

JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO: *Modulaciones rítmicas en la lírica latina. Las Odas de Horacio*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2007.

El profesor de filología latina, Jesús Bermúdez Ramiro, muestra en este libro un interés por enlazar los estudios tradicionalmente asignados a su especialidad con la orientación formalista de los estudios literarios del siglo xx que se concreta en distintas propuestas de la estilística. Los nombres de Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Emilio Alarcos, R. Jakobson o Samuel R. Levin, entre otros, ilustran esta tendencia.

El título es elocuente acerca del objeto de su estudio, que explica además de forma precisa en las dos páginas de la introducción. Pues “modulaciones rítmicas” significan las variaciones que dan su aire particular al poema concreto, no las constantes métricas necesarias y normalizadas en el código de la métrica latina. Quiere ser, pues, un estudio del ritmo en sentido amplio, del ritmo como distinto del metro, de lo que tiene que ver con el habla, con la manifestación concreta, frente al metro, la norma. Estudia “otros constituyentes diferentes de la cantidad”, no los “diferentes patrones métricos cuantitativos”. Tampoco es un estudio teórico o descriptivo general sobre las formas de modulación del ritmo en la lírica latina, sino que es un análisis de estas formas en la lírica de Horacio, en sus *Odas*. Es cierto que Horacio es el “esclarecedor precedente de toda una serie de constituyentes sobre los que, en buena medida, se sustenta el ritmo de la poesía lírica occidental”. La tesis del libro y el esbozo de su plan están en el siguiente párrafo (p. 10):

La cantidad proporciona a las *Odas* un ritmo constante, monorrítmico, es lo esperado. Pero hay además otro ritmo de carácter variable,

polirrítmico, igualmente perceptible que se superpone a la cantidad. A producir este efecto polirrítmico, enriquecedor, contribuyen elementos como el encabalgamiento, elementos de carácter fónico, como la anáfora, la aliteración, la distribución armónica de sonidos, que cumplen con una función artística y rítmica a la vez, y factores de carácter morfosintáctico y semántico, como los paralelismos, el dinamismo expresivo, elementos estéticos, que influyen en el poema produciendo una sensación de riqueza, de variedad rítmica, hasta el punto de que dos odas con el mismo patrón cuantitativo, nos producen efectos rítmicos diferentes. Tales componentes responden a una ley interna del poeta, no convencional, que se presta a su identificación y explicitación.

Se trata de una indagación, pues, de lo individual, del *habla* —en el sentido lingüístico de manifestación concreta, frente a la *lengua* como sistema—, del ritmo —en el sentido amplio que los formalistas rusos daban a este concepto—, terreno propio de la estilística. Los elementos que contribuyen a producir los efectos rítmicos, y que se enumeran en la lista del párrafo citado, se pueden clasificar en los tres planos de la ordenación tradicional de los hechos de estilo: fónico, sintáctico y semántico. Aunque en la realidad del análisis se suelen mezclar los tres a la hora del comentario: la rima, por ejemplo, es fenómeno que tiene que ver con el sonido, con la sintaxis rítmica —situación en el esquema métrico— y con la semántica.

Antes de entrar en el desarrollo de cada uno de estos elementos rítmicos, el profesor Bermúdez Ramiro sintetiza, en un capítulo titulado *Algunas consideraciones conceptuales y metodológicas* (pp. 11-21), las tesis centrales de “algunos autores y críticos más significativos, exponiendo sus teorías o aquellos aspectos puntuales que me parecen claves para la comprensión de este trabajo, y que nos han servido de base en nuestros razonamientos” (p. 12). Estos autores son: A. García Calvo, para una teoría general del ritmo; Emilio Alarcos Llorach, y su descripción del ritmo en el poema; Antonio Quilis, para la teoría del encabalgamiento; A. Holgado, y su original estudio del encabalgamiento en Lucano; Carlos Bousoño, cuyas obras sobre la expresión poética y sobre Vicente Aleixandre son “verdadero arsenal de ideas para el análisis de cualquier poema” y del que se servirá principalmente para el estudio del dinamismo expresivo.

