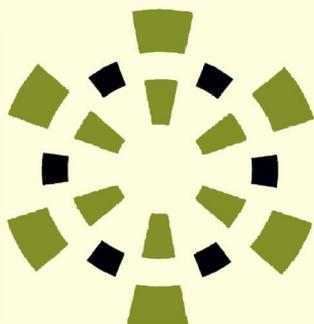


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



**EL “CANTO A LA ARGENTINA”,
DE RUBÉN DARÍO, EN LA TRADICIÓN
MÉTRICA DE LA POESÍA HÍMNICA**

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Año XV  Número 15

**EL “CANTO A LA ARGENTINA”,
DE RUBÉN DARÍO, EN LA TRADICIÓN
MÉTRICA DE LA POESÍA HIMNICA**

**RUBÉN DARÍO’S “CANTO A
LA ARGENTINA” WITHIN THE METRICAL
TRADITION OF HEROIC POETRY**

MARÍA VICTORIA UTRERA TORREMOCHA
Universidad de Sevilla

Resumen: En este trabajo se lleva a cabo un análisis métrico del “Canto a la Argentina” de Rubén Darío en relación con la oda y el himno heroicos y con las nuevas vías rítmicas de la poesía moderna. En el poema de Darío se combinan diversos metros, entre los cuales los ritmos ternarios del eneasílabo y, especialmente, el decasílabo anapéstico en serie revelan la relación dialógica con la tradición épica y el “Himno Nacional” argentino.

Palabras clave: Rubén Darío, “Canto a la Argentina”, poesía heroica, ritmo ternario, eneasílabo, decasílabo.

Abstract: In this study, a metrical analysis is undertaken of Rubén Darío’s “Canto a la Argentina,” using the heroic ode and hymn as points of reference, together with the innovative rhythmic tendencies of modern poetry. In Darío’s

poem, a range of metrical line types tend to interact, amongst which are to be found the triple-time type identifiable with the 'toddaid' quatrain tradition and, above all, the runs of anapaestic decasyllables which reveal a dialogic interaction with the epic tradition and the Argentine national anthem.

Keywords: Rubén Darío, "Canto a la Argentina", heroic poetry, triple-time rhythm, nonasyllabic lines, decasyllabic lines.

*La belleza te cubra de luz y
Dios te guarde*
Rubén Darío

Son múltiples las razones para considerar a Rubén Darío un clásico de la literatura hispánica. Como en tantas cuestiones de la vida y el arte, coincido con Noel Rivas en que el poeta nicaragüense habría sido uno de los aceptados en la concepción de los filólogos alejandrinos del siglo III a. de C., un autor modelo por la belleza y la corrección de su obra, por su profunda influencia y la vigencia de su poesía. Interesa destacar, además, los sólidos valores ideológicos por los que el *scriptor clásico* “representa la identidad cultural de un pueblo, de una nación, de un continente y hasta de la humanidad entera”¹.

“Canto a la Argentina” es uno de los poemas emblemáticos en los que se manifiestan estos valores literarios y humanísticos. Rubén Darío escribe el poema en París, entre diciembre de 1909 y, probablemente, abril de 1910, con motivo del primer centenario de la independencia de la República Argentina. El 25 de mayo de 1910 se celebraba el centenario de la constitución de la primera Junta de gobierno criolla que hizo posible la independencia nacional del 9 de julio de 1816. El poema se publicó el 25 de mayo de 1910 en un número extraordinario editado por *La Nación*

¹ RIVAS BRAVO, Noel: “Darío, escritor clásico”, en Jorge Eduardo Arellano (ed.): *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Memoria del Primer Simposio Internacional, celebrado en León, Nicaragua, del 18 al 20 de enero de 2003, bajo el patrocinio del Gobierno Municipal. Managua: JEA Editor, 2003, p. 96. Dedico estas páginas a Noel Rivas, cráneo privilegiado y pensativo, que me honra con su conversación algunas noches tranquilas de Sevilla.

de Buenos Aires. En su primera aparición iba acompañado del poema de Leopoldo Lugones “A los ganados y las mieses”, luego incluido en sus *Odas seculares*. El “Canto a la Argentina” se recogió posteriormente en el libro *Canto a la Argentina y otros poemas*, que se publicó en 1914, en Madrid, por la editorial Biblioteca Corona. En esta edición, con algunas variantes sobre la primera, se basan la mayor parte de las ediciones posteriores.

Puede decirse que Argentina era, para el poeta nicaragüense, una segunda patria. En Argentina vivió durante varios años y allí, entre 1893 y 1898, con la publicación de libros como *Los raros* o *Prosas profanas*, se puso a la cabeza del movimiento de libertad que luego recibiría el nombre de *modernismo*. En 1910 era Argentina un país próspero y desarrollado entre los países americanos y existía un sentimiento general de alegría y orgullo patrio. Rubén Darío consideraba el país como un bastión latino frente al expansionismo norteamericano y así se manifiesta en el “Canto a la Argentina” en diversos pasajes².

El poema, como su nombre indica, es un canto a la nación americana, concebida aquí como modelo y emblema del nuevo espíritu político y social de la modernidad hispana. Literariamente posee un carácter himnico que se revela en el tono declamatorio de algunos de sus versos. Así lo han hecho ver algunos críticos, como Enrique Anderson Imbert, que señala paralelamente la presencia de una voz íntima y lírica³. La nación argentina aparece como una tierra de promisión, identificada con el paraíso, la Canaán bíblica, el Dorado o la Atlántida⁴. En el poema, utópico e impregnado de optimismo, el estilo eufórico y enumerativo y las abundantes referencias culturales (mitológicas,

² Véase ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis del *Canto a la Argentina* en su centenario”. *Documenta Rubendariana*, 2010, 35, pp. 205-205; CAMURATI, Mireya: “Dos cantos al centenario en el marco histórico-social del Modernismo en la Argentina”. *Revista Iberoamericana*, 1989, 146-147, p. 104; GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1983, 12, p. 216.

³ ANDERSON IMBERT, Enrique: “Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar”, en Rubén Darío: *Poesías. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1952, segunda reimpresión 1993, p. XLIV.

⁴ Véase GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”, *cit.*, p. 216.

políticas, geográficas, etc.) cumplirían una función apoteósica: de exaltación de la imagen de una Argentina abierta al mundo, y como “nación del porvenir”⁵. Por ello, la visión política desplegada no se recrea en la denuncia y la protesta de hechos pasados, sino que insiste una y otra vez en los valores humanistas de paz, integración y libertad. A este respecto, parece evidente la herencia ideológica romántica y liberal asociada al progreso, a la democracia y a la unidad americana, apreciable también en otros poemas del autor: “Al Papa”, “Himno a Jerez”, “Oda al Libertador Bolívar”, “Unión Centroamericana”, “A la Razón”⁶. Pero el legado romántico no solamente se revela en la ideología política, sino en las formas, de ahí el empleo de géneros como el himno, la oda o la canción épica.

De entre los géneros clásicos cultivados por el poeta nicaragüense, los himnos y las odas tienen un protagonismo especial desde sus inicios⁷. Ya en su época chilena de 1886-1889, escribió el poeta una oda patriótica, el *Canto épico*, sobre la guerra de 1879 entre Chile y Perú⁸. La tendencia a la oda —o himno— de contenido patriótico, histórico, cívico-político o ideológico, no cesa en su obra y no puede dudarse de que para Darío el género está asociado al propósito de retomar el gran poema extenso épico y los ritmos heroicos. Para la crítica, Darío recupera el tono épico y la preocupación social y/o política, sobre todo, en los *Cantos de vida y esperanza* (“Salutación a Leonardo”, “Salutación del optimista”, “Marcha triunfal”, “A Goya”, “Al rey Óscar”, “A Roosevelt”, “Canto de esperanza”) y en *El canto errante* (“Oda a Mitre”, “Salutación al águila”, “A Francia”, “In

⁵ ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis...”, *cit.*, pp. 208-209. Véase también MARASSO, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1934, p. 301; URIBE FERRER, René: “En el centenario de Rubén Darío”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 1967, 29, 102, p. 166.

⁶ ANDERSON IMBERT, Enrique: “Rubén Darío, poeta...”, *cit.*, p. VIII.

⁷ A sabiendas de la estrecha vinculación entre himno, oda y canción, a veces usados como sinónimos, se reserva aquí, como es habitual, la denominación de himno para el poema laudatorio heroico de tonalidad más exaltada y la de oda para el poema laudatorio con implicación personal y tonalidad más íntima. Cfr. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: “Consideraciones estructurales sobre la oda”. *Philologia Hispalensis*, 1998, 12, 1, pp. 269-289.

⁸ Véase ANDERSON IMBERT, Enrique: “Rubén Darío, poeta...”, *cit.*, p. XII.

