

## RIMA Y ESTRUCTURA DEL METRO

## RHYME AND METER STRUCTURE

JUAN FRAU  
Universidad de Sevilla

**Resumen:** Este artículo constituye una reflexión acerca del papel que en algunas ocasiones desempeña la rima en la construcción métrica del poema, y defiende que ésta puede llegar a convertirse en un elemento constituyente del metro. Asimismo, se analizan algunas relaciones entre rima, metro y disposición gráfica.

**Palabras clave:** rima, metro, estrofa, disposición gráfica.

**Abstract:** This article is a reflection on the role that rhyme can sometimes play in metric construction of the poem, and argues that it can become a constituent element of meter. It also discusses some relationships between rhyme, meter and graphical layout.

**Key words:** rhyme, meter, stanza, graphical layout.



Es fácil, e incluso habitual, que un lego en la ciencia de las matemáticas utilice como sinónimos los términos *cifra* y *número*, y que hable de un número de seis cifras o de una cifra con seis ceros, por ejemplo. Un matemático siempre utilizará esos vocablos de manera diferenciada, pero no podrá corregir, sin embargo, a quienes los confundan fuera del ámbito científico, que en última instancia pueden justificarse acogiéndose a la autoridad de distintas ediciones históricas del Diccionario de la Lengua Española y a usos que se remontan al siglo XVI.

Algo parecido puede afirmarse sobre el término *rima*, con el problema añadido de que ni siquiera en el ámbito académico hay un acuerdo generalizado sobre su definición y, por lo tanto, su entidad. Dejando al margen el consabido carácter polisémico –rima, por sinécdoque, también es la composición rimada–, el fenómeno que consiste en la repetición de ciertos sonidos finales de la palabra se produce en contextos muy diferentes y no siempre está claro que deba recibir el mismo nombre. Dicho de otra forma: no parece que lo que llamamos rima siempre sea la misma cosa.

Cabe preguntarse, pues, si estamos ante el mismo fenómeno cuando ocasionalmente encontramos algún ejemplo de lo que se conoce como rima interna, o si descubrimos una rima suelta en una composición en verso blanco, o si lo que aparece es la rima que nos permite, justamente por su disposición, distinguir un soneto, una octava real o unos tercetos encadenados.

Según la mayor parte de las definiciones al uso, sí es lo mismo. Sin embargo, no todos los metristas lo aceptan. Frente a la opinión de algunos, como Devoto<sup>1</sup>, que ni siquiera considera que haya que vincular la rima necesariamente al verso, otros

<sup>1</sup> DEVOTO, Daniel: *Para un vocabulario de la rima española*. París: Annexes des cahiers de linguistique hispanique médiévale, vol. 10, 1985, pp. 152-154.

autores, como Cornulier<sup>2</sup>, niegan que pueda hablarse de rima en un texto en prosa.

Hay, pues, cierta indefinición que surge de la disparidad de criterios, pero en el contexto académico no conviene dar acogida a las ambigüedades y los usos generales que en el lenguaje cotidiano permiten y hasta favorecen la confusión de *cifra* y *número*. Entendemos que no hay que mezclar el uso coloquial, en el que *rima* siempre significará cualquier coincidencia entre los sonidos finales de varias palabras, en el contexto que sea, con el uso técnico, preciso y objetivo, que ha de hacerse del término en el ámbito de la métrica, aunque no quede más remedio que admitir y reconocer que, en tanto que concepto y no objeto de la naturaleza, cualquier definición es al mismo tiempo una propuesta y una manera de llenar de contenido ese mismo concepto. En otras palabras, en el proceso interviene la voluntad del científico o del teórico, que antes de ocuparse del fenómeno en cuestión decide qué es lo que entiende por tal y desde qué perspectiva va a abordarlo.

Dejando para otra ocasión el intento de estudiar en profundidad qué es y qué no es la rima y de definir con precisión sus distintos aspectos y variantes (índole de los sonidos que se repiten, lugar en el verso, uso consciente o no, cuestiones gráficas, etc.), sí que partiremos del presupuesto de que ahora sólo nos interesa aquel uso de la rima que afecta en alguna medida a la construcción del verso en lo que toca a los aspectos métricos y rítmicos.

