

PROCEDIMIENTOS METRICOS EN LA POESIA
DE NATAN ALTERMAN

M^a ENCARNACION VARELA MORENO

A Natán Alterman se le puede situar literariamente dentro del movimiento poético modernista tal como tuvo lugar en Rusia, ya que este autor nacido en Polonia en 1910 y emigrado en su juventud a Eres Israel, se formó en el ámbito de la cultura rusa de la pre y post-revolución. Conoció los escritos de Blok, Yesenin y Ana Ajmátova, y recibió el influjo de Pasternak y Maiakovsky, aunque posiblemente la influencia más profunda en su estilo procediera, ya en Palestina, de Abraham Shlonsky, otro emigrado como él de quien puede afirmarse que su formación y estilo son plenamente rusos.

No obstante, por una influencia directa o indirecta, Alterman escribirá sus poemas con una técnica muy parecida a la empleada por los simbolistas-modernistas rusos, y su forma de versificar y concebir el metro y la rima reflejan el gran esfuerzo que tuvo que realizar este poeta para adaptar a la lengua hebrea un sistema clásico más propio de las lenguas occidentales.

Hasta el siglo XIX la poesía hebrea se rigió por un criterio cuantitativo o silábico más que por el modo de acentuación de las sílabas. El procedimiento del llamado "acento libre" se usaba ya en Inglaterra desde el siglo XVI, en Alemania desde el XVII y en Rusia desde el XVIII; las circunstancias especiales de la

comunidad judía, ocupada casi exclusivamente del estudio de los textos bíblicos y talmúdicos con una finalidad exegética y religiosa, impiden que estas nuevas técnicas se filtren en su literatura.

Con el renacimiento cultural que supone la Haskalá entran los nuevos procedimientos literarios a formar parte del arsenal cultural-poético de los judíos centroeu-ropéos y rusos. El primer poeta que compone sus versos atendiendo al método de versificación acentuativa será Hayim Nahman Bialik, cuyo primer poema, Ha-Şippor (El pájaro), fue publicado en 1894; por esas fechas el movimiento simbolista ruso rechazaba las regularidades métricas de la poesía anterior.

Cuando hablamos de "modernistas" rusos nos estamos refiriendo a lo que otros autores llaman "simbolistas" rusos. En Rusia no hay diferencia entre estos dos términos, se aplican indistintamente a los mismos autores. Por otra parte las características de tales movimientos se dan en la poesía rusa con especiales connotaciones. El movimiento simbolista cruzó Europa desde la capital francesa y llegó a Rusia con Briusov, Balmont, Bieli, Blok etc. como había llegado a las islas Británicas con Yeats, a Alemania con Rilke, a España con los Machado y a Italia con D'Annunzio, y en cada país este movimiento cosmopolita adoptó las notas específicas de su propia cultura. En Rusia nunca pudo desligarse totalmente de la preocupación social que ya había sembrado la literatura de Tolstoy y Dostoievsky. Los simbolistas "decadentes", como a sí mismos se llamaban, trataron de renovar la poesía prescindiendo del contenido social, y despreciando las normas métricas establecidas. No obstante Soloviev ya comienza a reaccionar contra esta pretendida literatura "sin mensaje" y a darle al movimiento una orientación religiosa y metafísica, y Bieli, y más aún Blok, se hacen incluso portavoces de los ideales pre-revolucionarios.

Por lo que se refiere a la métrica ocurre algo parecido: el verso "libre" de Blok es sólo de una libertad relativa; indica solamente la ausencia de una tradición métrica rígida. Así los hexámetros dáctilo-trocaicos rusos que se relacionan con el verso libre, están rigurosamente limitados por la tradición métrica, en tanto que posteriormente los versos libres de Maikovsky estarán solamente limitados por el impulso rítmico. Incluso existen versos libres dotados de una dominante métrica; se escriben versos libres que concuerdan

con el tono del amfíbraco, o del troqueo o del yambo, y en la lectura del poema se podría escuchar claramente esta dominante métrica.

El llamado modernismo con el sentido que tiene este movimiento en la literatura española e hispanoamericana nada tiene que ver con la literatura rusa de este período, ni siquiera en su sistema métrico. En ocasiones Rubén Darío hizo intentos de introducir en su poesía los pies clásicos:

/ - v v / - v v / - v v /
Ínclitas rázas ubérrimas

/ - v v v / - v v / - v /
sángre de Hispánia fecúnda...

pero fue un sistema que sólo le venía bien para algunos de sus poemas, y que al final dejó de lado. Los demás autores modernistas ni siquiera lo intentaron.

