

Estudio métrico de «Balada de la loca alegría» (1921) de Porfirio Barba-Jacob

Laura Catalina Cardona Calle

Asesor:
Prof. Dr. Alfredo Laverde Ospina

Trabajo de grado para obtener el título de:
Filóloga hispanista

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Letras: Filología Hispánica
Medellín
2024

Cita	(Cardona Calle, 2024)
Referencia **Estilo APA 7 (2020)**	Cardona Calle, L. C. (2024). *Estudio métrico de «Balada de la loca alegría» (1921) de Porfirio Barba-Jacob* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

creative commons CC BY NC SA

Este proyecto recibió dineros del Fondo para apoyar los trabajos de grado de pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
Vicerrectoría de Docencia

Sistema de Bibliotecas

Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: http://bibliotecadigital.udea.edu.co

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decana: Olga Vallejo Murcia

Jefe del departamento: Luis Eduardo Cárdenas Valencia

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de la autora y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. La autora asume la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A Hirlan Valencia, por ser su idea la semilla que germina.

A mi padre y a mi hermana, por los frutos que desprenden de sus manos a las mías.

Al profesor Alfredo Laverde, por su paciencia infinita a la tortuga.

A José Domínguez Caparrós, por abrirme paso al vasto mundo de la métrica.

Contenido

Presentación 7

Consideraciones previas 10

«Balada de la loca alegría»: un paradigma de la métrica de Porfirio Barba-Jacob 14

Los estribillos y las paraestrofas: un llamamiento a la celebración dionisíaca antes de la llegada inminente de la muerte 41

Epílogo 66

Referencias 73

Anexos 77

Resumen

A la luz de un estudio métrico guiado por los planteamientos de la poética, se explora la forma artística de «Balada de la loca alegría» (México, 1921) de Porfirio Barba-Jacob, un poema modernista fruto de un proyecto estético orientado hacia la búsqueda de la perfección poética y la reivindicación de la libertad, el cual hace parte del conjunto histórico de la versificación regular castellana y se presenta como un paradigma de la métrica barbajacobiana. Se trata de una forma híbrida que se relaciona con la silva modernista, la balada antigua europea y, más aún, con las estructuras del género canción de la poesía popular española. Esta amalgama estructural entraña una intencionalidad de adecuación de la forma métrica al contenido de la obra artística, y es un reflejo del vínculo que atesora Barba-Jacob con un canon poético ya no tan consolidado a principios del siglo XX en la poesía hispanoamericana, dejando al descubierto valores no solo de tradición y continuidad, sino también de originalidad y ruptura.

Palabras clave: poética, poesía hispanoamericana, métrica modernista, forma híbrida, tradición y ruptura.

Abstract

In light of a metric study guided by the approaches of poetics, the artistic form of “Balada de la loca alegría” (Mexico, 1921) by Porfirio Barba-Jacob is explored. It is a modernist poem, fruit of an aesthetic project oriented towards the search for poetic perfection and vindication of freedom, which is part of the historical ensemble of regular Castilian versification and is presented as a paradigm of Barbajacobian meter. It can be considered a hybrid form relating to the modernist Silva, the ancient European ballad, and the structure of the song genre of Spanish popular poetry. This structural amalgam entails an intention to adapt the metric form to the content of the artistic work and reflects the link that Barba-Jacob treasures with a poetic canon that was disintegrating at the beginning of the 20th century in Hispanic American poetry. This amalgam reveals values not only of tradition and continuity but also of originality and rupture.

Keywords: poetics, Latin American poetry, modernist meter, hybrid form, tradition and rupture.

La melodía del poeta es más ardua y meritoria que la del ruiseñor.
Al ruiseñor le dieron sus canciones ya moduladas…

Porfirio Barba-Jacob

La forma poética, es decir, la de la rosada rosa, la de la cola del pavo real, la de los lindos ojos y frescos labios de las sabrosas mozas no desaparece bajo la gracia del sol. […] No.
La forma poética no está llamada a desaparecer, antes bien a extenderse, a modificarse, a seguir su desenvolvimiento en el eterno ritmo de los siglos.

Rubén Darío

Presentación

Si se contempla el relieve fundamental que tiene la métrica en la modelación del verso barbajacobiano, resulta bastante curioso que en el amplio bagaje de investigaciones en torno a la obra lírica de Porfirio Barba-Jacob (1883-1942) no se encuentre ninguna que brinde una visión de conjunto de las formas y particularidades técnicas de su versificación, como tampoco trate sobre cuestiones específicas de su métrica, o se enfoque en el valor estético de la configuración rítmica de poemas concretos. Esto denota, de un lado, una flaqueza en el panorama crítico de su creación poética, al no abordarse aún desde una consideración estética general que vincule las apreciaciones valorativas con los hallazgos que brinda el análisis del verso, a fin de comprender el texto lírico como una unidad de significación artística en la cual la forma y el contenido son indivisibles y, de otro, la extendida desatención de los programas académicos y de los estudios críticos de poesía, en las últimas décadas, a la métrica, quizá por considerar que se restringe a la descripción de esquemas abstractos desvinculados de los valores artísticos y significantes de la obra literaria en verso, hasta el extremo de haber licenciados en literatura, filólogos y críticos literarios que la catalogan como una forma inapropiada de leer poesía en el siglo XXI. No obstante, no puede olvidarse, por una parte, que este campo de la poética ha ejercido un dominio global en la codificación del lenguaje poético a lo largo de su flujo histórico, constituyéndose en un ámbito del conocimiento que se supera a sí mismo al ritmo de la dinámica transformación del verso, y, por otra, que gran parte de los poemas escritos en lengua castellana se han vertido secularmente en formas métricas, las cuales son ineludibles al momento de aproximarse a estos desde una perspectiva crítica, entendiendo que es a partir del estudio de sus especiales conformaciones rítmicas como el analista puede reconstruir, en cada caso, su valor estético e histórico.

En este sentido, la presente investigación explora de manera concreta la riqueza métrica de la lírica de Barba-Jacob, mediante el acercamiento al poema «Balada de la loca alegría» (México, 1921), una obra de arte literaria que refleja cualidades esenciales no solo de la técnica métrica empleada por esta importante figura de las letras hispanoamericanas en el conjunto de su producción lírica, sino también de su quehacer literario como sujeto histórico y su concepción de lo poético. Antes de entrar en materia, se consideró apropiado esbozar las nociones básicas del ritmo que atañen a la métrica, a fin de que sean útiles al lector para entender la versatilidad semántica y funcional del

ritmo en el verso, al igual que dimensionar la relevancia y los alcances de la métrica —en su acepción de técnica de la creación poética que tiene como finalidad producir un efecto rítmico perceptible— en el desarrollo de los sistemas de versificación en los que se ha creado y recreado la poesía de las diversas literaturas del mundo. Tras estas consideraciones previas se diseminan en dos capítulos los hallazgos derivados del estudio métrico de la composición. En el primero, «"Balada de la loca alegría": un paradigma de la métrica de Porfirio Barba-Jacob», se presenta el poema en su definición modernista, fruto de un proyecto estético orientado hacia la búsqueda de la perfección y la libertad poética, al amparo de formas de la tradición lírica que el poeta juzgaba insustituibles para modelar el espíritu de su tiempo y las peculiaridades rítmicas de su propio canto, y, a su vez, se expone la dificultad de su catalogación métrica en virtud de la excepcional disposición formal de su individualidad artística, al configurarse como una forma híbrida que se relaciona con la silva modernista, la balada antigua europea y, más aún, con las estructuras del género canción de la poesía popular española. El segundo y último capítulo: «Los estribillos y las paraestrofas: un llamamiento a la celebración dionisíaca antes de la llegada inminente de la muerte», introduce el fenómeno de la repetición como principio constructivo del ritmo en el poema y, en general, en el lenguaje poético, manifestado de forma ejemplar en el estribillo, uno de los mecanismos de iteración más antiguos en la historia de la versificación en su contexto románico, muy cultivado en la producción lírica de Barba-Jacob, el cual será entendido a la luz de su concepción musical de la poesía. Asimismo, se enfoca en las funciones constructivas y simbólicas que cumplen los dos estribillos de la composición —fuentes de ritmo que permiten el desenvolvimiento y la unificación de todos los elementos valorativos que integran el contenido de la obra—, y se consideran algunas especificidades rítmicas de las paraestrofas —conjuntos estróficos irregulares que, junto a los estribillos y el «Envío», conforman el poema—, las cuales actúan como divisiones semánticas independientes que aluden de forma sucesiva al mundo griego, al romano, al americano y, finalmente, a la naturaleza como un todo: mundos intemporales convocados a vivir, por el canto alucinado del enunciador lírico, en un mismo instante de alegría, el embeleso extático y frenético de una celebración dionisíaca en el sentido trágico de la existencia, como antelación a la llegada de la muerte, de la fuga inexorable, del polvo, certeza imperiosa de la vida.

Es preciso señalar que la complejidad terminológica que ofrece la investigación en el campo métrico se hace insoslayable. Una de las motivaciones formativas del presente estudio fue, en efecto, comenzar a recorrer el viejo y renovado camino de su vastedad conceptual, dar en él unos primeros pasos mediante un análisis en buena parte descriptivo del verso barbajacobiano, comprendiendo que, constelado de belleza, inquietud y fúlgida emoción humana, no encajona sus maravillas en nombres de metros, ritmos, rimas o estrofas, pero que la denominación y la clasificación métricas de estos aspectos formales de su poesía —valiosas por sí mismas si se considera la pertinencia del análisis métrico en el estudio sistemático de la lengua poética de Barba-Jacob— son necesarias para descubrir las formas poéticas que el lírico eligió para cantar las músicas de sus hondas experiencias vitales, y, yendo más allá, descifrar las implicaciones de carácter cultural e histórico-literario de aquellas elecciones artísticas. Así, las descripciones estrictamente métricas que tienen que ver con la función constructiva del ritmo en «Balada de la loca alegría», son aquí el punto de partida de comentarios alusivos al valor estético de los rasgos descritos, a su origen y evolución en la historia de la métrica castellana y románica, a la actitud del poeta respecto a la tradición poética occidental, o a su presencia en el ambiente intelectual y literario de su tiempo.

Consideraciones previas

El ritmo del verso[1]

La actitud estética que precisa la lectura de una obra de arte literaria supone la capacidad de articular los distintos elementos que se conjuntan de forma sistemática en ella como una totalidad. Esa reconstrucción de la intención artística del autor-creador por parte del receptor se cimienta, de un lado, en las determinaciones explícitas del material verbal que fundamenta la existencia de la obra y, de otro, en la experiencia consciente y subjetiva del lector que descifra los sentidos inmanentes de aquellos signos lingüísticos implicados estéticamente y reconstituye, mediante su percepción valorativa, el contenido que se presenta de manera potencial en la forma artística. Con este propósito, en la presente investigación encauzada en una composición lírica, el texto literario en verso será entendido como una compleja interacción de fenómenos indivisibles que se relacionan entre sí de manera simultánea y secuencial, y el *ritmo*, propiedad connatural del lenguaje poético, como el principio organizador de su materia fónica y, con ello, de todos los estratos de su unidad orgánica. Siendo un conjunto armónico en función de las intenciones de sentido, tanto del autor como del lector, el ritmo se orienta emocionalmente hacia las cualidades expresivas que revelan el valor estético de la obra.

Si con predilección, la poesía, amante de la música, ha fluido secularmente en el molde rítmico del verso, es porque en esa segmentación peculiar del discurso, el torrencial creativo de los poetas logra desembocar en una riqueza ilímite de ritmos muy distintos a los que se hallan en la prosa. Y es que el ritmo del verso, basado en la recurrencia de ciertos elementos fónicos y/o semánticos, definidos por las características sonoras de cada lengua y las transitorias elecciones métricas promovidas por las tradiciones estéticas o culturales, fecunda en sus extensas manifestaciones históricas un abanico de posibilidades compositivas más o menos sistemáticas que se tornan inagotables en virtud de los remodelamientos, las mixturas, las transgresiones y, en general, todo tipo de variables que se presentan en las realizaciones rítmicas concretas. El poeta, inmerso en su

[1] Para la elaboración de este pequeño ensayo se tuvieron en cuenta algunas consideraciones sobre el ritmo del verso de autores como Mijaíl Bajtín (1989), Roman Ingarden (1998), Dámaso Alonso (1962), Tomás Navarro Tomás (1972), Pedro Henríquez Ureña (2003), Isabel Paraíso (2000), José Domínguez Caparrós (2010; 2014) y Pablo Jauralde Pou (2020).

tiempo literario, elige entre aquellas formas de expresión poética que conoce, o reconoce inconscientemente, la que considera idónea para exteriorizar en un momento dado su voluntad artística, sea ceñida a moldes tradicionales de precisas exigencias métricas, amoldada en dúctiles esquemas versales o llevada en libertad por músicas ideales de amétricas formas. En todo caso, es factible considerar que todo poema en verso es preciado en tanto enriquece el mundo rítmico del arte, sea con un ritmo nuevo, o quizá de aires antiguos, pero siempre renovados.

De manera enfática, se destaca que la estructura significante del verso —regida por el movimiento de su configuración rítmica, esto es, por su métrica, el especial ordenamiento de sus componentes lingüísticos y convencionales que desautomatizan la percepción del lenguaje, realzando su ritmicidad y con ello su capacidad expresiva— es el foco de interés de los estudios métricos, los cuales se ocupan, en sus diferenciados enfoques, de conceptualizar los principios y las normas que organizan el verso, de describir sus tipos y combinaciones, así como de establecer la historicidad de los hechos de versificación y de comparar los sistemas métricos de una y otra literatura. Desde ese lugar privilegiado para el estudio de la poesía, se podrá abordar el aspecto lingüístico y el histórico-convencional que integran el verso, a la luz de sus implicaciones de sentido estético y comunicativo. En este punto, se desea afirmar que mientras exista el arte del verso como una de las manifestaciones rítmicas del espíritu humano, la métrica ha de prevalecer como una de las disciplinas que, cobijada y orientada por la poética, estudia la estética especial del lenguaje versificado en su interacción y correlación con las demás artes y ámbitos de la creación cultural.

La historia literaria de la poesía castellana en sus avatares de continuo flujo, se desarrolla en el escenario vital y dinámico de las formaciones de la cultura. Nacida básicamente de la lírica medieval latina, desde sus primeros balbuceos en versos libres de ascendencia oral y, en general, popular, seguidos por el tradicional y siempre vivo verso anisosilábico, antecesor del arraigado verso clásico silábico, hasta las amplísimas formas del moderno verso libre, la poesía hispana ha navegado por caudales métricos de disímiles procedencias culturales, en forma sucesiva y, también, simultánea, creando sus propias ondas discursivas de lo imaginario, o dicho llanamente, sus distintivas modalidades rítmicas en el seno de formas de versificar compartidas con otras literaturas. Por ello, para comprender las innúmeras creaciones poéticas que han cultivado los pueblos hispanohablantes en sus distintas épocas, es preciso percibirlas en su individualidad

estética como paradigmas, rupturas o mixturas de sistemas de versificación que se forman, estabilizan, decaen, o perviven y se transforman, por influencias y repercusiones de índole intercultural, social e ideológico, y que se distinguen entre sí por los principios rítmicos que los determinan, es decir, por los elementos del verso que, en cada caso, se codifican como estructurantes del ritmo poético.

Prescindiendo de una explicación detallada de los tipos de versificación que han dejado huella en la poesía hispánica, los cuales orbitan alrededor de la simetría o asimetría de la disposición silábica y acentual del verso, cabe mencionar que los factores rítmicos que constituyen al verso castellano en su objetivación lingüística, canonizados y sometidos a reglas por la tradición poética, son el número de *sílabas*, delimitado por la *pausa versal*, la distribución de los *acentos*, la *rima* o correspondencia del timbre y la agrupación de los versos en unidades mayores o *estrofas*. La consolidación de una comunicación poética basada en singulares configuraciones y repeticiones de estos elementos fónicos, se produjo como fruto de un arduo proceso creativo e histórico que desembocó por excelencia en la versificación silábica, en la cual se enmarca la obra que concierne al presente estudio, y fue perdiendo su esplendor con el paulatino robustecimiento de la versificación libre, modalidad de expresión lírica casi exclusiva en la época contemporánea. Ahora bien, lo que se subraya es que sobre la recurrencia de aquellos sonidos del lenguaje se establece el *metro*, las normas abstractas y convencionales que rigen el sistema de regularidades en la organización formal de un poema, el cual desempeña un importantísimo papel en la construcción y perceptibilidad del ritmo en buena parte del corpus lírico castellano.

Ese aspecto sistemático y constante de la poesía, a partir del cual se han producido multiplicidad de formas métricas con estrictas o flexibles condiciones compositivas, lejos de ser inmóvil o uniforme, renueva una y otra vez sus posibilidades constructivas mediante la ruptura de las convenciones fijadas en él. Por consiguiente, todo esquema métrico adquiere refrescados matices en las realidades concretas del verso, y esto se debe a que la integridad de cada poema conforma una excepcional interacción entre los factores rítmicos del metro y el modo de ser de su propia estructura. De ello se origina la noción de *ritmo* como manifestación individual de un determinado patrón métrico, imprescindible para distinguir las constantes y las variables de los fenómenos métricos, cuestión central aquí, y su ineludible función simbólica en la significación estética de la

obra. De esta unificación entre *metro* y *ritmo* en el lenguaje versificado, baste decir que cuando la intención creativa del poeta encuentra su enunciación en un orden armonioso de aquellas fuentes de ritmo fónico, asegura para sí un refugio de musicalidad que permite al lector-oyente participar activamente en el juego de confirmaciones y frustraciones de expectativas creado por la naturaleza retornante y progresiva de la rítmica del poema, y, a su vez, reconocer e interpretar mediante la prevalencia de sus asociaciones sonoras, los valores potenciales de la obra que, surgidos de su espiritualidad, dependen de la posición e interrelación de los sonidos verbales en la marcha de las unidades rítmicas: el verso, la estrofa, el poema. Gozan, sí, de un efecto rítmico perceptible los poemas que se forjan mediante patrones tradicionales de composición, brindándole al receptor lírico pautas más claras para realizar una adecuada lectura o ejecución melódica, en contraste con las menos nítidas de las creaciones libres o liberadas de preceptos, restricciones y modelos.

«Balada de la loca alegría»: un paradigma de la métrica de Porfirio Barba-Jacob

I

Y velaré mi arduo pensamiento
sotto il velame degli versi strani[2],
fastuoso, de pompas seculares:
perfecta en sí la estrofa del lamento
y a impulsos de los ritmos estelares.

Acuarimántima, I[3]

El acercamiento al poema «Balada de la loca alegría» desde una perspectiva métrica, produce importantes hallazgos no solo con respecto al diálogo que, como sujeto histórico, generó el poeta con las formas líricas de la tradición poética castellana y europea, sino también a su concepción del mundo y de lo poético. Es a la luz de un estudio métrico guiado por los planteamientos de la poética[4] como puede descubrirse el extraordinario engranaje de su forma expresiva que conlleva a

[2] Este endecasílabo italiano pertenece a la *Commedia* de Dante Alighieri. Su traducción literal es «bajo el velo de versos extraños» (*Infierno*, Canto IX, verso 63). Ángel Crespo, con una clara voluntad de fidelidad a la métrica y a la estilística del texto original, lo traduce al castellano en su contexto estrófico de la siguiente manera (vv. 61-63): «¡Oh los que de la mente os sentís sanos, / mirad bien la doctrina que velada / se encuentra de mi verso en los arcanos!» (Alighieri, 1982, p. 95). Barba-Jacob admiraba el tipo poemático en el que fue escrito este libro, probablemente inventado por Dante, *terza rima* o terceto encadenado medieval. Sobre la «Epístola moral a Fabio» de Andrés Fernández de Andrada, compuesta también en esta forma medieval italiana, la cual introduce Boscán en España durante el Renacimiento, escribe: «La **Epístola moral** me infundía tal temblor en la triple concordancia de la forma excelsa, de la doctrina altísima y del autor iluminándola en su obscura humildad que en 1919 aún no me atrevía a cantar en tercetos. ¡Dante y tú, oh Paradigma!» (Barba-Jacob, 1983, p. 327). En efecto, esta forma métrica no es cultivada por el poeta antioqueño. De 1915 data «El triunfo de la vida», poema escrito en estrofas de tres versos endecasílabos con rima consonante AØA - BØB - CØC y así sucesivamente, es decir, en otra modalidad de terceto, no encadenado, el terceto independiente con un verso suelto, aparecido al final de la Edad Media, en el Siglo de Oro y en el modernismo.

[3] Todos los versos y estrofas de poemas de Barba-Jacob que se citan en el presente trabajo, así como la obra literaria objeto de estudio y algunos pasajes de los esclarecedores prólogos en los que el poeta habla de su vida y obra, se transcriben de la edición póstuma *Antorchas contra el viento*, 1983, Medellín, Imprenta departamental de Antioquia. Un volumen que recoge su poesía completa y una selección de sus prosas líricas, publicado con motivo de la celebración del centenario de su nacimiento y elaborado por Eduardo Santa tras una cuidadosa investigación de varios años, teniendo en cuenta no solo las diversas antologías y compilaciones que se hicieron de sus poemas, así como las revistas y periódicos, tanto colombianos como extranjeros en los que fueron inicialmente publicados, sino también manuscritos de Barba-Jacob, conservados por el compilador, y las cartas escritas por el poeta en 1941 desde México D. F. a su amigo Juan Bautista Jaramillo Meza, en las cuales le manifiesta su última voluntad con respecto a «Supresiones definitivas», «Variaciones de títulos», «Reformas» y «Correcciones» de algunas de sus obras poéticas.

[4] La renovación de los estudios métricos en la actualidad consiste en dar lugar a esta disciplina en el proyecto general de la teoría literaria moderna. Al insertarse en el campo de la poética y de la semiótica literaria, se ve enriquecida en sus posibilidades teórico-prácticas dado que el aspecto lingüístico y el histórico-convencional que integran el verso, se pueden abordar a la luz de sus implicaciones de sentido estético y comunicativo. Desde esta perspectiva, la Métrica

afirmar que «Balada de la loca alegría» es un poema modernista y un paradigma de la métrica de Porfirio Barba-Jacob. Una obra que hace parte de un proyecto literario que tiene como uno de sus ejes centrales la búsqueda del perfeccionamiento de la forma poética en su expresión ideal, mediante una rigurosa y cuidadosa batalla con el lenguaje, inmersa dentro de los afanes formales de la estética modernista. Barba-Jacob, consciente de la presencia artística de los iniciadores y continuadores de la renovación lírica de su tiempo, bebió de las fuentes de los grandes poetas modernistas, con un especial interés en las obras de Rubén Darío y de Guillermo Valencia, y se vinculó con su proceso creativo a ese movimiento cultural y literario que significó el nacimiento de un lenguaje poético y la expresión del espíritu de la América hispana, en una época que inicia hacia 1875, con la prosa de Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, que se encumbra con las creaciones poéticas de Rubén Darío, y que concluye su periplo durante la tercera década del siglo XX. Heredero de aquel ímpetu revolucionario, encauzó su poesía hacia una variedad de cualidades y de formas métricas modernistas, y tradicionales, dejándose influenciar por corrientes literarias extranjeras, pero siempre dentro de las aguas de su auténtico individualismo estético, de su constante inquietud renovadora y de su compromiso artístico con la transformación e identidad de la lírica hispanoamericana.

Porfirio Barba-Jacob, último y definitivo seudónimo de Miguel Ángel Osorio Benítez (1883-1942)[5], fue un amante de la poesía y junto a ella, de la vida profunda, signada por el tránsito, la belleza y el dolor. La depuración de su emoción y ensueño en un agua verbal de ahondado cauce, hace que su palabra se halle plena de lirismo, entendido como la expresión del universo íntimo en delicadas formas del arte poético. Su concepción del «yo» como fundamento de su experiencia

deja de ser la mera descripción de las constantes fónicas y estructurales del verso para convertirse en una disciplina poética que se orienta hacia la función constructiva y simbólica que cumple la forma métrica en el poema y en la historia de la literatura en verso.

[5] Miguel Ángel Osorio Benítez nació en Santa Rosa de Osos el 29 de julio de 1883 y murió el 14 de enero de 1942 en Ciudad de México. De los seudónimos más representativos que adoptó de manera sucesiva a lo largo de su vida literaria y periodística, el primero, Maín Ximénez, le acompañó desde comienzos de 1903 durante dos o tres años. Entre 1906-1907, en Barranquilla, ad portas de emprender su errabundo y continuo viaje por países de América, se encarna bajo el nombre de Ricardo Arenales, autor de los poemas que más reconocimiento le dieron en el continente americano, entre ellos «Balada de la loca alegría» en 1921. Para 1922, en Guatemala, y hasta el final de su vida, se nombró Porfirio Barba-Jacob y quiso que toda su producción artística se reprodujera con esta firma. Para una lectura de los inciertos motivos que condujeron al poeta hasta su último seudónimo, así como de sus imprecisas significaciones, llenos de tintes dramáticos y humorísticos, véase Vallejo, 1984, pp. 210-220. Además, para un recorrido por el tránsito de un nombre a otro y su trascendencia en la configuración del perfil artístico y la obra del lírico antioqueño, a la luz de lo que Ángel Rama denominó «las máscaras democráticas del modernismo», véase Zuluaga, 2019, pp. 135-161 y Foffani, 1997, pp. 1-8.

vital y estética, revela a un espíritu romántico que, en su ensimismamiento y desolación existencial, se preocupó por construir los cimientos filosóficos de su propia ética, dilatando su fantasía en la conciencia dolorosa de ser, al impulso de una vocación artística indeclinable en pugna constante con las palabras. El carácter subjetivo de la poesía lírica de Barba-Jacob, fundada en una escritura que vuelve hacia el interior del poeta y sus circunstancias vitales, con una voluntad de estilo muy personal en miras a lo nuevo, se relaciona con la tendencia modernista a la libre expansión de la individualidad en el arte, sin jaulas ni preceptos en el espacio de la creación y las ideas, con las alas del capricho en vuelo hacia el porvenir. De esta manera, el ideal estético del bardo antioqueño se orientó hacia la conquista de una obra que rezumara la intensidad del ondeante rumbo de su existencia, de sus goces y sus tragedias espirituales, a través de un verso fúlgido, primoroso y melódico, rebosado de desnudez, con un acento a la vez tierno y grave, elevado y sobrio, digno por la virtud imprescriptible de la libertad.