Conviene recordar, en este sentido, que la rima no suele considerarse elemento constituyente del verso, ya que, a diferencia del acento o la sílaba, su aparición es opcional. No hace falta insistir, sin embargo, en que cuando sí aparece adquiere una gran importancia en la génesis y la configuración del texto, tanto en los aspectos sintácticos y semánticos como en los que ahora nos interesan en mayor medida, los rítmicos. Dado que la rima es muchas veces el elemento formal más evidente y sonoro de un poema, y constituye el tramo en el que el verso desemboca, el poeta con frecuencia la toma como clave y referencia a la hora de construir toda la línea, llegando a torcer la sintaxis —y tal vez

<sup>2</sup> CORNULIER, Benoît: *Art Poétique. Notions et problèmes de métrique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1995, p. 192.

el esquema rítmico— para concluir con unos sonidos que son inevitables dentro del modelo que ha elegido. Es, por así decirlo, la meta que condiciona todo el recorrido.

Cabría discutir, por otra parte, si la rima —hablamos, como es obvio, de aquellos sistemas métricos en los que la rima existe— sí puede considerarse elemento constituyente de una unidad superior, la estrofa. Hay que tener presente, en este sentido, que en muchas épocas literarias la estrofa se define, se reconoce y clasifica en función justamente del esquema que adoptan las rimas. Pero no es menos cierto que hay poemas compuestos en verso blanco y divididos sin embargo en estrofas, en los que a la hora de establecer esas divisiones sólo entra en consideración el número de versos (la casuística es incluso más compleja: también hay poemas cuyas divisiones internas tienen un número variable de versos sin rima, de manera que su agrupación, que en tales casos difícilmente puede llamarse estrofa, puede llegar a parecer más temática, o incluso a veces sintáctica, que rítmica). Podríamos entender que las estrofas en verso blanco son una variante que parte de modelos anteriores con rima (tercetos, cuartetos, serventesios, etc.), o que, por el contrario, toman como referencia las estrofas grecolatinas, pero la explicación histórica no aclararía demasiado los aspectos estructurales.

En ocasiones, pues, pero no siempre, los conceptos de rima y estrofa se implican mutuamente: muchas veces hay estrofa porque la rima lo permite y hay rima porque lo exige la estrofa. En principio, como decíamos, eso no afecta a los aspectos métricos del verso, ni condiciona el ritmo más allá de lo que se pueda asociar a la eufonía que la propia repetición de sonidos finales implica o persigue. Dicho de otro modo: por muchos ajustes que el poeta tuviera que hacer en el caso de que emplee la rima, un endecasílabo lo será con independencia de ella.

Y, sin embargo, y esto es de lo que queremos tratar en el presente estudio, la rima puede, en ciertas ocasiones, convertirse en un elemento determinante de la estructura métrica de un poema y de los versos que lo conforman.

Veamos un ejemplo que ilustra bien esta circunstancia. Se trata de un largo y conocido poema, titulado “Qué lástima”, escrito por León Felipe y publicado en su primer libro, *Versos y oraciones de caminante*, en 1920, aunque revisado con

posterioridad –la versión en la que nos centraremos es la de 1935–. Dada su extensión (son 142 versos), y puesto que se trata de un texto muy accesible para cualquier consulta, se reproducirá aquí tan sólo una sección, situada en el centro del poema, aunque se hará referencia al resto de versos que presenten cualquier tipo de dificultad<sup>3</sup>:

- 66 Tiene una luz muy clara  
esta sala  
tan amplia  
y tan blanca...
- 70 Una luz muy clara  
que entra por una ventana  
que da a una calle muy ancha.  
Y a la luz de esta ventana  
vengo todas las mañanas.
- 75 Aquí me siento sobre mi silla de paja  
y venzo las horas largas  
leyendo en mi libro y viendo cómo pasa  
la gente al través de la ventana.  
Cosas de poca importancia
- 80 parecen un libro y el cristal de una ventana  
en un pueblo de la Alcarria,  
y, sin embargo, le basta  
para sentir todo el ritmo de la vida a mi alma.