Memoriam: Bartolomé Mitre”, “A Colón”, entre otros poemas⁹). El “Canto a la Argentina” se enmarca, así, como canto nacional, en el género del himno épico y la oda heroica.

En general, en toda su obra se interesa Rubén Darío por el género de la oda y del himno no exclusivamente heroicos. En *Epístolas y poemas* (1885) hay poemas de carácter ódico, como “Introducción”, con las características elementales del género, con apóstrofe lírico, estilo medio, tono reflexivo y/o expositivo, presencia del yo y conclusión final. En “Introducción” la métrica es la habitual de la oda en la tradición española en lo que respecta a la igualdad de las estrofas. Si bien Darío no emplea aquí la lira, sino la décima. Como se sabe, el modelo de igualdad estrófica en la tradición horaciana es el común en la poesía española. Frente a este modelo métrico, la oda y el himno pindáricos se caracterizan por la diversidad estrófica y tienen escasa presencia en la poesía española. Existen otros poemas con cierto carácter ódico en *Epístolas y poemas*, caso de la silva titulada “El porvenir”, por ejemplo. En *Azul...* (1888) puede considerarse ódico el poema “A un poeta”, escrito en serventesios, mientras que en *Prosas profanas* (1896) son también de carácter ódico composiciones como “Divagación”, “Canción de carnaval”, ambos con métrica regular, así como “Elogio de la seguidilla” y “Responso a Verlaine”.

Es en *Cantos de vida y esperanza* (1905) donde el género del himno se manifiesta realmente, dejando a un lado la implicación personal e íntima, reflexiva y especulativa, de la oda. En este sentido, cabe mencionar “Salutación del optimista”, por ejemplo. Se habla aquí no desde el yo, sino desde el nosotros, para abordar el tema épico, utilizando ahora un verso de carácter irregular marcado por el ritmo hexamétrico y de cláusulas¹⁰. Es evidente que Rubén buscaba para el canto épico la expresión cercana del rumor del hexámetro griego. La “Salutación a Leonardo” se sirve de metros varios, en forma de silva sin completa regularidad, y donde el ritmo de cláusulas juega un papel importante¹¹.

⁹ *Ibid.*, pp. XXVIII-XXX y XXXIX.

¹⁰ Tanto en la “Salutación al optimista” como en la “Salutación al águila”, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, ha detectado diversos sistemas versificatorios (“Métrica y poética en Rubén Darío”, en *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999, pp. 45-66).

¹¹ Como versos amétricos dentro del modelo de la silva, menciona Tomás Navarro Tomás en la poesía de Darío la “Salutación a Leonardo”. Véase NAVARRO TOMÁS,

Hay que destacar en este poema el juego tipográfico que sugiere la presencia de dos voces, visible en otros poemas del autor, como en el “Canto a la Argentina”. Cierta libertad presenta “A Roosevelt”, poema también de tema épico que supone una defensa de América frente a Estados Unidos. Significativamente existen aquí referencias métricas al verso de Walt Whitman y a la Biblia. Los metros, en clara imitación del verso de largo aliento y en consonancia con el tema, son predominantemente alejandrinos, aunque hay versos octosílabos y decasílabos, con rima asonante en los versos pares. Más clásico es el poema mítico-épico “Helios”, silva endecasilábica de rima consonante. Frente a los poemas mencionados, otros himnos darianos, sin embargo, mantienen una métrica regular, aunque los versos empleados respondan a cierta experimentación generalmente de origen francés. Así, por ejemplo, también dentro de *Cantos de vida y esperanza*, usa Darío pareados alejandrinos consonantes en el poema himnico “Al rey Oscar”.

Por su parte, en *El canto errante* (1907), la “Salutación al Águila”, himno épico, nuevamente escrito desde la primera persona del plural y en el que se vuelve a citar a Walt Whitman, se sirve del ritmo hexamétrico. El poema “Desde la Pampa”, con rima consonante y donde el ritmo de cláusulas es central, tiene el carácter de salutación –o himno–, como revela su primer verso apostroféico: “Yo os saludo...”, dirigido a los argentinos. En hexámetros estarían también, según indica María de las Mercedes García Saravi, dos composiciones dedicadas al director de *La Nación*, Bartolomé Mitre: “In Memoriam: Bartolomé Mitre” y “Oda”¹². En la primera el tono ódico y elegíaco impera a través de una versificación en la que domina el ritmo hexamétrico y de cláusulas. El recuerdo elegíaco se formula en

Tomás: *Métrica española* (1956). Barcelona: Labor, 1991, p. 449; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Métrica y poética en Rubén Darío”, *cit.*, pp. 53ss.

¹² GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”, *cit.*, p. 215. Sobre el ritmo hexamétrico en Rubén Darío, véase SAAVEDRA MOLINA, Julio: “Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío”. *Anales de la Universidad de Chile*, 1935, 18, pp. 5-90; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Métrica y poética en Rubén Darío”, en *Estudios...*, *cit.*, pp. 49ss., “Métrica clásica y verso moderno”, *ibid.*, pp. 209-228, y “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, *ibid.*, pp. 202ss.

dísticos hexamétricos. Precisamente se menciona al final del poema el hexámetro, junto con la cita de poetas clásicos como Virgilio, Horacio y Dante. Ritmo endecasílabo con ciertas rupturas métricas hay en “Oda”, composición himnica rimada dividida en diez agrupaciones pseudo-estróficas diferentes entre sí. La “Oda” está presidida por una cita inicial en latín de Ovidio. No es casual que se cite a Whitman ni que haya referencias al hexámetro de Homero. El nuevo himno y la nueva poesía son, entre otros, temas de este poema épico de temática americanista. Ya con métrica regular encontramos varios poemas en *El canto errante* (1907): serventesios con dodecasílabos de seguidilla en el poema ódico “A Colón”, serventesios de versos de quince sílabas divididos en hemistiquios hexasílabos y eneasílabos en “A Francia” y serventesios dodecasílabos consonantes en “La canción de los pinos”.

En *Poema del otoño y otros poemas* (1910) son menos frecuentes los poemas ódicos e himnicos. El titulado “A Doña Blanca de Zelaya”, compuesto por serventesios alejandrinos consonantes, se acerca más, como otros poemas antes mencionados, a la canción. Sin embargo, en “A Mistral” sí reaparece el tono himnico. En estos serventesios de versos alejandrinos y heptasílabos y de rima consonante se cita expresamente a otros de los grandes poetas himnicos clásicos: Píndaro. Dentro de *Poema del otoño y otros poemas* una composición que reviste especial interés desde el punto de vista métrico es “Intermezzo tropical”. Concretamente interesa su tercera parte, titulada “Canción otoñal”. En ella la estructura es dual: hay una voz poética, sin nombre en el texto, y un coro –así llamado explícitamente– que alternan sus intervenciones en el poema y tienen diferente métrica. A la voz corresponde el verso heptasílabo agrupado en estrofas de ocho versos con rima arromanzada, donde los versos pares son de terminación aguda y los impares son de terminación esdrújula. Al coro corresponde, por otra parte, una métrica distinta a la anterior: cuatro versos monorrimos agudos, de los cuales tres son eneasílabos y el último es un quebrado pentasílabo. En el poema la estrofa del coro se repite tres veces a modo de estribillo, marcando el carácter de canción del poema. Pero lo que llama la atención, más que la

cuestión del género, es la confrontación dialógica expresa en la mención del coro frente a la voz y la diversidad formal que se manifiesta en una formulación métrica distinta para cada agente enunciador.

Dentro de *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914) es destacable “La canción de los osos”, donde se juega con el ritmo de cláusulas en versos de distinta medida, organizados en quintetos, cuartetos y otra clase de agrupaciones pseudo-estróficas asilvadas, con rima consonante y variable. El estribillo recurrente, propio del género de la canción, está subrayado por la tipografía. A esta relación, hay que sumar el himno heroico que da título al libro, “Canto a la Argentina”, y que, como se verá, comparte con otras composiciones y saluciones épicas darianas rasgos formales como la ruptura del isosilabismo, la variedad de metros, la presencia coral y el recurso puntual a los ritmos de cláusulas libremente utilizados.