René Uribe Ferrer (1984), en su libro *Modernismo y poesía contemporánea*, prologado por Rafael Maya, presenta a Porfirio Barba-Jacob como un poeta posmodernista de la generación «del centenario» hispanoamericano. Sostiene que «[…] en su obra vemos las características fundamentales de toda la poesía centenarista: forma modernista, sin refinamientos, y fondo romántico» (p. 143), prosiguiendo el contenido más hondo del período modernista, definido por la actitud individualista del artista encaminada a la no imitación, la libertad creadora y la renovación de la expresión poética al amparo de nuevas y revitalizadas formas métricas, pero con una predominante vuelta al romanticismo en el sentido de la suficiencia del «yo» en su lirismo, con un agudizado reconocimiento de su desequilibrio y finitud ante el universo y la naturaleza, desplazando la obra al ámbito de su vida y de su profundo e intenso drama interior. Este auténtico romanticismo que atraviesa su poesía, al cual se refiere de manera explícita Uribe Ferrer, ha dado lugar a que Barba-Jacob haya sido etiquetado por una parte de la crítica literaria, de manera peyorativa, como un «romántico tardío»[6]. También ha sido considerado por algunos críticos como

[6] Al igual que le ocurrió a la mayoría de los poetas posmodernistas, como lo afirma Enrique Foffani (1997), al «[…] leerse en casi todos ellos el axioma romántico basado en que la vida del escritor fagocita la obra para ocupar su lugar y provocar una lectura biográfica […]» (p. 4). En especial, Porfirio Barba-Jacob «[…] es uno de esos poetas que no es necesario leer, es el poeta que se ha quedado sin obra, fagocitada por la leyenda que rodea su vida —y que él mismo contribuyó a alimentar—» (p. 1). De ahí que se encuentren abundantes valoraciones críticas de carácter biográfico sobre su poesía que, en muchos casos, dejan de lado la obra literaria en sí misma, es decir, su forma artística, imprescindible en el campo de los estudios poéticos. Es necesario adentrarse en los textos líricos del poeta para descubrir los modos como construyó su propia subjetividad en el marco de la poesía moderna, así como los matices

anacrónico y anticuado al situar su voz poética, en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX, aún dentro de las márgenes de la retórica modernista cifrada en el ideal del verso pulido, elocuente y musical, mientras los movimientos de vanguardia se abocaban hacia la sobriedad del lenguaje y las restricciones métricas, impulsando el desarrollo de la creación versolibrista bajo el principio de una anarquía mental ilimitada. Se ha planteado, incluso, que este poeta centenarista no legó una obra artística nueva u original al panorama de la poesía hispanoamericana de su tiempo, al no trascender las influencias del romanticismo, el simbolismo y el modernismo; más aún, al figurarlo, en palabras de Octavio Paz (1986), como un «modernista rezagado», epígono de Rubén Darío y de su obra. No obstante, cabe preguntarse: ¿Qué se le pide a un poeta más allá de la poesía? ¿No es suficiente acaso el hecho de que sea un espíritu de su presente en la experiencia genuina de vivir profundamente su amor a la poesía, en la impulsión creadora de su riguroso talento, a favor de la belleza en cualquier forma o figura, mediante una especial manifestación de las ideas, el lenguaje y el silencio? Y estar en consonancia con la apreciación que el crítico colombiano Andrés Holguín (1979) expone en su *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*, de que tanto las huellas del modernismo presentes en la producción poética de Barba-Jacob, como las diversas influencias literarias que lograron penetrarla, o su oscura, licenciosa y frenética biografía fijada en el sino de un viaje errante por países de América, resultan ser adjetivos.

> Porque lo esencial es su voz, su voz bronca, inconfundible, traspasada de emoción. Su voz angustiosa o añorante, su transida voz de altísimo poeta, el acento sombrío o lúcido en que alternativamente expresa su rebeldía, su sueño, su sentimiento tan complejo, su desgarrado terror de vivir y morir, su amor múltiple, su tierra natal, su desconcierto y perplejidad ante las estrellas y las cosas cotidianas". (p. 175)

Lo primordial es su sincera y apasionada visión lírica de la vida y de la muerte, fecunda de emociones estéticas en la concreción formal de sus poemas. Es cierto que se hace inevitable situarlo dentro de una cronología literaria, pero es preciso también considerar que Barba-Jacob fue un poeta genuino que no se ciñó de manera rotunda a ninguna de las mareas literarias de su tiempo,

conceptuales y estéticos de su quehacer poético —los cuales van más allá de lo considerado por Valencia Goelkel (2005) al decir que Barba-Jacob lo concibe, en virtud de su romanticismo tardío, como una fatalidad insoslayable, teniendo por ello un concepto catártico del poema—, a fin de que se abran nuevas posibilidades interpretativas de sus poemas y de su obra en conjunto.

lo cual hace que sea inclasificable al pertenecer a esa gama de poetas que han ejercido de manera consciente el principio artístico de la libertad, y que ocupe un lugar excepcional en la historia de la poesía colombiana e hispanoamericana. «Tiene un tono, un vocabulario, un hechizo, muy distinto, ya, de todo lo anterior. […] Es una poesía nueva, fresca, punzante, violenta y dulce al mismo tiempo, dotada de una imantación singular. Otorga a la lírica colombiana, como un Baudelaire reciente, "un nuevo estremecimiento"» (Holguín, 1979, p. 171). Es justo notar, entonces, que su rechazo vehemente al flujo y reflujo de las modas literarias, junto con su pleno conocimiento de distintas tradiciones poéticas y de la renovación modernista que le antecedía y en la cual se inició, así como de la presencia creciente de la vanguardia al timón de sus contemporáneos, son indicios de que el anacronismo que se le atribuye a su obra en verso no es más que una voluntad deliberada del autor-creador de otorgar a su poesía, en cada etapa, los matices formales y expresivos que le dictaba su propio criterio, en concordancia con las disposiciones de su aspiración artística, no de una determinada escuela o canon literario. Y es aquí donde se acoplan tan bien las ideas de Rubén Darío (1977), por quien el poeta sentía una gran admiración, expuestas en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901): «Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. […] mi literatura es *mía* en mí» (p. 179), o las enunciadas en la última parte de «Dilucidaciones», su prólogo a *El canto errante* (1907): «No hay escuelas; hay poetas. El verdadero artista comprende todas las maneras y halla la belleza bajo todas las formas» (p. 306). Nociones del «príncipe de las letras castellanas» por las que Barba-Jacob probablemente se sintió seducido y persuadido, en vista de que las reflejó en algunos pasajes suyos de los prólogos que escribió para lo que sería su anhelado y único libro de poemas[7].

[7] «Gustaba Porfirio de explicar su obra y su vida en unos prólogos que han quedado como páginas maestras para el conocimiento, tanto de la obra del autor como de la literatura hispanoamericana de su tiempo» (Baquero, 2015, p. 185): «Claves» (Monterrey, 1 de febrero de 1931), prólogo de la edición *Canciones y Elegías* (México, 1932-1933); «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo» (octubre 6 de 1920), prefacio del volumen *Rosas Negras* (Guatemala, 1933); «Interpretaciones» (1920), fragmentos prologales de *La diadema*, título que no llegó a ver la luz editorial, y otro texto preliminar que el poeta preparó para su idealizado libro de poesía nombrado también «Claves», escrito en Bogotá el diciembre de 1927, el cual se presenta como primicia en el N.º 1 de *La Revista del centenario de Porfirio Barba-Jacob* (Abril, 1983) gracias a Eduardo Santa quien, poseedor de gran parte de los archivos de Barba-Jacob, permite que aparezca por primera vez en esta publicación. Fernando Vallejo en su prólogo a *Poemas* —volumen de 1985 en el que recopila la obra lírica de Barba-Jacob con «notas biobibliográficas» a pie de página, reeditado en 2006 por el Fondo de Cultura Económica bajo el título *Poesía completa*—, comenta: «*El corazón iluminado, El jardín de las afrentas, Maín Ximénez, Motivos de Maín Ximénez, Tragicomedia de Maín Ximénez, Rosas Negras, La Diadema, Guirnaldas de la noche, La vida profunda, Antorchas contra el viento, Poemas Intemporales*: tales los títulos con que Porfirio Barba Jacob o su antecesor Ricardo Arenales soñó llamar, en el curso de casi treinta años, su libro de poemas; su único, gran libro de poemas que reuniera lo que valía de su obra dispersa en múltiples publicaciones del continente

Desde luego, la doble dimensión de poeta-periodista que se encuentra en su obra, envuelta en una marginalidad que reacciona de modo bohemio al materialismo, la mediocridad y la insensibilidad estética de la modernidad[8]; su gusto por la técnica de los románticos españoles y franceses, los parnasianos y los simbolistas, recogida en la elaboración experimental de los modernistas de su tiempo; el anhelo de elevar su canto entre el coro de los poetas con una expresión artística genuinamente hispanoamericana; su devoción a la belleza universal como manifestación de la búsqueda de su propio lenguaje ideal, su cosmopolitismo, y, al unísono, su intento de alcanzar la perfección de la forma poética, inclinada hacia la métrica, la analogía, la evocación musical y la sugestión ensoñadora de las palabras, son aspectos histórico-literarios que lo sitúan dentro del grupo heterogéneo de escritores que durante las tres primeras décadas del siglo pasado continuaron cultivando y diversificando las tendencias y los temperamentos de la estética modernista (Jrade, 2006). Como señala Esnedy Zuluaga (2019), una investigadora actual de la vida y obra de Miguel Ángel Osorio Benítez, a finales de la década del veinte el modernismo era todavía un sistema posible de pensamiento, no una forma caduca de concebir la poesía como muchos han pretendido declarar. Es cierto que Porfirio Barba-Jacob no fue un precursor de la violenta y revolucionaria ruptura o actualización histórica de las letras hispánicas producida a partir de 1922 —fecha simbólica y aproximada— por los *ismos* literarios y otras corrientes como la poesía pura o la político-social, que representaron a la caótica humanidad contemporánea de la época. No se opone a las convenciones estéticas de la literatura del pasado, es decir, no anula de modo tajante la

y diera testimonio de su paso por la existencia. Inconforme consigo mismo y con cuanto escribía, nunca lo publicó» (Barba-Jacob, 1985, p. 9).

[8] La obra de Miguel Ángel Osorio Benítez se cultivó en el ámbito de dos discursos, el poético y el periodístico, ambos enmascarados tras la autoría de sus múltiples seudónimos. De un lado, ocupó el espacio íntimo del poema, en el cual se distancia del flujo de la Historia para sumergirse en el misterio de sí mismo y de las cosas. De otro, el espacio público del periódico que le permitió una participación directa y activa en los más importantes acontecimientos políticos, sociales y culturales de la primera mitad del siglo XX, a través de una prosa magistral, polémica y escandalizadora que le acarreó en ocasiones la cárcel y, en otras, el destierro de distintos países de Centroamérica y de México. Para seguir el rastro de sus indelebles huellas en el periodismo y la vida intelectual de América, véase, entre otras fuentes, *El terremoto de San Salvador. Narración de un superviviente* (1917), un clásico del reportaje hispanoamericano del entonces Ricardo Arenales quien narra de manera testimonial lo sucedido en la capital salvadoreña durante el cataclismo de 1917; la biografía *Barba Jacob. El mensajero* (1984) de Fernando Vallejo, y *Escritos mexicanos* (2009), una colección de Eduardo García Aguilar que recoge una muestra significativa de sus prosas periodísticas publicadas en prensa mexicana entre 1913 y 1941. Cabe mencionar que también escribió algunas prosas líricas como «Pureza de intención», «Voluntad de sacrificio», «Transfiguración», «La honda de David», «Mayo», «En la divina desnudez» y «El testamento de Fo-Yao», y, a su vez, tiene una producción epistolar que atestigua su incesante movilidad por tierras y mares de América, la transmutación sucesiva de sus firmas y sus relaciones interpersonales con importantes intelectuales y políticos de su época, como Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Jaime Torres Bodet, Rafael Heliodoro Valle, Carlos Wyld Ospina, entre otros, compilada y anotada por el mismo Vallejo en *Cartas de Barba-Jacob* (1992).

tradición poética recibida; tampoco contempla la abolición de la conciencia artística, de toda sujeción racional y prosódica en el acto creador; no rompe el vínculo con la versificación rítmica de base tradicional ni con la modernista, ni emprende radicalmente los audaces juegos de un verso libre sin metros ni rima: iniciativas llevadas a cabo por la insurgencia vanguardista. Aun así, su voluntad de lo nuevo afirmada en un esfuerzo constante por ir más allá de la herencia legada por el modernismo, además de su actitud favorable frente a la innovación propuesta por las teorías de vanguardia, el enmascaramiento heterodoxo que construye dentro y fuera de su obra, y la apropiación de una individualidad creadora capaz de reflexionar sobre sus posibilidades y que, en consecuencia, emprende el tránsito del modo de expresión de un «yo romántico» a un «yo moderno», coloca a Barba-Jacob a la altura del progreso artístico de la modernidad[9]. En «Claves» (1 de febrero de 1931), prólogo de la edición *Canciones y Elegías* (México, 1932-1933), el gran poeta de Hispanoamérica retrata por sí mismo las previas consideraciones sobre su poesía y su quehacer poético:

> Solo pido que se me haga la justicia de reconocer que, identificándome con los más generosos espíritus de mi tiempo en el afán —ya logrado— de dar a la América una poesía de límpida expresión, mentalmente decorosa, fui —dentro de ese afán— índice de una inquietud constantemente renovada. Y a causa de tal inquietud luché por trascender la retórica «modernista»; por volar libremente hacia la forma pura, simple, de inagotable virtud germinal. Por esto me parece gloriosamente viril —y me intereso en ella con ahínco

[9] Enrique Foffani (1997) sostiene que hay resonancias vanguardistas en el correlato del seudónimo que proyecta Barba-Jacob al interior y al exterior de su obra, y que su postura heterodoxa, su enmascaramiento y su impostura casi carnavalesca, las cuales entrañan un ideal estético vitalista y exhiben la subjetividad como vacío, son aspectos literarios que lo posicionan en la modernidad. Asimismo, Esnedy Zuluaga (2019) en su tesis doctoral titulada «La invención de sí mismo en el poema autorretrato en América Latina: del "yo triunfal" de Darío al "yo sombrío" de Barba Jacob (1904-1920)», defiende que el autorretrato modernista, bajo el paradigma de Darío con «Yo soy aquel» y de Barba-Jacob con «El son del viento», configura dentro de la obra literaria una interioridad que se vincula con el mundo que la determina a modo de entender el «yo» más allá del ensimismamiento, suscitando con ello una apertura hacia la versatilidad del «yo lírico», a la cual se abrió la poesía vanguardista y se vuelca indefinidamente hasta hoy la contemporánea. Por ende, presenta al poeta colombiano como un modernista que, en su afán de dar cuenta de sí mismo en el texto poético, se aproxima a la transición de un «yo romántico» que se construye en y desde lo íntimo con una transparencia entre el poeta y el «yo lírico», a un «yo moderno» descentrado y versátil que se contempla en y desde el afuera: «[…] orbitando y a un paso de salirse de esa trayectoria modernista el héroe degradado, el héroe demoniaco de Barba Jacob, más cerca de las debilidades del hombre, de los placeres terrenales, del sentimiento de finitud cifrado en la muerte, de la fragmentación del "yo", de su disparidad, de su multiplicidad, más cerca de esa expresión moderna del "yo" en el poema tan propia de las vanguardias» (pp. 190-191).

> apasionado— la misión de quienes pugnan por hallar tónica nueva y nuevas imágenes para figurar una vida también nueva.
>
> Claro que no he sido jamás —por lo menos conscientemente— genitor de poemas «absolutos» a la manera de Blümner, ni menos predecesor en el sentido en que así quiere definirme Max Daireaux en sus **«Panoramas des littératures contemporaines»**. No aspiro a un lauro anacrónico. No puedo sacar de las venas de mis poemas la sangre clásica, romántica y simbolista. Pero he hallado plausibles, como teorías, todas las teorías en que se sustenta el arte de vanguardia. (Barba-Jacob, 1983, pp. 316-317)

Si se observa con detenimiento la producción lírica de Porfirio Barba-Jacob fechada entre 1906 y 1939, la cual sin incluir sus textos rechazados no cruza el número de cien poemas, es posible comprender las citadas apreciaciones del poeta desde el ángulo de dos direcciones artísticas que orientan de manera simultánea su labor creativa: la búsqueda de la perfección poética y la reivindicación de la libertad. En primer lugar, para Porfirio la perfección poética se funda en la sujeción del poeta a un ideal artístico, viviendo y embriagándose de un hechizante amor humano en la inteligencia hacia la vida. Bajo la fuerza de este germen creador, las obras perfectas y acabadas se construyen en virtud de «la capacidad de expresar justa, sobria y musicalmente la pena humana […] con un acento personal lleno de dignidad, dando fulgencia a las palabras, aliñando la música hasta sus últimos matices dentro de pautas un poco arcaicas» (Barba-Jacob, 1983, pp. 308 y 333-334). Al caer en las fatales limitaciones de la palabra, el poeta debe oír el llamado del misterio en su silencio de silencios; las cántigas de las cosas y los seres, revelan los secretos de la melodía que se expresa en la abscóndita armonía del verso. Semirrevelado, semivelado, a relámpagos, el lírico de tono profundo compone sinfonías con palabras para escribir su tragedia y su epopeya espiritual. Las poesías perfectas no se dejan atar con los lazos de seda del discurso y vehiculan su música interior, inflamada de emociones, en formas de un arte refinado. En segundo lugar, Barba-Jacob logra la libertad poética por su esfuerzo continuado en escribir como le daba la gana, afirmándose en una interpretación del mundo merced a un alto ideal de amor y en la disciplina de una técnica liberada que no renuncia a la eficacia imprescriptible de la musicalidad. De ahí su convicción de que la conquista de la libertad del verso hispanoamericano, debía poner «[…] el alma moderna, de temblorosa inquietud, ávida de nuevas posibilidades de vida y de

cerebración, matinal y nostálgica, cruel y horrorizada, y anhelosa en América de bien y de justicia por amor estético» (Barba-Jacob, 1983, p. 328), en las estructuras rítmicas, fastuosas y seculares de los clásicos. La obra creadora nueva que perseguía el poeta no precisaba liberarse de las formas poéticas de la tradición, pues en ellas hallaba los elementos melódicos para cantarse a sí mismo y a la existencia de su América hispánica. Ambas orientaciones entrelazadas en la propuesta estética de la obra barbajacobiana, funcionan como claves para explicar el hecho de que los signos literarios que deja a la posteridad escapen a las márgenes de una fijación crítica o localización en una determinada escuela o corriente. Si bien una parte significativa de sus poemas se corporiza en formas modernistas, dando testimonio de su exquisito gusto por el verso armonioso, pulido y musical, su inspiración personalísima se abre hacia otros horizontes moviéndose en la órbita de una poesía más reciente, pero sin llegar a envolverse en las ondas restallantes de la lírica de vanguardia, ni a inaugurar un estilo tras del cual pudieran inclinarse discípulos o imitadores. Como afirma con lucidez Fernando Vallejo (1984), uno de los grandes investigadores de su vida y obra: «No era cuestión de modernidad su polémica: era cuestión de intemporalidad y de música» (p. 280). Por tal motivo, en su dimensión de poeta contemporáneo que dio continuidad a tendencias tradicionales en la primera mitad del siglo XX, Porfirio Barba-Jacob se preocupó por el perfeccionamiento de su técnica, basada en la métrica, las relaciones melódicas de las palabras, la elipsis y la corrección del estilo formal, para prevalecer con altura artística en el tiempo, aspirando a la construcción de una obra finamente acabada, la cual extendiera su eco contemplativo y significante a través de la musicalidad del verso.

Y es precisamente su concepción artística sustentada en la virtud musical de la palabra, al amparo de un estricto cuidado de la forma, la razón por la cual los nuevos círculos literarios de su época lo consideraban un «ánfora de museo» incapaz de comprender el afán renovador y experimental de la lírica actual del momento, y por la que no pocos críticos lo sitúan en la postrera orilla de la poesía hispanoamericana del siglo XIX. No obstante, la proposición que aquí se defiende no rondará en el innegable derecho de Porfirio a su parentesco con la generación modernista posdariana durante las primeras décadas de la centuria pasada, sino más bien en el hecho de que su persistencia en una visión armoniosa y musical del mundo en correspondencia con el arte poético, en la cual el sonido y la sustancia de la poesía son parte esencial de una profunda búsqueda filosófica, produce en su pluma encantamientos y honduras no leídas hasta entonces en la lírica

colombiana y del continente. Hay en el oficio literario de Barba-Jacob una combativa originalidad al remontar las corrientes vanguardistas en cuanto a la forma poética y disponer a su antojo del repertorio rítmico y estilístico de la literatura en verso que le antecedía y le circundaba, así como de las fracciones de su realidad, su imaginario y su tiempo que deseaba con melodías e imágenes subir a la canción. En dicho contexto, lo que se resalta es que el esfuerzo arduo y meritorio del poeta por resolver su canto en melodía con miras a la perfección y la libertad poética, le confiere a la métrica, entendida como el arte de la palabra rítmicamente configurada, un lugar vertebral en el que confluyen al unísono ambos sentidos de su proyecto estético. La musicalidad del verso se le revelaba en las formas poéticas ceñidas en los marcos restrictos del lenguaje métrico, basado en peculiares ordenamientos de los valores fónicos del material verbal de acuerdo a principios silábicos y acentuales de carácter histórico-convencional que tienen como finalidad producir un efecto rítmico perceptible. Consciente de que los esquemas métricos no son moldes vacíos sino organizaciones formales que cumplen un papel eficaz en la configuración del ritmo y el sentido poético, apoya el ejercicio de su arte sobre estructuras compositivas sujetas a pautas en cuanto a la medida silábica, la disposición de los acentos, la pausa y la rima, como refugios biensonantes en los que se conciertan y desenvuelven las cadencias interiores de sus ideas y emociones. Es decir, la trama melódica de su poesía, impuesta por la mente y el espíritu, se construye de manera sobresaliente dentro de un cauce versal sustentado en fenómenos métricos que obedecen a la regularidad de los factores rítmicos del verso castellano sometidos a reglas en la tradición poética. El liróforo teje en el poema sus motivos circundantes, sus representaciones, sus músicas, sus melancolías, sus júbilos y efluvios con los hilos de una versificación regular culta marcada por el isosilabismo[10], asumiéndola y, a su vez, transformándola en calidad de experimentador poético.

[10] En líneas generales, buena parte de los poemas escritos por Barba-Jacob están gobernados por la versificación regular silábica y silabotónica —fundada en la igualdad o proporcionalidad del número de sílabas (el metro), principio del isosilabismo, y en mayor o menor escala en el ritmo de acentos (el ictus)—, frecuente en todas las lenguas romances y la más difundida en las manifestaciones cultas de las literaturas occidentales. Ahora bien, se precisa de un estudio concienzudo de su obra completa, desde la perspectiva de una métrica teórica general, para descubrir las modalidades de la versificación irregular —tónica, fluctuante, cuantitativa, libre— que el poeta cultiva al interior de ella y con qué frecuencia, en las que el isosilabismo no aparezca o apenas se insinúe, a fin de elaborar una propuesta de clasificación de sus formas poéticas, la cual permita dilucidar cuestiones globales y específicas de su repertorio rítmico que aporten a la intelección artística e histórica de su lírica. Por ejemplo, si la coexistencia de las dos grandes tipologías de la poesía castellana, la regular y la irregular, se manifiesta de manera simultánea a lo largo de su proceso creativo o, en cambio, sucesiva respecto a las etapas de su evolución poética; si se presentan formas intermedias que jueguen con la tradición métrica, entrando y saliendo de ella; si el empleo de los diferenciados sistemas de versificación responde a finalidades estéticas definidas y cuáles influencias literarias remarcan, entre otros problemas aún sin solución en la crítica de la obra barbajacobiana que, sin duda, tendrán alcances significativos a la luz de la investigación métrica.

Así, el ritmo métrico se presenta en el verso barbajacobiano como un conjunto de acordes que enriquecen el instrumento lírico realzando la sonoridad de las palabras y, con ello, su capacidad expresiva para orientar el contenido del ritmo entrañable, dimanado de las ideas melódicas colmadas de evocaciones y asociaciones por la eficacia musical de la magia verbal.

El lirismo de Porfirio Barba-Jacob está construido con disímiles elementos, es tan singular como inimitable, pero, sin duda, la métrica es uno de sus aspectos fundamentales, teniendo una gran relevancia como cimiento constructor del ritmo y como elemento estructural de la significación. Su decidido empeño en el hábito de versificar adaptándose a modelos métricos, implicó una infatigable exploración de la lengua castellana en una lucha por cada palabra hasta hacerla dócil y transparente, un vasto conocimiento de las grandes tradiciones poéticas de Occidente y, en definitiva, «[…] un proceso doloroso en que la fiebre de la sensibilidad tiene que sufrir el imperativo de la razón ordenadora» (Maya, 2020, p. 4). En carta dirigida a Alfonso Mora Naranjo —alumno de Miguel Ángel Osorio en el Colegio Inicial que fundó en 1905 en Angostura—, fechada en La Ceiba, el 6 de junio de 1916, el entonces Ricardo Arenales afirma: «[…] soy un artista de producción lenta, difícil, dolorosa» (Barba-Jacob, 1992, p. 62). Esto parece connatural a los creadores de poesías bien elaboradas como la suya, en la cual los valores abstractos de la forma métrica se transmutan en valores afectivos de la forma artística, mediante una orfebrería del verso que supone maestría, construcción y muchísimo trabajo, así como reescritura y revisión reiterada del poema hasta lograr un acabado definitivo a criterio y, claro está, a capricho del poeta. «La forma métrica es muy distinta en una obra buena y en una obra mala. No se trata de un esquema vacío, sino que la forma externa, en la verdadera obra de arte, se inserta en el corazón mismo de la creación artística» (Domínguez Caparrós, 1992, p. 254). Apasionado por tal faena literaria, Porfirio fue un artista de la palabra cercano a las preocupaciones del artificio poético y un buen conocedor de los secretos formales del verso, con un riguroso entrenamiento en la técnica métrica[11] y un agudo sentido del ritmo, quien libró una batalla espiritual sobre la forma lírica con la complejidad de pensamientos y emociones del hombre interior, puliendo y dando ajuste artístico

[11] La métrica se entiende aquí como técnica de organización del material verbal en la poesía, creadora de la estética especial del arte poético. En términos teóricos de Mijaíl Bajtín (1989) —en su trabajo «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria»—, el poema es una *forma compositiva pura*, una forma de género, el verso y la estrofa *elementos compositivos puros* de este, y la técnica métrica un procedimiento literario que ordena la materia de estos y modela distintas variantes compositivas de la forma poética.

a sus «canciones», hasta el final de sus días, para configurar las formas no de ritmos aparentes sino de auténticas melodías interiores. La métrica, la retórica y la pompa externa de sus poemas no se constituyen como semblantes triviales, ni fáciles sonoridades de una dicción vacía, tampoco deben confundirse con el verbalismo o la verbosidad, ni tienen su raíz en una noción puramente decorativa de la poesía; son, en contraste, elegancia formal que cobra hondura e intensidad en la conclusión estética. Por ende, la lírica moderna puesta en formas compositivas del canon métrico castellano y europeo, así como en los flamantes y flexibles ritmos silábicos ejecutados por las plumas modernistas y posmodernistas, no significaba un yugo o una esclavitud para el poeta, antes bien, una consciente elección creativa que se circunscribía a un ideal artístico hispanoamericano. En el bellísimo ensayo literario «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo» (octubre 6 de 1920), publicado por vez primera como prefacio del volumen *Rosas Negras* (Guatemala, 1933), el escritor errabundo deja a la posteridad unas palabras dilucidadoras de su compromiso con la renovación de las letras de la América hispánica, asido al reconocimiento y la reivindicación de las formas poéticas centenarias en movimiento y reelaboración constante:

> La lírica hispanoamericana necesita dilatar el imperio de sus libertades. No es posible dejarla en el lugar a donde la llevaron los maestros desaparecidos y sus contemporáneos que declinan: Jorge Isaacs, precursor, José Asunción Silva, Gutiérrez Nájera, Rubén, Salvador Díaz Mirón… Es necesario ir más adelante, no sólo para que resuene en nuestros cantos la voz de esta edad, sino para que nuestros sucesores en el culto apolíneo reciban la lira con nuevas cuerdas. Yo trabajo en este glorioso empeño.
>
> Creo que una técnica apta para reflejar adecuadamente la solemne alma de Hispanoamérica, la gran nación ideal que va a surgir, nación de naciones, no puede romper a muerte ni con las formas ni con el espíritu de la tradición. La limpidez y claridad del lenguaje, aún para expresar lo turbio y lo vago, acusa excelsitud, virilidad, corazón seguro. A mí no me den escritores que no saben gramática o que, puestos a expresar un concepto no tienen nueve palabras que desperdiciar por una que aprovechan. Esa no es mi gente. Esos no saben español e ignoran la opulencia de los arcones de Castilla… Hay tesoros de formas poéticas y aún de la prosa de los vulgos, ya ennoblecida, que fulgen desde hace siglos con igual fulgencia en las formas de los clásicos. Esto no es posible substituirlo. Lo difícil es poner en esas formas

> el temblor de hoy, la inquietud que nos envuelve en su onda, y hasta un poco de la inquietud que amanecerá mañana. Por eso yo he dicho en el Pórtico, que ansío mi verso constelado de gemas seculares… (Barba-Jacob, 1983, p. 334)

Fulgen, ciertamente, y seguirán fulgiendo en el tiempo a través de sus frutos líricos, esas formas preciosas y melódicas de los clásicos que tanto complacían al poeta, pero con renovadas configuraciones rítmicas y orientaciones axiológicas. El eje transformador de la poesía del «libérrimo colombiano», como lo nombra el escritor cubano Gastón Baquero (2015), se fijaba al movimiento cambiante de sus sentimientos, sus consideraciones filosóficas de los problemas fundamentales de la vida y sus gustos estéticos. La evolución en lo externo, en lo formal, ocupaba un lugar secundario, si ello significaba renunciar al verso culto tradicional. Con este poeta, nacido espiritualmente en el siglo XX, el espacio de la creación se abre a un ímpetu nuevo, llamado al vitalismo y a lo telúrico, que trasciende todos los moldes y las orientaciones previas en su expresión lírica de lo americano, y termina por ser el espacio de la libertad, mediante una poética visceral, auténtica y ávida de porvenir literario que, sin acabar con lo viejo, produce una renovada fisonomía externa e interna del poema, originada en lo actual y eterno del latido de su ser y de su tiempo. Todas estas claves de sentido son las que direccionan el estudio métrico del poema «Balada de la loca alegría», una excepcional forma artística que hace parte del conjunto histórico de la versificación regular española y se presenta como un paradigma de la métrica barbajacobiana. Esta obra lírica es un claro ejemplo de cómo el bardo devuelve al libre campo del verso las influencias recibidas de la tradición literaria y los postulados estéticos a él afines, imponiendo sus propios ritmos y ejerciendo la jurisdicción de su espíritu en el poema. Un reflejo del vínculo que atesora Barba-Jacob con un canon poético ya no tan consolidado a principios del siglo XX en la poesía hispanoamericana, que deja al descubierto valores no solo de tradición y continuidad, sino también de originalidad y ruptura.

