pues creyendo (pág. 138, párr. final) que mis combinaciones de heptasílabos y eneasílabos «no son propiamente hexámetros», y así lo asevera sin reparar en que mis versos, a diferencia de los renglones de Darío, Valencia y Compañía, se componen todos de seis pies dactílicos o trocaico-espondíacos rigurosamente ritmados. Ninguno de los hexámetros de mi pobre cosecha recogidos en las páginas de *Los Días y las Estaciones* forma excepción a la regla; y así tendría usted que reconocerlo, si colaborase conmigo, de acuerdo con lo dicho, para leerlos conforme a mi criterio y no al suyo.**

En el poema *Los Astros* di preferencia a las cesuras fuertes,*** como lo explico más adelante (pág. 148), a fin de imprimir mayor movimiento a la serie monóstica en una composición relativamente larga. Todos los demás hexámetros del libro,

* También lo había puesto yo, y mantengo, en la hermandad klopstockiana y goethiana de J. E. Caro, tatorce renglones antes de los «bárbaros». (V. la p. 153, de los *Anales*, tomo penúltimo). J. S. M.

** ¡Nueva injusticia de mi esclarecido amigo! Véase la nota de la p. 135 de estos *Anales*. De los 21 hexámetros del poema *Alicante*, 13 completan los seis acentos mediante el refuerzo de la primera sílaba en una lectura calculada, que un lector inadvertido no podía prever. Leyendo espontáneamente, conté yo pues cinco acentos en trece versos en que el Dr. Ibarra acentúa fuertemente la primera sílaba:

¿ tu / séno he ve/nido, salud para el cuérpo buscando...
y ámo/rósa me / lléva, al sól de tu ciélo espléndente...

Este recurso es menos practicable en los grupos fónicos de tres sílabas protónicas (a tu séno, y amorósa) que en los de cuatro, como estos otros:

lós ani/mádás / géntes que pásan de cláro vestídas. (*Alicante*)
íncandes/cénte ho/guéra tu pécho gigántico nútre. (*Los astros*)

En éstos el acento secundario de la primera sílaba es menos débil que en aquéllos, y la creación del primer pie la hace dócilmente cualquier lector. - J. S. M.

*** «Cesura fuerte» es la que se quiebra en mitad del pie separando la larga o fuerte de las dos breves o débiles. Equivale, pues, a lo que llamo yo cesura aguda.— J. S. M.

sin excluir los de los dísticos a *Alicante*, adoptan invariablemente la cesura trocaica («cesura» digo, no siempre «pausa»)*, y se componen de dos miembros desiguales: heptasílabo y eneasílabo, con sinalefa - hiato o sin ella. Salvo una sola excepción, que deploro por lo fácilmente corregible (*Los Días y las Est.*, pág. 201, donde el tercer verso de los dísticos *En la playa* contiene un octosílabo que implica diéresis incorrecta), el segundo colon, siempre eneasilábico, lleva constantemente sus ictus en las sílabas 2.^a y 5.^a (8.^a sobreentendida): v / v, —vv, —vv, —v. El heptasílabo se somete a dos formas igualmente rítmicas: acentos en 1.^a y 4.^a o 1.^a y 3.^a, según que el verso comience por dáctilo o troqueo-espondeo:

¿Ves este sauce, Alcira? Sobre él en las noches de invierno...

— vv, — —, —v / v, —v v, — v v, — v

Sólo es hoy un harapo de secas y escuálidas hojas

— —, — v v, —v / v, —v v, —v v, —v

(*Los Días y las Est.*, p. 17, *Germ. inv.*)

No hay pues en estos hexámetros (con perdón de usted sea dicho) sino una sola substitución; pero como se produce en pies distintos, estos hexadecasílabos adquieren una variedad apreciable, que los hace muy superiores, en mi concepto, a los heptadecasílabos dactílicos puros que usted prefiere, pero que en serie prolongada me abruma a mí con desesperante monotonía, incompatible además, teóricamente, con el verdadero carácter del hexámetro.

Más adelante (págs. 143 - 147), hago otras observaciones acerca de la lectura y escansión de estos neo - hexámetros, los cuales, en mi opinión, sin dejar de ceñirse a los preceptos rítmicos de la métrica antigua, se pliegan armoniosamente a las reglas propias de nuestra versificación ítalo - hispánica.

* «Cesura trocaica» es la que deja un troqueo antes del quiebro de la cesura, y después (no siempre en la técnica neoclásica) la otra breve que completa el dáctilo. Equivale, pues, a cesura grave o femenina.

En el paréntesis del Dr. Ibarra léase «pausa de sentido», pues la «cesura» también es pausa, eso sí que «rítmica». J. S. M.

VI. LAS ESTROFAS ARQUILOQUIAS

Pág. 135, «De este segundo procedimiento (el rítmico) no hay entre las trece composiciones (neoclásicas de *Los Días y las Estaciones*) sino dos ejemplos».

Rectifico: cuatro y no dos.

Me extraña sobremanera que después de haber transcritto poco antes (en la misma página, párr. 1.º) una frase mía tan explícita al respecto, usted haya olvidado las composiciones tituladas *Germinación invernal* y *Noche de estío*.^{*} Si no hubo olvido, más me asombra la omisión voluntaria. ¿Cómo puede usted tildar de «bárbara» la adaptación del trímetro dactílico cataléctico en sílaba

—vv, —vv, —

que remata la estrofa en ambos poemas? ¿No llevan mis octosílabos agudos sus acentos en la 1.ª y la 4.ª como lo exigen las arsis? (VIII' 1.4.):

Crúdo el pampéro sopló...
lóbrego lláno sin fin...

En lo que atañe al dímetro yámbico, primer miembro del yambélego, creo comprender su disidencia. Usted, casi de seguro, piensa en el yámbico anglo-germánico (puro, sin substituciones) acentuado en todas las sílabas pares, y no en el yámbico clásico, el cual se mide no por pies si no por dipodias. En el dímetro las arsis son dos, no cuatro, de igual manera que en el trímetro tres, no seis; y según la doctrina que hoy prevalece y que el simple buen sentido impone, recaen no en medio, sino al fin de las dipodias, esto es (para referirme ahora exclusivamente al dímetro) en las sílabas 4.ª y 8.ª del esquema horaciano:

* La omisión debióse, si mal no recuerdo, a que cada uno de estos poemas tiene un verso en que, como en los mencionados en notas anteriores, yo no conté sino cinco acentos, en mi lectura espontánea. Pero estoy llano a corregir dos por cuatro. El alegato del Dr. Ibarra me parece de esos que los abogados llaman «bien probado». Pero las réplicas y reparos que me hace decir en su soliloquio son tan nuevas para mí como para el lector. *Felix culpa* que nos permite disfrutar de tan excelente discurso. J. S. M.

v—v¹; v—v¹ (xa xá / xa xá)

Por eso todos los dímetros de *Noche de Estío* llevan sin excepción un ictus en la 4.^a, además del de la 8.^a, real, sobreentendido en la desinencia esdrújula. ¿Es en esto en dónde usted halla la barbarie?

Me adelanto a su réplica. Usted supone probablemente, con muchos otros metricistas, que en los yámbricos antiguos percutían arsis accesorias, subsidiarias, secundarias o menores, junto a estas principales y esenciales que acabo de puntualizar. La hipótesis es arbitraria, a mi juicio, por falta de pruebas y por la dificultad de conciliarla con la anárquica multitud de substituciones que este metro comporta, particularmente en los pies impares. Pero, aun admitiendo esta teoría como cierta y no dudosa, note usted cómo en mis dímetros, esdrújulos en función de agudos, el presunto ictus débil del tercer pie tampoco se omite (VII" 4.6. xaxá / xàxá, en que à es más fuerte que á):

en el paisáje mágicó...
de los ramájes filtrasé...

Sólo el primer pie queda pues huérfano del arsis secundaria, añorada por usted.* Pero páféceme a mí que en compensación a la libertad con que lo trataban Griegos y Latinos, reemplazándolo no sólo por el espondeo, sino también frecuentemente por el tríbraco, no es grave falta, aun teniendo por segura su supuesta doctrina, dejarlo inacentuado, como aparece en mi poema. No sin intención he configurado a menudo con tres sílabas átonas y una tónica esta primera dipodia:

* Me parece que no. Véase el Cap. IV de mi *Octosílabo castellano*. Por la misma razón que *lás animádas* o *í la tremánte* tienen un acento secundario en la primera sílaba, en *el paisaje, de los ramajes*,... tienen uno en la primera o segunda.

En las fórmulas VIII' 1.4, VII" 4.6, etc. que emplea el Doctor Ibarra, un apóstrofo significa «final agudo», dos apóstrofos " «final esdrújulo», sin apóstrofo «final grave». Por consiguiente, hay que leerlas: octosílabo agudo acentuado en primera y cuarta, heptasílabo esdrújulo acentuado en cuarta y sexta, etc.

Habría sido más «gráfico» emplear un apóstrofo para el final *grave*, dos para el *esdrújulo*, ninguno para el *agudo*; pero el lector queda advertido.

Nótese también que el doctor Ibarra emplea el acento *grave* (à, ì, ...) para indicar la *mayor intensidad*, y *agudo* (á, ó, é, ...) para la *secundaria*; al revés del empleo que otros han hecho.—J. S. M.

en el paisaje mágico...
de los ramájes filtrase...
ni un remolino tènüé...
en la barquilla mítica...
y en el silencio extático...

con lo cual se destaca mejor el ictus de la 4.^a, que es el característico.

A usted sin duda le habrán chocado como particularmente defectuosos los versos segundo y quinto de esta composición. Defectuosos son, no lo niego. Pero, amigo mío, en Métrica el colaboracionismo no es vergüenza ni delito, como lo fué en la triste Francia de Pétain y de Laval. Colaborando, pues, con el poeta; tolerando, al menos, el criterio general, bien aparente, que rige allí la estructura del dímetro, usted, a mi parecer, no debió leer los referidos versos conforme al esquema

—vv, —, —vv (VII " 1.4.6.)

blánco de pólvó el tétrico...
cúyas acácias pálidas...

sino conforme a este otro, en que se dejan de lado los signos de la cantidad convencional y sólo se atiende a la acentuación:

xxxá / xàxá (VII " 4.6.8)

blanco de pólvó el tétrico...
cuyas acácias pàlidás...

deslizando rápidamente la voz hasta la cuarta sílaba, para disimular el acento culpable en la primera.

Por otra parte, si a usted, espíritu semi-cuantitativo, le molestase, no sólo por el acento, sino también por demasiado «voluminosa»; la sílaba inicial del dímetro en el primer yambélego, no olvide que en ese sitio el esquema clásico prescribe, casi con carácter obligatorio, el espondeo en vez del yambo:

— — v—, v—v—

blanco de pólvora el tetrico.

Quizá también, en la quinta estrofa del poema, le haya llamado la atención una acentuación aparentemente más acorde con su doctrina:

xàxá / xàxá

los tilos melancólicos.

Todas las arsis primarias y secundarias estarían marcadas en este verso, con tal que al pronunciar el vocablo *melancólicos* pensásemos en su etimología y lo gratificásemos con un acento algo más intensivo que el ordinario en la sílaba *me*, a fin de hacerle cumplir su función de ictus esencial según la teoría de la paridad. Menos exigentes con el acento normal de las palabras se muestran, por cierto, los ingleses, maestros de este ritmo entre los modernos. ¿Por qué nosotros hemos de ser en esta materia más rigurosos que ellos?

Este tema del yámbico ocupa dilatado espacio en otra de mis cartas inéditas dirigidas a usted. Por razones que trataré de explicarle, quedó paralizada (¡espántese!) en su sexagésima quinta carilla manuscrita. El yámbico me apasiona, tanto o más que el hexámetro, a causa de su mayor complicación estructural, su dificultosa escansión y su ardua traslación a nuestra lengua, si nos proponemos conservar las cesuras y hacer oportuno y legítimo uso de las substituciones.

Como los hexámetros desempeñan un papel muy importante en las dos estrofas arquiloquiás, rítmicamente adaptadas por primera vez al castellano en los poemas de mi libro, deseo agregar algunas observaciones a las ya hechas en las páginas 137 y 139, a fin de disipar toda niebla en torno al criterio que me ha guiado al componerlos.

Insisto en que estos hexámetros de *Germinación Invernal* y *Noche de Estío*, al igual que todos los de *Alicante* y muchos de *Los Astros*, son del mismo tipo rítmico explicado en ese lugar. Aunque isosilábicos y compuestos invariablemente de heptasílabos y enneasílabos, no violan nunca, gracias a su acentuación regular (VII.1.4. o 1.3. + IX.2.5.), las leyes que rigen la colocación de las arsis y las tesis en el esquema greco-

latino. No debe usted ciertamente pensar así, cuando los echa a la misma alforja en que se encuentran los de Darío, Valencia, Zozaya, y hasta el pseudo-Giner de los Ríos, cuya métrica y cuyas versiones no atino a comprender cómo usted ha podido tomar en serio.

