



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

verso libre. Del latín *versus*: surco, verso y vuelto (*verto*, de *vertere*: volver), y *liber*: libre (ing.: *free verse*, fr.: *vers libre*, it.: *verso libero*, al.: *frei Vers*, port.: *verso livre*).

Verso irregular que, en aras de la libertad personal del poeta, no obedece a ningún tipo de norma ni límite prefijados respecto al número de sílabas o a la distribución de los acentos.

En el siguiente poema “El guardián del hielo” de José Watanabe es difícil encontrar, a pesar de la belleza de sus imágenes, una pauta rítmica de carácter fónico regular que presida el texto:

Y coincidimos en el terral
el heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego
de la zafra.
También coincidió el sol.
En esa situación como negarse a un favor llano:
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil

Diluyéndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza

verso libre

de cristal de cuarzo
y enseguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol.
Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:
Yo soy el guardián del hielo.

Conviene recordar que la libertad total en el verso destruye su entidad rítmica, por lo que la expresión misma de *verso libre* aparece entonces como un oxímoron o incluso como una clara contradicción. No existe verso que no se ajuste a un patrón o modelo rítmico previo. El verso verdaderamente libre, al tener que romper con las convenciones establecidas, deja de ser verso en el sentido exacto –métrico– del término. Si se prescinde de los rasgos métricos, son varias las definiciones que se ofrecen sobre el verso libre y su peculiar ritmo, aunque, en realidad, ninguna de ellas permite separarlo claramente del ritmo de la prosa, a no ser por la disposición tipográfica. Las definiciones que poetas y estudiosos han dado a lo largo del tiempo del verso libre suelen presentar problemas no sólo por su ambigüedad y por la imposibilidad de ser aplicadas a todas y muy distintas manifestaciones del verso libre, sino, muy especialmente, porque son, en buena medida, definiciones negativas respecto del verso regular. En todo caso, la denominación *verso libre* esconde una pluralidad de acepciones no siempre compatibles entre sí. Esta diversidad ha provocado que los tratadistas que se han ocupado hasta ahora de la versificación libre hayan tenido que considerar en sus estudios este abanico

de formas y de conceptos que no son sino el resultado del devenir histórico. Así, el verso libre tal como lo entiende Rubén Darío, por ejemplo, no se corresponde exactamente con la idea que tienen de él los simbolistas franceses, Juan Ramón Jiménez o César Vallejo.

Los críticos han destacado en repetidas ocasiones que la característica esencial de la poesía versolibrista es el hecho de ir contra la tradición métrica de las literaturas occidentales, asentada sobre todo en los sistemas silábico y silabotónico. El verso libre es una forma de expresión cercana a las inquietudes de la poesía moderna, una forma que supuestamente cumpliría en el último siglo con las expectativas estéticas de un nuevo arte caracterizado, desde sus raíces románticas, por la ruptura de las que entonces se sentían como rígidas normas de la versificación, especialmente en la poesía francesa. El nacimiento del verso libre se produce en un momento histórico de pérdida de valores tradicionales en que se cuestionan la autoridad y los modelos clásicos, el concepto de la imitación y el papel del lenguaje, aspectos que se desarrollarían en las vanguardias con la desarticulación del orden racional y objetivo de la sintaxis, como se aprecia en el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo, etc.

El fenómeno versolibrista está precedido por distintos experimentalismos métricos, que surgen a raíz del giro estético que comienza en la segunda mitad del siglo XVIII y se completa con los movimientos romántico y post-romántico y las diferentes vertientes del simbolismo y el decadentismo del siglo XIX. Éstos, sin duda, facilitaron la concepción de un verso distinto al verso clásico imperante. Aparte de los experimentalismos métricos, otro de los aspectos determinantes en la aparición del verso libre es la valorización de la prosa literaria a lo largo de todo el siglo XIX, ya iniciada en épocas anteriores. En este sentido, es destacable la aparición de la prosa poética, del poema en prosa y de las

traducciones poéticas en prosa, que venían a reafirmar la idea de que la poesía no tenía que ser expresada necesariamente en verso.

Respecto a los experimentalismos métricos previos al versolibrismo, Isabel Paraíso destaca la importancia de la heterometría, en directa relación con lo que se conoce como polimetría (*La métrica española*, p. 188). Entre los experimentalismos románticos y post-románticos hacia el verso libre, habría que considerar los nuevos tipos versales creados por Gertrudis Gómez de Avellaneda, así como las innovaciones de algunos poetas premodernistas, como Rosalía de Castro, Rafael Núñez, Diego Vicente Tejera o Ventura Ruiz Aguilera (*El verso libre*, p. 63, “La silva y el modernismo”, y *La métrica española*, pp. 198-199). De capital interés es también el desarrollo de la silva en esta época. En la poesía italiana, Leopardi crea, teniendo como punto de arranque la silva, la canción libre o leopardiana, cuya primera manifestación es *A Silvia* (1828), composición que ha sido considerada como un antecedente del verso libre italiano, según ha señalado Pietro G. Beltrami (*La metrica italiana*, p. 128). Casos paralelos a los de los experimentalismos sobre la silva de Leopardi se dan en otros autores de la literatura española del siglo XIX. Especial relevancia tiene Rosalía de Castro no sólo por sus innovaciones sobre la silva, sino también por otras tentativas amétricas, que ha estudiado la profesora Paraíso en diversos trabajos. La silva será esencial en la métrica del modernismo. Así lo han manifestado Max Henríquez Ureña, Tomás Navarro Tomás o José Domínguez Caparrós.

Además de los juegos polimétricos, las adaptaciones del hexámetro o la recuperación del ritmo acentual, es conveniente recordar, dentro la métrica francesa, la aparición del alejandrino tripartito o *trimètre*. En este sentido, José Domínguez Caparrós puntualiza precisamente que el

alejandrino sería el verso “que mejor refleja todos estos intentos de flexibilización” del verso moderno (“El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, p. 188), aspecto tratado por otros autores, como Roger D. Bassagoda, respecto a la evolución hacia el verso libre (“Del alejandrino al verso libre”, pp. 65-113). La transformación del alejandrino tras Baudelaire, en la forma que se ha llamado *l’alexandrin dérégulé* o *libéré*, es clara en las obras de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé, quienes, sin llegar a las rupturas posteriores verdaderamente versolibristas, las anticipan. En *Les premiers poètes du vers libre* (1922) Édouard Dujardin fue uno de los primeros en destacar la labor rítmica innovadora de los experimentos métricos de Paul Verlaine. Al verso liberado, todavía regular, seguiría el libre, caracterizado por prescindir de la medida silábica y de la rima, además de por ser esticomítico (pp. 8-9 y 27). Como sucede en Francia, el alejandrino cobra importancia en el modernismo, según ha hecho ver José Domínguez Caparrós a propósito de Rubén Darío. La flexibilidad de algunos alejandrinos darianos “confluye en esa corriente de libertad que lleva al verso libre” (“Métrica y poética en Rubén Darío”, p. 39). En este sentido, Esteban Torre ha estudiado concienzudamente el alejandrino en diversos trabajos, comparando el alejandrino español con el francés y demostrando que los experimentalismos con el alejandrino no afectan en esta etapa a su estructura esencial. El alejandrino español mal llamado de trece sílabas, falsamente irregular, sería sólo el resultado de una escansión errónea, que no tiene en cuenta fenómenos como el de la cesura (*El ritmo del verso*, pp. 79-99).

El nacimiento del verso libre se sitúa generalmente en Francia con el movimiento simbolista en torno al año 1886, aunque hay que advertir que se trata, en realidad, de un fenómeno internacional. En este sentido, junto a

poetas franceses como Gustave Kahn o Jules Laforgue destaca también Walt Whitman, quien tempranamente experimentaría con el verso libre en su obra *Leaves of Grass*, cuya primera edición, a la que seguirían otras con importantes variantes, es de 1855.

No obstante, algunos versólogos españoles, como Pedro Henríquez Ureña, han defendido que “siempre ha habido verso libre en castellano” (*La versificación irregular*, 1933, pp. 1-6). La irregularidad métrica versolibrista tendría raíces, según Isabel Paraíso, en la poesía popular de los siglos XIV y XIX, y resurgiría con el romanticismo y, sobre todo, con el modernismo y las vanguardias del siglo XX, hablándose entonces de verso libre (*La métrica española*, pp. 39-40). Conviene puntualizar, sin embargo, que, aunque no cabe duda de la existencia de una poesía irregular previa al verso libre, por más que sea marginal en la mayor parte de la poesía culta española, el verso libre es exclusivamente moderno y no hubiera existido como tal sin la influencia de los movimientos poéticos de los siglos XIX y XX. En el ámbito hispánico, son los poetas hispanoamericanos los que realmente introducen el versolibrismo, tanto por la admiración a la literatura simbolista francesa como por un claro deseo de separarse de la tradición española. Sus versos irregulares pueden guardar algunas similitudes con los antiguos, pero el espíritu que los anima es radicalmente distinto. Más que entender el versolibrismo como el desarrollo y la continuación de formas anteriores, es necesario vincularlo a la ruptura con la norma isosilábica imperante a fines del siglo XIX y principios del XX, descartándose, por anacrónica, toda idea sobre un versolibrismo anterior. No deben tampoco considerarse actualmente como versolibristas aquellas formas que los tratadistas de los siglos XIX y otros anteriores llamaban libres simplemente por carecer de rima (verso blanco) o por quedar algún verso sin rima en una composición rimada (verso suelto).

El versolibrismo, pues, tiene una temprana manifestación en la obra de Walt Whitman *Leaves of Grass*, que instauro un tipo de verso libre de carácter prosaico. Para algunos críticos el origen del versolibrismo occidental se debe, sobre todo, al versículo whitmaniano. El verso de Whitman, anterior al *verslibrisme* francés, se fundamenta en el paralelismo originario de la métrica bíblica, que vendría a ser, así, el soporte fundamental para la composición de sus poemas. No cabe duda de la base prosaica de tales textos, los cuales, aunque en ocasiones presentan versos y grupos de versos de base métrica reconocible, según ha estudiado, entre otros críticos, Martin J. Duffell (*A New History of English Metre*, pp. 189-191) no se diferencian de la prosa sino por su disposición tipográfica. Una de las innovaciones whitmanianas fundamentales respecto a la tradición versificatoria es la extremada longitud de algunos de sus versos, que a veces se combinan con versos más breves, pero que acercan el poema a la linealidad prosística. El problema de decidir si un versículo ha de estudiarse como prosa o como verso largo producto de la suma de distintos versos cortos dependerá, sin duda, de sus estrictas cualidades métricas o de la ausencia de éstas, como ha puesto de manifiesto Jean Mazaleyrat en sus *Éléments de métrique française*.

En una carta a Ralph Waldo Emerson de 1856, que sirvió de segundo prefacio a *Leaves of Grass*, Whitman no deja dudas sobre su intención anti-métrica, asociada, como ocurrirá más adelante en el ámbito modernista hispanoamericano, con la libertad e independencia políticas americanas. En el prefacio a la edición de 1888, “Mirada retrospectiva a los caminos recorridos”, el poeta declara que no hay reglas ni convenciones fijas para la poesía, ya que lo fundamental en la creación es siempre la libertad personal.

