

# I

## LAS FRONTERAS DEL VERSO LIBRE

La desarticulación del verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado y de un sistema subjetivo, entendido como correspondiente orden interno. La ruptura de la coherencia conduce al fragmentarismo y destruye el equilibrio universal y personal. El verso libre no sólo va contra el orden rítmico universal representado por el verso tradicional, sino también contra otro orden de índole racional objetiva que es la sintaxis, aspectos que determinarán en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre.<sup>1</sup> En «El abandono de la palabra» (1961) y «El silencio y el poeta» (1966)<sup>2</sup> George Steiner explica que existe un tipo de literatura que entiende que lo inefable está más allá del lenguaje, más allá de las palabras, de ahí la necesidad de derribar estas barreras para alcanzar la contemplación absoluta del visionario y, con ella, la verdad. Ésta no tiene que adecuarse a la lógica racional y lineal que supone la sintaxis. En otros terrenos no artísticos se produce ese mismo recelo ante la palabra, caso de la ciencia o de la filosofía. En la filosofía, por ejemplo, llega un momento en que se desconfía de la palabra como medio de explicar en mundo, sobre todo a partir del xvii, con Descartes y Spinoza. El lenguaje no sería un camino a la verdad, sino una espiral o una galería de espejos. Sería éste el sentir de la modernidad, como se manifiesta en el *Tractatus* de Wittgenstein. Según afirma Steiner, «parece claro que el abandono de la autoridad y el ámbito del código verbal desempeña un papel decisivo en la historia y el carácter del arte moderno».<sup>3</sup> Es lo que equivaldría al abandono del realismo en pintura y escultura —representación e imitación de la realidad—,

---

<sup>1</sup> Vide una primera aproximación al tema en M. V. Utrera Torremocha, *Historia y teoría del verso libre*, Sevilla, Padilla Libros, 2001.

<sup>2</sup> Cfr: G. Steiner, «El abandono de la palabra» y «El silencio y el poeta», en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 28-55 y 56-78.

<sup>3</sup> *Ib.*, p. 39.

paralelo a la época en que el lenguaje es centro de la vida intelectual y sensible. Pero contra esto se rebela el arte moderno: Van Gogh, por ejemplo, no pinta lo que ve, sino lo que siente. Un paso más en esa dirección representa el arte abstracto, de ahí que los títulos de este tipo de obras no apunten a ningún elemento externo. Algo equivalente sucede en la música: se rompe la organización musical tradicional, el orden sintáctico convencional y aceptado, y se impone la atonalidad —Schönberg—. <sup>4</sup> Igualmente, los títulos de las composiciones impiden cualquier relación con la realidad. También la crisis de los medios poéticos es un fenómeno reciente. A fines del XIX algunos poetas superaron los límites tradicionales de la sintaxis y el sentido, caso de Rimbaud, Lautréamont o Mallarmé, que deseaban «restaurar en el lenguaje un estado fluido, provisional» y «devolver a la palabra el poder de encantamiento». <sup>5</sup> Con ese fin, Rimbaud elimina la causalidad: en sus poemas en prosa las palabras no comunican sino sólo hacia adentro. Es una significación privada, hermética, difícil al lector corriente. Pero para Steiner son grandes genios los que hacen esto. Las estrategias rupturistas se empequeñecerían en manos de poetas menores. La ruptura con la sintaxis y el significado se relaciona con el ideal musical, importantísimo en la literatura moderna. Con la música, el poeta pretende escapar también de la linealidad, de la lógica, de la sintaxis, frente a lo que busca: la simultaneidad, la inmediatez, la libertad. Por eso el ideal máximo desde la sensibilidad romántica, simbolista y moderna es el arte de la música.

Estas ideas de Steiner pueden arrojar alguna luz sobre la cuestión del verso libre. La disposición tipográfica que desvirtúa visualmente la del verso tradicional no es sino expresión de un nuevo modo de sentir que va contra el verso como orden convencional centralizador y objetivo, y contra la sintaxis que corresponde también al mismo orden tradicional y centralizador. Se trata de la reivindicación de un sujeto moderno desmembrado y en conflicto y de su modo particular de sentir la ausencia de un orden superior. La ruptura de la sintaxis se lleva hasta los límites con la ruptura visual y rítmica del verso: ahora son muchas veces las palabras en sí —no el verso ni la frase— las protagonistas, la idea desnuda, palabras que aparecen aisladas sin conexión, en una recepción que las hace más independientes, más absolutas, más perceptibles, es decir, están desautomatizadas.