La crítica ha puesto de relieve, según se ha indicado antes, la importancia del entusiasmo cívico en el “Canto a la Argentina” con valores políticos como el progreso, la fraternidad o la democracia. Por eso mismo se ha hablado de una épica urbana referida a Buenos Aires. Pero se repasan en el “Canto a la Argentina” también temas muy variados relativos a la historia y los mitos asociados al país argentino, al heroísmo latino, a la identidad hispanoamericana y a los ideales humanos y humanistas¹³. El poema, ciertamente, tiene un propósito de modernidad que lo emparenta con las odas de largo aliento de Walt Whitman. Más allá de la temática puramente cívica, algunos entienden que, en ocasiones, se cae en el tópico propagandista político, si bien es cierto que el tono general responde, frente a la vieja oda del siglo

¹³ Cfr. VALLE-CASTILLO, Julio: “Rubén Darío y su otra trilogía”. *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 2004, 124, p. 41; ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis...”, *cit.*, p. 211; QUINTERO VALENCIA, Enrique: *Don Rubén de América. Apuntes para un ensayo* (1995), en <http://www.maximogris.net/LITERATURA/rubendeamerica.pdf>, p. 58. Para una revisión y comentario detallado de los temas y referencias históricas y culturales del poema, véase CARNICÉ DE GALLEZ, Esther: *Lugones y Darío en el Centenario de Mayo*. Bahía Blanca (Argentina): Universidad Nacional del Sur, 1962; RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970; CAMURATI, Mireya: “Dos cantos al centenario...”, *cit.*, pp. 116ss.

XIX, a un espíritu claramente innovador que se manifiesta en la forma y en el estilo¹⁴.

Arturo Marasso indica como precedentes americanos del “Canto a la Argentina” las odas de Andrés Bello, José Joaquín Olmedo y Olegario V. Andrade, además de fuentes clásicas a las que se añaden influencias modernas, como la de Gabriele D’Annunzio y sus *Laudi* (1903), que habrían sugerido al nicaragüense “la amplitud de la oda, el arrebató lírico y la modulación, el tono que se eleva entre el rumor de las mil voces que entonan el himno argentino”¹⁵. Max Henríquez Ureña se refirió a este respecto al poema “Laus vitae” como modelo para el “Canto” de Darío. Más específicamente señala Isabel Paraíso el procedimiento métrico de los textos, clasificando ambos dentro de la versificación libre fluctuante¹⁶.

Pretende Darío, en la estela de autores antiguos y modernos, crear un poema extenso de registros múltiples evocador de los antiguos cantos himnicos. Por eso puede decirse que el “Canto a la Argentina” está dentro del género del poema largo que se contamina de las innovaciones anglosajonas y europeas sobre este género en el plano formal sin perder la majestad de los poemas himnicos y ódicos antiguos. En este sentido, ha de entenderse también la mencionada influencia de Whitman. El poeta americano queda asociado en la visión poética de Darío no sólo a la

¹⁴ Véase ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis...”, *cit.*, p. 211; PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 354. ANDERSON IMBERT, Enrique, habla, además de Whitman de autores como Carducci o Verhaeren (“Rubén Darío, poeta...”, *cit.*, p. XLIV). Para Bernardino de PANTORBA, Darío escribió “un canto de aire moderno, de avanzada, de textura nueva, con audacias de todo género. Nada con sabor de Quintana, de Zorrilla, de Gallego; (...) ni de lejos, con los retóricos y sonoros poemas de Núñez de Arce” (*La vida y el verbo de Rubén Darío. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1967, p. 316).

¹⁵ MARASSO, Arturo: *Rubén Darío y su creación*, *cit.*, p. 301. *Vide* también ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis...”, *cit.*, p. 208; GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”, *cit.*, p. 216; ANDERSON IMBERT, Enrique: “Rubén Darío, poeta...”, *cit.*, p. XLIV. En opinión de URIBE FERRER, René (“En el centenario de Rubén Darío”, *cit.*, p. 166), es muy diferente el tono de Darío del de D’Annunzio, aunque pueda existir cierta afinidad métrica: “Lo que en el italiano es una exaltación megalómana (...) es en Darío una exaltación del futuro de un pueblo que da acogida a todas las razas”.

¹⁶ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española...*, *cit.*, p. 201; HENRIQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1962, p. 111.

poesía política de la modernidad democrática, sino a una composición ódica, nueva y amplia. Precisamente en otros poemas de carácter himnico darianos se hace mención expresa del norteamericano. Así, dentro de *Cantos de vida y esperanza*, en poemas como “A Roosevelt”, se asocia la voz poética de Whitman con el verso paralelístico y suelto de la Biblia; en “Salutación al Águila” también se cita al poeta, igual que sucede en la “Oda”. Estos poemas himnicos de contenido político están articulados con una métrica no regida por la regularidad en la igualdad silábica. Recuérdense las experimentaciones llevadas a cabo por Darío en los poemas himnico-ódicos, en las saluciones, o en la heroica “Marcha triunfal”, de contenido épico y donde se utilizan los ritmos de cláusulas. Como puede comprobarse, en la obra dariana resulta especialmente significativa la unión del tono himnico-ódico, el tema cívico y un tipo de versificación no sujeta a la igualdad silábica.

En el “Canto a la Argentina”, concebido como un canto épico y una nueva salutación de vocación clásica y moderna¹⁷, Rubén Darío se revela como un poeta de abundantes recursos y matices. No es de extrañar en un poema, el más extenso del autor, que posee nada menos que mil y un versos. Sin duda, la cifra adquiere un sentido simbólico. García Saravi apunta la influencia de *Las Mil y una noches* y el alcance cabalístico del número, interpretando que vendría a significar la visión de Argentina como crisol de virtudes soñadas¹⁸. Quizás con su poema de mil y un versos quería Darío sugerir las también múltiples posibilidades rítmicas de la poesía, de la misma manera que los cuentos de *Las Mil y una noches* encierran en un solo libro un universo narraciones encadenadas.

¹⁷ El verso en latín “¡Ave, Argentina, vita plena!” (p. 406) de la pseudo-estrofa 35 es muestra de esta vocación, además de otras invocaciones y apóstrofes a la nación argentina. En ocasiones se usa explícitamente *salud* o *saludar*, por ejemplo en la pseudo-estrofa 26 (“Salud, patria”, p. 399) o en la pseudo-estrofa 27: “Saludemos las sombras épicas” (p. 400).

¹⁸ GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”, *cit.*, p. 216. Saavedra Molina considera intencionada la cifra de 1001 versos (SAAVEDRA MOLINA, Julio: *Bibliografía de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Edición conmemorativa de la “Revista Chilena de Historia y Geografía”, 1945, p. 54). Sobre el interés de Darío en el libro de cuentos, véase RIVAS, Noel: “Darío y Borges: lectores agradecidos de *Las Mil y Una Noches*”. *Boletín de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 2013, 37, pp. 215-227.

El poema se divide en 45 pseudo-estrofas. No podemos hablar con propiedad de estrofas, pues en ninguna de las agrupaciones se sigue un modelo fijo en cuanto al número de versos, ni, como ya se ha indicado, en cuanto a la rima. Por tanto, la división en pseudo-estrofas se explica más bien por cuestiones temáticas y de organización de ideas. En los mil y un versos utiliza libremente Darío la rima consonante con distintas medidas sin sujeción a un modelo previo. José Domínguez Caparrós destaca el “Canto a la Argentina” como un texto sintomático de la libertad en la versificación dentro del carácter general renovador de la poesía de Rubén Darío y del espíritu de libertad del modernismo. Si bien en los primeros 22 versos existe sujeción a metros endecasílabos, que responderían al modelo de silva modernista, después, aunque se mantiene la rima consonante, se produciría una progresiva liberación de este canon: “la inmensa mayoría de los restantes versos oscila entre las 9 y las 8 sílabas, con alguno, más raro, de 10 y 7 sílabas”¹⁹. Así, no resulta extraño que Isabel Paraíso incluya “Canto a la Argentina” dentro de la modalidad versolibrista de base tradicional del verso fluctuante²⁰. En el caso del poema dariano, el metro-patrón alrededor de cual giran los otros metros por aumento o disminución sería el eneasílabo.

Los versos utilizados son heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos y endecasílabos. Tanto los heptasílabos como

¹⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, *cit.*, p. 201, nota 28. Como informa Pantorba, alguno de sus primeros críticos habló de elocución torrencial y caprichosa, de verso libre, desbordante y apenas rimado. Véase PANTORBA, Bernardino de: *La vida y el verbo de Rubén Darío*, *cit.*, p. 320.

²⁰ El poema de verso fluctuante libre emplearía “un metro base, en torno al cual giran los otros”, carece de estrofa, pero tiene rima, consonante o asonante, y obedece a la intención de volver a los orígenes de la poesía y, en particular, al verso lírico primitivo español de carácter irregular. Ejemplos de esta clase versolibrista serían *En las orillas del Sar*, de Rosalía de Castro, o “Canto a la Argentina” de Darío. Con el precedente en 1884 de Rosalía de Castro, el “Canto” dariano, según Paraíso, habría inaugurado esta rama versolibrista, cuyos modelos serían, en opinión de Pedro Henríquez Ureña, los poemas medievales *Elena y María* o la *Razón de amor*, y en opinión de Max Henríquez Ureña el *Laus vitae* de D’Annunzio. (PARAÍSO, Isabel: *La métrica española...*, *cit.*, p. 201. Véase DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985, p. 31).

los endecasílabos son minoritarios²¹. Hay también un único verso alejandrino en la pseudo-estrofa primera. Algunos estudiosos del autor han indicado que existen otros metros, como el tridecasílabo, pero, en verdad, el verso de trece sílabas no aparece en el texto²². Los versos octosílabos y eneasílabos son mayoritarios en el poema. Especialmente es el eneasílabo, concretamente el eneasílabo polirrítmico, como ha indicado Isabel Paraíso, el metro más importante²³. Sin embargo, considero que el verso decasílabo tiene un papel central en el poema, como se verá.

Tras un exhaustivo análisis del poema, los datos resultantes son los que siguen: de los 1001 versos, hay 693 eneasílabos, 218 octosílabos, 64 decasílabos, 15 endecasílabos, 10 heptasílabos y un alejandrino. Mayoritariamente, por tanto, el poema combina versos de ocho y nueve sílabas. Este contexto métrico dominante es excepcionalmente roto por versos de siete y once sílabas al principio del texto, por algunos versos de once sílabas al final de la pseudo-estrofa 25, por versos decasílabos que aparecen ocasionalmente en algunas pseudo-estrofas del poema, por la serie de decasílabos que ocupa la pseudo-estrofa 42 y por los decasílabos que cierran el “Canto a la Argentina”.

²¹ Menciona Pantorba estos mismos metros, indicando que predominan en el poema los endecasílabos (PANTORBA, Bernardino de: *La vida y el verbo de Rubén Darío*, cit., p. 315).

²² Pedro Henríquez Ureña señala, por ejemplo, que el “Canto”, tras comenzar en las tres primeras agrupaciones pseudo-estróficas “con versos que van desde las 7 hasta las 13 sílabas, se desarrolla, como *Elena y María* o la *Razón de amor* en el siglo XIII, en versos de nueve y de ocho sílabas libremente distribuidos” (HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Revista de Filología Española, 1933, p. 325). SAAVEDRA MOLINA, Julio (*Bibliografía de Rubén Darío*, cit., p. 54) señala el heptasílabo, el tridecasílabo, el decasílabo y el eneasílabo como los versos predominantes. ANDERSON IMBERT, Enrique, indica que los versos “fluctúan desde el hepta hasta el tridecasílabo” (“Rubén Darío, poeta...”, cit., p. XLIV).

²³ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española...*, cit., p. 131; NAVARRO, Joaquina: “Ritmo y sentido en *Canción de otoño en primavera*”. *Thesaurus. BICC*, 1969, XXIV, 3, p. 414. Así lo ha visto también QUINTERO VALENCIA, Enrique, quien señala que Darío usa “gran variedad de medidas”, aunque “su mayor insistencia es el eneasílabo, cuyo ritmo maleable y dócil le deja la mayor libertad para maniobras sutiles y arriesgadas” (*Don Rubén de América*, cit.). URIBE FERRER, René, indica que los metros empleados en el poema son “el octosílabo y el eneasílabo, mezclados a veces con el decasílabo” (“En el centenario de Rubén Darío”, cit., p. 166).

Ciertamente, hay versos que podrían ser medidos de distinto modo teniendo en cuenta, por ejemplo, fenómenos como la zeuxis y la azeuxis²⁴. Por ejemplo, el primer verso de la pseudo-estrofa 18 (“¡Oh, Pampa! ¡Oh, entraña robusta,” p. 395) podría ser considerado como verso eneasílabo si se hace sinalefa –o zeuxis– entre la cuarta sílaba y la siguiente, o bien como verso decasílabo si se hace dialefa o azeuxis. Generalmente, y ante una doble posibilidad, he tenido en cuenta razones de carácter eufónico, atendiendo al contexto métrico y rítmico en el que el verso se inserta. Por ello, las cifras que se proponen son ajustadas y representativas. En el caso concreto antes mencionado, he considerado que el verso es eneasílabo por su ritmo ternario anfibráquico y porque, en el contexto métrico anterior y posterior, los versos son eneasílabos y octosílabos con ritmo ternario:

(...)
 Que lanza el sollozo del triste
 o el llanto de la vitalida.

¡Oh, Pampa! ¡Oh, entraña robusta,
 mina del oro supremo!
 He aquí que se vio a augusta
 (...)

En otras situaciones también el contexto métrico mayoritariamente eneasílabo ha llevado a medir el verso como eneasílabo. Así, en “Hojas de roble, hojas de hiedra” (pseudo-estrofa 30, p. 403), como en otros casos, se considera eneasílabo por su contexto métrico dominante de versos eneasílabos y octosílabos.

Por otra parte, las intertextualidades con el “Himno Nacional” argentino son evidentes en el “Canto a la Argentina” y afectan al género literario, al carácter y estilo, a los temas y a la métrica. El “Himno Nacional”, original de 1813 y obra del poeta Vicente López y Planes y del músico Blas Parera con arreglos de Juan Esnaola, consta de nueve estrofas de ocho versos y un

²⁴ Véase TORRE, Esteban: “Zeuxis y azeuxis”, en *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla: *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*. Anejo V, 2017, pp. 17 y ss.

coro de cuatro versos que aparece situado al final²⁵. Todas las estrofas, salvo la última, están formadas por versos decasílabos con dos rimas, consonante o asonante, en los versos pares (10-10A 10- 10A 10- 10B 10- 10B). Existen entre algunos versos impares asonancias y rimas reiteradas, asonantes o consonantes, entre estrofas. La estrofa final está formada por cuatro versos, dos octosílabos y dos decasílabos, con rima consonante en los versos pares (8- 8a 10- 10A). Si bien los dos versos octosílabos son de ritmo trocaico, el resto de los versos, decasílabos, son mayoritariamente de ritmo ternario anapéstico, con acentos en tercera, sexta y novena sílabas. Es el caso, por ejemplo, de “¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”. De los 74 versos decasílabos, algunos presentan, además, un acento en primera sílaba: “¡Oíd, mortales!, el grito sagrado”, por lo que podría hablarse de ritmo mixto. No obstante, en estos decasílabos aparentemente mixtos parece clara la ejecución, por inercia rítmica, del modelo ternario anapéstico. En todo caso, los decasílabos mixtos no desvirtúan el predominio del ritmo ternario, que es el nuclear en el “Himno”.

Rubén utiliza dialógicamente algunos versos del “Himno Nacional” integrándolos en el “Canto a la Argentina” como recurrencias formales y temáticas. Así sucede en los versos de la agrupación pseudo-estrófica inicial, destacados en letra cursiva: “*Oíd, mortales, / oíd el grito sagrado*”²⁶, que retoman el verso primero del “Himno” argentino (“¡Oíd mortales!, el grito sagrado”). En opinión de María de las Mercedes García Saravi, el verso habría sido reelaborado por Darío para situarlo en un contexto nuevo y dinamizante²⁷. Cierra Darío su poema (“*Oíd, mortales, el grito sagrado: // ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!*”, p. 415) con los versos iniciales del “Himno Nacional”

²⁵ No obstante, en la ejecución cantada el coro de cuatro versos se repite al principio y tras cada una de las estrofas de ocho versos. Véase http://www.fmmeduccion.com.ar/Escritos/Patrias/himno_nacional_argentino_completo.htm.

²⁶ DARÍO, Rubén: “Canto a la Argentina”, en *Canto a la Argentina y otros poemas* (1914), *Poesías. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, cit., p. 388. La edición de Anderson Imbert reproduce el texto de 1914 de la edición de Biblioteca Corona. En lo sucesivo, las páginas del poema, siempre en la edición citada, se indicarán entre paréntesis junto al texto.

²⁷ GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”, cit., pp. 216 y 217.

de Argentina (“¡Oíd, mortales!, el grito sagrado: // ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”).

Existen, además, otras intertextualidades con el “Himno” argentino, aparte de las mencionadas citas al principio y al final. En este sentido, el verso segundo del “Himno” (“¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”) se encuentra repetido nuevamente en el poema de Darío en el verso 15 de la pseudo-estrofa 39; los “claros clarines” a los que se invoca en el verso 56 de la pseudo-estrofa 30 del “Canto” rubendariano no solamente están en relación con los claros clarines de la “Marcha triunfal”²⁸, sino con el tercer verso de la estrofa sexta del “Himno Nacional” (“el clarín de la guerra, cual trueno / que resuena en los campos del Sud”) y con el “sonoro clarín” del verso segundo de la estrofa novena del “Himno”; la concepción de Buenos Aires en el “Himno” como ciudad que encabeza la unión de los pueblos (“Buenos Aires se pone a la frente”) reaparece en la concepción rubendariana del país y de la capital como centro de progreso político y económico de la latinidad, apreciable en todo el poema; la mención expresa de la *gloria* de la estrofa final del “Himno” se halla en Rubén en el primer verso de la pseudo-estrofa 28; el saludo al pueblo argentino y su vinculación con la libertad de los versos finales de la novena estrofa (“Y los libres del mundo responden: / ¡Al gran Pueblo Argentino, salud!”) se formulan en forma invocativa en el poema dariano (“¡Salud, patria, que eres también mía, / puesto que eres de la humanidad: / salud, en nombre de la Poesía, / salud en nombre de la Libertad!”), p. 399).

Rubén Darío adapta y reelabora a su manera los rasgos métricos y rítmicos del poema de López y Planes. Toma como punto de partida el marco del género literario y la importancia para el himno de carácter político e ideológico de los versos enesílabo y decasílabo con ritmo ternario, aunque, teniendo en cuenta la extensión de su poema, utiliza también otros metros. Interesa detenerse, por su vinculación con el género utilizado, en dos tipos de versos: el decasílabo y el enesílabo, ya que ambos son empleados en himnos y canciones patrióticas, sobre todo en las modalidades rítmicas ternarias.

²⁸ CAMURATI, Mireya: “Dos cantos al centenario...”, *cit.*, p. 117.

En lo que concierne al decasílabo, el verso, como es sabido, puede ser simple o compuesto. Como forma compuesta, los ritmos de los hemistiquios pueden ser trocaico o dactílico. El decasílabo compuesto, desarrollado por la poesía romántica y modernista²⁹, reviste para nuestro análisis escaso interés, al no ser utilizado por Darío en el “Canto a la Argentina”. Si el decasílabo es simple, puede tener ritmo trocaico, con acentos en las sílabas impares, o ritmo anapéstico, con acentos en tercera, sexta y novena sílabas. Si presenta acentuación en primera sílaba, el ritmo puede considerarse como ritmo mixto del tipo A. Históricamente, el decasílabo simple trocaico tendría alguna presencia en el *Conde Lucanor*, pero fue ensayado sobre todo en el romanticismo y en el modernismo. Más frecuente es, sin embargo, la variedad ternaria. El decasílabo simple de ritmo anapéstico –o dactílico para Navarro Tomás–, también llamado decasílabo de himno o himnario, habría aparecido en la poesía española en combinación con otros versos desde el cosante de Diego Hurtado de Mendoza en el siglo XIV y fue utilizado en el Siglo de Oro en letras de baile y por poetas cultos como Sor Juana Inés de la Cruz. Más tarde es empleado por los neoclásicos y, con más frecuencia, por los románticos³⁰. En el romanticismo es el metro usado para los himnos patrióticos y religiosos. Aparece, como se ha visto, en el “Himno Nacional” de Argentina, y también en los himnos de Chile, Bolivia, Perú, Uruguay, Paraguay, Méjico y Guatemala³¹. No es casualidad, por tanto, que Rubén Darío use conscientemente el decasílabo

²⁹ Poemas de Darío que utilizan total o parcialmente el decasílabo compuesto son “Palimpsesto”, “Los cisnes” y el soneto a “Montevideo” (NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., pp. 445-446).

³⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014, p. 142. Para la tipología del decasílabo, véase *ibid.*, pp. 142ss.; TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad, 2000, pp. 95-96; NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., pp. 280, 327, 378, 508-509. Navarro Tomás no menciona a Darío entre los poetas modernistas que utilizaron la modalidad del decasílabo trocaico. Respecto a la modalidad dactílica del decasílabo (modalidad anapéstica o de himno), sí cita, junto a otros poetas modernistas, a Darío, que habría usado este metro en los cuartetos de “Himno de guerra” y de “Blasón”, en el soneto “Menéndez”, en los sextetos agudos “A una novia” y en “Salmo III” (*ib.*, pp. 444-445). No cita el uso del decasílabo anapéstico en “Canto a la Argentina”.

³¹ PARAISO, Isabel: *La métrica española...*, cit., pp. 131-132.

anapéstico para su “Canto a la Argentina”. Se servirá de este metro, además, en otros poemas himnicos³².

La relación dialógica con el “Himno Nacional” argentino se manifiesta igualmente en las alusiones implícitas y explícitas al coro. Desde el principio se advierte en el “Canto a la Argentina” una doble dimensión: la voz poética del yo hablante y el coro al que el yo alude. La doble tipografía, en redonda y en cursiva, del principio del “Canto a la Argentina”, sugiere, desde luego, este juego coral, explícito cuando el yo que apostrofa a la Argentina también se refiere a la presencia del grito lanzado, un grito que evoca el “Himno” argentino y se concreta por las citas en cursiva de determinados versos del mismo. Desde los inicios del “Canto” se incita a oír (“Oíd, mortales”) una y otra vez el grito sagrado, “la gran voz de oro”, “el grito que va por la floresta” (p. 388). Es el anuncio de este canto o grito sagrado, expresión de la exaltación himnica, el que da lugar al propio poema. El grito que va por la floresta es el propio canto del poeta que se transformará en nuevo himno argentino en una clara relación dialógica con el “Himno Nacional”.

Tras las dos primeras pseudo-estrofas, las invocaciones a Argentina son continuas. Se presenta el país como tierra de libertad en un tono emotivo propio del género, con deícticos que acercan la realidad al presente poético. Argentina es caracterizada como una nación de futuro, desarrollo económico, hermandad y paz. Se reiteran a lo largo del poema algunos versos isotópicos: “Es la fiesta del Centenario” o su variante “En la fiesta del Centenario”, eneasílabos de tipo iriartinos acentuados en primera, tercera y octava sílabas³³. Darío expone las excelencias de la historia argentina, de su apertura a los otros, del carácter del país como sinécdoque de toda Latinoamérica. Como ya hiciera en los inicios del poema, está, en realidad, anunciando, en el desarrollo del canto, el himno del nuevo hombre. Así, por ejemplo sucede en la pseudo-estrofa 25: “¡Qué vuestro himno soberbio vibre / hombres libres en tierra libre!”. La pseudo-estrofa termina con los siguientes versos himnicos de salutación:

³² Véase la nota 30.

³³ Estos eneasílabos aparecen en pp. 397, 400, 403 (dos veces), 407, 408, 410. Para la tipología rítmica del eneasílabo, véase la nota 34.

¡Salud, patria, que eres también mía
puesto que eres de la humanidad:
salud, en nombre de la Poesía,
salud en nombre de la Libertad! (p. 399)

En la pseudo-estrofa 26, apela el autor a los pilares de la sociedad para que entonen el gran himno argentino:

¡El himno, nobles ancianos!
¡El himno, varones robustos!
Pueriles coros escolares,
¡el himno! Llevad en las manos
palmas, coronad los bustos
de los patricios; a millares
dad flores a los monumentos.
El himno en los instrumentos
de armónicas bandas bélicas
que animan las fiestas pacíficas.
El himno en las bocas angélicas
de las gallardas mujeres,
de las matronas prolíficas,
de las parecidas a Ceres,
de las a Diana asemejadas,
las esposas y las amadas.
El himno en la egregia ciudad
y en el inmenso imperio agrario
anuncie el victorioso día,
y vierta su sonoridad
como una copa de armonía
en la fiesta del Centenario. (pp. 399-40)

El tono enfático crece en las pseudo-estrofas siguientes. No es gratuita la mención en la pseudo-estrofa 30 al Sol, emblema argentino de carácter mítico. Tampoco es gratuita en este contexto himnico la cita de Píndaro y de sus odas (p. 402). El poeta apostrofa, invoca, saluda, dice y canta ("diré", "cantaré"). Frente al bélico "Himno Nacional" argentino, insiste en los valores de la paz ("Cantaré la paz sobre todo", p. 410), condición ineludible de la libertad. Tras una larga exposición de las virtudes argentinas, llega el momento de recapitular. Se hará en las pseudo-estrofas últimas: de la 42 a la 45. En la pseudo-estrofa 42, tras otra invocación a Argentina, el poeta resume lo hecho hasta

entonces y ensalza, desde su situación privilegiada, el futuro del país que siente como propio, justificándolo a partir de su pasado en el marco histórico de Hispanoamérica y reiterando los valores humanistas de paz y hermandad entre los hombres.