La tradición whitmaniana alcanza en la literatura anglosajona a buen número de autores; pero también está presente en el nacimiento del *verslibrisme* francés y, desde luego, en otras literaturas occidentales. En el ámbito anglosajón es muy debatida su influencia en los poetas del imaginismo, movimiento a favor del verso libre que vincula a escritores como Ezra Pound, Herbert Read, David Herbert Lawrence o Thomas Stearns Eliot. Muy tempranamente, los nuevos poetas imaginistas rechazan lo que entienden como un descuido formal del verso, de ahí que nieguen la influencia del prosaísmo del versículo whitmaniano, como sucede, por ejemplo, en Eliot o Pound. Ecos de su poesía son apreciables en Carl Sandburg, Allen Ginsberg, Robert Bly o John Ashberry, entre otros.

En Francia su huella en los simbolistas es aceptada sólo por parte de algunos críticos. Pedro Henríquez Ureña separa el verso libre francés del de Whitman, por ser éste es propiamente amétrico. Isabel Paraíso considera que los simbolistas franceses toman del poeta americano sólo “su aspiración a la libertad métrica” (*La métrica española*, p. 186). Se admite, generalmente sin reservas, su impronta en autores posteriores al primer núcleo simbolista, como Saint-John Perse, Paul Claudel, Paul Valéry o André Gide, así como en los poetas unanimistas, sobre todo a raíz de la traducción de León Bazalgette en 1908 de la obra de Whitman. Más afines al versículo whitmaniano serían Valéry Larbaud o Guillaume Apollinaire, según indica Guillermo de Torre (*La aventura y el orden*, pp. 119-120).

La impronta de Walt Whitman en la poesía hispánica aparece primero, como en otras literaturas, por las traducciones de su obra, iniciadas en 1904. Sin embargo, antes de que el versículo prosaico whitmaniano tuviera presencia en la poesía hispánica, el tipo de verso libre más breve y armónico, derivado del simbolismo francés, ya se había hecho notar. En el

ámbito hispánico los primeros intentos de adaptación del versículo whitmaniano son los de Manuel González-Prada, Juan Parra y José Santos Chocano, pero el apogeo del versículo se da en torno a 1916 y 1917 con Carlos Sabat Ercasty, Juan Parra del Riego, León Greiff y Alfredo González-Prada, entre otros. Con auténtica calidad literaria, se hallaría ya años más tarde en la obra de Pablo Neruda, que, según Isabel Paraíso, sería el autor más representativo del movimiento de los whitmanianos, sobre todo con su obra *Residencia en la tierra* (1925-1931). En la literatura española destacan, entre otros, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y León Felipe. Este último, quizás el más claramente influenciado por Whitman, fue también traductor de *Leaves of Grass*. Son las vanguardias el momento histórico de mayor cultivo del versículo, como han destacado Guillermo de Torre (*La aventura y el orden*, pp. 121-123), Tomás Navarro Tomás (*Métrica española*, pp. 454, 489 y 525) o Isabel Paraíso (*El verso libre*, pp. 164-166, 243 y 249). Esta forma versolibrista no es la más frecuente en España, aunque sí reaparece ocasionalmente en poetas posteriores, como sucede, por ejemplo, en algunos poemas de los novísimos. Sí tiene un mayor alcance en la poesía hispanoamericana, en autores como Nicanor Parra o Ernesto Cardenal, por ejemplo.

Aparte del versículo de Whitman, hay que mencionar como base de todo el versolibrismo europeo el núcleo simbolista francés, verdadero foco de irradiación versolibrista en sus diferentes manifestaciones iniciales. En este sentido, la influencia de Whitman en el nacimiento y la expansión inicial del verso libre europeo es muy relativa, ya que el versículo –o verso libre largo– en Europa aparece después del verso libre simbolista, como es el caso de los ya citados Paul Claudel o Saint-John Perse.

Los poetas decisivos en el nacimiento del verso libre francés son, sobre todo, Gustave Kahn y Jules Laforgue. Fue Gustave Kahn el poeta que

comenzó la aventura versolibrista y quien dedicó más atención teórica al nuevo verso. El ambiente literario de la época era, en todo caso, favorable a la aparición del verso libre. Además de la traducción de algunos poemas de Whitman, en 1886 la revista *La Vogue* publica los poemas en prosa de las *Illuminations* de Rimbaud, que hace acompañar de dos poemas más, “Mouvement” y “Marine”. En éstos, especialmente en “Marine” (1872), muchos críticos, como Jean-Pierre Bobillot, entre otros, han visto la primera manifestación del verso libre moderno o, en todo caso, un antecedente directo e inmediato. En esta y otras revistas aparecerán textos versolibristas de Gustave Kahn, Jules Laforgue y Jean Moréas. En 1887, Kahn publica *Le Palais Nomades*, que mezcla verso, verso libre y prosa. Tras él escribirán también poemas en verso libre Édouard Dujardin y Albert Mockel. En 1888 Francis Vielé-Griffin escribe el primer libro escrito por completo en verso libre: *Ancoëus*. La renovación versolibrista se ajustaría a los siguientes parámetros: la libertad absoluta en el verso, la ausencia del encabalgamiento, la no obligatoriedad de la rima, la aliteración y la importancia del ritmo acentual en detrimento de la igualdad silábica de verso a verso. La poesía de Jules Laforgue, a quien animaban por aquel entonces similares inquietudes, es de especial interés por el empleo de un lenguaje familiar y prosaico de influencia considerable en autores como Leopoldo Lugones o Thomas Stearns Eliot. No obstante, como ha señalado Isabel Paraíso, fueron muy pocos los textos verdaderamente irregulares de Jules Laforgue (*La métrica española*, p. 186). La práctica de mezclar el verso libre y el regular es, por otro lado, frecuente en los simbolistas, caso de Henri de Régnier, Émile Verhaeren, Jean Moréas o el mismo Gustave Kahn, práctica que alcanza a muchos autores del siglo XX, como es apreciable en el verso libre del surrealista Paul Éluard, según han indicado Jean Mazaleyrat y muy tempranamente Henri Morier a propósito de los poetas simbolistas.

La libertad, ya defendida por Whitman con un sentido a la vez literario y político, está presente en las primeras definiciones del verso libre, y junto a ella, la novedad, la sorpresa y la idea de que el nuevo verso es reflejo y expresión directa de la interioridad personal, por lo que su ritmo no obedecería a la realización de un canon previo, sino a la armonía interior, al ritmo personal del autor. Estas ideas aparecen tanto en Whitman como en los primeros versolibristas del simbolismo francés y se repetirán por buena parte de poetas y estudiosos posteriores para explicar cualquier tipo de versificación libre. Frente a la opinión generalizada de la libertad como principio elemental del versolibrismo, no faltan, sin embargo, poetas que niegan de forma absoluta esta libertad en el verso, como es el caso de Eliot.

Las opiniones de los primeros versolibristas respecto al verso libre fueron recogidas en los prólogos de sus libros y en algunas de las encuestas sobre la poesía de la época. Cabe destacar, en este sentido, tanto la encuesta de Jules Huret en 1891 como la de Filippo Tommaso Marinetti en 1909. En la primera, *Enquête sur l'évolution littéraire*, los poetas versolibristas eran todavía una minoría, cuya estética se oponía a la de los parnasianos y a la de los naturalistas. Pero en la encuesta realizada por Marinetti, *Enquête internationale sur le vers libre*, el número de versolibristas aumentó considerablemente y, desde luego, la importancia de la nueva poesía. Entre los nuevos poetas teóricos destacan Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, Camille Mauclair o Henri Ghéon, aunque éstos, en general, reiteran los conceptos teóricos anteriores.

El primer teórico del versolibrismo francés es Gustave Kahn, cuyas ideas sobre el verso libre se recogen, entre otros escritos, en la respuesta que dio a la *Enquête sur l'évolution littéraire* o en el prefacio a sus *Premiers poèmes* de 1897, donde aparecen bien sintetizadas sus ideas

versolibristas. En el prefacio de 1897, señala la importancia de la nueva técnica versificatoria, que asocia a la armonía del ritmo individual. Establece Kahn la idea de las células rítmicas, producto del impulso interno y libres del patrón métrico prefijado. La unidad rítmica del verso se basaría en la unidad de sentido, de manera que el poeta libre prescindiría del encabalgamiento al dejarse arrastrar por el sentido de la frase breve. Así, la unidad del verso se define como “un fragment le plus court possible figurant un arrêt de voix et un arrêt de sens” (p. 24). La cohesión de estas unidades en el poema se lograría por las aliteraciones. Este principio armónico se conjuga con otro principio interno que cohesiona el poema y sus estrofas: el de la unidad de sentido no sólo de cada verso, sino de cada conjunto estrófico del poema.

Ya Stéphane Mallarmé había anunciado la necesidad de crear una forma nueva que no fuera ni verso ni prosa, sino la expresión absoluta de la música interior. La relación entre la interioridad subjetiva del poeta y los experimentalismos métricos es evidente en el texto teórico “La música y las letras”, de 1894, donde relaciona el verso libre con el desequilibrio espiritual del hombre moderno y la modulación rítmica personal, que habría encontrado en esta nueva forma su plenitud expresiva: “Un hermoso hallazgo, con el que queda, poco más o menos, clausurada la búsqueda de ayer, lo tenemos en el *verso libre*, modulación (digo a menudo) individual, ya que toda alma es un nudo rítmico” (*Prosas*, p. 211).

La defensa de la libertad personal frente al verso anterior se repite en otros autores contemporáneos. El simbolista René Ghil reclama, en su famoso *Traité du verbe*, de 1886, un ritmo nuevo, más libre y que tuviera en cuenta el valor cromático de las vocales, influido, sin duda, por el poema “Voyelles” de Arthur Rimbaud. Junto con la reivindicación de la

libertad, relacionan siempre versolibrismo y ritmo personal autores como Francis Vielé-Griffin, Adolphe Retté, Henri de Régnier, Jean Moréas, etc.

La concepción de la estrofa es también importante en estos autores. Albert Mockel se refiere al acento oratorio de la estrofa, relacionado con la música, sin duda bajo la influencia de Richard Wagner. Henri de Régnier concibe el orden estrófico como un caleidoscopio cuyos versos forman un conjunto de ecos o reverberaciones múltiples de una misma imagen, idea o sentimiento. Algo después los imaginistas reivindicarán, siguiendo la tradición de poetas anteriores como Samuel Taylor Coleridge, la unidad orgánica del poema. En la encuesta de 1909 preparada por Filippo Tommaso Marinetti, y a pesar de la crisis versolibrista que había afectado a poetas como Jean Moréas o Henri de Régnier, haciéndoles volver a formas clásicas, son apreciables ya las dos actitudes básicas respecto a la estrofa en el verso libre: si el grupo de Émile Verhaeren aboga por un verso libre sin preocupación estrófica, expresión del mundo interior del poeta, el de Francis Vielé-Griffin y Henri Ghéon, más conservador, entiende siempre el verso libre dentro del conjunto estrófico, anulando la mera individualidad.