Por influencia rusa, pues, entra en la poesía hebrea el sistema de versificación basado en el metro acentual silábico, si bien adaptado a las características propias de una lengua semítica.

En este tipo de metros se trata de combinar dos elementos: el número de sílabas y la colocación de los acentos en cada verso. El metro está formado por una sucesión de pies, o grupos de sílabas, acentuadas y átonas, que tienen una entidad propia.

Se usaron entre los poetas rusos los pies binarios: troqueo / - v / y yambo / v - /, y los ternarios: anapéstico / v v - /, amfíbraco / v - v / y dáctilo / - v v /. En Pushkin por ejemplo pueden encontrarse otras combinaciones, como trocaicos de cuatro pies, en Briusov el trímetro amfíbraco y el dímetro yámbico, y así cada uno de estos autores usó a su manera los pies clásicos.

Natán Alterman utiliza con mucha frecuencia el anapéstico, el troqueo y el yambo. Como ejemplo del primero tenemos una de sus mejores creaciones, Ha 'ašufi (El abandonado), perteneciente a su segundo libro de poemas, Šimhat 'ăniyyim (Alegría de Pobres):

v v - / v v - / v v - / v v - /
Hiniḥatni 'imí leragláy ha-gadér,

/ v v - / v v - / v - /
Qmút pánim wešoqét. Al gav.

Wa'abít bah milmátah, kmō min ha-be'er,

Ad nusáh/ kehanás min ha-qráv.

Wa'abít bah milmátah, kmō min ha-be'er

Weyaráh aléynu hurám kemō nēr. (1)

Puede observarse que el último pie del segundo verso no se ajusta exactamente al esquema anapéstico, sino que con un yambo el autor rompe la uniformidad métrica de la estrofa. Este fenómeno ocurre con mucha frecuencia en el último pie de cualquier verso; el número de pies viene determinado por el número de acentos, y el último pie puede quedar incompleto.

Hay que tener en cuenta una regla general: si una palabra recibe acentos métricos, al menos uno de ellos debe caer en la sílaba tónica. Esto implica que una palabra pueda: a) no ir acentuada; b) llevar un acento en su sílaba tónica; c) llevar varios acentos, y que uno de ellos recaiga en la sílaba tónica. Es decir, los acentos lingüísticos no siempre coinciden con los pies métricos. Veamos por ejemplo una estrofa trocaica del poema Lel Qayis (Noche de Verano), correspondiente a su primera colección de poemas Koḳaḅîm ba-ḥuş (Las Estrellas de Afuera):

Dūmiyáh bamerḥavím soréqet

bóhaq ha-sakín be'eyn ha-ḥatulím.

Láyla, kámah láyla; bašamáyim šéqet,

kōjavím behitulím.

Como se puede comprobar el número de acentos naturales no coincide con los pies métricos en ninguno

de los versos. Del mismo modo ocurre en el poema Yareaḥ (Luna), también de Koḳaḅîm ba-ḥuṣ, compuesto en hexámetros y pentámetros yámbicos:

Mē ʾagmeyhēm hamáyim nibatím ʾeléynu.

šoqét ha-ʿéš beʾódem ʿagilím.

laʿád loʾte ʿaqér miméni, ʾelohéynu,

tugát šaʿašu ʿéyja ha-gdolím.

Hay, no obstante, casos en los que coinciden exactamente los acentos y los pies métricos:

Rāq smū ʿáh šel ʾeyn nóḥam, kerúah qriráh,

Poh heḥlīqah leórej gdeyrót harusót

Welitfáh rešifím netuléy hakaráh

Weheyní ʿah gšarím kešurát ʿarisót.

Ha-laylah ha-zeh (Esta noche)

Es evidente que este modo de medir resulta bastante arbitrario, y que, así como dividimos los versos de un modo determinado y salen troqueos, podríamos dividir de otro modo distinto y obtendríamos yambos. Como punto de partida tenemos en cuenta un principio basado en los acentos secundarios de las palabras: una sílaba larga debe de ir precedida y seguida de breves; con todo, el resultado sigue presentando una cierta ambigüedad. Aquí he recurrido al método experimental: observar la entonación del verso, y esto sólo nos lo permite

la declamación, método que, según parece es también utilizado por Hrushovski, especialista en versificación hebrea moderna (2).

Los críticos de la literatura de los formalistas rusos, Jakobson, Tomachevski, Brik, etc. dan a este método un valor fundamental. Tomachevski afirma que al obedecer al impulso rítmico, lo que hace el poeta es, no tanto respetar las reglas tradicionales, sino más bien organizar el discurso siguiendo la leyes del ritmo del habla, leyes que son mucho más interesantes que el análisis de normas métricas definitivamente establecidas y fijadas (3).