II

Entre los coros estelares
oigo algo mío disonar.
Mis acciones y mis cantares
tenían ritmo particular.

El son del viento

El poema «Balada de la loca alegría», escrito por el entonces Ricardo Arenales en la Ciudad de México en 1921, fue publicado en *El imparcial* de Guatemala el 24 de marzo de 1924 y en el «Suplemento Literario Ilustrado» de *El Espectador* de Bogotá el 6 de octubre de 1927. Hace parte de las tres ediciones que en vida del autor compilaron su producción poética dispersa en múltiples periódicos y revistas literarias del continente: *Canciones y Elegías*, 1932-1933, México, Editorial Alcancía; *Rosas Negras*, 1933, Guatemala, Imprenta Electra, y *La Canción de la Vida Profunda y otros Poemas*, 1937, Manizales (Colombia), Imprenta departamental[12], así como de sucesivas publicaciones póstumas como *El corazón iluminado*, 1942, Bogotá, Editorial ABC; *Poemas Intemporales*, 1944, México, Talleres gráficos de la nación; *Antorchas contra el viento*, 1944, Bogotá, Editorial Minerva; *Obras completas*, 1962, Medellín, Ediciones Académicas; *La vida profunda*, 1973, Bogotá, Editorial Andes; *Antorchas contra el viento*, 1983, Medellín, Imprenta

[12] Porfirio Barba-Jacob manifestó en algunos pasajes de su correspondencia privada la profunda insatisfacción que sentía con estos tres volúmenes, impresos sin la dirección y supervisión del poeta, distantes de lo que soñaba que fuera su único y gran libro de poemas, el cual no vio la luz editorial en vida del autor. A propósito de *Canciones y Elegías*, edición de homenaje al poeta realizada por Renato Leduc, Edmundo O'Gorman y Justino Fernández, en México, y *Rosas Negras*, publicada por Rafael Arévalo Martínez en Guatemala, en una carta fechada el 20 de agosto de 1937 en México D. F., dirigida a su amigo Juan Bautista Jaramillo Meza, escribe: «Por ambas publicaciones tengo tal horror, que no sólo no las enviaría a mis amigos como tú, sino que si fuera posible, recogería todos los ejemplares que hay dispersos y los quemaría» (Barba-Jacob, 1992, p. 200). Dos meses antes, el 12 de junio en otra epístola, le expresó al pensador colombiano Luis López de Mesa, a quien conocía desde su juventud en Antioquia, su descontento con respecto a *La Canción de la Vida Profunda y otros Poemas*, publicada por el mismo J. B. Jaramillo Meza: «No hace muchos días tuve conocimiento de que se ha publicado en Manizales, con el nombre de "Canción de la Vida Profunda y otros Poemas", un libro de versos míos, sin que se hubiera pedido mi autorización ni se me hubiera preguntado siquiera qué versiones de mis poesías son las correctas ni, en fin, nada sobre el plan de la edición. Esto me parece un abuso incalificable, una verdadera piratería en cosas del espíritu» (Barba-Jacob, 1992, p. 197). No obstante, es importante destacar que para la edición *Canciones y Elegías* el poeta entregó a la casa editorial Alcancía los originales de algunos de sus poemas escritos entre 1908 y 1929, lo que no ocurrió con la de 1933 y 1937, de ahí que se considere un testimonio relevante en el escollado tránsito editorial de sus versos. En todo caso, este panorama es revelador en cuanto a la dificultad que tuvo Barba-Jacob para publicar un libro de poesía que le complaciera y resumiera sus esfuerzos de muchos años de vocación y experiencia lírica. Fernando Vallejo se atreve a afirmar que: «[…] la versión definitiva de la obra poética de Porfirio Barba-Jacob no existe, ni habría existido nunca por más que hubiera vivido el poeta: era tal su inconformidad, sus ansias de perfección, que habría terminado por destruirla toda» (Barba-Jacob, 1985, p. 9).

departamental de Antioquia; *Poemas*, 1985, Bogotá, Procultura, y *Poesía completa*, 2006, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, por enumerar solo unas cuantas. Esta obra poética, al igual que la mayoría de las composiciones de Porfirio Barba-Jacob, ha sufrido transformaciones a lo largo de su historia de transmisión textual. Por un lado, como lo enuncia Fernando Vallejo, «[…] los poemas de Barba Jacob son el resultado de una ardua, dolorosa labor que se prolongó hasta el término de su vida; […] el poeta los retocó repetidas veces en el curso de sus viajes y de los años […]» (Barba-Jacob, 1985, p. 10); y, por otro lado, los descuidos e intervenciones editoriales han conseguido desfigurarlos, añadiéndoles un gran número de errores y variantes. Según lo sostiene Alfonso Duque Maya en *La vida profunda* (1973), fue en diarios y revistas de Bogotá, Medellín, Barranquilla y Bucaramanga, donde el poeta publicó buena parte de sus «textos definitivos» en el transcurso de treinta y ocho meses, de marzo 17 de 1927 al domingo 4 de mayo de 1930. Con la intención de que el presente estudio métrico parta de un testimonio textual fiable, el poema se transcribe de la edición *Antorchas contra el viento* (1983), la cual reproduce la versión de «Balada de la loca alegría» que se imprimió en la ya mencionada publicación periódica bogotana en 1927:

BALADA DE LA LOCA ALEGRÍA

Sobre un tema de la Antología Griega

Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
soy un perdido —soy un marihuano—
a beber —a danzar al son de mi canción…

Ciñe el tirso oloroso, tañe el jocundo címbalo.
Una bacante loca y un sátiro afrentoso
conjuntan en mi sangre su frenesí amoroso.
Atenas brilla, piensa y esculpe Praxiteles,
y la gracia encadena con rosas la pasión.
¡Ah de la vida parva, que no nos da sus mieles
sino con cierto ritmo y en cierta proporción!
Danzad al soplo de Dionisos que embriaga el corazón…
La Muerte[13] viene, todo será polvo

[13] Se hace aquí una modificación a la versión que se copia del volumen de 1983, en la cual se presenta la palabra «muerte» con minúscula inicial en las dos primeras estrofas irregulares, considerando que corresponde a un error de transcripción. Ello atendiendo a que, por una parte, en la edición *Canciones y Elegías*, en la de 1944 publicada por la Editorial Minerva, así como en la de 1962, 1973 y 1985, antes mencionadas, todas las apariciones de este vocablo —tanto en el verso-estribillo como en el «Envío»—, llevan mayúscula inicial: «Muerte», y, por otra, uno de los aspectos

bajo su imperio: polvo de Pericles,
polvo de Codro, polvo de Cimón!

Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
soy un perdido —soy un marihuano—
a beber —a danzar al son de mi canción…

De Hispania fructuosa, de Galia deleitable,
de Numidia ardorosa, y de toda la rosa
de los vientos que beben las águilas romanas,
venid, puras doncellas y ávidas cortesanas.
Danzad en deleitosos, lúbricos episodios,
con los esclavos nubios, con los marinos rodios.
Flaminio, de cabellos de amaranto,
busca para Heliogábalo en las termas
varones de placer… Alzad el canto,
reíd, danzad en báquica alegría,
y haced brotar la sangre que embriaga el corazón.
La Muerte viene, todo será polvo:
polvo de Augusto, polvo de Lucrecio,
polvo de Ovidio, polvo de Nerón!

Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
soy un perdido —soy un marihuano—
a beber —a danzar al son de mi canción…

Aldeanas del Cauca con olor de azucena;
montañesas de Antioquia, con dulzor de colmena;
infantinas de Lima, unciosas y augurales,
y princesas de México, que es como la alacena
familiar que resguarda los más dulces panales;
y mozuelos de Cuba, lánguidos, sensuales,
ardorosos, baldíos,
cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos;
mozuelos de la grata Cuscatlán —¡oh ambrosía!—
y mozuelos de Honduras,
donde hay alondras ciegas por las selvas oscuras:
entrad en la danza, en el feliz torbellino:
reíd, jugad al son de mi canción:
la piña y la guanábana aroman el camino
y un vino de palmeras aduerme el corazón.

lingüísticos que hace parte del *usus scribendi* de Barba-Jacob, el cual atraviesa toda su obra, es el uso especial que da a las mayúsculas iniciales en algunos sustantivos, convirtiéndolos en nombres propios.

La Muerte viene, todo será polvo:
polvo de Hidalgo, polvo de Bolívar,
polvo en la urna, y, rota ya la urna,
polvo en la ceguedad del aquilón!

Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—
mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
soy un perdido —soy un marihuano—
a beber —a danzar al son de mi canción…

La noche es bella en su embriaguez de mieles,
la tierra es grata en su cendal de brumas;
vivir es dulce, con dulzor de trinos;
canta el amor, espigan los donceles,
se puebla el mundo, se urden los destinos…
¡Que el jugo de las viñas me alivie el corazón!
A beber, a danzar en raudos torbellinos,
vano el esfuerzo, inútil la ilusión…

Envío (A Leopoldo de la Rosa)[14]

A tí que me reprochas el arcano
sentido del amor que está en mi verso,
fúlgido y hondo, lúgubre y arcano,
te hablo en la triste vanidad del verso:
tú en la Muerte rendido, yo en la Muerte,
ni un grito apenas del afán del mundo
podrá hallar eco en la oquedad vacía…
El polvo reina —¡EL POLVO, EL IRACUNDO!

¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!

México, 1921

[14] «A la publicación de las *Canciones y Elegías* Leopoldo de la Rosa, en una carta que hizo pública en *Excélsior* de México el 13 de marzo de 1933, acusó a Barba Jacob de diversos plagios, entre los cuales el de la dedicatoria principal del libro. Barba Jacob se disgustó con su viejo amigo y su disgusto persistió hasta el final de su vida. El periodista mexicano Ricardo Toraya, quien de joven, en 1935, fue amigo de Barba Jacob, conserva un ejemplar de las *Canciones y Elegías* que perteneció al poeta, en el cual el propio Barba Jacob tachó el "Envío" a su antiguo amigo» (Barba-Jacob, 1985, p. 165). Aunque, quizá, como lo apunta Fernando Vallejo, la última voluntad del poeta haya sido la omisión del «Envío», la cual es determinante para reconstituir esta obra literaria en verso mediante la práctica filológica de la crítica textual, será incluido en las consideraciones del presente estudio dado que, como se observa, el testimonio textual en el cual se sustenta no prescinde de este, y, además, porque aporta en gran medida a la originalidad del poema.

Es complejo definir con precisión el tipo de organización que rige la forma compositiva de «Balada de la loca alegría». El título de la obra poética alude al término literario «balada». Sin embargo, al buscar en el repertorio de las formas métricas castellanas, no se encuentra una composición con tal nombre. En cambio, sí se halla la *silva modernista*, una estructura poemática con la que concuerda el esquema de regularidades de los factores rítmicos del poema: libre combinación de metros endecasílabos y alejandrinos, en su mayoría, distribución de rimas consonantes a voluntad del poeta y presencia de versos sueltos (sin rima). No obstante, la agrupación de sus líneas versales en conjuntos irregulares o paraestrofas, la cual desajusta gráficamente la naturaleza no estrófica de esa forma poética, por una parte, y la integración de dos estribillos y un «Envío», por otra, problematizan su calificación métrica como silva modernista. Esta ambigüedad formal conduce a volver sobre la *balada*, ya no desde el marco de la poesía española, sino partiendo de su cuna medieval en otras líricas europeas. Se abre, entonces, un abanico de formas: la «balada» provenzal, la «ballade» francesa, la «ballata» italiana y la «bailada» galaico-portuguesa, unidas en sus orígenes medievales por estar compuestas de un estribillo ligado a las estrofas y por ser creaciones destinadas al canto y al baile. Este hallazgo dificulta aún más su catalogación, al notar que el poema no solo se relaciona con la silva, sino también con la tradición baladista y, más aún, con el conjunto de poemas estribillísticos de la poesía popular española, lo cual conlleva a que la individualización de su unidad artística desborde cualquier intento de objetivación métrica[15]. En

[15] La obra en verso que se configura a partir de las condiciones formales de una determinada elección poética, somete los materiales lingüísticos a la influencia de las normas métricas que están fijadas en la estructura de la forma elegida; asimismo, en su realización concreta, presenta unas características rítmicas particulares que la individualizan y le imprimen al esquema métrico general que la modela un necesario carácter de variabilidad. En consecuencia, al igual que cualquier estudio que se acerque al verso desde una perspectiva métrica, esta investigación tiene como problema fundamental de análisis la relación dicotómica entre *metro* y *ritmo*: la tensión entre el aspecto sistemático y constante, y el variable e individual del verso, respectivamente; esta distinción entre metro y ritmo, necesaria para comprender la comunicación métrica, es análoga a la noción de *modelo de verso* y *ejemplo de verso* (o *realización de verso*) formulada por Roman Jacobson (1960) en su trabajo «Lingüística y poética». Por lo tanto, parte del fundamento de que «lo que interesa a la métrica es la relación entre la norma abstracta y el hecho lingüístico que es el verso en su manifestación rítmica concreta» (Domínguez Caparrós, 2010, p. 55). Para determinar el esquema abstracto de regularidades a que obedece el poema, y con ello definir el tipo de organización que lo rige y lo hace formar parte del canon métrico de la poesía castellana, y, a su vez, sobre esas constantes métricas generales destacar las particularidades rítmicas de su variación individual, se realizó un *análisis métrico*: el análisis de los fenómenos constitutivos del patrón métrico, esto es, de los factores rítmicos del verso castellano sometidos a reglas en la tradición poética: la sílaba, el acento, la pausa y la rima, a partir del método propuesto por José Domínguez Caparrós (2012) en *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Las constantes y las variables de los fenómenos métricos de «Balada de la loca alegría», las cuales producen en conjunto una finalidad estética, se diseminan a lo largo del trabajo. En el anexo A se encuentra la representación del silabeo métrico y la acentuación rítmica de cada uno de los versos del poema, con una descripción de los aspectos dignos de resaltar desde el punto de vista métrico. Y en el anexo B, un cuadro de resumen del análisis de los tipos de verso, ritmo acentual y rima presentes en esta obra lírica.

este sentido, la forma híbrida de la obra literaria provoca una condensación rítmica y semántica que enriquece el proyecto estético barbajacobiano, de un lado, con respecto a la búsqueda de la musicalidad del verso y, de otro, al deseo de dar a su América tropical nueva lírica para figurar una existencia también renovada.

Es evidente que el autor-creador tuvo una brillante conciencia rítmica en la construcción artística de «Balada de la loca alegría». El primer hallazgo que arroja el análisis métrico con relación a su forma compositiva es que obedece al cómputo silábico y a patrones rítmicos canonizados por la tradición métrica española. El tipo de versificación empleada es la *regular*, es decir, la base rítmica que sustenta el conjunto de versos es el metro —en su acepción de medida de un verso, referida a su número de sílabas métricas—; a este se anclan los demás ritmos versales: acento, rima, cesuras y pausas. Se combinan de manera asimétrica endecasílabos y alejandrinos, con dos heptasílabos, un hexadecasílabo y un dodecasílabo. Esto significa que la medida silábica de los versos que integran el poema, no se rige por un principio de igualdad, sino de proporcionalidad, tanto por la regularidad que se da entre el heptasílabo, el endecasílabo y el alejandrino, al ser metros de base impar, como por la unión de versos largos con su correspondiente quebrado[16]. Barba-Jacob pone de manifiesto, entonces, su gusto por la práctica del isosilabismo, una de las modalidades históricas del lenguaje convencional del arte poético, dominante en la poesía culta castellana desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX. El segundo hallazgo, proveniente de su característica métrica culta de base silábica, es que la estructura del poema se corresponde con la silva modernista, reflejándose con ello la formación de Barba-Jacob en el ciclo rubeniano y el encauzamiento de su lírica en formas métricas de ascendencia modernista. Esta obra escrita en 1921 muestra el gran papel concedido a los efectos de la versificación basada en ritmos fónicos en la creación barbajacobiana, en un ambiente literario de flexibilización y liberación de las formas métricas regulares. Por último, el tercer hallazgo es que la variación individual que el poeta ejerce sobre la

[16] El *verso largo*, también conocido como *verso de arte mayor*, es el que tiene más de ocho sílabas métricas. Por su parte, el *quebrado* es el «verso de siete sílabas, o menos, cuando entra en una composición combinado con versos mayores, funcionando, así, como hemistiquio de los versos más largos. También el octosílabo es quebrado del verso compuesto de 8 + 8 sílabas, si se combina con él en una composición» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 293). El heptasílabo es «pie quebrado» tanto del alejandrino como del endecasílabo. En el caso del alejandrino —verso de catorce sílabas compuesto de dos hemistiquios heptasílabos—, el quebrado es su mitad en cuanto al número de sílabas; en cambio, la afinidad rítmica entre el endecasílabo y su quebrado heptasílabo se da porque ambos tienen número impar de sílabas y, sobre todo, porque en relación con el *endecasílabo a maiori* los dos están acentuados en sexta sílaba. Lo que aquí se destaca es que la combinación de versos largos con sus respectivos quebrados en las composiciones heterométricas, es considerada por la teoría métrica española como forma de versificación regular.

silva modernista se sustenta en la conjunción formal que propone con dos elementos de la balada europea de origen medieval: el estribillo y el «envoi», atisbándose, a la vez, un vínculo con las formas populares con estribillo de la poesía española; valores de ruptura basados en la adopción de estructuras métricas dispares que se recrean entre sí en una nueva floración estética.

La obra lírica de Porfirio Barba-Jacob mirada desde una perspectiva panorámica, devela la importancia de explorar, mediante la disciplina métrica, los ritmos creados por el autor que siguen las dúctiles fórmulas de la silva[17]. Esta afirmación surge a partir del estudio de la silva modernista en la que se centra el presente trabajo. En la búsqueda de poemas similares con relación a su forma métrica, se encontró a grandes rasgos que la silva es un tipo poemático de gran predilección en la obra barbajacobiana y puede servir de base, en tanto, para comenzar a sumergirse en el entramado compositivo de su lírica. La silva, de origen italiano y renacentista, es una de las formas poéticas más importantes de la métrica española dentro de la corriente culta. Desde su llegada a España a comienzos del siglo XVII, con su prototipo en las *Soledades* de Góngora, ha gozado de un gran cultivo en la poesía hispánica; su libertad métrica y su amplitud temática le han garantizado una vitalidad duradera. La silva clásica española, siguiendo el esquema de la silva italiana (ital. «canzone a selva»), está compuesta por endecasílabos y heptasílabos dispuestos a gusto del poeta, con rima consonante de libre distribución y la posibilidad de dejar algunos versos sueltos. Es un poema no estrófico, esto es, no divisible en grupos de versos simétricamente dispuestos; lo habitual es que se presente como una serie ininterrumpida, pero también puede modelarse en conjuntos irregulares de versos (paraestrofas). Está emparentada con la canción petrarquista, la canción alirada y el madrigal[18].

[17] La palabra «silva» se usará con el sentido de «silva italiana». Sin embargo, esta silva no es la única variedad métrica que se ha conocido en la literatura bajo este nombre. Como lo registra Isabel Paraíso (2000): «La silva, muy cultivada, comprende una gran variedad de tipos que surcan nuestra literatura desde la Edad Media hasta nuestros días. Estos tipos tienen en común su carácter de libertad métrica, de improvisación y experimentalidad. Coinciden también en ser no estróficos —serie ilimitada de versos— y habitualmente heterométricos» (p. 174). Dentro de esta pluralidad de tipos se encuentran junto a la más conocida —la silva italiana—, la silva de versos sueltos, la silva octosílaba y la silva neolatina. De esta última, surgida como adaptación renacentista de las *Sylvae* de Estacio, procede el término «silva», el cual «responde a un "género" histórico: a una modalidad temática con un determinado tono. La modalidad temática es la reflexión en verso sobre algún aspecto de la vida humana, y su tono es la improvisación vivaz» (p. 174). Bajo el género de la silva neolatina, escrita en latín durante los siglos XV, XVI y XVII, se agrupan diversas formas métricas, principalmente el hexámetro (véase Paraíso, 2000, pp. 174-183).

[18] «La "canción petrarquista" y la "alirada", a pesar de sus semejanzas con la silva, se distinguen de ella por ser estróficas (y, añadiríamos, nosotros, por *mantener casi siempre el mismo esquema estrófico*, la misma distribución de versos dentro de cada estrofa, a lo largo de toda la composición). En cambio, la frontera entre el madrigal y la silva es mucho más sutil: una simple cuestión de extensión […]» (Paraíso, 1990, p. 107). José Domínguez Caparrós (2016)

El transcurrir de las realizaciones métricas castellanas ha demostrado la pervivencia de la silva en diversos contextos históricos y estéticos por encima de las formas que colindan con ella, ocupando el espacio de sus campos temáticos y formales[19]. «Su carácter de "selva", de descuido e improvisación, encaja con la experimentalidad barroca. […] su uso se incrementa en la segunda mitad del siglo XVIII en las odas neoclásicas. El Romanticismo la empleará para asuntos filosóficos. En nuestro siglo aún la encontramos; […]» (Paraíso, 2000, p. 176). Precisamente, la silva, encauzada por el rumbo de la libertad poética, fue uno de los modelos métricos seculares mediante los cuales el modernismo hispanoamericano se encaminó con suma liberación a la reestructuración del verso castellano. Su forma clásica —tipificada en *silva mayor* o *densa*, con predominio de los endecasílabos sobre los heptasílabos, de tono grave y solemne, y *silva menor* o *ligera*, con preponderancia del verso de arte menor—, se fue enriqueciendo como una fuente continua de innovaciones en las creaciones de Rubén Darío y otros modernistas —como Ricardo Jaimes Freyre, Carlos Alfredo Becú, Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Enrique González Martínez— de una pluralidad de tipos y variedades rítmicas que afectaron especialmente al metro y la rima, y, de forma secundaria, al no estrofismo. Estas modificaciones no solo desembocaron en la evolución poética de la silva, sino también de la métrica española, encaminada a partir de ella hacia fecundos campos del verso libre.

En este punto, es importante detenerse en el concepto de «silva modernista», puesto en cuestión en el artículo «La silva y el modernismo» de Isabel Paraíso (1990). La autora expone que las silvas modificadas comenzaron a surgir en las obras *Follas novas* (1880) y *En las orillas del Sar* (1884) de la poetisa española Rosalía de Castro[20]. Este hallazgo le conduce a afirmar que, si algunas de

afirma que: «El término de *madrigal* designa más bien un concepto de poética, pues métricamente es exactamente igual que la silva. Poéticamente se caracteriza por exponer un pensamiento amoroso, suave y delicado, y frecuentemente pastoril. Siempre lo hace de forma breve» (p. 228). En este sentido, el madrigal y la silva se aproximan con gran nitidez, encontrándose que el madrigal se compone de menos líneas versales.

[19] La silva no solo llegó a la lírica hispánica para imponerse temática y formalmente sobre sus formas vecinas; a su vez, comenzó a ocupar el espacio de diversos géneros poéticos, por ejemplo, el de la oda, generando una desestabilización del sistema de géneros (Paraíso, 2000, p. 354).

[20] Las modificaciones de la silva clásica española presentes en estas obras, anteriores al movimiento modernista, dan lugar a los siguientes tipos: 1) la silva que añade otros metros de base impar a los endecasílabos y heptasílabos (*silva impar*); 2) la silva de otros metros (*silva par*); 3) la *silva de metros rítmicamente discordantes*; 4) la *silva arromanzada*, la cual sustituye la libre distribución de la rima consonante por la asonancia en los versos pares; 5) la silva con asonancia de libre distribución (*silva asonante*); 6) silva en forma de tercetos, cuartetos o quintetos con heterometría cambiante, es decir, la disposición de los versos de medidas distintas no es fija en la estrofa (*silva estrófica*) (Paraíso, 1990, pp. 109-111).

las variantes de la silva clásica adjudicadas a los modernistas se habían presentado con anterioridad en los poemarios ya mencionados, «*la llamada "silva modernista" ya existía antes del Modernismo*. Bien es verdad que *pocos años antes.* […] Solamente en *Azul* (1888), […] encontramos ya la *silva arromanzada* […]. Los otros tipos de silva modificada no aparecen hasta *Cantos de vida y esperanza* (1905)» (p. 111). No representa ello un mengüe en la relevancia de este periodo en la historia métrica de la silva, puesto que, Rubén Darío, en específico, además de cultivar todas las formas existentes con anterioridad en las creaciones de Rosalía de Castro, exponente del tardo romanticismo español, se valió de la silva para inventar variedades versolibristas que significaron un movimiento más en el desarrollo de esta forma poética, dando lugar a lo que se conoce como la *silva libre*[21]. Por su parte, José Domínguez Caparrós (2016) en su *Diccionario de métrica española*, define la silva modernista de la siguiente manera: «Poema formado por la combinación asimétrica de endecasílabos, heptasílabos, alejandrinos —divididos en dos hemistiquios heptasílabos— y otros versos de número impar de sílabas métricas —trisílabos, pentasílabos o eneasílabos—. Riman en consonante, irregularmente dispuesta y con la posibilidad de dejar algunos versos sueltos» (p. 399). Sin embargo, esta definición corresponde más bien a uno de los tipos de silva modificada —la *silva impar*—; esto lleva a inferir que, si el modernismo no solo cultivó la «silva impar», a la que atiende su definición prototípica en algunos manuales y diccionarios de métrica, la silva modernista es, en realidad, el conjunto de silvas que transformaron y ampliaron la silva clásica, antes de la aparición del abanico de silvas libres.

