

La métrica cuantitativo-musical en Francia

ANTONIO PAMIES BERTRÁN,
UNIVERSIDAD DE GRANADA

Llamamos así a las teorías basadas en la duración del pie como eje central de la metricidad del verso. Francia es probablemente el país donde este tipo de teorías han tenido el mayor éxito, lo cual se explica en parte por la pobreza que, para la métrica descriptiva, ofrecía el mero cómputo silábico imperante en la métrica normativa anterior. Curiosamente, fue un italiano, **Antonio Scoppa** (1811 y 1816), el primero que rompió con la versificación *silábica*, con una teoría según la cual:

- 1) la versificación es un calco de la música, y sólo en el canto se pueden comprender los mecanismos del verso (1811: 211 y 229);
- 2) al igual que el ritmo de una melodía se mide mediante compases que se inician en los tiempos fuertes, el verso se divide en compases más o menos equidistantes que señala el acento tónico (1811: 208);
- 3) estos compases tienen la misma duración –al menos subjetiva–, de modo que los acentos son equidistantes en el tiempo aunque no lo sean en número de sílabas (1811: 232).

Estas ideas fueron desarrolladas más tarde (en 1879) por **Becq de Fouquières**, que intentó formalizarlas de modo más riguroso. Curiosamente, presenta su teoría como *la primera que no se basa en el mero número de sílabas*, olvidando no sólo a Scoppa, sino también teorías similares que se publicaron antes en Inglaterra y España (por ejemplo, Steele o Príncipe): *Un vers français doit être considéré comme une véritable phrase musicale, qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions égales du temps total* (1879: VI). El ritmo musical estaría basado en la reiteración a intervalos regulares de los tiempos fuertes (1879: 16). El compás se divide a su vez en tiempo fuerte y tiempo débil y está delimitado por el acento. Estos compases pueden ser isosilábicos entre ellos:

12			
6		6	
3	3	3	3
Un destin	plus heureux	vous conduit	en Epir(e)

Pero también pueden ser anisosilábicos, como en los esquemas [4+2 / 4+2], [2+4/3+3], [2+4/4+2], o cualquier otra combinación de hemistiquios:

12			
6		6	
2	4	2	4
Aux pieds	de l'éternel	je viens	m'humilier

Pero incluso en estos casos los compases serían isocrónicos, gracias al papel compensatorio de la duración. Los intervalos de sílabas átonas entre estas largas-tónicas son *equidistancias musicales* (p. 88), independientemente del número de sílabas que contienen. Si sólo hay una átona (como en el compás de 2 sílabas) ésta también será larga, si son dos (o tres), actúan como breves (p. 154). Se produce una compensación espontánea dentro del com-

pás: el tiempo fuerte lo ocupa siempre una larga, mientras que en el tiempo débil puede haber una larga o varias breves.

Habría siempre 4 compases de idéntica duración en el alejandrino: *Le poète a découvert les lois harmoniques suivant lesquelles il doit et peut grouper des nombres différents de syllabes dans des temps égaux* (p. 49). Becq de Fouquières propone una transcripción musical precisa de cada tipo de alejandrino (el lugar de la barra de separación de los compases varía con respecto a la transcripción métrica porque en música el tiempo fuerte está –por convención– al principio del compás). Éstas son algunas de las transcripciones que hace Becq a 6/8 (pp. 188-189):

Lieux char mants où mon coeur vous a vait a do rée
 Tou jours à ma dou leur il met quel quein ter valle
 De puis quand cro yez vous que ma gran deur le touche

Éstas serían las reglas del *sistema teórico puro* (p. 48), pero existirían otros hemistiquios posibles dentro del alejandrino *clásico* (o sea con cesura medial), como el [5+1] y el [0+6], que resultan algo más problemáticos, porque incluyen compases demasiado largos para que la isocronía se realice por mera compresión de las breves. Estos versos contienen una *discordancia* que los distingue del *sistema teórico puro*.

Para los compases de 5 sílabas, Becq argumenta que su primera sílaba pasa al final del compás anterior (p. 84), en el de 6 habría en realidad 2 compases: en el primero están las dos primeras sílabas, y el segundo con las cuatro restantes. De modo que tanto el hemistiquio [1+5] como el [0+6] se deben resolver musicalmente en [2+4] (p. 86). Veamos este ejemplo en que ambos tipos de hemistiquio se combinan en el mismo verso (de esquema [0+6/1+5]): *Je m'en retournerai, seule et désespérée*. En lugar de dividirlo en grupos acentuales (lo que debería darnos [6 || 1+5]), Becq propone esta segmentación:

12			
6		6	
2	4	2	4
Je m'en	retournerai	seule ^e et	désespérée

Con ello no pretende explícitamente Becq que hubiese acento en *et* o en *en*, sino que estas sílabas se habrían *pasado al compás vecino*, ocupando *silencios que le sobran* al compás anterior aunque sigan siendo átonas y breves.

Je n'en re-tour-ne-rai, seule et dé-ses-pé-rée

Si Je la ha-ïe-rais, je ne la fuirais pas

En cuanto a los hemistiquios con tres acentos (por ejemplo, [2+2+2]), Becq de Fouquières afirma resolver el problema considerando que uno de los tres es *débil*, por lo que no llega a constituir su propio compás, (pp. 158-163). Así en el hemistiquio *Ce jour, ce triste jour*, sólo los acentos de ambos *jour* son *acentos rítmicos*, el de *triste* no sería un acento *fuerte* y por tanto ni alarga la sílaba ni delimita compás propio (p. 160).

Otro caso aparte sería el de los alejandrinos *románticos*, que, a diferencia de los *clásicos*, no respetan la cesura medial. Éstos pueden ser simétricos [4+4+4], o asimétricos [3+4+5], [5+3+4], etc., pero en ambos casos sólo tienen tres compases, en vez de los cuatro del alejandrino clásico. El esquema métrico del [4+4+4] sería el siguiente (p. 125): 3 compases que durarían lo mismo:

12		
4	4	4
On s'adorait	d'un bout à l'au-	tre de la vie
- - - -	- - - - -	- - - -

El esquema asimétrico [3+5+4], que algunos llaman *simbolista*, seguiría la misma ley (p. 128):

12		
4	5	4
Un crapaud	regardait le ciel,	bête éblouie
- - -	- - - - -	- - - -

Y ésta es la transcripción musical que según Becq da cuenta de su regularidad isocrónica (p. 196):

On s'a do rait, d'un bout à l'au tre de la vie

Un cra paud re gar dait le ciel, bé téé blou is

Los *trímetros* alejandrinos de este tipo, que aparecen siempre mezclados al alejandrino clásico, constituyen para Becq un ritmo independiente al de éste: *Ainsi le vers romantique resserre les syllabes et diminue le temps normal du vers (...) du quart de la durée totale...* (p. 124).

Su empleo supone entonces un *cambio de metro* (al igual que lo haría el octosílabo mezclado al alejandrino), variedad que, por otra parte, se limitaría en Victor Hugo (supuesto creador del modelo) a menos del 5 por ciento

según las estadísticas de Becq (p. 147). Permanecen pues los defectos típicos de este enfoque:

1) Mientras sólo se aplica a grupos acentuales que oscilan entre las 2 y 4 sílabas, esta idea no parece descabellada a primera vista, pero cuando el grupo acentual tiene 5 ó 6 sílabas, las soluciones para mantener la isocronía del compás son más dudosas, porque contradicen los propios fundamentos de su sistema y de su definición de la ritmicidad: el *traspasar* sílabas átonas a un compás anterior (que no tiene acento) contradice el principio clave de su sistema, según el cual **es el acento el que crea el compás**. El compás tal como lo define el autor es un grupo acentual, por lo tanto no puede estar ocupado sólo por átonas.

2) Negar la posibilidad de un hemistiquio de tres acentos, alegando que forzosamente uno de los tres es *débil* y no puede constituir compás propio, es poco menos que un dogma. Valgan estos ejemplos con tres acentos indiscutibles en un mismo hemistiquio:

- Aujourd’hui dépouillé, vaincu, proscrit, funeste (V. Hugo).
- Soyez illustre et belle! aimez! riez! chantez! (V. Hugo).
- Tout est joie, innocence, espoir, bonheur, bonté (V. Hugo).
- Ah! Famille! Ah! Douleur! ô soeur! ô mère! ô veuve! (V. Hugo).

Aplicando el sistema de Becq, habría que convertir las secuencias [2+2+2] en [2+4], suprimiendo un acento, arbitrariedad contraria a la evidente división simétrica del verso en tres unidades sintácticas iguales reforzadas por su paralelismo semántico.

Muy poco tiempo después de la publicación del tratado de Becq salió un libro del musicólogo Combarieu, titulado *Les rapports de la musique et de la poésie*, que incluye un capítulo dedicado a la versificación moderna (1894) donde aparece una dura crítica a ese sistema: *M. Becq de Fouquières note les vers classiques et romantiques d’une façon tout arbitraire, afin que, soit par les abréviations qu’il croit voir dans le second, soit par les extensions qu’il introduit dans le premier, il arrive toujours à trouver un nombre de temps qui, conformément au principe admis, soit un multiple de 6 (...) Tout son livre est suspendu à cette hypothèse, et les exemples cités par lui, au lieu d’être pris dans l’observation, sont arrangés et torturés d’après cette hypothèse* (1894: 233).

Podemos resumir así las críticas de Combarieu:

- a) El compás musical de 6/8 que usa Becq para transcribir admite también 12 semicorcheas o 24 fusas (en este caso el verso debería ser anisilábico), pudiendo alcanzar un número considerable de sílabas: con cuatro compases ya podríamos tener entre 24 y 96 sílabas, sin cambiar de ritmo (p. 237).
- b) Las variaciones de *tempo* (velocidad) dependen en el verso del contenido, y no se pueden alterar constantemente por razones puramente métricas (p. 237): *en musique, c'est la vitesse du rythme qui donne son caractère à la pensée; en poésie, c'est la pensée qui détermine la vitesse du rythme* (p. 239).
- c) La teoría del compás isocrónico aplicada al verso (sin las *trampas* ideadas por Becq) llevaría necesariamente a la idea de que el verso francés no tiene ritmo alguno, puesto que dicha isocronía no se da (p. 247).