Entre los estudiosos del ritmo del verso amétrico actual y de la prosa, resume a Amado Alonso, Samuel Gili Gaya, Isabel Parraíso y Francisco López Estrada. Aunque no los resume en este momento, confiesa el auxilio de autores como Dámaso Alonso, Rafael de Balbín, Tomás Navarro Tomás “y muchos otros que cito en la bibliografía” (p. 20).

El capítulo siguiente –que es el tercero, después de la introducción y las consideraciones conceptuales, aunque el autor no numera ninguna de los capítulos– trata del *encabalgamiento* (pp. 23-61). Por su extensión distingue encabalgamiento léxico (sinafia), abrupto, suave y encadenado, que afecta a dos o más versos y que fue definido por R. de Balbín. Por la dislocación producida distingue las separaciones en sintagma nominal, sujeto y verbo, verbo y complemento. Pasa a estudiar después las funciones rítmicas y expresivas del encabalgamiento en odas de un solo metro, odas en dísticos o hemístrofas, con abundancia de análisis de ejemplos fijándose en los efectos estilísticos sobre el ritmo, y hay que destacar el ejemplo de las posibilidades interpretativas del análisis de la mezcla de impulsos rítmicos en una misma oda, la II 7 *O saepe mecum tempus in ultimum* (pp. 51-53). Termina con el estudio del encabalgamiento en el interior de verso por la cesura.

Si el lector del libro es un conocedor de la métrica española y está familiarizado con las distinciones y definiciones más comunes a partir de los estudios de Quilis, podrá llamarle la atención encontrar ejemplos que van más allá de la dislocación de sirremas que no admiten pausa en su interior, de lexemas o de oraciones de relativo especificativas. Por ejemplo: *nec sumit aut ponit securis/arbitrio popularis aurae* (“y no toma o deja las segures al soplo del viento del pueblo”) (p. 26). Lo mismo si el elemento implicado es un vocativo, como en el ejemplo siguiente: *Delicta maiorum inmeritus lues, /Romane, donec templa refeceris* (“Tú, romano, expiarás inmerecidamente los delitos de tus mayores, hasta que hayas reconstruido los templos”) (p. 25). En este caso, la expresividad se basaría en la formación de un braquistiquio, *Romane*, que no implica encabalgamiento. Pero es que hay que tener en cuenta que se trata de dos lenguas con comportamientos muy diferentes respecto al orden de las palabras y que, por

tanto, no se pueden trasladar de forma automática las distinciones de una a otra. Tampoco hay que olvidar que el encabalgamiento es un fenómeno estilístico, y, como tal, no definido con el rigor de una ley métrica. En latín los miembros de un sirrema admiten mayor separación que en español, y es tan frecuente que la construcción sintáctica desborde los límites del verso que casi podría pensarse que la figura estilística, lo llamativo, sería la *esticomitia*, el ajuste de la frase al verso. Véase el análisis de la oda III 30 *Exegi monumentum aere perennius* (pp. 33-36), donde los versos encabalgados aumentan a medida que avanza el poema. Parece que el criterio en la consideración del encabalgamiento va desde los casos reseñados por Quilis para el español hasta la oración, vista como unidad sintáctica y semántica. El metricista español asociará muchos ejemplos con lo que alguna vez se ha llamado *encabalgamiento dilatado* (no considerado por Quilis) para definir los casos en que está muy presente el hipérbaton. No es casualidad que sea la poesía de Góngora la que presente ejemplos de este tipo. Léanse los versos 659-662 de la *Soledad Primera*:

De Alcides lo llevó luego a las plantas,
que estaban, no muy lejos,
trenzándose el cabello verde a cuantas
da el fuego luces y el arroyo espejos.