Porfirio Barba-Jacob, hijo de su tiempo literario, identificándose con sus contemporáneos en el afán de dar a la poesía de América una identidad y una transformación estética, recoge de la métrica modernista la silva plena de nuevos matices formales[22]. En el caso de «Balada de la loca alegría»,

[21] La silva libre es una de las modalidades del versolibrismo de base tradicional, la cual surge inicialmente de la pluma del boliviano Ricardo Jaimes Freyre en *Castalia bárbara* (1899), a partir del desarrollo de la silva por influencia de los simbolistas franceses y de «Ossián» y Wagner con su uso de la versificación acentual germánica. «Poema formado por la combinación de versos de distinta medida, par e impar; no se organiza en estrofas, y generalmente prescinde de la rima» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 398). Rubén Darío asimiló las innovaciones de su amigo, creador de dos subtipos de silva libre: la impar y la par, y las diversificó dejando un amplio abanico de silvas libres. Por su extraordinaria plasticidad y capacidad productiva ilimitada, esta forma métrica —en especial la *silva libre impar* sin rima— ha sido muy cultivada por los poetas versolibristas de Hispanoamérica y España. Para una explicación de la importancia de la silva en la métrica española y un recorrido histórico desde sus orígenes hasta las lindes de la versificación libre, véase Paraíso, 1985; 1990, pp. 105-116; 2000, pp. 174-183, 197-200.

[22] En 1906, un año más tarde de la publicación de *Cantos de vida y esperanza*, el poeta antioqueño escribe en Barranquilla su estreno poético: «La tristeza del camino». Este poema está compuesto en conjuntos irregulares de versos o paraestrofas formadas por endecasílabos sueltos, en su gran mayoría, unos pocos eneasílabos y heptasílabos,

su forma compositiva se emparenta con la *silva modernista impar*, añadiendo a los predominantes endecasílabos y escasos heptasílabos —los metros tradicionales de la silva—, abundantes alejandrinos[23], un hexadecasílabo (de dieciséis sílabas métricas, compuesto de un eneasílabo y un heptasílabo) y un dodecasílabo *ternario* o *de dos cesuras*. El poema tiene, entonces, una armonía rítmica o ritmo homogéneo basado en la medida impar del conjunto, el cual no se rompe con la aparición del verso par de doce sílabas métricas, el último del «Envío». Salta a la luz la inclinación del poeta hacia la mezcla de versos silábicos concordantes de distinta medida, es decir, heterométricos. Con relación al ritmo acentual, este se unifica con el ritmo yámbico de los mayoritarios endecasílabos y la periodicidad del acento métrico en sexta sílaba de los hemistiquios heptasílabos. En consecuencia, se considera que la heterometría de la composición no podría vincularse con la *silva libre impar*, en la cual se combinan metros discordantes y se dan fracturas acentuales muy perceptibles. La rima consonante de libre distribución y la presencia de versos sueltos, característicos de la silva clásica, continúan. En tal sentido, la mayor novedad de esta silva modernista no radica en una serie de variantes métricas en cuanto a la forma tradicional, dado que solo modifica uno de sus componentes, los metros —aunque también sutilmente el no estrofismo[24]—, sino más bien en su dinámica originalidad al modelarse como una forma mixta en la que se yuxtaponen varios tipos poemáticos de muy distinta fisonomía y procedencia. «Al ser la silva uno de los pilares de nuestra métrica —junto con el romance y el soneto—, la reencontramos

dos alejandrinos y esporádicos versos de tres, cuatro, cinco y seis sílabas. Aunque tiene algunas rimas idénticas —repetición de la misma palabra en la rima de dos o más versos—, así como asonancias y consonancias que parecen casuales, priman los versos sueltos. Es decir, su flexibilidad métrica parece seguir los patrones de la silva libre. El hecho de que la primera composición lírica de Barba-Jacob se adecúe a un tipo de versolibrismo basado en ritmos fónicos, es un rasgo formal que lo coloca a la altura de su contemporaneidad literaria. «Campaña florida» (1907), «El corazón rebosante» (1908), «La estrella de la tarde» (1909), «El despertar» (1915), «La dama de cabellos ardientes» (1918), «La hora suprema» (1919), «Elegía del marino ilusorio» (1921), «Canción del día fugitivo» (1921), «Canción de la soledad» (1921), «A Guatemala, ciudad de la luz» (1922), «Elegía de Sayula» (1922), «La reina» (1922), «Imágenes» (1922), «Canción en la alegría» (1927), son otras de las silvas presentes en su producción poética. Se hace preciso un estudio métrico minucioso para determinar cuáles de ellas tienen una estructura clásica, cuáles se sitúan en la línea fronteriza entre el verso tradicional y el libre, y cuáles están bastante liberadas de la homogeneidad rítmica del número de sílabas y la disposición de los acentos.

[23] El alejandrino, aunque tiene catorce sílabas métricas, es considerado un metro de base impar al ser un verso compuesto de dos heptasílabos. Barba-Jacob sustituye la presencia pilar del verso simple de siete sílabas métricas en la silva, por la preponderancia de su forma compuesta: el alejandrino.

[24] El poema es no estrófico en tanto se compone de agrupaciones de versos no uniformes, esto es, de paraestrofas que no funcionan como estrofas propiamente dichas, sino más bien como marcadas divisiones semánticas. No obstante, al interior de estos conjuntos versales se observan algunas formas estróficas de la tradición métrica castellana, como el pareado, el cuarteto y la octava. Por su parte, el estribillo suelto que encabeza la composición y se repite tras cada paraestrofa, se configura como un cuarteto heterométrico con rima consonante en los pares. Barba-Jacob, entonces, modifica levemente el carácter no estrófico de la silva clásica, y ello parece adecuarse a la mixtura que produce con formas poliestróficas enlazadas o con estribillo de origen medieval.

a lo largo de los siglos mezclada o hibridada con otras formas» (Paraíso, 2000, p. 180). No obstante, la amalgama formal de «Balada de la loca alegría» es bastante peculiar, confiriéndole individualidad al poema, y a la forma centenaria, nueva riqueza rítmica. Puede calificarse como una silva impar enlazada o con estribillo a la que cierra un «envío» o «remate». El encuentro del estribillo y el «envío» remite a la *ballade* —forma métrica en la que evolucionó la *ballette* francesa del siglo XII, cantada y bailada— floreciente en Francia durante los siglos XIV y XV por obra de autores como Guillaume de Machaut, Charles d'Orléans y François Villon, y revitalizada, tras su declive en el XVI, por Théodore de Banville a finales del XIX, de quien la recoge el modernismo hispánico.

> Dicen los tratadistas que el nombre de *balada* es de procedencia italiana o provenzal, y que primitivamente se aplicó a una canción —en ambos sentidos, literario o musical— simultáneamente cantada y bailada —*ballata* quiere así decir bailada—. Pero posteriormente, en Francia con especialidad, la voz *balada* se aplicó a una composición poética de tres estrofas, cada una de las cuales terminaba con uno o dos versos que se repetían y que recibían el nombre de estribillo, en cierta manera en encadenamientos verbales al modo de los rondeles —otro término muy preciso en las letras y en la música—, estrofas estas que se cerraban con otra de cuatro versos o a veces algo más, conocida como el «envío», encabezada con la palabra «príncipe» u otro análogo vocativo ceremonioso. (De Greiff, 2017, pp. 11-12)

La *ballade* se presenta, entonces, como una estructura fija de naturaleza estrófica con unos principios muy precisos que difieren en buena medida de la forma externa de «Balada de la loca alegría». Este poema titulado «balada» se aproxima a la prestigiosa *ballade* francesa por el préstamo del «envoi» como elemento constitutivo, el cual sigue la convención de estar dedicado a un destinatario específico. Dentro de él, la manera como se organiza el estribillo se asemeja más bien a la *ballata* italiana, difundida extensamente en los siglos XV y XVI, caída luego en desuso, y retomada a finales del XIX por Carducci, Pascoli y D'Annunzio; una forma lírica popular que está enlazada con las llamadas «formas zejelescas» de la poesía romance[25]. Se trata de un poema

[25] La categoría de «formas zejelescas» se refiere al conjunto de poemas con esquemas estróficos próximos al *zéjel*, tipo poemático mozárabe surgido en la lírica romance con anterioridad a la escuela trovadoresca, cuyo esquema

poliestrófico abierto, es decir, que no tiene un número fijo de estrofas. «Todas las estrofas están unidas entre sí por la rima del último verso de cada estrofa, y esta rima viene condicionada por una represa inicial (ital. «ripresa»; esp. «cabeza») de pocos versos, que se repite detrás de cada estrofa a modo de estribillo («ritornello»)» (Paraíso, 2000, p. 308)[26]. En este sentido, de un lado, el autor-creador se somete voluntariamente a las pautas de un ritmo métrico que sigue la flexibilidad morfológica de la silva modernista impar, siendo esta la forma básica a la que se ajusta el desenvolvimiento de los ritmos versales de la composición —metros, acentos, rimas y pausas—, los cuales producen una armonía y regularidad rítmica a causa de sus patrones de repetición fónica, haciendo que la percepción del ritmo tenga un carácter acústico, auditivo y musical. De otro, construye con esta clave poética de naturaleza heterométrica y no estrófica, formaciones propias de los poemas poliestróficos enlazados o con estribillo, en específico, de las estructuras medievales y, a su vez, del Siglo de Oro, asociadas al género *canción*[27]: un estribillo que encabeza la composición y se repite después de cada una de las paraestrofas que retoman en su verso final la rima en -ón del estribillo, funcionando como un verso de vuelta a la manera de la *ballata* y otras formas zejelescas castellanas, elementos mediante los cuales se intensifica en alto grado la musicalidad del poema; además, un «Envío», dedicado al poeta Leopoldo de la Rosa, que recuerda la *ballade*, aunque no siga de manera estricta el esquema francés.

métrico básico se compone de un preludio inicial de uno o dos versos, a modo de estribillo, al que le sigue una estrofa dividida en dos partes: una *mudanza* de tres versos monorrimos y un *verso de vuelta* que enlaza mediante la rima con el preludio, dando lugar al siguiente modelo: aa bbba. El zéjel se define, entonces, por la formación de la estrofa con vuelta. Por consiguiente, bajo la etiqueta de «estructuras zejelescas» han sido agrupadas, desde un criterio flexible, todas aquellas formas estróficas con vuelta unisonante en la poesía occidental. En específico, el esquema inicial de la *ballata* italiana medieval en su naturaleza poliestrófica, sigue el modelo zejelesco estricto, es decir, estrofas con mudanza trimembre y vuelta más breve que el preludio o estribillo. Básicamente, las formas zejelescas eran canciones de carácter popular o popularizante para ser ejecutadas comunalmente. En el siglo XIX, algunos modernistas como Rubén Darío y Salvador Díaz Girón hacen uso del esquema del zéjel por influencia francesa de Victor Hugo. Posiblemente, de estas fuentes se irradia a Barba-Jacob, sumado ello al áureo repertorio de poemas con estribillo del que debió nutrirse el poeta a través de su lectura de los clásicos castellanos. Para un acercamiento a la discusión aún actual sobre los orígenes y la estructura métrica de las formas zejelescas, así como un recorrido por sus avatares en el ámbito de la poesía romance, véase Morrás, 1997.

[26] Para una descripción detallada de los esquemas métricos de las baladas antiguas: la «balada» provenzal, la «ballette» y la «ballade» francesa, y la «ballata» italiana, así como su distinción con respecto a la balada moderna o romántica —inglesa, escocesa y alemana—, entendida como un género de la poesía popular de temática narrativa, véase Paraíso, 2000, pp. 306-311.

[27] *Canción* es el nombre genérico de todas las composiciones en verso para cantar. Las formas métricas asociadas al género canción en el Siglo de Oro se reúnen en dos grupos: canciones en metros de origen italiano (canción seguida, sextina, madrigal, *ballata*, canción alirada) y canciones en verso tradicional español (villancico, zéjel, canción medieval o trovadoresca). Para una definición detallada de estas formas poéticas, ilustradas en la métrica de Cervantes, véase Domínguez Caparrós, 2002.

Estas coincidencias métricas de la silva objeto de estudio con ambas modalidades de la balada antigua, hacen que su denominación como «balada» lejos de ser caprichosa sea plenamente deliberada[28]. Este término que aparece en la poesía castellana solo a partir de la época moderna, está propiciando en el texto lírico de Barba-Jacob un tipo de lectura que se asocia con las formas cantadas y bailadas de origen medieval en su dimensión profana, ejecutadas por un solista que entonaba las estrofas y un coro de danzantes que cantaba el estribillo. Lo fascinante de la forma mixta en la que se configura «Balada de la loca alegría», es que en ella el poeta evidencia la elección de unos principios compositivos acordes a las exigencias de su proyecto artístico y, asimismo, al sentido estético del poema. La silva modernista con su soltura métrica es una estructura maleable al impacto de su fluencia lírica, favorable para la primorosa construcción fónica de ritmo acompasado en la que gustaba de vehicular la extensión melódica de sus ideas, la libertad de su canto. Conjuntándola con elementos de la balada y de las primigenias formas románicas con estribillo, Barba-Jacob plasma el vínculo esencial que procura en su poesía entre las palabras y la música. Más aún, esta amalgama estructural entraña una intencionalidad de adecuación de la forma métrica al contenido de la obra artística. El llamamiento del enunciador lírico a sí mismo, a quienes nombra —referentes del mundo occidental— y al ser humano de cualquier tiempo que no nombra, a vivir el embeleso extático de una celebración dionisíaca en el sentido trágico de la existencia, antes de la llegada inminente de la muerte, de la fuga inexorable, del polvo, certeza imperiosa de la vida, halla su forma expresiva en la soltura rítmica que ofrece la silva, al adaptarse al ritmo de las ondulaciones de su canto alucinado, y en el sentido musical de las formas con estribillo, al acoplarse con su eco milenario de lo festivo popular a la celebración comunal propiciada por la canción del artista dionisíaco. Un caos de armonía predomina en el desenvolvimiento del ritmo interior del poema, realizado en la concreción de su mixtura formal.

Por otra parte, la alusión del autor-creador a la balada es señal de su voluntad de integrarse en una tradición poética occidental, y, al unísono, de jugar con ella, a lo que contribuye sin duda la métrica

[28] En la obra lírica barbajacobiana hay un número considerable de poemas nombrados con términos que indican formas poéticas y géneros literarios: «balada», «canción», «elegía», «parábola». Dentro de dicho conjunto, «Balada de la loca alegría» es el único que alude a este tipo poemático. De nuevo se reitera la necesidad de abordar los textos líricos del bardo antioqueño desde las perspectivas analíticas de los estudios métricos, a fin de observar si existen composiciones que aun sin designarse como baladas se realicen como tales en sus estructuras, o, en cuáles de ellas aquellos rótulos se ajustan a una intencionalidad que se vincule con modelos métricos o contenidos específicos de orden literario-convencional.

del poema. Es así como en «Balada de la loca alegría» —en su calidad de poesía no popularizante del siglo XX, es decir, que no pretende ser heredera de lo popular— se funden dos sistemas poéticos distintos que se influyen mutuamente con fines estéticos, pues bajo tal denominación subyace la silva modernista impar como forma poética culta, prevaleciente en la métrica contemporánea, que se adapta a ciertos patrones estructurales de la *ballata* como una de las formas con estribillo que trae la resonancia de una tradición popular unida al canto y a la danza; se manifiesta, entonces, en un registro aristocratizante y culto el eco formal de las estructuras con estribillo propias del género «canción». «Sea como fuere, la existencia de formas híbridas es indicio palmario del contacto entre lo popular y lo culto» (Morrás, 1997, p. 117). De ahí que pueda decirse que se trata de una obra de arte inclasificable, al darle una nueva forma a los modelos prototípicos; un poema experimental que, como buen exponente del modernismo hispanoamericano, reúne la tradición métrica castellana —la cual tiene una marcada influencia histórica de la versificación italiana y francesa en sus formas cultas—, el cosmopolitismo literario y la libertad artística. En «Balada de la loca alegría», Barba-Jacob demuestra su eficaz dominio del lenguaje versificado y una singularidad en el aspecto formal de su métrica, no por la novedad de los procedimientos técnicos empleados, basados en los patrones fónicos tradicionales, sino por la magia rítmica que el poeta origina a través de la confluencia de esquemas versales preexistentes, pero aligerados, modificados a su voluntad, dotados de una especial movilidad en la auténtica realización artística del poema: señales de una técnica liberada fruto de un individualismo estético que se impuso en el modernismo y se reafirma en la poesía posterior.

Los estribillos y las paraestrofas: un llamamiento a la celebración dionisíaca antes de la llegada inminente de la muerte

I

Danos tu propio ritmo, la intranquila
canción que circunscribe tu ideal,
que nada enseña, mas lo dice todo
por vaga… y ondulante… y musical…

Primera canción delirante

Cuando el poeta emprende la actividad creadora de la forma, la expresión rítmica de su contemplación estética supone en la ordenación del material verbal la reiteración de elementos fónicos y/o semánticos que se ajustan a ciertas codificaciones del lenguaje poético, en buena parte determinadas por su vinculación cultural a un sistema de versificación en movimiento. Esta naturaleza retornante del ritmo en la poesía, es decir, la repetición de uno o de varios factores constitutivos del verso en la unidad artística de una obra, de líneas poéticas completas e, incluso, de imágenes similares en su tono afectivo o de paralelismos, como ocurre en algunas modalidades del verso libre, ayuda, finalmente, a que se realice la especificidad significativa de un poema, desde el punto de vista de su creación y percepción.

En «Balada de la loca alegría» este principio de recurrencia se manifiesta con intensa periodicidad, no solo en la práctica de la versificación silábica, sino, más apreciable aún para el oído, en el empleo del estribillo, uno de los procedimientos más antiguos que adopta la repetición en el lenguaje lírico. La elección de este mecanismo de iteración textual por parte del autor-creador, permite el desenvolvimiento y la unificación de todos los elementos valorativos que forman el contenido de la obra: son los estribillos las fuentes de ritmo que realizan en la forma artística del poema el llamamiento a la celebración a través del canto, antes de la llegada inminente de la muerte; además, hace que el poema interactúe desde su frontera compositiva con la historia del arte poético en su contexto románico, volviendo a sus matices formales primigenios y vinculándose con realizaciones métricas arraigadas a la tierra de distintas literaturas romances.

En primera instancia, el estribillo, un tipo de paralelismo que surca toda la lírica castellana, es el verso o conjunto de versos que puede servirle de introducción o encabezamiento a una composición poética y que se repite total o parcialmente después de cada estrofa[29]. Su sentido de repetición insistente y de condensación semántica, cumple múltiples funciones en la obra lírica: contribuye a la creación de un efecto rítmico perceptible; sirve de apoyo para estructurar todo el material poético, dando unidad al texto; introduce un elemento de previsibilidad, en tanto, invita al receptor a que se una a la enunciación, y, además, enfatiza en aquello que ha de retenerse en la memoria como tema principal o destacado del poema. Su esencia originaria es claramente musical, constituyéndose en la participación vocal del pueblo en las ceremonias de diversas civilizaciones del mundo antiguo y, más tarde, en las celebraciones litúrgicas cristianas. Como parte esencial de las primeras manifestaciones líricas de carácter poliestrófico de las literaturas románicas, se vincula indisolublemente con el canto y el baile. En estas composiciones, ejecutadas por un solista y un coro mediante la alternancia estrofa/estribillo, la palabra tenía a menudo una función secundaria como acompañamiento de la música y el baile. Así, en las prístinas formas poéticas de la Edad Media, cantadas y con frecuencia bailadas, tanto profanas como religiosas, el solista entonaba las estrofas y la voz colectiva del pueblo coreaba el estribillo. Esta lírica coral de estructura alternante se desliga primero del baile y, luego, a partir del Renacimiento, de la música, en virtud de la importancia creciente que adquiere la figura del solista o poeta, fomentada por la escuela trovadoresca. Cuando la palabra hablada se establece como único soporte de la poesía, decae en alto grado el empleo de poesías con estribillo. No obstante, ello no significó en el panorama métrico castellano su desaparición; pervivieron durante los siglos XVI, XVII y siguientes, recuperadas de manera paulatina por los poetas cultos —nunca dejaron de brotar en la lírica

[29] Isabel Paraíso (2000), al tratar sobre los poemas poliestróficos enlazados (con estribillo), hace la distinción entre tres procedimientos de repetición muy próximos entre sí que funcionan como enlace entre las estrofas, y los cuales tienen como característica común la musicalidad: el estribillo, la represa y la repercusión. La autora plantea que: «Estribillo y represa coinciden [...] en repetir en su totalidad versos al final de cada estrofa; y se diferencian en que la represa sitúa esos mismos versos como **cabeza**, delante de toda la composición, mientras el estribillo sólo los reitera al final de cada estrofa. En cuanto a la **repercusión de versos** [...], se distingue del estribillo y la represa en que es una *reaparición* o *repetición parcial* de uno o varios versos a lo largo de la composición» (p. 291). Sin embargo, en el presente trabajo no se tiene en cuenta esta matización conceptual; se entiende el estribillo de un modo más genérico, como es tratado por otros autores como José Domínguez Caparrós (2016), Mario García-Page (2003), Ángel Luis Luján Atienza (2014) y Pablo Jauralde Pou (2020), incluyendo entre sus rasgos la posibilidad de que encabece la composición, a la manera del estribillo tradicional, de que se repita separado o integrado a las estrofas y, además, de que la iteración de los versos sea parcial, a fin de que su definición sea acorde con la flexibilidad que ha adoptado en su evolución artística.

popular—, y retoñaron enérgicamente en el siglo XX, con inéditos caracteres, en la poesía popularizante y culta.

Estos brevísimos apuntes sobre la historia del estribillo son relevantes en tanto aportan a la comprensión de la naturaleza misma del fenómeno y, en especial, de la particular significación que le da Barba-Jacob en la obra poética objeto de estudio. Su conexión primigenia con lo celebratorio y, posteriormente, con una pluralidad de formas líricas medievales caracterizadas por su musicalidad —la letanía, la cántiga paralelística, el zéjel, el villancico, la balada, entre otras—, es determinante en el carácter siempre vivo de eufonía y encantamiento que ofrece a la composición. En este punto, antes de presentar los estribillos que estructuran la arquitectura del poema, es preciso detenerse en un aspecto de crucial relevancia para entender el uso de este fenómeno de repetición en la producción lírica de Porfirio Barba-Jacob[30] y, junto a ello, el proyecto estético de su actividad creadora. Se trata de su concepción musical de la poesía.