La nueva forma, como indica Adorno, anuncia el cambio de la visión armónica del universo. En la modernidad «la verdad sobre la armonía es la disonancia». <sup>6</sup> La liberación de la forma implica ir contra la sociedad, el *status quo*, contra la imagen del padre. El arte moderno es siempre revolucionario a través de una forma pura que adquiere un sentido subversivo. <sup>7</sup> En esta línea, el verso libre siempre ha cumplido una función renovadora respecto de la versificación clásica. Octavio Paz, en «Los signos en rotación», al referirse a la poesía moderna la explica, como

<sup>4</sup> Cfr: T. A. Adorno, *Teoría estética*, Barcelona, Orbis, 1983, p. 283.

<sup>5</sup> G. Steiner, *op. cit.*, p. 46.

<sup>6</sup> T. A. Adorno, *op. cit.*, p. 148.

<sup>7</sup> Véase *ib.*, p. 333.

Steiner, como la manifestación de una nueva visión artística. Para el saber antiguo la finalidad sería contemplar y representar la realidad; en el saber moderno de la técnica se pretende sustituir esa realidad por un universo de mecanismos; por ello las obras dejan de ser réplicas de un arquetipo, símbolos del mundo y del hombre para pasar a ser signos de acción y no imágenes de mundo: «La técnica libera a la imaginación de toda mitología y la enfrenta con lo desconocido. La enfrenta a sí misma y, ante la ausencia de toda imagen del mundo, la lleva a configurarse. Esa configuración es el poema».<sup>8</sup> Se trata de un poema plantado sobre lo informe; es un espacio vacío, no es todavía presencia, sino un grupo de signos que buscan su significado y que significan sólo esa búsqueda. Eso sería *Un coup de dés*, de Mallarmé, obra que representa una clara bisagra que abre una nueva época y pretende crear un nuevo género con el apogeo de la página como espacio literario.<sup>9</sup> Todo es signo: las palabras y los blancos, buscando un significado ausente, de ahí la definición del poema como ideograma.

También Umberto Eco entiende el arte contemporáneo en relación con la ruptura del orden tradicional aparentemente eterno y que correspondería a una estructura objetiva e inmutable del mundo. Como explica a propósito de la música, la obra musical nueva, frente a la de Bach, por ejemplo, no ofrece una forma cerrada que el ejecutor deba seguir, no se trata de un mensaje conclusivo, definido, con un sentido único, sino de posibles organizaciones que dependen del intérprete, de ahí que sean obras no terminadas, abiertas.<sup>10</sup> Con la aproximación a la música y la defensa de la oscuridad en favor de la sugestión —Verlaine, Mallarmé—, se evita también en poesía dar un sentido único desde el principio: «El espacio en blanco en torno a la palabra, el juego tipográfico, la composición espacial del texto poético, contribuyen a dar un halo de indefinido al término, a preñarlo de mil sugerencias diversas». El poema nuevo estaría determinado entonces, como explicaba O. Paz, por la ausencia de un significado único, de ahí que Eco lo califique como un tipo de arte «en movimiento», abierto a varios sentidos y lecturas. Como ejemplo de obra literaria en movimiento propone Eco el *Livre*, de Mallarmé, la obra total que no llevó a término. Mallarmé quería hacer un libro dinámico, que ni comenzara ni terminara, móvil, como su *Coup de dés*. Ya en éste la gramática, la sintaxis y la disposición tipográfica introducen «una poliforme pluralidad de elementos en una relación no determinada». En el *Livre* las páginas no seguirían un orden previsto sino que serían relacionables, permutables, sugerentes, abiertas, intercambiables. No hay significado discursivo lineal; frases y palabras aisladas sugieren y entran en relación con otras, dando lugar a nuevas formas de asociación sugestivas, sin sentido fijo. Ya no es posible la expresión, como en la obra antigua —medieval—, de una concepción del cosmos jerárquica, ordenada y monocéntrica, que se asienta «incluso en la misma

---

<sup>8</sup> O. Paz, «Los signos en rotación», en *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Tres, 1983, p. 320.

<sup>9</sup> *Ib.*, p. 327.

<sup>10</sup> Véase U. Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985, pp. 46-65.

férrea constricción interna de metros y rimas».<sup>11</sup> La presencia del subjetivismo hace que el protagonismo pase del ser a la apariencia. Importa entonces cómo se ve la realidad, y esto conduce a la entrada de lo indeterminado y lo ambiguo de cada percepción: «El verdadero *contenido* se convierte en su *modo de ver el mundo* y de juzgarlo, resuelto en *modo de formar*, y a ese nivel habrá que conducir el discurso en torno a las relaciones entre el arte y el mundo propio» porque «el arte conoce el mundo a través de las propias estructuras formativas» y «la obra literaria significa el mundo a través de la manera como se disponen estas palabras».<sup>12</sup>

La reivindicación del ritmo musical y subjetivo, sin modelos previos, en la nueva poesía plantea, no obstante, un problema de tipo práctico: ¿cómo determinar la medida, ya que existe ritmo, de esos versos nuevos?; ¿se debe atender al patrón rítmico muchas veces implícito del verso tradicional?; en un verso dispuesto discontinuamente, ¿cómo ha de ser su lectura? En definitiva, ¿cómo entender el problema del ritmo de la poesía libre en la teoría del siglo xx?

Dentro de la tipología de la versificación irregular y de la versificación amétrica, el verso libre aparece, pues, como la forma de expresión más cercana a las inquietudes de la poesía moderna, la forma que supuestamente cumpliría en el último siglo con las expectativas estéticas de un nuevo arte caracterizado, desde sus raíces románticas y pre-románticas, por la ruptura con la tradición anterior y, en concreto, con las que se sentían entonces como rígidas normas de la versificación, especialmente en la poesía francesa. 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. Supondría, así, una «violación» de las reglas métricas, como en su momento lo fue también el encabalgamiento, hoy día plenamente aceptado. En efecto, el verso libre no se ajusta ni a los principios del isosilabismo, ni a ninguna normal acentual, por lo que no vendría determinado por ningún modelo o patrón métrico previo.<sup>13</sup> Los presupuestos estéticos versolibristas serían entonces la ruptura con la tradición y la novedad. No hay que olvidar, sin embargo, que la necesidad de renovar las convenciones literarias ha sido siempre un aspecto esencial en la historia de la literatura y, por supuesto, aparece históricamente en las distintas manifestaciones de la poesía y de la versificación. Esa necesidad explica precisamente los cambios que se producen, en el campo del verso español, por ejemplo, de la Edad Media al Renacimiento o del siglo xviii al xix.

La historia de la poesía está indiscutiblemente ligada a la historia las formas métricas, de ahí que cualquier intento de explicación teórica de la poesía y de sus principios estéticos haya de tener en cuenta los esquemas métricos dominantes en

---

<sup>11</sup> *Ib.*, pp. 70-79.

<sup>12</sup> *Ib.*, p. 275.

<sup>13</sup> Cfr. E. Torre, *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, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 15 y ss.

cada época y, desde luego, la evolución, los cambios y las rupturas de tales esquemas. En este sentido, el verso libre, una de las cuestiones fundamentales de la poesía y de la métrica del siglo xx, exige, al menos en una primera aproximación, un enfoque métrico, necesario para situar el fenómeno del versolibrismo dentro o fuera de los moldes versales y de los valores estéticos de la tradición. La importancia del verso libre en la poesía de los dos últimos siglos parece indudable. Ya apuntó Isabel Paraíso que la versificación libre, forma métrica característica del siglo xx, es general en «todas las literaturas occidentales» y «arrincona a una gran cantidad de formas de la versificación tradicional».<sup>14</sup> Estas palabras muestran la profunda relevancia que ha alcanzado el verso libre en las distintas literaturas del pasado siglo. No obstante, conviene tener en cuenta que, junto a él, han continuado existiendo a lo largo de todo el siglo xx diferentes formas métricas tradicionales. Efectivamente, según señaló Tomás Navarro Tomás respecto a la poesía hispánica, «se han mantenido, frente a la corriente del verso libre, los metros regulares de historia más antigua y arraigada».<sup>15</sup> Así sucede, por ejemplo, con el soneto, cuya presencia en el pasado siglo es indiscutible, o, dentro de las composiciones no estróficas, con la silva de versos impares, con rima o sin rima —ésta más frecuentes—, que, si bien podrían considerarse en un primer momento como modalidades del verso libre menos rupturista, están dentro de los márgenes puramente tradicionales y regulares del verso y de la métrica.

