

MODERNISMO Y MODERNIDAD EN LA TEORÍA RÍTMICA DE VIRIATO DÍAZ PÉREZ

María Pilar Celma Valero
Universidad de Valladolid

Repetidas veces ha sido puesta de relieve la escasez de estudios dedicados a reconstruir la historia de las teorías métricas en España, así como el reducido número de tratados auténticamente teóricos, y no sólo descriptivos, en dicha historia. La primera carencia está hoy superada gracias a la revisión llevada a cabo, principalmente, por Díez Echarri¹, para los siglos de oro; Domínguez Caparrós², para los siglos XVIII y XIX; Carballo Picazo³, para el XIX y XX; y, nuevamente, Domínguez Caparrós⁴, para las últimas décadas. La segunda realidad es evidente e insuperable, aunque a veces todavía podemos sorprendernos con el rescate de trabajos olvidados por los más pacientes rastreadores. Tal es el caso del estudio *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico*, de Viriato Díaz Pérez (1900). Ni los trabajos antes citados referidos a este período, ni otras bibliografías de métrica⁵ dan cuenta de su existencia.

1.- *Teorías métricas del siglo de oro. Apuntes para la historia del verso español*, Madrid, RFE, anejo XLVII, 1970 (2.^a ed.).

2.- *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, CSIC, *Revista de Filología*, anejo XCII, 1975. Desde el principio quiero manifestar mi deuda con este trabajo, dado que me ha sido imposible acceder directamente a todos los tratados métricos citados, la mayoría de los cuales no cuenta con reediciones.

3.- «Los estudios de preceptiva y métrica española en los siglos XIX y XX», *Revista de Literatura*, 15 (1955), 23-56.

4.- «Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española», Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos, 1989.

5.- Es el caso de la de A. CARBALLO PICAZO, *Métrica española*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1956; trabajo que supera ampliamente al de Dorothy C. CLARKE, *Una bibliografía de versificación española*, Berkley, University of California Press, 1937.

No es de extrañar, no obstante, este desconocimiento si tenemos en cuenta que se trata de una tesis doctoral que probablemente no traspasó los muros que separan el reconocimiento académico y el público. El editor moderno⁶, Rodrigo Díaz-Pérez, hijo de Viriato, da por inédita esta obra y explica las dificultades que tuvo para rescatarla de los antiguos archivos universitarios. Sin embargo, Julio Cejador⁷ la mencionó como publicada en 1900. A pesar, pues, de la escasa repercusión de este estudio, desde sus días hasta hoy, se puede afirmar que es el único intento amplio de afrontar el elemento básico y definidor de la poesía, el ritmo, haciéndolo desde la propia realidad literaria del momento. Esto no quiere decir que dicho trabajo se centre en la descripción de las novedades métricas de la poesía modernista —entonces no trascendería los planteamientos de las preceptivas al uso—, sino que surge del mismo sustrato ideológico que esa misma poesía; que el ambiente literario *en ebullición* propicia los nuevos planteamientos⁸. Las preceptivas de la época, a pesar de las innovaciones que se están produciendo en la creación literaria coetánea —innovaciones que deberían haber motivado un replanteamiento de las nociones fundamentales—, siguen repitiendo, al menos en el ámbito español, los mismos conceptos, reducida la métrica a materia meramente descriptiva. Viriato Díaz Pérez abandona este enfoque y se centra en los otros dos posibles, la métrica teórica y la métrica histórica⁹.

Resulta necesario, para mejor comprender el contenido y la orientación de esta obra, contextualizar al autor en su momento. Viriato Díaz Pérez, hijo del respetado periodista Nicolás Díaz Pérez, frecuentó los círculos modernistas y colaboró activamente en las empresas colectivas —léase revistas— más significativas de la juventud inconformista e innovadora. Su participación no fue tanto creativa cuanto crítica y ensayística. Pero si repasamos sus colaboraciones, vemos que todos sus artículos se enmarcan claramente en la órbita del Modernismo: la serie «Los eróticos de la antigüedad», publicada en *Vida galante*, aunque de carácter histórico-literario, responde a la atracción del Fin de siglo por culturas preindustriales (primitivismo) y por temas y motivos de exaltación sensual (erotismo); otra serie de artículos, publicados en *Juventud* y *Helios*, derivan de la necesidad —de raíz hegeliana, actualizada por ciertas doctrinas positivistas— de ahondar en el ser de la propia tierra y del pueblo; firma también una serie de crónicas de contenido crítico, unas de fondo social y otras dirigidas a las —autoerigidas— autoridades crítico-literarias. Y, sobre todo, se especializa, en otro grupo de trabajos, en la defensa del ocultismo, de los fenómenos paranormales y de doctrinas esotéricas —principalmente en la revista *Sophia*, pero también en *Gente Vieja* y en *Helios*¹⁰.