En la búsqueda de una nueva forma poética más auténtica y cercana al ritmo personal, era fundamental también la necesidad de adecuar las normas de la versificación a la pronunciación real. Los cambios fonéticos exigían una renovación de las convenciones versales. En efecto, estos cambios fonéticos hicieron, por ejemplo, que la *e* muda francesa, que no se adecuaba ya a la pronunciación habitual, supusiera un impedimento para un tipo de verso que los poetas querían acercar al lenguaje cotidiano. El poeta versolibrista prescindió de la *e* muda, en contra de la tradición métrica, cuando ésta no se pronunciaba en la realización acústica del verso, como tempranamente apuntó Édouard Dujardin en 1922. Estos cambios, fruto de

las variaciones lingüísticas, han dado lugar a menudo, como ha estudiado Esteban Torre, a erróneas interpretaciones en la escansión de los versos (*Métrica española comparada*, pp. 18-19, y *El ritmo del verso*, pp. 25 y 39). La importancia otorgada por los simbolistas a la pronunciación real en la nueva poesía y el nuevo verso, caso de Gustave Kahn, por ejemplo, se explica por el propósito de fundamentar el verso en su verdadero principio acústico.

A partir de los dos núcleos iniciales versolibristas, el de Walt Whitman y su versículo bíblico y el de los simbolistas franceses, el verso libre se extiende como fenómeno internacional por toda Europa, primero en los movimientos afines a la estética simbolista y después en las vanguardias históricas.

El nacimiento del verso libre hispánico no puede separarse del contexto internacional, especialmente en sus orígenes, ligado a la poesía francesa y a las innovaciones simbolistas, en clara relación con el movimiento modernista. Precisamente en el período modernista se habrían constituido, según Isabel Paraíso, los tipos de verso libre fundamentales de la poesía hispánica, plenamente formados en 1898 (*El verso libre*, pp. 392-406). Como sucede en la literatura gala, una cuestión debatida en la literatura hispánica es la de quién fue el iniciador del verso libre. Entre los propios modernistas, Rubén Darío, con algunos otros autores, atribuye la paternidad del verso libre hispánico a Carlos Alfredo Becú, según señala en su *Autobiografía*: “Un Benjamín de la tribu, Carlos Alberto Becú, publicó una *plaque* donde por primera vez aparecían en castellano versos libres a la manera francesa, pues los versos libres de Jaimes Freyre eran combinaciones de versos normales castellanos” (*OC*, I, p. 128).

En efecto, como ha estudiado Isabel Paraíso, Becú inicia el poema versolibrista basado en el ritmo de imágenes, de ahí que Darío, notando la diferencia con el verso libre basado en ritmos fónicos de Ricardo Jaimes Freyre, se inclinara por él respecto a la invención del nuevo verso. No obstante, fue Jaimes Freyre en su *Castalia bárbara* el iniciador del verso libre en la tradición de la poesía hispánica con la silva libre (*El verso libre*, pp. 99-101). Aunque la fecha de publicación de su libro es 1898, los poemas fueron compuestos en 1894. Otro problema más se plantea si se considera el “Nocturno” de José Asunción Silva, publicado en 1894, pero escrito en 1892. La cuestión radica, sin embargo, en si se puede aceptar “Nocturno”, basado en la versificación de cláusulas, como verdadero poema en verso libre, al estar regido por un claro modelo rítmico binario que se va cumpliendo a lo largo de los versos del poema. La longitud de estos versos y su irregularidad han hecho que se les relacione con el verso libre, aunque es necesario desvincular esta forma del puro versolibrismo, ya que la reiteración de los pies métricos presupone un modelo que no se subvierte ni conduce al desorden rítmico. La expectativa del lector no se rompe, sino que se confirma a lo largo del poema. Es lo que sucede también con otras formas afines que se practican en el modernismo.

Especial atención dentro del modernismo hispánico merece Ricardo Jaimes Freyre no sólo por ser él mismo iniciador en lengua española de esta forma poética, con la variante versolibrista de la silva libre, sino por sus reflexiones teóricas sobre el verso libre, que se recogen en *Leyes de la versificación castellana*, libro publicado en 1912, aunque ya en 1906 habían aparecido dos artículos en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* que anticipan algunas ideas del libro. Fundamentando su idea del verso sobre lo que llama el período prosódico (*Leyes de la versificación castellana*, p. 195), Jaimes Freyre explica que cuando los períodos

prosódicos del verso son variados y diferentes entre sí, como sucede con la prosa, el verso carece de armonía y de ritmo. Ante este hecho, como hicieron los primeros versolibristas franceses y otros modernistas, como Lugones, recurre a la estrofa para explicar la armonía del poema; pero cuando no se repite la misma combinación estrófica de versos arrítmicos en el poema, aparecería el *verso libre* o *polimorfo*, el verso sin ritmo o *arritmo* que –añade– “no es tal en mi opinión”, porque “carece de las condiciones fundamentales de aquella artística y armoniosa forma” y porque “la unión de *períodos diferentes* constituye la prosa” (ib., pp. 223 y 227). Este “verso”, que realmente responde a la idea de libertad, no entraría “en los dominios de la métrica, sino en los más amplios de las formas de expresión” (ib., p. 240). Ricardo Jaimes Freyre, que se atribuye la invención del “verdadero *verso libre*” en lengua española, indica que no es el verso libre un semirritmo, ni un intermedio entre la prosa y el verso, sino “una forma diferente del verso y de la prosa”, una “tercera forma”. Tan inadecuada resultaría entonces la denominación de prosa poética o prosa rítmica como la de verso amorfo o polimorfo. Así, pues, prefiere hablar de *arritmos* y de *arritmia* (ib., pp. 236-240). La cualidad artística del *arritmo* moderno residiría en el empleo del estilo poético y en la mezcla con verdaderos “versos de textura rítmica, que distribuidos aquí y allá, pueden servirle de artísticos puntales” (ib., p. 243). Es lo que él mismo hace en algunos de sus poemas en los que son apreciables, como hiciera ver Rubén Darío, los ritmos fónicos.

En *Prosas profanas* (1896), de Rubén Darío, aparecen otros dos tipos de verso libre: el verso paralelístico menor y el versículo mayor o poema en prosa, aunque hay que advertir que la poesía dariana no se rige, en general, por el versolibrismo. Junto a otros estudiosos, Pedro Henríquez Ureña señaló tempranamente el poema “Heraldos” como ejemplo en el que

desaparece cualquier modelo métrico de igualdad silábica o de repetición de ritmo de cláusulas, observando tan sólo en él algunas asonancias. La destrucción de todo paradigma en “Heraldos” correspondería a los ensayos de verso libre con forma amétrica. En efecto, son evidentes los problemas que plantea este texto en la escansión, con versos que van desde las dos a las catorce sílabas:

¡Helena!

La anuncia el blancor de un cisne.

¡Makheda!

La anuncia un pavo real.

¡Ifigenia, Electra, Catalina!

Anúncialas un caballero con un hacha.

¡Ruth, Lía, Enone!

Anúncialas un paje con un lirio.

¡Yolanda!

Anúnciala una paloma.

¡Clorinda, Carolina!

Anúncialas un paje con un ramo de viña.

¡Silvia!

Anúnciala una corza blanca.

¡Aurora, Isabel!

verso libre

Anúncialas de pronto

un resplandor que ciega mis ojos.

¿Ella?

(No la anuncia. No llega aún.)

Si bien al principio es claro el ritmo del octosílabo con versos quebrados de tres sílabas, en los siguientes desaparece ya cualquier pauta rítmica silábica o acentual. El mismo Darío era consciente de la inconsistencia métrica de estos versos, según expone en *Historia de mis libros*: “En *Heraldos* demuestro la teoría de la melodía interior. Puede decirse que en este poemita el verso no existe, bien que se imponga la notación ideal. El juego de sílabas, el sonido y el color de las vocales, el nombre clamado heráldicamente, evocan la figura oriental, bíblica, legendaria, y el tributo y la correspondencia” (OC, I, p. 209). A la luz de estas palabras, parece clara la herencia simbolista de Stéphane Mallarmé, así como de los primeros versolibristas franceses: melodía interior, juegos de sonidos, etc. Según Isabel Paraíso, con “Heraldos” se iniciaría en la poesía hispánica el verso libre paralelístico menor, caracterizado por “renunciar a los ritmos fónicos versales (metro, acento, rima, estrofa) y anclarse, en cambio, en procedimientos retóricos (paralelismos, acumulaciones, etc.)” (*El verso libre*, p. 106).

Además del verso paralelístico menor, Darío contribuye a extender el versículo mayor, también denominado verso libre paralelístico mayor o, según los autores, poema en prosa, como es el caso del poema, también de *Prosas profanas*, titulado “El país del sol”. El mismo Rubén Darío lo llama “poema en prosa rimada” y lo vincula en su *Autobiografía* a las novedades

francesas, especialmente a los *Lieds de France* del parnasiano Catulle Mendès (*OC*, I, p. 208).

Otros poemas darianos, como la “Salutación a Leonardo”, de *Cantos de vida y esperanza* (1905), dan cuenta de la experimentación dariana. Darío menciona la “Salutación a Leonardo” como una composición “escrita en versos libres franceses” (*OC*, I, p. 217), dada la clara base rítmica, aunque cambiante, del poema. Tomás Navarro Tomás (*Los poetas en sus versos*, pp. 221 y 229) califica el poema como “amétrico polirrítmico”. Isabel Paraíso relaciona la heterometría del texto con la silva libre y el ritmo acentual (*El verso libre*, p. 118). También José Domínguez Caparrós ve en “Salutación a Leonardo” un “ejemplo de confluencia de varias de estas formas de versificación”, desde la versificación de cláusulas hasta la libre (“Métrica y poética en Rubén Darío”, p. 36). Otros autores se han referido también a los experimentalismos darianos como camino al verso libre moderno.

Un problema especial plantea los poemas hexamétricos, como sucede con “Salutación del optimista” de *Cantos de vida y esperanza*, que, según advirtió Pedro Henríquez Ureña recuerda el ritmo hexamétrico, aunque con bastante libertad, como ocurre en “Salutación del águila”, de *El canto errante* (1907). Distintos críticos de la obra dariana han calificado estos poemas como experimentos hexamétricos. El mismo Rubén tiene un concepto algo peculiar del verso libre, que asocia con la música interior, con el ritmo de cláusulas y con el ritmo hexamétrico en versos con rima.

En las primeras décadas del siglo XX, otros autores se lanzan a las innovaciones métricas en España: Marquina, con su adaptación del hexámetro, Unamuno, que, influido por Leopardi, practica la silva libre, Enrique Díez-Canedo, Ramón Pérez de Ayala, este último con verso

totalmente libre, o Juan Ramón Jiménez. Hay que tener en cuenta otros aspectos que contribuyen a preparar el camino hacia el verso libre, como el desarrollo de la prosa poética, las traducciones de poetas franceses y las de Walt Whitman, además de la introducción del haiku, según han estudiado detenidamente Isabel Paraíso (*El verso libre*, pp. 184-200, y *La métrica española*, pp. 190 y 209) o Pedro Aullón de Haro (*El jaiku en España*). Como se observa, no siempre es fácil delimitar el verso libre de otras formas afines. Los experimentos anteriores con el hexámetro, el verso acentual o la silva, por ejemplo, han sido frecuentemente relacionados con la versificación libre.