Pero las divergencias de Darío respecto del “Himno Nacional” no solamente son temáticas: también son métricas. Al contrario de lo que sucede en el poema de López y Planes, la extensión del poema es mucho mayor; además, el decasílabo anapéstico es minoritario. El poeta nicaragüense, no obstante, mantiene la relación dialógica con el “Himno” y con la tradición métrica de los himnos, de ahí que el decasílabo en su formulación ternaria anapéstica esté presente en pasajes emblemáticos y, ocasionalmente, aparezca al principio de alguna que otra pseudo-estrofa como verso suelto. Es en la pseudo-estrofa 42 donde Darío utiliza el decasílabo anapéstico de forma continuada a lo largo de 52 versos, para luego proseguir, ya en la pseudo-estrofa siguiente, con los versos eneasílabos en combinación con los octosílabos. La inclusión de esta tirada de decasílabos no es casual. Además, tanto la pseudo-estrofa 43 como la 44 comienzan con un decasílabo ternario, como recordatorio del tono himnico. Tampoco es casual que la última pseudo-estrofa sea una combinación de versos octosílabos, con un eneasílabo y seis decasílabos, y que finalice precisamente esta pseudo-estrofa –y, con ella, todo el poema– con decasílabos mayoritariamente anapésticos.

La presencia de la tirada de decasílabos anapésticos en la pseudo-estrofa 42 y al final del “Canto a la Argentina” obedece a un giro dialógico respecto al “Himno Nacional” argentino: la exaltación de la paz y de la libertad como temas nucleares, que se convierten en contrapuntos temáticos a la épica guerrera. Al final del poema, la voz poética se une explícitamente al coro solemne anunciado. Los versos de numen propio del vate –octosílabos y eneasílabos– dan paso a los decasílabos del coro:

Y mi inspiradora, alumna
del Musagetes, al viento
las alas, mi pensamiento
florido da a la columna,

riega junto al monumento;
 y en lo solemne del coro,
 del himno el acento canoro
 une mi amor y mi acento:
 ¡Argentina tu día ha llegado!
 ¡Buenos Aires, amada ciudad,
 el Pegaso de estrellas herrado
 sobre ti vuela en vuelo inspirado!
Oíd, mortales, el grito sagrado:
 ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! (p. 415)

Las intertextualidades con el “Himno Nacional” no son exclusivas de la pseudo-estrofa 42, pero culminan en ella por la utilización continuada del decasílabo anapéstico. La pseudo-estrofa 42 vendría a ser, dentro del “Canto a la Argentina”, una clara respuesta y una transformación y reelaboración, también de carácter formal, del “Himno” argentino. Del mismo modo funciona el final del poema dariano.

La base rítmica de la cláusula ternaria anapéstica, característica del decasílabo del poema, juega un papel importante en todo el “Canto” y tiene relación directa no solo con los metros heroicos decasílabos sino con los eneasílabos. En general, la crítica ha destacado el empleo del eneasílabo polirrítmico, como se ha dicho ya³⁴. Como se sabe, no es un verso habitual

³⁴ Sobre el eneasílabo existen diferentes tipologías. José Domínguez Caparrós distingue en su *Métrica española* los siguientes: 1) el eneasílabo yámbico, con acentuación en los versos pares, y con las variantes laverdaica y de canción, con acentos también pares en segunda, sexta y octava sílabas, y en sexta y octava sílabas respectivamente; 2) el eneasílabo anfibráquico o esproncedaico, con acentuación en segunda, quinta y octava sílabas; 3) el eneasílabo iriartino, con acento en tercera y octava sílabas o en tercera, sexta y octava sílabas. El iriartino es cercano del que Baehr considera de gaita (acentos en primera, tercera, sexta y octava sílabas). El eneasílabo con acentos en tercera, quinta y octava sílabas sería de tipo mixto. La primera variante rítmica, de acentuación par, es la que Navarro Tomás llama trocaica. La segunda variante rítmica es la que Navarro Tomás llama dactílica. El resto de variedades para Navarro serían variedades mixtas: eneasílabo mixto A, eneasílabo mixto B y eneasílabo mixto C. El mixto A, llamado mixto por Domínguez Caparrós, lleva acentos en las sílabas tercera, quinta y octava; el mixto B, con acentos en tercera, sexta y octava, es equivalente al iriartino; el mixto C, con acentos en segunda, sexta y octava sílabas es el de tipo laverdaico. Con razón lo incluye Domínguez Caparrós como variante de ritmo yámbico, pues se asimila al ritmo binario y poco tiene que ver con el ritmo mixto. Los tipos rítmicos pueden aparecer de forma independiente y continuadamente en una composición, cosa que sucede básicamente desde el período neoclásico

ni muy apreciado en la tradición española. Fue utilizado en la poesía medieval en la jarcha 9 de Judá Leví, el *Auto de los Reyes Magos*, *Elena y María*, *Razón de amor*, *Santa María Egipciaca*, la Cantiga “Senhora, por amor de Dios” de Alfonso X y en otros poemas de influencia gallego-provenzal y en algunas cantigas de la obra de Juan Ruiz. Son estas apariciones del eneasílabo ocasionales en la poesía medieval. En la poesía culta desaparece su uso desde principios del siglo XIV, pero pervive, generalmente en su modalidad rítmica dactílica y mixta, en la poesía popular de los siglos XV al XVIII y dentro de la versificación irregular, en combinación con endecasílabos y decasílabos. Como verso con uniformidad e individualidad rítmica dentro del poema surgirá más tarde en el marco del neoclasicismo y, sobre todo, del romanticismo y del modernismo. El eneasílabo se usa en canciones enfáticas del neoclasicismo y del modernismo y en otras de contenido político en América del Sur de la primera mitad del siglo XIX, concretamente en un himno chileno y en otro colombiano³⁵. Teniendo en cuenta el carácter hímnico del

y, en el caso del laverdaico, desde el romanticismo. También pueden aparecer los distintos tipos rítmicos combinados en una misma composición. Se habla entonces de eneasílabo polirrítmico. Es lo que sucede en la poesía medieval y en algunas composiciones modernas. Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica española*, cit., p. 140, y *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005, p. 133; NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., pp. 507-508. Según Saavedra Molina, el eneasílabo presentaría veintiocho variantes (SAAVEDRA MOLINA, Julio: “Tres grandes metros: el Eneasílabo, el Tredecasílabo y el Endecasílabo”. *Anales de la Universidad de Chile*, 1946, 61-62, pp. 5-23).

³⁵ Véase HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular...*, cit., pp. 91, 325; NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., pp. 83, 227, 330, 380-381; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Elementos de métrica española*, cit. Según Navarro, la modalidad del eneasílabo dactílico sería la más cultivada en el romanticismo; el eneasílabo mixto aparece en Sinibaldo de Más y en Gumersindo Laverde. Para una visión detallada de tipos por épocas, véase *ibid.*, pp. 430-432. También es importante el eneasílabo polirrítmico, tipo rítmico endecasílabo fundamental y central del modernismo, que será usado por Darío en la “Canción de otoño en primavera”, “Soneto de 13 versos” o “Santa Elena de Montenegro”. No cita Navarro el “Canto a la Argentina” en el uso del eneasílabo polirrítmico. Hace uso Darío también de otros ritmos en el eneasílabo. El eneasílabo dactílico aparece en Darío, por ejemplo, en la escala métrica “Tú y yo”; el eneasílabo trocaico, en “El clavicordio de la abuela” y en el “Responso a Verlaine”, según apunta Díez de Revenga. Véase DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Rubén Darío...*, cit., pp. 27-28; PARAÍSO, Isabel: *La métrica española...*, cit., p. 131. Hay en “El clavicordio de la abuela”, con predominio trocaico, algún verso mixto.

poema dariano y su temática, no parece esta una cuestión menor para entender el uso del eneasílabo –también en combinación con otros metros– en el “Canto a la Argentina”. Pero existen, además, otras razones para su empleo. Pedro Henríquez Ureña menciona a Darío como el principal promotor del eneasílabo en la poesía española moderna, indicando que el verso vuelve a cobrar vitalidad, sobre todo, desde la “Canción de otoño en primavera”, poema que poco tiene que ver con la tonalidad épica del “Canto a la Argentina” y en el que el eneasílabo obedecería a la tradición romántica y simbolista francesa³⁶. Quizás con la variante terminológica de *canción* y *canto* quiso el nicaragüense hacer ver la diferencia entre la voz más lírica y la más épica y declamatoria.

Si el eneasílabo del “Canto a la Argentina” tiene claras conexiones con la revalorización del eneasílabo como metro de procedencia francesa, hay también que considerar la tradición del eneasílabo –junto con el decasílabo ternario– dentro de la poesía cívico-política de las canciones himnicas americanas. Se aduce, además, que el ritmo ternario –dactílico, anfibráquico o anapéstico– es ritmo emocional, empleado fundamentalmente en himnos y en canciones patrióticas³⁷. No obstante, si bien esta

³⁶ HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, menciona el uso del eneasílabo en “Canción de otoño en primavera” y en otros textos de *Prosas profanas*, como el “Responso a Verlaine”, por ejemplo, donde el eneasílabo se alterna con el verso alejandrino (*La versificación irregular...*, cit., pp. 91 y 318), NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., pp. 331-332. Darío utiliza el eneasílabo por vez primera en “La canción de la noche en el mar” en sus *Poemas de adolescencia* de 1878-1881, y luego, solo o en combinación con otros metros, en varios poemas de *Cantos de vida y esperanza* (1905), *El canto errante* (1907) y *Poema del otoño y otros poemas* (1910). Además de los poemas citados en la nota anterior, cabe añadir “Programa matinal”, “El canto errante”, “Oda a Mitre” y “Balada de la bella niña de Brasil”. Véase NAVARRO, Joaquina: “Ritmo y sentido...”, cit., p. 414; LOYOLA, Hernán: Primera aproximación al uso del eneasílabo en Pablo Neruda”. *Revista Chilena de Literatura*, 1996, 49, pp. 103-104. Loyola no menciona el uso del eneasílabo en Canto a la Argentina. Para la influencia francesa en Darío, vide MAPES, Erwin K.: “Innovación e influencia francesa en la métrica de Rubén Darío”. *Revista Hispánica Moderna*, 1940, IV, 1, pp. 1-16.

³⁷ En general, suele atribuirse al eneasílabo dactílico un carácter enfático, adecuado, por tanto, al sentir himnico, mientras que el eneasílabo trocaico tendría un “movimiento lento y suave”. Los tipos mixtos de eneasílabos servirían a la “frase reticente y al giro galante”. Distingue también Tomás Navarro el polirrítmico, útil para “los cambios del diálogo y las incidencias de la reflexión” (NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica*, cit., p. 332).

clase de ritmo no es ajeno al poema dariano, no es exclusivo ni dominante en sus enneasílabos.

En cuanto a los ritmos de los versos utilizados, se observa en el “Canto a la Argentina” una gran diversidad. A excepción de la pseudo-estrofa 42, donde el ritmo anapéstico del decasílabo de himno se hace patente, los versos no obedecen a un patrón rítmico fijo, sino que combinan con libertad diversos tipos. Respecto al enneasílabo, el verso mayoritario, son enneasílabos de tipo yámbico –con acentos en sílaba par– 210 de los 693. Hay 155 enneasílabos anfibráquicos. El resto son mixtos, bien mixtos del tipo A (133), con acentos en sílabas tercera, quinta y octava, o del tipo B (162), es decir, la clase de enneasílabo que Domínguez Caparrós llama iriartino y que lleva acentos en las sílabas tercera, sexta y octava, o bien el enneasílabo parecido a este, también mixto, con acento, además, en primera, es decir, de gaita, del que hay en el poema 33 versos. Por tanto, se observa, respecto del enneasílabo, una mayoría de versos de acentuación par o yámbica y de versos mixtos, especialmente del tipo iriartino y de gaita.

En el octosílabo, el tipo trocaico, con acentos en las sílabas impares, tiene poca presencia frente al dactílico, que es mayoritario. De los 218 versos octosílabos, hay 48 de tipo trocaico frente a 98 de tipo dactílico; 71 son mixtos, de los que 38 son de ritmo mixto A y 33 son de ritmo mixto B.

Aunque no sea continuo ni permanente, el ritmo ternario propio del himno es perceptible en el texto. A este respecto, lo que resulta más interesante en el poema son las agrupaciones de versos. A veces hay en el poema series de versos con similitud o igualdad rítmica. Se deja notar entonces la importancia del ritmo de cláusulas, de tanta influencia en la poesía occidental moderna y en las experimentaciones modernistas de Darío³⁸. En la primera pseudo-estrofa es apreciable en los heptasílabos

³⁸ Cfr. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Construcción del verso moderno”, en *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, pp. 65ss. Sobre el ritmo de cláusulas en el verso y en el versolibrismo: PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 392-406; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, pp. 38ss.; NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica, cit.*, pp. 453ss.; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Métrica y poética en Rubén Darío”, *cit.*, pp. 54ss.

el ritmo ternario anapéstico, al igual que en la pseudo-estrofa tercera, donde, casi ligado al nombre de Argentina, hay también predominio del ritmo ternario. En la pseudo-estrofa quinta, por ejemplo, la serie de eneasílabos, de ritmo ternario anfibráquico, enfatiza la presentación ekfrástica:

He aquí la región del Dorado,
 he aquí el paraíso terrestre,
 he aquí la ventura esperada,
 he aquí el Vellocoino de Oro,
 he aquí Canaán la preñada,
 la Atlántida resucitada (p. 389).

Son poco frecuentes los grupos de más de seis versos de igualdad rítmica continuada. En la pseudo-estrofa 14, tras un eneasílabo anfibráquico anterior y un primer eneasílabo mixto, hay otra breve serie de eneasílabos anfibráquicos. Es interesante observar aquí el funcionamiento de los ritmos mixtos en los enlaces rítmicos, ya que tienen secuencias tanto binarias como ternarias y evitan la monotonía de la igualdad de cláusulas sin romper excesivamente la uniformidad. Hacia la mitad de la pseudo-estrofa 30, entre los versos 12 y siguientes, encontramos un conjunto de octosílabos dactílicos; también en esa pseudo-estrofa hay una breve serie de eneasílabos yámbicos en los últimos versos, cerrándose la serie con un eneasílabo mixto. Eneasílabos anfibráquicos son los últimos versos de la pseudo-estrofa 32, a los que siguen cuatro octosílabos dactílicos en la pseudo-estrofa 33. No son especialmente abundantes los versos agrupados en secuencias rítmicas iguales continuadas, si bien es cierto que, cuando esto sucede, predominan las secuencias ternarias.

En los 64 decasílabos del poema predomina el ritmo anapéstico. De ritmo yámbico, hay solamente dos decasílabos; de ritmo mixto, tres: dos de tipo mixto A y uno de tipo B. Con ritmo anapéstico, hay 59 decasílabos, de los cuales 46 llevan claramente los acentos en las sílabas tercera, sexta y novena, mientras que trece versos se asimilan al ritmo ternario por dislocaciones acen-tuales³⁹. El contexto rítmico y la inercia métrica determinan a

³⁹ Sobre esta cuestión, véase TORRE, Esteban: "Métrica y Fonética", en *Zeuxis y azeuxis, cit.*, pp. 42 y ss. "Acentos rítmicos, metarrítmicos y pararrítmicos",

menudo una lectura y una ejecución rítmica de tipo anapéstico. Si bien al principio el lector o recitador puede dudar en la ejecución anapéstica, porque la inercia ternaria todavía no se ha impuesto, más adelante el anapéstico se automatiza y la dislocación acentual resulta natural. Veamos algunos ejemplos. Tras largas series de versos eneasílabos y octosílabos, con algún escaso decasílabo, en la pseudo-estrofa 42 hay a una tirada de decasílabos. Citamos los doce primeros versos de esta pseudo-estrofa:

¡Argentina! El cantor ha oteado
 desde la alta región tu futuro.
 Y vió en lo inmemorial del pasado
 las metrópolis reinas que fueron,
 las que por Dios malditas cayeron
 en instante pestífero; el muro
 que crujió remordido de llamas
 la hervorosa Persépolis, Tiro,
 la imperial Babilonia que aún brama,
 y las urbes que vieron a Ciro,
 a Alejandro, y a todos los fuertes
 que escoltaron victorias y muertes. (p. 412)

Salvo en el verso tercero y en el verso quinto, que, en principio, se leerían como versos mixtos, el resto de los versos son claramente de ritmo anapéstico, con acentos en las sílabas tercera, sexta y novena. Con ese ritmo anapéstico siguen los decasílabos, creándose en el lector o recitador una inercia rítmica anapéstica que resulta difícil quebrar:

Y miró a Bizancio y a Atenas,
 y a la que, domadora del mundo,
 siendo Lupa indomable, fué Roma.
 Y vió tronos, suplicios, cadenas,
 y con tiaras a tirsos y hienas.
 Y cien más capitales precitas
 donde el hombre fué ciego a la vasta
 Libertad, donde fueron escritas
 terroríficas y duras leyes,
 contra tribus y pueblos y casta,

ibid., pp. 53-72, y *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la métrica comparada, en el verso español moderno)*. Murcia: Universidad, 1999, pp. 30ss.

o las leyes fueron voluntades;
y a través de tragedias y gestas,
derrumbáronse tronos y reyes,
o se hicieron ceniza ciudades
por ensalmos de frases funestas. (p. 412)

En el verso 13 la ejecución rítmica anapéstica impide la sinalefa entre *miró* y *a*: Y-mi-ró-a-Bi-zán-cio-yaA-té-nas. En el verso 14, la sílaba tercera, también por efecto del contexto rítmico, recibe un incremento acentual: ya-la-qué-do-ma-dó-ra-del-mún-do. En el verso 16, la segunda sílaba pierde su acento a favor de la tercera, dominante rítmicamente por el predominio del decasílabo anapéstico: Y-vio-tró-nos-su-*pli*-cios-ca-dé-nas. Lo mismo sucede en el verso 18 (Y-cien-más-ca-pi-tá-les-precí-tas) y en el verso siguiente, en que la sílaba quinta (*fue*) pierde su acento frente al acento dominante de la sexta sílaba (don-deel-hóm-bre-fue-cié-go-la-vás-ta). En el verso 21 se produce, por el efecto rítmico anapéstico, un nuevo incremento acentual que afecta ahora a la conjunción *y*, al tiempo que la sílaba séptima pierde su acento en favor de la sexta, quedando *duras* sin acento en este contexto métrico anapéstico: te-rro-rí-fi-cas-*y*-du-ras-lé-yes. Otros decasílabos de la serie pueden verse a la luz de esta inercia rítmica.