El editor moderno de Viriato Díaz Pérez comenta que su padre fue alumno de Menéndez Pelayo, «por quien sintió gratitud y respeto». Pero Viriato se sitúa en el extremo opuesto de la consideración que el maestro tenía de los *heterodoxos* españoles. El joven escritor se dio muy pronto a conocer por su atracción hacia lo desconocido e inexplicable, y por su defensa explícita de los que compartían sus mismas inquietudes espiritualistas¹¹.

6.- Palma de Mallorca, 1979. Se encuentra en la Biblioteca Nacional.

7.- *Historia de la lengua y la literatura castellana*, tomo XI, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972.

8.- En el mismo sentido hay que interpretar el intento de Salvador Rueda de explicar el ritmo prosístico; véase de Isabel PARAÍSO, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.

9.- Clasificación según Zirmunskij; cfr. José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y poética*, Madrid, UNED, 1988, p. 7.

10.- Pueden consultarse las referencias concretas en mi libro *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de siglo. Estudio e índices*, Oviedo, Júcar, 1991.

11.- Véase, por ejemplo, la reivindicación que hace de Sánchez Calvo, en su artículo «Con motivo de la muerte de D. Leopoldo Alas, carta abierta dirigida al Excmo. Sr. D. Juan Valera», *Gente Vieja*, 21 (1901), p. 3.

Este fondo idealista, trascendente, pitagórico, está en la base de su *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico*.

Es esta obra una tesis doctoral, leída en la Universidad Central el 27 de noviembre de 1900, que obtuvo la calificación de sobresaliente. Como tal tesis, tiene el carácter objetivo y científico requerido, pero sin renunciar por ello a la visión y aportación personal. En este estudio, el autor se debate en una triple tensión: desde un extremo, el academicismo que le impone su condición de tesis y la tradicionalidad de los estudios precedentes; desde otro extremo, su tendencia idealista, de clara raigambre modernista; desde otro, su propia personalidad, fruto de la cual son ciertas intuiciones que devienen en sorprendentes atisbos de la modernidad, en algunos de sus planteamientos teóricos.

De las cuatro partes de que consta la tesis, tres —el cuerpo central— corresponden al segundo propósito explicitado en el título: la «evolución del lenguaje rítmico» y, más concretamente, de los sistemas de versificación. La primera parte, dedicada a desentrañar los misterios del ritmo, tiene un carácter más especulativo y, por ello, se presta más a la apreciación personal, sobre todo teniendo en cuenta las escasas aportaciones anteriores en este sentido. Un dato de mera observación ratifica esta diferencia: en la parte teórica predominan las referencias a filósofos; en la histórica, a preceptistas. Comenzaré por describir la parte más objetiva, que, a pesar de su carácter académico y tradicional, desvela ya —en algunos comentarios personales— su atención a la nueva estética.

En su repaso de los sistemas de versificación comienza Díaz Pérez por el llamado clásico, basado en la cantidad silábica. Es, quizá, el sistema más antiguo, dado que, antes que en la literatura griega, se usó ya en sánscrito. Frente a la moderna versificación que se apoya en el sonido en sí, la clásica se basa en la longitud de la sílaba; así pues, la riqueza y oportunidad de este sistema viene garantizada por apoyarse en los dos factores fundamentales que el ritmo necesita para su desenvolvimiento, el tiempo y el espacio. Este tipo de versificación respondía, claro está, a una realidad lingüística, la distinta cantidad de las vocales; realidad que se fue perdiendo en el latín vulgar. Díaz Pérez censura el error de los que quisieron asimilar la métrica romance a la grecolatina —Nebrija, Hermosilla, Luzán, Sinibaldo de Más...—, pero se detiene con prudencia ante los intentos modernistas de restaurar el ritmo métrico clásico. Al frente de esta restauración sitúa a D'Annunzio; reconoce el éxito obtenido por el autor italiano, pero matiza que éste no radica exclusivamente «en sus ritmos sino en la verdadera tendencia revolucionaria y el doctrinarismo en ellos oculto»¹². El carácter académico de este trabajo le obliga quizá a un distanciamiento del fenómeno paralelo que se está produciendo en el ámbito hispano.