José Domínguez Caparrós ha insistido en la importancia de los experimentalismos modernistas en la formación posterior del verso libre hispánico, destacando la importancia de la flexibilización del verso silábico por nuevas formas de versificación acentual y por el empleo de formas amétricas no acentuales, como hexámetro (“El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”, p. 186). Son muchos los autores que han relacionado el versolibrismo tanto con la métrica acentual no silábica como con los intentos de recuperación del verso de ritmo hexamétrico. Así lo han hecho ver Julio Saavedra Molina, Mario Méndez Bejarano, Boris Tomashevski, Mijail Gasparov, Víctor Žirmunskij, Oldrich Bělič, Philip Hobsbaum o Bruce Lawder, entre otros.

La métrica bárbara de Giosuè Carducci influyó en la literatura hispánica en poetas como Juan Gualberto González, Gertrudis Gómez de Avellaneda o Rubén Darío. Este último puso de moda el tipo de hexámetro cultivado por Carducci, pero con orígenes en el siglo XVIII. No obstante, la práctica del hexámetro en la literatura hispánica se había iniciado mucho antes, según ha estudiado José Domínguez Caparrós, clasificando los

diferentes tipos de versos hexamétricos de acuerdo con las distintas imitaciones en español –cuantitativa, acentual y bárbara– (*Métrica española*, p. 182, y *Diccionario de métrica española*, p. 178). A pesar de la indudable relación entre las del hexámetro y los experimentalismos del siglo XIX, el ritmo hexamétrico posee sus propias normas, por lo que conviene no confundirlo con la versificación libre. Esteban Torre (*Métrica española comparada*, pp. 99-101), Isabel Paraíso (*El verso libre*, pp. 112-114) o el mismo Domínguez Caparrós (*Métrica española*, p. 183), además de otros versólogos, han insistido muy oportunamente en la necesidad de separar las adaptaciones del hexámetro del verso libre.

Como en otras literaturas, también en la literatura hispánica se ha hablado a menudo de la métrica acentual en relación con el verso libre. El verso construido a partir de la repetición de un pie métrico –o cláusula– se ha asociado e identificado frecuentemente con el versolibrismo. El ritmo acentual de cláusulas se vincula al verso libre sobre todo en el movimiento modernista, concretamente a partir del poema “Nocturno”, de 1892, de José Asunción Silva, y de otros poemas posteriores de Rubén Darío. No obstante, la versificación tónica y sus experimentos anisosilábicos no son identificables con el versolibrismo, pues se rigen por una pauta previa.

A la corriente ya asentada del experimentalismo y cierto versolibrismo modernista y post-modernista se suma Leopoldo Lugones con su verso de imágenes rimado libre. Para Lugones, rima y estrofa son importantes en la nueva concepción del poema versolibrista. Según él, el verso libre “atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa”, pero es especialmente la rima el elemento esencial (L. Lugones, *Lunario sentimental*, pp. 95-96). Lugones había iniciado este tipo de verso libre con rima, de cierta composición pseudo-estrófica en 1905 en *Los crepúsculos del jardín*, que continuaría, bajo la influencia de Jules Laforgue, en libros posteriores

como *Lunario sentimental*, de 1909. Roger D. Bassagoda considera a Leopoldo Lugones el verdadero iniciador del versolibrismo hispánico, ya que los experimentos anteriores, con interrupciones arrítmicas ocasionales, no pertenecerían realmente al auténtico verso libre. De hecho, si se elimina la rima de los aquellos versos amétricos de Lugones, no queda más que el juego retórico de las imágenes, que será el que se encuentre en el versolibrismo de la vanguardia más radical (“Del alejandrino al verso libre”, pp. 102-105).

Con las vanguardias literarias de principios del siglo XX, el versolibrismo se extiende y se desarrolla hasta llegar en muchos casos a la destrucción del concepto de verso. La metamorfosis del verso se conjuga en la nueva literatura con el hermetismo significativo y la ruptura de la sintaxis. Muchos de los tópicos aplicados al verso libre se dejan ver en la teoría de otros ámbitos artísticos, especialmente en la pintura y su tendencia a la abstracción. Las expectativas creadas en torno al verso libre y su defensa de una libertad total se cumplen plenamente en esta etapa. Así lo manifiesta, por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna al referirse a las palabras en libertad del futurista Filippo Tommaso Marinetti (*Ismos*, pp. 110 y 112-113). En muchos casos, estas palabras en libertad se transforman en prosa poética, en caligramas, en discursos fragmentados que no pueden llegar a definirse ni desde los presupuestos de la prosa ni desde los del verso.

Como ha indicado Isabel Paraíso, el triunfo del verso libre en las vanguardias es el del verso de imágenes libre, basado, como su nombre indica, en imágenes y metáforas (*La métrica española*, pp. 190 y 207). A menudo se prescinde ya de la rima y se afirma con ello la idea de un verso libre sin rima, que impera en la conciencia de autores y lectores de la

mayor parte del siglo XX. La pérdida de la rima se relaciona con el influjo de Walt Whitman y de Juan Ramón Jiménez, aunque todavía en un poeta de vanguardia como Vicente Huidobro, por ejemplo, la rima sigue siendo considerada como un elemento básico del poema.

Si bien en el ultraísmo no hay, como señala Tomás Navarro Tomás (*Métrica española*, p. 471), un excesivo aumento de la versificación libre, si se compara con el creacionismo, la esencia de lo lírico se identifica ya con la imagen y no con el verso. Años después, José Ortega y Gasset definiría la poesía como “el álgebra superior de las metáforas” (*La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 43). Isabel Paraíso, que ha estudiado la trayectoria versolibrista de Jorge Luis Borges desde sus inicios ultraístas, señala que, mucho antes que Nicanor Parra, sería éste el autor que más aproxima la prosa al verso, construyendo un tipo de verso narrativo basado en la emoción y el pensamiento. Es lo que sucede, por ejemplo, en el poema “Barrio recuperado”:

Nadie vio la hermosura de las calles

hasta que pavoroso en clamor

se derrumbó el cielo verdoso

en abatimiento de agua y de sombra.

El temporal fue unánime

y aborrecible a las miradas fue el mundo,

pero cuando un arco bendijo

con los colores del perdón la tarde,

y un olor a tierra mojada

verso libre

alentó los jardines,
nos echamos a caminar por las calles
como por una recuperada heredad,
y en los cristales hubo generosidades de sol
y en las hojas lucientes
dijo su trémula inmortalidad el estío.

Se afirma que el verso libre de Jorge Luis Borges, al menos en los primeros libros, derivaría del de Lugones, aunque sin rima. Al mayoritario verso libre de imágenes de su poesía se sumaría la modalidad bastante frecuente del verso libre paralelístico (*El verso libre*, pp. 360-365 y 374). No obstante, la presencia del paralelismo se conjuga en algunos poemas con la del ritmo endecasilábico, como es apreciable en el poema “La rosa”:

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,

María Victoria Utrera Torremocha

la que siempre es la rosa de las rosas,

la joven flor platónica,

la ardiente y ciega rosa que no canto,

la rosa inalcanzable.

El mismo Borges fue consciente de que, en muchos casos, su versolibrismo se ajustaba perfectamente a los esquemas del verso tradicional. Así, en el prólogo a *Elogio de la sombra*, después de apuntar las relaciones entre versículo y prosa, afirma: “Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los psalmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo” (*Obra poética*, p. 317).

Al lado de otras formas de verso libre más rítmicas o conservadoras, que perdurarán en todo el siglo XX, una parte de la poesía vanguardista hace del verso una línea despojada de cualquier secuencia rítmica de carácter fónico, por lo que sólo se identifica como tal verso por su disposición tipográfica, de ahí que algunos críticos hayan hecho ver, como en el caso de Vicente Huidobro, la clara relación de este tipo de verso con la prosa poética.

El creacionismo se acoge plenamente al verso libre moderno, según Tomás Navarro Tomás (*Métrica española*, pp. 471-472.) En Vicente Huidobro la negación de la estética precedente se manifiesta en distintos textos teóricos especialmente significativos: el conocido manifiesto “*Non serviam*”, el prólogo al poema *Adán* o los escritos recopilados en *Pasando y Pasando y Manifiestos*. También comparte Huidobro planteamientos anteriores al entender, con Lugones, el versolibrismo dentro de la armonía

verso libre

total de la estrofa o al emplear la rima en alguna de sus composiciones versolibristas. La destrucción del verso va, a veces, acompañada de la plena desintegración de las palabras y su significado, como sucede, por ejemplo, en el Canto VII de *Altazor* (1931):

Ai aia aia

ia ia ia aia ui

Tralalí

Lali lalá

Aruaru

urulario

Lalilá

Rimbibolam lam lam

Uiaya zollonario

lalilá

Monlutrella monluztrella

lalolú

Montresol y mandotrina

Ai ai

Montesur en lasurido

Montesol

Lusposedo solinario

Otro de los poetas más destacados de la vanguardia hispánica es César Vallejo, especialmente por su libro *Trilce*, de 1922, de indiscutible repercusión en la poesía posterior. Aunque algunos críticos han observado en *Trilce* una importante preocupación rítmica, la deconstrucción de la palabra se une a la deconstrucción del ritmo, de ahí las rupturas frecuentes, que cumplirían un esencial papel en la restitución del significado, según ha estudiado José Carlos Rovira.