> —¿Qué es Poesía?
> —El pensamiento divino
> hecho melodía humana…

Esta poetización del concepto mismo de poesía que se presenta en los versos que dan cierre a «Canción en la alegría», arte poética escrita en Lima, año 1927, manifiesta una concordancia metafórica entre el lenguaje poético y el musical en el ideario del autor-creador, quien concibe que el ser humano trae consigo una noción universal de la armonía como principio estático, certeza de lo divino y lo numinoso, la cual incorporada al principio dinámico del dolor, hace que este se fije en el tiempo, en la resonancia de mil ondas sucesivas, a través del arte. Esa armonía esencialmente musical de la vida infunde al poeta impulsos de cantar y se trueca por medio de su voluntad creadora en ritmo poético, en melodía humana, en música de artificio: «¡Oh juventud… y el corazón… y Ella, / música en el silencio del palmar! / Brilla en mi cielo temblorosa estrella, / y el corazón, la juventud y Ella / me infunden vago anhelo de cantar. // Junio en sus brazos cálidos

[30] Este recurso poético-musical fue muy cultivado por Barba-Jacob. «Espíritu errante» (1908), «Lamentación de octubre» (1915), «Canción innominada» (1915), «Soberbia» (1915), «Canción delirante» (1918), «La hora suprema» (1919), «Canción de la noche diamantina» (1921), «Canción de la soledad» (1921), «A Guatemala, ciudad de la luz» (1922), «Elegía de Sayula» (1922), «Nueva canción de la vida profunda» (1927), «Nuevas estancias» (1927), «La infanta de las maravillas» (1928), «La casona» (1934) y «La gracia incógnita» (s.f.) son otras de las creaciones del poeta hispanoamericano que presentan el uso de formas de estribillo.

madura / de mayo floreal la herencia opima; / y la onda musical de la luz pura / truécase en polvo de oro de la rima // ¡Oh juventud… y el corazón… y Ella, / trémula en el cordaje del laúd: / Ella florida, / Ella enardecida, / Ella —todo el aroma de la vida— en la miel de la dulce juventud!» (Barba-Jacob, 1983, p. 218). El poeta canta, hechizado en la vivencia indeclinable de su ideal artístico, la sinfonía de su epopeya espiritual; son las palabras, penetradas por la influencia de su numen, las que hacen posible la escritura de su canción, capaz de subirla a Ella —a la vida, a sus circunstancias y detalles transitorios— en su melodía interior. Esta concepción de la poesía a la luz de la música impregna toda la obra lírica de Barba-Jacob, y se profundiza en los prólogos que el poeta preparó a lo largo de varios años para que sirvieran de pórtico a su soñado libro de poemas. Y esa idea de que el poeta con su lenguaje alcanza la música se vincula a una vieja y perdurable tradición poética de Occidente, como lo explica George Steiner (2003) en el capítulo «El silencio y el poeta» de su libro *Lenguaje y silencio*:

> La interpenetración de poesía y música es tan estrecha, que su origen es indivisible y por lo general está enraizado en mitos comunes. Aún hoy el vocabulario de la prosodia y de la forma poética, de la tonalidad y de la cadencia lingüísticas coinciden deliberadamente con el de la música. Desde Arión y Orfeo a Ezra Pound y John Berryman, el poeta hace canciones y canta palabras. Hay muchos acentos (éste es también un término musical) y muy intrincados en el concepto del carácter musical del habla poética. La fortuna de Orfeo, según la vemos en Píndaro y Ovidio, en Spenser, Rilke y Cocteau, es casi sinónima de naturaleza y funciones de la poesía. Como en parte es Orfeo, el poeta en la literatura occidental es arquitecto del mito, mago ante el salvajismo y peregrino hacia la muerte. La idea de que la estructura del universo está ordenada por la armonía, de que hay una música cuyos modos son los elementos, la concordia de las órbitas planetarias, la melodía del agua y de la sangre, es tan antigua como Pitágoras y nunca ha perdido su vida metafórica. Hasta el siglo XVII y «el desafinar del cielo», una creencia en la música de las esferas, en los acordes y la temperancia pitagóricos o keplerianos entre estrella y planeta, entre funciones armoniosas en matemática y la cuerda vibrante del laúd, prevalece en buena parte de la conciencia del poeta de sus propias creaciones. La música de las esferas es garantía y contrapunto de su empleo ordenado y armonioso de los «números» (la terminología de la retórica es consistentemente musical). (p. 59)

Así, la retórica barbajacobiana, bebedora de las fuentes de la lírica occidental, emplea términos del lenguaje musical para referirse a lo poético: «lira», «cordaje del laúd», «melodía», «canto», «canción», «cántiga», «sinfonía», «son sinfónico»… Y esta tendencia en Barba-Jacob va más allá de una mera concepción metafórica. La noción de una musicalidad cósmica, de la totalidad, de que la música es el arte supremo, el más profundo y numinoso, el de poderes irracionales y demoníacos, en contraste con la racionalidad de la palabra, y de que el lenguaje cuando alcanza su plenitud es un camino hacia ella —propia de los románticos, simbolistas y modernistas—, y su consecuente acto creativo de buscar en el poema la realización de los efectos comunicativos y emotivos de la sonoridad e, incluso, la insinuación composicional de la forma musical misma, escapando de los límites lógicos de la sintaxis común y del significado claro y unívoco, tiene su impronta en el pensamiento y el quehacer poético de Porfirio, quien, en su empeño por hallar la musicalidad del verso en busca de la libertad poética, obedece en su poesía a unas cuestiones de técnica ligadas, de un lado, a la ejercitación de formas métricas y figuras de repetición fecundas de ritmo en su engranaje retornante y, de otro, a la primacía de las ideas melódicas, en las cuales el poeta halla un poder evocador de imágenes imprecisas, de sensaciones y significados múltiples y simultáneos que se renuevan en cada lector/oyente, a través de recursos como la jitanjáfora, muy usada por los movimientos de vanguardia, el neologismo y la onomatopeya, todo ello junto al primor, la elusión de relaciones intermedias mediante la elipsis y la corrección del estilo formal:

> A pesar de este advenir tardío y de estos ensayos sin corona, es necesario conquistar en definitiva la ondulante, la vágula, la selvática, la nocturna, la campesina, la marina libertad del verso y de la prosa. No es posible ni es decoroso dejar aparte las cuestiones de la musicalidad del verso, en un mundo por el cual se difunde ya el espíritu de Beethoven. Yo creo que las ligaduras del canto español no están en las estrofas ni en las palabras, sino en nuestra esclavitud a las relaciones lógicas. Nosotros enumeramos los principios del conocimiento, pero no la afinidad, la virtualidad, el milagro de las melodías y de las ideas melódicas. De alas a alas, entre idea melódica y melódica pura, se tiende un velo irreductible a las palabras. Y como este es el reino de la vaguedad —Vágula— flota en él una infinita posibilidad de asociaciones por sólo la virtud musical. Basta oír la palabra Acuarimántima para asociarla a los viajes que hemos leído, a las mujeres de la Odisea, a las ciudades de Marco Polo, a las lagunas de los países que tocó Simbad, a las montañas

> nevadas que soñó Sir John de Mendeville. O bien sugiere la idea de ondinas, de jóvenes mujeres cargadas con haces de niños y lirios, de lluvias iluminadas por el sol… Yo empiezo a buscar mi libertad poética por la substitución de las relaciones melódicas a las relaciones lógicas, y por el uso de la elipsis llevada a sus últimos límites. La poesía no es discurso sino… poesía. Así como la música no es pentagrama. (Barba-Jacob, 1983, p. 336)

Es inevitable asociar estos razonamientos que el mismo Barba-Jacob plantea en torno a su propuesta creativa, con la noción de música ideal y música verbal que presenta Rubén Darío en «Dilucidaciones», su prólogo a *El canto errante* (1907). En este texto preliminar se observa con claridad la suma influencia que tuvo el escritor más representativo y paradigmático del modernismo hispanoamericano en los planteamientos del bardo errabundo sobre lo poético, expresados con excelso lirismo primordialmente en su prosa «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo». Este hallazgo no causa extrañeza, en vista de que, junto a Guillermo Valencia, el nicaragüense fue uno de los principales referentes literarios del poeta colombiano. Rubén Darío, «el mago del ritmo» o «el poeta más músico», en expresión de Isabel Paraíso (1985) y Gerardo Diego (1967) respectivamente, consolida años atrás lo expuesto a su espléndida manera por Barba-Jacob en la cita anterior; la creencia de que la libertad de la palabra no se trata de una cuestión de formas, sino que se funda en conjunción con la libertad de la idea, conduce a la búsqueda y al encuentro de una poesía capaz de atravesar la musicalidad superficial del ritmo, para hundirse en la música ideal, es decir, en la espiritualidad rítmica de las ideas, vestida con la virtud demiúrgica y armónica de las palabras[31].

Sin más preámbulos, para volver sobre el asunto que interesa al presente capítulo, lo que se resalta de esta interacción fronteriza entre poesía y música en la concepción poética barbajacobiana, más que la raigambre filosófica que la une al contexto del pensamiento y la literatura occidental, y, a su vez, al movimiento modernista en Hispanoamérica, es la comprensión musical del ritmo poético

[31] Sobre esta concepción poética de Barba-Jacob, Fernando Vallejo (1984) —aludiendo a un artículo que publica el entonces Ricardo Arenales acerca de la poesía de su amigo Enrique González Martínez en la *Revista Contemporánea*, fundada por él mismo en 1909 en la ciudad de Monterrey— escribe: «En éste Arenales establece la gran ley poética que habrá de regir sus mejores versos, en virtud de la cual la rapidez en la asociación de las ideas es tanto mayor cuanto más débil es el lazo que las une. Los hilos que sostienen la trama de las emociones deben ser por consiguiente demasiado tenues. Es su tesis de las "ideas intermedias", contraria a la "obsesión infantil" de la claridad a costa de la eufonía y de la fuerza» (pp. 65-66).

que hereda el autor de la teoría y la praxis métrica. Aunque él era consciente de que la musicalidad del verso no se reduce al lenguaje métrico, pensaba que las melodías más fulgentes, más varias y virginales estaban en las «cárceles de oro» de los clásicos, en sus peculiares ordenamientos de los valores fónicos del material verbal, en sus elementos y procedimientos rítmicos colmados de sentido y de emoción. Por ende, las técnicas artísticas que subyacen en su obra lírica, se enmarcan, desde la perspectiva que adopta esta investigación, en la convicción de que los encantos sonoros y significativos del verso se cimentan en la realización melódica del ritmo, la cual implica en su marcha una condición de recurrencia fónica y/o semántica, dependiendo de la base rítmica en la que se sustente un determinado sistema de versificación[32]. Así, en los poemas de Barba-Jacob, el cultivo de fenómenos métricos anclados al principio constructivo de la repetición fónica, del estribillo y de otras figuras paralelísticas y de iteración como la anáfora, la aliteración o la repercusión, por solo mencionar unas pocas, encuentra una finalidad coherente en la eficacia musical que perseguía el autor-creador en la ejecución de sus versos. Es preciso recordar que:

> La repetición, como procedimiento general, tiende a producir encantamiento e incluso arrobamiento más allá del placer: «El radical del *melos* es el encantamiento (charm): el conjuro hipnótico que, mediante su ritmo pulsátil de danza, provoca una reacción física involuntaria y que, por lo tanto, no está lejos del sentido de la magia o poder físicamente compulsivo. Adviértase que la ascendencia etimológica de "charm" (encantamiento) remonta a carmen, canción». (Frye, 1991, como se citó en Luján Atienza, 2014, p. 41)

El efecto de encantamiento causado por el carácter repetitivo del ritmo poético, se manifiesta de manera ejemplar en los estribillos y, en general, en la conformación paralelística de «Balada de la loca alegría». Sus estructuras reiterantes de carácter progresivo son las que provocan el conjuro mágico musical que el poeta hace al interior de la invención lírica. La concomitancia de fenómenos métricos y retóricos de repetición —mecanismos textuales con un valor de tradicionalidad y

[32] El funcionamiento del ritmo poético suele asemejarse en la preceptiva literaria al de la música, la hermana mayor que conduce de la mano a la poesía, en voz del escritor español Gerardo Diego (1967), a tal punto de que una de las teorías del ritmo de la versificación castellana, el modelo musical planteado por Tomás Navarro Tomás (1972), basa su análisis en la identificación del compás musical del verso, es decir, en su organización temporal con el fin de distinguir los períodos entre los que se da un isocronismo. Parece incluso haber una afinidad entre las distintas orientaciones teóricas y prácticas de la creación poética, a propósito de la afirmación de que la musicalidad del verso se concreta en la ejecución melódica del ritmo.

convencionalidad literaria que producen una recurrencia perceptible de elementos fonoacústicos, gramaticales y temáticos, los cuales actúan de manera decisiva en la construcción de significado estético—, es la que ayuda a configurar en esta obra en verso la representación emocional e imaginaria de su sentido poético, al dinamizar las relaciones motivadas que se establecen entre la forma artística y la inmanencia del contenido[33]. El papel artístico de los estribillos estriba, así, en su potencia para constituir el eje de la unidad orgánica del texto lírico, tanto a nivel estructural, al tener los elementos rítmicos y semánticos que hilvanan los bloques asimétricos del conjunto, como a nivel simbólico, al ser generadores de un énfasis y una insistencia sonora y temática que focaliza y encauza el bagaje axiológico y sus efectos contemplativos, revelando al lector-receptor detalles sustanciales de la singular y concreta poeticidad de la obra.

Desde el principio del poema los estribillos cumplen una función constructiva: establecen las constantes de su esquema métrico, marcan sus límites estructurales[34] y, atendiendo a estos, sus núcleos semánticos. Los dos estribillos enriquecen la previsibilidad en la percepción del ritmo, característica de las figuras de repetición, contrastan por su menor extensión con el cuerpo de los períodos estróficos, rasgo definitorio del estribillo, y enfatizan e insisten en los tópicos filosóficos y existenciales que se unifican y concluyen en el contenido. El estribillo inicial que encabeza la composición es una estructura rítmica autosuficiente que se alterna con grupos estróficos irregulares o paraestrofas; al final de cada una de ellas se integra un verso-estribillo al cual le siguen entre dos y tres versos paralelísticos con sucesivas variaciones léxicas y sintácticas —

[33] La forma artística es comprendida aquí a la luz de la propuesta teórica de Mijaíl Bajtín (1989) basada en una estética general sistemática: «La forma artística es la forma del contenido, pero realizada por completo en base al material y sujeta a él» (p. 60). El contenido, la percepción artística que unifica y concreta la vida o la realidad extraestética, y la transforma en existencia estética nueva y original, si bien encuentra la realización de su finalidad artística en aquella forma, supera la determinación del material verbal a través de la inmanencia de la actividad estética. En tal sentido, el presente estudio métrico interpreta la forma «[...] desde dentro del conjunto material compositivo de la obra: es el estudio de la técnica de la forma. [...] forma realizada en base al material y con su ayuda; y, en este sentido, condicionada, además de por su objetivo estético, por la naturaleza del material dado» (p. 60). Así, la *forma compositiva* del poema, es decir, las técnicas artísticas que usa el poeta para organizar el conjunto verbal, se transforma en *forma arquitectónica*, aquella que le da individualidad estética y autosuficiencia, que le hace ser «[...] un conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo» (p. 25). Ello permite «[...] *entender la obra material, externa, como la realizadora del objeto estético, como el aparato técnico de la realización estética*» (p. 23), es decir, la obra lírica como una unidad de significación artística: la forma realiza el contenido y el contenido se materializa en la forma. La métrica, en tanto, como técnica de organización del material verbal en la poesía, cumple una función estética solo cuando es vehículo realizador del contenido de la contemplación artística.

[34] Si bien el poema se compone de estrofas irregulares o paraestrofas, esto no supone el problema de una desigual periodicidad de los estribillos, dado que ambos ocupan determinadas posiciones en forma regular, las cuales marcan, junto a la rima, los límites estructurales de la composición.

ajustadas dentro de la ficción poética al contexto histórico-cultural al cual alude cada una de las series: la civilización griega, la romana y la americana—, los cuales sirven de señal de cierre para dar paso de nuevo al estribillo inicial[35]. En la obra artística, se produce, de esta manera, un movimiento de vaivén entre la individualidad del yo lírico, enunciada en el estribillo suelto, y los mundos culturales por él convocados a la suprema alegría de lo Uno primordial originada en el espíritu de la música, representados en las paraestrofas, en las cuales el verso-estribillo y los subsiguientes que las cierran, sentencian la proximidad de la muerte, del polvo, certeza imperiosa de la vida. Desde la perspectiva de la función simbólica del ritmo, la naturaleza cíclica de la vida y de la muerte es expresada a través de la repetición alternada de uno y otro estribillo en el poema.

[35] Para el análisis de los estribillos se contempla la caracterización semiótica que de este procedimiento hace Maria Spyropoulou Leclanche (1998), esbozada por Ángel Luis Luján Atienza (2014) en su artículo «El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología». La propuesta de la autora francesa consiste en estudiar los distintos niveles de significación del estribillo —morfosintáctico, semántico y pragmático— tanto en su estructura interna como en su relación externa con el resto de la composición, considerando aspectos que atañen, entre otros, a la métrica, el léxico y la enunciación.

II

Y el corazón demanda, desde su cárcel roja,
un inspirado intérprete que el tumulto recoja
y dé a las voces múltiples un ritmo y una idea…

Nocturno primero de Medellín, I - Babel

En el camino de su evolución artística, el estribillo, en continuo vaivén entre la tradición y la originalidad, ha demostrado que su patrón constructivo no es el mismo en las realizaciones del verso de un poeta a otro, o de las distintas épocas en las cuales este procedimiento formal ha gozado de vitalidad poética. Su modelo prototípico —pequeño grupo de versos que encabeza la composición, dictando su tema y su métrica, y se repite idéntico al final de cada estrofa, invitando a la participación coral—, derivado de tipos poemáticos medievales y del Siglo de Oro español, ha sufrido desviaciones a lo largo de su historia secular, produciéndose toda una diversidad de estribillos en los que se manifiestan solo algunos de sus rasgos arquetípicos, se anulan otros que parecían esenciales o se incorporan por elección del poeta nuevos matices formales, y es que sobresale el hecho de que lo más frecuente en la realidad concreta del verso es el cruce de los límites compositivos, la creación de variantes y la combinación de principios constructivos, es decir, la exteriorización de esquemas ideales que no adoptan configuraciones únicas o, incluso, que ni siquiera llegan a materializarse. En la poesía del siglo XX —tanto en la popularizante, aquella que continúa recreando los mecanismos y usos propios de la tradición popular, como en la culta no popularizante, que sin vincularse con la estética tradicional toma en préstamo procedimientos de su sistema poético— se hallan algunos de los problemas más notorios con relación al estribillo prototípico y, en consecuencia, es la que presenta una mayor ambigüedad en la definición de los criterios determinantes para que una estructura iterativa sea o no un estribillo; esto se debe a «[...] la sensación de ruptura que [...] introduce el procedimiento, pues es como si se quisiera con ello recalcar el carácter marginal, la excepción a la línea poética, que supone el estribillo» (Luján Atienza, 2014, p. 55)[36].

[36] Si bien la moderna poesía de estribillo —muy cultivada durante el modernismo y el neopopularismo de la denominada generación del 27— es la que presenta las matizaciones y roturas más marcadas con relación a los criterios que determinan la naturaleza y las funciones del estribillo ideal, Luján Atienza (2014) plantea que existe un problema en común entre las composiciones medievales y del Siglo de Oro y las del siglo XX: la repetición periódica. En el caso de las primeras, en específico, aquellas que por norma métrica sitúan el estribillo al principio y al final, haciendo

En el caso específico de «Balada de la loca alegría», obra escrita en 1921 por un lírico culto hispanoamericano, este recurso poético-musical presenta unos caracteres muy similares a los de su forma arquetípica, sin que por ello sea ajeno a los atributos de variación y sorpresa típicos de su uso en la modernidad. Para hacer un recuento de los valores de tradición y de ruptura encontrados en los dos estribillos del poema, así como de las implicaciones que tienen en la realización de su finalidad artística, a saber, «[...] el proceso de la transformación consecuente del todo verbal, entendido desde el punto de vista lingüístico y compositivo, en el todo arquitectónico del acontecimiento acabado estéticamente» (Bajtín, 1989, p. 54), es preciso empezar con la lectura del estribillo inicial, mediante el cual el yo lírico, embriagado, en el sincero reconocimiento de su perdición y de la inutilidad de su propia vida, exhorta a los oyentes a entrar en un estado de éxtasis dionisíaco a través del goce musical de su canción, como un artista trágico que aun en la dolorosa consciencia de sí mismo, de lo absurdo y lo espantoso de la existencia, se sumerge en un instinto vital desbordante, bajo el poder de la bebida narcótica, que lo conduce a la representación de un placer primordial mediado por el simbolismo universal de la música[37]:

> Mi vaso lleno —el vino del Anáhuac—
> mi esfuerzo vano —estéril mi pasión—
> soy un perdido —soy un marihuano—
> a beber —a danzar al son de mi canción...

Salta a la vista un primer fenómeno métrico significativo: se trata de un estribillo que sirve de *cabeza* a la pieza poética, como en las composiciones populares, cumpliendo así una de las funciones tradicionales del procedimiento, la de ser un elemento estructural y temático que organiza todo el poema. Es raro encontrar el estribillo de cabeza en la poesía castellana del siglo

las veces de marco de un desarrollo, su estructura de carácter circular (estribillo / desarrollo / estribillo) no da ocasión a la repetición insistente de un tema mediante un esquema estrófico; y en el de las segundas, la irregularidad estrófica de muchas de ellas o, inclusive, la inexistencia de toda noción de estrofa, no da lugar a una periodicidad regular de las repeticiones, lo cual hace que la percepción del estribillo sea mínima. Asimismo, la poesía popular estribillística coincide con la culta popularizante y no popularizante del siglo XX en el hecho de que los versos iterativos pueden presentarse con variantes, es decir, en ambos corpus se encuentran ejemplos de verso en los que el estribillo no se repite idéntico en cada aparición. De hecho, formas tradicionales del género canción como el *villancico*, el *zéjel* y la *canción medieval*, las cuales tienen un esquema regular de organización compuesto de tres partes: el *estribillo* inicial (llamado *cabeza*, *villancico*, *letra*, *tema*), la *estrofa* o *pie*, y una *vuelta*, no exigían la repetición exacta del estribillo, sino únicamente la iteración de la rima.

[37] La caracterización del enunciador lírico de «Balada de la loca alegría» como un artista trágico con una visión dionisíaca del mundo, se hace aquí a la luz de los planteamientos filosóficos de Friedrich Nietzsche (2012) en su ópera prima *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*.

XX[38]. En «Balada de la loca alegría» esta colocación es señal de un arte motivado, al revelar la intención estética del autor-creador de que la forma compositiva, desde su apertura, sea apta para orientar el cauce musical y celebratorio de la evocación lírica, al emparentarla, bajo el dúctil ritmo de la silva modernista, con la balada antigua europea, en particular, con la *ballata* —forma poética y musical de la Italia medieval destinada al baile, popular y profana, aparecida en Florencia y Bolonia hacia la mitad del siglo XIII, propicia para la música de carnaval en su carácter de canción polifónica, como puede notarse, por ejemplo, en el hecho de que su esquema métrico haya servido al género musical florentino de los *canti carnascialeschi* (cantos carnavalescos) del siglo XV—, y en lo que respecta a la lírica tradicional española, con las estructuras poéticas del género canción que utilizan la cabeza o represa, como el zéjel, el villancico y la glosa. Esta recreación culta que hace el poeta Porfirio Barba-Jacob de un patrón constructivo emanado en el seno del arte popular, resulta ser muy llamativa por los atributos con los que dota al estribillo inicial en el interior de la obra lírica, aprovechando los valores espirituales y materiales a los que ha obedecido en su sentido histórico y, a la vez, ejerciendo una libertad creativa que rompe con algunos de ellos para motivar un complejo de vínculos expresivos en función del universo intuitivo de la obra. Es así como el estribillo que encabeza este poema contemporáneo tiene la apariencia imitativa del modelo medieval —al actuar como pivote métrico y *leitmotiv*, y al intercalarse entre las paraestrofas a la manera de un paralelismo absoluto, con una frecuencia de aparición definida que le confiere una alta perceptibilidad— y produce, justo por ello, el efecto de musicalidad y encanto que es inherente al procedimiento, pero contiene notas distintivas que lo ponen en sintonía con la surcante poesía moderna: sus versos no son de la tradición popular o de obras ajenas como en las antiguas composiciones con represa, sino de invención propia; además, cada iteración del estribillo inicial como fuente generadora de ritmo y de insistencia obsesiva, lejos de ser arbitraria, monótona y

[38] El empleo de la *cabeza* o *represa* se encuentra en otros poemas de Porfirio Barba-Jacob. En «Espíritu errante» (1908), un ejemplo de versificación de cláusulas, el cuarteto de dodecasílabos compuestos (6+6) con rima consonante alterna ABAB: «Espíritu errante, sin fuerzas, inci*erto*, / que trémulo escuchas la noche call*ada*: / inquiere en los himnos que fluyen del hu*erto*, / de todas las cosas la esencia sagr*ada*.», encabeza y cierra la composición como marco de un desarrollo, a la manera del Siglo de Oro, pero con la moderna impronta de que el desarrollo está compuesto de tres estrofas heterométricas que no vuelven a la rima del estribillo. En el poema dramático titulado «Canción delirante» (1918), el Coro empieza la composición con una décima decasílaba y la finaliza retornando a su primera semiestrofa con la estructura de quinteto. Por su parte, en la silva modernista impar «A Guatemala, ciudad de la luz» (1922), se da también un uso innovador al estribillo inicial; el pareado «Fantasía! Fantas*ía*! / Eres m*ía*…», compuesto por un octosílabo y su respectivo quebrado, un tetrasílabo, que abre la composición, mas no la cierra, reaparece tres veces a un intervalo irregular tras las paraestrofas, con variaciones en el segundo verso en sus dos últimas apariciones: «Aún eres m*ía*…» y «Ya no eres m*ía*…», faltando así al principio de repetición periódica e idéntica que rige la previsibilidad de todo estribillo, además tampoco condiciona métricamente el desarrollo de los conjuntos estróficos.

redundante, aporta al poema nuevas tonalidades y matices de sentido que completan de manera progresiva su verosimilitud estética, con lo cual transforma la acepción de previsibilidad que le asignaba la tradición al estribillo; también contribuye a la sorpresa poética el hecho de que el esquema iterativo de cabeza presente una alteración al final del texto, desviándose de la norma ideal y produciendo en el receptor una frustración de expectativas como señal de cierre. Asimismo, al tratarse de una obra escrita en el XX, alejada del acompañamiento musical y el baile comunal, se disipa la dimensión polifónica del estribillo, su carácter coral o de responsorio, al leerse u oírse solo la voz del enunciador lírico[39].

El estribillo inicial es suelto, es decir, está separado de las paraestrofas, se repite idéntico tras cada una de ellas —exceptuando la última a la cual se integra con variaciones—, y estructura la composición al ser portador de los elementos rítmicos que establecen las constantes métricas del poema: empleo del endecasílabo *a maiori* o heroico[40] y del alejandrino polirrítmico[41], así como de la consonancia —forma exclusiva de rima en esta obra poética—, en específico, de la rima consonante aguda en -ón, la cual tiene una gran relevancia como marca de final de estribillo, de pausa estrófica y de cierre de poema. Consta, entonces, de tres endecasílabos heroicos y un alejandrino polirrítmico compuesto de dos hemistiquios heptasílabos, el primero anapéstico y el

[39] En la *ballata* como paradigma de los tipos poemáticos medievales cantados y bailados: «El coro de danzantes entonaba el "ritornello", llamado también "ripresa" porque volvía a ser cantado al final de cada "stanza" (estrofa), la cual era ejecutada por una voz sola. El verso final de la estrofa rimaba con el último de la "ripresa", para preanunciar la repetición coral. La "stanza" se dividía en "piedi" (pies) o "mutazioni" (mudanzas). Las figuras de la danza seguían las particiones métricas de modo que se volvieran a encontrar los ejecutantes, después de un baile en redondo, en el punto inicial» (Paraíso, 2000, p. 308).

[40] Una de las variedades rítmicas del modelo *yámbico* de este metro, la cual exige acento rítmico, además del obligatorio en la penúltima sílaba métrica, en la 6.ª sílaba.

[41] Un metro se califica como polirrítmico cuando presenta distintos ritmos acentuales en un mismo poema. Si se considera el alejandrino como la unión de dos heptasílabos, lo normal es que se manifieste polirrítmicamente, es decir, sin someter a una norma fija la disposición de sus acentos interiores, característica del comportamiento rítmico de los versos cortos o de *arte menor*; como verso largo o de *arte mayor*, el acento *rítmico* (el que viene exigido por el esquema métrico) de la sexta sílaba de cada heptasílabo, es suficiente para marcar la regularidad del ritmo acentual. Como puede notarse en el análisis métrico anexo, el ritmo de los alejandrinos a lo largo del poema no es uniforme (binario o ternario). Hay *alejandrinos yámbicos* (vv. 6, 7, 8, 11, 25, 30, 51, 52 y 66), que acentúan las sílabas pares de cada hemistiquio, *alejandrinos anapésticos* (vv. 21, 38 y 39), que acentúan las sílabas 3.ª y 6.ª de cada hemistiquio; alejandrinos en los que se mezclan hemistiquios con ritmos diferentes (v. 4, por ejemplo), hemistiquios heptasílabos en los que no se define un ritmo binario o ternario (los calificados de mixtos), y otros que pueden ser interpretados como yámbicos o anapésticos (vv. 23, 42 y 46).

segundo yámbico, con los versos pares rimados y los impares sueltos[42], lo que corresponde al siguiente esquema métrico:

11	Mi-vá-so-llé-n**oe**l-ví-no-del-A-ná-huac
	(2, 4, 6, 10: heroico)
11	m**ie**s-fuér-zo-vá-n**oe**s-té-ril-mi-pa-si*ón*-(-)
	(2, 4, 6, 10: heroico)
11	s***óy*-*u***n-per-dí-do-s***óy*-*u***n-ma-ri-huá-no
	(1, 4, 6, 10: heroico)
14 (7+7)	a-be-bér-a-dan-zár-(-) / al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
	(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)[43]

[42] La combinación estrófica de tres endecasílabos y un alejandrino final se emparenta con el amplio grupo de estrofas aliradas, las cuales, siguiendo el ejemplo de la lira, mezclan endecasílabos y heptasílabos; en específico, con una de las modalidades del cuarteto-lira, la estrofa de la Torre, compuesta de tres endecasílabos seguidos y un cuarto verso heptasílabo sin rima entre sí. Barba-Jacob hace una adaptación de este molde estrófico al trocar el heptasílabo por su forma compuesta, el alejandrino, y aplicando una consonancia aguda a los versos pares, a la manera del cuarteto agudo, o de la seguidilla y la copla popular, aun cuando en estas se empleen los versos de arte menor y la asonancia. Esta variedad de cuarteto heterométrico se encuentra también inserta al final de la última paraestrofa del poema «La tristeza del camino» (1906), pero con rima consonante cruzada ABAB: «Cuando yo me haya muerto, jubil*osas* / las gentes te hollarán con su cot*urno*, / tendrás pesares, te orlarás de r*osas*, / ¡viejo camino, viejo camino tacit*urno*…!», y en «Acuarimántima» (1909-1920) con rima abrazada ABBA: «Romero: ¿no rebosa el coraz*ón*— / por la tierra de arrugas trabaj*adas*, / por la noche de sombras evoc*adas*— / del Tiempo y el Espacio la múltiple emoci*ón*?». En general, las estrofas de cuatro versos son muy cultivadas en la producción lírica del poeta antioqueño, tanto isométricas como heterométricas, desde modelos tradicionales imitados a la perfección —el serventesio, el cuarteto de endecha, el cuarteto-lira, el cuarteto agudo, entre otros— y formas derivadas del repertorio clásico que juegan con los tipos de verso empleados y sus combinaciones, hasta variedades liberadas de moldes preestablecidos, como los tetrásticos de «Elegía de septiembre» (1915), los cuales, siguiendo un principio de regularidad acentual basada en la cláusula dactílica, se organizan en una libre unión de versos de variado número de sílabas métricas que se enlazan con rimas consonantes cruzadas o alternas.