A la métrica cuantitativa opone todos aquellos sistemas basados en el sonido, empezando por la rima. Y aquí de nuevo, antes de centrarse en la labor positivista de historiar dichos sistemas, se detiene en los nuevos recursos de explotación del sonido por parte de las modernas escuelas poéticas: la *poesía de lo futuro*, en la que «la melodía, el sonido se entremezclen por modo tan íntimo con las palabras que produzcan en el ánimo algo parecido a esa nueva impresión, sensación o placer estético estudiado por la ciencia con el nombre de *synopsia*»¹³. Parece que se está refiriendo a la proclamación del valor inmanente de la musicalidad de la poesía, que busca producir efectos anímicos, independientemente del significado. Atribuye a las escuelas decadentistas las raíces de esa hipotética *nueva poesía*, «que radicará en el emotivismo sugestivo provocado por el sonido, el gran

12.- *Naturaleza y evolución del lenguaje rítmico*, op. cit., p. 25.

13.- Ib. id., p. 26.

reactivo de la mente»¹⁴. Pero la justificación que da para esta nueva aprehensión sensitiva va más allá de lo aducido por los decadentistas:

La razón que dan para esto es que, siendo el organismo humano obra no aislada en el concierto universal donde todo evoluciona y se transforma, pudiera enriquecerse en lo futuro, ensanchando el radio de sus centros sensitivos o evolucionando en la intensidad perceptiva de los mismos y aun tal vez extendiendo la gama de las localizaciones con algunas nuevas, correspondientes a sensaciones aún no presentidas [...] ¹⁵.

Tanto la primera parte del argumento, el concierto universal —no imprescindible para el razonamiento siguiente—, como la reivindicación de facultades humanas aún ignoradas, que responde al aprecio de Díaz Pérez por las nacientes ciencias paranormales, revelan una asimilación y una toma de postura personal del autor ante los principios de las modernas corrientes poéticas.

Entrando ya en la evolución del sistema cuantitativo al acentual, Díaz Pérez manifiesta explícitamente su opinión de que no debe juzgarse como un retroceso, sino «como un paso de gigante hacia la espontaneidad del lenguaje poético»¹⁶. El carácter moderno o modernista de dicha consideración —idealista aprecio por lo natural— es reconocido por el propio autor¹⁷, que se apresura a aportar el dato de que ya Averroes juzgó de artificioso al metro. Sigue explicando el proceso: paralelamente a la pérdida del valor cuantitativo se va consolidando el empleo de la rima y, con ella, cobra importancia el factor acentual. El acento marca la sílaba clave de la palabra «y si no se alteró por ulteriores necesidades márcanos lo arcaico, lo radical»¹⁸; de ello deduce nuevamente que el uso del acento supone un progreso en la expresión poética, pues se aproxima más a la esencia significativa de las palabras. Y lo explica más dando su propia visión de la poesía: «la verdadera poesía es reminiscencial y que más que tratar de trasportar el ánimo haciéndole entrever mundos no conocidos, lo que hace es despertar vagas lejanías de otros, ya olvidados entre las brumas de un pasado a veces absoluto... y nunca abandonándose a las torpezas de lo presente»¹⁹. Así pues, poesía que retrotrae al hombre a sus orígenes ignotos y que escarba en lo arcano; concepción ésta de la poesía claramente vinculada a la afición de Viriato Díaz Pérez por las doctrinas esotéricas y anticipadora sin duda de una intuición que, si no está apuntando hacia la idea de inconsciente colectivo, sí está emparentada con la idea de intra-historia. E insiste nuevamente en la carga significativa del acento: frente a la versificación clásica, que no atendía al valor ideológico de la sílaba y de la palabra, «el predominio del acento (por ley de su esencialidad) al hacernos depositar en él nuestra energía nos obliga a fijar la atención en lo esencial de la palabra»²⁰.