(El montañés llevó luego a su huésped a los álamos, que estaban cerca de allí, como si fueran mujeres trenzándose el cabello verde, sirviéndoles de luz los fuegos encendidos en el ejido, y de espejos los cristales del arroyo que corría a sus pies.)¹

El capítulo cuarto, dedicado al *ritmo acentual* (pp. 63-101), tiene un interés especial para el estudioso del verso español, sabedor del distinto papel del acento en el verso latino, por cuanto que se demuestra una función rítmica del acento en el verso horaciano no del todo inconsciente, y porque no han sido pocos los intentos de reproducir el ritmo del verso horaciano en español. A la aparición del ritmo acentual ayuda el ritmo silábico. La regularidad acentual en las odas de Horacio ha sido bien estudiada,

¹ GÓNGORA, Luis de: *Soledades*. Edición de Robert James. Madrid: Editorial Castalia, 1994 (Clásicos Castalia, 202), p. 327.

entre otros por J. Luque, cuyas conclusiones resume Bermúdez (pp. 65-66). Las bases para explicar la función rítmica y semántica de los acentos en la odas son: a) intencionalidad de Horacio en la colocación de los acentos; b) noción de ritmo como iteración; c) organización de los acentos en grupos melódicos, unidades rítmicas; d) función semántica de la melodía acentual (pp. 66-67). El análisis detallado se reparte en dos apartados: función rítmico-melódica (pp. 67-94) y función semántica (pp. 94-101).

En el primer apartado, después de una detenida descripción del *grupo rítmico* (cláusula rítmica), entra en el análisis del ritmo acentual en la estrofa sáfica, la estrofa alcaica, composiciones en las que entra a formar parte el verso asclepiadeo menor, y otros versos eólicos. Por lo que se refiere a la caracterización del *grupo rítmico* (pp. 67-73), resumimos sus notas: son grupos de dos o tres sílabas que empiezan siempre por sílaba tónica, y, si entre dos acentos median tres, cuatro o más sílabas, actúa el acento secundario; si hay alguna sílaba átona antes del primer acento del verso, se forma un grupo rítmico con ella, «teniendo su base en un acento secundario de principio de palabra a comienzo de verso o cesura (´)» (p. 69). Ejemplo:

obstrictis aliis praeter Iapyga (I 3, 4)

Se analiza de la siguiente manera:

òbs - trictis - áliis//práeterI - ápyga
ò óo óoo//óoo óoo

Como puede apreciarse, el sistema es igual que el de T. Navarro Tomás para la métrica española (cláusulas de dos o tres sílabas con acento en la primera), pero con la diferencia de considerar la *anacrusis* también como grupo rítmico por efecto de un acento secundario.

Dos o más grupos rítmicos se integran en el *grupo acentual* o *grupo melódico*, limitado por pausa métrica final o por cesura. Es decir, se integran en el verso o en el hemistiquio. Veamos la representación de un verso asclepiadeo organizado en dos grupos melódicos:

infamis scopulos//Acroceraunia (I 3, 20)
 in - famis - scopulos//Acroce - raunia
 1+2+3//3+3

Caracterizado el grupo rítmico, se pasa al análisis del funcionamiento del mismo con una serie de análisis (pp. 63-94) que ofrecen muy interesantes ejemplos de versos silábicos acentuales. En esta parte es en la que el especialista en métrica española encontrará los modelos de intentos de aclimatación del verso latino, algunos perfectamente integrados en el canon métrico del español, como el sáfico y la estrofa sáfica. Imposible entrar en la relación de equivalencias de esquemas acentuales horacianos con tipos de versos españoles. Por ejemplo, entre los esquemas del *alcaico eneasilabo* se encuentran modelos del eneasilabo español de ritmo anfibráquico (acentos en 2.5.8) o yámbico (acentos en 2.4.6.8), entre otros (pp. 79-80). O el decasilabo dactílico esdrújulo de Sor Juana Inés de la Cruz, con acentos en 1.4.6.9 y principio en palabra esdrújula (*cálamos forme el sol de sus luces*), reconocible en el *alcaico decasilabo* con fórmula acentual 3+2+3+2: *Iúpiter ípse rúens tumúltu* (I 16, 12) (p. 80). El rendimiento del análisis acentual en una composición completa se ve con el ejemplo de la estrofa alcaica en la oda I 9 (pp. 80-84), de la combinación de gliconio y asclepiadeo en la oda I 13 (pp. 90-92), de los dísticos de la oda I 8, cuya sistematicidad en la repetición de grupos acentuales no da la impresión de ser obra de la casualidad, sino que parece probar la percepción de tales grupos como rítmicos, lo que hace al autor concluir acerca de esta oda:

Esto lleva a pensar que esta oda fuera un pequeño ensayo en el que el poeta consciente ya del valor rítmico de los acentos, tratara de con-
 jugarlos con la cantidad, sin que esta perdiera su efectividad y valor rít-
 mico. Dos dibujos rítmicos son perfectamente perceptibles en esta oda
 sin que entren en contradicción ni por ello se dejen de percibir (p. 94).