Quizás haya influido mucho en su juicio la estructura de algunos pocos hexámetros en que el primer espondeo-troqueo carece de sílaba inicial fuertemente acentuada, o en que el primer dáctilo y las sílabas subsiguientes parecen disolverse, por efecto de mala lectura, en yambos absurdos.

En el primer caso se hallan los dos versos siguientes:

í su vérde ropáje que en flécos undósos colgába...
 — —, — v v, —v / v, — v v, — v v, —v

Dívinál a r m o n í a que inúndas la nóche seréna...
 — —, — v v, —v / v, — v v, — v v, —v

Usted dirá que en ambos ejemplos el ritmo se precipita en el primer pie (no espondíaco ni trocaico, sino pirriquoio, a su entender) y que el verso entero comienza por recibir un impulso brusco, contrario al andar majestuoso del hexámetro. No pretendo negar la razón que en ello, al menos parcialmente, le asistirá. No me defenderé aceptando el amparo que me ofrecen tantos hexámetros semejantes de Goethe, Klopstock y su preferido Voss. Me limito a hacerle observar, en mi abono, que el ritmo del verso, especialmente el clásico, no fluye siempre con igual lentitud o rapidez. La teoría que establecía una relación constante y absoluta de 2 a 1 entre la larga y la breve en la versificación antigua parece haber pasado a la historia. No en vano los griegos reconocían que la «agogé»* aceleraba la larga, y no en vano asimismo ellos, y mayormente los Latinos, retardaban la vivacidad y ligereza de los troqueos teóricos en los sáficos, alcaicos y muchos otros metros, trocándolos en graves y pausados espondeos. Y en la Música ¿ocurre algo fundamentalmente diverso? ¿No existe en ella el *accelerando*, el

* Emplea el doctor Ibarra, letras griegas en esta palabra, y en otras, que nos vemos obligados a transcribir en letras latinas, poniendo no las más adecuadas en castellano: *gue, z, j, ds, ù*,... por γη, θ, χ, ζ, υ, ... sino las de uso internacional: *ge, th, ch, z, y*,...

affrettando, el *rincalzando*, en oposición al *ritardando*, el *ritenuto* y el *sostenuto*? ¿No usan y abusan los compositores modernos del pequeño guión (-), puesto encima o debajo de la nota, para llamar la atención del ejecutante sobre una ligera modificación del tiempo, pretexto excelente de instrumentistas y cantantes efectistas para permitirse las mayores libertades y licencias con el compás? Usted, que es partidario de ofrecer el «máximo de sugerencias» para la correcta interpretación de los poemas, adopte o invente un signo semejante, que en compañía de la crema y el acento circunflejo indique al lector o declamador el movimiento adecuado que deba imprimir a su lectura o recitación. Lea usted así, con un *espressivo* y *ritardando molto*, el primer pie del verso

Divinal armonía que inundas la noche serena...

y acaso todo él (si no me forjo demasiadas ilusiones de autor) le parezca bello y sugestivo.

Tan arriesgada hipótesis presupone (aparte de la necesidad de vencer su repugnancia a admitir un espondeo-troqueo formado por sílabas tan poco voluminosas) presupone — decía — un previo y completo acuerdo entre nosotros acerca del valor tónico, optativo al menos, de la sílaba inicial en todo verso neoclásico de estructura rítmica. La inspiración que señala la terminación de un verso y la expiración necesaria para pronunciar el siguiente demuestran, a mi parecer, hasta con evidencia física, lo bien fundado de esta doctrina. Sobre ella parecemos ahora no disentir, según lo prueba la breve frase suya que en la página 172 de los *Anales* sigue inmediatamente a la transcripción de la oda a Afrodita. Usted, por otra parte, en sus versos «docentes» (docentes también serán los de mis *Ritmos*...) afirma prácticamente, más de una vez, cuán poco diferimos en este punto.

No negará usted, pues, un acento suficiente, equivalente al arsis del primer dáctilo, en los trímetros que siguen:

qué se desháce a tus piés...
lás ilusiones en él...
lós sicomóros en flór...
ál caballéro Lohengrin...

Más experta colaboración solicita la lectura de ciertos versos a que antes aludí (pág. 144) y en los cuales coexisten en el primer pie dos acentos: uno aparente en la segunda sílaba y otro rítmicamente real en la primera. Tal es el caso del tercer trímetro de *Noche de Estío*, que usted no habrá leído yámbicamente

¡qué calma inmensa, qué paz!...

sino dactílicamente, destacando la exclamación contenida en el primer «qué» y dejando en la penumbra el segundo:

¡qué calma inmensa, que paz!

Y con razón mayor apelo a su comprensión, para no b a r b a r i z a r a los primeros «kôla» de otros dos hexámetros de las mismas arquioloquias. Hé aquí el primero:

ni un leve soplo turba...

Reclamo aquí el arsis para la sílaba *niun*, por mandato a la vez del ritmo y del sentido, pues se entiende que en esta frase *un* no es artículo indefinido sino adjetivo numeral. Las dos sílabas del vocablo siguiente, átonas y en tesis, deben fluír en la dicción con la misma *levedad* de la idea expresada por él:

ni ún leve sóplo túrba...

El segundo colon presuntivamente culpable es éste:

Mas ¡oh prodigio! mira...

Para él imploro conmiseración. Nadie lo recite

Mas ¡óh prodigio! mira...

sino

Más... ¡oh prodígio! mira...

con ligera suspensión del discurso, suficiente para conservar el ictus del primer vocablo, pero no tan marcada como para trocar la conjunción en adverbio.

— «¡Todo un arte!» — le oigo exclamar, como otras veces. Sí, todo un arte. Pero arte requiere cualquier verso para ser leído correctamente; y, frente al lector (aunque le elevemos a la categoría de verdadero creador, según la tesis tan brillantemente sostenida por usted en *¿Qué es poesía?*) el autor siempre merecerá tener voz en el capítulo y ser juzgado después de oído, sobre todo en casos como el presente, en que está tan bien definido su criterio.

En definitiva: reparos previstos y culpas confesadas, mantengo mi posición rítmica respecto a los trímetros dactílicos y dímetros yámbicos; y como autor de hexámetros, abrigo la esperanza de no acompañar a los réprobos en el infierno bárbaro.

Yo no desdeño, como usted sabe, afirma y explica, el «método compositivo - imitativo de Carducci y sus discípulos», aun aplicado a los hexámetros. Carducci compuso admirables (hablo sólo de la técnica), lo mismo que Chiarini, D'Annunzio, Romagnoli. Pero los imitadores españoles e hispano-americanos que conozco (y son la mayoría de los que usted cita y muchos otros no citados por usted) desacreditaron el procedimiento con las mayores torpezas e ineptitudes. Quisiera hallar excepciones a la regla, pero apenas lo consigo. Sólo el Padre Restrepo, en los dísticos cuya copia tuvo usted la amabilidad de enviarme, sigue sin mayores tropiezos las huellas del maestro; pero le reprocho monotonía en la composición de sus hexámetros y pentámetros, por el abuso, en que incurre, de un primer miembro o hemistiquio hexasilábico acentuado en la segunda.

Queda aclarado, si no demostrado, que del procedimiento rítmico, en mi volumen, los ejemplos no son dos, sino cuatro; cuatro en trece, 30,76%; proporción apreciable que aumentaría todavía si tuviésemos en cuenta los hexámetros de *Alicante* y los pentámetros, parcialmente rítmicos, del mismo poema. También merecerían alguna mención a este respecto los neoaeslepiadeos de la composición *La Biblioteca*, cuyos hendecasilabos esdrújulos llevan sistemáticamente un ictus regular en la sexta sílaba.

VII. SEGUNDO CAPÍTULO DE SU ESTUDIO

Pág. 140, «Más que una carta»,...

Sobre este extenso capítulo de su estudio no deseo hacer en esta carta ninguna observación de fondo. Estoy de acuerdo con usted en todo lo fundamental de su doctrina, tan sabia, lúcida y personalmente meditada y expuesta. Es una obra de alto mérito. Acerca de ella me remito a mi «Primer comentario», que no desespere de terminar.

Pág. 168, «¿Hay error de mi parte?»

Su escansión coincide con la mía: ¿cómo podría ser de otro modo? Pero usted identifica las pausas de sentido con las cesuras rítmicas. A las fuertes, como ya dije (pág. 138, últ. párrafo), he dado preferencia en este poema. Hé aquí cómo yo clasifico las de los siete primeros versos transcritos por usted:

- 1.º tritemímera + pentemímera
- 2.º pentemímera
- 3.º pentemímera + heptemímera
- 4.º tritotrocaica
- 5.º tritotrocaica + heptemímera
- 6.º tritotrocaica + heptemímera
- 7.º trito + tetratrocaica.

Salvo la tritotrocaica, sin accesoria fuerte, del cuarto hexámetro, rara en latín, y la trito y tetra - trocaica del séptimo, más rara aún, todas estas cesuras reproducen las clásicas.*

Pág. 168, «Los otros tienen cada uno un troqueo de reemplazo».

* Devuelvo al doctor Ibarra su reproche de «prejuicio cuantitativo». Las diferentes cesuras clásicas tenían, quizás (porque ningún tratadista antiguo lo declara), en la dición de griegos y romanos, diferentes retardos de la voz; y eso es ya mucho conceder, siendo tan variada la materia. Pero, en la imitación neoclásica, ¿qué diferencia de dición puede haber en las cesuras, fuera del mayor o menor retardo, mayor o menor brusquedad, que implica la circunstancia de ser aguda, grave o esdrújula la palabra en que la cesura quiebra el movimiento? El distinguo de cesuras, según la terminología clásica, no es, por consiguiente, cosa para el oído, sino para la vista y los «números». En mi análisis me contenté con señalar = el sitio en que el movimiento se quiebra y retarda.— J. S. M.

De distinguir entre troqueo y espondeo, son espondeos por posición y no troqueos los que usted califica de tales en los versos primero y cuarto.

P á g . 168. «El último, que aparentemente tiene un yambo, por traslado del acento queda convertido en troqueo.»

No por traslado del acento, sino porque el de la tercera, muy intenso por reclamarlo así el ritmo y el sentido, neutraliza el de la segunda y deja suficientemente marcada la sílaba inicial del primer pie, cuasi-tónica por naturaleza, según lo ya convenido entre nosotros dos.*

VIII. TERCERA PARTE DE SU ARTÍCULO

P á g . 169. «Ritmos neoclásicos»...

Es aquí donde usted ha colmado la medida de su bondad para con este desconocido-estudioso, que no aspiraba sino a merecer las palabras con que Menéndez Pelayo le dedicó, sin nombrarle, su *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. «Encomiando y dedico estas páginas — escribió allí — a los h u m a n i s t a s, cada vez más escasos y más latentes; a los verdaderos amantes de las letras antiguas; a lo que no las cultivan por pedantesco alarde, sino por recreo del espíritu y por necesidad estética y moral». Pero usted se ha obstinado, con fraternal insistencia, en sacarme de mi torre de marfil transparente y en exhibirme ante sus lectores del brazo de los más prestigiosos traductores de los poetas latinos y griegos en nuestra lengua. Sobre sus arriesgados parangones, tan halagüeños para mí, le incumbe a usted plena y exclusiva responsabilidad. Yo sólo acepto un elogio entre los muchos con que me favorece, y es el que me corresponde por haberme mostrado más fiel a la letra y el espíritu de los originales, gracias a la posible conservación de sus formas métricas, de sus cadencias melódicas y de su ritmo. Del ritmo, sobre todo, con el cual la obra del poeta se

* Hay debilitamiento de la segunda sílaba y refuerzo de la primera, porque el acento rítmico predomina sobre el prosódico, y una ley constante, no sólo del castellano, exige la alternación de tiempos fuertes y débiles (Ver el Cap. IV de *El Octosílabo Castellano*). Este cambio de posición del acento se llama abreviadamente «traslado».— J. S. M.

halla indisolublemente unida. Cambiado el ritmo: cambiado el poema, y disipado el encanto. Que si las palabras son el cuerpo, el ritmo es el alma de la poesía.

P á g . 1 6 9 , «asclepiádeos».