Tras las anteriores apreciaciones que pueden considerarse personales, Viriato Díaz Pérez retorna a la objetividad y academicismo al referirse a las leyes rítmicas de Sinibaldo

14.- Ib. id.

15.- Ib. id.

16.- Ib. id., p. 27.

17.- «Y porque no parezca que esta observación se había hecho desde un punto de vista particularísimo o al calor o influencia de teorías o doctrinas modernas [...]», p. 27.

18.- *Naturaleza y evolución...*, p. 28.

19.- Ib. id.

20.- Ib. id., p. 29. Aunque no desarrolla más esta idea, Viriato Díaz Pérez deja transparentar aquí la intuición, tan actual, de que la métrica no es en absoluto independiente del significado. El acento no es sólo algo material, sino que la intensidad fónica se corresponde con una intensidad semántica.

de Mas, que él juzga de admirables y de único intento de sistematizar el proceso productor de la melodía por medio del acento²¹.

En su repaso histórico, Viriato Díaz Pérez se detiene en el sistema «europeo-semítico de la rima» y estudia su origen y evolución. Después de explicar la universalidad de dicho fenómeno —existió en la poesía hebrea, árabe, fenicia, griega primitiva, latina, euskera y en la del Norte de Europa—, estudia su origen en el monorrímo, «por medio del cual se excita la atención por la constante repetición de un sonido»²². La causa primera de esta repetición hay que buscarla en la naturaleza de las propias lenguas que la practican: así, el idioma hebreo favorece las repeticiones finales, dada la abundancia de sufijos y partículas similares. Pero no interesa tanto el origen del fenómeno en sí, como la causa de que las lenguas neolatinas lo adoptaran como sistema de versificación. Viriato Díaz Pérez repasa las tres teorías existentes al respecto, sin dejar lugar a dudas en cuanto a su postura.

La primera teoría hace derivar la adopción de la rima, por parte de la literatura bajolatina y de los romances, de la literatura arcaica septentrional o rúnica. Díaz Pérez se muestra desde el principio contrario y opone continuos reparos: el hecho de que existiera poesía islandesa rimada ya en el siglo X, como alega Temple²³, nada demuestra, pues también Cicerón mostró versos primitivos latinos con rima; ni tampoco resulta definitivo el hacer derivar la palabra *ríma* de *Rymers* o *Runers*, nombre que se daba a los cantores skaldas.

La segunda teoría defiende el origen arábigo de nuestra rima. Entre sus partidarios cita a Huet, a Massieu y al español Juan Andrés²⁴. Piensan los autores franceses que el uso de la rima saltó de los árabes a Europa, a través de España, siendo difundido este sistema por los trovadores provenzales. Pero también nuestro autor se opone a esta hipótesis por considerar que el ejemplo árabe pudo ser operante en España, pero no en Europa. Por otro lado, la rima moderna europea tendría entonces un origen culto, lo que no es cierto, como demuestran los refranes más antiguos y las coplillas folklóricas.

Aunque Díaz Pérez admite la posible influencia —a posteriori— de las literaturas nórdicas y la arábica en la aclimatación de la rima, niega que en ellas se halle su origen y que de ellas se derive nuestra rima; y se decanta a favor de la tercera teoría, la de las raíces latinas. Esta teoría no es original de nuestro autor, sino que había sido iniciada por Andrés Bello, ampliada y documentada por Amador de los Ríos y seguida, con aportación original, por Menéndez Pelayo²⁵ —único al que cita Díaz Pérez y en una cuestión marginal. Explica el doctorando que cuando se perdió la cantidad silábica, los

21.- Este sistema está explicado en su obra *Sistema musical de la lengua castellana* (1832), que se enmarca dentro de la llamada métrica musical; véase de José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, op. cit., pp. 17-18; y p. 136.

22.- *Naturaleza y evolución...*, p. 36.

23.- Díaz Pérez cita su obra *Essai sur la poesie*, Amsterdam, 1708. No cita, sin embargo, a ninguno de los autores españoles que defendieron el origen germánico de nuestra rima, el primero Tomás Antonio Sánchez; sólo menciona a Sarmiento en el tema del origen del término *ríma*. Véase de J. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia de las teorías métricas...*, op. cit., p. 301.