También es interesante citar aquí los contra-ejemplos reales que Combarieu opone a los ejemplos (imaginarios) de Becq: se trata de versos puestos en música por renombrados compositores franceses (Massenet, Berlioz, etc.), en los que vemos cómo un mismo metro poético puede ser encajado en cualquier metro musical (pp. 268 a 271). Combarieu argumenta que música y verso tienen sistemas rítmicos diferentes y el de la música, más complejo, puede imponerse al poético hasta absorberlo totalmente: puede incluso volver a regular un verso que no lo era, y viceversa.

Esto es lo que hizo en realidad Becq: imponer un metro musical a los versos; sus transcripciones musicales no demuestran absolutamente nada en cuanto a su metro poético. El alejandrino puede encajarse en cualquier esquema musical si jugamos con la duración de las notas y las pausas, como en estos ejemplos reales donde el alejandrino y el *décasyllabe* se amoldan a metros regulares muy diferentes.

Dice Combarieu que *le rythme du vers ne détermine en rien le genre de mesure musicale* (p. 268), lo que equivale a afirmar que Becq inventa sus partituras con la misma libertad que lo hicieron estos compositores, y que ninguna de ellas es más representativa del metro poético.

Otros metros, como el *décasyllabe*, no corren mejor suerte. Combarieu cita estos ejemplos a 3/4 y 4/4 para el mismo metro literario (ambos musicados por Berlioz).

Le doux printemps a bu dans le creux de ta main
 Au banquet de la vi-è In for tu ne con vi ve (Massenet)
 Sur ton sein tout puis sant je sens moins ma mi sè re (Berlioz)

De modo que un *décasyllabe* se opone a otro por su ritmo musical a la vez que coincide totalmente con el de un alejandrino (y viceversa). Además, la acentuación lingüística tampoco tiene por qué coincidir, como vemos, con la musical, cosa que amplía aún más los esquemas musicales posibles para un mismo metro poético (in Combarieu, p. 269).

Mon bien ai mé fa no ble et dou ce i rra ge
 O flaz j'ose homme O fu reur des ga zel les (Berlioz)

Pero las críticas de Combarieu cayeron en saco roto; no sólo los principios básicos de Scoppa & Becq siguieron siendo la guía de casi todas las teorías métricas francesas del siglo XX, sino que nadie se tomó la molestia de rebatir dichas críticas, o tan siquiera de citarlas, pese a su contundencia.

Una obra de Landry (1911) vuelve a defender la tesis cuantitativo-musical pero intentando apoyarse esta vez en la fonética experimental, analizando la declamación de actores de la Comédie Française. Es un trabajo ambicioso que duró más de seis años, en durísimas condiciones si tenemos en cuenta la tecnología disponible en aquella época (registrador Rousselot, quimógrafo, cilindros de gramófono y de pianola, automusicógrafo, microscopio y micró-

metro para medir manualmente los trazados). No es fácil resumirlo, ya que su presentación tiene un orden a menudo anárquico, una redacción que se vuelve ambigua en los momentos más importantes, y mezcla datos tratados con gran clarividencia para su época con toda clase de especulaciones psicológicas tan farragosas como arbitrarias.

1) Para Landry el *ritmo métrico* es una estructura convencional, basada en la isocronía de los períodos que delimitan los tiempos fuertes: *Je réserverai le nom de rythme métrique, ou plus simplement de mètre, à une variété de rythme remarquable et propre à l'art, celle du pied des anciens et de notre mesure musicale. Il s'agit d'un rythme discontinu, et à quoi deux caractères opposés sont également essentiels: l'isochronisme –au moins idéal– du temps premier; et l'accentuation métrique, c'est à dire la distinction d'un temps fort et d'un ou plusieurs temps faibles ou sous-forts, qui contrarie cet isochronisme par ces inégalités des durées périodiques qu'entraînent celles de l'énergie* (1911: 40).

2) El tiempo fuerte que inicia el pie correspondería a una sílaba tónica y larga, y el tiempo débil a una o varias sílabas átonas cuya duración es inversamente proporcional a su número; la relación larga-breve oscila entre 1: (pie bisflabo) y 1:4 (pie de 5 sílabas).

3) Todos los pies tendrían siempre ritmo descendente, al formar anacrusa las sílabas anteriores al 1.º acento, *La scansion décroissante est la seule usitée dans la graphie musicale depuis le XVII^e siècle (...) plus d'iambes, plus d'anapestes, etc. On ne créera partout que des trochées, des dactyles, etc.* (1911: 293).

4) Las sílabas *métricas* no coinciden con las sílabas *vulgares*, sino que empiezan siempre en la vocal, que es el momento en que se produce la cumbre energética, siendo la consonante mera transición hacia la cumbre siguiente: el lenguaje sólo permitiría el *staccato*. Es lo que Landry llama *scansion prévocalique*. Las sílabas métricas van de una cresta energética a otra cresta energética a diferencia de la *sílaba vulgar* que va de un mínimo sonoro a otro mínimo sonoro (p. 157 y 176).

Más que elaborar un sistema, la principal intención de Landry era aportar datos experimentales a una teoría de los pies isocrónicos que no pretende haber inventado; según él:

El ritmo de la lengua poética es, como casi todo en el arte, puramente convencional. La declamación es una rama autónoma dentro de la fonética (pp. 21-22).

En ella todo elemento prosódico es susceptible de ser aprovechado al margen de su valor fonológico y fonético en la conversación corriente (pp. 179-180).

Las consonantes también se comprimen y se alargan en la declamación según el mismo principio que las vocales, con lo que contribuyen a esta compresión de las sílabas breves en relación a las largas (p. 181).

Sus experimentos verificarían, según él, estas proporciones temporales entre tónicas y átonas, y la isocronía de los pies métricos medidos desde el inicio de la explosión de cada vocal tónica hasta el de la tónica siguiente.

Las críticas que se plantean son entonces:

A) Landry confunde lo que es el sistema abstracto formado por un conjunto de convenciones tácitas (el ritmo métrico), con las realizaciones individuales que son las grabaciones de estos actores (lo que Jakobson llamaría más tarde *verse design y delivery instance*), error comprensible en aquella época pré-saussuriana, pero no por ello menos funesto: si ni los poetas ni los teóricos se ponen de acuerdo para definir el ritmo del verso, no vemos por qué los actores conocerían su secreto.

B) El trabajo de Landry acaba siendo una muestra de cómo se leían los versos en voz alta en la Comédie Française de principios del siglo xx, más que un tratado de rítmica descriptiva del verso francés. De hecho, abundan en el libro de Landry las opiniones deliberadamente normativas o subjetivas acerca del *buen gusto, elegancia*, etcétera de una dicción frente a otra. El propio autor no lo oculta, en el prólogo avisa que *le phonéticien lui-même devrait distinguer le bon usage du mauvais, et les anciennes définitions de la grammaire, qui en faisaient l'art de parler correctement, sont injustement tombées dans un décri absolu (...)* Je dois avertir que cet ouvrage aura des tendances conservatrices, normativas, dogmáticas, et même pythagoriciennes (pp. 25-26). Por otra parte, es poco coherente recurrir al acento para justificar la división del verso en pies, para luego ignorarlo si conviene.

C) Además, los versos elegidos por Landry para las mediciones son alejandrinos cuyos pies oscilan entre 2 y 4 sílabas, en los que la isocronía aproximada puede ser un hecho casual. Los versos donde realmente se podría veri-

ficar si la compresión funciona o no son los que presentan diferencias más pronunciadas; por ejemplo un alejandrino del tipo [6 || 2+2+2] o incluso en un [5+1|| 5+1], pero Landry utiliza alejandrinos tipo 4+2 || 2+4], o incluso [3+3 || 3+3], en los cuales la isocronía aproximada de los pies métricos no sorprende a nadie.

Landry, ante sus resultados a menudo contrarios a la isocronía, intenta justificarlos mediante argumentos poco convincentes, los achaca sistemáticamente a variaciones del *tempo* (velocidad). Midió laboriosamente las notas de interpretaciones de diversos pianistas y cantantes, comparando las medidas reales con las indicadas en partitura, hallando siempre pequeñas discrepancias, lo que, *mutatis mutandis*, se podría aplicar al verso (op. cit. Apéndice II). Esto tampoco es admisible, ya que la música que él analiza sabemos de antemano que está dividida en compases isocrónicos, porque el compositor así lo indicó en el papel, al margen de su realización por el instrumentista. Pero en el verso, dicha isocronía ya no es un dato previo, sino precisamente lo que él pretende demostrar con sus mediciones de la ejecución: si la ejecución le es favorable, la usa como prueba de isocronía del verso, si no, alega que una ejecución no demuestra nada. Por otra parte estos leves desajustes percibidos en las ejecuciones musicales no tienen ni comparación con las enormes diferencias que aparecen en sus análisis fonéticos, donde un compás puede durar el doble que otro o incluso más.

Verrier (1912-a, 1912-b, 1912-c, 1932) defiende un modelo semejante. Opta también por el sistema de la anacrusa tal como lo usaron sus predecesores. Verrier, al igual que Landry, se apoya en la fonética experimental. Observa que el compás no empieza realmente con la sílaba, sino con la vocal de dicha sílaba, *scansion prévocalique*, pero aplicada al pie, no a la sílaba (Verrier, 1912-a: 73). El compás sería el espacio comprendido entre dos tiempos marcados, y sería isocrónico por compensación duracional interna espontánea. El isosilabismo de los versos no sería más que una consecuencia indirecta de la isocronía de los pies. No insistiremos en las críticas que merece este sistema: son las mismas que ya hemos visto para el de Landry.