Yo, personalmente, distingo «asclepiádico» de «asclepiadó»: el adjetivo aplicado a la estrofa o al género; el sustantivo al verso o al metro.* Igual observación respecto a «arquilóquio» y «arquiloquéo», a «adónico» y «adonio», a «yámbico» y «yambo», etc. Reina completa anarquía entre los metricistas de todos los países, y particularmente de los nuestros, en punto a terminología. Volveré al tema en mejor ocasión.

P á g . 1 7 6 , «Glóriä, Idáliä y otras voces normalmente llanas en castellano, el traductor las vuelve esdrújulas, a la latina, y por licencia, para suplir la escasez de voces adecuadas de nuestro idioma».

Sobre esta licencia tan usada tanto por los Italianos, antiguos y modernos, como por los clásicos españoles, a un en medio del verso, tendré no poco que decir en contra de la Academia. Sólo apunto aquí que los esdrújulos dieréticos empleados en mis versiones se hallan frecuentísimamente en el texto original, como lo atestiguan los propios ejemplos citados por usted. No es pues, precisamente, para suplir la escasez de esdrújulos naturales por lo que escribo «glóriä», «Idáliä», «Márciö», etc., sino para acentuar las armonías concordantes de la estrofa antigua y la moderna, y crear así una poética sugestión.

P á g . 1 7 7 , «La superioridad de esta versión»

Esta versión del «Vides ut alta» revela a la vez inexperiencia y espontaneidad juvenil. Es la primera que hice de Horacio en metro carducciano. Data de 1898: de mis 21 primaveras, de mi tercer año de Universidad. Ha pasado un rato desde entonces; pero la afición no pasó. Permanecer fieles a nosotros mis-

* El acento sobre la *ä* está mal, por errata, y debe leerse *a*: asclepiadeos.

mos y a lo que fuimos es, contra lo que los serviles remedadores de los jóvenes pretenden, la única, la verdadera y la más digna manera de no envejecer.

P á g . 178, «publicar todas sus traducciones».

El último párrafo de su gran artículo, el amistoso y estimulante consejo que encierra, la delicada y poética frase que lo termina, me han llegado a lo íntimo. No es imposible, aunque improbable, que realice, si vivo y algo mejoran mis nervios, lo que usted tan cordialmente me propone. ¡Cuán grato me sería, en efecto, dar cima a esta obra, durante tanto tiempo trabajada y pacientemente construída! Y esto, no por apetencia de notoriedad y alabanza, sino porque ella, buena o mala, representa una afirmación: la afirmación de que nuestra lengua es apta tanto o más que cualquier otra para restaurar, en los límites fijados por la prosodia moderna, todos los magníficos ritmos de la Antigüedad. Si ese libro, como otros míos inéditos, se hunde definitivamente en la sombra, lo lamentaré por esos humanistas desinteresados, que según usted, más optimista que Menéndez Pelayo y el que le cita, aun abundan en tierras hispánicas. En cuanto a lo que a mí se refiere, me habré contentado con cantar para «los habitantes de mi reino interior» y para «mi amigo el ruiseñor». Muchos de esos habitantes viven aún; pero mi ruiseñor hoy es único: se llama Saavedra Molina.

IX. DIVINA SPES!

Termino, fraterno colega, esta interminable epístola, en la cual, como de costumbre, me dejé llevar demasiado lejos, subyugado por la pasión. En cuanto me desocupe de las procaicas y pesadas tareas acumuladas durante el tiempo, siempre limitado, que necesité para escribírsele y transcribírsele a máquina, espero (¡siempre esperar! ¡divina Spes!) escribirle de nuevo, volviendo, en orden inverso al cronológico (la inconsecuencia tendrá oportuna explicación), a las cartas trucas en que discurro, a mi manera, sobre la *Antología de Rubén Darío*, sobre *¿Qué es poesía?*, sobre los *Versos agónicos* y principalmente sobre diferentes materias que en nuestros estudios favoritos

de métrica neoclásica no me parecen todavía entre nosotros bien dilucidadas y discutidas.

Déjeme entretanto, mi noble amigo, estrechar su mano generosa con ese afecto que en los humanistas suele nacer de las armonías del pensamiento y que en todos los seres bien engendrados es inseparable de la gratitud.

Juan Francisco IBARRA.

V

COMENTARIO SEGUNDO: SOBRE LAS TRADUCCIONES CARDUCCIANAS

I. «PRELUDIO»

Labor recompensada

Esta espléndida oda es una de las que más trabajo me ha costado para lograr una versión que me pudiera en algo satisfacer. Mis esfuerzos fueron premiados con esta frase del profesor Scenna: «Il Preludio è tradotto in maniera quasi perfetta dal primo all'ultimo verso. Tutto corrisponde esattamente all'originale: concetti, immagini, armonia»...

PRIMERA ESTROFA

¿Lo literal es siempre lo fiel?

He dejado intacta esta primera estrofa, a pesar de los reparos del profesor Zaniboni, quien, atenuando las alabanzas de su colega italiano, escribió: «Im Preludio scheint das spanische «a las caricias» nicht ganz die intensive Kraft des italie-

nischen «sotto i consueti amplessi» zu haben... So klingt auch «inmóvil» gegenüber dem original «senza palpiti» auch nicht vollkommen befriedigend... Alles übrige finde ich ausgezeichnet gelungen».

Los cargos no son infundados, y no los eché en saco roto. Pero «amplessi» no se traduce por «abrazos», como algunos lo han hecho, pues esta palabra tiene en italiano la conocida y precisa acepción de «unión sexual», incompatible con el verso español. Lo mismo digo de «sin palpitations», traducción *literal* pero poco literaria de «senza palpiti». Tampoco juzgué aceptable volver «flosci fianchi» por «flojos flancos», lo que me suena a vulgar. La literalidad, al traducir del toscano al castellano, puede a veces resultar poética, y otras veces lo contrario. Más apartada de la letra estricta, mi versión libre de esta primera estrofa del Preludio me ha parecido mejor que otras más ceñidas al texto con que en reiteradas tentativas procuré mejorarla.

SEGUNDA ESTROFA

Interpretación de la palabra «plauso»

En la nueva versión de esta estrofa notará usted, entre otros pormenores, que conservo el latinismo *plauso* («golpe», «percusión»), derivado de *plaudere* («golpear», «herir con ruido»), que así en el original como en la versión no se libra de la acusación de «hápaxlegómenon». Echará usted de ver, al mismo tiempo, que reproduzco también la atrevida hendíadis carducciana, que introduce, con la conjunción, un tácito complemento en genitivo. Ciertamente que de este modo la obscuridad del texto italiano, en vez de atenuarse, se agrava en la traducción.

No he hallado, sin embargo, una solución mejor. «Plauso», contra lo que entendieron todos los traductores españoles, franceses, ingleses y alemanes que conozco, y hasta la mayoría de los propios lectores italianos, aun los más cultos, no significa aquí (como quedó ya señalado en mi carta anterior, pág. 132) «aplausos», «battimano», «choque de palmas», «palmoteos», etc. No hay prueba alguna, ni literaria ni artísti-

ca, de que los coreutas griegos o latinos batiesen las manos. Además, el verso de Carducci está casi traducido del virgiliano (*Aeneidos*, VI, 644)

Pars pedibus plaudunt choreas...

que deriva a su vez del homérico (*Odisea*, VIII, 264)

«péplegon dè choròn theïon posín...»

en donde «plaudere» y «pléssein» se refieren explícitamente no a las manos sino a los pies; y sobre la intención del poeta no puede haber duda a nadie que haya leído su escrito, contemporáneo del Preludio (1876), acerca de los orígenes de la balada italiana («Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV», tomo XVII de las Obras Completas, edición original).

Con el profesor Scenna sólo disenti en este punto, y mantuve con él, con tal motivo, la larga y amable polémica (1911 - 1912) que recordé a usted en la carta anteriormente citada. El docto hispanista y provenzalista, latinista y helenista, germanista y anglista (ya entonces mi amigo) sostenía la tesis del «battimano», apoyándose especialmente en la más dudosa de las diversas y discutidas lecciones de un pasaje aristofánico

«éxaire dè prothymos
diplên cheroïn choreías»

perteneciente a las Tesmoforiazasas (980 - 981) que él acababa de traducir brillantemente en verso italiano («Le Donne alle feste di Cerere», Chieti, Tipogr. del Popolo). Pero, ya lo sabe usted: mi generoso adversario acabó por confesarse «vencido y convencido», más que por mis argumentos, por las pruebas de hecho que le presentaba.

Mi opinión, por otra parte, quedó corroborada poco después, al aparecer el notable *Dizionario delle Odi Barbare* (1913) por Alberto Allan, quien, en las páginas 191 y 186, registra la osadísima hendíadis del Preludio y el valor latino del vocablo *plauso*. «PLAUSO: — define — il ritmico battere del piede nelle danze grecolatine.» En tal concepto, y con más

precisión que en mi versión original, escribo ahora, quizás aprobado por usted:

¡A mí la estrofa vigilante y ágil
que al plauso y ritmo de los coros danza!

TERCERA ESTROFA

El pseudo-Giner de los Ríos

Creo buena mi corrección de los dos primeros versos de esta estrofa:

Tal la bacante en el Edón nevoso
tuércese presa de amator silvano

que el pseudo - Giner de los Ríos traduce:

Así entre a pretones de amator silvestre
tuércese un punto sobre el nevoso Edón

en donde el silvano y la evia se eclipsan en medio de estas elegancias de dicción y exquisitas armonías de sáficos (!) compuestos por renglones de 10, 11 o 12 sílabas, ya llanos, ya agudos. Si esto ocurre con (h)endecasílabos comunes de cualquier acentuación al alcance del más ramplón de los versificadores, no se necesita acudir al texto de los hexámetros (!!!) para prever cuál será el desempeño de este pasmoso intérprete catalán del genio boloñés. Como después de muchos años los he vuelto a leer, horrorizado, yo me sigo preguntando cómo usted ha podido referirse a ellos en su artículo, como si se tratase de algo serio y digno de mención.

OTRO TRADUCTOR DE CARDUCCI EN LA ARGENTINA

Aquí, entre nosotros, un negociante de Mar del Plata, apellidado Risso y conocido con el pseudónimo de B. Contreras, tradujo también las Odas Bárbaras, primero parcialmente (1915-1918) y luego en su integridad (1920, edición archiagotada, que no poseo). A pesar de que este argentino, aficionado a las le-

tras carecía, como el español, de todo dón poético, su superioridad sobre el tal Giner (¡H. y no F.!) es manifiesta e indiscutible. Se mostró, por lo menos, enterado de los estudios de exégesis carducciana que pulularon en Italia tras la muerte del poeta. Gracias a lo cual, al traducir, casi siempre e n t e n d i ó el original, a la inversa de lo que ocurrió, no sólo con su portentoso rival; sino también con otros peninsulares de más campanillas literarias. No excluyo, de entre ellos, al mismo Unamuno, cuyas versiones en falsos sáficos de «Miramar» y «Monte Mario» son dos pecados mortales, acaso los mayores, de su vida literaria.

A la traducción de Contreras (en la que colaboró, según expresa declaración del autor, mi colega Giusti, director de la extinta *Nosotros*) no se le puede negar, en conjunto, fidelidad verbal, a pesar de algunos risibles contrasentidos. Pero no vayamos más allá en nuestras exigencias: con fidelidad verbal exclusivamente no se re-crea en una lengua la p o e s í a de otra. Y en cuanto a la Métrica no tiene usted por qué preocuparse. Honraremos la memoria de mi compatriota suponiendo que esté comerciante-literato nunca pretendió reproducir ni el hexámetro, ni el alcaico, ni el asclepiádico, ni siquiera el sáfico a la Villegas o Moratín, y que sólo quiso, en cada oda, contentarse con una aproximación cualquiera, que por rara excepción le hizo acertar («y sonó la flauta...») con algún verso correcto.

ESTROFA CUARTA

Traducción del verbo «fremere»

«Come vedesi — termina el profesor Scenna su juicio sobre el Preludio — non si potrebbe desiderar di meglio. Solo l'onda tremula mi pare poco energico in confronto dell'«in lunga onda fremono», chè il fremere è cosa ben diversa dal tremolare.»

Pero la culpa no es toda mía, sino de nuestro idioma, que carece de un equivalente expresivo del italiano *fremere* o del francés *frémir*. Entre las numerosas acepciones dadas a este verbo por Carducci, la que corresponde aquí es la registrada por Allan en el citado *Dizionario delle Odi Barbare* (págs. 92-

93): «agitarsi, scuotersi». Por eso yo corregí, resignado a un *à - peu - près*:

...la undosa cabellera suelta
flota a los vientos.