24.- Defiende el origen árabe en su obra *Orígenes, progresos y estado actual de toda la literatura*, vol. II, 1784; véase de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia...*, pp. 304-305. Posteriormente siguen la misma teoría Martínez de la Rosa, Agustín Aicart y Gil de Zárate; véase de la misma obra, pp. 311-312 y 323.

25.- *Ib. id.*, pp. 317-330.

poetas bajolatinos, queriendo remedar el estilo clásico, imitaron su hipérbaton, con los verbos al final de las frases; así, con estas repeticiones finales el ritmo iba apareciendo de manera natural²⁶. Aprovecha en este momento para desechar las teorías que hacen depender tanto el verso épico como el tetrástrofo monorrimo español de la poesía francesa, para lo que se apoya en la autoridad de Menéndez Pelayo.

Acaba este tercer capítulo refiriéndose a los detractores —Nebrija— y defensores del sistema de la rima. Además, no satisfecho con el carácter exclusivamente historicista de su discurso, cede a la tentación de cerrar el capítulo con una interpretación idealista de la rima y, para ello, recurre al «pontífice de la filosofía contemporánea», Hegel. Estudia éste el aspecto psicológico de la rima; es decir, «cómo opera en nosotros el reactivo sugestivo de la rima»²⁷; así lo explica Díaz Pérez:

Esta repetición de sonidos iguales o semejantes combinados entre sí al nacer de palabras iguales o semejantes envuelve asimismo pensamientos iguales o semejantes, en lo cual como se ve tenemos algo más que la simple ley de la comodidad, algo más trascendental y más abstracto cual es que si la atención del espíritu y del oído se dirige a la repetición del sonido es porque en este retorno el *yo adquiere conciencia de sí mismo y se reconoce y satisface en un reflejo de su propia actividad*²⁸.

En el capítulo cuarto, Díaz Pérez repasa otros sistemas de versificación. Comienza por el paralelismo, predominante en la literatura hebrea, basado en la correspondencia de miembros por su forma y contenido; aquí se impone lo síquico sobre lo fónico, pues no importa la medida de las partes sino el sentido ideológico, cuya relación puede ser por sinonimia o por antítesis. Pasa después al sistema por aliteración, propio de las literaturas nórdicas, cuya compleja estructura explica detalladamente. La base es la repetición de ciertos sonidos que, por influencia del onomatopeyismo, producen un efecto vago e indeterminado en el receptor, fenómeno éste que ya fue explicado por Platón en su diálogo *Cratyló* o *De la propiedad de los nombres*. Un resumen final viene a cerrar toda la tesis, en el que insiste en lo que en ella ha habido de más personal.

Pero, tal como anuncié, es en la parte primera en donde Viriato Díaz Pérez se permite dar su visión personal del ritmo poético. Conviene advertir, no obstante, que esta parte resulta menos sistemática que las siguientes. Recordemos que no estamos ante un tratado de métrica, sino, en todo caso, ante una lucubración sobre algo tan abstracto como el ritmo poético. El pensamiento del autor se sucede según su propia lógica y, a veces, un mismo tema se encuentra repartido en diversos lugares. Aunque sin alterar en lo sustancial su orden, voy a intentar sistematizar su pensamiento, lo que permitirá aclarar mejor los conceptos fundamentales.

Para Viriato Díaz Pérez el elemento esencial de la expresión poética es el ritmo²⁹.

26.- «Dentro de aquel latín, aun siendo malo, de frase en frase y con cierta regularidad, el ritmo aparecía. Allí es donde es preciso buscar nuestras cadencias, puesto que de aquí pasarán a la poesía latino eclesiástica cuyos tetrástrofos monorrimos prepararon el camino de toda nuestra versificación medieval», *Naturaleza y evolución...*, p. 44.

27.- *Ib. id.*, p. 46.

28.- *Ib. id.*

29.- Ello independientemente de cuáles sean los elementos que intervienen en su producción. Aunque explícitamente no se refiere a ellos de manera conjunta en ningún momento de su trabajo, contempla ya todos los que, desde Bello, se consideran fundamentales en el verso español; es decir, el metro y la pausa (se refiere a ellos en esta primera parte), el acento y la rima (los estudia en la tercera).