Otra teoría cuantitativo-musical, mejor conocida, es la de Grammont (1913). Grammont vuelve a situar la *coupe* (barra de compás) después del acento y no antes; no admite por tanto ni la anacrusa ni el enlace del pie final de verso con la anacrusa del verso siguiente. De ahí sus durísimas críticas a Verrier, cuyo sistema es tachado de *ignorante, bárbaro y arbitrario*. El método de Grammont es en este sentido una vuelta al de Becq de Fouquières,

pero mejor formulado, y apoyado también en el análisis acústico. Su modelo es especialmente pormenorizado en lo que al alejandrino se refiere.

Los dos hemistiquios del alejandrino clásico se dividirían en 4 compases métricos con núcleo acentual. El alejandrino francés clásico sería, según él, un *tétramètre* compuesto por cuatro compases no necesariamente iguales: *Cette obscurle clarté/ qui tombe des étoiles* (3+3 || 2+4), *Lynx/ envers nos pareils,/ et tau/ pes envers nous* (1+5 || 2+4), etc. Pero, pese a su desigualdad silábica, estos distintos compases métricos serían isocrónicos entre sí: *La durée de chaque hémistiche est la moitié de la durée totale. Chaque demi-vers est également divisé en deux parties ou mesures se terminant chacune sous un temps marqué ou accent rythmique. Il est trop évident que si chacune des mesures a 3 syllabes sa durée est rigoureusement égale au quart du temps total, mais le nombre de chaque mesure peut varier de 1 a 5. Quel que soit le nombre de syllabes d'une des 4 mesures, sa durée est égale au quart du temps total (...) le rythme est produit par le retour à intervalles égaux des 4 temps marqués; si l'un des intervalles était plus court ou plus long, le rythme serait détruit (...) Si la durée d'une mesure reste immuable alors que le nombre des syllabes varie, il est évident que le débit devra varier avec le nombre de syllabes, devenant plus rapide si ce nombre est plus grand, plus lent s'il est plus petit. (...) (1913; 1954: 13-14) Le rythme est constitué par le retour des temps marqués à des intervalles théoriquement égaux. Dans la réalité, les intervalles ne sont pas rigoureusement les mêmes; ils tendent seulement à se rapprocher de l'égalité (...) l'oreille, seul juge du rythme, se soucie fort peu de ces irrégularités (...) pourvu qu'elle trouve la régularité dans la variété, elle est satisfaite (1913; 1954: 85).*

Grammont cita este análisis acústico de unos versos:

Heu-reux | qui-sa-tis-fait | -de-son-hum | ble-for-tun(e)_ |
 -230-860 | 260-250-240-660 | 250-240-530 | 240-240-530(240) |
 Li- | bre-du-joug-su-per | be-où-je-suis | -at-ta-ché- |
 1000 | 250-180-190-150-680 | -190-190-590- | 190-180-730 |

(1913, 54: 87)

Este análisis confirmaría según él su teoría: a) Las tónicas son efectivamente más *largas* que las átonas; b) Los dos versos suman el mismo tiempo (453cs y 452cs); c) El alejandrino dura algo más de cuatro segundos, repartidos en 4 pies de algo más de un segundo cada uno; d) Se aprecia una *lentitud*

en los pies de pocas sílabas que tiende a igualarlos con los pies de muchas sílabas: *heureux* = 109cs frente a *attaché* = 110cs que debería ser más largo de un tercio de no ser por esta isocronía; *Li-* = 100cs frente a *-bre du joug super-* = 141cs, que, a primera vista, debería ser cinco veces más largo y no sólo de un tercio. Esta capacidad de alargamiento y de reducción afecta a átonas y a tónicas, pero en las tónicas es mucho más importante (cf. *Li-* = 100cs y *-tun-* = 53cs). Así, a diferencia de Becq, Grammont aplica también la isocronía al modelo [1+5], y no dice nada del problemático [0+6].

Finalmente, el *tetrámetro* (nombre que da al alejandrino *romántico*: 4+4+4 con encabalgamiento medial) no sería alejandrino, puesto que otros versos, con idéntico número de sílabas, pero con distinto número de pies, constituirían, siempre según Grammont, un *metro distinto*, como es el caso del alejandrino romántico (por ejemplo, *Je suis banni! Je suis proscrit! Je suis funeste!* de Victor Hugo). El trímetro sería un metro aparte, claramente opuesto al tetrámetro *clásico*:

... ayant d'une part le même nombre de syllabes que le tétramètre, et d'autre part une mesure de moins, il est forcément plus rapide que le vers classique (...) l'introduction d'un trimètre dans une série de tétramètres constitue un changement de mètre (1965: 56).

En un trabajo posterior, Grammont llega incluso hasta el extremo de llamar *verso libre* a la mezcla de metros que supone, según él, la inserción de estos modelos en una serie de alejandrinos clásicos (1965: 70). Por otra parte, opone el alejandrino a los versos *silábicos* que se caracterizan, según él, por *no tener ritmo*, puesto que, en ellos, *los acentos interiores no tienen importancia* (1965: 49-50). En esta categoría incluye todos los demás metros franceses. El verso francés tendría por lo tanto dos sistemas diferentes: uno cuantitativo-musical (el alejandrino) y otro *silábico y sin ritmo* (los demás metros). Grammont no dice qué ocurre con los (numerosísimos) poemas que alternan el alejandrino con el *hexasyllabe* o el *octosyllabe*, pero es de suponer que también los llamaría *verso libre*. Ésta es una de las grandes contradicciones a las que lleva su sistema.

La teoría de Grammont sigue teniendo todos los inconvenientes ya señalados en las demás; en cuanto a sus experimentos, cabe señalar que los experimentos posteriores de **Faure & Rossi** (1968), usando el oscilógrafo catódico, un corpus variado y más representativo, y trabajando con tres hablantes, llegan a resultados contrarios a los de Grammont. Incluso en los alejandrinos divididos en pies iguales (anapésticos puros: 3+3 || 3+3+) les fue difícil a estos autores encontrar realizaciones medianamente isocrónicas (tres casos sobre 18).

En los versos divididos por compases desiguales (por ejemplo, 1+5 || 2+4), el resultado es naturalmente aun más anisocrónico, salvo poquísimas ocasiones que se explican por alargamientos debidos a cuestiones de expresividad relacionadas con el significado, o a razones sintácticas (pausas internas, etc.). Por poner un ejemplo entre muchos, las duraciones de los pies para este verso de Racine (divididos con la *coupe* tras el acento tal como lo hacía Grammont), dan en uno de los hablantes datos como éstos:

Fier 390 ms	de votre valeur 960 ms	tout 320 ms	si je vous en crois 1000 ms
----------------	---------------------------	----------------	--------------------------------

Tampoco se comprobó tendencia a la compresión de las átonas cuanto mayor sea su número en el pie: *Une étude portant sur 42 syllabes accentuées et 126 atones (...) montre que les variations de durée des syllabes accentuées sont distribuées au hasard, tandis que la durée des syllabes atones a tendance à augmenter et non à diminuer, comme le voudrait Grammont, avec le nombre des syllabes contenues dans la mesure* (Faure & Rossi, 1968: 214).

Muy posterior a la de Grammont, aunque anterior a estas críticas de Faure & Rossi, es la teoría de **Morier** (1961; reed. 1981). Parte de la base de que el ritmo consiste en amoldar el discurso a una alternancia subyacente y regular entre tiempos fuertes -o *ictus*- («▼») y tiempos débiles o *arsis* («▲») de modo que el ictus coincida con un momento marcado del discurso. Para ello es necesario jugar con la relación entre las sílabas y la compresión de las sílabas breves.

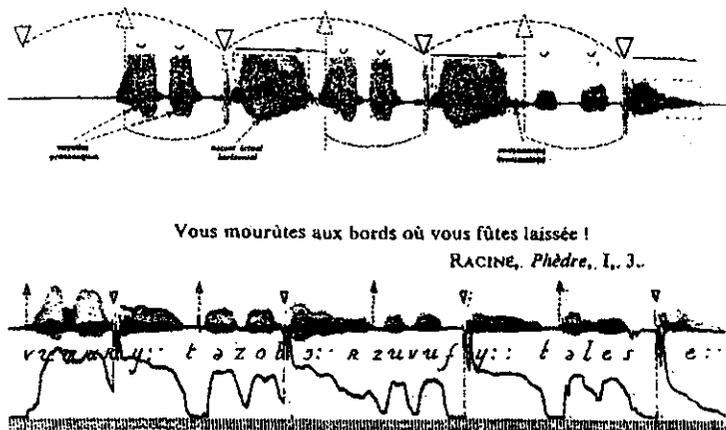
Así, en este hexámetro de Virgilio, reduciendo el esquema métrico a tiempos marcados (▼) y tiempos no marcados (▲), tenemos esta configuración:

▼ ▲ | ▼ ▲ | ▼ ▲ | ▼ ▲ | ▼ ▲ | ▼ ▲
 āspera | tūm posi | tīs mī | tēscēt | sāecula | bēllīs

En el caso del verso francés, el sistema sería casi idéntico: las tónicas son siempre largas según Morier, en virtud de lo que él llama *acento temporal*. La dicción del verso empieza en el *arsis* de manera que el 1.º *acento hori-*

zontal coincide con el *ictus*. Esta tónica se *alarga* entonces hasta el *arsis* siguiente, momento en que las breves se reparten en el espacio que las separa del ictus siguiente, y éste coincide con el próximo *acento horizontal*. El *alargamiento* del acento horizontal y la *compresión* de las breves garantizan, como en la música, y como en el verso grecolatino, la recurrencia matemática del ictus que caracteriza al ritmo: *Voilà pourquoi le seul facteur vraiment constant du rythme, en poésie, est la durée vocalique: la dernière voyelle sonore de la mesure rythmique s'allonge sous l'ictus périodique (...) les syllabes accentuées enflent leur voyelle et tendent à durer jusqu'à l'arsis prochaine (...) Nous allongeons la syllabe accentuelle par un besoin d'extension rythmique, afin d'aller, dans la mesure du possible, jusqu'à l'arsis suivante, où sans cesse renaît une nouvelle poussée du sens* (1961; 1981: 533, 536, 537).