El segundo apartado del capítulo dedicado al ritmo acentual es más breve y trata de la función semántica del mismo, es decir, de la relación semántica entre lexemas, sintagmas nominales u oracionales emparentados por el acento. La oda III 9 *Donec gratus eram tibi*, con cuyo análisis termina el capítulo, ofrece

ejemplos muy elocuentes de «paralelismo léxico-semántico que viene reforzado a nivel acentual por responder a unos mismos esquemas melódicos» (p. 100).

El extenso capítulo siguiente, el quinto, titulado *Ritmo basado en elementos morfo-sintácticos y semánticos* (pp. 103-172), trata cuestiones de sintaxis rítmica y de dinamismo expresivo que están muy presentes en los análisis estilísticos de la poesía española. Pues dentro de la sintaxis rítmica trata del *paralelismo*, de la *correlación* y de lo que el autor llama *términos equivalentes*, que es concepto igual al de emparejamiento en posiciones comparables de Samuel R. Levin. Son muy numerosos los ejemplos de las odas horacianas comentados, entre los que hay destacar el de los emparejamientos en la oda I 22 *Integer vitae scelerisque purus* (pp. 129-134), en cuyo texto, por cierto, encontramos la errata del verso 4 *partera* por *pharetra*, no repetida sin embargo luego en el comentario. El estudio del dinamismo expresivo (positivo y negativo) aplica la conocida teoría de Carlos Bousoño a ejemplos horacianos. El que este autor comparta con Dámaso Alonso y con S. R. Levin menciones en este capítulo nos indica el carácter estilístico de esta parte del estudio.

Especial interés para el metricista tiene el capítulo siguiente (pp. 173-195), titulado *Ritmo de timbres*, dividido en dos secciones, que estudian la función poética y el valor semántico de las recurrencias fónicas, tituladas: *función rítmica* y *función semántica*. La musicalidad de Horacio es un aspecto de su poesía que cuenta con numerosos estudios, citados por Bermúdez en p. 174. En el comentario de la función rítmica trata de *anáfora*, *paranomasia* y repetición de sonidos vocálicos o consonánticos. En el estudio de este último aspecto distingue la *aliteración* y la *armonía vocálica*. Recordemos que Tomás Navarro Tomás integraba la armonía vocálica en los *complementos rítmicos* del verso —es decir, fenómenos expresivos que no están sometidos a norma métrica sistemática pero que se suman a los factores rítmicos—, junto a *efecto evocativo*, *repercusión* y *encabalgamiento*². Los análisis que lleva a cabo Bermúdez Ramiro demuestran la sutileza de la organización vocálica —en paralelo o en quiasmo—,

² Véase nuestro *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, en las voces correspondientes.

con ejemplos muy vistosos, como el verso: *omne capax mouet urna nomen* (III 1, 16), con distribución paralela de los sonidos o-e (o-e o-e o-e) y el quiasmo en la disposición de los sonidos o-m (o-m m-o o-m). La posición final de verso es especialmente interesante porque es el lugar de la rima vocálica. En palabras del autor:

Horacio se sirve de cualquier motivación de carácter morfosintáctico (palabras unidas en este nivel, un adjetivo y un sustantivo, un sujeto y un verbo, etc.) o posicional, es decir lexemas que ocupan posiciones equivalentes (principio o final de verso), contrapuestas (principio + final) o simplemente que son próximas para conseguir un efecto rítmico-eufónico (p. 183).