A este respecto también Brik expone su teoría: Hay que distinguir el movimiento del resultado del movimiento. En una persona que salta, anda o corre, las huellas que deja no son el movimiento, sino el resultado del movimiento. Esas huellas serán distintas en cada caso. La sucesión de huellas no es un ritmo, sino el resultado del ritmo, los datos que sirven para juzgar más o menos aproximativamente el movimiento o ritmo.

Los especialistas del ritmo poético han naufragado frecuentemente en los versos, en su división en sílabas, en su análisis tratando de encontrar unas leyes fijas. Existen esas medidas, pero no por sí mismas, sino como el resultado de un movimiento rítmico, y ofrecen sólo algunas indicaciones del movimiento rítmico del cual resultan -como las huellas respecto al movimiento-. El movimiento rítmico es anterior al verso; no se puede comprender el ritmo a partir de la línea de los versos; al contrario, se comprenderá el verso a partir del movimiento rítmico. Si aceptamos la primacía del movimiento rítmico no será extraño que del mismo poema se obtengan distintos resultados, derivados de las distintas lecturas, puesto que puede haber una alternancia distinta de las unidades rítmicas (4).

Y volviendo a Alterman, la nueva escuela surgida en Israel en la década de los cincuenta, después de la creación del Estado, cambió de rumbo respecto a los temas y técnica poética de la generación preestatal, a la cual pertenecían Abraham Shlonsky, Alterman, Leah Goldberg y Uri Zvi Greenberg. Estos jóvenes poetas, Natán Saj y Yehudá Amijai especialmente, iniciaron una literatura existencial, intimista, separada de los temas heroicos de los anteriores, y criticaron a aquéllos su simetría y clasicismo en cuanto a versificación. La

nueva escuela comenzó a usar de un modo espontáneo y natural el verso libre, y a Alterman concretamente se le acusa de someter totalmente las unidades semánticas y sintácticas del idioma a un rígido esquema métrico y a un ideal abstracto de perfección, es decir, a una simetría carente de vida.

Esta ola de críticas ha cedido notablemente en los últimos años; los críticos literarios sobre la generación preestatal están ahora reivindicando a estas grandes figuras (5). Algunas de las observaciones de los poetas jóvenes eran, no obstante, muy dignas de tener en cuenta, y a nuestro juicio resultan acertadas. No ovidemos que Alterman cuenta en su formación poética con algunas influencias acmeístas, especialmente de Ana Ajmátova, quien pone la perfección métrica, la estructura simétrica, por encima de las libertades simbolistas de sus contemporáneos.

A Alterman, como a Rajel, como a Shlonsky, se les presentaba un problema respecto a los metros vistos anteriormente: si bien las variaciones métricas de los versos binarios estaban compuestas a base de las relaciones entre acentos y sílabas, en casi todos los ternarios el acento natural y el métrico coinciden, de modo que el efecto en la pronunciación hebrea se hace monótono y pesado. Los modernistas rusos, especialmente Yessenin y Blok habían recurrido en casos parecidos a la introducción del verso libre limitado; de este modo el número de acentos permanece regular, pero el número de sílabas es libre en cierto modo. Así el metro ternario es a veces interrumpido; en vez de dos sílabas átonas hay una o ninguna, formándose a lo largo de la estrofa una especie de "red", es decir, un esquema ternario con "agujeros", para que la regularidad quede interrumpida, aunque se sigue manteniendo el ritmo ternario.

Alterman usó este método y lo perfeccionó. Consiste sencillamente en componer distintos pies métricos dentro del mismo verso respetando únicamente el número de acentos:

/ 0 0 - / 0 - / 0 - /
 'al ha- 'ir yoním 'afót

/ 0 0 - / 0 - / 0 - 0 /
 kol yaméy šatím beyáhad,

/u u - / u - / u - /
 'or 'arím umársafót,

/u - u / u u - / u - u /
 zeróa' menifáh mitpáḥat.

(Šé'arim lirwaḥah (Puertas abiertas))

Aquí se mantiene el ritmo sin mantener uniforme el tipo de pies métricos. En el primer verso tenemos un anapéstico y dos yambos; en el segundo, un anapéstico, un yambo y un anfíbraco; en el tercero, anapéstico, yambo y yambo; en el cuarto anfíbraco, anapéstico y anfíbraco.

Alterman se resistió en general al verso libre tal como lo emplearían años más tarde los existencialistas israelíes. A veces lo usó, pero posiblemente en plan satírico, para demostrar que sabía hacerlo pero no quería.

Rima

Aproximadamente hasta 1890 no se acepta plenamente en hebreo el sistema europeo de rima. En la poesía hebrea moderna aparecen dos clases de rima: rima "exacta", es decir, aquella en la que todos los sonidos son iguales a partir de la última vocal acentuada; y rima "inexacta" o modernista, en la cual algunos sonidos finales de la palabra pueden ser distintos.

La rima "exacta" se rige por una serie de normas: 1) Es imprescindible la consonancia tal como se entiende en otras lenguas europeas, esto es, igualdad de los sonidos desde la última vocal acentuada hasta el final de la palabra:

ʔADÁYIK / yADÁYIK

2) Norma numérica: Así como la pronunciación askenazi del hebreo requería solamente un sonido igual para que existiera rima, la pronunciación sefardí vigente en Israel, requiere como mínimo dos sonidos iguales. Una rima mínima en la poesía hebrea moderna es consonante + vocal, o bien vocal + vocal:

meʔEM / ʔileM

3) Norma morfológica: las terminaciones morfológicas de algunas palabras hebreas, así como algunos sufijos, no constituyen terminaciones rimables; por ejemplo, no sería una rima correcta gedolím y sefarím, ya que la terminación IM es morfológicamente la terminación del masculino plural. Si hubiera que hacer rimar varias palabras en plural masculino, requerirían un sonido igual además de los que ya componen la terminación:

mesuSIM / ma^caSIM

Estos tres criterios para componer poemas con rima exacta tuvieron distintos grados de relatividad según épocas y autores. Concretamente la norma morfológica es bastante flexible; así por ejemplo, Rajel, en los años veinte, se adapta a ella en lo que se refiere a las terminaciones masculinas del plural (IM), pero no lo hace cuando se trata de plurales femeninos (OT). A partir de 1950 muchos poetas no la observan ni siquiera respecto al plural masculino.

En cuanto al número de sonidos empleados en la rima, cambia mucho según los autores, desde un mínimo de dos sonidos, hasta un máximo de elementos, como ocurre con Shlonsky y Alterman por su fuerte influencia del modernismo ruso:

hIKITI / ħIKITI

La única letra que cambia es la primera, he y ħet. A veces este aspecto es riquísimo en matices por lo que Alterman se refiere:

begumat leħayayik בְּגִמַּת לְחַיִּיק

‘et yiyinan haluhet leħayyayik אֶת יֵינָן הַלְחֵהט לְחַיִּיק

La diferencia entre las dos palabras finales de cada verso radica solamente en que en la palabra del primero, el lamed forma parte de la raíz (leħi), y en el segundo, el lamed es un morfema separado unido a la palabra hayyim.

Natán Alterman emplea también con mucha frecuencia la llamada rima "inexacta" por la influencia modernista rusa. Este tipo de rima no es invención de los modernistas; en los antiguos piyyuṭim hebreos ya aparece, pero a Alterman no le llega a través de estos poemas litúrgicos, sino a través de Pasternak y Maia-

kovsky. Se trata de imprimir al poema un ritmo que se puede llamar acentual discontinuo por oposición a los modelos europeos de rima acentual terminal continua.

En la rima inexacta no es necesario que coincidan todos los sonidos desde la última vocal acentuada, sino que hay al menos un sonido que no participa en la rima. A pesar de esto el efecto es fuerte, porque generalmente hay muchos sonidos iguales:

tAmNU / abAdNU; 'oLAm / lemuLAN; ko'EBEt / ha'EBEn

Lo más característico en la poesía de Alterman es encontrar entremezcladas en un mismo poema rimas exactas, inexactas, versos sin rima y rimas de palabras iguales. Veamos un ejemplo de este conjunto de procedimientos en Ha-boged (El traidor), poema perteneciente a la colección Simḥat 'aniyyim:

'amru ha-noflim: ligo'a tamnu.
 'amru ha-koslim: 'abod 'abadnu.
 'abal'asemim lo' 'amru: 'ašamnu,
 'abal ha-bogdim lo' 'amru: bagadnu.