En el caso de un verso con pies regulares, como el alejandrino clásico del tipo [3+3//+3+3], la isocronía de los pies no sorprende a nadie. Morier analiza en laboratorio una grabación que recoge la recurrencia del ictus (marcado golpeando con el dedo), al mismo tiempo que la lectura de este verso de Racine (Morier, 1961: 23):



Este análisis acústico demostraría según Morier una estructura de tipo [breve-breve-larga] equivalente a [corchea-corchea-negra] en la terminología de Becq... El problema se plantea una vez más con los pies de más de 4 síla-

bas, en los que la compresión de las *breves* (hasta igualar a una sola *larga*) es más difícil de aceptar (véase el modelo [1+5 || 1+5] analizado por Faure & Rossi). En el peliagudo caso del pie de 6 sílabas Morier se aleja realmente de sus predecesores y propone su propia solución, aun más rocambolesca:

Sea un alejandrino con hemistiquios de un solo acento, como los de este verso:

Et les envoûtements // et les acharnements (Péguy).

La tentación de sus predecesores habría sido partir los hemistiquios en dos pies, invocando un acento *secundario* más o menos *fantasma* (tipo / **et les envoû | teménts |*, etc.), pero Morier renuncia a este arbitrario subterfugio: *Les groupes de deux syllabes en fin d'hémistiche paraîtraient artificiels et ridiculement traînards.*

La solución propuesta por Morier es aún más extravagante: en primer lugar aboga por la presencia de un acento *afectivo*, es decir un acento retórico **consonántico** sobre la primera consonante del hemistiquio afectado, y en segundo lugar alega un *desplazamiento del ictus hacia las consonantes* de manera que el primer pie dura más que el segundo, en una relación de 3/4 a 1/4. De manera que tendríamos la lectura siguiente:

▲ Et les a 3/4	▼ chhh	▲ arne 1/4	▼ ments	▲ et les en 3/4	▼ vvv	▲ oûte 1/4	▼ ments
----------------------	-----------	------------------	------------	-----------------------	----------	------------------	------------

Morier explica que, en estos casos, *l'égalité des temps n'est plus maintenue (...) l'ictus est différé de sa place habituelle* (p. 538). La justificación musical de esta anomalía sería una aceleración del *tempo* (nada menos que de un 35 por ciento) (p. 542). Obsérvese que, en el fondo, la solución no difiere mucho de la de Becq de Fouquières, pero con el agravante de que **acentúa las consonantes**. Morier llama a este fenómeno *rythme pathétique* y afirma luego que este ritmo *patético* también se puede dar en hemistiquios *normales*, como el [4+2], razonamiento que infringe el fundamento principal de toda su teoría. Morier justifica esta contradicción con un discurso metafórico-subjetivo de lo más impresionista: *Le premier* [o sea el ritmo *clásico*] *a un caractère plus saccadé, plus énergique, le deuxième* [o sea el *patético*]

offre un mouvement affectif atténué. Si l'on veut l'un a plus de relief, l'autre plus d'élasticité. L'un est viril, l'autre féminin... (1961; 1981: 539).

Cuando Morier aborda los *trímetros* irregulares (tipo [4+3+5], [5 +4+3], etc.), el problema que éstos le plantean es que contienen un pie de 5 sílabas, en el que la isocronía exige una relación de 1 a 4 entre la larga y las breves, lo que supondría una compresión excesiva de las breves. La solución que propone es que en un verso como *Où se cabre l'étalon noir! de l'ouragan*, en lugar de hacer coincidir el 1.^{er} ictus con la 1.^a tónica, se retrase hasta la sílaba siguiente (que es átona) haciendo coincidir la *coupe* con el límite sintáctico, y esta sílaba sería la que se *alargaría* (p. 542):

▲ Æ Où se ca bre (3+1) Æ 4	▼	▲ Æ l'étalon noir (5-1) Æ 4	▼	▲ Æ de l'oura gan (4)	▼
----------------------------------	---	-----------------------------------	---	-----------------------------	---

Morier llama a este procedimiento *síncopa* (por analogía abusiva con una figura musical con la que pretende emparentarlo, ya que en música la *sínco*pa la indica en partitura el autor y se ejecuta siempre), y le atribuye también una desaceleración del *tempo*. Así, este verso de Verhaeren se debería leer, según él, con doble *síncopa* (p. 544):

▲ Æ Æ Qui s'affolent (3+1) Æ 4	▼	▲ Æ Æ et s'assoiffent (3+1) Æ 4	▼	▲ Æ de tout l'amour (4)	▼
--------------------------------------	---	---------------------------------------	---	-------------------------------	---

Este procedimiento contradice las leyes cuantitativas postuladas por el propio Morier según el cual las tónicas serían largas (siendo ésta la única base de toda la métrica francesa). Por otra parte, sigue sin explicarse el pie de 5 sílabas del *trímetro irregular* en los versos donde es imposible recurrir al artilugio de la *síncopa*; valgan como ejemplo estos versos de Victor Hugo:

1. Que le temps, moissonneur pensif, plus tard changea.
2. Les pieds nus, le regard obscur, l'air effrayant.

Como los límites sintácticos caen tras palabras agudas, no puede haber *síncopa* (alargamiento de una átona en final de palabra). Este subterfugio ya no resuelve el problema para el que fue creado, a no ser que se proponga leerlos como | *que le temps móis- | -sonneur pensíf | o | les pieds nus lé | regard obscur | , cosa que ni Morier se atreve a sugerir.