Las explicaciones que de éste da son diversas. La más sencilla y fundamental es la de 'movimiento suave y ordenado'; él mismo nos desvela el origen de esta primera definición en los griegos, para los que *ritmo* sólo significaba 'movimiento regular y simétrico'. Y antes de pasar de lo general a lo concreto —que sería el ritmo poético—, Viriato Díaz Pérez se permite explayarse enmarcando este concepto dentro de su propia concepción —pitagórica— del universo. La divinidad reducida a *Fuerza Absoluta* que rige el cosmos desvela una vez más la deuda del autor respecto a doctrinas teosóficas:

En esferas más amplias podemos considerar el ritmo como una manifestación universal que se puede sorprender en las cosas al parecer más distanciadas [...]. Y es que el movimiento, la misteriosa manifestación de la Fuerza Absoluta, como exteriorización que es de ella, no puede menos de ir acompañada de sus propiedades, ya de la armonía y de la periodicidad, ya de la simetría y del orden, constituyendo así el RIZMOS helénico, eje sobre el que se agita todo lo creado y del que no puede separarse nada de lo que constituye el universo incluso el hombre, en quien hemos de ver es ley que preside a la estética expresión de sus ideas, el que éstas aparezcan reforzadas y brillantadas por la suave atmósfera del ritmo³⁰.

Pasa después a considerar el ritmo en su aspecto literario y desde el punto de vista psicológico —según él mismo afirma—, definiéndolo como «una espiritualización del lenguaje propio de la emoción»³¹. Así pues, Díaz Pérez contempla el ritmo, antes que como realización concreta, como proceso, como movimiento producido por la emoción y sublimador del lenguaje. Concreta más adelante esta intuición afirmando que son dos los aspectos del ritmo, el síquico y el fónico; éste es claramente la realización material y concreta; del primero dice: «En cuanto al ritmo psíquico o interno (necesario para que se produzca el exterior o fónico) encierra en sí en *substratum* el pensamiento poético todo, la poesía misma en sí, independiente de sonidos y de palabras»³². Pero termina proclamando la necesidad de que ambos ritmos se produzcan, «para que así brote la POIESIS helénica en su significación más amplia y trascendente»³³. Dejando al margen lo que de idealista tiene esta consecuencia final, no parece estar muy lejos Díaz Pérez de la diferenciación que hace Osip Brik entre movimiento rítmico y resultado material de ese movimiento³⁴. En la explicación que J. Domínguez Caparrós ofrece de la concepción del ritmo por parte de los formalistas rusos, concluye diciendo que dicha concepción «es de naturaleza psicológica más que objetiva, acústica. Por eso el ritmo es un impulso, un movimiento, una tendencia, más que un conjunto de simetrías objetivas o de isocronismo real»³⁵.

Afirma Díaz Pérez que el ritmo síquico o interno encierra en sí la poesía misma, el pensamiento poético al borde de la concepción. Pero antes había precisado que si bien el ritmo «es el elemento necesario para la transmisión de la poesía» no debe confundirse con la misma expresión poética. Esta debe existir primero y, entonces, al materializarla surgirá el ritmo. Y recurre a Hegel para explicar que la expresión poética no consiste en la

30.- *Naturaleza y evolución...*, pp. 6-7.

31.- *Ib. id.*, p. 7.

32.- *Ib. id.*, p. 13.

33.- *Ib. id.*

34.- Dice Domínguez Caparrós al explicar esta diferenciación: «El ritmo, en el pensamiento de Brik, es un *impulso rítmico*, y no hay que confundir el ritmo con los resultados, las huellas dejadas por un movimiento especial», *Métrica y Poética*, op. cit., p. 55.

35.- *Ib. id.*

materialidad, sino «en la manera con que en la imaginación se representan los objetos». De nada sirve el ritmo si no se armoniza con la imagen poética o si ésta no existe. De aquí deriva una nueva definición del ritmo —en este intento progresivo de desentrañar su naturaleza—: «El ritmo es la expresión propia de la poesía en su significado esencial de creación (POIESIS)» y matiza más atreviéndose a caracterizar la *poesía* de una manera que también resulta muy actual: «toda obra de imaginación libre y creadora, sea verso o prosa»³⁶.

El último punto que viene a aclarar la naturaleza del ritmo es su diferenciación con el concepto de *metro*³⁷. El ritmo —insiste— es algo esencial, no material, independiente de la forma; el ritmo puede o no servirse de la regularidad métrica, pero ésta no constituye su ser; el metro puede estorbar a la idea, lo que nunca puede decirse del ritmo, que acompañará siempre a la expresión poética. Queda, pues, suficientemente aclarada la naturaleza espiritual del ritmo.