En buena medida, el versolibrismo ha logrado renovar el panorama métrico de las literaturas en las que ha aparecido, de modo que se puede afirmar que en la métrica occidental «hay un «antes» y un «después» del verso libre».<sup>16</sup> Todo tipo de experimentación que se asume bajo la etiqueta de *verso libre* ha tenido, pues, la función de ampliar y renovar, cuando no romper abiertamente, ciertas formas de la versificación tradicional. Si en algunos casos logra asentar y reafirmar composiciones de carácter regular no estróficas, como la silva, en otros, al otorgar una mayor importancia a los efectos visuales de la página, llega a destruir el verso. Independientemente de estas y otras consecuencias, el rasgo general que justifica y define el verso libre en sus diferentes manifestaciones históricas es su voluntad de ruptura con la tradición, propósito que no es exclusivo de la poesía, sino que caracteriza también a otros ámbitos literarios y artísticos, sobre todo del siglo xx. Conviene recordar a este respecto que la poesía occidental del pasado siglo se ha visto afectada por una serie de movimientos estéticos que desconfían de moldes anteriores y tienden al experimentalismo. La culminación de estas tendencias, ya presentes de forma atenuada en el siglo xix, se da definitivamente en las llamadas vanguardias históricas, que serán continuadas con períodos de mayor o menor intensidad a lo largo de todo el siglo xx. Los movimientos de vanguardia, en contra de toda convención, destruyen formas tradicionales preexistentes. Eso es lo que sucede también con el verso. La

---

<sup>14</sup> I. Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 185. Véase también I. Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, p. 13.

<sup>15</sup> T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 500.

<sup>16</sup> I. Paraíso, *La métrica española...*, p. 185.

ruptura de sus elementos básicos es lo que lleva a la aparición del llamado verso libre, de ahí que éste se incluya habitualmente en la versificación amétrica e irregular y se vincule al experimentalismo moderno.

La aparición de la versificación libre a fines del siglo xix y principios del xx no implica en absoluto un cambio definitivo del sistema de la versificación española, francesa o alemana, ya que se trata tan sólo de una manera de versificación de un momento histórico que convive, por otro lado, con la sólida tradición versificatoria de carácter silabotónico o silábico de las literaturas occidentales. La tradición de la versificación silábica y silabotónica europea se impone definitivamente en el siglo xvi como la forma habitual de la poesía culta, aunque ya era general desde hacía tiempo en países como Francia y, desde luego, convivía con otras formas anisosilábicas desde el siglo xii. En España son bien conocidos los intentos de renovar el verso por parte de Berceo cuando quiso imponer, con otros autores del mester de clerecía, caso del autor del *Libro de Alexandre* (siglo xiii) y sus «sílabas contadas», el principio de la igualdad en el número de sílabas para todos los versos, dejando a un lado la irregularidad de la poesía juglaresca y otras clases de composiciones poéticas. Frente a las irregularidades de cierto tipo de poesía medieval y de la poesía de tradición popular, la versificación silábica se va imponiendo poco a poco en toda la poesía culta española y llega incluso a las mismas formas de poesía popular que ya habían mostrado una tendencia a la regularidad dentro de una fluctuación en torno a un número limitado de sílabas. Así, por ejemplo, en el Renacimiento el romance aparece generalmente con la forma regular con que hoy se conoce. Los vestigios irregulares de la versificación popular, de carácter no culto, permanecieron a lo largo de los siglos como formas marginales, salvo algunas excepciones poco significativas. El proceso hacia la regularidad silábica se cumpliría definitivamente, según Pedro Henríquez Ureña, en los siglos xvii y xviii,<sup>17</sup> especialmente en este último. No obstante, la generalización del sistema del isosilabismo era ya clara mucho antes en la poesía culta.<sup>18</sup> En esta tradición de versificación silábica y silabotónica de las lenguas occidentales es precisamente en la que nace el verso libre, que sólo puede explicarse por su deseo de romper la regularidad métrica tradicional, según se ha señalado anteriormente.