Es interesante hacer notar que los decasílabos que aparecen sueltos en otras pseudo-estrofas y combinados con octosílabos y eneasílabos suelen ir a principio de pseudo-estrofa y tener también ritmo anapéstico. Obsérvese que, además, las figuras retóricas son figuras patéticas: exclamaciones e invocaciones, sobre todo. Así, por ejemplo, sucede en el primer verso de la pseudo-estrofa 3 del poema (“¡Argentina, región de la aurora!”), o al principio de la pseudo-estrofa 43 (“Argentina, el día que te vistes”). Otros decasílabos anapésticos aparecen en posición inicial: “entrarán en el reino del arte”, verso 11 de la pseudo-estrofa 36; “¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”; verso 15 de la pseudo-estrofa 39, que es intertexto del “Himno” argentino.

Respecto a los heptasílabos, cuatro de ellos son de ritmo yámbico, tres anapésticos y tres mixtos (dos, mixto A, y uno mixto B). El verso alejandrino es yámbico en sus dos hemistiquios. Los versos endecasílabos aparecen siempre agrupados,

al principio del poema y al final de la pseudo-estrofa 25. De los 15 endecasílabos, 8 son endecasílabos italianos o comunes, con acentos principales en sexta y décima sílabas (tres enfáticos, tres heroicos y dos melódicos) y siete son endecasílabos sáficos, con acentos principales en cuarta, octava y décima sílabas, aunque uno de ellos guarda un eco dactílico. Llama la atención este tercer verso, con acentos en las sílabas primera, cuarta, séptima, octava y décima, que aparece en la primera pseudo-estrofa del poema combinado con otros endecasílabos y heptasílabos:

¡Argentina! ¡Argentina!
 ¡Argentina! El sonoro
 viento arrebató la gran voz de oro.
 Ase la fuerte diestra la bocina,
 y el pulmón fuerte, bajo los cristales
 del azul, que han vibrado,
 lanza el grito: *Oíd, mortales,*
oíd el grito sagrado.

Como ya se ha indicado, tanto esta primera pseudo-estrofa como la siguiente siguen la forma de la silva endecasilábica impar. Como endecasílabo dactílico, el verso tercero rompería con el modelo clásico del endecasílabo empleado en la silva. Existen aquí razones rítmicas y de intertextualidad nuevamente con el “Himno Nacional” argentino que explicarían una ejecución dactílica de este verso: seguiría la tendencia de ritmo ternario de los heptasílabos iniciales, ambos de ritmo anapéstico, que inciden en la base rítmica ternaria sobre la que se construye la canción épica. Los tres primeros versos formarían, así, no solamente una unidad sintáctica, sino una unidad rítmica. Pero lo que sucede, en realidad, en este endecasílabo sáfico, con acentos principales en *arrebátá* y en *vóz*, es un sutil solapamiento rítmico evocado por el acento pararrítmico de la séptima sílaba, que queda anulado por el acento de *vóz*.

En el poema, llama la atención el lugar privilegiado del uso de los ritmos ternarios, así como la expresión enfática dominada por una retórica emocional e invocativa. Es lo que ocurre al principio del poema y al final, entre otros pasajes significativos. En todos ellos opera la base ternaria, que responde a los momentos culminantes y

justifica el carácter himnico y coral del poema dariano, al tiempo que explica la réplica al propio “Himno Nacional” argentino por la que reclama Darío para la nueva América latina una ideología de hermandad, paz y libertad que entroncaría con el nuevo hombre del humanismo modernista.

Bibliografía utilizada

- ANDERSON IMBERT, Enrique: “Rubén Darío, poeta”, en *Crítica interna*. Madrid: Taurus, 1960, pp. 163-209. Publicado como “Rubén Darío, poeta. Estudio preliminar”, en Rubén Darío: *Poesías. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1952, segunda reimpresión 1993, pp. VII-LI.
- ARELLANO, Jorge Eduardo: “Fervor y apoteosis del *Canto a la Argentina* en su centenario”. *Documenta Rubendariana*, 2010, 35, pp. 203-215.
- CAMURATI, Mireya: “Dos cantos al centenario en el marco histórico-social del Modernismo en la Argentina”. *Revista Iberoamericana*, 1989, 146-147, pp. 103-127.
- CARNICÉ DE GALLEZ, Esther: *Lugones y Darío en el Centenario de Mayo*. Bahía Blanca (Argentina): Universidad Nacional del Sur, 1962.
- DARÍO, Rubén: *Poesías. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*. Estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert. Edición de Ernesto Mejía Sánchez. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1952, segunda reimpresión 1993.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*. Murcia: Universidad de Murcia, 1985.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.
- , *Elementos de métrica española*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- , *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007.
- , *Métrica española*. Madrid: UNED, 2014.
- GARCÍA SARAVI, María de las Mercedes: “La Argentina en la lírica de Rubén Darío”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1983, 12, pp. 211-223.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max: *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1962.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular en la poesía castellana*. Segunda edición corregida y aumentada. Madrid: Revista de Filología Española, 1933.
- LOYOLA, Hernán: “Primera aproximación al uso del eneasílabo en Pablo Neruda”. *Revista Chilena de Literatura*, 1996, 49, pp. 103-112.
- MAPES, Erwin K.: “Innovación e influencia francesa en la métrica de Rubén Darío”. *Revista Hispánica Moderna*, 1940, IV, 1, pp. 1-16.
- MARASSO, Arturo: *Rubén Darío y su creación poética*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1934.
- NAVARRO, Joaquina: “Ritmo y sentido en *Canción de otoño en primavera*”. *Thesaurus, BICC*, 1969, XXIV, 3, pp. 408-416.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española* (1956). Barcelona: Labor, 1991.
- PANTORBA, Bernardino de: *La vida y el verbo de Rubén Darío. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1967.

- PARAÍSO, Isabel: *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos, 1985.
- , *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- QUINTERO VALENCIA, Enrique: *Don Rubén de América. Apuntes para un ensayo* (1995), en <http://www.maximogris.net/LITERATURA/rubendeamerica.pdf>.
- RAMA, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970.
- RIVAS BRAVO, Noel: “Darío, escritor clásico”, en Jorge Eduardo Arellano (ed.): *Rubén Darío y su vigencia en el siglo XXI*. Memoria del Primer Simposio Internacional, celebrado en León, Nicaragua, del 18 al 20 de enero de 2003, bajo el patrocinio del Gobierno Municipal. Managua: JEA Editor, 2003, pp. 91-97.
- , “Darío y Borges: lectores agradecidos de *Las Mil y Una Noches*”. *Boletín de la Academia Nicaragüense de la Lengua*, 2013, 37, pp. 215-227.
- SAAVEDRA MOLINA, Julio: “Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío”. *Anales de la Universidad de Chile*, 1935, 18, pp. 5-90.
- , *Bibliografía de Rubén Darío*. Santiago de Chile: Edición conmemorativa de la “Revista Chilena de Historia y Geografía”, 1945.
- , “Tres grandes metros: el Eneasílabo, el Tredecasílabo y el Endecasílabo”. *Anales de la Universidad de Chile*, 1946, 61-62, pp. 5-23.
- TORRE, Esteban: *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la métrica comparada, en el verso español moderno)*. Murcia: Universidad, 1999.
- , *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad, 2000.
- , *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas*. Sevilla: *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*. Anejo V, 2017.
- URIBE FERRER, René: “En el centenario de Rubén Darío”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 1967, 29, 102, pp. 154-169.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: “Consideraciones estructurales sobre la oda”. *Philologia Hispalensis*, 1998, 12, 1, pp. 269-289.
- , *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010.
- VALLE-CASTILLO, Julio: “Rubén Darío y su otra trilogía”. *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 2004, 124, pp. 27-42.

Webs:

http://www.fmmeduccion.com.ar/Escritos/Patrias/himno_nacional_argentino_completo.htm.