La afirmación de que el ritmo acompaña necesariamente a la expresión poética conduce al tema de la relación ritmo fónico y significado. Aunque Viriato Díaz Pérez no es capaz de llegar a formulaciones definitivas que contemplen el significado como componente —determinante y determinado— del ritmo métrico, intuye al menos la relación entre ambos elementos. Explica, en general, cómo «un ritmo entrecortado, acelerado o breve, por ejemplo, será impropio para el tono épico»³⁸; y, después, examina el caso concreto del soneto, en cuya estructura tan magníficamente se acoplan forma y significado.

Pero lo más innovador en la teoría rítmica de Viriato Díaz Pérez resulta cuando se plantea el tema particular de la función del ritmo, pues éste va a ser explicado atendiendo al momento de la recepción; es decir, atendiendo al efecto producido en el oyente. Primero da de este proceso una explicación todavía abstracta: «Su propiedad de proporcionar al ánimo tan agradables sensaciones no es sino porque economizando la atención [...] deja en completa libertad al espíritu que de este modo se da límpida cuenta de todo»³⁹; pero muy pronto lo concreta más insistiendo en el distinto efecto que produce un estilo no rítmico de otro que lo es: «en este último caso la mente economiza sus fuerzas preveyendo [*sic*] la dosis de atención que ha de necesitar hasta para cada sílaba de donde nace la agradable sensación que nos causa el buen ritmo»⁴⁰. A este fenómeno lo denomina *ley del descanso* y, en otro lugar, *Ley de la economía atenta*. Pero enseguida introduce un nuevo elemento complementario: si sólo existiera esta ley, la mejor poesía sería aquella en la que la regularidad métrica —dependiente de los diversos factores— fuera absoluta, de manera que produjera una especie de costumbre o hábito. Y, sin embargo, no resulta así: «la monotonía nos molesta y torna insoportable cualquier composición poética»⁴¹. Se necesitan esas rupturas en la uniformidad, en lo previsto, y recurre nuevamente, para mejor explicarlo, al fenómeno de la recepción:

Si pudiera darse un poema todo en versos del mismo número de sílabas y de iguales cesuras, sería monótono porque nuestro espíritu busca *semejanza*, pero no

36.- *Naturaleza y evolución...*, p. 13.

37.- Utiliza el término en su sentido tradicional de cómputo de sílabas, no en el moderno de 'esquema abstracto'; véase al respecto de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y Poética*, op. cit., p. 76 y ss.

38.- *Naturaleza y evolución...*, p. 10.

39.- Ib. id., p. 7.

40.- Ib. id., p. 8.

41.- Ib. id., p. 11.

identidad en estas mismas, tal vez porque allá en el misterioso laboratorio de las operaciones mentales, una de las labores en que más placer experimente sea la de armonizar esas semejanzas⁴².

Si en esta última afirmación parece estar implícito el papel desempeñado por el receptor para que la poesía sea efectivamente tal, la formulación de la *ley de economía atenta* y de la *ruptura* de la uniformidad nos llevan inevitablemente a los conceptos de *expectativa* y de *frustración* de la misma, teoría enunciada primero por los formalistas rusos⁴³ y hoy comúnmente aceptada. Domínguez Caparrós concluye el apartado dedicado a explicar estos conceptos diciendo que «el ritmo funciona, pues, en un juego de expectativas (elemento de participación subjetiva) y confirmaciones o frustraciones (elemento objetivo)»⁴⁴.