[43] El guarismo a la izquierda de cada verso indica número de sílabas métricas, las cuales están separadas por un guion al interior de las líneas versales; todos los acentos se señalan sobre su correspondiente sílaba; las sinalefas se señalan con letra negrita y los hiatos con negrita en cursiva; la sílaba métrica que se añade al verso tras terminación aguda, se indica con el signo (-); la pausa entre hemistiquios de versos compuestos se indica con barra /; en cursiva se marca la rima; entre paréntesis, debajo de la representación del silabeo métrico, se escriben los números de las posiciones silábicas que llevan acento y, de acuerdo a estas, la calificación del ritmo acentual del verso, la cual se basa aquí en el sistema de cláusulas rítmicas de Andrés Bello —considerado el fundador de la métrica española moderna—, que divide el verso en unidades de dos o tres sílabas organizadas en torno a un acento. Domínguez Caparrós (2014) lo bosqueja de la siguiente manera: «Las cláusulas rítmicas son cinco: dos disílabas y tres trisílabas. El grupo de dos sílabas con acento en la primera se llama *cláusula trocaica* (ó o), y, consecuentemente, la sucesión de grupos de esta clase engendra el *ritmo trocaico*. Si el acento va en la segunda, se produce una *cláusula yámbica* (o ó), y el ritmo que engendra se llama *yámbico*. El grupo de tres sílabas, según lleve el acento en la primera, en la segunda o en la tercera sílaba, se llama *cláusula dactílica* (ó o o), *anfibráquica* (o ó o), o *anapéstica* (o o ó)» (p. 79). Los otros dos modelos adoptados, por lo general, en el análisis acentual del verso castellano, muy difundidos en el siglo XX, son: el modelo musical de Tomás Navarro Tomás y el sistema de análisis binario de Rafael de Balbín. Por su parte, Pablo Jauralde Pou (2020), propone un nuevo enfoque que no explica el ritmo del verso por el análisis rítmico de cláusulas o «pies», sino por la disposición acentual que se da en la secuencia de grupos fónicos del verso, es decir, para definir la respectiva tipología de los versos, toma en consideración los acentos *rítmicos* exigidos por la estructura métrica, así como también otros apoyos rítmicos o acentos secundarios que han sido desatendidos por las preceptivas clásicas al momento de catalogar los tipos de verso, actualizando con ello las denominaciones tradicionales, matizándolas, y ampliando el abanico de cada una de las variedades. Baste lo expuesto para señalar que, dependiendo de la concepción del ritmo que se adopte en el análisis acentual, un mismo verso puede ser calificado de una manera u otra. De ahí que,

Los tres endecasílabos heroicos tienen una estructura bimembre, dos alas de sentido que se complementan entre sí. La voz en primera persona del enunciador lírico, comienza una idea en la primera y aporta en la segunda, explícita por el signo de la raya, el complemento que da vuelo a la semántica total del verso. Esta división en el interior de la línea versal está marcada por una cesura luego de la palabra que lleva acento rítmico en la 4.ª sílaba métrica[44], un breve descanso que en los dos primeros versos permite a la sinalefa realizar su efecto expresivo como ligazón que realza la conexión conceptual entre ambos enunciados, venciendo así la resistencia de la pausa sintáctica y dando una fluencia a todo el endecasílabo, la cual unida a la regularidad acentual de las sílabas pares, adquiere un movimiento ondulante y prolongado. Por su parte, en el tercer endecasílabo bimembre, la cesura entrecorta la marcha melódica para potenciar la significación del verbo «soy» inmediato tras el silencio, el cual ocupa, justamente, el acento *rítmico* esencial exigido por el modelo de verso heroico, el de la 6.ª sílaba métrica, colocación que le impone importancia semántica; además, este verbo monosilábico adquiere relieve fónico en el verso mediante su posición acentual en la 1.ª sílaba —acento considerado aquí *extrarrítmico* al no ser de signo par como lo establece el ritmo yámbico y al no estar contiguo a un acento rítmico— que lo dota de un valor enfático, realzado aún más por el hiato que se repite en cada uno de los miembros o grupos métricos que integran el endecasílabo: s***oy-u***n, el cual con su disolución de la sinalefa resulta idóneo para perfilar simbólicamente, desde el plano fónico, la trascendencia de la «yoidad» del lírico dionisíaco que se contempla en la estética del texto literario. El «yo» situado en el centro de la ficción poética, si bien se caracteriza con referentes alusivos al hombre empírico-real en su estado de individualidad, no es exactamente un «yo» romántico de carácter autobiográfico; su «subjetividad» es parte de una escena onírica, obra aparencial de la imaginación. El «yo» del lírico

en un estudio métrico, sea preciso saber que «[...] **toda descripción del verso supone una teoría del mismo**» (Domínguez Caparrós, 2012, p. 7).

[44] La *cesura* es entendida aquí como un «descanso que algunos versos llevan en su interior por razones rítmicas. Se diferencia de la *pausa* por permitir la sinalefa y no hacer equivalentes los finales de palabras agudas, graves y esdrújulas» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 72). Los endecasílabos del estribillo inicial y del estribillo integrado a las paraestrofas junto a los paralelísticos que le siguen, tienen en común, además de su ritmo yámbico de carácter heroico, su división bimembre —de aire clásico, muy cultivada en el neoclasicismo y el romanticismo—, marcada por una cesura en la quinta sílaba métrica, o, lo que es igual, después de la palabra que lleva acento rítmico en la cuarta. Vale decir aquí que este tipo de endecasílabo es considerado *a minori* o sáfico por el autor Emiliano Díez-Echarri (1957), pues sostiene que: «El sáfico, [...] no se caracteriza, como se viene diciendo por su acentuación en cuarta y octava, ya que puede llevar acento en sexta, y de hecho entre los mejores poetas lo lleva, sustituyendo al de octava, sino por la cesura en quinta» (pp. 117-118). En general, con la cesura que se genera en el interior de los endecasílabos, se resalta el sentido de cada uno de los grupos melódicos que integran el verso, acentuando su expresividad y dándole un ritmo pausado y declamatorio.

se divisa a sí mismo como un dios-artista que «[...] es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador» (Nietzsche, 2012, p. 81), quien, en el presentimiento místico de lo Uno primordial, es motor del mundo total recreado por su juego con la embriaguez. Se identifica con el dolor y la contradicción esencial de la vida, la eterna unidad desgarrada por el engendramiento incesante de la individuación; «[...] está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia» (p. 80). Se trata de un «yo» trágico que hace surgir de su relación sensible con la desventura, nacida en la fuente de su *principium individuationis*, un instinto artístico dionisíaco, de fuerza y de goce, que restablece la intuición de la totalidad bajo la belleza apolínea del sueño, partiendo del espíritu universal de la música. El lírico embriagado por el vino del Anáhuac[45], servidor de Dioniso, produce, entonces, en forma de música vocal —reflejo del vínculo entre palabra y música— un mundo de imágenes y símbolos como réplica de ese Uno primordial que se redime en el placer propio de la apariencia. Ese mundo abierto más allá del *sí mismo* comienza a presentirse a través del llamamiento celebratorio del cuarto verso del estribillo inicial:

a beber —a danzar al son de mi canción…

Este alejandrino posee una riqueza de expresión rítmica y simbólica que se renueva y completa progresivamente en virtud de las relaciones mutuas que sostiene con los distintos elementos formales y axiológicos de la obra en la interacción dinámica del conjunto verbal. Junto a los clásicos endecasílabos heroicos que tienen una perfecta armonía eufónica al constituirse como versos pentavocálicos, los cuales exteriorizan la «autopresunción» pesimista —en el sentido

[45] La bebida narcótica que conduce al «yo» lírico hasta el «ebrio placer [de] apartar la vista de su sufrimiento y perderse a sí mismo» (Nietzsche, 2012, p. 9) es el vino de la milenaria civilización del Anáhuac, clara alusión al México prehispánico, a la embriaguez de América. Por ende, el ancestral mito dionisíaco se reescribe, se inserta de manera insólita y renovada en la estetización de la obra lírica, adoptando caracteres de la realidad empírica y el acervo cultural autóctono del autor-creador. Como afirma Octavio Paz (1990): «[...] los productos del arte arcaico y de las civilizaciones lejanas se inscriben con naturalidad en la tradición de la ruptura. Son una de las máscaras que ostenta la modernidad. La tradición moderna borra las oposiciones entre lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo» (p. 21). Esta huella literaria discurre a lo largo de la realidad imaginaria que se plasma en «Balada de la loca alegría», la cual, oscilando entre el americanismo y el cosmopolitismo, se vuelca hacia una extraordinaria riqueza de referencias culturales y preferencias históricas en las que «la oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, [...] todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora» (Paz, 1990, pp. 22-23), fruto de la percepción de celeridad y fusión del tiempo histórico que caracteriza a la época moderna, convergiendo ello de forma propicia al contenido de la obra de arte dionisíaca.

nietzscheano— del enunciador lírico, aparece de súbito un alejandrino polirrítmico, signo de la «desmesura» que brota de su «estado de ánimo musical», por medio del cual se exhorta al ser humano a vivir la alegría extática naciente de la canción del artista dionisíaco, entendida como representación simbólica de la melodía originaria, reflejo fulgurante de lo Uno primordial en la apariencia onírica del lenguaje lírico.

> *La melodía es, pues, lo primero y universal* [...]. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; [...] la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido [es]: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta. (Nietzsche, 2012, pp. 83-84)

Es así como el estribillo de cabeza —aliado a la canción popular y su imitación de la música— empieza a insinuar la alianza fraternal entre lo apolíneo y lo dionisíaco que se fecunda en la significación estética del poema «Balada de la loca alegría». El lenguaje figurado que expresa la apariencia de la música a través de imágenes desiguales e irregulares, se descarga sobre un ritmo métrico de carácter apolíneo, ordenador y mesurado, que se remueve por las turbulencias de la pasión dionisíaca, del impulso impetuoso, agitado y renovador de la melodía. «Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general» (Nietzsche, 2012, p. 210). Este doble cauce artístico —antitético y complementario— se revela en la forma métrica híbrida de la obra, impuesta por una orientación emocional liada a la música que se apoya en fenómenos métricos concretos —construidos dentro de la marcada finitud del verso y de sus limitaciones históricas sometidas a las leyes del isosilabismo—, pero que trasgrede sus barreras formales sugiriendo mediante el simbolismo del ritmo las chispas que saltan de su magma sentimental.

La música al hacerse melodía humana palpita en la «divina forma», en el arte escultórico de palabras y sonidos que entraña la profunda afinidad entre las imágenes y representaciones dirigidas por el enunciador lírico y las ondulaciones del ritmo poético. El dinamismo rítmico de «Balada de la loca alegría» se estructura en metros muy artísticos, de ritmos reconocibles y sonoros, como lo son el endecasílabo y el alejandrino, consagrados por los hábitos musicales de la métrica castellana, apropiados para tratar asuntos graves y profundos. El alejandrino antes citado, es una realización

de verso que desborda la proporción modélica del metro, la trastoca, para fundir la melodía a su razón de ser, generando efectos rítmicos perceptibles en apoyo de una intención estética. Sigue el esquema compuesto de dos heptasílabos, pero con una flexibilidad que sugiere la desmesura dionisíaca en el seno de una apariencia armónica: la variedad acentual de los hemistiquios es mixta o polirrítmica, al mezclar libremente el ritmo ternario y el binario del heptasílabo, esto es, el anapéstico y el yámbico; el primer hemistiquio tiene una terminación aguda que contraría la llana del esquema clásico[46]; los reiterados elementos léxicos oxítonos del verso (*beber*, *danzar*, *son*, *canción*), producen un ritmo de encantamiento que, junto a la *rima redoblada* o *reflejada*: s***on***, *canci**ón***[47], genera un ritmo enérgico y cadencioso, el cual, con la marca textual de los puntos suspensivos, sugiere que el eco musical de la canción se alargará hacia el abarcamiento de la totalidad. En este verso se expresa el estrecho vínculo de la poesía, la música y la danza como manifestaciones del arte en celebración[48]. El yo lírico, envuelto en un espíritu rítmico-musical capaz de vincularlo con la otredad a la que va destinado su llamamiento, dirige al ser humano, con el ritmo encantado de su canción, hacia la fiesta de júbilo dionisíaca, en la cual la «sensibilidad de la imagen» y la «embriaguez sentimental del sonido» —fuerzas simbólicas de lo apolíneo y lo dionisíaco en la ficción lírica— se conducen hacia su máxima expresión en la representación de la alianza fraternal entre los seres humanos y, de ellos, con la naturaleza.

Esta contemplación estética solo se completa en lo que Dámaso Alonso (1962) denomina las «relaciones por salto» —dadas, por ejemplo, en fenómenos como las reiteraciones, la rima y los estribillos—. Es decir, la solidaridad entre los elementos fónicos, morfosintácticos y semánticos de la obra no produce una comunicación inmediata, sino paulatina[49]. Las repeticiones rítmicas,

[46] Estas flexibilizaciones del alejandrino son propias de la métrica modernista. Este metro, de origen francés, fue el más importante en las renovaciones que propiciaron los poetas modernistas sobre las formas tradicionales del verso, las cuales abrieron el camino hacia la aceptación del verso libre.

[47] La consonancia en -ón del estribillo da la pauta inicial para la repetición del juego de rimas que se presenta en las paraestrofas y que hilvana toda la composición. Las rimas agudas «en los siglos XVIII y XIX empiezan a usarse en composiciones frecuentemente destinadas al canto […]» (Domínguez Caparrós, 2016, p. 324).

[48] Se hace inevitable citar aquí las nociones de Pedro Henríquez Ureña (2003) sobre los orígenes del verso: «El verso nace junto con la música, unido a la danza: nace sujeto al ritmo de la vida, que si con el espíritu aspira a la libertad creadora, con el cuerpo se pliega bajo la necesidad inflexible: sobre el cuerpo pesan todas las leyes de la materia, desde la gravitación. [...] La danza está obligada a la conciencia del límite: cada paso de danza tiene su límite. Históricamente, el verso nace con la danza: es danza de palabras: danza de sonidos de la voz. Los nombres arcaicos que designan el verso y la música y la danza son, en su origen, comunes a los tres: *areito* entre los indígenas de Santo Domingo, o *coro* entre los griegos, son nombres indivisos del baile con canto» (pp. 449-450).

[49] «La realización y escritura armónica revelan el verdadero ser de la melodía y sólo se nos impone en la totalidad de su ser cuando la obra está terminada en el misterio del silencio final, en la disolución que permite a nuestra conciencia

tanto las próximas como las más alejadas entre sí, se van configurando como eslabones vinculados recíprocamente en la sucesión de la cadena verbal, condicionados por la correspondencia entre sus partes. «[…] la melodía musical del verso, aunque continúe inexorable hacia adelante y no sea reversible, nos da la sensación de que a veces retrocede» (Diego, 1967, p. 34). En tanto, hay elementos métricos que, con su motivación enunciativa progresiva, crean el engranaje perfecto que se da entre el estribillo inicial y las paraestrofas —que contienen el estribillo integrado y los versos paralelísticos subsiguientes que le complementan—, los cuales generan en conjunto la intuición total de la obra. Y es así como cada repetición rítmica no supone una redundancia, sino que, de hecho, se sale de su monotonía sonora para dar significados y matices nuevos en cada nueva aparición. Ocurre, por ejemplo, en el estribillo inicial, que en cada retorno se va intensificando en fuerza y en tono con relación a su conexión con cada una de las paraestrofas, hasta llegar a su climax en la última reiteración.

Los versos de «Balada de la loca alegría» se agrupan en unidades métricas mayores mediante su constitución en paraestrofas o series irregulares de metros distintos[50]. La configuración paraestrófica se da no solo por la disposición espacial de la escritura del poema, sino también por el juego sonoro de rimas y pausas, y más aún, por las divisiones estructurales y semánticas apoyadas en los estribillos. Así que puede decirse que el poema no tiene más estructura «estrófica» que la que sugiere la vuelta del estribillo inicial a trechos más o menos regulados que da lugar a una alternancia simétrica entre este y los grupos estróficos asimétricos, de modo que parece como si cada uno de ellos tuviera una estructura circular dada por el estribillo suelto, el cual sirve de eslabón entre el júbilo doliente del yo lírico y su representación onírica fuera de sí mismo. Las paraestrofas tienen una importancia consustancial en el poema como divisiones semánticas; cada una tiene una unidad de sentido independiente, es un mundo separado, paso de un tiempo a otro, de un espacio a otro: la antigua Grecia, cultura madre del legado de Occidente, el imperio romano, con sus iconos y símbolos míticos, históricos y eróticos profanos, y Colombia e Hispanoamérica, con la alusión a territorios y personajes propios de la experiencia empírica y las raíces culturales

escucharla *a la vez toda entera* y, por tanto, como algo espacial, recorrida o recorrible en todas las direcciones» (Diego, 1967, p. 35).

[50] «La combinación de versos diferentes fue practicada principalmente por la poesía modernista, como se ha visto, en el libre campo de la silva» (Navarro Tomás, 1972, p. 460).

del autor-creador[51]: choque de mundos dispares —simbolizados en la irregularidad paraestrófica— llevados al conjunto armónico de lo Uno primordial a través del canto alucinado del yo lírico, incitados a vivir un instante de alegría a través de la música, reflejo de la vida eterna, antes de la llegada inminente de la muerte. Así, la percepción del mundo que se encuentra en los bloques espacio-temporales de las paraestrofas, a manera de mundos culturales desiguales y distantes, separados uno del otro en la disposición espacial del poema, y entendidos por un lector actual como períodos diferenciados cifrados en Grecia, Roma e Hispanoamérica, entran en la proyección artística creada por el servidor ditirámbico de Dioniso —entendido así el enunciador lírico— en la esfera de lo intemporal. La concepción histórica del tiempo se desdibuja con una visión aliada a lo mítico, a lo dionisíaco, por encima del tiempo, el espacio y el individuo, que crea la intuición de la totalidad enmarcada en un presente lírico: el momento propicio a la celebración antes del advenimiento de «[...] la Muerte como límite» (Barba-Jacob, 1983, p. 307). De modo que, así como para el hombre trágico antiguo unido intrínsecamente al mito, «[...] el presente más inmediato [se aparece] en seguida *sub specie aeterni* [bajo el aspecto de lo eterno] y, en cierto sentido, como intemporal [...] para encontrar [...] descanso de la pesadumbre y de la avidez del instante» (Nietzsche, 2012, p. 192). Este caos de armonía engendrado en el seno de la obra se apoya de manera rotunda en sus componentes rítmicos. La disposición de los mayoritarios endecasílabos y alejandrinos —los metros predilectos del autor-creador—, es variable en cada paraestrofa, atendiendo a la libertad de la silva. Su percepción auditiva sostiene una impresión de regularidad sobre ritmos alternados. Esta apariencia apolínea, sin embargo, rompe con constantes variaciones sus propias pautas esquemáticas, generando las rupturas expresivas de la incesante transformación de las apariencias bajo la magia dionisíaca. La forma métrica híbrida, la combinación de distintos metros de base impar, la irregularidad en el número de versos de cada serie, la mezcla de variedades rítmicas en las distintas medidas, el encabalgamiento que rompe con la ordenada esticomitia en algunos versos, el descenso imprevisto al pie quebrado heptasílabo en la tercera paraestrofa, sugieren «el caos de la voluntad» en el flujo rítmico del conjunto verbal. No obstante, este desorden interior se sumerge en el vaivén regular del estribillo inicial y las paraestrofas, en el

[51] El cúmulo de referencias culturales que se presenta en el poema, así como el empleo léxico de cultismos, las alusiones históricas a lo helénico y lo romano, el servirse de la mitología griega y latina, enmarcada en la figura de Dioniso y de lo báquico, el tópico del amor y el erotismo, la voluptuosidad y la sensualidad arrebatada, enmarca al poema dentro de los usos modernistas del lenguaje.

armonioso equilibrio paralelístico que produce la trabazón entre los distintos elementos de la unidad artística, mediada por la rima representativa y mágica en -ón.

El llamamiento a la celebración dionisíaca que incita a los individuos a un «entusiasmo ebrio», a un estado extático por medio del cual se expresen como seres humanos genéricos con el «lenguaje de los gestos» y el «lenguaje del sonido», se vehicula en el interior de cada conjunto paraestrófico con versos que emplean verbos en imperativo de la segunda persona del plural: «Danzad al soplo de Dionisos que embriaga el corazón...» (v. 12); «venid, puras doncellas y ávidas cortesanas. / Danzad en deleitosos, lúbricos episodios,» (vv. 23 y 24) «[…] Alzad el canto, / reíd, danzad en báquica alegría, / y haced brotar la sangre que embriaga el corazón.» (vv. 28, 29 y 30); «entrad en la danza, en el feliz torbellino: / reíd, jugad al son de mi canción:» (vv. 49 y 50). Parece como si fueran la transfiguración del último verso del estribillo inicial: «a beber —a danzar al son de mi canción…», reforzándose y potenciándose de paraestrofa a paraestrofa la exhortación celebratoria: «[...] el exaltado dionisíaco es excitado hasta la intensificación suprema de todas sus capacidades simbólicas: algo jamás sentido aspira a expresarse, el aniquilamiento de la individuación, la unidad en el genio de la especie, más aún, de la naturaleza» (Nietzsche, 2012, p. 311). En este punto se llega al único hexadecasílabo de la composición: «Danzad al soplo de Dionisos que embriaga el corazón…», el cual salta chispeante en una paraestrofa de metros concordantes —el endecasílabo y el alejandrino—. Se trata de un verso de arte mayor dividido en dos heterostiquios de nueve y siete sílabas métricas, estructura compuesta no tradicional. Es el *soplo de Dionisos* el que alarga la longitud del primer hemistiquio del verso, convirtiéndolo en un eneasílabo para dar lugar a un hexadecasílabo compuesto: se derrama la inmensidad dionisíaca provocando «[...] la sensación placentera de la disonancia en la música» (Nietzsche, 2012, pp. 228-229). Entonces, rompe la concordancia métrica generando un desorden rítmico que por su carácter impar sugiere una nueva armonía: «[…] hay en él una discreta inarmonía que, como en la música moderna, queda englobada en otra armonía totalizante» (Paraíso, 1985, p. 78). Además, presenta un encabalgamiento —desajuste entre la pausa versal y la sintáctica— *oracional* (separa la oración especificativa de su antecedente) y *suave*: «Danzad al *soplo de Dionisos / que embriaga* el corazón», el cual disminuye, casi anula la duración de la pausa medial. Dicho encabalgamiento produce un rompimiento con la ordenada y apolínea esticomitia; el verso vibra en una turbulencia de la emoción, en el encrespado torbellino dionisíaco.

La loca alegría que subyace en la alucinada celebración dionisíaca nace de la fuerza vital que contiene en sí misma la conciencia de la inevitable extinción de los individuos, de la nada venidera, del vacío universal. El enunciador lírico se reconoce en su mortalidad y a toda apariencia en su fugacidad. Bajo el imperio de la Muerte todo será polvo. La muerte es, desde esta visión de mundo, un fin definitivo. El esfuerzo es vano, la pasión estéril, la ilusión inútil. Su llegada es siempre inminente. Cada ilustre personaje nombrado en el poema, con poder en su época y relevancia en la historia, desaparece impotente ante Ella. Esta noción cobra insistencia en el poema a través del verso-estribillo —junto a los versos paralelísticos que le complementan— de carácter sentencioso: «La Muerte viene, todo será polvo», motivado enunciativamente porque insiste en la proximidad de la muerte como causa para la celebración de la vida a través del presentimiento de «lo verdaderamente existente», de lo Uno primordial reflejado en la música. Este verso estribillístico presenta la siguiente escansión métrica:

11 La-Muér-te-vié-ne-tó-do-se-rá-pól-vo
(2, 4, 6, 9, 10: heroico)

La andadura del endecasílabo apoyada sobre un compás yámbico marcado casi en la totalidad de sus sílabas pares, produce un ritmo vigoroso y majestuoso. Nótese su densidad acentual en el tratamiento de un tema filosófico y trascendente. La forma repetitiva de este estribillo se sucede con la del paralelismo, basada en la reiteración de esquemas sintácticos. Las variantes del segundo estribillo se dan con relación a los versos paralelísticos que se adhieren a este con modificaciones constantes en cada aparición[52], lo cual hace que este verso iterativo sea la realidad concreta que

[52] Este estribillo *integrado* —analizado junto a los versos paralelísticos que le complementan—, posee un carácter muy peculiar en cuanto a su tipología y a las variaciones que afectan los distintos planos de significación de su estructura interna y su relación con el resto de la composición poética. En dos de sus tres apariciones se integra al final de los conjuntos paraestróficos con las siguientes características: 1) presencia de tres endecasílabos heroicos que tienen independencia sintáctica con respecto a los versos que le anteceden; 2) colindancia con versos que se expresan con formas verbales en modo imperativo de la segunda persona del plural; 3) el verso que cierra cada conjunto estrófico consuena en -ón con el verso celebratorio que antecede al estribillo, en el primero con un hexadecasílabo («Danzad al soplo de Dionisos que embriaga el corazón...») y en el segundo con un alejandrino yámbico («y haced brotar la sangre que embriaga el corazón.»), dando lugar, en ambos casos, a una disposición abrazada de la rima oxítona. Con la doble iteración de estos factores rítmicos en el estribillo en las dos primeras paraestrofas, se crea una expectativa en la percepción que finalmente se enfrenta a una frustración en su última repetición, debido a que en esta no se presenta contiguo a los versos en modo imperativo, ni aparece como señal de cierre de la estrofa, sino que introduce unas variantes sustanciales al esquema al constituirse en un estribillo *suelto*, compuesto ya no de tres sino de cuatro endecasílabos heroicos que no llevan rima, formando así una estrofa de versos sueltos. La frustración de la expectativa está precedida por el hecho de que en la tercera agrupación estrófica después de los versos que invitan a la celebración a través de verbos en imperativo, no continúa el estribillo, como en las ocasiones anteriores, sino que son estos

varía de acuerdo al contexto de las paraestrofas, que la redundancia de la muerte sea variable. Las paraestrofas, en tanto, no terminan con el verso-estribillo, a la manera de la balada francesa, sino con un grupo de versos paralelísticos que le suceden y de los cuales el último rima en -ón con el estribillo inicial. Estos versos tienen una clara relación semántica con cada paraestrofa de la que hacen parte, puesto que la cláusula que más se repite es: el sustantivo *polvo* + un complemento determinativo que se refiere al nombre de un personaje histórico que tiene que ver con la época y la cultura a las que hace alusión cada serie. En la aparición final, las variantes son una marca de cierre de este estribillo, puesto que el esquema ya mencionado se acorta a solo dos nombres, Hidalgo y Bolívar, para luego dar un cierre conclusivo con la idea de que la muerte se hallará en todo: «polvo en la urna, y, rota ya la urna, / polvo en la ceguedad del aquilón!» (vv. 55 y 56). Aun cuando el estribillo integrado se transforme en suelto y forme junto a los versos paralelísticos un cuarteto de endecasílabos sueltos, la última línea versal sigue funcionando como verso de vuelta a la rima del estribillo.