Hay que considerar igualmente a partir de esta etapa vanguardista el uso del versículo y del poema en prosa, cuyas manifestaciones, según se ha comentado ya, se hacen más frecuentes, sobre todo con el asentamiento de las vanguardias y la entrada del surrealismo –Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca etc. Igualmente, la etapa vanguardista afianza los juegos con tipográficos de la página que ya habían sido iniciados por Stéphane Mallarmé en su *Coup de dés*. De este modo, la importancia de la imagen se une a lo visual. En Gerardo Diego, que asocia el ritmo poético libre a lo espiritual personal y a la música, la imagen adquiere un papel relevante como fundamento del poema, además de los espacios en blanco, en clara conexión con la línea teórica del creacionismo y de otros movimientos afines. Es lo que ocurre en el siguiente fragmento del poema “Mar” de Gerardo Diego, que Isabel Paraíso califica como verso de imágenes libre en su estudio *El verso libre hispánico*. Obsérvese, además, que, aparte de la rima, los versos están sujetos al ritmo endecasilábico:

Cuántas tardes viudas

arrastraron sus mantos sobre el mar

verso libre

Pero ninguna

como tú

tarde grave

hermana mía

dolorosa como una

señorita de compañía

Aquel poema desplegó sus velas

y escribió con la quilla sus estelas

versos horizontales

salpicados de acentos

que cantan sacudidos por los vientos

Uno de los poetas de mayor trascendencia en el siglo XX y que mayor confusión ha creado en torno al verso libre es Juan Ramón Jiménez. A menudo se fecha la entrada definitiva del verso libre en su obra en 1917, con la escritura del *Diario de un poeta recién casado*. Él mismo explica que “en él usé por vez primera el verso libre: éste vino con el oleaje, con el no sentirse firme, bien asentado” (R. Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, p. 84). En sus consideraciones teóricas, Juan Ramón, que participa del concepto de verso libre ligado a la subjetividad poética – “verso libre, sólo mío” –, identifica toda composición sin rima y sin medida fija, por más que se mantenga dentro de moldes octosilábicos o endecasilábicos, con el verso libre, que, en consecuencia, asocia con la prosa (*Estética y ética estética*, p. 308). No obstante, lo que el poeta de Moguer considera verso

libre es, salvo escasas excepciones, un poema de ritmo endecasilábico sin rima, es decir, una silva impar sin rima. La clara base rítmica tradicional del verso de su silva es lo que, probablemente, ha permitido que se haya convertido en la forma más común de verso *aparentemente* libre. Este modelo será ampliamente empleado por numerosos poetas del siglo XX hispanoamericanos y españoles como Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Octavio Paz, etc., al lado de otras combinaciones verdaderamente irregulares. En estos casos de poemas de versos de ritmo endecasilábico o silva impar sin rima no debe hablarse de versolibrismo. Otra cuestión diferente es el caso de los poemas de ritmo predominantemente impar en los que aparecen versos discordantes, a los que Isabel Paraíso denomina silva libre impar (*El verso libre*, pp. 200-206, 225-240 y *La métrica española*, p. 200). En la línea juanramoniana, algunos críticos han seguido calificando como poemas versolibristas aquéllos en los que los versos están regidos por el ritmo endecasilábico con ausencia de rima. Es lo que sucede, por ejemplo, muy a menudo en la poesía actual. A veces las irregularidades son sólo aparentes y se insertan en un contexto rítmico regular. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “Los automóviles”, de Luis García Montero, en el que la diversidad de la medida de los versos no debe confundir al lector sobre su absoluta regularidad, basada en el ritmo endecasilábico de la silva:

Los automóviles llegaron aquí un año de repente,

y con ellos el tiempo, hacia mil novecientos

cincuenta y ocho entonces.

Están los mismos tilos al borde del jardín,

los mismos ojos detrás de la ventana,

verso libre

siempre conventual

a las fuentes vacías del invierno.

Nos fue dado el amor

de pronto por la vida y sus cosas pequeñas,

armarios diminutos donde encerrar la infancia.

¿Recuerdas?

Era blanco el tejado, y se posan aún

de día las palomas

y sus ojos nos miran como un fuego tardío

cada vez que salimos huyendo de la casa.

Yo he buscado su piel en todas mis amantes,

la marejada rubia de sus hombros,

la formación de almendras que estallaba en su boca

y que luego ponía en las manos de él,

él, que estaba allí,

allí también entre nosotros,

como un inmenso capitán de plomo.

Yo me pregunto entonces si este rostro es mi rostro

María Victoria Utrera Torremocha

o es la vieja pasión de una guerra perdida.

Dos minutos ahora para salir a escena.

Sentir sobre el escote

cómo arden los focos: canta,

canta para París

y para Siena,

tú que crees que el tiempo no es asunto

de tilos y palomas,

mi viejo capitán de plomo herido,

cierra tu dulce corazón desperdiciado

a las nieves de un parque,

como si amaneciese y abrieras la ventana

y por primera vez

notases que el invierno se ha convertido

en éxito.

La euforia versolibrista experimenta un claro auge hacia finales de la década de los 20, con las poéticas surrealistas y la poesía política de protesta. Tras el modernismo se cultivan el verso libre amétrico vanguardista o verso de imágenes libre, el versículo whitmaniano y la silva con diferentes grados de rupturas rítmicas. En buena parte de los poetas del siglo XX se observa una tendencia a los ritmos conocidos dentro de los

verso libre

poemas versolibristas, en los que no se llega a romper totalmente la tradición métrica, de ahí que no se pueda llegar a identificar en estos casos verso libre y prosa. El caso de Pablo Neruda resulta interesante. Su verso libre obedece, en buena parte de su poesía, a una clara tendencia rítmica marcada por frecuentes rupturas. A ello se añade la práctica poética del versículo y del poema en prosa, sobre todo a partir de *Residencia en la tierra*, y bajo la influencia del surrealismo. En el poema “Entierro en el este” es apreciable la tendencia a los ritmos endecasilábicos:

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,
de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados
con azafrán y frutas, envueltos en muselina escarlata:
bajo mi balcón esos muertos terribles
pasan sonando cadenas y flautas de cobre,
estridentes y finas y lúgubres silban
entre el color de las pesadas flores envenenadas
y el grito de los cenicientos danzarines
y el creciente monótono de los tam-tam
y el humo de las maderas que arden y huelen.

Porque una vez doblado el camino, junto al turbio río,
sus corazones, detenidos o iniciando un mayor movimiento,
rodarán quemados, con la pierna y el pie hechos fuego,

María Victoria Utrera Torremocha

y la trémula ceniza caerá sobre el agua,
flotará como ramo de flores calcinadas
o como extinto fuego dejado por tan poderosos viajeros
que hicieron arder algo sobre las negras aguas, y devoraron
un alimento desaparecido y un licor extremo.

En las poéticas surrealistas tanto el verso libre como el poema en prosa –o versículo mayor– se conciben como formas más cercanas al inconsciente y a la verdad personal (Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Luis Cernuda). No obstante, la versificación libre de algunos poemas surrealistas sigue a menudo el modelo de la silva. No faltan, desde luego, algunos casos más irregulares cercanos a la prosa, basados en las reiteraciones y los juegos de imágenes, como sucede, por ejemplo, en *Poeta en Nueva York*, donde, por otro lado, el verso libre suele alternar en un mismo poema con el verso regular. Así se aprecia, por ejemplo, en el poema “1910 (Intermedio)”. Obsérvese, en este sentido, las dos últimas agrupaciones de versos:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez vieron la blanca pared
donde orinaban las niñas

verso libre

el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos.

Cajas que guardian silencio de cangrejos devorados.

En el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.

Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas

cuando buscan su curso encuentran su vacío.

hay un dolor de huecos por el aire sin gente

y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

El verso libre fundamentado en la imagen es también fundamental en la obra de Rafael Alberti *Sobre los ángeles* (1929). Poco después su poesía adquiere tintes más revolucionarios y, sin abandonar el versolibrismo, evoluciona al versículo y a la prosa, como ha estudiado Isabel Paraíso (*El verso libre*, pp. 230-233). Él mismo advirtió también, como lo hiciera Borges, el ritmo clásico endecasilábico y sin rima de buena parte de su poesía (*Poesías completas*, p. 790). También en Octavio Paz, por ejemplo, aunque cultiva varios tipos versolibristas, se percibe el verso libre de base endecasilábica.

A diferencia de lo que sucede en buena parte de la poesía hispanoamericana, tras la guerra civil española se produce en España, según ha estudiado Isabel Paraíso (*El verso libre*, pp. 319-323), una importante vuelta a las formas tradicionales, que, por otro lado, nunca habían desaparecido. Aunque el versolibrismo toma nuevo empuje en 1944 con la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre, en la poesía española de postguerra, lo habitual es la vuelta a formas tradicionales, que convive con un limitado espíritu vanguardista de algunos poetas. Con la generación de los poetas de los 70 hay cierta recuperación de los experimentalismos, aunque en la actualidad muchos escritores muestran preferencia por el poema sujeto a los cánones métricos regulares, de ahí que en las últimas generaciones poéticas no sean tan frecuentes ni el verso libre ni el versículo de índole claramente arrítmica. El poema “Atis-Adonis”, de Luis Antonio de Villena, ilustra perfectamente esta clase de verso libre predominantemente arrítmico y en el que sólo de forma ocasional pueden encontrarse ecos de la versificación regular:

verso libre

Para guiarme fuera de la melancolía del tiempo
y del espacio, para mostrarme el vigor de la vida
siendo cazador contigo y luchador contigo, y sentirte
sol cuando tras la cascada desciende, mientras
te bañas en la gloria de un cenit estival, desnudo.

Para que me unjas con el bálsamo de la sonrisa,
y me ciñas el arco del bienestar y me des la flecha
de la amistad que dura. Para que me otorgues
la guirnalda del goce, y al estrechar tu cuerpo
sepa por fin que vivo. Para ser contigo el navegante
arcádico, el hermano de *razzia* en la moto nocturna,
El Corzo y el Jaguar en vivac entre helechos...

Para que dances y otorgues y sucumbas y te multipliques,
hazme como tú sumiéndome en tu lumbre
—sol, dureza, miel, vara de nardos, floración de azúcar—
condúceme al cubil donde tu cuerpo fulja.

Llévame para que sea, como tú, un inmortal
que muere, y vivamos sucesivos en quienes gozan su
lucha fingida y el sexo de los sueños, y birlan

María Victoria Utrera Torremocha

un alcohol en el supermercado, y gritan de placer cuando

se miran. Conduceme: Muerto como tú y vivo como tú

para gustar el solo nombre de la *vida*. (La que Rilke

intuyó, mas no vivió; la que George parodió sumiso.)

Y ahora abre tu camisa, sonrío como anoche, arrodíllate

acaso, y ofrece el nítido pecho al sabio puñal de un mito.

Tú, Puma, Felino, Gato, Príncipe leopardo altivo...

El siguiente poema de Blanca Andreu, “Mantua”, obvia el ritmo del verso y está basado en la segmentación tipográfica y en los recursos retóricos. Podría clasificarse, según la denominación de Isabel Paraíso, como un poema versolibrista de imágenes acumuladas o yuxtapuestas:

Qué bandada de horas hacia nunca más aprovecha el viento

a favor,

qué brusco aleteo cuando todas las aves han callado,

cuando de las acacias risas secas escapan huyendo hacia

el final

o ese hombre entre las estatuas entristecidas y las fuentes

que vigilan su honra

mientras el agua desenreda su elocuencia

y la luna quebrada juzga su quehacer.

verso libre

Cuando callaron los vencesjos
un ladrón volvió al cruce de calles dirigiendo a la luna
inéditas súplicas,
llamándola hoja de olivo y sal de la noche,
extrañas invocaciones que ignora el poeta,
entre piedras, sobre el pavimento, caído
al costado del hotel Wellington
donde declina su porvenir asombrado por la luna
bajo un pálido claro de letra. Ésta era la escena.
Y vio cómo la flota de las horas naufragaba en la noche,
en el agua oscura, entre las estrellas,
con todas las velas sueltas se hundía entre las sábanas,
llegaba hasta tu lecho.

No faltan tampoco poemas que, con apariencia de verso libre, responden a esquemas rítmicos bien definidos, como se vio en el anterior poema de Luis García Montero. En muchas ocasiones los poemas escritos versolibristas se descubren tras el análisis detenido como poemas métricamente regulares. A veces las rupturas ocasionales pueden plantear dudas a la hora de ser considerados genuinamente como textos versolibristas. De hecho, la aparición de un verso aislado disonante o irregular en esta clase de poemas puede deberse a un simple descuido del poeta, por lo que sería poco oportuno entonces hablar de verso libre. Otras

veces, el poeta está conscientemente buscando el contraste con el verso regular, algo que no sólo logra la presencia de los ritmos versales y su interrupción, sino por el juego con los encabalgamientos y los cortes tipográficos, como sucede en “Escondrijos” de Juan Gelman:

El envión de la palabra la
lleva al borde que no
puede cruzar. Gime ahí
como una grulla loca,
un desperdicio del destino.
La saludo, la amo cuando
se instala como cuerpo en
mi cuerpo contra
la piel del día, las
sombras que se agitan
en escondrijos de la juventud
como si fueran de verdad.

Partiendo de las primeras opiniones de los poetas, la crítica que se ha ocupado del verso libre a menudo ha continuado algunos de los tópicos versolibristas. En este sentido, casi la totalidad de los críticos explica la aparición y desarrollo del verso libre como el resultado de la pura expresión del ritmo personal, del pensamiento y las emociones individuales. Para Pedro Henríquez Ureña, por ejemplo, el verso libre de

verso libre

vanguardia estaría animado por un impulso rítmico que, sin apoyos exteriores, sería de carácter íntimo y espiritual. Se alejaría de la prosa por la calidad poética del tema (“En busca del verso puro”, pp. 269-270). En su estudio sobre Pablo Neruda, Amado Alonso, hablando indistintamente de verso libre y versículo, relaciona el ritmo interior del verso libre con el de la prosa, a lo que se añade la manifestación lineal de “las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento”, se refiere a un ritmo en cadena, presidido por impulsos emocionales internos, que deriva en imágenes, enumeraciones, repeticiones de determinados elementos de un verso a otro, en un juego de tensiones y distensiones, encabalgamientos –cuando los hay– de gran valor expresivo, y la repetición obsesiva del tema (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*, pp. 89-114). Se trata de lo que Isabel Paraíso llama la equivalencia afectiva de imágenes, dada en muchos casos por ese movimiento envolvente del ritmo en cadena, que sería el soporte básico del verso libre de pensamiento (*El verso libre*, p. 31). Es lo que sucede, por ejemplo, en los siguientes versos, citados por Amado Alonso en su estudio:

Si solamente me tocaras el corazón

si solamente pusieras tu boca en mi corazón,

tu fina boca, tus dientes,

si pusieras tu lengua como una flecha roja

allí donde mi corazón polvoriento golpea,

si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando,

sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con
sueño

como aguas vacilantes,

María Victoria Utrera Torremocha

como el otoño en hojas,
como sangre,
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,
sonando como sueños o ramas o lluvias,
o bocinas de puerto triste,
si tú soplaras en mi corazón, cerca del mar,
como un fantasma blanco,
al borde de la espuma,
en mitad del viento,
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar llorando.

El poema revela, por otra parte, una tendencia al ritmo endecasilábico, interrumpida por algunos versos pares. En efecto, a este marcado ritmo de pensamiento, de naturaleza retórica, Amado Alonso añade en la práctica del verso libre de Neruda la presencia generalizada de un canon métrico, normalmente alrededor del ritmo endecasilábico.

Por su parte, Samuel Gili Gaya asocia en distintos estudios el verso libre al deseo de libertad individual y a la expresión ondulante de la imagen y los sentimientos personales, aunque no niega que el verso libre o versículo se mezcle a menudo con versos regulares. Caracterizado también como expresión del sentimiento y la pulsión personal, aparece el verso libre en Tomás Navarro Tomás, quien advierte que el verso libre no excluye la presencia del verso regular, de la rima o de la estrofa (*Métrica española*, p. 454). Francisco López Estrada parte igualmente de la premisa del ritmo

interior tanto en su *Métrica española del siglo XX*, de 1969, como en un artículo anterior titulado “La métrica nueva” (1967).

En muchas ocasiones se ha destacado que el particular ritmo del verso libre es impredecible, precisamente por su desapego a los patrones métricos y sus continuos cambios. Si se prescinde de los factores métricos, la explicación rítmica del verso libre habrá de hacerse a partir del dominio de la estilística. La efectiva dificultad y la variabilidad del verso libre han llevado a no pocos críticos a explicar la versificación libre teniendo en cuenta el amplio concepto de ritmo de pensamiento. El ritmo sintáctico, ya señalado por Amado Alonso, Tomás Navarro Tomás o Francisco López Estrada, constituiría una alternativa para poder explicar las deficiencias rítmicas del verso libre o simplemente la nueva concepción rítmica del mismo. Ya los primeros simbolistas franceses se habían referido a la necesidad de que el verso libre se ajustara al pensamiento, evitando los versos encabalgados. Aaron Kibédi-Varga descarta cualquier consistencia métrica versolibrista y apunta que la disposición tipográfica resultaría esencial en la poesía libre, en especial los blancos de la página y los silencios, de un alto valor expresivo (“Syntaxe et rythme chez quelques poètes contemporains”, pp. 176-177 y 178-181). También Jean Cohen ha insistido en los factores retóricos y léxico-gramaticales, además del aspecto puramente visual. Críticos anglosajones, como John Silkin, Paul Fussell o Gordon Burns Cooper, han indicado como rasgos fundamentales del versolibrismo la sintaxis, la entonación y la retórica.

En el ámbito hispánico, Fernando Lázaro Carreter ha explicado el verso libre, diferenciándolo de la prosa, a partir de las repeticiones sintácticas y en relación con la función poética de Jakobson, resultado de la emoción artística. Ya Roger D. Bassagoda mencionó algunos

procedimientos estilísticos del verso libre, como frases repetidas, paralelismos, metáforas e imágenes. Carlos Bousoño en su estudio de 1963 sobre la poesía española moderna dedicó una atención especial a la correlación en el verso libre de Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Pablo Neruda. Isabel Paraíso en su amplia tipología sobre el verso libre se refiere al verso paralelístico, con recurrencias sintácticas, léxicas y semánticas, y al más avanzado verso vanguardista de imágenes acumuladas o yuxtapuestas, en el que se abandona ya el paralelismo para dar el protagonismo a una “red de *imágenes afectivamente equivalentes*, que traducen un especial estado anímico del poeta”. Este tipo de composiciones suele aparecer con una disposición tipográfica anómala y tiende a eliminar cualquier rasgo métrico (*El verso libre*, p. 400).

José Domínguez Caparrós ha tratado el ritmo de pensamiento no sólo respecto a las repeticiones léxicas, de estructuras sintácticas, etc., sino en relación con el encabalgamiento. Indica cómo las figuras de repetición hacen necesaria una nueva concepción del ritmo poético, ya reivindicada desde el formalismo ruso y otros planteamientos estructuralistas (*Métrica española*, pp. 186-187, y *Métrica y poética*, pp. 26-28). Pero advierte que el ritmo de pensamiento en el verso libre es un procedimiento muy próximo a la prosa. En los casos arrítmicos más extremos sería la segmentación tipográfica, basada en la entonación y resultado del ritmo personal, el único indicio que diferenciaría el verso libre de la expresión en prosa (*Métrica española*, pp. 21-28, *Diccionario de métrica española*, pp. 187-188).

Desde los primeros tiempos versolibristas se planteó entre críticos y poetas la cuestión de la afinidad entre verso libre y prosa, que fue puesta de manifiesto por los propios poetas versolibristas, como Jules Laforgue, Édouard Dujardin, Paul Claudel, Juan Ramón Jiménez o Jorge Luis Borges. Hay que considerar la temprana acusación de algunos de que el verso libre

era prosa y no verso y, con ella, la de que el poeta que escribía en verso libre lo hacía por el desconocimiento de la métrica. Pero, si bien se admite esta relación, normalmente se niega una identificación absoluta entre ambas formas. Pocos son aquellos versólogos que igualan sin más el verso libre y la prosa. No obstante, el verso libre verdaderamente amétrico es, para algunos versólogos, prosa disfrazada de verso. Benoît de Cornulier descarta cualquier consideración del verso libre como verso, denominándolo “verso falso” (B. de Cornulier, *Théorie du vers*, p. 37). Esteban Torre señala que en aquellos versos libres irregulares y asimétricos no existen elementos métricos que permitan una diferencia con el ritmo de la prosa (*Métrica española comparada*, pp. 105-108). La identificación absoluta entre verso libre amétrico y prosa se encuentra también en otros metristas: Roger D. Bassagoda, Amorim de Carvalho, Pietro G. Beltrami o Tomás Navarro Tomás en sus últimos trabajos.

En *En busca del verso español*, Oldrich Bělič, partiendo de que el verso libre ofrece, según los casos, diferentes grados de libertad, asocia también prosa y verso libre en la medida en que éste continuamente, en su manifestación más extrema, frustra la expectativa del lector y hace desaparecer el impulso métrico y la unidad de la serie (*En busca del verso español*, p. 17). Recientemente, en *Verso español y verso europeo*, retoma esta cuestión para afirmar que en el verso libre la norma rítmica es distinta y variable y da lugar a “una forma versal específica y autónoma”, que, con un *mínimum* de elementos rítmicos, logra una variabilidad máxima. Sin embargo, admite que, aparte del esquema entonacional, dado por la segmentación rítmico-melódica basada en la tipografía, no se puede dar una norma de validez general. Sería, pues, la segmentación específica del verso libre la que lo separaría finalmente de la prosa (*Verso español*, pp. 568-569 y 596).

La caracterización del verso libre ha de hacerse teniendo en cuenta el sistema métrico que se rompe o que se quiere romper, pero dejando a un lado la falsa idea de un nuevo sistema creado específicamente para la poesía moderna, como parece afirmar en algún pasaje de su obra Oldrich Bělič. Si se tiene en cuenta la variedad de convenciones métricas de las distintas literaturas y épocas es fácil ver en el versolibrismo la imposición de otros sistemas ajenos al tradicional. Algunos estudiosos del verso libre han analizado el versolibrismo desde este punto de vista. En “La música de la poesía” (1942), Eliot relaciona el versolibrismo, sobre todo, con la utilización de una amalgama de sistemas, en la línea teórica de Ezra Pound. También William Carlos Williams destaca en la tradición anglosajona no sólo por su repercusión literaria, sino por su visión sobre el verso libre, basada en el pie variable. Sin embargo, la sistematización de la variabilidad rítmica en su obra ha demostrado ser imposible y diversos críticos han señalado la relación de su poesía con el ritmo prosístico.

La importancia de la cuestión tipográfica en el verso libre amétrico llevó a Francisco López Estrada, que quería desligar la nueva poesía de la métrica tradicional, a emplear la denominación de *línea poética* y a establecer una tipología de las líneas que no siempre puede prescindir de los elementos métricos tradicionales. Su clasificación puede resumirse en los siguientes tipos: 1) línea poética cerrada o versículo, en la que se da la esticomitia; 2) línea poética fluyente, con enlace –encabalgamiento–; 3) línea poética fragmentada, que aparece dividida en dos, con un blanco amplio en medio; 4) línea poética diseminada, que, como explica Paraíso, es una modalidad más extrema, frecuente en los caligramas y los juegos ultraístas; 5) línea poética escalonada, que sería más bien una variante de la anterior, en forma de escalera; 6) línea complementaria, de la que bien podría prescindirse porque sólo se explica por la necesidad tipográfica de

terminar un verso que no cabe en un único renglón; y 7) línea poética con sangría menor, media o mayor, que divide en dos la línea, quedando su segunda parte sangrada. A esta tipología basada en la tipografía de la línea, se añade la división entre poema simple, formado por la sucesión continuada de versos, y poema complejo, que presenta divisiones internas de distintos tipos y que responde a una ordenación pseudoestrófica (*Métrica española del siglo XX*, pp. 136-155).

Otros autores han dejado constancia de la necesidad de tener en cuenta la tipografía en el verso libre por suponer en el poema la entrada del ritmo visual de claro contenido simbólico, contribuyendo al ejercicio mimético y expresivo, como María Isabel López Martínez en su estudio sobre los poetas de la Generación del 27 o, más recientemente, Pablo Jauralde Pou. No obstante, conviene siempre estar atento a los elementos fónicos del poema para comprobar si el aspecto visual es el único elemento expresivo o, por el contrario, existen auténticas características métricas que permitan hablar de verso. A veces una disposición tipográfica distorsionante puede despistar al lector si el oído está poco atento a la presencia de los versos acústicamente perceptibles, o, al contrario, una presentación al modo del verso tradicional puede inducir a afirmar a algunos lectores que se está ante versos cuando hay una clara ausencia de ritmo fónico. En estos últimos casos existiría, en efecto, una clara proximidad o incluso identificación con la prosa. El verso queda entonces definido, como ha apuntado Bruce Lawder (*Vers le vers*, p. 58), no por el ritmo (metro y rima), sino por la línea, la *linéation*.

Teniendo en cuenta la condición tipográfica del verso libre y su relación con el ritmo prosaico y no sólo con el versal, Oldrich Bělič concluye que el problema del verso libre y la prosa “excede las

posibilidades de un enfoque puramente métrico” (*En busca del verso español*, pp. 17-18). La segmentación tipográfica tendría una importancia capital porque potenciaría un tipo de comunicación diferente del de la prosa, aspecto que ya puso de manifiesto Jorge Luis Borges en el prólogo a *Elogio de la sombra* (*Obra poética*, p. 317). José Domínguez Caparrós ha señalado cómo ya los formalistas rusos habían defendido un estudio de la métrica dentro del amplio campo del lenguaje poético, que permitiera estudiar el verso más allá de los límites métricos. El ritmo se explicaría, así, por los elementos acústicos pero también por los no acústicos (*Métrica y poética*, pp. 53-55). La dinamización del modelo rítmico en el verso libre, que frustra la expectativa previa, conduce a la desautomatización del efecto estético. Por ello, para Iuri Tinianov el verso libre, “el verso característico de nuestro tiempo”, no puede ser considerado como simple prosa (*El problema de la lengua poética*, pp. 29-31). La grafía se convierte para Tinianov, como para otros muchos críticos, en un importante signo del verso, que determinaría un tipo de lectura y afectaría al significado y la interpretación (pp. 20 y 38-39). También Boris Tomashevski (“Sobre el verso”, p. 115) hizo notar la importancia de la representación gráfica en el verso, hecho en el que han insistido otros estudiosos, como Jean Cohen, Benjamin Hrushovski, Clive Scott, Jacques Filliolet, Gordon Burns Cooper, etc.

Este breve repaso a los orígenes y desarrollo del verso libre muestra los problemas de denominación del mismo, así como la dificultad de una única definición válida para todo el versolibrismo moderno y la necesidad de establecer tipologías.

Atendiendo a la extensión, Tomás Navarro Tomás distingue dentro del verso libre una primera modalidad breve, en torno a medidas entre siete, nueve y once sílabas, y una segunda modalidad más amplia, generalmente

verso libre

con medidas de más de quince sílabas. Esta segunda modalidad es lo que otros autores llamarán verso libre extenso o versículo.

Al margen de su extensión, las clasificaciones del verso libre suelen considerar la gradación que va del verso a la prosa, teniendo en cuenta aquellos versos libres cercanos a un sistema métrico y aquellos otros que no encuentran en él ninguna clase de asiento. En ocasiones el verso libre que se rige por patrones conocidos y con escasa irregularidad no se considera propiamente libre, a pesar de sus rupturas rítmicas. Es el caso en el ámbito hispánico del llamado verso semilibre.

Junto a la versificación libre, sin pautas silábicas o acentuales, la mayoría de los críticos españoles habla de versificación semilibre, considerándola como forma independiente y distinta del versolibrismo, al menos en teoría. Es el caso de Tomás Navarro Tomás, al que siguen otros versólogos. La versificación semilibre sería aquella clase de versificación irregular cercana a los paradigmas tradicionales, que mantiene mayoritariamente los metros conocidos y que fluctúa en torno a unas medidas aproximadas, sirviéndose ordinariamente de la rima. No obstante, a menudo introduce versos de acentuación irregular o de medida diferente al resto de los versos del poema, aunque siempre en escasa proporción (Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, p. 451). La única diferencia con el verso libre sería la presencia habitual de la rima y, sobre todo, el hecho de que la fluctuación silábica entre los versos se da siempre dentro de unos límites no demasiado amplios (ib., pp. 192-193). Sin embargo, la rima no siempre aparece en todas las composiciones consideradas semilibres. Por otro lado, una buena parte de la poesía escrita en el llamado verso libre se mantiene a menudo en ese mismo tipo de oscilación limitada, por lo que puede decirse que los límites entre el verso semilibre y el verso libre no

aparecen tan claros ni obedecen a criterios estrictamente objetivables. Es el caso del tipo de verso libre que entroncan con la silva y que otros estudiosos clasifican como silvas libres pares o impares. La ambigüedad que esconde el término *semilibre*, evidente por la dificultad de establecer una frontera clara con el verso libre, provoca una mayor confusión. Quizás conviniera descartar la expresión de *verso semilibre*, teniendo en cuenta, además, que otras tradiciones métricas no emplean este término en relación a la poesía versolibrista. Isabel Paraíso, aunque con mayor precisión y exactitud, menciona la versificación semilibre siguiendo un criterio histórico. Agrupa bajo esta expresión una serie de “tipos y procedimientos métricos” con origen en el siglo XVIII y, sobre todo, en el romanticismo, que consistiría en combinaciones heterométricas cambiantes, en directa relación con la polimetría. La denominación de estos intentos de experimentación métrica en el ámbito hispánico como versificación semilibre no entraría en contradicción con la de versificación libre posterior, pues abarcaría aquellas novedades métricas que preceden al versolibrismo pero no se identifican sin más con él.

A la luz de las opiniones recogidas sobre el verso libre es evidente que el principal problema para su definición tiene su origen en la variedad versolibrista y en sus formas afines, así como en las sólidas interrelaciones que se dan con la tradición métrica regular. Hay que descartar, por lo tanto, un único concepto de verso libre válido para explicar toda la gama versolibrista. Boris Tomashevski señaló tempranamente que, por sus características negativas, “el término *verso libre* unifica numerosas y diversas formas particulares”, distinguiendo desde aquellos versos libres “dotados de una dominante métrica” hasta los versos libres que “dan cuenta de un principio autónomo de construcción” (“Sobre el verso”, pp. 124-126). Henri Morier, en su estudio ya clásico sobre el verso libre francés,

contempla desde el verso libre clásico –La Fontaine o Molière– al verso libre simbolista, señalando, tanto en los simbolistas como en sus continuadores, que la técnica varía de un autor a otro (“Vers libre”, pp. 460-466). Para Esteban Torre existen desde los poemas que a primera vista pueden parecer “libres” y que son, en realidad, regulares, hasta aquellos que pueden considerarse verdaderamente amétricos (*Métrica española comparada*, p. 108). Esta variedad que va de ciertas pautas métricas reconocibles a una total irregularidad prosaica ha sido reconocida por diversos estudiosos: Jaak Põldmäe, Pietro G. Beltrami, Clive Scott, Philip Hobsbaum, Henry T. Kirby-Smith o Joseph Malof.

La tipología más completa del verso libre en lengua española es la que ofrece Isabel Paraíso en su extenso trabajo titulado *El verso libre hispánico*, donde abarca también desde el verso libre que puede explicarse por criterios métricos, basado en ritmos fónicos (verso de cláusulas libre, verso métrico libre, verso rimado libre y verso libre de base tradicional, subdividido en silva libre, verso fluctuante libre, verso estrófico libre y canción libre), hasta el que ha de acudir a otro tipo de factores rítmicos extra-métricos, regido por el ritmo de pensamiento (verso de imágenes acumuladas o yuxtapuestas libre y verso paralelístico, dividido en verso libre paralelístico menor y verso paralelístico mayor, de más de 14 sílabas, pudiendo ser este último versículo o versículo mayor, también llamado por otros autores poema en prosa) (*El verso libre*, pp. 392-401, y *La métrica española*, pp. 188-191).

A los problemas de la tipología sobre el verso libre, se añade la consideración sobre el versículo. El término *versículo* es rico en significados. Frente a la denominación de Tomás Navarro Tomás como “verso libre mayor”, Isabel Paraíso llama muy acertadamente *versículo* al

verso de Walt Whitman, desvinculándolo así de otras modalidades versolibristas. El versículo nacería, pues, de la Biblia y se caracterizaría por su *ritmo paralelístico de pensamiento*, con numerosas anáforas y enumeraciones y una evidente longitud, que lo acerca a la prosa (*El verso libre*, p. 245, y *La métrica española*, p. 192) Según los autores, se emplea a veces como simple sinónimo de verso libre, otras se reserva para referirse a un verso libre extenso con base rítmica tradicional; en ocasiones, se asocia a ciertos tipos versolibristas con base rítmica prosaica, fundamentado en el paralelismo o sin fundamento rítmico paralelístico, y otras designa una forma diferente tanto del verso como de la prosa. Amado Alonso, por ejemplo, alterna, como expresiones equivalentes, verso libre y versículo a lo largo de su estudio sobre Pablo Neruda, entendiendo bajo el concepto de versículo tanto el verso libre de base alejandrina como el verso libre completamente irregular. Algo similar ocurre a menudo en los estudios de Samuel Gili Gaya, Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, aunque éste último se refiere sobre todo al versículo extenso cuando se trata de una suma de versos libres simples, es decir, a un verso largo normalmente regido por las combinaciones rítmicas endecasilábicas, como se aprecia en el estudio sobre *La poesía de Vicente Aleixandre*. Otros críticos, lejos de asociar verso libre y versículo, diferencian ambos conceptos no sólo por la longitud mayor del segundo, sino también, y en algunos casos, porque el versículo, frente al verso y al verso libre, estaría directamente relacionado con el ritmo de la prosa. Así, Francisco López Estrada asocia el ritmo paralelístico versicular con la prosa poética (*Métrica española del siglo XX*, p. 111). Pedro Henríquez Ureña desvincula el verso libre puro, auténticamente versolibrista, del versículo bíblico, ya que éste se atendería al orden rítmico objetivo del paralelismo (“En busca del verso puro”, p. 270).

La relación entre versículo y ritmo prosaico y paralelístico de resonancias whitmanianas se había establecido tempranamente desde las primeras manifestaciones versolibristas. Édouard Dujardin vincula el verso libre y las formas afines de versículo y poema en prosa. Pero el versículo – *verset*–, que se percibe, sobre todo, por su unidad y su longitud, sería un verso libre alargado, de ahí su relación con el verso y no con la prosa (*Les premiers poètes du vers libre*, p. 22). Añade Dujardin a sus precisiones sobre el verso libre, la caracterización del versículo, definido por ser la suma de varios versos libres estrechamente relacionados. El versículo, de mayor longitud que el verso libre, es una unidad que se construye según el modelo del versículo bíblico. Aquí reside la primera diferenciación histórica entre ambas formas, que será continuada por algunos críticos y poetas. Es importante reconocer, como sucede en el verso libre de carácter más breve, la diversidad conceptual respecto al versículo, tanto con un carácter métrico como prosaico.

Estudiar el verso libre al margen del modelo métrico es obviar una gran parte de la poesía versolibrista que se asienta en la tensión y continua confrontación con el verso regular. Independientemente de las dificultades que pueda plantear su escansión, el verso libre breve o largo (versículo) exige, al menos en una primera aproximación, un enfoque métrico. En la lectura y el análisis, el estudioso habrá de plantearse si existen elementos rítmicos que permitan calificar el poema como un texto escrito en prosa o en verso y determinar el grado de libertad, desviación o ruptura respecto a las pautas rítmicas tradicionales.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael, *Poesías completas*, Buenos Aires, Losada, 1961; ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1951), Barcelona, Edhasa, 1979; ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955; ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1965, 3ª ed. aumentada; AULLÓN DE HARO, Pedro, *El jaiku en España*, Madrid, Playor, 1985; BASSAGODA, Roger D., “Del alejandrino al verso libre”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XVI, 58 (1947), pp. 65-113; BĚLIČ, Oldrich, *En busca del verso español*, Praga, Univerzita Karlova, 1975; BĚLIČ, Oldrich, *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2000; BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bolonia, Il Mulino, 1991; BOBILLOT, Jean-Pierre, “Rimbaud et le ‘vers libre’”, *Poétique*, 17, 66 (1986), pp. 199-216; BORGES, Jorge Luis, *Obra poética. 1923/1985*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1989; BOUSOÑO, Carlos, “La correlación en la poesía española moderna”, en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1963, 3ª ed. aumentada, pp. 219-270; BOUSOÑO, Carlos, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1968, 2ª ed. corregida y aumentada; CARVALHO, Amorim de, *Tratado de versificação portuguesa*, Coimbra, Livraria Almedina, 1991; COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético* (1966), Madrid, Gredos, 1970; COOPER, Gordon Burns, *Mysterious Music. Rhythm and free Verse*, Stanford, Stanford University Press, 1998; CORNULIER, Benoît de, *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, París, Seuil, 1982; DARÍO, Rubén, *Obras Completas. Crítica y ensayo*, vol. I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950; DIEGO, Gerardo, “Elasticidad y espiritualidad del ritmo”, en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, UIMP, 1967, pp. 27-44; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José,

Diccionario métrica española (1985), Madrid, Alianza, 2004, 2ª ed., 1ª reimpr. revisada; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica y poética. Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, UNED, 1988; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “Métrica y poética en Rubén Darío”, en Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, vol. I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 31-46; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo” (1998), en *Estudios de métrica*, Madrid, UNED, 1999, pp. 67-89; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Elementos de métrica española*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005; DUFFELL, Martin J., *A New History of English Metre*, Oxford, Legenda, 2008; DUJARDIN, Édouard, *Les premiers poètes du vers libre*, París, Mercure de France, 1922; ELIOT, Thomas Stearns, “Reflexiones sobre el *vers libre*” (1917), en *Criticar al crítico y otros escritos*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 243-252; ELIOT, Thomas Stearns, “La música de la poesía” (1942), en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, pp. 23-37; FILLIOLET, Jacques, “Problématique du vers libre”, en Henri Meschonnic (ed.), *Poétique du vers français*, París, 1974, pp. 63-71; FUSSELL, Paul, *Poetic Meter and poetic Form*, Nueva York, McGraw Hill, 1979; GASPAROV, Mijail, *Storia del verso europeo* (1989), Bolonia, Il Mulino, 1993; GILI GAYA, Samuel, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956; GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*, ed. Isabel Paraíso, Madrid, Istmo, 1993; GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975; GULLÓN, Ricardo, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958; HENRÍQUEZ UREÑA, Max, “Estudios de versificación”, *Cuba contemporánea*, III, 2 (1913), pp. 89-124; HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “En busca del verso puro”, en *Estudios de*

versificación española, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología “Doctor Amado Alonso”, 1961, pp. 253-270; HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía española* (1920), Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1933; HOBBSBAUM, Philip, *Metre, Rhythm and Verse Form*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996; HRUSHOVSKI, Benjamin, “On free Rhythms in modern Poetry”, en Thomas Albert Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (Mas.), The MIT Press, 1960, pp. 173-190; HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética (1911-1948)*, Madrid, Alianza, 1996; HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), ed. Daniel Grojnowski, París, Corti, 1999; JAIMES FREYRE, Ricardo, “Del moderno verso libre o polimorfo”, en *Leyes de la versificación castellana* (1912) en *Poemas. Leyes de la versificación castellana*, México, Aguilar, 1974, pp. 231-243; JAURALDE Pablo, “Verso libre y verso regular”, *Voz y letra. Revista de Literatura*, XV, 2 (2004), pp. 115-128; JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1962; KAHN, Gustave, “Préface sur le vers libre”, en *Premiers poèmes*, París, Mercure de France, 1897, pp. 3-38; KAHN, Gustave, *Symbolistes et décadents*, París, Vanier, 1902; KIBÉDI-VARGA, Aaron, “Syntaxe et rythme chez quelques poètes contemporains”, en Monique Parent (ed.), *Le vers français au XXe siècle*, París, Klincksieck, 1967, pp. 175-188; KIRBY-SMITH, Henry T., *The Origins of free Verse*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996; LAWDER, Bruce, *Vers le vers*, París, Nizet, 1993; LÁZARO CARRETER, Fernando, “Función poética y verso libre” (1971), en *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 51-62; LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “La métrica nueva”, en VV.AA., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, UIMP, 1967, pp. 95-119; LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969; LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, “Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27 (I y II)”, *Anuario de Estudios Filológicos*,

XI y XII (1988 y 1989), pp. 231-251 y pp. 145-170; LUGONES, Leopoldo, *Lunario sentimental*, Madrid, Cátedra, 1988; MALLARMÉ, Stéphane, “La música y las letras”, en *Prosas*, ed. Javier del Prado, Madrid, Alfaguara, 1987, pp. 200-225; MALOF, Joseph, *A Manual of English Meters*, Bloomington, Indiana University Press, 1970; MARINETTI, Filippo Tommasso, *Enquête internationale sur le vers libre*, Milán, Poesia, 1909; MÁRQUEZ, Miguel Ángel, “El versículo en el verso libre de ritmo endecasilábico”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII (2000), pp. 217-234; MAZALEYRAT, Jean, *Éléments de métrique française*, París, Colin, 1965; MAZALEYRAT, Jean, “La tradition métrique dans la poésie d’Éluard”, en Monique Parent (ed.), *Le vers français au XXe siècle*, París, Klincksieck, 1967, pp. 25-33; MÉNDEZ BEJARANO, Mario, *La ciencia del verso*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1906; MORIER, Henri, *Le Rythme du vers libre symboliste (1943-1944)*, Ginebra, Slatkine, 1977, 3 vols., 2ª ed. corregida y aumentada; MORIER, Henri, “Vers libre”, en *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, París, PUF, 1961, pp. 460-467; NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva* (1956), Barcelona, Labor, 1991; NAVARRO TOMÁS, Tomás, “En torno al verso libre” (1970), en *Los poetas en sus versos* (1973), Barcelona, Ariel, 1982, pp. 379-387; NAVARRO TOMÁS, Tomás, “Apuntes sobre versificación moderna”, en VV.AA., *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino. 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 507-515; ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Revista de Occidente, 1976; PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985; PARAÍSO, Isabel, “La audacia métrica de Rosalía de Castro: En las orillas del Sar”, en VV.AA., *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o Seu Tempo*, vol. II, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega-Universidade de Santiago de

Compostela, 1986, pp. 285-293; PARAÍSO, Isabel, “La silva y el modernismo”, en Tomás Albaladejo, Javier Blasco y Ricardo de la Fuente (coords.), *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, vol. I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 105-116; PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000; PARAÍSO, Isabel, “Innovación y tradición en el verso libre italiano”, en *Reveladoras elecciones. Estudios de métrica y literatura*, Sevilla, Anejo II de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada*, Padilla Libros, 2007, pp. 91-96; PÕLDMÃE, Jaak, “Typologie du vers libre”, en Víctor Grigoriev (ed.), *Linguistique et poétique*, Moscú, Éd. du Progrès, 1981, pp. 290-304; QUILIS, Antonio, “Sobre el verso libre en español”, en José Romera, Antonio Lorente y Ana María Freire (eds.), *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, t. II, Madrid, UNED, 1993, pp. 889-900; ROVIRA, José Carlos, “Acerca del ritmo y la conciencia del verso en César Vallejo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 456-457 (1988), pp. 991-1002; SAAVEDRA MOLINA, Julio, “Los hexámetros castellanos y en particular los de Rubén Darío”, *Anales de la Universidad de Chile*, 18 (1935), pp. 5-90; SCOTT, Clive, *Reading the Rhythm. The Poetics of French free Verse. 1910-1930*, Oxford, Clarendon Press, 1993; SILKIN, John, *The Life of metrical and free Verse in twentieth Century Poetry*, Londres-Nueva York, McMillan Press-Saint-Martin’s Press, 1997; SPANG, Kurt, *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983; SPANG, Kurt, *Análisis métrico*, Pamplona, EUNSA, 1993; TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pp. 29-46; TOMASHEVSKI, Boris, “Sobre el verso”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 115-126; TORRE, Esteban, “El verso y sus elementos”, en Esteban Torre y Miguel Ángel Vázquez, *Fundamentos de Poética española*, Sevilla, Alfar, 1986, pp. 23-58; 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 de Murcia, 1999 (1ª reimp. 2002); TORRE, Esteban, *Métrica española comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000 (1ª reimpr. 2002); TORRE, Esteban, “Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”, *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), I, 1 (2003), pp. 273-301; TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia* (1925), Madrid, Guadarrama, 1971, 3 vols.; TORRE, G. de, *La aventura y el orden*, Buenos Aires, Losada, 1948; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, “Ritmo y sintaxis en el verso libre”, *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), I, 1 (2003), pp. 303-333; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, “Tipografía y verso libre”, *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada* (Sevilla), II, 2 (2004), pp. 251-273; ŽIRMUNSKIJ, Víctor, *Introduction to Metrics* (1925), La Haya, Mouton, 1966.

María Victoria UTRERA TORREMOCHA

Universidad de Sevilla