Es en el momento de la formulación de la *ley de la economía atenta* cuando Viriato Díaz Pérez alude a la diferencia entre prosa y verso. Su caracterización resulta también muy actual. La diferencia entre verso y prosa no es material —como había formulado Luzán y seguían manteniendo la mayoría de las preceptivas métricas anteriores a Díaz Pérez⁴⁵—; no se trata de que en el verso se repita siempre la misma cadencia, frente a la irregularidad de la prosa. Viriato Díaz Pérez, sin dar una explicación definitiva, abandona la caracterización material de verso y prosa y centra nuevamente la diferencia en la percepción, en el carácter previsto de uno, frente al imprevisible de la otra. Tampoco el punto de partida de esta diferenciación parece muy alejado de alguna de las formulaciones de las modernas teorías métricas. Domínguez Caparrós recuerda la explicación que Víctor Erlich ofrece de la posición de los formalistas rusos en este tema: la diferencia es de cualidad, de funcionamiento. «Al leer el verso, el ritmo no depende tanto de la aparición de los acentos a intervalos iguales como de la anticipación del lector a la repetición a ciertos intervalos»⁴⁶. Esta explicación funcional no le impide a V. Díaz Pérez resaltar, en otro momento, la imprecisión de los límites que separan verso y prosa. Cita a Hugo Blair⁴⁷, argumentando el hecho de que existen versos sin fondo poético y prosa cadenciosa y armónica; pero, aunque recurra a testimonio tan antiguo, lo cierto es que Díaz Pérez se está haciendo eco de una realidad literaria del momento: el auge del verso libre junto a la prosa poética⁴⁸.

Acaba Díaz Pérez este capítulo refiriéndose nuevamente a un aspecto psicológico, el del efecto del ritmo en el ánimo del receptor y, más en concreto, el poder mágico de la poesía, cuestión ésta sumamente atractiva para el autor. Repasa las distintas literaturas en que, de una u otra forma, se creyó en la capacidad sugestiva de la poesía sobre el ánimo del oyente. Desde los vedas hasta las runas, pasando por el propio Aristóteles, pues algo hay de esta creencia en su postulado de «la purgación del alma por medio de la poesía trágica»⁴⁹. Este tema es de suma actualidad en el Fin de siglo; desde un extremo,

42.- Ib. id., pp. 11-12.

43.- Véase de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Métrica y Poética*, pp. 70-72.

44.- Ib. id., p. 72.

45.- Véase de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia...*, pp. 50 y ss.

46.- *Métrica y Poética*, p. 21.

47.- En su obra *Lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras*. En España este libro fue conocido por la edición y traducción de Munárriz —con adiciones del editor— hecha a finales del siglo XVIII; véase de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Contribución a la historia...*, op. cit., pp. 7-9.

48.- Así, por ejemplo, en la revista *Helios*, en la que el propio Viriato Díaz Pérez colabora activamente, existe un apartado específico para la prosa poética.

49.- *Naturaleza y evolución...*, p. 16.

es la propia ciencia la que desentierra el poder terapéutico de la música y la poesía, tal como declara explícitamente Díaz Pérez, refiriéndose a algunos «Psico-fisiológicos modernos»; desde otro extremo, el idealismo convierte al poeta en sacerdote intérprete de la divinidad, en taumaturgo capaz de transformar la naturaleza o de crear una nueva. Pero Viriato Díaz Pérez no quiere profundizar demasiado en esta cuestión y avanza hacia un planteamiento más objetivo: la distinta impresión síquica que la poesía ejerce, según sea su metro —y aquí es mucho más concreto—; se trata, nuevamente, del tema del poder sugeridor del ritmo, de la musicalidad de la poesía, aun independientemente del significado, según el propio autor.

Ha acabado Viriato Díaz Pérez esta parte teórica, como empezó, con unos planteamientos que lo anclan en la ideología y estética de su tiempo. Pero estas amarras no son lo suficientemente fuertes como para impedir que, entre una y otra, Viriato dé suelta a su intuición poética. Con otro poeta, adivino o profeta de su tiempo, puede sentir que «es el Arte el que vence el espacio y el tiempo»⁵⁰. Y Viriato Díaz Pérez da el salto a la modernidad y se sitúa en los umbrales mismos de la moderna teoría métrica: la importancia que concede a la percepción, para la definición del ritmo poético; la diferencia entre ritmo síquico y ritmo fónico; su formulación de la ley de economía atenta y de ruptura de lo esperado; su reconocimiento de los límites imprecisos entre verso y prosa, situando la principal diferencia en el carácter previsto del ritmo poético; la relación ritmo métrico y significado..., son datos suficientes como para que, al menos, su obra merezca una nueva lectura.

50.- Rubén DARÍO, «Dilucidaciones», en *El canto errante*, Madrid, 1907; recogido en *El modernismo visto por los modernistas* (ed. de Ricardo GULLÓN), Barcelona, Guadarrama, 1980, p. 66.