Hineh ha-boged raš bif'at ha-sadeh.
 lo' ha-ḥay ki ha-met bo ha-'eben yadeh.

weraš lariq
 weha-'eben tadbiq.
 wehafaj 'et panaw
 wehukah 'al panaw.
 wesa'aq ha-boged: mi basadeh?
 we'anah ha-soqel: 'ani basadeh.

we 'amar ha-boged: šubah, met, limnuḥateja.
 ki šadiq 'Adonay 'al kol haba' 'aleja.

ki ša'aq 'alah miqir
 we 'atah šataqta 'ad boš.
 ki'inu 'et 'aḥija me'eber laqir
 we'atah kabašta ro'š.

wešeba' bagadta, klimat 'abija,
 wehineh leyar'eni hirḥabta pija,
 wa'anus mipaneja lif'at ha-sadeh,
 ufanay yordim dam, mafḥidi basadeh.

mi yo'mar: ɣaf mipeša^ˈtamti?
 mi yo'mar: 'al lo'ɣet' 'abadi?
 yo'mar ha- 'ašem: 'ašamti,
 yo'mar ha-boged: bagadi.

yo'mar ha-boged: bagadi,
 wa'ira, wedabar lo' higadi.

La primera estrofa, de cuatro versos rima así:

-tAmNU
 -'abAdNU Rima inexacta
 -'ašAmNU
 -bagAdNU

-tAmNU
 -'abAdNU Rimas exactas alternas
 -'ašAmNU
 -bagAdNU

La segunda estrofa es un pareado de rima exacta:

-ha-sADEH
 -yADEH

En la tercera estrofa, de seis versos hace rimar de modo exacto primero y segundo; tercero y cuarto, éstos con palabras finales iguales; y quinto y sexto también con las mismas palabras:

-larIQ
 -tarbIQ Rima mínima (dos sonidos)
 -PANAW
 -PANAW
 -BASADEH Rima máxima (cinco o siete sonidos)
 -BASADEH

Cuarta estrofa, rima exacta:

-limnuɣatEJA
 -'alEyJA

Quinta estrofa, de cuatro versos con rima exacta alterna:

-miQIR
 -bOS
 -laQIR
 -r'OS

Sexta estrofa, de cuatro versos que riman primero con segundo con rima exacta, y tercero y cuarto con palabras iguales:

-`ablJA
 -pIJA
 -hASADEH
 -bASADEH

Séptima estrofa. Este conjunto de versos guarda un perfecto paralelismo con la primera estrofa:

-tAMTI
 - `abADTI
 -`ašAMTI
 -bagADTI

Son las mismas palabras usadas en la primera estrofa, cuatro verbos que allí estaban en tercera persona y aquí en primera. Riman exactamente primero con tercero y segundo con cuarto, pero considerada la estrofa en su totalidad llevaría rima inexacta por introducir dos sonidos distintos: mem y dálet.

Por último hay un pareado que cierra el poema con una rima exacta:

-baGADTI
 -hiGADTI

La rima tan variada de este poema no es en modo alguno una excepción en la poesía de Alterman; por el contrario, lo menos frecuente en él es la composición estrófica clásica y la rima uniforme. Si para los modernistas rusos esa discontinuidad fue una libertad poética ocasional, en el autor israelí se convierte en una norma, y tanto en él como en Abraham Shlonsky la norma de la rima acentual discontinua crea un sistema tan consistente como en otras lenguas lo es la rima acentual terminal.

N O T A S

1. Me he permitido algunas libertades respecto a la transcripción de las palabras hebreas, separándome en algunos casos de los métodos clásicos de transcripción del hebreo al español para reproducir lo mejor posible la pronunciación actual de la lengua hebrea en Israel. Asimismo he suprimido en las vocales los signos que indican largas y breves para evitar que sean confundidos con los que indican los pies métricos.

2. Hrushovski, B.: "Prosody, Hebrew" en Encyclopaedia Judaica vol 13, cols. 1228-1237.

3. Tomachevski, B.: "Sobre el verso", en Teoría de la Literatura de los formalistas rusos. Antología de artículos de Tzvetan Todorov, Ed. Signos, Buenos Aires 1970, pp. 115-126.

4. Brik, O: "Ritmo y Sintaxis", en ob. cit. pp.107-114. La misma línea que Brik sigue Abraham Raz (Cfr. "Simḥat 'Aniim we habiqoret 'al Širat Alterman", en Mibḥar Ma'amarim 'al Širato, Am Oved, Tel Aviv, 1976, pp. 212-117.

5. Golomb, Harai: "El problema del análisis rítmico y de la métrica en la crítica de Natan Saj a la prosodia de Alterman". En Ha-Sifrut (23), Octubre 1976, Universidad de Tel Aviv, pp. 7-22. Sach, Natán: "Ritmo e imagen en la Poesía de Alterman", en Mibḥar Ma'amarim 'al Širato, Am Oved Publishers Ltd. Tel Aviv 1976, pp.190-211.
Meron, Dan: Miprat 'el 'iqar, Sifriyat Poalim, Tel Aviv 1981, pp. 211ss.