La composición termina con una paraestrofa que se conforma en sí misma como una octava. Hay un giro en las palabras, las cuales venían en cada una de las paraestrofas anteriores abordando un contexto espacio-temporal determinado; en esta última, se expanden al mundo en su totalidad. Empieza con tres endecasílabos sáficos, modalidad que no se había hecho presente en el poema hasta ese momento. Dicho cambio de ritmo, del heroico al sáfico, da lugar a un cambio de la entonación melódica, a una cadencia suave, a un aquietamiento que infunde paz, a un tono sereno y profundo en el que viaja la contemplación estética, adecuado para representar «[...] un mundo sometido a una transformación mágica total, la naturaleza celebra su festividad de reconciliación en el ser humano» (Nietzsche, 2012, p. 288); la visión abierta de «la imagen total del mundo», de lo «entero y pleno» en su continuo devenir. «Es el júbilo en medio del sufrimiento, teñido todo ello de una nueva serenidad» (Holguín, 1979, p. 181). La sentencia de la proximidad de la Muerte que se presenta en las otras paraestrofas, no se sucede al final de esta última, la cual cierra con una especie de paralelismo del estribillo inicial, retornando a los versos pares de la cabeza que consuenan en -ón, trocándolos con variaciones, pero sosteniendo el mismo ritmo acentual, signo de la transmutación final:

alejandrinos yámbicos los que le dan cierre: «la piña y la guanábana aroman el camino / y un vino de palmeras aduerme el corazón.», con lo que se da una señal de la sorpresa que vendrá con su repetición final.

14 (7+7) A-be-bér-a-dan-zár-(-) / en-ráu-dos-tor-be-ll*í-nos*
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)
11 vá-n**oe**l-es-fuér-z**oi**-nú-til-l**ai**-lu-si*ón*-(-)
(1, 4, 6, 10: heroico)

Se genera una ruptura en el esquema iterativo como una señal de que el cierre de la «canción» se acerca[53]. De tal manera, «[...] no se destruye el carácter cerrado que otorgaba al texto la técnica paralelística, sino que ha sido ponderado mediante la citada vuelta al estribillo, y aun reforzado por los cambios lingüísticos en él operados [...]. La repetición exacta hubiera suscitado la ilusión de continuidad; la repetición inexacta, en la forma conseguida, provoca el sellado instantáneo, la clausura definitiva, y crea un cierre circular» (García-Page, 2003, p. 323).

Después de la última paraestrofa se sitúa el «Envío», a la manera de un *remate*, dedicado a Leopoldo de la Rosa, formado por una octava de ocho endecasílabos heroicos y sáficos, y un dodecasílabo ternario aislado y sin rima, con el cual termina la composición. El verso furioso que cierra la octava: «El polvo reina —¡EL POLVO, EL IRACUNDO!»[54] tiene una estrecha relación con el verso-estribillo: «La Muerte viene, todo será polvo», reiterando la noción de la muerte como rotundidad de la vida, acentuada con la escritura enteramente en mayúscula del enunciado: «¡EL POLVO, EL IRACUNDO!», y con el dodecasílabo —metro de base par—, un verso solo, único verso aislado en el poema: «[...] la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación» (Nietzsche, 2012, p. 166). Un verso de ritmo muy marcado que actúa como discordancia final, repetición frenética que expresa la embriaguez del sentimiento en el grito, el desbordamiento indómito dionisíaco, la exaltación última, el cual cobra valor de epifonema. «En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible» (p. 59): «¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!»[55].

[53] «Con la ruptura del modelo iterativo o estribillo al final del texto, el autor no sólo pretende marcar eficazmente el cierre absoluto del mismo (en cuanto mecanismo textual intrínseco), sino desbaratar violentamente los cálculos y barruntos de repetición total (en cuanto recurso estilístico), es decir, crear en el lector sorpresa y goce estético» (García-Page, 2003, pp. 322-323). Es una constante en los poemas estribillísticos de Barba-Jacob que, como señal de cierre, el estribillo no aparezca al final de la composición.

[54] En «Balada de la loca alegría» pueden verse tres aspectos lingüísticos que hacen parte del *usus scribendi* de Barba-Jacob, los cuales atraviesan toda su obra: el uso especial de las mayúsculas iniciales en algunos sustantivos convirtiéndolos en nombres propios; uso del pronombre personal de la segunda persona del plural y de sus formas verbales, y escritura enteramente en mayúsculas de algunos enunciados con la intención de remarcarlos.

[55] Fernando Vallejo en la edición que realiza de los poemas de Barba-Jacob hace la siguiente anotación a «Balada de la loca alegría»: «Las exclamaciones finales del "Envío" a Leopoldo de la Rosa son las mismas con que termina el poema "Aleluya" de Darío» (Barba-Jacob, 1985, p. 166). En efecto, la última estrofa heterométrica de «¡Aleluya!» —

La autosuficiencia poética de la melodía interior de la que da cuenta la obra artística «Balada de la loca alegría», se realiza sobre el movimiento rítmico de su forma métrica, a la que se ciñen todos los elementos del lenguaje versificado. Porque, así como en el arte trágico griego, aquel que Friedrich Nietzsche atesora en la nostalgia, el instinto apolíneo y el dionisíaco están estrechamente ligados entre sí, no puede la apariencia escultórica del verso desprenderse de la fuerza vital del sentimiento si se conduce hacia la eterna expansión resonante de la música. «Lejos de actuar como límite, la métrica conforma en el poema un espacio de sugerencias que acentúa, en el poema logrado, el efecto estético, convirtiendo de este modo el verso en iluminación» (Rubio Martín, 1991, p. 152). En este poema vitalista y sentencioso, el cual logra una redondez plena de alborozos y dolores, Barba-Jacob culmina la ardua búsqueda lírica por resolver su canto en melodía.

silva libre par, estrófica y sin rima; uno de los nuevos tipos de silva libre creados por el poeta nicaragüense, según constata Isabel Paraíso (1990)—, poema que forma parte de *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y otros poemas* (1905), versa: «Y el aliento de la selva virgen, / y el de las vírgenes hembras, / y las dulces rimas de la Aurora, / ¡Alegría, Alegría, Alegría!» (Darío, 1977, p. 287). Como puede notarse, el único cambio que hace el poeta antioqueño al verso rubendariano —el cual, a su vez, se encuentra como fórmula estribillística de un villancico de la antigua lírica popular hispánica— es la exclamación aplicada a cada uno de los grupos fónicos del verso separados por una cesura. Esto resulta muy interesante con relación al diálogo poético que genera Porfirio Barba-Jacob con Rubén Darío, como lo observan, por ejemplo, las autoras Esnedy Zuluaga (2019) y María A. Salgado (2014), y de ambos líricos con la tradición poética castellana.

Epílogo

He aquí el ejercicio genésico de mi energía.
Yo no podía pasar sin perpetuarme en un cristal,
como el rayo de luz sin cuajarse en una estalactita…
Erigí mi lema en lo alto de mi corazón: «¡Vivir es esforzarse!».

La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo

Miguel Ángel Osorio Benítez, el poeta tras sus múltiples seudónimos, fue consciente de que un artista solo consolida su obra después de la muerte. En La Ceiba, el 8 de junio de 1916, le escribe a su amigo guatemalteco Rafael Arévalo Martínez la siguiente sentencia: «[…] yo no aspiro a jerarquía de ninguna clase: las jerarquías las da la posteridad después de que han pasado tres o cuatro modas sobre el nombre de uno. Lo que quiero es invitar a unos cuantos espíritus selectos a elevar la poesía, a vivir profundamente» (Barba-Jacob, 1992, p. 68). Es así como con el paso de los años, casi al borde de cruzar un siglo su extinción corpórea, más allá de movimientos literarios y corrientes poéticas sucesivas, se torna cada vez más claro que su poesía tiene un lugar destacado en el escenario de la literatura colombiana e hispanoamericana. Parafraseando a Valencia Goelkel (2005), no con su modo condicional y dubitativo, sino con un toque personal de aseveración: sí durarán, sí seguirán resonando en otros oídos los poemas del bardo antioqueño; aunque sigan resquebrajándose las construcciones elocuentes de refinadas simetrías en el campo de la comunicación poética actual, su voz lírica perdurará porque la música de sus ideas y la profunda emoción de sus palabras se universalizan en la sensibilidad estética de lo humano. Con esto no se quiere decir que su obra sobrevivirá de manera incesante en el tiempo, dado que, como el mismo Valencia Goelkel (2005) reflexiona: «Con su pretensión de permanencia, la más grande poesía es el más grande fracaso; cuanto más cerca estuvo el poeta de arañar, de rozar la eternidad, al librar a la palabra de su peso temporal y enajenarla de su condición histórica, más tremendamente se revela la desmesura del propósito» (p. 59). «Por desgracia, puede argüirse a esto que la gloria de la integridad y de la perennidad carece de toda importancia, y que el arte no es sino un juego, un puro juego intrascendente» (Barba-Jacob, 1983, p. 318), en verbo del mismo poeta. No obstante, el viaje de su poesía por el ondeante curso de la historia es una realidad nítida hasta ahora, tanto así que podría considerarse si su verso alcanza el prestigioso calificativo de «clásico», por su altura

artística, la armonía equilibrada de sus formas, la hondura sublime de su espíritu y por su duradera resonancia.

Desde luego, la labor poética de esmerado pulimento y criba de su obra que ejerció hasta el final de sus días —como puede confirmarse en las últimas cartas que escribió desde México D.F. entre junio y julio de 1941, enfermo y transido, a su viejo amigo Juan Bautista Jaramillo Meza—, fue impulsada por su deseo de dejarla depurada y acabada a completitud antes de morir, «"[…] para servir a la Tierra Futura que existe en el insignificante número de seres humanos y animales que nos comprenden en el misterio de las cosas que nos queremos decir con palabras. […] para una multitud de lectores que están en la sombra, invisible en un horizonte lejano: en el Porvenir"» (Barba-Jacob, como se citó en Vallejo, 1984, p. 275). Su fecundo amor a la poesía y su oficio de poeta que lo sumergía en «la verdadera belleza de la vida», cultivados por su brioso y persistente compromiso con la lectura y la escritura poética, hicieron posible que su aspiración de porvenir literario conquistara un alba de memoria en la cima incorruptible de los grandes poetas de América, aún hoy, en un presente que lleva indubitable su sonora lira hacia el mañana, por encima de la incapacidad que sintió para cantar con la precaria materialidad y la limitada eficacia de las palabras «¡La Vida, la profunda Vida trémula y loca!» (Barba-Jacob, 1983, p. 132), más allá de la insatisfacción que le producían algunos de sus poemas e, incluso, de su escepticismo ante la trascendencia de su obra, la cual consideraba que era sumamente escasa. Lo cierto es que el valor de su ofrenda literaria no se merma con el carácter breve de la cuantía; antes bien, es el signo palpable de un tesoro lírico por años acrisolado, el cual se construyó pasando por un proceso de tamizado en el que infinidad de versos fueron abismados al olvido por la intransigencia de su voluntad creadora.

Este «poeta lírico de acento personal inconfundible», «alma y carne de dolor», como él mismo se definía, aunó sus esfuerzos volitivos para dar forma a la emoción pura a través de un verso cristalino, simple y musical, como pomposo y enfático, reivindicando la emanación poética de la tradición hispánica, los aromas venidos de Europa que embalsamaban el ambiente literario de su tiempo y el efluvio de la libertad, virtud muy suya y campo único de la creación artística auténtica. En el ciclo rubeniano forjó su gusto y su concepción lírica, mas, reflejo singular de una generación poética de transición, tuvo el impulso de ir más adelante, siendo un bardo de filas nuevas que,

permeado de influjos literarios clásicos y modernos, dejó fluir en su poesía lo enteramente personal mediante una estética interiorista y romántica que renovó la poetización del verso, si por ello se entiende la creación de una nueva resonancia poética que concreta de forma única la unidad intuitiva de lo humano y la naturaleza. Al interior de sus versos la vida cantada desde su propia expresión valorativa, la complejidad de sus emociones, su intimidad taciturna y telúrica, su fuerza vital desbordada, los grandes temas filosóficos circundados por el misterio, el día actual, las pequeñas cosas familiares, los territorios, las gentes, el paisaje y la flora de su América tropical. Si hay taxonomía posible para este artista de la palabra, debería ser de manera llana: un poeta literariamente americano: «[...] yo soy modelación del barro de América, quizá ese barro en su prístina tosquedad» (Barba-Jacob, 1983, p. 314). Ante todo, Barba-Jacob, el errabundo, el impetuoso, el desmesurado, fue uno de los magnos líricos del continente que circunscribió la virtud de su canto a un ideal artístico hispanoamericano. «Porfirio *vivió* lo americano informe, violento, inestable, dominado por la naturaleza. Es quizá el menos europeizado de los poetas importantes de América, no obstante la huella profunda de Rubén Darío en él» (Baquero, 2015, p. 360). «¡Cantemos a Hispanoamérica!» es su llamado a los poetas hermanos en el sueño de la unidad continental en las últimas páginas del prólogo «La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo» (Barba-Jacob, 1983, pp. 339-345). Su pluma lírica —al igual que su redacción periodística— se ejercitó en beneficio de fundar una nueva conciencia y un discurso hispanoamericano moderno que velara por el ideal de la unión y la fraternidad de la América latina e indígena, obra cultural a la que se encauzaron las voluntades y los esfuerzos mancomunados de los intelectuales y escritores de su momento histórico.

Como enunció el poeta bellense Jandey Marcel Solviyerte, un metrista contemporáneo, lector amante del vate antioqueño, en una conversación inmersa ya en las sombras: «Los poemas de Barba-Jacob son piedras preciosas lanzadas al rostro de América». Una de esas perlas, fulgente y bella, es «Balada de la loca alegría» (1921), una obra literaria que funciona como sinécdoque de la lírica barbajacobiana. La alianza de refinada construcción verbal, sabia métrica, erudición temática, armonía musical y fuerza expresiva, configura un poema modernista que evidencia la actitud estética del autor-creador orientada hacia la experimentación formal, la libertad y la individualidad artística. Una forma poética insuflada de afinidades melódicas, de embriaguez de la emoción, de imaginación alada, de encantos claroscuros, de presentimientos del misterio

universal, a través de un lenguaje rítmico, afirmativo y grandilocuente. Bien se acoplan a esta obra las apreciaciones escritas, en el prefacio antes citado, por el entonces Ricardo Arenales sobre su «Lamentación de Maín Ximénez» —título que parece referirse a una de sus obras maestras, «Acuarimántima» (1909-1920), la cual tuvo su germen en el poema «Tragedias en la obscuridad» (1908)—: «Es una poesía perfecta porque tiene una alta tónica moral, una gran tragedia de la razón, una gran tragedia del sentimiento, una gran riqueza de melodías en sus interludios, y una gracia en las proporciones que las hace aparecer una capilla gótica. ¡En ella está simbolizada una divina tragedia! El vago són sinfónico de su postrera parte infunde paz, y se entreabre Acuarimántima. Y todo ello aprovechando los viejos materiales. ¡Qué tal si oigo a mis amigos!» (Barba-Jacob, 1983, pp. 331-332). Y, en efecto, esos «viejos materiales» que menciona el poeta —los elementos de una versificación silábica que la generación literaria de comienzos del siglo XX intentaba rehuir, juzgándola vetusta y ajena a los intereses estéticos de la nueva lírica—, son los que forman la excelsitud artística de «Balada de la loca alegría».

Esta obra deja traslucir la gran relevancia que tiene el factor rítmico en la creación y en el pensamiento poético del lírico santarrosano. Al igual que el colosal León de Greiff (2017) —a quien Barba-Jacob conoció en Medellín y su poesía admiraba—, concebía que: «Sólo la Música és. La Poesía, la Música son una sola Ella.» (p. 200). De ahí que encontrara en el efecto rítmico perceptible que ofrece la métrica al verso, la urdimbre propicia para componer la trama de sus acordes líricos, para resolver su canto en melodía con miras a alcanzar la perfección y la libertad poética, orientaciones de la postura artística de su actividad creadora. Un reflejo de ello lo dan las luces que se desprenden del estudio métrico de «Balada de la loca alegría», las cuales ponen de relieve a la métrica como una parte elemental de la génesis de los poemas de Porfirio Barba-Jacob, atinada para construir la musicalidad verbal y transmitir la espiritualidad del verso. En este poema, escrito en México, 1921, el bardo hace brillar su destreza rítmica al elegir con suma intuición e ingenio la forma métrica que realiza y vehicula el contenido de la obra, adecuándose a su intencionalidad estética. «[...] toda gran poesía es grande también en su forma métrica» (Domínguez Caparrós, 2014, p. 18), y esta certeza se constata aquí con un exponente de la versificación culta silábica, configurado como una forma híbrida que cruza los límites de distintos modelos compositivos, mezclando sus principios constructivos y recreándolos en una unidad artística nueva que se emparenta con la silva modernista, la balada antigua europea y las estructuras

del género canción de la poesía popular española, lo cual deja al descubierto, además del conocimiento que tenía el poeta de la especial ordenación rítmica de esquemas métricos modernos y clásicos, cultos y populares, su reconocimiento de una tradición poética y de los valores espirituales y materiales a los que han obedecido en su sentido histórico. Dicha obra en verso de gran belleza métrica, revela un acto creador en el que la expresión del poeta surgida en un rapto lírico apasionado bajo el influjo de su numen, suena a través de las cuerdas de una lira ordenada y armónica en la ejecución de sus ritmos. La conclusión emotiva y volitiva del contenido está cifrada en su forma; las constantes y las variables de su ejecución métrica, sus valores de tradición y continuidad, de originalidad y ruptura, articulan la eufonía, las resonancias afectivas, los juegos rítmicos y semánticos que crean las correspondencias simbólicas de la obra, la atmósfera de encanto, de júbilo dionisíaco, de lo eterno en la apariencia retornante de la vida y la muerte. En términos de Daniel Arango: «En la "Balada de la loca alegría" se dan las manos las palabras para formar el corro danzante y hacer más jubiloso el giro» (Barba-Jacob, 1944, p. 19). En el regazo de un ritmo métrico secular vuela la Balada, vuela en el universo de la música y la poesía su melodía única, porque «cuando un eco repite un mismo ritmo la música que se deja escuchar no es exactamente la misma música. El eco deja escuchar en su iteración la música que va envejeciendo y a la vez la otra que se hace más real a medida que se repite» (Foffani, 1997, p. 8).

Esta silva modernista impar con estribillo, a la manera de la *ballata* italiana, la cual termina con un «Envío» como remedo de la *ballade* francesa, estriba su construcción formal en ritmos fónicos y en figuras tradicionales de naturaleza paralelística, incluyendo aspectos métricos que se reiteran, vista a grandes rasgos, a lo largo de su obra lírica: empleo de la silva moderna compuesta en estrofas irregulares o paraestrofas y, por lo tanto, de la heterometría y de versos sueltos o sin rima; cultivo de formas de estribillo; predilección por los versos de arte mayor —en especial, por el metro endecasílabo con acentuación rítmica tradicional y el alejandrino polirrítmico— y, a su vez, por la rima consonante. La transgresión de la esticomitia a través del encabalgamiento entre versos y entre hemistiquios de los alejandrinos —aunque no con bastante atrevimiento—, el uso de versos quebrados, el dodecasílabo ternario o de dos cesuras, el largo hexadecasílabo compuesto, son rastros de la métrica modernista que subyacen en el poema. Todo ello confirma que Barba-Jacob fue un poeta culto de métrica consciente de la primera mitad del siglo XX, quien fructifica la riqueza

rítmica venida del pasado y de su presente literario, siendo parte de la reelaboración y ampliación del repertorio lírico castellano mediante la individualización del ritmo poético.

No se agota aquí el diálogo con la métrica de «Balada de la loca alegría». Diversos fenómenos rítmicos específicos que arrojó el análisis métrico se quedan por fuera del espacio del presente ensayo, los cuales son fértiles para enriquecer la intelección histórica y estética de la obra. Su vacío interpretativo se expande hacia otros lectores y críticos, dejándose claro que a la luz de un estudio formal enfocado en la métrica se abren desconocidos caminos hacia el contenido, aguas vastas que refrescan la recepción del texto lírico. «Porque la métrica valora la poesía» (Torre, 2020, p. 153). Queda un campo abierto a la investigación métrica en torno a la creación poética de Barba-Jacob, florecido de interrogantes. Por ejemplo, ¿en qué rasgos se vincula su verso a la métrica clásica castellana, a la romántica y a la modernista? ¿Se encuentran poemas al margen del isosilabismo tradicional? ¿Cuáles factores rítmicos —número fijo de sílabas, repartición regular de acentos, rima, pausa, estrofa organizada— deforma o sostiene en cada caso, en cuál etapa de su época creativa y con qué finalidad? ¿Siguió el ímpetu surgido de las innovaciones modernistas hacia la liberación del verso de toda preceptiva formal, teniendo tentativas por acercarse al versolibrismo? ¿Hay notas poéticas que lo acerquen al progreso artístico moderno de la Vanguardia hispana? En fin, un sinnúmero de cuestiones por descubrir se hallan en el terreno aún inexplorado del estudio métrico de la obra barbajacobiana.

Este autor hispanoamericano enseña a través de su lírica que la expresión genuina del espíritu de todo tiempo y la libertad del verso deben fundarse sobre el conocimiento del arte poético y la historicidad de los hechos de versificación. El anhelo de las generaciones literarias de los últimos tiempos de desvirtuar, incluso, destruir las convenciones estéticas del verso resulta ser un propósito quimérico, pues «“[...] el lenguaje de la poesía es y será siempre convencional [...]”» (Barba-Jacob, como se citó en Vallejo, 1984, p. 131). La poesía contemporánea con su naturalización de la versificación libre, que se mueve en las fronteras de la lengua y el prosaísmo, aún lleva en su seno la ley rítmica del verso: la repetición de grupos fónicos que forman series, semejantes o desemejantes, de la cual no puede liberarse; dialoga, además, en sus formas con los elementos de la tradición, ya sean estos acatados, deformados, transmutados o vulnerados. «La tendencia histórica suele mantener las constantes de todo arte, hacia las preceptivas siempre, pero con

revoluciones periódicas que amplían su campo y superan las leyes establecidas por aquellas» (Jauralde Pou, 2020, p. 25). Y justo por ello la métrica no es una disciplina petrificada, al ser el estudio sistemático del cambiante flujo de la versificación, útil como instrumento básico para la comprensión y el análisis del artificio poético. En el desarrollo temporal y caótico de la poesía, batida como lo humano en un vaivén siempre presente, análoga al ritmo de la vida y su perenne renovación, el concepto mismo de poesía y de verso, así como también los principios de carácter convencional que rigen sus disposiciones formales, se actualizan en función de las cambiantes elecciones poéticas promovidas por los movimientos estéticos y culturales, y es ahí donde la métrica como ciencia del verso sigue su curso.

Referencias

Alighieri, D. (1982). *Comedia. Infierno* (A. Crespo, Trad., 2.ª ed.). Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1472).

Alonso, D. (1962). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Gredos.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (H. Kriúkova y V. Cazcarra, Trads.). Taurus. (Trabajo original publicado en 1975).

Baquero, G. (2015). *Ensayos selectos*. Verbum. https://public.digitaliapublishing.com/a/56951

Barba-Jacob, P. (1932-1933). *Canciones y Elegías*. Eds. Justino Fernández y Edmundo O'Gorman. Alcancía.

____ (1944). *Antorchas contra el viento*. Ed. Daniel Arango. Minerva.

____ (1962). *Obras completas.* Ed. Rafael Montoya y Montoya. Ediciones Académicas.

____ (1973). *La vida profunda*. Eds. Alfonso Duque Maya y Eutimio Prada Fonseca. Andes.

____ (1983). *Antorchas contra el viento*. Ed. Eduardo Santa. Imprenta Departamental de Antioquia.

____ (1985). *Poemas*. Ed. Fernando Vallejo. Procultura.

____ (1992). *Cartas de Barba-Jacob*. Comp. Fernando Vallejo. Presencia.

Darío, R. (1977). *Poesía.* Ed. Ernesto Mejía Sánchez. Biblioteca Ayacucho. https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1601

De Greiff, L. (2017). *Baladas y canciones*. Presentación de Otto De Greiff. Biblioteca Nacional de Colombia. https://siise.bibliotecanacional.gov.co/BBCC/Documents/Doc/278

Diego, G. (1967). Elasticidad y espiritualidad del ritmo. En *Elementos formales en la lírica actual* (pp. 27-44). Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Díez Echarri, E. (1957). Métrica modernista: innovaciones y renovaciones. *Revista de literatura, 11*(21-22), l02-120.

Domínguez Caparrós, J. (1992). La métrica y los estudios literarios. *Epos: Revista de filología*, (8), 245-260. https://doi.org/10.5944/epos.8.1992.9789

____ (2002). *Métrica de Cervantes*. Centro de Estudios Cervantinos.

____ (2010). *Métrica y Poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*. UNED.

____ (2012). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. UNED.

____ (2014). *Métrica española*. UNED.

____ (2016). *Diccionario de métrica española* (3.ª ed.). Alianza Editorial.

Foffani, E. (1997). Las máscaras del poeta: Sobre la poesía de Porfirio Barba Jacob. *Orbis Tertius*, *2*(5), 1-8. https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/111

García-Page, M. (2003). Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, (17), 305-328. https://doi.org/10.14198/ELUA2003.17.17

Henríquez Ureña, P. (2003). *Obras Completas*. *Estudios métricos*. Tomo III. Editora Nacional.

Holguín, A. (1979). *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*. Tomo I. Ediciones Tercer Mundo.

Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria* (G. Nyenhuis, Trad.; 1.ª ed.). Taurus; Universidad Iberoamericana. (Trabajo original publicado en 1960).

Jauralde Pou, P. (2020). *Métrica española*. Cátedra.

Jrade, C. L. (2006). La poesía modernista. En R. González Echevarría y E. Pupo-Walker (Eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana. II El siglo XX* (pp. 37-94). Gredos.

Luján Atienza, Á. L. (2014). El estribillo y sus variantes en la poesía española del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (8), 37-66. https://doi.org/10.5944/rhythmica.13094

Maya, R. (2020). Cuadernillos de poesía colombiana No. 4 - Porfirio Barba Jacob. *Revista Institucional | UPB*, *4*(14). https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/4748

Morrás, M. (1997). Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana. *Atalaya*, (8), 113-134. http://hdl.handle.net/10230/46369

Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* (3.ª ed.). Ediciones Guadarrama.

Nietzsche, Friedrich (2012). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (A. Sánchez Pascual, Trad.; 3.ª ed.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1872).