SÁFICOS CASTELLANOS Y TOSCANOS

Por lo que hace a la versificación, habrá notado usted que ahora toda esta oda no contiene, en mi versión, sino sáficos del tipo de los de Villegas: sin cantidad por posición y probablemente silábica a lo Tolomei, se entiende; pero acentuados sin excepción en la 4.^a y 8.^a, e integrados por dos miembros: pentasílabo el primero, y hexasílabo el segundo, ambos llanos. Eliminé así un sáfico moratiniano (el 2.^o de la 2.^a estrofa):

el pie en los córos rítmico batiendo

Los Italianos no imponen como obligatorio el acento en la 8.^a. Les basta el de la 4.^a seguido de otro en la 6.^a, con tal que se respete la cesura débil de la quinta sílaba: *c e s u r a*, no siempre *p a u s a*, puesto que admiten el enlace, mediante sinalefa, del primero y segundo miembro del verso. Así aparecen en el original de esta oda sáficos como los siguientes:

al sole, effúse / in lúnga onda le chiome...

per l'ala a vólo / io còlgola: si volge...

Este último verso nos parecería durísimo, si no intolerable, de no estar familiarizados con la lectura de los poetas italianos, que usan de la sinéresis, sinalefa y elisión en forma distinta de la nuestra.

Per l'ala a vólo io còlgola: si volge

debe pronunciarse de estas dos maneras:

Per l'ala a volo i' còlgola: si volge

o bien

Per l'ala a vol' io còlgo: si volge

SINÉRESIS, SINALEFA Y ELISIÓN

Usted, escrutador diligente, paciente y severo de todos los accidentes del verso en las lenguas antiguas y modernas, juzgará probablemente superfluas e inútiles estas elementales advertencias. Sin embargo, el no haber tenido presentes al espíritu en 1935 estas simples nociones pareceme ser la causa principal (no la única) de los errores en que usted, según creo, ha incurrido al analizar los hexámetros de Carducci y aun algunos de Pascoli. No por neoclásicos, en efecto, dejan de obedecer a las leyes de la versificación italiana.

Los versos españoles actuales (no siempre los clásicos y preclásicos) desagradan

nel bel paese là dove il sì suona

por faltos de sílabas; a nosotros, vice versa, nos ofenden a veces los toscanos por llevar una o varias de más. Trabajo nos cuesta pronunciar como endecasílabos versos tan célebres como los leopardianos:

O patria mia, vedo le mura e gli archi...

E delle gioie mie vide la fine...

o como el primero de Carducci en las Odas Bárbaras:

Odio l'usata poesia: concede

que ni el falso Giner ni nuestro Risso-Contreras tuvieron empacho en calcar sobre el original:

Odio la usada poesía: concede

dando irrefutables pruebas de fidelidad al texto.*

* También se puede en castellano leer como en italiano; y millares de versos clásicos, pre-clásicos y románticos no tienen otra lectura que con sinéresis y traslado del acento. En el verso anterior sería desagradable, pero no imposible ni incorrecto, leer en tres sílabas: *po - e - síá*.— J. S. M.

En lo que concierne especialmente a nuestro sáfico acentuado sin excepción en la 4.^a y 8.^a, los Italianos lo tienen por monótono, y puesto que se trata de un verso imitativo, pretenden, no sin razón, que ese acento obligatorio en la 8.^a no se justifica, siendo mucho menos frecuente que el de la 6.^a en la lectura acentuativa de los clásicos latinos. Bastaría citar en su apoyo este ejemplo entre mil:

Parcius iúctas quátiunt fenestras
Ictibus crébris iúvenes protervi
Nec tibi sómnos ádimunt, amatque
Ianua limen

perteneciente a una oda de Horacio (I, 25, 1 - 4) en donde no se halla en veinte versos una sola acentuación en la 8.^a sílaba.

II. «EN LA ESTACIÓN»

CARRERA DE OBSTÁCULOS

«Maggiori ostacoli sono stati superati nella versione dell' «Ode alla Stazione» — escribe mi benévolo crítico.— Giudichi il lettore dalle seguenti strofe che scoglio tra le più difficili del testo italiano per suoni onomatopeici di parole e di ritmi». Transcribe y comenta a continuación las estrofas primera, segunda, quinta y sexta.

ESTROFA CUARTA, v. 1 - 2

¿Taladro o corte?

La enmienda es importante, aunque no toda de carácter propiamente literario. En vez de

Tú también, mustia, la seña, oh Lídiä,
das al taladro seco del guárdiä

debe leerse

Tú absorta, Lidia, también la cédula
al seco corte das de la guárdia

En efecto, los billetes de ferrocarril a que aquí se refiere Carducci son los del tipo *acumulativo* que en España llaman *kilométricos*. En Italia se arrancaban de un cuaderno provisto de talonario, a lo largo de una línea de puntos perforados. El talón quedaba en posesión del viajero: el *tagliando* (con buen participio en *dus*, substantivado como en la risueña *bufanda* española) pasa, tras el *taglio*, a manos «de la guardia». Lo del *taladro*, aunque elogiado por mi colega Giusti, es aquí histórica y geográficamente impropio, por pintoresco que pudiera resultar a los que en nuestro país, y probablemente también en el suyo, entregan los billetes ferroviarios a las pinzas fiscalizadoras del inspector.

La traducción de este pasaje por (Risso-)Contreras:

Tú, pensativa también ¡oh Lidia!
das el boleto al guarda...

merece pasar a la Posteridad con más títulos todavía que el

Te devuelvo la vida que me diste

del traductor de Leopardi.

Guardia, en mi nueva versión, lo mismo que en el original, se emplea, por sinécdoque (el todo por la parte, lo abstracto por lo concreto, lo colectivo por lo individual), en la acepción anotada por Allan de *guardiasala*, y en la registrada por la Academia Española de «servicio especial», que con fin de «defensa, *custodia*», etc., «se encomienda a *una* o varias personas». He reproducido así con más rigor el giro del texto carducciano, logrando al propio tiempo hacer coincidir, en el segundo alcaico, la cesura con la pausa, las cuales, en mi traducción anterior, reñían entre sí: aquélla, por su predominio en el ritmo; ésta, por su intransigencia lógica en el discurso. Y ante esta disputa, nosotros ¿nos reconciliaremos, al fin?

Scenna y el milagro

El profesor y poeta abrucés parece tener fe en los milagros; pero yo que (irreductible escéptico) no creo en ellos, ni siquiera en los del Evangelio, sonreí del que me atribuyó al juzgar la traducción de esta justamente famosa estrofa. En ella, efectivamente, no se salvó de mi lima sino el cuarto verso. Cierto que mi crítico mismo se encargó de demostrar cuánto se había aquí excedido en el elogio, haciéndome a continuación numerosas y justas censuras. «L'agítase — escribe — è troppo isterico in confronto del crolla; la coscienza dell'anima metallica se n'è ita; l'immane, che nel testó è riferito al mostro, nella versione invece è applicato alla tiniebla; l'abre è troppo poco per rendere lo sbarra.» La mayor parte de estas imperfecciones se han atenuado en la nueva versión.

Continúa el comentador italiano: «Ma l'armonia spezzata, ansimante, accentuata dagli asindetì, dei primi tre versi italiani, la si ritrova tutta nei corrispondenti versi spagnuoli. Quella del quarto verso è mantenuta soltanto nella parte derivante della collocazione degli accenti ritmici, ma la riproduzione dell'acutezza del fischio, che il Carducci ha ottenuta mediante gl' *i* delle prime tre arsi e le esse impure della terza, quinta e settima parola è incompleta nel verso spagnuolo, ove di esse e di *i* non ci sono che quelli della parola silbo e della parola espacio, troppo lontana.» Análisis certero y crítica justa.

El Profesor Zaniboni, en cambio, escribe lo siguiente: «Der berühmte, hauptsächlich seine «armonia imitativa», Vers

Gitta il fischio che sfida lo spazio

ist un übertröffen (subrayado en el original), besonders, wenn ich Ihre mit anderen ausländischen Uebertragungen vergleiche, wiedergeben».

Calco y versión

Mi corrección:

Yo creo que solo, que eterno,
que doquiera en el mundo es noviembre

transforma la traducción de toda esta estrofa en un verdadero calco: mérito negativo, debido aquí, como en otros lugares, al extraordinario parecido de dos lenguas gemelas. Claro está que el calco no reproduce, muchas o las más de las veces, sino materialmente el modelo; pero en este caso, quizás excepcional, la materia y el espíritu se compenetran a tal punto, que la virtud poética del original no parece en nada disminuída en la reproducción: se diría que Carducci hubiese escrito directamente estos versos en castellano.

Oh qual caduta di foglie, gelida,
continua, muta, greve, su l'anima!

Io credo che solo, che eterno,
che per tutto nel mondo è novembre.

¡Oh, qué caída de hōjas, gélida,
continua, muda, grave en el ánima!

Yo creo que solo, que eterno,
que doquiera en el mundo es noviembre.

III. «MORS»

OPINIONES DISCORDANTES

A la inversa de Mele, que dió la preferencia a esta versión entre las tres que publiqué («consule Manlio») en *La España Moderna*, su colega Scenna afirma: «La meno felice di tutte è la

traducción dell'elegia *Mors*: non che non ci siano molti bei versi, imitanti perfettamente i suoni, le immagini e i concetti di quelli carducciani». Transcribe a continuación los hexámetros 1.º, 2.º, 6.º, 10.º y 12.º; y agrega: «ma, specialmente tra i pentametri, ce ne sono parecchi che si allontanano troppo dall'armonia dell'originale».

PRIMER DÍSTICO, VERSO 2.º

Atento siempre el crítico a destacar, como está viendo usted, los valores musicales, frecuentemente desconocidos, de la versificación carducciana (Scenna — dato curioso — es yerno de Tosti, el autor de las popularísimas melodías, a las que ha perjudicado precisamente el exceso de popularidad) prosigue: «Per esempio:

Siniestro el vuelo zumbare de lejos se oye

è molto meno bello di

Da lungi il rombo de la volante s'ode

che ha lo slancio sostenuto d'un volo vero e proprio, e colle numerose nasali e i suoni vocalici larghi dà a chi legge l'illusione d'udir proprio battere le nere ali della Diva severa».

Con mi enmienda:

Se oye el rumor del vuelo que desde lejos zumba

algo he mejorado la primera versión de este verso soberano, digno por si solo de inmortalizar a un poeta.

LOS PENTÁMETROS DE CARDUCCI Y LOS MÍOS

Pero las objeciones del Profesor Scenna quedan en pie: mis pentámetros se alejan demasiado de la armonía original. Y la razón es sencilla: mis formas métricas, aunque sometidas a las reglas generales del maestro, no reproducen aquí exactamente las particularidades rítmicas del texto.

Los pentámetros italianos de *Mors* han adoptado con particular insistencia, en su primer hemistiquio, una forma muy común de los versos elegíacos latinos: la que procede de la agrupación de dos espondeos, seguidos por la larga final de dos tiempos o prolongada en cuatro por *toné*:

— —, — —, — $\overline{\wedge}$ o — —, — —, —

Verbigracia (Tibulò, 1, 4, 10):

Nam causam iusti // semper amoris habent

Versos como éstos, leídos por acentos, dan origen, en dicho hemistiquio, a pentasílabos graves modernos:

Da lungi il rombo // de la volante s'ode...
Y el río sólo // ronco gemir se escucha...

Otros primeros hemistiquios de pentámetros latinos, compuestos por un espondeo, un dáctilo y la sílaba larga que precede a las catalexis o se prolonga para completar el pie:

— —, — vv, — $\overline{\wedge}$ o — —, — vv, —

por ejemplo (Ovidio, *Tristes*, I, 32)

Placatos misero // qui volet esse deos

se truecan siempre mediante acentuación prosódica y no rítmica, en pentasílabos esdrújulos:

Non corre un fremito // per le virenti cime...
No corre un hálito // por las virentes cimas...

Carducci en *Mors* da gran preferencia a estos primeros hemistiquios pentasilábicos (7 en 12, cerca del 60%), mientras que yo, necesitado de más espacio para abarcar el concepto, me he visto obligado a abusar de los heptasilábicos (9 en 12, y sólo 4 en el original).

Hállanse además, en este último, segundos hemistiquios formados por hexasílabos acentuados en la antepenúltima, los que precedidos de pentasílabos llanos componen hendecasílabos esdrújulos de corte definido:

XI" = V. 2 + VI" 1

Son gratas imitaciones de versos latinos de esta conocida factura métrico - verbal:

— —, — —, — // —vv, —vv, —

de los que Catulo (LXVIII, 18) nos brinda el bello ejemplo siguiente, entre otros innumerables:

Quae dulcem cúris // míscet amarítiem

Carducci mucho ha usado de esta imitación (V. 2 + VI" 1) olvidada a menudo, como ya dije, por los tratadistas italianos. Aquí, en *Mors*, se hallan algunos de sus mejores versos:

Diffonde intorno / lugubre silenziö...
Ma i sen feminei / rompono in aneliti...
E solo il rivo / roco s'ode gemere...
Gli arbusti lieti / di lor rame giovani...
Al sole a'giuochi / tendono e sorridono...

No logré yo, pese a mi obstinada voluntad, emplear con la misma frecuencia que en el original estas atrayentes cadencias, que aparte de su intrínseca belleza contribuyen a dar mayor variedad al verso elegíaco moderno.

El Profesor Scenna afirma (¡ y cualquiera le creerá!) que mi versión del quinto pentámetro de la elegía:

y el río sólo ronco gemir se escucha

«non può in alcun modo competere con:

e solo il rivo roco s'ode gemere»

¡Verso admirable, sometido a tal humillación, en mi forzado traslado a nuestra lengua,

(y de la fuente, ronco; sólo el gemido se oye)

por obra de dos chatos heptasílabos graves, que no por neorítmicos (—vv, —, —v ^ // —vv, —, —v ^) pueden ser absueltos del delito de alta traición!

ESDRÚJULOS Y AGUDOS EN ITALIANO Y EN ESPAÑOL

Sólo puede librarlos de la pena capital una circunstancia atenuante: la ausencia en castellano de infinitivos esdrújulos. No únicamente en voces verbales (impersonales o personales) nos llevan en esto ventaja los Italianos: también en su lengua, más que en la nuestra, abundan substantivos, adjetivos, etc. acentuados en la antepenúltima.

En cambio, en agudos los superamos nosotros; y el hexámetro castellano rítmico, con substituciones, dispone de cesuras fuertes, que en el toscano, obligado a recurrir a la apócope o al monosílabo, resultan hartó afectadas.

HEXÁMETROS CORRECTOS PERO AJENOS AL ORIGINAL

Aquí, en mi versión de *Mors*, sin ir más lejos, figura un hexámetro, el undécimo:

Yá no más el rumor / de los años alégres que crecen

de corte semiquinario agudo, extraño al texto de la elegía. En él deslicé asimismo dos hexámetros dactílicos puros (el séptimo y el octavo) de cesura «katà trítion trochaion»:

Siéga las rúbias espigas / arránca aun los vérdes racimos...
Mientras los tiérnos infántes / al sól y a los juégos riéntes...

tipo de verso por el que Carducci, en general, mostró decidida y latina antipatía.

Son éstas, tres pequeñas infidelidades a mi favorita. Honestamente debo pedirle perdón y excusar al menos mis faltas...

Lenguaje metafórico aparte, como versificador escrupuloso, atento a respetar las menores particularidades métricas del modelo, deseó eliminar uno de los hexámetros recién citados (ya que no puedo los dos), adoptando definitivamente la variante

llévase a esposas pías, a doncellitas bellas
y á los niños, que róseos / al sól y a los juégos los brázos
del ala negra / tienden y sonríense

En cuanto al hexámetro de pentemímera fuerte, hay que distinguir entre dos Carducci: el «bárbaro» y el rítmico. Este último, al parecer todavía desconocido por usted, usó con frecuencia, e irreprochablemente, de las cesuras clásicas normales. El «bárbaro» empleó muy rara vez el corte en agudo, y esto, a mi entender, y si bien recuerdo, apoyando siempre enclíticamente el monosílabo en el vocablo precedente, a la manera de Alemanes e Ingleses. Así la cesura fuerte de mi hexámetro (VII'. 1.3. + X.3.6):

Yá no más el rumór / de los años alégres que crécen
se trocaría, más carduccianamente (VII.1.3+IX.2.5),
en la trocaica que rige el ritmo de todos los hexámetros de
nuestra elegía:

Yá no más el rumór - de / los años alégres que crécen.

Y así mi conciencia quedará en paz.

CESURAS RÍTMICAS Y PAUSAS DE SENTIDO

No del todo todavía; porque, partidario, como usted ya sabe, del Eje - Métrico, coqueteo demasiado con la alemana en los tres hexámetros no rítmicos del texto italiano.

En ellos Carducci combina, como en otras odas, un primer miembro arrítmico, hexasilábico o pentasilábico grave, con el enneasílabo rigurosamente dactílico del segundo. Como el acento principal del primer colon recae, sin atenuación alguna, en la segunda sílaba, estos tres hexámetros entran, sin dis-

cusión posible, en la categoría de los carduccianos puros. Hé-
los aquí:

e l'ómbra del ála / che gélida, gélida avánza...
immóbili quási / per brívido gli álberi stánno...
invécchian ívi / ne l'ómbra i supérstiti, al rómbo...

que yo traduje rítmicamente en la forma siguiente:

í la sómbrá del ála / que gélida, gélida avánza...
cómo heládos de espánto // yértos los árboles se álzan...
én la sómbrá envejécen / allí los que quédan, al ruído...

Por ello yo me sigo preguntando cómo usted, en su artículo (pág. 134), puede haber afirmado que los primeros «kôla» de los hexámetros de *Mors*, tanto en el original como en la traducción, son versos cualesquiera de siete, ocho o n u e v e sílabas.*

Lo de las n u e v e sílabas me intrigó más que todo; y sólo ahora, al transcribirle mi carta a máquina, creo haber dado con la clave del misterio. Había escudriñado mis hexámetros uno tras otro. Desconfiando de mi oído, había contado las sílabas con los dedos como un versista aprendiz. En vano: mi busca afanosa de ese primer colon enneasilábico, que no lograba encontrar, me había dejado perplejo y desconcertado. Las Matemáticas — concluí — no deben ser ciencias exactas... Pero hé aquí que hoy, cotejando una vez más mi texto con el italiano, me topo, en éste, con el noveno hexámetro, que reza:

Ahi tristi case dove tu innanzi a' volti de' padri...

¿Le habrá podido inducir a usted una doctrina inflexible a leer este verso de la siguiente manera:

Ahi tristi case dove tu / innanzi a' volti de' padri...?

¿Es éste el delincuente que huía de la justicia?... Si Carducci viviera todavía, como le conocí en Bolonia a comienzos del

* Ver la nota de la p. 133 del presente

siglo, colérico por temperamento y descortés por sistema, y hubiera podido oír a alguien recitar en tal forma su hexámetro, ¡cómo, con fuego en los ojos y la hirsuta cabellera en desorden, hubiera echado a volar enfurecido sus invectivas y dicerios!

El hexámetro carducciano, verso compuesto (al fin y al cabo como el clásico, por el vario efecto de las cesuras) está formado, como usted sabe mejor que yo, por dos miembros yuxtapuestos. Pero estos miembros, versos modernos asociados, conservan celosamente una independencia por lo menos relativa. Entre ambos existe a veces traslado o traspaso (*rejet, enjambement, encabalgamiento, zancada*), y los dos exigen del lector sumo cuidado para que no se altere o desfigure el ritmo propio de cada uno. Así, en el hexámetro incriminado, se debe contener la elocución con un apropiado *ritenuto* en la palabra que precede a la cesura.

Usted combate el procedimiento en las páginas finales de *¿Qué es poesía?*;* pero no hay otro medio para redimir del pecado original a innumerables versos de innumerables poetas. No excluyo... — digo mal — incluyo principalmente a los antiguos, los cuales, en sus hexámetros, colocaban a veces la cesura en donde a nosotros nos parece inverosímil: por ejemplo, en partículas monosilábicas proclíticas como *per, nec, ac, et*, etc.

El hexámetro de Carducci en cuestión es, por cierto, mucho menos culpable que esos sus lejanos antecesores greco-latinos; y si usted lo ha leído mal, como parece, ello se habrá debido a su hábito instintivo o deliberado propósito de equiparar las pausas de sentido con las rítmicas.** Yo, en Italia, lo he oído decir y hasta declamar a poetas, escritores y actores; lo he oído sonar armoniosamente en boca de mis amigos Pilo y Scenna, tan duchos en materia de ritmos clásicos y neoclásicos, y en labios también de otros italianos, sabios profesores o cultos aficionados, que enseñan o estudian entre nosotros. Y la acentuación fué siempre la misma, la única que el metro impone:

* No el «procedimiento», que hasta aplaudo (Ver: *El Oct. Cast.*, p. 75; *El verso de Arte Mayor*, p. 90; etc.); pero sí el *abuso* de encabalgamientos, sin arte ni sentido, y por pereza de usar la lima.—J. S. M.

** Creo haber intentado otra demostración en el Cap. VI de *El Oct. Cast.*—J. S. M.

Áhi tristi cáse dóve / tu innánzi a' vólti de' pádri
 — v v, —, — v / v, — —, — v v, — v

A usted el exceso de lógica le ha conducido, como a menudo suele suceder, a lo ilógico; y ésta es, a mi entender, otra de las causas de su desacierto al examinar y juzgar la versificación «bárbara» italiana: examen y juicio que en su futuro libro sobre «El Hexámetro Moderno» requerirá en mi concepto, amplia y seria revisión.

La distinción entre cesura (corte, «tomé») y pausa de sentido es obligatoria. Ambas debieran ir fraternalmente del brazo (ya ve que en esto le doy la razón); pero, por desgracia, ocurre frecuentemente lo contrario, por obra, a veces hasta intencional, de perversos poetas y músicos. ¿No vemos frecuentemente, inclusive en las composiciones vocales, no ya de los Italianos, sino, pongo por caso, del propio Wagner, autor a la vez del texto musical y el literario de sus óperas, que el sentido tira por un lado y el ritmo por otro? En tales conflictos, no nos queda otro recurso que tomar partido por el último: porque sin ritmo ¡adiós música y adiós poesía!

Estas reflexiones se aplican igualmente a la lectura o recitación de los pentámetros de *Mors*, a propósito de los cuales, si mal no recuerdo (no tengo el texto de usted a la vista, pues hace ya mucho que le devolví la prueba), se refiere usted a cierta división tripartita del verso. ¿Se tratará acaso del décimo pentámetro de la elegía, y habrá leído usted, también allí, conforme al sentido lógico de la frase y no al sentido rítmico del metro:

o di bisbigli / come nido d'augelli / a Maggio
 o cuchicheos / como nido de alondra / en Mayo...?

En nombre de las Musas le invito a recitar como poeta y no como gramático:

ò di bisbigli còmè / nidi d'augelli a Maggio
 ò cuchicheos còmò / nido de alondra en Mayo

tetradecasílabo, que es, por otra parte, en italiano y en español, un pentámetro rítmico - stampiniano

del género que ya indiqué en mi carta anterior y en mi nota al *Círculo Polar*.

Por lo que hace a los hexámetros originales de la elegía, usted tendrá que convenir, si llego a convencerle de la justicia de mi causa, que todos, salvo los tres irregulares explicados en la página 169; tienen por primer miembro un heptasílabo dactílico.

LOS PENTÁMETROS LATINOS Y SUS CORRESPONDENCIAS PROSÓDICAS CON LOS ÍTALO - HISPÁNICOS

Penetramos aquí en una región aun más accidentada, en donde es fácil, para nosotros dos, errar el camino, y correr por lo tanto el riesgo de no encontrarnos. Vayamos pues con tiento, despleguemos previamente nuestros mapas, y conservemos la brújula siempre al alcance de la mano.

Las formas elegíacas empleadas por Carducci en *Mors* son, además de la estudiada especialmente en las páginas 165-167 de esta carta, las siguientes:

- a) V. 2 + VII. (1).4
del túo ritórno / téso l'orécchio, o déa...
da lúngi il rómbo / de la volánte s'óde...
- b) V" 2' + VII. 1.4
non córre un frémite / pér le virénti címe
- c) VII. 1.4 + VII. 1.4 (rítmico - stampiniano)
Pállida múta díva / spégni le víte nuóve...
ó di bisbígli cóme / nído d'augélli a Mággio...
nón de gli amór le cúre / nón d'imenéó le dánze... *

que mi primera versión reproduce del mismo modo que el original:

* Los circunflejos sobre la *á* y *é* indican sinéresis, o sea, que *tuo* y *neo* valen por una sílaba acentuada.—J. S. M.

- a) pálida y múda, / díosa, las vídas nuévas...
- b) no córre un hálito / pór las viréntes címas
- c) í cuchichéos cómo / nído de alóndra en Máyo...
yá no de amór las cuítas / yá no de Himén las dánzas
dé tu regrésó, oh díosa, / puéstó el oído aténto...

Todas estas formas corresponden a cadencias latinas acentuativas:

- a) — —, — —, — // —vv, —vv, —
insígnis clára / cónspicuúsque dómo (Tibulo, III, 3, 4)
- b) — —, —vv, — // —vv, —vv, —
Placátos mísero / quí volet ésse déos (Ovidio, *Tr.* I, 32)
- c) —vv, —vv, — // —vv, —vv, —
ídibus álba Ióvi / grándior ágna cádit (Ovidio, *Fast.* I, 32)

Usted, no obstante, parece no recordar estas innegables correspondencias. En el párrafo de su artículo, objetado en mi carta (p. 135 del presente núm. de los *Anales* y 135 del núm penúltimo) afirma, sin temor a errar, que el pentámetro, así en mi texto como en el de Carducci, no se distingue del hexámetro sino en ser más corto, y sugiere al desprevenido lector la idea de un compuesto amorfo, inorgánico y arbitrario de sílabas agrupadas caprichosamente, sin orden ni concierto, y rebeldes a toda ley severa de medida y acentuación.*

Nuestro nublado se vuelve aquí más oscuro y más denso. Estas formas modernas de hemistiquios elegíacos no surgen, en

* Los propios ejemplos del doctor Ibarra, tanto latinos como italianos y castellanos, están conmigo y contra él. Son pentámetros, deberfan tener seis acentos rítmicos, y los de tipo *a* y *b* tienen cinco; pues los latinos de Tibulo y de Ovidio están acentuados, no en las arsis del ritmo, sino en las vocales altas de la prosodia, que, según todos los tratadistas, nada tienen que ver con el metro ni con el verso. Eso, por lo que toca al punto de partida: lo *rítmico* y lo *bárbaro*. Añádase que la acentuación rítmica exige finales agudos en ambos hemistiquios, en tanto que la bárbara adopta finales graves, que es lo propio del hexámetro, y tolera también finales esdrújulos. Y en fin, acepta en el penúltimo pie, en vez del dáctilo antiguo, un troqueo, que cambia el ritmo binario de cuatro tiempos por el ternario. ¿Qué les queda de pentámetros clásicos a estos segundos versos de los dísticos carduccianos?—Nada. Pero se diferencian del hexámetro en una adulteración de la medida, a que fueron in ducidos los poetas por errada interpretación de la palabra «penta», componente del nombre técnico.—J. S. M.

efecto, «por arte de birlibirloque», como decía usted en su monografía del 35: si les falta cabal correspondencia rítmica con los latinos; prosódicamente (quiero decir en todo lo que subsiste de la prosodia antigua en la actual) se identifican con ellos. Son su prolongación histórica, el término de una evolución lingüística, artificiosa en este caso, pero semejante a la natural, a la popular, que presidió a la formación de nuestros hendecasilabos y octosílabos, los cuales no nacieron por generación espontánea, sino mediante gradual transformación («bárbara» también) del senario, trímetro yámbico cataléctico, sáfico y falecio, por una parte, y del trocaico y jónico por otra.

Son estas armonías originarias las que persisten en el oído de todos los que como usted y yo leemos desde la infancia los versos elegíacos de Catulo, Tibulo, Propertio, Ovidio, marcando los acentos gramaticales, regidos por ley común del latín y del romance, sin que por eso, como humanistas, dejemos de escandirlos, mental y casi contemporáneamente, con arreglo a las percusiones rítmicas que el metro reclama. Vicio, que implica descuido, error o ignorancia, es no sentir el ritmo que fluye, como fuente rumorosa, debajo de los acentos; pero no menos vicioso es despojar al ritmo de lo que Carducci llamaba «la flor de la melodía». Usted es el primero en calificar de «horrible» la lectura de los versos latinos exclusivamente por arsis, y sostiene que la omisión del acento desfigura la lengua tanto en la prosa como en el verso. En tal virtud, el pentámetro «bárbaro» no traiciona al clásico, al conservar estos contornos melódicos que lo caracterizan y que agrupados en hemistiquios similares a los latinos se organizan y disciplinan mejor que en el hexámetro, por causa de la más sencilla estructura del primero con relación al segundo. Gracias al mantenimiento del acento (fuera o no musical el de los antiguos, a diferencia del más intensivo de los modernos), estos pentámetros graves, aparentemente anárquicos, suenan más gratamente a nuestros oídos, hispánicos o itálicos, que los de dobles agudos, favoritos de Germanos y Anglosajones. ¡Ah si el amante de Lesbia, el cantor de Némesis, el evocador de la sombra de Cornelia, el desterrado de las Pónticas resucitasen! Doy por seguro que tacharían cien veces más de «bárbaros» a los pentámetros de Goethe, Schiller, Platen, Hölderlin, que a los de Carducci, D'Annunzio, Romagnoli, Pirandello...

Italianismos y latinismos

Ya salvé, en el primer «Suplemento a las Enmiendas de las Traducciones Carduccianas» anexo a mi carta del 14, este segundo descuido de mi anterior del 8. En la «segunda edición corregida», presente o futura (!) de mis versiones, el dístico que decía:

Tal de los altos bosques, si estuvo turbión se prepara,
no corre un susurro por las virentes cimas

deberá leerse de la manera siguiente, más poética, y, así por el estilo como por el ritmo, más fiel al original:

Tal de los altos bosques, si Julio el turbión apercibe,
no corre un hálito por las virentes cimas.

«Hálito» por *fremito* es otro *à-peu-près* a que he debido resignarme por falta de un equivalente adecuado en nuestro idioma. Con más escrúpulos que Risso - Contreras, no pude, antes que él, traducir *fremito* por 'frémite', porque este substantivo tiene en castellano una significación muy distinta.

En cambio, conservé *virentes*, porque en el texto este hermoso adjetivo es ya un latinismo que Carducci, y no otro, bellamente remozó, y que yo, por mi parte, desearía aclimatar en nuestra lengua (Cf. *Los Días y las Estaciones, El jardín*, pág. 150, última estrofa). Los lusitanos de Europa y América lo emplean clásicamente en el sentido recto de «verde», y en el figurado de «lozano», «florecente», «fuerte», «pujante», «vigoroso», «robusto», «próspero».

'Plauso', 'virentes', neologismos según usted, son los latinismos propiamente dichos existentes en mis versiones, además de 'estridula', que es, si no me equivoco, de mi exclusiva cosecha. ¡Me parece sonar tan bien y tanto mejor que 'estri-dente'! Quizás este juicio, o falta de juicio, proceda de mi incurable esdrújulo-manía.

QUINTO DÍSTICO

Nostalgia de otro esdrújulo

Y el río sólo / ronco gemir se escucha

corregido, no sé si mejorando o empeorando:

Y de la fuente, ronco, / sólo el gemido se oye.

¡Cuántas horas «de sudor y de fatiga» he consumido en traducir este dístico! Ya me referí a él en esta carta (pág. 166) y recordé que el Profesor Scenna, tan propenso al elogio, lo transcribió en su estudio con inocente crueldad, mostrando a sus lectores, con el modelo a la vista, la copia vergonzante. Como mal pintor la he sobado y resobado. En vano: me faltaba el infinitivo esdrújulo al que debe el verso italiano ese eco de congoja infinita que en él sentimos sollozar. Pensé en escribir:

y el arroyuelo / sólo ronco quéjase.

Pero el remedio me resultaba peor que la enfermedad... «Impossibili nemo tenetur!» exclama mi benigno crítico, a guisa de consuelo.

SEXTO DÍSTICO

Sinalefas en las cesuras

Espero que no haya leído usted el admirable hexámetro original de este dístico omitiendo el ictus en la primera sílaba, y gratificando a la tercera con otro extemporáneo que trocaría el ritmo dactílico en peónico:

Entrá élla, e passa, e tócca, e senza púr volgersi attérra

sino como el verdadero ritmo del verso y el valor expresivo de los tres verbos lo exigen:

Éntra ella e pássa e tócca / e sénza pur vólgersi attérra
 — v v, — —, — v / v, — v v, — v v, — v
 — — //

La sinalefa de *tócca - e - sénza* simula transformar la cesura en diéresis: diéresis insólita, si no en Carducci, de seguro en los hexámetros latinos posteriores a Ennio. Pero en este caso, más aún que en otros, la sinalefa (según ya advertí de pasada en mi carta anterior pág. 133) más separa que une, y equivale a un semi - hiato.

Sobre la comparación de estas sinalefas ítalo - hispánicas con otras latinas que se asemejan mucho a ellas tengo escritas algunas páginas, que creo personales, en las Notas Métricas de mis *Ritmos*... inéditos. Mas no es aquí el lugar de estudiar este asunto con la amplitud y los detalles demostrativos que requeriría.

Por lo que toca a mi primera traducción del dístico carducciano, me permito advertirle, por si acaso, que valen para mi hexámetro las mismas observaciones hechas con respecto al original. No debe leerse por lo tanto:

Ellä éntra y pása y tóca / y sin darse vuélta siquiérra

sino acentuando fuertemente el pronombre, acelerando la dicción hasta el segundo verbo, marcando rigurosamente las arsis, y retardando hábilmente la elocución en las substituciones:

élla entra y pása y tóca y / sin dárse vuélta siquiérra
 — v v, — —, — v / v, — —, — v v, — v

Mi segunda versión sólo registra en este punto una modificación, a primera vista insignificante: la que cambia el orden de las dos primeras palabras con que comienza el hexámetro. Esta simple inversión del sujeto permite, sin embargo, con más fidelidad a la letra y al espíritu del modelo, hacer recaer las arsis sobre los tres verbos que en maravillosa gradación, y con movimiento lírico y concisión soprendentes, expresan el terrible poder de la Diosa homicida. Pero para que no sufra desmedro la euritmia de la música y el concepto, solicito del lector o declamador todo el arte necesaria para colocar los

ictus en el lugar respectivo y combinar adecuadamente las sinalefas con las pausas:

Éntra ella y pása y tóca / y sin dárse vuélta siquiéra
— v v, — —, — v v, — —, — v v, — v

El pronombre cumple esta vez en voz baja su función gramatical. La cesura tritotrocaica corta el verso tras la segunda sílaba del tercer verbo, y comporta un silencio brevísimo, rítmicamente incalculable; *un quart de soupir* diría acaso un francés; una imperceptible respiración (anoto yo), semejante a la que los autores de obras para canto, y a veces los organistas, suelen indicar con la vírgula ('). Estas sinalefas en las cesuras, como es sabido, practicáronlas frecuentemente en el hexámetro los poetas latinos; sólo que siendo fuertes, y no débiles como aquí, sus cesuras, tales sinalefas y elisiones suenan, en la lectura por arsis, durísimas e ingratas a nuestro oído. No veo pues, ante versos como el que nos ocupa, tanto más suaves y flúidos; con qué dercecho frunciría Klopstock el ceño, según lo que usted insinúa en su monografía del 35.

SÉPTIMO DÍSTICO

Los racimos verdes

La corrección que usted sugiere con lápiz al margen de la prueba:

... arranca los pámpanos verdes

en vez de

... arranca aun los verdes racimos

mejora el verso en armonía y fluidez. Pero pámpanos no equivale a racimos, y el epíteto verde aplicado al primer sustantivo es tan insignificante, como altamente significativo aplicado al segundo. Los arbustos, las espigas y los racimos, a un verdes, son expresiones simbólicas que corresponden respectivamente a los jóvenes, las jóvenes y los

niños. La muerte y la tormenta estival, en la alegoría griega del poeta (ho thánatos hósper héros ho cheimón...), se confunden a partir del sexto dístico. Y del texto se colige que del adverbio *a n c h e* no se puede prescindir. Por eso yo, bien o mal, traduje:

Siéga las blóndas espígas, arránca aun los vérdes racimos
con la buena intención de que el adverbio modificase, más que al verbo, al adjetivo.

De más está advertir, en todo caso, que el hexámetro reclama la percusión del cuarto pie para la segunda sílaba de *arránca* y no para el diptongo que sigue a esta palabra. No de otro modo en el original italiano el ictus recae sobre *s t r a p p a* y no sobre la primera sílaba de *a n c h e*, átona y en tesis:

miéte le bíonde spíche // stráppa anche i gráppolí vérdi
—v v, — —, — — // — v v, — vv, — v

¡Ay mísero de aquél, ay infelice, que no lea este hermoso verso conforme al esquema rítmico a que está subordinado!

OCTAVO DÍSTICO

Los niños rosados y el ala negra

éd i fanciúlli: rósei / tra l'ála néra ei le bráccia
al sóle a giúochi / téndono e sorrídono

Procuré, en mi segunda versión, acercarme más al original, manteniendo en el pentámetro el corte:

XI " = V. 2 + VI " 1

y así, gracias a lo sugestivo del ritmo y de la frase más ceñida al texto, creo haber conservado algo más de la belleza inalcanzable de este dístico, que compone, con los dos precedentes, un cuadro sólo comparable a «La Peste» de Böcklin, donde, a

mi parecer, la fantasía exuberante del pintor prestó formas y colores a la helénica inspiración del poeta.

Me he decidido pues por preferir la variante interpretativa, cuya admisión o rechazo dejé, en un principio, a su buen criterio de amigo, colaborador, editor. Héla aquí, en «edición definitiva», que usted, si no yerro, debe haber aprobado también tras alguna vacilación:

llévase a esposas pías, a doncellitas bellas

y a los niños, que róseos al sol y a los juegos los brazos
del ala negra tienden y sonríense.

El sentido general de la frase no presenta, a mi entender, mayor dificultad. Bien se advierte, por lo que sigue, que el sustantivo *s o l* no puede depender del adjetivo que le precede, sino del primer verbo en calidad de complemento indirecto. Sólo *r ó s e o s*, en el texto castellano, puede inspirar alguna duda acerca de su oficio en la oración relativa: ¿építeto del objeto? o bien ¿calificativo del sujeto, con valor entre atributivo y adverbial? En mi versión anterior opté por lo primero:

desde las negras alas tienden los róseos brazos.

En la actual dejo al lector en libertad de decidir conforme a su gusto, pues de ambas maneras puede analizarse lógicamente este adjetivo en mi nuevo pentámetro.

Interesante, al respecto, juzgo la confrontación de este pasaje en las traducciones latinas que hicieron de la elegía italiana dos distinguidos humanistas, compatriotas del poeta.

Et pueros: r o s e a e nigris plebs parvula pennis
ad solem et ludos b r a c h i a tendit ovans

escribe Luigi Graziani, haciendo concertar, como yo en mi primera versión, *r o s e a* con *b r a c h i a*;

Subrident olli ad solem lususque, nigramque
alam inter tendunt brachia p u r p u r e i

prefiere G. B. Giorgini, refiriendo *purpurei* (sinónimo de *rosei*) al sujeto *olli*. Las flexiones del latín eliminan la confusión entre nominativo y acusativo que las desinencias del castellano no pueden evitar. En todo caso, es evidente que Carducci aplicó *rosei* a *faciulli* y no a *brachia* puesto que la terminación del adjetivo no corresponde a la del plural anómalo del último nombre: razón de más para dar la preferencia a mi presente traducción, menos corriente y fácil que la primitiva, pero más ceñida al ritmo y a la gramática del original.

Con todo, la belleza poética del dístico no sube ni baja de punto, a mi juicio, por que lo *rosado* se atribuya, mediante una especie de sinécdoque, sea al todo, sea a una parte (brazos, mejillas, etc.) de los cuerpos infantiles envueltos en las alas de la Diosa implacable. El sentido, en cambio, variaría, de aceptarse la interpretación propuesta por usted, según la cual el adjetivo no se referiría ya al color natural de los niños, a esa tez sonrosada y fresca, trasunto de buena salud y símbolo de vida, sino a la coloración anormal, encendida y arrebatada, producida por la enfermedad y pronto destinada a apagarse en la palidez de la muerte.

Lejos estoy de desdeñar esta original y sugestiva manera suya de entender nuestro pasaje. Si los lexicógrafos definen: «*róseo*, de color de rosa», «*rosa*, de color parecido al de la rosa»; y si de esta flor admiramos en nuestros jardines innumerables variedades de tono rojo, desde las suavemente pálidas a las intensamente purpúreas, «émulas de la llama»; pleno derecho le asiste a usted de trasladar al lenguaje esta rica gama cromática y de elegir en ella la nota que prefiera. Entre *rosados* y «*enrojecidos* por la fiebre», como usted escribe, sólo hallo, en español, una diferencia de grado.

Pero ¿no cambia el panorama en italiano? ¿Dió el poeta a *roseo* el significado que usted se sentiría inclinado a atribuirle? Entre los variados matices con que en las Odas Bárbaras se colora este adjetivo, tan prodigado en ellas, ninguno permite tal suposición. Alberto Allan, en el diccionario carducciano repetidamente mencionado en esta carta, especifica, con numerosas y ajustadas citas en su apoyo, las cuatro acepciones siguientes: «*dalla luce sfumatamente rosea*»; «*dalla ridente luce, quasi mistica e spiritale*»; «*bello, che alletta, ridente*»;

«fresco, giovanile». Todo desemejante u opuesto a su hipótesis. Y esta es una de las razones que me disuaden del empeño de buscar en el dístico en cuestión algo más que una antítesis de forma y pensamiento entre negro y róseo, muerte y vida. «Pieni di vita la morte li raspice» explica Albertazzi, con referencia a rosei y a fanciulli, en su «Edizione annotata delle Odi Barbare» (Bologna, 1912, pág. 193).

De acuerdo con esta interpretación común a todos los escoliastas del Horacio italiano, mis dos versiones poco o nada difieren en lo que concierne al sentido. Si preferí la segunda por los motivos expuestos, no quedo, por de contado, plenamente satisfecho. Soy clarista, al menos en verso, mi lenguaje natural (de mi prosa no respondo); y por eso no puedo apartar cierto temor de que mi nuevo texto resulte para alguien obscuro y equívoco. Del equivale, en mi intención, a des de el; que no cabe en este tipo carducciano de pentámetro (XI'' = V.2 + VI'' 1); y aunque el uso de la primera preposición por la segunda en un complemento de lugar es correcto y frecuente en prosa y más en verso, pudiera ocurrir que a primera vista algún lector inexperto, confundiendo ablativo con genitivo, se enredase en la lectura y tomase el complemento circunstancial («del ala negra» = e nigris pennis) por un complemento determinativo de brazos (brachia nigra rum penna rum!). Hay homicidios por imprudencia...

NOVENO DÍSTICO

Diéresis viciosa

Este es uno de los dísticos de mi versión que más necesitaba, estilística y métricamente, de una corrección severa. Se escapó, sin embargo, hasta hoy, de mi lima, que aunque gastada al extremo no perdona al culpable... si lo encuentra.

¡Ay tristes casas do apagás, // sorda al dolor de los padres;
pálida muda / Diosa, las vidas nuevas

reza el texto de *La España Moderna*.

Mea culpa! Con el segundo adjetivo del hexámetro y el primero y segundo del pentámetro hago de la Diosa una pálida sordo - muda. Hay evidentemente exceso de epítetos en mi traducción.

Métricamente, además, el hexámetro es muy incorrecto. La diéresis entre *apagas* y *sorda* no está atenuada por sinalefa - hiato, y (lo que es más grave) divide al verso en dos miembros iguales (hemistiquios propiamente dichos):

VIII. 1.4 + VIII. 1.4

en contra del principio de disimilación, tan bien estudiado por un metrólogo francés apreciado por usted: Plessis. Este tipo de hexámetro formado por dos octosílabos, que usted menciona, más con aprobación que con censura, en su monografía del 35, debe, en mi concepto, extirparse de la versificación neoclásica. Carducci no rehuye, es verdad, la diéresis en cuestión; pero cuida siempre de que el primer colon no sea octosilábico. Yo usé también de este corte vicioso una vez (una sola) en un pasaje ya citado de *Los Días y las Estaciones*, (pág. 201, v. 3); pero allí asimismo, a ejemplo del maestro, coloqué un heptasílabo y no un octosílabo en el primer miembro del hexámetro:

una humaréda ténue // vága y se piérde allá léjos...

En la presente versión de *Mors*, que data de 1906, fui, pues, menos severo, y me acuso ahora de este otro grave descuido que por fin reparo en la forma siguiente:

¡Ay de las tristes cásas, / en dónde a la fáz de los pádres,
pálida y múda, apágas, / Diósa, las vídas nuévas!

Mi conciencia de escritor y de metrificador se alivia.

DUODÉCIMO DÍSTICO

Lo eterno todo lo concilia

Es éste el último dístico de la sublime elegía.

én la s6mbrá envej6cen / all6 los que qu6dan, al ruidó
d6 tu regr6so, oh Di6sa, / pu6sto el o6do at6nto.

¡Qu6 bien colabora en 6l Fray Luis con Carducci! Aunque de ideas religiosas opuestas, estos dos excelsos poetas, descendientes lejanos pero directos de Horacio, se abrazan como hermanos en la Inmortalidad.

IV. IVSTVM ET TENACEM...

Si usted ha tenido paciencia suficiente para seguirme hasta aqu6, bien comprenderá mi austera decisi6n de no publicar mi versi6n integral de las *Odas Bárbaras*, terminada ocho lustros atrás. El estudio minucioso que precede, ya del texto, no siempre claro, ya de la versificaci6n, en general mal comprendida, de las tres odas aparecidas en *La Espa6a Moderna* y reeditadas ahora por usted le habrá dado una idea de mis escr6pulos y de mi esfuerzo impotente por sujetar a la musa fugitiva que se r6e del verso en que tiembla

un desiderio vano de la bellezza antica.

¡Y cuenta con que las odas publicadas son de las menos dificultosas del c6lebre volumen carducciano! Imagine usted, verbigracia, los obstáculos que debe superar la traducci6n rigurosamente métrica de la «asclepiádica segunda» como la de la oda «En una Iglesia G6tica», donde cada estrofa de cuatro versos contiene nada menos que siete esdrújulos!:

Sorgono e in ágili file dilúngano
gl'immani ed árdüi steli marmór6i
e ne la ténebra sacra som6gliano
di giganti un es6rcito

Surgen y en ágiles filas aléjanse
los grandes y árdüos fustes marmór6os
y entre la mística sombra diríanse
de gigantes ej6rcito.

No: hice bien en guardar en el fondo de mis gavetas polvorientas estos restos mortales de mis afanes juveniles. Si hubieran salido a la luz pública ¡cuál sería hoy mi disgusto y mi arrepentimiento! Hay remordimientos literarios que torturan a veces más que los morales.

Nada pudo, felizmente, vencer mi resistencia: ni con el consejo afectuoso de mi nunca suficientemente llorado Mario Pilo, discípulo dilecto y luego respetado colega del propio Carducci en la Universidad de Bolonia, cultivador, además, de todos los metros bárbaros del maestro y habilísimo adaptador rítmico de los mismos y de otros no tentados en italiano sino por él; ni el capítulo tan juicioso de las Minucias Carduccianas, en que me estimuló, más con la censura que con el elogio, el profesor Scenna, también amigo mío desde entonces, bajo cuya experta dirección de arqueólogo - artista - poeta peregriné en Roma varias veces, inclinándome ante cada piedra de las ruínas sagradas del Foro y el Palatino; ni la aprobación calurosa de Mele, quien, como usted, consideró que mis versos merecían llamar la atención de los lectores, no sólo por el uso de los metros neo-clásicos, sino por ser «vera poesia di animo commosso ed ispirato»; ni la carta cortés del italista catalán don Juan Luis Estelreich, autor de la serie de artículos publicados en la *Revista Contemporánea* de Madrid (1906) sobre «La Poesía Bárbara en España», base indispensable para todo estudio histórico ulterior acerca de este movimiento literario en la Península; ni el estímulo, en fin, de otros muchos amigos europeos, no todos literatos de profesión, pero vinculados a mí por el culto del gran Enotrio. Nada ni nadie.

V. KEINE ANDERE SPRACHE BESSER ALS UNSERE HERRLICHE...

Lo único que me tentó un instante a cambiar de actitud fué la lectura de las líneas transcriptas en la página 131 de mi carta anterior, que el Profesor Zaniboni me dirigió desde Baviera a España a comienzos de la primera guerra mundial. En ellas un alemán (siempre alemán, aunque su nombre revele origen italiano) afirma, como usted ha visto, la superioridad de nuestra lengua sobre todas las demás para el cultivo de la métrica

neoclásica. «Métrica Bárbara» específica, es cierto; pero con ella, como con la rítmica, o mejor que con la rítmica, conseguimos no resucitar, no restaurar la métrica greco-latina, pero sí crear, a su semejanza, mediante los recursos de nuestra prosodia actual, una versificación nueva de deslumbrante belleza. Y en esta creación, mantengo mi opinión, muy anterior a la de Zaniboni, de que ningún otro idioma aventaja al castellano. Ni el alemán ni el inglés, desde luego, tan ásperos y «bárbaros», ya por las sílabas erizadas de consonantes del uno, ya por el monosilabismo aglutinante del otro; ni el italiano mismo, con pasar por ser la más musical de las lenguas modernas, igualan, para tan alta empresa, en vigor, variedad y armonía a la *nuestra*: la *nuestra* que resuena en boca de cien millones de seres en todo el planeta, y que según otro alemán (y ¡qué alemán!) ha sido concedida a los hombres para hablar con Dios. Gracias a nuestra prosodia, más latina aún que la italiana; a la mayor diversidad y abundancia de nuestras voces llanas, esdrújulas y especialmente agudas; a la clásica rotundidad de nuestras desinencias nominales y verbales, el sáfico, el alcaico, el hexámetro sobre todo, asumen en nuestro sonoro español una nobleza, una dignidad, casi diría una majestad realmente romana.