Como conclusión, se puede decir que toda esta tradición cuantitativo-musical de la métrica francesa fracasa en su intento de hacer de la isocronía interacentual la base de la rítmica poética, en la medida en que sus múltiples variantes chocan una y otra vez contra los mismos obstáculos: graves contradicciones internas por un lado, y escasa correspondencia con los datos empíricos por otro. Los incontables modelos de verso *rebeldes* a sus principios, llevan inevitablemente a sus adeptos a caer tarde o temprano en toda clase de arbitrariedades prosódicas, como muy bien expresa esta sarcástica y merecida crítica de Cornulier: *Aujourd' hui c' est devenu un jeu scolaire, tant les critiques en ont répandu l' exemple, que de saucissonner tant bien que mal tout vers classique en petits tronçons (...)* Ainsi Becq de Fourières scandant Roi/ père/ époux heureux/ fils du puis/ sant/ Atrée (1-1-4-1-3-2); F. de Gramont scandant Sur leurs/ débris/ éteints/ s'étend/ un lac/ glacé (2-2-2-2-2-2); ou Le siè/cle se fermait/ et la/ mélancolie (2-4-2-6); Martinon scandant Cependant/ par un sort/ que je ne con/çois pas (3-3-4-2) et Nabucho/donosor/ qui régnait/ dans l'Assur (3-3-3-3); M. Grammont: Si je vous/ le disais/ pourtant/ que je vous aime (3-3-2-4) et Ninon/ vous êtes fine/ et votre in/soussiance (2-4-2-4) (...) Mazaleyrat taillant Majestueu/sement dans un hémistiche de Vigny... (Cornulier, 1982: 69-70).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BECQ DE FOUQUIÈRES, L. (1879): *Traité général de versification*. París: Charpentier.
- * COMBARIEU, J. (1894): *Les rapports de la musique et de la poésie*. París: Alcan.
- * CORNULIER, BENOÎT DE (1982): *Théorie du vers*. París: Seuil.
- * CORNULIER, BENOÎT DE (1986): «Versifier: le code et sa règle», in *Poétique*. n.º 66, pp. 191-197.

- * CORNULIER, BENOÎT DE (1981): «Eléments de versification française», in Kibédi Varga: *Théorie de la littérature*. Paris: Picard, pp. 94-136.
- * FAURE, GEORGES y ROSSI, MARIO (1968): «Le rythme de l'alexandrin: analyse critique et contrôle expérimental d'après *Le vers français* de Grammont», in *Travaux de Linguistique et de Littérature*, vol. VI, n.º 1, pp. 203-234.
- * GRAMMONT, MAURICE (1913): *Le vers français*. Paris: Champion. [Reed. 1954. Paris: Delagrave.]
- * GRAMMONT, MAURICE (1965): *Petit traité de versification française*. Paris: Armand Colin.
- * GRAMMONT, MAURICE (1933): *Traité de Phonétique*. Paris: Delagrave.
- * GRAMMONT, MAURICE (1928): *Traité Pratique de Prononciation Française*. Paris: Delagrave. [Reed. 1946].
- * LANDRY, EUGÈNE (1911): *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*. Paris: Champion.
- * MORIER, HENRI (1981): *Dictionnaire de Rhétorique et de Poétique*. Paris: P.U.F. (Primera edición: 1961).
- * MORIER, HENRI (1974): «Les finales arsiques», *Langue Française*, n.º 23, pp. 72-87.
- * SCOPPA (1811): *Les vrais principes de la versification, développés par l'examen de la langue française et italienne*. Paris: Didot.
- * SCOPPA (1816): *Des beautés de toutes les langues considérées sous le rapport de l'accent et du rythme*. Paris: Didot.
- * VERRIER, P. (1912a): «La mesure des durées rythmiques dans le vers», *Revue de Phonétique*, vol. 2, pp. 69-75.
- * VERRIER, P. (1912b): «Une variation métrique», *Revue de Phonétique*, vol. 2, pp. 133-138.

- * VERRIER, P. (1912c): *L'isochronisme dans le vers français*. Paris: F. Alcan.
- * VERRIER, P. (1913): «Isochronisme et anacrusse», *Revue de Phonétique*, vol. 3, pp. 381-395.
- * VERRIER, P. (1932): *Le vers français*. Paris: Didier (3 vols.).