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Gredos.

____ (1990). La silva y el modernismo. En T. Albaladejo, F. J. Blasco Pascual y R. Ballesteros. (Eds.). *El modernismo: renovación de los lenguajes poéticos* (pp. 105-116). Universidad de Valladolid.

____ (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Arco Libros.

Paz, O., Villaurrutia, X., Prados, E. y Gil-Albert, J. (Eds.). (1986). *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*. Trillas.

Paz, O. (1990). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral.

Rubio Martín, M. (1991). La forma métrica en la poesía de Pedro Salinas: entre la microcomposición y la macrocomposición lírica. *Castilla: Estudios de literatura*, (16), pp. 151-167. http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13904

Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* (M. Ultorio, Trad.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1976).

Torre, E. (2020). Apología de la métrica. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (17), 141-158. https://doi.org/10.5944/rhythmica.26324

Uribe Ferrer, R. (1984). *Modernismo y poesía contemporánea* (2.ª ed.). EAFIT.

Valencia Goelkel, H. (2005). Destino de Barba Jacob. En F. Jurado Valencia (Ed.), *Mito 50 años después (1955-2005): una selección de ensayos* (pp. 52-62). Lumen.

Vallejo, F. (1984). *Barba Jacob. El mensajero.* Séptimo Círculo.

Zuluaga, E. (2019). *La invención de sí mismo en el poema autorretrato en América Latina: del «yo triunfal» de Darío al «yo sombrío» de Barba Jacob (1904-1920)* [Tesis de doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio Institucional BUAP. https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/4763

Anexos

Anexo A.

Análisis métrico

El análisis métrico del poema «Balada de la loca alegría» (1921) de Porfirio Barba-Jacob que se presenta a continuación, se realizó con base en los criterios aplicados por José Domínguez Caparrós (2012) en su libro teórico-práctico *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. Primero se hace una representación del silabeo métrico y la acentuación rítmica, y luego se señalan los aspectos dignos de destacar desde el punto de vista métrico. En cuanto a la representación, se siguen las siguientes pautas: el guarismo a la izquierda en una sucesión de cinco en cinco indica número de verso; cada verso se presenta en una línea con las sílabas métricas separadas por un guion; todos los acentos se señalan sobre su correspondiente sílaba; las sinalefas se resaltan con letra negrita y los hiatos con negrita en cursiva; la diéresis se marca con crema (¨) sobre la primera vocal; entre paréntesis se encierra la sílaba postónica de terminación esdrújula, que no se cuenta; la sílaba métrica que se computa tras terminación aguda, se indica con el signo (-); la pausa entre hemistiquios de versos compuestos con barra (/); en cursiva se marca la rima; entre paréntesis, debajo de la representación del silabeo métrico, se escriben los números de las posiciones silábicas que llevan acento y, de acuerdo a estas, la calificación del ritmo acentual de dicho verso, la cual se basa aquí en el sistema de cláusulas rítmicas de Andrés Bello; con sangría a la derecha se señala el verso que sigue tras una pausa estrófica.

Balada de la loca alegría

Mi-vá-so-llé-n**oe**l-ví-no-del-A-ná-huac
(2, 4, 6, 10: heroico)

m**ie**s-fuér-zo-vá-n**oe**s-té-ril-mi-pa-si*ón*-(-)
(2, 4, 6, 10: heroico)

s***óy-u***n-per-dí-do-s***óy-u***n-ma-ri-huá-no
(1, 4, 6, 10: heroico)

a-be-bér-a-dan-zár-(-) / al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

Cí-ñ**ee**l-tír-s**oo**-lo-ró-so / tá-ñ**ee**l-jo-cún-do-cím-(ba)-lo
(1, 3, 6: anapéstico; 1, 4, 6: mixto)

U-na-ba-cán-te-ló-ca / **yu**n-sá-ti-r**oa**-fren-t*ó-so*
(4, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

con-jún-tan-en-mi-sán-gre / su-fre-ne-s**ía**-mo-r*ó-so*
(2, 6: yámbico; 4, 6: yámbico)

A-té-nas-brí-lla-pién-sa / **ye**s-cúl-pe-Pra-xi-t*é-les*
(2, 4, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

y-la-grá-c**iae**n-ca-dé-na / con-ró-sas-la-pa-si*ón*-(-)
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

Áh-de-la-ví-da-pár-va / que-no-nos-dá-sus-mi*é-les*
(1, 4, 6: mixto; 4, 6: yámbico)

si-nó-con-ciér-to-rít-mo / **ye**n-ciér-ta-pro-por-ci*ón*-(-)
(2, 4, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

Dan-zád-al-só-plo-de-Dio-ní-sos / qu**ee**m-briá-g**ae**l-co-ra-z*ón*-(-)
(2, 4, 8: yámbico; 2, 6: yámbico)

La-Muér-te-vié-ne-tó-do-se-rá-pól-vo
(2, 4, 6, 9, 10: heroico)

bá-jo-s**ui**m-pé-rio-pól-vo-de-Pe-rí-cles
(1, 4, 6, 10: heroico)

pól-vo-de-Có-dro-pól-vo-de-Ci-m*ón*-(-)
(1, 4, 6, 10: heroico)

Mi-vá-so-llé-n**oe**l-ví-no-del-A-ná-huac
(2, 4, 6, 10: heroico)

m**ie**s-fuér-zo-vá-n**oe**s-té-ril-mi-pa-si*ón*-(-)
(2, 4, 6, 10: heroico)

s***óy-u***n-per-dí-do-s***óy-u***n-ma-ri-huá-no
(1, 4, 6, 10: heroico)

a-be-bér-a-dan-zár-(-) / al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

D***e***-***Hi***s-pá-nia-fruc-tuó-sa / de-Gá-lia-de-lei-tá-ble
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

de-Nu-mí-d**iaa**r-do-ró-sa / y-de-tó-da-la-ró-sa
(3, 6: anapéstico; 3, 6: anapéstico)

de-los-vién-tos-que-bé-ben / las-á-gui-las-ro-m*á-nas*
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

ve-níd-pú-ras-don-cé-llas / **yá**-vi-das-cor-te-s*á-nas*
(2, 3, 6: yámbico o anapéstico; 1, 6: mixto)

Dan-zád-en-de-lei-tó-sos / lú-bri-cos-e-pi-s*ó-dios*
(2, 6: yámbico; 1, 6: mixto)

con-los-es-clá-vos-nú-bios / con-los-ma-rí-nos-r*ó-dios*
(4, 6: yámbico; 4, 6: yámbico)

Fla-mí-nio-de-ca-bé-llos-d**ea**-ma-r*án-to*
(2, 6, 10: heroico)

bús-ca-pa-r**aHe**-lio-gá-ba-l**oe**n-las-tér-mas
(1, 6, 10: heroico)

va-ró-nes-de-pla-cér-Al-zád-el-c*án-to*
(2, 6, 8, 10: heroico)

re-íd-dan-zád-en-bá-qui-c**aa**-le-grí-a
(2, 4, 6, 10: heroico)

yha-céd-bro-tár-la-sán-gre / qu**ee**m-briá-g**ae**l-co-ra-z*ón*-(-)
(2, 4, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

La-Muér-te-vié-ne-tó-do-se-rá-pól-vo
(2, 4, 6, 9, 10: heroico)

pól-vo-d**eAu**-gús-to-pól-vo-de-Lu-cré-cio
(1, 4, 6, 10: heroico)

pól-vo-d**eO**-ví-dio-pól-vo-de-Ne-r*ón*-(-)
(1, 4, 6, 10: heroico)

Mi-vá-so-llé-n**oe**l-ví-no-del-A-ná-huac
(2, 4, 6, 10: heroico)

m**ie**s-fuér-zo-vá-n**oe**s-té-ril-mi-pa-si*ón*-(-)
(2, 4, 6, 10: heroico)

s***óy***-***u***n-per-dí-do-s***óy***-***u***n-ma-ri-huá-no
(1, 4, 6, 10: heroico)

a-be-bér-a-dan-zár-(-) / al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

Al-de-á-nas-del-Cáu-ca / con-o-lór-d**ea**-zu-c*é-na*
(3, 6: anapéstico; 3, 6: anapéstico)

mon-ta-ñé-sas-d**eA**n-tió-quia / con-dul-zór-de-col-m*é-na*
(3, 6: anapéstico; 3, 6: anapéstico)

in-fan-tí-nas-de-Lí-ma / un-ció-sas-**yau**-gu-r*á-les*
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

y-prin-cé-sas-de-Mé-(xi)-co / qu**eé**s-co-mo-l**aa**-la-c*é-na*
(3, 6: anapéstico; 1, 6: mixto)

fa-mi-liár-que-res-guár-da / los-más-dúl-ces-pa-n*á-les*
(3, 6: anapéstico; 2, 3, 6: yámbico o anapéstico)

y-mo-zué-los-de-Cú-ba / lán-gui-dos-sen-sü-*á-les*
(3, 6: anapéstico; 1, 6: mixto)

ar-do-ró-sos-bal-d*í-os*
(3, 6: anapéstico)

cual-fan-tás-mas-que-crú-zan / por-ú-nos-sué-ños-m*í-os*
(3, 6: anapéstico; 2, 4, 6: yámbico)

mo-zué-los-de-la-grá-ta / Cus-ca-tlán-**óha**m-bro-sí-a
(2, 6: yámbico; 3, 4, 6: anapéstico o yámbico)

y-mo-zué-los-d**eHo**n-d*ú-ras*
(3, 6: anapéstico)

don-d**eháy**-a-lón-dras-cié-gas / por-las-sél-vas-os-c*ú-ras*
(2, 4, 6: yámbico; 3, 6: anapéstico)

en-trád-en-la-dán-z**aé**n-(-) / el-fe-líz-tor-be-ll*í-no*
(2, 5, 6: yámbico; 3, 6: anapéstico)

re-íd-ju-gád-al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
(2, 4, 6, 10: heroico)

la-pí-ñ**ay**-la-gua-ná-(ba)-na / a-ró-man-el-ca-m*í-no*
(2, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

yun-ví-no-de-pal-mé-ras / a-duér-m**ee**l-co-ra-z*ón*-(-)
(2, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

La-Muér-te-vié-ne-tó-do-se-rá-pól-vo
(2, 4, 6, 9, 10: heroico)

pól-vo-d**eHi**-dál-go-pól-vo-de-Bo-lí-var
(1, 4, 6, 10: heroico)

pól-v**oe**n-l***a-ú***r-n**ay**-ró-ta-ya-l***a-ú***r-na
(1, 4, 6, 10: heroico)

pól-v**oe**n-la-ce-gue-dád-del-a-qui-l*ón*-(-)
(1, 6, 10: heroico)

Mi-vá-so-llé-n**oe**l-ví-no-del-A-ná-huac
(2, 4, 6, 10: heroico)

m**ie**s-fuér-zo-vá-n**oe**s-té-ril-mi-pa-si*ón*-(-)
(2, 4, 6, 10: heroico)

s***óy-u***n-per-dí-do-s***óy-u***n-ma-ri-huá-no
(1, 4, 6, 10: heroico)

a-be-bér-a-dan-zár-(-) / al-són-de-mi-can-ci*ón*-(-)
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

La-nó-ch**ee**s-bé-ll**ae**n-s**ue**m-bria-guéz-de-mi*é-les*
(2, 4, 8, 10: sáfico)

la-tié-rr**ae**s-grá-t**ae**n-su-cen-dál-de-brú-mas
(2, 4, 8, 10: sáfico)

vi-vír-es-dúl-ce-con-dul-zór-de-tr*í-nos*
(2, 4, 8, 10: sáfico)

cán-t**ae**l-a-mór-es-pí-gan-los-don-c*é-les*
(1, 4, 6, 10: heroico)

se-pué-bl**ae**l-mún-do-s**eú**r-den-los-des-t*í-nos*
(2, 4, 6, 10: heroico)

Qu**ee**l-jú-go-de-las-ví-ñas / m**ea**-lí-vi**ee**l-co-ra-z*ón*-(-)
(2, 6: yámbico; 2, 6: yámbico)

A-be-bér-a-dan-zár-(-) / en-ráu-dos-tor-be-ll*í-nos*
(3, 6: anapéstico; 2, 6: yámbico)

vá-n**oe**l-es-fuér-z**oi**-nú-til-l**ai**-lu-si*ón*-(-)
(1, 4, 6, 10: heroico)

Envío (A Leopoldo de la Rosa)

A-tí-que-me-re-pró-chas-el-ar-c*á-no*
(2, 6, 10: heroico)

sen-tí-do-del-a-mór-qu**ee**s-t**áe**n-mi-v*ér-so*
(2, 6, 8, 10: heroico)

fúl-gi-d**oy**-hón-do-lú-gu-bre-**ya**r-c*á-no*
(1, 4, 6, 10: heroico)

t**ehá**-bl**oe**n-la-trís-te-va-ni-dád-del-v*ér-so*
(1, 4, 8, 10: sáfico)

t**úe**n-la-Muér-te-ren-dí-do-y**óe**n-la-Muér-te
(1, 3, 6, 8, 10: heroico)

n**iu**n-grí-t**oa**-pé-nas-del-a-fán-del-m*ún-do*
(2, 4, 8, 10: sáfico)

po-dr**áha**-llar-é-c**oe**n-l**ao**-que-dád-va-cí-a
(2, 4, 8, 10: sáfico)

El-pól-vo-réi-n**aE**L-PÓL-V**OE**L-I-RA-C*ÚN-DO*
(2, 4, 6, 10: heroico)

A-le-grí-***a-A***-le-grí-***a-A***-le-grí-a
(3, 7, 11: ternario)

El poema «Balada de la loca alegría» es un ejemplo de versificación regular silábica. Se trata de una silva modernista impar enlazada o con estribillo —a la manera de la *ballata* italiana, la cual termina con un «Envío» como remedo de la *ballade* francesa— en que se combinan de forma asimétrica versos alejandrinos (de catorce sílabas compuestos de dos hemistiquios heptasílabos) y endecasílabos (de once sílabas métricas) con dos heptasílabos (de siete sílabas métricas), un

hexadecasílabo (de dieciséis sílabas compuesto de un eneasílabo [de nueve sílabas métricas] y de un heptasílabo [de siete sílabas métricas]) y un dodecasílabo *ternario* o *de dos cesuras*. Las estrofas irregulares o paraestrofas manifiestan rimas consonantes libremente dispuestas y algunos de sus versos son *sueltos*, es decir, no riman. El estribillo inicial es un cuarteto heterométrico formado por tres endecasílabos y un alejandrino con rima consonante en los versos pares. El «Envío» se conforma de un conjunto estrófico de ocho endecasílabos y un verso aislado dodecasílabo ternario.

Para que los versos se ajusten al patrón silábico propuesto, además de las frecuentes sinalefas, se destacan los siguientes fenómenos: diéresis en el segundo hemistiquio del verso 43 (*sen-s**ü**-**a**-les*); hiato en el tercer verso del estribillo (***soy**-**un***), en el primer hemistiquio del verso 20 (*D**e**-**His**-pa-nia*), dos veces en el verso final del «Envío»: *A-le-grí-**a**-**A**-le-grí-**a**-**A**-le-grí-a*, y en dos ocasiones entre ***la**-**ur**-na* en el endecasílado 55: *polvo en la urna, y, rota ya la urna,*; también hay hiato en los versos 6, 8, 11, 21, 40 y 51 producido por la *pausa interna* de los alejandrinos, que, a su vez, hace equivalentes a llanas las terminaciones agudas (vv. 4, 19, 37, 49, 60 y 67) y esdrújulas (vv. 41 y 51); el verso 49, en la escansión (forma de la medida silábica) del alejandrino, presenta una sinalefa en la última sílaba métrica del primer hemistiquio, dando lugar, de un lado, a un *encabalgamiento medial* o *interno* y, de otro, a la acentuación en sílaba átona que se hace aguda por la exigencia de la pausa interna entre hemistiquios: *en-trad-en-la-dan-z**aé**n-(-)*; todas las palabras agudas que se hacen llanas por la *pausa versal* (vv. 2, 4, 9, 11, 12, 15, 17, 19, 33, 35, 37, 50, 52, 56, 58, 60, 66 y 68) consuenan en -ón al interior de sus respectivos grupos estróficos, salvo el verso 56 que cierra una estrofa de cuatro endecasílabos sueltos; el final esdrújulo solo se da en el segundo hemistiquio del verso 5. Cabe resaltar que las *pausas estróficas* del poema, menos las del «Envío», se dan tras la rima en -ón, de tal modo que el verso final de cada una de las paraestrofas, funciona como un *verso de vuelta* al enlazar con la rima del estribillo inicial.

Para la calificación rítmica de los versos alejandrinos se han seguido los tipos rítmicos de heptasílabo definidos en *Métrica española* de José Domínguez Caparrós (2014, pp. 137-138): *yámbico* (acento en sílabas pares), *anapéstico* (acento en 3.ª y 6.ª sílabas) y *mixto* (acentos en 1.ª, 4.ª y 6.ª sílabas). Puede notarse que el ritmo acentual de los alejandrinos no es uniforme (binario o ternario). Hay *alejandrinos yámbicos* (vv. 6, 7, 8, 11, 25, 30, 51, 52 y 66), que

acentúan las sílabas pares de cada hemistiquio, *alejandrinos anapésticos* (vv. 21, 38 y 39), que acentúan las sílabas 3.ª y 6.ª de cada hemistiquio, alejandrinos en los que se mezclan hemistiquios con ritmos diferentes (v. 4, por ejemplo), heptasílabos en los que no se define un ritmo binario o ternario (los calificados de mixto), y hemistiquios que pueden ser interpretados como yámbicos o anapésticos (vv. 23, 42 y 46).

Si se considera el alejandrino como la unión de dos heptasílabos, lo normal es que se manifieste polirrítmicamente, es decir, sin someter a una norma fija la disposición de sus acentos interiores, característica de la manifestación rítmica de los *versos cortos* o *de arte menor*. Como *verso largo* o *de arte mayor* de tipo *compuesto*, la regularidad del acento *rítmico* (el exigido por el esquema métrico) de la sexta sílaba de cada heptasílabo, es suficiente para marcar el ritmo acentual. Acento *extrarrítmico* (no exigido por el modelo de verso, ni en posición inmediata a un acento rítmico) se encuentra en la 1.ª sílaba del verso 5. Ejemplos de acento *antirrítmico* (en posiciones inmediatas a la de un acento rítmico) se hallan en los siguientes versos: 23 y 42 (sílaba 2.ª, si se interpreta como anapéstico; 3.ª, si se interpreta como yámbico), 46 (sílaba 3.ª, si se considera yámbico; pero sería antirrítmico el acento de la 4.ª sílaba, si se considera anapéstico) y 49 (5.ª sílaba).

Por su parte, el endecasílabo es un *verso simple de arte mayor* de carácter *yámbico*, que cuando se manifiesta plenamente acentúa todas sus sílabas pares. Como verso largo ha tendido a regularizar la disposición de sus acentos interiores: además de llevar el acento rítmico de la penúltima sílaba métrica, es imprescindible que acentúe la 6.ª sílaba (endecasílabo *a maiori* o heroico) o la 4.ª y 8.ª (endecasílabo *a minori* o sáfico; este tipo tiene una variante rítmica con acento en la 4.ª y 7.ª [con frecuencia también en la 1.ª] llamado endecasílabo *dactílico*). Todos los acentos que caen en sílaba par se consideran rítmicos, puesto que refuerzan el fundamental ritmo yámbico del endecasílabo.

Los ejemplos de endecasílabo son muestra de la normal manifestación polirrítmica de este verso en un poema, ya que siguen su modelo rítmico, el yámbico, a través de la combinación de sus dos subtipos clásicos, el heroico y el sáfico, con predominancia del primero. Se resalta que ninguno tiene una acentuación de todas las sílabas pares. Los acentos en sílaba impar no contiguos a los rítmicos son extrarrítmicos: el de la 1.ª del tercer endecasílabo del estribillo

inicial y de los versos 14, 15, 27, 32, 33, 54, 55, 56 y 64; también el de la 1.ª de los versos 3 y 4, y el de la 1.ª y 3.ª del verso 5 del «Envío». Es antirrítmico el acento en 9.ª del verso-estribillo 13: *La Muerte viene, todo será polvo,* el cual se repite en el 31 y 53.

El verso 12, único hexadecasílabo de la composición, no se ajusta al tipo más habitual de este metro, compuesto de dos hemistiquios octosílabos (8+8) en sus distintas variedades rítmicas. Un verso de tal extensión métrica no suele ser percibido como simple, a no ser que constituya un ejemplo de versificación de cláusulas, y no es el caso. Se trata de un verso largo dividido en dos heterostiquios que constan de un eneasílabo y un heptasílabo (9+7) de acentuación yámbica. Con esta escansión no se quebranta la uniformidad impar de las medidas del conjunto y se acentúa el ritmo yámbico predominante en esta silva modernista híbrida. Asimismo, el verso aislado que da cierre al «Envío»: *¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!* —un dodecasílabo *ternario* o *de dos cesuras*, formado por tres grupos de cuatro sílabas con acento en la 3.ª, 7.ª y 11.ª—, aunque es un metro de base par, no alcanza a romper con su sola aparición el ritmo impar del poema.

En cuanto a la pausa rítmica que divide unidades sintácticas estrechamente ligadas que no admiten una escisión en su interior, es decir, al desajuste producido entre metro y sintaxis, el cual da lugar al fenómeno estilístico del *encabalgamiento*, se señala, por ejemplo, el *encabalgamiento versal* (entre versos), *sirremático suave*, entre los versos 21 y 22: *rosa* / *de los vientos* (sustantivo - complemento determinativo), 41 y 42: *alacena* / *familiar* (sustantivo - adjetivo), 1 y 2 del «Envío»: *arcano* / *sentido* (adjetivo - sustantivo); el *encabalgamiento medial* (entre hemistiquios de versos compuestos), *sirremático abrupto* en el verso 46: *grata* / *Cuscatlán* (adjetivo - sustantivo), *sirremático suave* en el alejandrino (v. 49): entrad en la danza, *en* / *el feliz torbellino* (preposición - elemento que introduce), y *oracional* (separa la oración especificativa de su antecedente) *suave* en el hexadecasílabo (v. 12): Danzad al *soplo de Dionisos* / *que embriaga* el corazón, y en el alejandrino (v. 30): y haced brotar *la sangre* / *que embriaga* el corazón.

Por último, la rima —o el *ritmo de timbre*— es únicamente consonante; junto a las variadas consonancias de los versos llanos se encuentra la rima aguda en -ón de los versos pares del estribillo inicial, con la peculiaridad de ser *consonante imperfecta* al ir precedida por -i- semiconsonante formando diptongo (*pasi**ón**, canci**ón***), la cual se reitera en los versos 9, 11, 12,

15, 30, 33, 50, 52, 56, 66 y 68. Esta rima cumple la función constructiva de marcar la pausa estrófica y de enlazar el estribillo con las paraestrofas. Dentro de estas hay *rimas pareadas* —entre los versos 6 y 7 (*afrent**oso***, *amor**oso***), 22 y 23 (*rom**anas***, *cortes**anas***), 24 y 25 (*epis**odios***, *r**odios***), 44 y 45 (*bald**íos***, *m**íos***), 47 y 48 (*Hond**uras***, *osc**uras***)—, *rimas alternas* y *rimas abrazadas*. Se destaca la *rima interna* entre el primer hemistiquio del verso 5 (*Ciñe el tirso olor**oso***) y el segundo del verso 6 (*y un sátiro afrent**oso***), además, como artificio eufónico la *rima leonina* —cuando riman el primero y el segundo hemistiquio de un verso compuesto— en el alejandrino (v. 21): *de Numidia ardor**osa**, / y de toda la r**osa***. Con disposición alterna ABAB se muestran las *rimas idénticas* —repetición de la misma palabra en la rima de dos o más versos— entre los primeros cuatro endecasílabos que conforman el «Envío»: *arc**ano**, v**erso***, *arc**ano***, *v**erso***.

Anexo B.

Cuadro de resumen de los tipos de verso, ritmo acentual y rima

Para la lectura del cuadro de resumen de los tipos de verso, ritmo acentual y rima presentes en «Balada de la loca alegría», deben tenerse en cuenta las siguientes indicaciones: los números colocados en la columna VV. indican el número de los versos en que empieza y termina cada una de las apariciones del estribillo inicial y las estrofas irregulares o paraestrofas; los tipos de verso se dividen entre versos simples y versos compuestos; el nombre de los metros se abrevia así: hept.: heptasílabo, end.: endecasílabo, dod.: dodecasílabo, alej.: alejandrino, y hexad.: hexadecasílabo; el número de unidades de cada metro que se encuentra en los distintos conjuntos estróficos, se apunta en cifras con su respectiva calificación del ritmo acentual en cursiva. En la casilla RIMAS se recoge el esquema de rimas consonantes y versos sueltos de cada una de las series en un orden de aparición y disposición; el signo Ø señala que el verso es suelto o sin rima; la letra mayúscula indica verso de arte mayor y la minúscula de arte menor; las letras en orden consecutivo, las cuales se reinician de serie a serie, representan las distintas variaciones de la consonancia. El «Envío» no sigue la numeración, se anota, en cambio, la cantidad de versos de la que se forman sus dos partes.

	VV.	VERSOS SIMPLES			VERSOS COMPUESTOS		RIMAS
		Hept.	**End.**	**Dod.**	**Alej.**	**Hexad.**	
Estribillo inicial	1-4		3 *heroicos*		1 *polirrítmico*		*-ón* ØAØA
Primera paraestrofa + estribillo integrado	5-15		3 *heroicos*		7 (4 *yámbicos*; 3 *polirrítmicos*)	1 (9+7) *yámbico*	*-oso, -eles, -ón* ØAABCBCCØØC
Estribillo inicial	16-19		3 *heroicos*		1 *polirrítmico*		*-ón* ØAØA
Segunda paraestrofa + estribillo integrado	20-33		7 *heroicos*		7 (4 *polirrítmicos*; 2 *yámbicos*; 1 *anapéstico*)		*-anas, -odios, -anto, -ón* ØØAABBCØCØDØØD
Estribillo inicial	34-37		3 *heroicos*		1 *polirrítmico*		*-ón* ØAØA
Tercera paraestrofa	38-52	2 *anapésticos*	1 *heroico*		12 (8 *polirrítmicos*; 2 *anapésticos*; 2 *yámbicos*)		*-ena, -ales, -íos, -uras, -ino, -ón* AABABBcCØdDEFEF
Estribillo integrado mudado en suelto	53-56		4 *heroicos*				Cuarteto de endecasílabos sueltos terminado en *-ón*
Estribillo inicial	57-60		3 *heroicos*		1 *polirrítmico*		*-ón* ØAØA
Cuarta paraestrofa	61-68		6 (3 *sáficos*; 3 *heroicos*)		2 (1 *yámbico*; 1 *polirrítmico*)		*-eles, -inos, -ón*[56] AØBABCBC
Envío	8 vv. // 1 v.		8 (5 *heroicos*; 3 *sáficos*)	1 *ternario*			arc*ano*, v*erso*, *-undo* ABABØCØC // verso aislado sin rima
Sumatoria		2	41	1	32	1	

[56] Como puede notarse, el verso final de cada una de las paraestrofas, incluyendo la última aparición del estribillo integrado mudado en suelto, rima en -ón con el estribillo inicial, a la manera de un *verso de vuelta*.