De estos dieciocho versos, casi la mitad (71, 72, 73, 74, 76, 79, 81 y 82) son claramente octosílabos y su escansión no ofrece ninguna dificultad. El primero de todos (66) podría leerse como heptasílabo en otros contextos, porque la tendencia inicial sería la de hacer sinalefa (tié-neu-na-lúz-muy-clá-ra), pero el impulso rítmico del poema en general y, más concretamente, el que provoca la lectura de los dos octosílabos que le preceden, justifica y propicia la lectura como octosílabo, aplicando la correspondiente dialefa y modificando la acentuación del verso, que adquiriría un ritmo trocaico:

tié-ne-ú-na-lúz-muy-clá-ra.

<sup>3</sup> LEÓN FELIPE: *Versos y oraciones de caminante (I y II)*. Drop a Star. Madrid: Clásicos Alhambra, 1979. Aunque citamos por la excelente edición de José Paulino Ayuso, puede observarse que a partir del verso 55 –dividido gráficamente en dos niveles– nuestra numeración diverge de la suya.

Hay en el fragmento otros versos de arte menor que, por su brevedad, tampoco presentan ningún problema de medida: hay un trisílabo (68), dos tetrasílabos (67 y 69) y un hexasílabo (70; este verso actúa como eco del primero de la serie). Aparte de los que aparecen en este fragmento, cabe recordar que en el poema hay al menos otros once tetrasílabos (más adelante se verá que tal vez haya algunos más), lo que en su conjunto constituye casi un diez por ciento del total de los versos. También hay algunos trisílabos más, si bien en su mayor parte –seis ocasiones– son la repetición recurrente de las palabras que conforman el título del texto, “qué lástima”, que va hilvanando su estructura general.

Volviendo al fragmento seleccionado, puede observarse que el resto de los versos son más largos, algunos de manera notable. Una primera escansión, provisional todavía, sería la que sigue:

- 75 A-qui-me-sien-to-so-bre-mi-si-lla-de-pa-ja (13)
- 77 le-yen-do-en-mi-li-bro-y-vien-do-co-mo-pa-sa (14)
- 78 la-gen-te-al-tra-ves-de-la-ven-ta-na (11)
- 80 pa-re-cen-un-li-bro-y-el-cris-tal-deu-na-ven-ta-na (14)
- 85 pa-ra-sen-tir-to-do-el-rit-mo-de-la-vi-da-a-mi-al-ma (16)

Conviene hacer varias consideraciones y precisiones acerca de esta escansión: ninguno de los dos versos de catorce sílabas responde al esquema del alejandrino, el endecasílabo puede leerse como decasílabo si se establece una sinalefa entre las sílabas 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>, y el último verso podría también escandirse haciendo dos sinalefas (...vi-daa-mial-ma), con lo que computaría catorce sílabas (sin ser, igualmente, alejandrino).

Si el poema estuviera compuesto en su totalidad por versos de este tipo, el lector tendería a pensar que se trata de una composición en verso libre. El hecho de que todo el poema esté rima-do podría parecer una contradicción con el versolibrismo, pero es sabido que la exclusión de la rima por parte del verso libre es sólo la variante histórica que ha acabado por imponerse –sin duda la más coherente con los principios que impulsan este modelo de versificación–, pero no una condición esencial. María Victoria Utrera recuerda que en sus orígenes no era nada extraño que el poema en verso libre conservara la rima<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid: CSIC, 2010, p. 17. *Vid.* también pp. 87, 95, 99.

La rima, pues, no impediría que estos versos correspondieran al modelo amétrico, y sin embargo ella constituye la clave, o una de las claves, acaso la principal, para comprender y explicar que no se trata de eso. La otra clave, evidentemente, es la gran cantidad de octosílabos que hay en el poema, que en total alcanzan la cuarentena; esto es, casi un tercio del poema.

Teniendo en cuenta que la base del poema, por lo tanto, es el octosílabo, y que el siguiente verso más abundante es su quebrado, y que todo esto se combina con hexasílabos esporádicos, no resulta difícil llegar a la conclusión de que el poema no está escrito en verso libre, sino que sigue los dictados del ritmo octosilábico, es decir, que se trata de una tirada de versos pares cuya base es el octosílabo. Recordemos que el verso trisílabo, al tener necesariamente un solo acento, situado siempre en la segunda sílaba, se integra a la perfección, pese a su carácter impar, tanto en el ritmo octosilábico como en el endecasilábico. También aparecen a lo largo del poema algunos pentasílabos, cuya integración en el ritmo octosilábico admite la tradición, si bien es más frecuente que se produzca en los ritmos impares; algunos de los aparentes pentasílabos, por otro lado, son en realidad tetrasílabos una vez que se aplica la pertinente sinafia. Un ejemplo recurrente es el del verso “una batalla”, que viene siempre precedido en la línea anterior, de manera invariable, por el hemistiquio “que ganara”. Como se comentará más adelante, en tales casos se parte de un octosílabo originario que se ha dividido en dos versos, pero que, pese a la disposición gráfica, tiende a conservar su identidad y a mantener, por lo tanto la sinalefa: que-ga-na-rau / na-ba-ta-lla.

Una vez admitido que nos encontramos ante un poema compuesto en ritmo octosilábico, podríamos pensar acaso, a continuación, que los versos largos que antes hemos destacado son meras excepciones diseminadas por el texto para romper la expectativa del lector, o que el autor se ha permitido ciertas libertades en una composición cuyo esquema métrico se presta a la laxitud dada su longitud y la diversidad de sus líneas. Y que la repetición constante de la rima serviría para minimizar el impacto de esas excepciones y para armonizar el conjunto de los versos como principio último de la regularidad. Considérese,



además, que se trata de una tirada monorríma y que no hay ningún verso suelto: no hay, pues, parejas o tríos de versos relacionados entre sí —en oposición al resto— mediante estructuras cruzadas, abrazadas, etc., sino que cada verso se relaciona directamente y de la misma forma con todos los demás. Pero tampoco es esa la explicación.

El oído atento descubre en seguida que en todos esos versos largos hay, al menos, un octosílabo oculto (“sobre mi silla de paja”, “leyendo en mi libro y viendo”, “al través de la ventana”, “y el cristal de una ventana”, “para sentir todo el ritmo”). Se trata en todos los casos, pues, de versos compuestos, que han de dividirse en hemistiquios de los que siempre hay al menos uno que es octosílabo. Una posible lectura, pues, sería la siguiente:

A-qui me-sien-to so-bre-mi-si-lla-de-pa-ja	(3+3+8)
le-yen-do-en-mi-li-bro-y-vien-do co-mo-pa-sa	(8+4)
la-gen-te al-tra-ves-de-la-ven-ta-na	(3+8)
pa-re-cen-un-li-bro yel-cris-tal-deu-na-ven-ta-na	(6+8)
pa-ra-sen-tir-to-do-el-rit-mo de-la-vi-da-a-mi-al-ma	(8+8)

En el resto del poema pueden encontrarse otros casos similares. Dejando a un lado algunos hexadecasílabos compuestos de dos isostiquios, que aparecen en un total de quince ocasiones, otros ejemplos de versos compuestos serían estos:

- 2 que yo no pueda cantar // a la usanza (8+4)
- 22 y mi juventud, // una juventud sombría, en // la Montaña (6+8+4)
- 24 y ninguna de estas tierras // me levanta (8+4; podría ser también 4+8)
- 37 y el retrato de un mi abuelo // que ganara (8+4; podría ser también 4+8)
- 40 que yo no tenga un abuelo // que ganara (8+4)
- 42 retratado // con una mano cruzada (4+8)
- 45 que yo no tenga siquiera // una espada (8+4)
- 91 esos mendigos que vienen // arrastrando sus miserias // de pastrana (8+8+4)
- 106 caminando hacia la escuela // de muy mala gana (8+6)
- 113 y otro día // doblaron por ella a muerto // las campanas (4+8+4)

Como puede comprobarse, todos estos versos están formados por la suma de un octosílabo y, al menos, un heterostiquio menor. En algún caso el verso queda dividido incluso en tres partes, creando o adquiriendo la apariencia, por su longitud, de un

versículo. No se trata de una práctica del todo original, aunque sin duda es bastante más frecuente en composiciones de ritmo endecasílabo. La mezcla a lo largo del poema de versos de tres sílabas con versos de hasta veinte, como decíamos, puede además predisponer al lector, por la simple percepción de la disposición gráfica, a imaginar que va a encontrarse con un texto compuesto en verso libre. El marcado ritmo basado sobre todo en la sucesión (y a veces la suma, como se ha visto) de octosílabos y tetrasílabos (que a su vez llega a dar en algún momento la impresión de un ritmo pódico o de cláusulas), sin embargo, muestra con claridad durante la lectura que existe una pauta que el lector puede seguir sin mayores dificultades.

Lo que aquí queremos destacar es que la métrica del poema viene determinada en primera instancia por la rima, y que ésta puede aquí considerarse elemento constituyente del verso, desde un punto de vista métrico. Si se prescindiera de los versos compuestos que hemos señalado, podría tal vez considerarse que el poema es tan sólo una silva octosilábica monorrima al uso. Y, efectivamente, es una silva octosilábica monorrima, pero ya es más discutible que lo sea al uso. Como antes hemos dicho, en las estrofas y formas estróficas convencionales hay un metro al que se añade o no la posibilidad de la rima (en algunos casos la rima se presupone, pero existe al respecto un grado considerable de libertad para el poeta, que puede perfectamente componer, por ejemplo, un soneto blanco). El hecho de que el poeta, en este caso, haya dispuesto esos versos largos formados por dos o tres heterostiquios supone, entendemos, una diferencia cualitativa en la concepción de la unidad métrica y una inversión en las prioridades. Es la rima la que hace que se sumen esos heterostiquios para formar un solo verso, en lugar de convertirse en versos independientes. La rima es aquí el criterio primordial para estructurar los versos; es ella la que determina su identidad—su forma—definitiva.

Como puede comprobarse, en todos los casos citados hay algún octosílabo oculto y parece evidente que los versos se han redistribuido o recompuesto en función de la rima con posterioridad a su creación. Sin embargo, hay que tener presente dos aspectos: ni se trata de un asunto puramente gráfico, ni debemos

limitarnos a creer que el poeta escribió en primera instancia una serie de octosílabos que luego fue agrupando de dos en dos o con otros versos menores. De hecho, la primera versión que se conoce del poema, tal como la presenta José Paulino Ayuso en el apéndice de su edición del poemario, reflejaba justo el proceso contrario: la disgregación. Estos 142 mismos versos aparecían como 294 (a los que había que añadir otros 8 que luego se suprimieron). Valga el siguiente ejemplo de cómo se distribuían algunos versos del fragmento que hemos seleccionado:

145 Tiene  
       una luz muy clara  
       esta  
       sala  
       tan  
 150 amplia  
       y  
       tan blanca...  
       una  
       luz muy clara  
 155 que entra  
       por una ventana  
       que da a una calle  
       muy ancha...

Como puede comprobarse, en esta primera versión también es la rima la que impone el criterio métrico. El poeta había elegido en esta ocasión un esquema arromanzado, lo que le obligaba a intercalar, entre rima y rima, algún verso que no rimara, siquiera formado por un solo fonema, como se observa en el verso 151, que consiste en la conjunción copulativa. Esta vez no hay que dividir, sino agregar las líneas para recomponer los octosílabos y otros versos pares que subyacen en lo que podríamos considerar una estructura métrica profunda, distinta a la que constituye la representación gráfica. Paulino Ayuso recoge testimonios que evidencian las críticas que sufrió León Felipe por este “artificio tipográfico”, aunque hubo quien lo defendió como recurso eficaz de emotividad<sup>5</sup>. En el estudio preliminar de la edición citada,

<sup>5</sup> PAULINO AYUSO, José, en León Felipe: *Versos y oraciones de caminante, cit.*, p. 91 (nota al pie).

Paulino sostiene, además, después de describir brevemente la evolución métrica de León Felipe, que el poeta tiende a utilizar la rima con mayor frecuencia en los poemas donde predomina el verso corto, puesto que, lógicamente, cuando usa el versículo la rima se vuelve necesariamente menos perceptible<sup>6</sup>.

Conviene señalar, en todo caso y para concluir con este aspecto, que en la versión definitiva del poema –la que aquí hemos tomado como referencia– también ha jugado la rima un papel fundamental en lo que respecta a los versos cortos, y explica su división a lo largo del poema. Ya se ha analizado antes el caso de algunos aparentes pentasílabos que habría que escandir y computar como tetrasílabos, aplicando una sinafia que obedece, o al menos se ve favorecida por ello, al hecho de que el primer verso (o su hemistiquio final) y el siguiente formarían un hipotético octosílabo original en el que habría una sinalefa justo donde luego la pausa versal introduce la división. Veamos algunos ejemplos más:

11	Desde una tierra a otra tierra // desde una raza
12	a otra raza,
33	una casa
34	en que guardara
107	ni se para
108	en mi ventana

Otras veces no hay sinafia, sino la simple concurrencia de un pentasílabo y un tetrasílabo:

61	en una sala
62	muy amplia
96	qué gracia
97	tiene su cara
119	en una caja
120	muy blanca

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 42.

Otros poemas del mismo León Felipe siguen esta práctica de alternar versos simples y compuestos en función de la rima, aunque con algunas ligeras variantes (rima arromanzada, versos más cortos, ritmo endecasílabo, ritmo de cláusulas) y una diferencia esencial. En esos otros poemas, la agrupación de versos simples en versos compuestos da como resultado alejandrinos y hexadecasílabos, que son metros preexistentes, cuyo modelo está acuñado por la tradición e integrado en ella, con lo que no puede afirmarse que la rima haya condicionado el esquema métrico del poema o que lo preceda. En “Qué lástima”, sin embargo, se ha visto cómo muchos de los versos del poema se han creado adoptando por exigencias de la rima una estructura desusada: es la rima, insistimos, la que ha determinado la forma métrica de los versos y del poema: hay versos que son como son porque, como se ha visto, el sistema de la rima no podía permitir que fueran de otra manera.

Queda por hacer una última reflexión en torno a la relación entre los versos efectivos, la supuesta forma octosilábica que subyace en algunos casos y la lectura que el receptor ha de hacer, en cuanto al ritmo, del poema. Nos referíamos antes a la pauta rítmica que presenta la sucesión de los octosílabos y sus quebrados, que en principio puede orientar el ejemplo de ejecución de cada lector. Otra cosa es que el lector en cuestión siga esa pauta en la lectura efectiva o no, ya que dispone de varias opciones. Como suele suceder, puede elegir entre situar la pausa versal allí donde concluye el verso, tras la rima, o, por el contrario, llevar a cabo una lectura más inclinada hacia la sintaxis, dando prioridad al encabalgamiento sobre la pausa. Pero, además, en este caso concreto, hay una tercera opción que ya no es tan habitual: puede efectuar una lectura que trate de reconstruir los “versos perdidos”, es decir, de reunir aquellos versos arquetípicos, fundamentalmente octosílabos, que el juego de rimas ha ido dispersando.

Es cierto que conservamos una recitación del poema realizada por el propio poeta<sup>7</sup>, pero no hace falta insistir demasiado en el hecho de que eso no sirve de referencia para el lector, el cual, como hemos dicho, llevará a cabo un ejemplo de ejecución propio y que muy bien puede ser distinto en cada lectura que

<sup>7</sup> LEÓN FELIPE: *Antología personal*. Madrid: Visor, 1996.

efectúe; y tampoco puede condicionar en modo alguno la interpretación rítmica o métrica del poema por parte del crítico o del metrista. Sin que se pueda afirmar de manera tajante que no hay ningún vínculo entre el modelo de verso y el ejemplo de ejecución, sí que cabe entender que de este último, siempre variable, no se puede deducir el primero, ni siquiera apelando a una hipotética autoridad del autor del texto, que al menos en el plano de la teoría perdió hace décadas una gran parte, si no toda, de la que haya podido tener o se le haya podido atribuir en otras épocas.

Sólo como curiosidad o como información complementaria y en gran medida anecdótica, pues, podemos comentar que la recitación que hace León Felipe de este poema suyo—su ejemplo de ejecución— no sigue una línea definida y coherente, sino que alterna el respeto de las pausas versales con la lectura encabalgada que da prioridad al sentido y a la sintaxis, e incluso en algunas ocasiones puede observarse cómo el poeta, al recitar, hace otras divisiones que algunas veces recuperan esa unidad original de los octosílabos a la que antes se hacía referencia y que otras no obedecen a ningún motivo claro, ni métrico, ni sintáctico. En la misma lectura, pues, sigue de manera alterna y sucesiva todas esas posibilidades a las que antes se aludía.

Queda, para concluir, hacer una última reflexión acerca del verso y su disposición gráfica. Se hace necesaria esta reflexión porque podemos pensar que los verdaderos versos coincidirían con eso que hemos denominado, quizás demasiado alegremente, estructura profunda, y que la disposición gráfica es un asunto meramente visual. Recuérdese, por ejemplo, el poema “Gratitud”<sup>8</sup>, de Oliverio Girondo, que comienza con los siguientes versos:

Gracias aroma  
azul,  
fogata  
encelo.

Gracias pelo  
caballo  
mandarino.

<sup>8</sup> GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*. Madrid: Visor, 1989, p. 166.

Gracias pudor  
turquesa  
embrujo  
vela,  
llamarada  
quietud  
azar  
delirio.

Resulta obvio que cada secuencia de tres o cuatro versos forma –o podría formar– un endecasílabo canónico, y que este fragmento, dispuesto de otra forma, podría describirse como un cuarteto arromanzado: 11-11A-11-11A. El resto del poema sigue la misma pauta métrica, aunque la rima no es sistemática, sino más bien excepcional. Pero la pregunta esencial es si efectivamente esto son cuatro endecasílabos o son quince versos cortos, en principio libres.

Cabría discutir si en casos más o menos excepcionales como éstos que hemos presentado, en los que se produce una hipotética reagrupación o, por el contrario, dispersión de versos arquetípicos, la disposición gráfica no sería en cierto modo, en el plano de la escritura y para el poeta, equivalente a lo que en el plano fónico y para el lector supone el ejemplo de ejecución.

En la inmensa mayoría de los textos compuestos en verso, la definición teórica de la unidad métrica se corresponde sin apenas ningún conflicto (un conflicto menor surgiría con los versos partidos, dispuestos en la forma de escalón, que son típicos de los diálogos teatrales y que también aparecen en algunos poemas líricos) con la línea gráfica que efectivamente aparece sobre el papel –o la pantalla– y que no hace sino transcribir el segmento fónico que las dos pausas delimitan. El carácter casi constante de esa práctica ha provocado que la propia representación gráfica haya desarrollado o adquirido una considerable autoridad, ante el lector, a la hora de identificar el verso.

Pero tanto en el poema de León Felipe como en el de Oliverio Girondo hemos intuido –y el autor, seguramente, juega con esa posibilidad y con esa sugerencia– una forma alternativa de escritura. Tenemos la clara conciencia de que los versos se podrían haber dispuesto de otro modo; o mejor dicho, si aceptamos que

la representación gráfica otorga carta definitiva de naturaleza a las unidades métricas: los versos podrían haber sido otros. Y, volviendo al asunto central de este artículo, si bien en el caso del poema de Gironde la rima tiene una presencia meramente anecdótica, en el poema de León Felipe —en cualquiera de sus redacciones conocidas— adquiere una importancia y un papel definitivos en la concepción métrica del poema en general y en la plasmación de cada uno de sus versos.