Punto final. —¡Ya era tiempo! — le oigo exclamar desde acá. Y con razón. Pero la culpa recae en gran parte sobre usted, porque me ha tocado a Carducci, que es como tocar la caballería a Don Quijote.

Juan Francisco IBARRA.

RESUMEN

Después de leer las fundadas alabanzas del profesor Scena, que nos da a conocer el doctor Ibarra, sobraría agregar otras. Refiérense ellas a la primera versión de los tres poemas de Carducci, de 1907; y con añadir que en los retoques de la nueva versión (Véase el Apéndice que sigue) el traductor ha estado acertadísimo, basta como complemento.

Tal el resumen en lo tocante a la propiedad y belleza de las tres versiones. Pero, con este motivo, ha expresado el doctor Ibarra opiniones generales acerca de la versificación neoclásica, y ha formulado reparos a mis opiniones. En los «comentarios» precedentes, además de la justificación de las versiones hay, pues, por un lado, objeciones a la doctrina (si así puedo expresarme) que declaré en *Los hexámetros castellanos* (1935) y en *La versificación neoclásica* (1945); y hay, por otro lado, en las «notas» al pie de las páginas, una réplica sucinta en que digo algunos de mis motivos para no dar entera razón al doctor Ibarra. A este diferendo llamé yo «nublado métrico» una vez, en carta no publicada, como lo recuerda el doctor Ibarra.

Hoy me corrijo. Ahora conozco mejor los motivos que, por su parte, tiene el doctor Ibarra para no aceptar mis objeciones. Veo que la nube que se interpone entre él y yo no es de orden puramente métrico, puesto que él entiende los problemas propuestos por mí tan bien como yo, y yo creo enten-

der los que él propone no del todo mal. Es nube de orden también *lógico* y *psicológico*: de temperamento, preferencias, ángulo visual y valoración.

El doctor Ibarra pide comprensión y no espera adhesión. Pues bien, creo comprender y no adhiero. No por mala voluntad, sino por preferencia nativa. Dije una vez también al doctor Ibarra que mi temperamento no se contenta sino con lo *real* y lo *lógico*, a la vez: con lo que los sentidos certifican y la crítica y la razón aprueban. Alusión hace él a esta mi apatencia de lógica intelectual, y para reprochármela. Esto denuncia desafecto en el doctor Ibarra por lo consecuente, en provecho de lo pasional, lo sentimental; atestiguado esto último, además, por su negativa a permitir la crítica de lo que admira. «Tocarme a Carducci, dice él, es como tocarle la caballería a Don Quijote». Siendo así, no puede haber razones intelectuales que valgan contra las razones sentimentales de su admiración, de origen pasional y verdadero amor. Son planos estos, como el de lo rítmico y lo bárbaro, que tampoco se tocan.

La verdad, como la belleza, y como el bien, no es una, no es absoluta. El que dijo: «El corazón tiene razones que la razón ignora», dijo también: «Verdad allende los Pirineos, mentira aquí». En efecto, lo que es verdad para mi temperamento y mis medios de comprensión puede no ser verdad para otra persona, con otra complejión. Es la verdad una relación de sujeto a objeto; no es cosa concreta y objetiva, existente con independencia de nosotros. Cada persona lleva a cuentas su verdad, a su medida, como el traje.

Verdad es pues lo que afirma el doctor Ibarra en relación con su personalidad. Verdad me parece a mí también lo que yo afirmo, en relación conmigo mismo. Y como estas relaciones no son idénticas ni consueñan, hay que aceptar que existen, por lo menos, dos verdades en punto a teorías de métrica neoclásica.

No hay novedad en la doctrina fundamental o actitud filosófica que estoy declarando; la hay sólo en su aplicación a nuestro diferendo. Tampoco hay subterfugio de ergotista. Mi verdad no es la del doctor Ibarra; la suya no es la mía. Eso es un hecho. Y la causa profunda de tal diferendo hay que buscarla más allá de los hechos, o más acá. Para mí, que

siento hambre de realidad, lógica y crítica; el sistema de Klopstock encierra más verdad métrica que el de Carducci, sin serme más gratos los versos de aquél que los de éste. Para el doctor Ibarra, que siente personal afecto por el boloñés, que tiene más fantasía que yo, y mayor gusto por lo caprichoso, es mejor el método de Carducci y más verdadero, puesto que da mejores resultados poéticos. Tal es el resumen. Asunto irreductible y sin acomodo.

En 1935, mis juicios de valor eran menos favorables a Carducci que en 1946, al imprimirse estos «comentarios» del doctor Ibarra. Debo a él estos cambios de apreciación. Por su lado, parece acontecerle al Dr. Ibarra lo inverso respecto al valor arqueológico de la técnica carducciana, cuyo valor estético yo no niego y él ensalza con ardor. Pero ambos seguimos apreciando de modo diverso los resultados de las varias técnicas neoclásicas. Nuestras opiniones difieren no sólo acerca de la bondad de los poemas compuestos en una o en otra técnica, sino en cuanto a la virtud potencial de las teorías.

Y es justo que así sea. Los puntos de partida y la marcha de nuestros espíritus son diferentes. En las opiniones pragmáticas, que marchan al revés de las otras: del fin hacia los orígenes, el punto de partida, la realidad, el hecho tangible es el resultado, bueno o malo, y el interés es la verdad. El raciocinio busca pues, no cualquiera explicación, sino la que justifica la verdad ya encontrada y adoptada. Es una verdad de orden pasional, una realidad que se vive y se gusta, y que sólo se justifica por el raciocinio para tranquilizar la conciencia y tonificarla. Es ésta la verdad de todos los días y casi la única que rige en el mundo y conocen los gobernantes, tanto de los pueblos como del hogar y los talleres.

En las opiniones doctrinales, en cambio, si están efectivamente libres de pasión, como deseamos que sean las de los jueces, preside la razón, serenamente servida por ceñida lógica; las que así regidas y servidas, marchan de los orígenes hacia adelante, sin importarles los resultados, al menos teóricamente; o por excepción, ya que la realidad del mundo casi no ofrece otro espectáculo que el del interés humano por los resultados.

No lleva visos, por consiguiente, de acordarse en armónico acorde nuestro leve pleito entre el doctor Ibarra y yo. Mi amigo se ha situado pragmáticamente en los «resultados»,

en aquellos que para él son realidad, verdad y belleza. Yo me situé doctrinalmente en los «principios», sigo apegado a las fórmulas, muy contra mi voluntad, pues por temperamento soy poco formulista, y además simpatizo generalmente con las verdades pragmáticas. Pero, como toda criatura humana es un nido de contradicciones, siento también y a la vez necesidad de tranquilizar mi conciencia oyendo a todos los testigos; entre ellos la Razón, para discurrir con serena y rigurosa lógica, quede estropeado lo que quedare.

Llaman esto «sed de justicia» y aquello «sentido práctico». Llámelo así o asá, en el fondo no hay otra cosa que la contradicción esencial del espíritu humano, cual si en él hubiese dos naturalezas, dando nacimiento a dos mundos conceptuales, que combaten entre sí y se destruyen mutuamente, para renacer y volver a las andadas. Recuérdense las reflexiones pertinentes de Montaigne, Pascal, Kant, James, Unamuno, ... Es decir, recuérdelas el lector, que yo estoy con prisa y ansioso de poner punto.

Sin embargo, si añadiré que, merced a este diferendo, conocemos ahora mejor que antes los problemas que entraña la versificación neoclásica, podemos apreciar más cabalmente los versos de Carducci y del doctor Ibarra, y leerlos más adecuadamente. Y no ignorar el sobrehumano esfuerzo que implica una traducción a conciencia de un gran poeta como el boloñés, honra de Italia. Esta es la ganancia. Y no es poca.

J. S. M.

APENDICE

(Véase la nota de la página 132)

PRELUDIO

Odio la usada poesía: entrega
fácil al vulgo el extenuado cuerpo
y, a las caricias de costumbre, inmóvil,
 tiéndese y duerme.

¡A mí la estrofa vigilante y ágil
que al plauso y ritmo de los coros danza!
La cojo al vuelo por el ala: fiera
 vuélvese y lucha.

Tal la bacante en el Edón nevoso
tuércese presa de amador silvano:
con más encantos el turgente pecho
 salta oprimido;

besos y gritos en la ardiente boca
mézclanse; ríe la marmórea frente
al sol, la undosa cabellera suelta
 flota a los vientos.

EN LA ESTACIÓN

(*Mañana de Otoño*)

¡Oh esos faroles cómo persíguense
allá indolentes tras de los árboles!
La lluvia gotea en las ramas
y bostéza la luz sobre el fango.

Flébil, aguda, silba la estrídula
locomotora cercana. Plúmbeo
el cielo, en redor; la mañana
otoñal, como grande fantasma.

¿Dó va? ¿Qué busca, tal que apresúrase
al tren sombrío, cubierta y tácita
gente? ¡Ay, qué ignotos dolores
o tormentos de anhelos lejanos?

Tú absorta, Lidia, también la cédula
al seco corte das de la guardiã
al tiempo apremiante, los bellos
años, horas dichosas, recuerdos.

Van junto al negro convoy y vuélvense
encapuchados de negros hábitos
cual sombras: incierta linterna
han, y mázas de hierro; y los férreos

frenos probados lanzan un lúgubre
repique largo: de lo hondo el ánima
con eco de tedio responde
doloroso, que espasmo parece.

Las portezuelas que broncas ciérranse
gritan ultrajes; befa es la última
llamada que rápida suena;
gruesa hierve en los vidrios la lluvia.

Ya el monstruo de alma de acero muévase,
bufa, jadea, tiembla; los ígneos
ojos clava; inmenso en lo obscuro
lanza el silbo que reta al espacio.

¡Va el monstruo impío: con trajín hórrido
batiendo el ala mi vida llévase!

¡Ah, el pálido rostro y el velo,
saludando en la sombra se pierden!

¡Oh, rostro amado de blancor róseo
lucientes ojos serenos, cándida
pura frente en acto suave
inclinada entre rizos floridos!

¡Cuál palpitaba la vida, el aire
tibio de estío, cuando sonriéronme!
Su blanca mejilla besaban,
del cabello castaño al reflejo,

los juveniles soles de Júnio;
y, refulgentes cual sacra auréola,
más bellos aún mis ensueños
su figura gentil circundaban.

Entre la niebla, bajo la llúviä,
torno ora; en ellas trocar quisiérame;
vacilo como ebrio y me toco,
no que fuera también yo un fantasma.

¡Oh, qué caída de hojas gélida,
continua, muda, grave en el ánima!
Yo creo que solo, que eterno,
que doquiera en el mundo es Noviembre.

A quien la vida palabra es vacuä
mejor tal sombra y hosca calígene:
yo quiero, yo quiero infundirme
en un tedio que dure infinito.

M O R S

(*En la epidemia diftérica*)

Cuando a nuestras moradas la Diosa severa desciende,
se oye el rumor del vuelo que desde lejos zumba,

y la sombra del ala que gélida, gélida avanza
difunde en torno lúgubre silencio.

Ya se acerca, ya llega: doblegan los hombres la frente,
y en sollozos estallan los femeniles senos.

Tal de los altos bosques, si Julio el turbión apercibe,
no corre un hálito por las virentes cimas:

como helados de espanto, yertos los árboles se alzan,
y de la fuente, ronco, sólo el gemido se oye.

Entra ella y pasa y toca: y sin darse vuelta siquiera
troncha el arbusto, ufano de sus lozanas ramas;

siega las rubias espigas, arranca aun los verdes racimos;
llévase a esposas pías, a doncellitas bellas;

y a los niños, que róseos al sol y a los juegos los brazos
del ala negra tienden y sonríense.

¡Ay de las tristes casas, en donde a la faz de los padres,
pálida y muda apagas, Diosa, las vidas nuevas!

Ya no allí las estancias sonantes con risas y fiestas
y cuchicheos como nido de alondra en Mayo;

ya no más el rumor de los años alegres que crecen,
ya no de amor las cuitas, ya no de Himén las danzas:

en la sombra envejecen allí los que quedan, al ruido
de tu regreso, oh Diosa, puesto el oído atento.