La función semántica de estas figuras fónicas es de dos tipos: sintagmática (refuerza y matiza el significado de una unidad; por ejemplo, en casos concretos analizados, misterio, oscuridad, idea de masacre y desastre, sonido puntiagudo de la «i» en relación con carácter sentencioso) y lexemática, para realzar un lexema en concreto por contraste o por semejanza (véanse ejemplos en pp. 192-195).

En el último capítulo (pp. 197-208) antes de las conclusiones, titulado *Posiciones rítmicas equivalentes*, volvemos al marco conceptual de Samuel R. Levin, citado al principio como punto de partida, junto a N. Ruwet y A. Fontán, para distinguir cuatro posiciones rítmicas equivalentes en el poema determinadas por el esquema métrico: principio y final de verso y de hemistiquio. La ordenación de los elementos que ocupan dichas posiciones puede adoptar la disposición en paralelo o en quiasmo, y entre ellos se establecen afinidades de naturaleza fónica, gramatical o semántica. A los ejemplos de las distintas combinaciones sigue un análisis de la forma en que las posiciones rítmicas equivalentes contribuyen a la rítmica de la oda I 24 *Quis desiderio sit pudor aut modus* (pp. 206-208).

Las conclusiones ocupan las nueve últimas páginas (209-217) y son un resumen de todos los puntos tratados en el trabajo. La abundante bibliografía está organizada en nueve secciones, que son: ediciones, traducciones y comentarios; prosodia y métrica latina; sobre aspectos particulares del verso lírico horaciano;

obras de retórica, estilística y análisis poético; sobre ritmo en general; encabalgamiento; acento y ritmo; morfosintaxis y ritmo; fonología y ritmo. Como se ve, la bibliografía responde bien a los aspectos esenciales de la métrica de Horacio, de la estilística, y a los capítulos del libro.

El interés de esta investigación va más allá de los especialistas en literatura latina, pues se trata de un trabajo plenamente clasificable entre los de carácter formalista, tan característicos del siglo xx. Se nota la sutileza y la amplitud de las relaciones entre elementos lingüísticos a que nos acostumbraron los análisis jakobsonianos de la poesía. Por tanto, es un estudio que interesa a los teóricos de la literatura también. Por el lado de la métrica, es muy digno de notar que en todo el libro subyace una idea amplia del ritmo, que va más allá de la consideración exclusiva de los elementos métricos regulados por la norma, y lo convierte en un ejemplo de lo que es la relación entre métrica y poética. La idea amplia del ritmo nos lleva también a los formalistas rusos, para quienes el ritmo, como ilustra Osip Brik en «Ritmo y sintaxis», no se agotaría en la métrica, sino que integraría los aspectos esenciales del lenguaje poético³. Siempre, además, busca el significado, la función de los elementos analizados en el conjunto.

El que trate de Horacio es un motivo más de interés para el estudioso del verso español, pues, aparte de la importancia en la lírica occidental señalada al principio por el autor, en la nuestra ha inspirado ensayos métricos originales que están pidiendo una historia que los cuente, describa y comente. Por poner un ejemplo, Antonio Alatorre, en un estudio reciente, destaca la importancia del ejemplo horaciano en el cultivo del verso esdrújulo en el siglo xvi, junto a la influencia italiana⁴. Los ensayos de traducción en verso de las odas horacianas por Manuel Fernández-Galiano son otro ejemplo, lo mismo que la traducción de Alejandro Bekes⁵, en versos tradicionales castellanos o en combinaciones de estos.

³ Véase nuestro trabajo *Métrica y poética*. Madrid: UNED, 1988, pp. 53 y ss. (2010, 2.^a edición).

⁴ Véase ALATORRE, Antonio: “Versos esdrújulos”, en *Cuatro ensayos sobre arte poética*. México: El Colegio de México, 2007.

⁵ HORACIO: *Odas*. Edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de Alejandro Bekes. Buenos Aires: Losada, 2005.

Por último, hay que advertir que no hay que conocer todos los tecnicismos de la métrica latina para leer el trabajo que comentamos, pues el autor es muy claro en sus explicaciones cuando se necesitan. Además todos los textos están traducidos, lo que da ocasión también a una lectura reposada de algunas de las odas de Horacio.

JOSÉ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS