

EL VERSO LIBRE DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN «DIOS DESEADO Y DESEANTE»

Si hay un rasgo común a la métrica de las literaturas occidentales durante nuestro siglo, es *la profusión en el empleo del verso libre*. No es, pues, sorprendente que numerosos estudios se hayan dedicado a desentrañar su esencia¹. Se han encontrado directivas, tendencias —sobre las que insistiremos más tarde—, pero el problema del verso libre está aún lejos de su resolución. «Todavía falta un estudio de conjunto y profundo sobre este tipo de poemas. Sería interesante acometer la empresa y *buscar lo que de rítmico pueda existir*, es decir, si sólo hay aspecto conceptual, sin el formal, o de existir éste, en qué se basa»².

A falta de este gigantesco estudio en español —que debería comprender el análisis de todos o casi todos los poetas que utilizan el verso libre—, vamos, por nuestra parte, a estudiar una microparcela del tema: el llamado «verso libre» de Juan Ramón. Y dentro de la gran cantidad de poemas que podrían entrar en esta categoría, sólo los de *Dios deseado y deseante*, con el fin de profundizar en ellos sin sobrepasar los límites de un artículo.

Dios deseado y deseante ofrece, además, el interés de contener *una vivencia unitaria en moldes diferentes: verso y prosa*. Esto nos plantea una nueva cuestión: ¿En qué relación recíproca se encuentran ambas formas?

Vamos a analizar sistemáticamente, desde el punto de vista rítmico, los siete poemas del grupo. El primero es *La menuda floración*. Consta de seis «paraestrofas», es decir, seis grupos irregulares de versos, cada uno

¹ Entre otros, el de GILI Y GAYA, *El ritmo en la poesía contemporánea*, Universidad de Barcelona, 1956; HENRI MORIER, *Le rythme du vers libre symboliste*, Gèneve, Droz, 1943-44, 3 vols.; MONIQUE PARENT, *Etudes sur le poème en prose* (Cap. III, *Le 'vers libre' de Péguy*), París, Klincksieck, 1960; MUKAROVSKY: *Intonation comme facteur de rythme poétique*, *Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale*, La Haye, 1933, vols. VIII-IX.

² A. QUIJIS, *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 1969, p. 168. Subrayado nuestro.

de los cuales no guarda relación formal con los demás —a diferencia de la «estrofa»—, y está motivado en su extensión sólo por el contenido. He aquí la transcripción rítmica ¹:

- v - v v - v - v - v
 v - v \bar{v} v \bar{v} v - v
 v - v v v - v v v -
 v - v v v - v v v - v
 v - v v v - v - \bar{v} - v
 v - v - v \bar{v} v - v - v
 v - v - v - v v v v - v - v

v - v - v
 v - v - v - \bar{v} v v - v
 v v - v v - v - v - v
 v v - v v - v - v v v - v -
 v - v v v - v v v - v
 - v v v v - - v v - v
 v - v - v - v v v -

\bar{v} - v v v - \bar{v} - v -
 v - v - v - v - v

- v - v v - v v v - v
 v v - v v - v v v - / - v v -
 v - v v v -
 v - v v v - \bar{v} - v - v - v
 v - v v v - v
 v v v - v - v - v - v

- v - v v -
 - v v - v v v - v
 v - v - v - v v v - v
 \bar{v} v v - v - v v v \bar{v} v
 v - v - v v v - v
 \bar{v} v v - v
 \bar{v} v v - v - v v v - v
 v - v - v - v v v - v

v - v - v - v - v
 v - v v v - v v - v v - v
 v - v v v - v - v - v - v

¹ Marcamos con una /v/ las sílabas átonas, y con un guión las acentuadas. En las sílabas transcritas con ambos signos (el guión encima de la /v/), percibimos un acento rítmico secundario que recae sobre palabra átona en la lengua; o bien, al revés, desacentuación rítmica de palabra tónica en la lengua. Preferimos esta transcripción latinizante a la más correcta /----/ por su mayor resalte visual.

Podemos concluir de este esquema que *La menuda floración* posee: 1.º) un marcado *ritmo cuantitativo*¹, producido por los versos de 11, 9, 13, 15, 7 y 5 sílabas. La frecuencia de estos metros se distribuye así:

Versos de 11 sílabas.....	16
Versos de 9 sílabas.....	5
Versos de 13 sílabas.....	4
Versos de 15 sílabas.....	3
Versos de 7 sílabas.....	3
Versos de 5 sílabas.....	2

Además de este fuerte ritmo cuantitativo, encontramos: 2.º) la existencia de *ritmo acentual* predominante en 6.ª sílaba. Otras acentuaciones auxiliares: en 2.ª, 4.ª, 8.ª y 10.ª sílabas. Estamos, por tanto, ante un marcado ritmo binario.

En tercer lugar —y esto ya no se desprende del esquema—, tenemos en *La menuda floración* un *ritmo de timbres*² de menor periodicidad, pero todavía observable. Las rimas son casi siempre consonantes o nacidas de la repetición de palabra, más raramente asonantes. Son:

En la paraestrofa 1: «*decla / dla*»; «*esperaba / España*»

En la paraestrofa 2: «*distancia / fragancia*»; «*dos / niñodíos*»

En la paraestrofa 3: «*dios / niñodíos*»; «*niño / mló*»; «*guiaste / dejaste*»

En la paraestrofa 4: «*sentimiento / pensamiento / florecimiento / sentimiento*»; «*era / primavera / ladera*»

En la paraestrofa 5: «*menuda / desnuda*»; «*siento*» (rima con la paraestrofa 4.ª)

En consecuencia, las rimas aparecen al principio del poema intermitentemente (en un 60 por 100 de los versos), pero, a partir de la 3.ª paraestrofa, prácticamente todos los versos están rimados.

Teniendo en cuenta la existencia de ritmo cuantitativo, acentual y timbral, ¿podemos decir que *La menuda floración* es «verso libre»?

* * *

El poema siguiente es *Y en oro siempre la cabeza alerta*, cuyo esquema rítmico es el siguiente:

\bar{v} v v - v - v v v -
 \bar{v} v v - v - v - v - v
v - v - v \bar{v} v - v \bar{v} v - v
v v - v v - v - v \bar{v} v - v

¹ Terminología de RAFAEL DE BALBÍN. *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962. Ritmo cuantitativo o silábico es el producido por el retorno de determinados metros en el poema.

² Terminología de R. DE BALBÍN, *op. cit.* Por otro nombre, rima.

v v - v v - v \bar{v} v -
 v - v - v \bar{v} v - v - v
 \bar{v} v v - v \bar{v} v - v
 v v - v v - v v v - v v v -

-/ - v - v \bar{v} v - v
 v v - - v \bar{v} v - v
 v v v - v - v - v - v
 v - v - v - v - v - v
 - v v - v \bar{v} v -
 v - v v v - v v v - v
 - v - v v - v - v - v
 - v \bar{v} v v - v - v

\bar{v} v v - v - v -/ -- -
 v - v - v - v \bar{v} v - v
 v - v \bar{v} v - v - v - v
 v - v - v - v \bar{v} v - v
 v v - v v - v - v - v
 v v - v v - - v \bar{v} v - v - v
 v - v - v - v -
 v - v - v \bar{v} v - v \bar{v} v - v
 v v - v v - v

v v - v v - v - v v v - v
 v - v v v - v - v - v v v -
 v - v - v - v - v - v -
 \bar{v} v v - v - v - v - v - v
 v - v \bar{v} v - v

De nuevo volvemos a encontrarnos ante dos ritmos, los básicos de la métrica culta tradicional, como hemos intentado demostrar en otra parte¹: el ritmo cuantitativo y el acentual. El ritmo cuantitativo o silábico está constituido exactamente por los mismos metros que en el poema anterior: 11, 9, 13, 7 y 15 sílabas. Pero aquí, al desaparecer ya los de 5 sílabas, el ritmo cuantitativo nos parece menos suelto, más trabado. La frecuencia con que aparecen es:

11 sílabas: en 13 versos
 9 sílabas: en 7 versos
 13 sílabas: en 7 versos
 7 sílabas: en 2 versos
 15 sílabas: en 2 versos

¹ En nuestra tesis doctoral *Valor estilístico del ritmo en la prosa hispánica moderna*, Cap. III: *El ritmo del verso*. Universidad de Madrid, 1969.

Por su parte, el *ritmo acentual* nos muestra la misma tendencia del poema primero: acentuación en 6.^a sílaba, con otros acentos auxiliares en 4.^a, 8.^a, y en 4.^a, 8.^a y 10.^a. Ha desaparecido la periodicidad acentual de la sílaba 2.^a, con lo que el entramado rítmico gana en cohesión.

Las rimas existen también, pero pierden importancia respecto al poema anterior. Aquí son más escasas y esporádicas:

En la paraestrofa 1: «ciudad / ciudad»; «esencia / llena»; verdespuma / verdespuma

En la paraestrofa 3: «cruzada / ambulancia»; «alerta / vuelta»

En la paraestrofa 4: «todos / infinitos»

(La misma pregunta sigue inquietándonos: ¿estamos de verdad ante poemas en «verso libre»?)

* * *

El siguiente, *Los pasos de la entraña que encontré* ofrece la novedad, sobre los dos anteriores, de estar escrito en prosa. Sin embargo, si lo leemos atentamente, observamos que *el ritmo es exactamente el mismo* que en los poemas en verso. Conociendo ya una característica rítmica importante de *Dios deseado*, que es la *casi total ausencia de encabalgamientos*¹, hemos podido transformar el texto de prosa en verso, guiándonos por la distribución en grupos fónicos, y hemos obtenido el siguiente resultado:

<i>En esta abierta estela</i>	v - v - v - v
<i>vuelan hacia mi fijo estar y me distienden</i>	- v \bar{v} v v - v - v v v - v
<i>el corazón tan lleno de verdades,</i>	\bar{v} v v - v - v \bar{v} v - v
<i>los pasos de la entraña que encontré</i>	v - v v v - v v v -
<i>con mi conciencia deseante del dios bello.</i>	\bar{v} v v - v \bar{v} v - v v - - v
<i>• Todos los que sufrieron de esperanza</i>	- v \bar{v} v v - v \bar{v} v - v
<i>me conocían por la luz ya mía,</i>	- v v - v v v - \bar{v} - v
<i>la luz que el conseguido dios le prende</i>	v - v v v - v - v - v
<i>al que más lo desea y la desea.</i>	v v - v v - v v v - v
<i>Por esta estela vienen uno y otro;</i>	v - v - v - v - v - v
<i>todos vienen en brazo inmenso verde y blanco,</i>	- v - v v - v - v - v - v
<i>ese brazo fatal del que más supo,</i>	- v - v v - v v - - v
<i>con un convencimiento definido,</i>	v - v v v - v v v - v
<i>de elegir y querer</i> ² .	\bar{v} v - v v -

¹ Como era de esperar en este hondo libro que lucha por la expresión de una singular vivencia mística, y avanza lentamente, paso a paso, en continuo sopesar de palabras e imágenes.

² Esta división podría tener un punto discutible: el 2.º verso: «vuelan hacia mi fijo estar y me distienden». Consta de dos grupos fónicos en realidad, pues hay pausa tras «estar». Este verso podría, por tanto, interpretarse como dos, de 9 + 5 sílabas métricas. Sin embargo, hemos preferido la versión de 13 sílabas, que nos

El esquema rítmico de este poema presenta una *mayor consistencia* en relación con los anteriores. Ha desaparecido el ritmo de timbres —ya muy debilitado en *Y en oro siempre la cabeza alerta*—, pero en contrapartida el ritmo cuantitativo es mucho más sólido:

Versos de 11 sílabas: 9
 Versos de 13 sílabas: 3
 Versos de 7 sílabas: 2

Si recordamos que en el primer poema teníamos seis clases diferentes de metros, y en el 2.º ya cinco sólo (por desaparición de los pentasílabos), consideraremos este poema como una cumbre en la uniformidad cuantitativa, en favor de los endecasílabos.

A parecida conclusión llegamos si tenemos en cuenta que en el primer poema los endecasílabos suponían apenas el 50 por 100 de los versos (16 endecasílabos frente a 17 versos de otras medidas), y en el 2.º poema los endecasílabos descienden a un 40 por 100 (13 frente a 18), mientras en *Los pasos de la entraña que encontré* representan un 60 por 100 en relación con los otros versos.

¿Pudo ser esta razón, el excesivo porcentaje de endecasílabos y la escasez —en número y en variedad— de los otros metros, la que impulsó a Juan Ramón a «refundir» en tipografía de prosa este poema, para no caer en un molde tan tradicional como el endecasílabo suelto renacentista?

Por su parte, el ritmo acentual ofrece la misma modalidad que en los poemas anteriores: en 6.ª sílaba, secundado por acentuaciones en 10.ª y, en 8.ª.

¿Podemos seguir hablando, en este caso, de «poema en prosa», o tendremos que considerarlo en realidad como *verso*, y verso más en la línea tradicional aún que los anteriores?

* * *

Choque de pecho con espalda también está escrito en prosa. Descomponiéndolo (o recomponiéndolo) en verso por el mismo sistema que el texto anterior, obtenemos el siguiente resultado:

<i>Eres lo limitado de mi órbita</i>	- v \bar{v} v v - v v v - v
<i>y eres lo ilimitado,</i>	- v \bar{v} v v - v
<i>el dentro de mi órbita y el fuera,</i>	v - v v v - v v v - v

parece más conforme con el contenido del verso y también con la preferencia juanramoniana por los versos de 13 sílabas sobre los de 5. Por otra parte, en los poemas en verso, Juan Ramón admite a veces varios grupos fónicos en un verso. Por ejemplo, en el poema anterior: «*Tu cabeza, ciudad; tus ojos, tus oldos*», consta de 4, encerrados en un solo verso.

<i>y lo hondo y lo estenso;</i>	v v - v v - v
<i>todo lo que yo pude dominar</i>	- v v v \bar{v} - v v v -
<i>todo también lo que yo voy pudiendo.</i>	- v v - v v \bar{v} - v - v
<i>Y yo sé, y yo sé que un día</i>	v \bar{v} - / v \bar{v} - \bar{v} - v
<i>alijeraré mi eterno discurrir;</i>	\bar{v} v v v - v v - v v v -
<i>y que seré el andarín sin campanilla ¹,</i>	\bar{v} v v - v v v - v v v - v
<i>dominador de todo, a gusto,</i>	\bar{v} v v - v - v - \bar{v}
<i>y, a gusto, dominado,</i>	v - v v v - v
<i>hasta encontrarme ya conmigo mismo;</i>	\bar{v} v v - v - v - v - v
<i>choque de pecho con espalda,</i>	- v v - v \bar{v} v - v
<i>choque también de cuerpo y alma,</i>	- v v - v - v - v
<i>de realidad e imajen.</i>	\bar{v} v v - v - v

De nuevo esta «prosa» se nos transforma en verso al analizarla. Dentro de la progresiva simplificación rítmica que estábamos viendo, *Choque de pecho con espalda* supone un paso atrás. Podríamos situarlo, desde este punto de vista, entre el segundo y el tercer poema, y esto por las siguientes razones:

1.º *Reaparece el ritmo timbral*, aunque más débilmente que *Y en oro siempre la cabeza alerta*. Aquí sólo encontramos las asonancias:

«*estenso* / *pudiendo*», en la paraestrofa 1.ª; y
«*día* / *campanilla*»; «*espalda* / *alma*», en la 2.ª

2.º/ *El ritmo cuantitativo* se apoya sobre 4 metros (y no sobre 5, como *Y en oro siempre...*, ni sobre 3 como *Los pasos de la entraña...*), y la proporción de endecasílabos disminuye:

Versos de 11 sílabas: 5
Versos de 7 sílabas: 4
Versos de 9 sílabas: 4 ².
Versos de 13 sílabas: 2

3.º/ *El ritmo acentual* continúa recayendo en 6.ª sílaba, con apoyos en 4.ª y 8.ª en la paraestrofa segunda.

¹ Este verso y el anterior pueden ser entendidos como dodecasílabos o como tridecasílabos. Si leemos «*alijeraré mi eterno discurrir*» con tempo ordinario, haremos sinalefa en «*mi eterno*» y nos resultará un dodecasílabo. La lectura con tempo más lento pide hiato, y por tanto 13 sílabas. Preferimos esta segunda lectura porque enfatiza la palabra «*eterno*», tan importante en Juan Ramón. Lo mismo sucede con «*y que seré el andarín sin campanilla*»: una lectura ordinaria hará sinalefa en «*seré el*», y una lectura lenta, hiato. Consideramos más probable esta última: muchos de los versos de *Dios deseado y deseante* piden una lectura muy lenta. Volveremos sobre esto más adelante.

² Es posible que la elevada proporción de eneasílabos se deba en este poema al título, eneasílabo también y móvil tal vez de la composición.

Todas estas particularidades rítmicas nos indican que estamos en presencia de algo que no puede ser calificado de «prosa», puesto que el parentesco con *Y en oro siempre...*, escrito en verso, es indudable.

¿Qué pudo mover a Juan Ramón para escribir este poema con tipografía de prosa? ¿Fueron acaso los dos versos de posible lectura dodecasilábica, o tal vez la serie de endecasílabos y heptasílabos de la parastrofa primera, que le recordaba demasiado a la silva?

La primera de estas dos posibilidades nos parece impensable en un poeta de la talla de Juan Ramón, que fácilmente hubiera podido reformar esos versos (¡hay tantos y tantos «revividos»...). Pienso, entre otras cosas mejores que pudieran habersele ocurrido al poeta, en algo así:

«ligeró haré mi eterno discurrir» (11 sílabas)
«y seré el andarín sin campanillas» (11 sílabas)

Creemos, pues, más probable la segunda posibilidad, semejante a la que pudo llevarle a prosificar —tipográficamente sólo— *Los pasos de la entreña que encontré*.

* * *

El corazón de todo el cuerpo es otro poema escrito en renglones seguidos. Con tipografía de verso tenemos:

<i>Yo fui y vine contigo, dios,</i>	$\bar{v} \bar{v} - v v - v -$
<i>entre aquella pleamar unánime de manos,</i>	$\bar{v} v - v v - v - v v v - v$
<i>el olear unánime de brazos;</i>	$\bar{v} v v - v - v v v - v$
<i>brazos, manos, las ramas</i>	$- v - v v - v$
<i>del tronco, con raíz de venas,</i>	$v - v v v - v - v$
<i>del corazón de todo el cuerpo,</i>	$\bar{v} v v - v - v - v$
<i>que tú recojes en tu tierra;</i>	$v - v - v \bar{v} v - v$
<i>y todo en llama, en sombra, en luz,</i>	$v - v - v - v -$
<i>también en frío;</i>	$v - v - v$
<i>en verde y pardo, en blanco</i>	$v - v - v - v$
<i>y negro; en oler,</i>	$v - v v v -$
<i>en mirar, en saber,</i>	$v v - v v -$
<i>en tocar y en oír</i>	$v v - v v -$
<i>de tantas rayas confundidas.</i>	$v - v - v \bar{v} v - v$

<i>En gozar de cien rayas confundidas,</i>	$v v - v \bar{v} - v v v - v$
<i>yo fui y vine contigo, dios, contigo.</i>	$- \bar{v} - v v - v - v - v$

Como en el poema anterior, las rimas hacen su aparición esporádicamente: «manos | brazos»; «venas | tierras»; «oler | saber»; «confundidas | confundidas».

El ritmo acentual recae una vez más sobre la sílaba 6.^a, secundado por los acentos en 8.^a, 4.^a y 2.^a

Y el ritmo cuantitativo reaparece con 5 metros impares. Como novedad dentro de *Dios deseado y deseante*, no es el endecasílabo el metro más abundante aquí, sino el eneasílabo. La razón puede encontrarse en el título, propulsor quizá del poema. La frecuencia de los diferentes metros es:

Versos de 9 sílabas:	7
Versos de 7 sílabas:	4
Versos de 11 sílabas:	3
Versos de 13 sílabas:	1
Versos de 5 sílabas:	1

La hipótesis explicativa que dábamos para las «prosas» anteriores (temor del poeta a que su verso libre se parezca a algún otro metro tradicional), podría aplicarse aquí también, por esa serie de 5 eneasílabos, o por la otra de 4 heptasílabos.

* * *

Un nuevo poema con tipografía de verso —el tercero de *Dios deseado y deseante*— es *respiración total de nuestra entera gloria*¹. Está apoyado, como todos los anteriores, en el ritmo cuantitativo y el acentual, y desligado prácticamente del de timbres (sólo hay 4 palabras con rima asonante: «*completa* / *ella*» y «*diamante* / *entrañable*»).

El ritmo cuantitativo ofrece los típicos metros de 11, 7, 9 y 13 sílabas, con la peculiaridad de que los de 7 sílabas son más numerosos que los de 11:

De 7 sílabas:	9 versos
De 11 sílabas:	7 versos
De 13 sílabas:	4 versos
De 9 sílabas:	3 versos

¹ Este poema nos revela de manera particular la lentitud con que Juan Ramón emitía estos poemas. Los siguientes versos, por ejemplo, piden lectura enfática, muy lenta, con hiato en las palabras subrayadas:

«dentro de tu conciencia general <i>estoy</i>	(estoy: 3 sílabas)
y <i>soy</i> tu secreto, tu diamante»	(soy: 2 sílabas)
«Y <i>soy</i> tus entrañas»	(soy: 2 sílabas)
«nunca me <i>ahogaré</i> en tu nido»	(ahogaré: 4 sílabas)
«porque <i>tú eres</i> esta sangre mía»	(tú eres: 3 sílabas)

El ritmo acentual, por su parte, ofrece el esquema siguiente:

\bar{v} v - v v - \bar{v} v v - v
 \bar{v} - v v v - v - v
v - v v v - v
v v - v v -
v - v v v - v - v - v - v
v v - v v - v
v - v v v - v
v v v v v - v - v \bar{v} v - v

v \bar{v} v - v - v
- v \bar{v} v v - v \bar{v} v - v - v
v - v v v - v/v v - v
v v - v v -/ - v v - v

v - v v v - v
v - v v v - v
v v - v v - v - v - v
- v v v v - v - v
v v - \bar{v} v - v v v -
v v - v v - v v v - v
v v - v v - v - v - v
- v v v v -
 \bar{v} v v - v - v
v v v - v v v -
 \bar{v} v v - v - v v \bar{v} - v - v

Notamos como rasgo destacado la acentuación periódica exclusiva en 6.^a sílaba, sin apenas refuerzos suplementarios.

* * *

Estás cayendo siempre hasta mi imán es el último poema de *Dios deseado y deseante*, y presenta la tipografía de la prosa. Con la del verso, nos resulta:

<i>En mar pasas, en mar acumulado</i>	v \bar{v} - v/v - v v v v - v
<i>con todas las bellezas,</i>	v - v \bar{v} v - v
<i>tú, conseguido dios de la mar, de mi mar.</i>	-/ v v - v - v v -/ v v -
<i>Tú eres el sucesivo,</i>	- v v \bar{v} v - v
<i>lo sucesivo eres;</i>	\bar{v} v v - v - v
<i>lo que siempre vendrá,</i>	v v - v v -
<i>el que siempre vendrá;</i>	v v - v v -
<i>que eres el ansia abstracta,</i>	- v v - v - v
<i>la que nunca se fina,</i>	v v - v v - v
<i>porque el recuerdo tuyo</i>	\bar{v} v v - v - v
<i>es vida tanto como tú.</i>	\bar{v} - v - v \bar{v} v -

St;
en masa de verdad reveladora,
de sucesión perpetua pasas,
en masa de color, de luz, de ritmo;
en densidad de amor estás pasando,
estás viniendo, estás presente siempre;
pasando estás en mí;
eres lo ilimitado de mi órbita.

-
v - v v v - v v v - v
v̄ v v - v - v - v
v - v v v - v - v - v
v̄ v v - v - v - v - v
v - v - v - v - v - v
v - v - v -
- v v̄ v v - v v v - v

Y me detengo en mi alijeración,
porque en el horizonte del espacio eterno
estás cayendo siempre hacia mi indn.
Tu sucesión no es fuga de lo mío,
es venida impetuosa de lo tuyo,
del todo que eres tú,
eterno vividor del todo;
caminante y camino
a fuerza de pasado,
a fuerza de presente,
a fuerza de futuro.

v̄ v v - v v̄ v v̄ v -
v̄ v v v̄ v - v v̄ v - v - v
v - v - v - v v v -
v̄ v v - v̄ - v v̄ v - v
- v - v v - v v̄ v - v
v - v - v -
v - v v v - v - v
v v - v v - v
v - v v v - v
v - v v v - v
v - v v v - v

Se apoya también este poema sobre las consabidas bases rítmicas: el ritmo *acentual*, centrado sobre la 6.^a sílaba, y el *cuantitativo*, con 5 clases de metros:

Versos de 7 sílabas: 14
 Versos de 11 sílabas: 9
 Versos de 9 sílabas: 3
 Versos de 13 sílabas: 2
 Versos de 2 sílabas: 1

Dentro de amoldarse también este poema a las bases rítmicas comunes, nos parece, sin embargo, menos elaborado que los demás, y no precisamente por ese adverbio «*st*» que rompe los esquemas cuantitativos (lo que pierde en uniformidad lo gana en expresividad), sino por esa doble serie de heptasílabos. Pensamos por ello que tal vez este poema fue menos «revivido» que sus compañeros, o bien que ya la exaltación mística comenzaba a abandonar a nuestro insigne poeta.

La forma tipográfica de la prosa nos parece un logro aquí, porque enmascara suavemente el exceso de heptasílabos. Nos preguntamos en vista de ello si fue la prosificación de este poema la que desencadenó la prosificación de los otros tres anteriores. Sólo el estudio de los manuscritos —y el asesoramiento de algún especialista juanramoniano— podría resolver esta cuestión. Como no es central en nuestro propósito, preferimos hoy brindársela a los estudiosos del poeta, y seguir adelante.

*Los poemas de «Dios deseado y deseante» (versos y «prosas»)
¿pueden llamarse «verso libre»?*

Antes de entrar en nuestro problema mayor, tenemos que resolver este otro previo: ¿son las «prosas» verdadera prosa?

De nuestros análisis precedentes, debemos concluir que no, puesto que la llamada «libertad rítmica» de la prosa —que tampoco es libertad, sino *periodicidad disminuida*— no se encuentra por ningún lado. Las «prosas» de *Dios deseado y deseante* son tan verso en su estructura interior como los «versos», si no más. Y sólo la voluntad del poeta de verter sus poemas en la tipografía de la prosa, ese engaño de los ojos, puede justificar juicios como éstos: «Ante él [el libro *Dios deseado y deseante*, incluido en *Animal de fondo*], tenemos que preguntarnos, estupefactos, qué son y qué sentido tienen sus versos y sus prosas para nosotros»¹ y «Los pasos de la entraña que encontré, en prosa, es más oscuro aún que el anterior.»¹

La resolución de este enigma: «forma interior / tipografía exterior», se encuentra en el propio Juan Ramón, de quien son estas palabras: «No hay prosa y verso. Todo es prosa o todo es verso. Para mí, sin duda, todo es verso, como para mí todo nuestro movernos es danza.»² Por discutible que pueda parecer esta opinión, tenemos que inclinarnos ante el juicio del poeta aplicado a su propia obra, y concluir de común acuerdo que, en efecto, las «prosas» de *Dios deseante y deseado* son verso.

* * *

Sobre la métrica concreta del libro que nos ocupa, faltan las referencias, pues la atención de los críticos —que ya son numerosos— queda acaparada por el contenido. Sin embargo, podemos decir que al estar catalogada como «verso libre» la poesía de la segunda época de Juan Ramón, estos poemas están también considerados así. «Juan Ramón Jiménez adoptó resueltamente esta forma [verso libre] desde la publicación de su *Diario*, 1917», dice Navarro Tomás⁴ y «Los versos [de *Animal de fondo*] son libres, de diversas medidas, aunque abundan los

¹ G. TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1950. Subrayado nuestro.

² A. SÁNCHEZ BARBUDO, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Gredos, 1962, p. 206.

³ Cf. C. MURCIANO, *Notas en torno a la prosa de J. R. J.*, en *La Estafeta literaria*, 15 dic. 1970, p. 15.

⁴ *Métrica española*, New York, 1956, Las Américas Publishing, p. 444.

de 7 y 11, y aunque se encuentren bastantes rimas, casi siempre asonantes y a menudo versos pareados»¹.

Y no son solamente los estudiosos de Juan Ramón los que opinan así, sino el mismo poeta: «... el *Diario* es mi mejor libro. Me lo trajeron unidos al amor, el alta mar, el alto cielo, *el verso libre*, las Américas distintas y un largo recorrido anterior.» y: «¡Romance, ríomío de mi huir; canción con todas mis alas, *verso libre sólo mío*, y prosa, prosa mía enamorada!» (hacia 1947)².

Contra todas estas opiniones, tenemos los resultados de nuestros análisis, que nos han revelado el empleo exclusivo de 7 metros:

De 11 sílabas.....	62 versos
De 7 sílabas.....	38 versos
De 9 sílabas.....	29 versos
De 13 sílabas.....	23 versos

¹ A. SÁNCHEZ BARBUDO, *op. cit.*, p. 150. A falta del estudio detallado que todo el «verso libre» juanramoniano merece, podemos adelantar aquí una matización de las opiniones citadas de Navarro Tomás y Sánchez Barbudo.

Por una parte, hay que señalar que el «verso libre» del *Diario de un poeta recién casado* es, muy frecuentemente, *silva arromanzada modernista* (ejemplos: *A una andaluza*, núm. 22; *Tarde en ninguna parte*, núm. 14; *La terrible amenaza*, núm. 25, etcétera) con acentuación en 6.ª sílaba. Y cuando los poemas no son arromanzados, cuando están en *versos sueltos*, siguen teniendo las mismas medidas (7, 11, 5, 9, 13 y 4 sílabas) y la misma acentuación en sílaba 6.ª. Podríamos por tanto decir que la única innovación de Juan Ramón en *algunos* poemas del *Diario* es la *supresión de la asonancia*, y en esto precisamente reside el que Juan Ramón califique a su verso de «libre», como luego veremos. Fuera de la supresión de la rima asonante, el resto de los ritmos continúan incambiados.

Por otra parte, la *silva arromanzada modernista* no data en Juan Ramón del *Diario*, pues ya en *Estilo* aparece abundantemente: por ejemplo, en el poema 106, en el 103, o en toda la serie de ocho poemas titulada *Jardín*. Lo que data del *Diario* es exclusivamente la *supresión de rimas*, y una cierta diversidad mayor de metros (siempre dentro de unos límites precisos).

Sánchez Barbudo va más lejos en el desentrañar la forma del «verso libre» juanramoniano al observar rimas, y metros de 7 y 11 sílabas. Pero su atención está guiada por el querer descubrir el sentido de estos poemas, y pasa rápidamente a su propósito. En efecto, en *Animal de fondo* hay no sólo rimas y metros de 7 y 11, sino también otros de 15, 13, 9 y 5 sílabas (raramente de otras medidas, como un verso de 17 sílabas, en el poema número 3). Los metros de 7 y 11 son los que aparecen más frecuentemente. La acentuación en sílaba 6.ª, por su parte, ofrece una periodicidad abrumadora.

Si en *Animal de fondo* tenemos en cuenta el ritmo acentual, la escasez y periodicidad de los metros empleados, y encima la existencia de las rimas, ¿no podemos afirmar, con mayor base aún que en el *Diario*, que estamos ante *silva modernista*?

² Cf. CARLOS MURCIANO, *art. cit.*, p. 14. Subrayados nuestros.

De 15 sílabas.....	5 versos
De 5 sílabas.....	3 versos
De 2 sílabas.....	1 verso

En otras palabras, *Dios deseado y deseante* está compuesto casi exclusivamente por versos endecasílabos, heptasílabos, eneasílabos y tridecasílabos. Estamos, por tanto, ante un ritmo cuantitativo de gran periodicidad.

Por otra parte, el ritmo acentual no solamente es muy marcado, en 6.ª sílaba —con apoyos auxiliares en 4.ª, 8.ª y 10.ª—, sino que, además, todos los versos, de cualquier medida, reciben esta acentuación. Podemos, pues, decir que es un ritmo de gran periodicidad.

Finalmente, existen las rimas en algunos poemas, pero su aparición no es periódica. Es éste un elemento que desempeña una función rítmica libre, emocional.

En conclusión, nuestros análisis nos han revelado que el «verso libre» de Juan Ramón en este grupo de poemas, dista mucho de lo que entendemos por tal.

Pero ¿cuáles son las características del «verso libre»?

Veamos primeramente lo que A. Quilis dice sobre ello: «El poema de versos libres, o el verso libre, como se acostumbra a denominar, es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: a) ausencia de estrofas; b) ausencia de rima; c) ausencia de medida en los versos; d) ruptura sintáctica de la frase; e) aislamiento de la palabra, etc.¹

Ateniéndonos a estas características, tenemos que concluir también que el «verso libre» de Juan Ramón en el grupo que analizamos *no es verso libre*:

1.º) Porque no supone «ruptura casi total» con las formas métricas tradicionales. Este tipo de verso *se parece* extraordinariamente a la silva modernista. 2.º) Porque tiene rima, que se distribuye irregularmente, como en la silva, pudiendo ser consonante o asonante. 3.º) Porque los versos de *Dios deseado* se sujetan rigurosamente a un corto número de medidas. 4.º) Porque, lejos de ofrecer ruptura sintáctica de la frase, cada verso suele ser un período sintáctico-fonético: un «grupo fónico». Los encabalgamientos son muy raros.

Por su parte, Navarro Tomás en su *Métrica española* da las siguientes características para el verso libre: a) «El único elemento tradicional que el versolibrismo acepta como indispensable es el ritmo. (...) *No se trata sin embargo del mero ritmo acentual y silábico* producido por la

¹ *Op. cit.*, p. 168. Subrayado nuestro.

proporcionada regularidad de los tiempos marcados. (...) ... se funda en la sucesión de apoyos psicosemánticos que el poeta, intuitiva o intencionalmente, dispone como efecto de la armonía interior que le guía»; b) ... «la versificación libre no excluye (...) la *presencia ocasional de cualquier metro común ni aun de la rima* o la estrofa, cuando por accidente se produzcan (...) *La proporción de tales casos (...) se reduce a manifestaciones escasas y aisladas*»; c) «Verso libre es, pues, el que aparece con ritmo propio, adecuado y espontáneo, sin preocupación métrica ni antimétrica y sin la afectación de un hermetismo limitado estrictamente a la intimidad del poeta.»¹

De estas tres características, la primera nos hace volver a concluir que estamos ante verso no libre, puesto que *existe ritmo acentual y silábico*. El hecho de que el ritmo sea interior («apoyos psicosemánticos»), no es algo exclusivo del verso libre: todos los *buenos* poemas en metro tradicional ponen también de relieve las palabras más importantes mediante recursos rítmicos: acentuación, situación en principio o final de verso, rima, encabalgamiento, etc. Además, la elección de un metro o estrofa o ritmo acentual determinados, viene condicionada interiormente por el tema (en los poetas de verdad, se entiende).

La segunda característica refuerza aún nuestra conclusión, puesto que la presencia del ritmo cuantitativo silábico («metro») no es ocasional, ni sus manifestaciones son escasas ni aisladas.

Finalmente, la tercera característica, englobadora de las dos anteriores, parece corresponder a *Dios deseado*, pero tiene el grave inconveniente de que *no es exclusiva del verso libre*. Otras muchas composiciones —como el romance, el endecasílabo libre, o los tipos de versificación semilibre, entre otros— permiten al poeta versificar guiados por el ritmo y sin atender necesariamente a la forma. Adecuación y espontaneidad no están reñidas con toda la versificación tradicional.

* * *

La confrontación de *Dios deseado y deseante* con las características del verso libre en castellano han resultado negativas. ¿Podemos ir más adelante y arriesgarnos a una catalogación diferente?

Si damos este paso, es apoyándonos en lo que el propio Navarro Tomás nos dice de la *silva modernista*²: «La poesía modernista (...) convirtió la silva (...) en una de las formas métricas más corrientes y variadas.» «Una nueva variedad de silva, abundantemente utilizada, fue

¹ *Op. cit.*, p. 444 y 445. Subrayados nuestros.

² *Op. cit.*, pp. 388-389. Subrayados nuestros.

la que además de endecasílabos, introducía otros metros de homogénea base impar, incluyendo los de 7-7. Darío juntó (...) los de II, 7, 14, 9 y 5 en *Marina* (...) De manera análoga, González Martínez hizo intervenir (...) los de II, 9, 14, 9 y 5 en *El yunque*. Unamuno se sirvió de los de II, 7 y 5, con libertad de disposición y de rimas, en *No busques luz en mi corazón sino agua*. «En *El Cristo de Cabrera*, Unamuno empleó los versos de II, 7 y 5 (...) con variedad de rimas asonantes libremente dispuestas. Con metros de II, 9 y 7 y con libertad de consonancias, asonancias y versos sueltos compuso Juan Ramón Jiménez: *Flor que vuelve, Pájaro fiel* y otras poesías», etc.

Los poemas de *Dios deseado* nos parecen, pues, silvas modernistas: por la base de endecasílabos y heptasílabos; por contener otros metros «de homogénea base impar»; por aceptar a menudo diferentes rimas «con libertad de consonancias, asonancias y versos sueltos».

* * *

¿Cómo compaginar esta conclusión con la opinión que el propio poeta tenía de su verso como «libre» y «sólo mío»? Si no podemos ya dudar de que *Dios deseado y deseante* está escrito en silva modernista, ¿debemos deducir que Juan Ramón se equivocaba al calificar de «verso libre» el usado en su segunda época?

Creemos que la solución está, sencillamente, en que el poeta entendía por «verso libre» algo muy diferente de lo que hoy día entendemos: el verso sin rima, suelto, y también aquél cuyas rimas no son buscadas: «El verso libre, que no espera nada de la rima, y el romance, que espera poco»... «... /escribió/ muchos octosílabos sin rima asonante ni consonante, siguiendo otros inmediatamente anteriores a los suyos en verso general libre»¹.

La rima, pues, tiene en la poética de Juan Ramón un papel capital, primeramente como *marca o frontera que separa el verso tradicional del «libre»*. Y no está de más insistir en esto cuando tantos críticos juanramonianos hablan de «verso libre» entiendo la expresión en el sentido que hoy tiene.

En segundo lugar, la rima es la *marca o frontera que separa el verso de la prosa*. Verso «libre» y prosa son para Juan Ramón una misma forma de expresión: «No hay prosa y verso —dice en seguida; lo que les diferencia es la rima. Si no la hay, todo es prosa, y ésta puede recortarse

¹ J. R. J., *El romance, rito de la lengua española*, en *El trabajo gustoso* (Conferencias). Madrid-México-Buenos Aires, Aguilar, 1961, pp. 154 y 165 respectivamente.

y escribirse en verso. Por eso estoy pensando, para sucesivas ediciones de mis obras, en dar el verso como prosa. —¡No haga eso! —le pido (...); a muchos lectores les produciría, inútilmente, gran confusión—. ¿Por qué no hacerlo? —replica—. Tome un poema y recítelo pensando que todos los oyentes son ciegos. Precisamente, la mayoría de los lectores se hacen cargo del poema, en primer término, por como lo ven. El verso libre es prosa y puede escribirse como tal. Si no fuera por la rima no habría verso, y no encuentro inconveniente en que el poema se escriba seguido.»¹

Aclarada definitivamente la identidad entre las «prosas» y los versos de *Dios deseado y deseante*, y después de haber visto lo que entiende Juan Ramón por «verso libre» y en qué consiste éste en realidad, sólo nos queda añadir que la larguísima lucha del poeta con la métrica —típica de su primera época—¹, desemboca en este peculiar «verso libre». En él encontró el molde «espontáneo» (en el sentido juanramoniano de la palabra), rítmico y natural de su música interior.

MARÍA ISABEL PARAÍSO DE LEAL

Dept. de Linguistique et Langues Modernes.—Univ. de Montreal.
(Canadá)

¹ RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 114-115. (Día 10 de diciembre de 1952.)

² Juan Ramón no fue *creador* de metros, pero sí sutil *reformador*, voluntario y encarnizado, de los existentes. Si tengo tiempo y fuerzas volveré sobre este tema.