El llamado verso libre suele incluirse dentro de la tipología de la versificación irregular junto al tipo de verso fluctuante, el verso acentual, el semilibre o el de cláusulas, aunque a menudo estas dos últimas formas e incluso la anterior —la del verso acentual— se ofrecen como variantes del verso libre, por lo que para muchos críticos llegan a asimilarse a él. Por versificación irregular se entiende siempre aquella que no está regida por el «principio de la igualdad en el número de sílabas métricas»

---

<sup>17</sup> Vide P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1933, pp. 238 y 277-281. Cfr. también P. Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto de Filología «Doctor Amado Alonso», 1961; T. Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 243-248 y 341-342.

<sup>18</sup> Véase E. Torre, *op. cit.*, pp. 15 y ss.

de los versos, aunque hay que advertir que no se consideran formas irregulares las que se presentan combinando versos con sus quebrados correspondientes. También la versificación cuantitativa puede considerarse en algunas de sus manifestaciones como irregular.<sup>19</sup>

En relación al versolibrismo, existe una amplia diversidad terminológica y conceptual que corresponde a distintas visiones y teorías no siempre precisas ni bien delimitadas respecto de otras clases de versos irregulares. Aceptando el principio del isosilabismo, junto al acento de intensidad, como el que domina básicamente el sistema de versificación español, Pedro Henríquez Ureña señaló tempranamente que existen maneras de versificación anisosilábicas, entre las que destacan, en la poesía española, la que deriva de los intentos de aclimatación en español de la métrica cuantitativa clásica —especialmente el hexámetro—, la forma que él llama *amétrica* y que está referida a aquellos versos de medida aproximada pero no exactamente igual, es decir, la que *fluctúa* «entre determinados límites», y una tercera versificación, la acentual, con número de sílabas fluctuante pero en la que es claro el peso de los acentos y su relación con la música. A ello habría que añadir el moderno verso libre. Es importante hacer notar la continuidad que Pedro Henríquez Ureña establece entre los orígenes de la versificación amétrica y el moderno verso libre, idea que defienden, con él, otros autores. Podría afirmarse, así, que «siempre ha habido verso libre en castellano», ya que éste se entiende como mera versificación amétrica. Existiría, por tanto, un verso libre antiguo, popular, y otro moderno, culto.<sup>20</sup> No concede mucha importancia al hexámetro y sus imitaciones en España, en parte y probablemente porque sus cultivadores no consiguieron grandes logros estéticos; pero este tipo de versificación, irregular respecto a la igualdad silábica de verso a verso, tiene una importancia crucial porque se encuentra, junto a otros aspectos, en el origen de los experimentos modernistas que llevarían a la creación del verso libre y que, en muchos casos, llegan a ser confundidos con él.

Tomás Navarro Tomás clasifica como *amétricos* aquellos versos que no presentan igualdad silábica. Distingue, entre éstos, los versos acentuales, que identifica con los de cláusulas, los versos fluctuantes, que explica como versos cuyas irregularidades silábicas se ajustan a una ametría limitada a unas medidas próximas, y los versos libres, «que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas». El verso libre «pone a contribución de los efectos del ritmo elementos diversos, sin someterse inexcusablemente a la regulación del acento». Habla también Navarro de la versificación semilibre, en la que habría que considerar la modalidad del verso fluctuante, «cuya ametría no excede de un margen relativamente limitado

---

<sup>19</sup> Vide J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, pp. 18 y 178 (nueva edición: Madrid, Alianza, 1999; segunda edición 2001, primera reimpresión revisada 2004). Por quebrados correspondientes entendemos los que se han venido repitiendo en la tradición a través de formas estróficas tradicionales, como la combinación de versos pares en la estrofa manriqueña o la de versos impares en la estrófica sáfico-adónica y sus variantes posteriores.

<sup>20</sup> Vide P. Henríquez Ureña, *La versificación irregular...*, pp. 1-6. Sobre este aspecto, sintetizado en la idea de la tradicionalidad del verso libre, se volverá más adelante. Cfr. I. Paraíso, *El verso libre...*, p. 61.