

## LA RIMA EN EL VERSO ESPAÑOL: TENDENCIAS ACTUALES

*Por*  
JUAN FRAU

**T**ODO lector habitual de poesía tiene una idea aproximada y propia sobre los usos actuales de la rima; se trata de una idea basada en las impresiones que deja la lectura, pero conviene disponer de datos objetivos en los que basar con mayor seguridad cualquier afirmación y que permitan extraer conclusiones válidas sobre la rima. El propósito de este trabajo es, precisamente, el de analizar el uso de la rima en la poesía española versificada del último cuarto de siglo, partiendo de datos objetivos.

Para ello se ha partido de la recopilación de un corpus de poemas representativo, en principio, del periodo analizado, para su posterior desglose en las distintas posibilidades de la rima: ausencia, presencia y tipologías según su distribución o sus cualidades. El mayor peligro que supone una recopilación de este tipo es el de caer en la subjetividad o, peor aún, en la arbitrariedad, a la hora de elegir los poemas o los autores que han de utilizarse. La selección es, evidentemente, necesaria, dada la imposibilidad de abarcar cuanto se escribe y publica. Por otra parte, incluso en el hipotético caso de que se tuviera acceso a la totalidad de los textos versificados, hay que tener presente que la mera publicación no presupone la validez estética, que no es poesía todo cuanto se publica como tal y que no es posible, por lo tanto, extraer conclusiones válidas en el terreno de la estética a partir de cualquier texto; tal como afirma Esteban Torre, «en la poesía no cabe la mediocridad», y en ella «el valor forma parte de la estructura», «la calidad artística no es un añadido accidental» (TORRE 2002: 129). Por todo ello, ha parecido conveniente

basar el estudio en poemas aparecidos en diversas antologías y, en menor medida, en autores que han sido distinguidos con premios de reconocido prestigio; si bien los criterios de los respectivos antólogos y jurados pueden ser más o menos compartidos o discutibles, al menos aportan un punto de partida relativamente objetivo.

Es justo, por otro lado, reconocer que este trabajo adopta en parte los métodos de análisis de un estudio anterior de María Victoria Utrera (2001: 281-315) sobre el versolibrismo en los últimos 30 años, y que se sirve, asimismo, de algunas de sus conclusiones, aunque el corpus de poemas sólo coincida parcialmente.

### ***La rima***

La rima suele verse como uno de los elementos esenciales o fundamentales del verso, aunque en rigor, y en un sentido estricto, no lo es. Los elementos constituyentes del verso son el acento y el número de sílabas (TORRE 1999: 102; 2003: 273), en tanto que la rima puede aparecer o no, y su presencia o ausencia no sirve, como ya afirmó Lotman, para definir la versificación (1978: 224-5).

Esto último no impide que la rima juegue un importante papel en la poesía versificada. En algunas tradiciones poéticas, y, en lo que atañe a la literatura española, en determinados periodos, la rima resulta indispensable. Si bien su presencia no es obligada hoy día, es cierto que, como afirma Isabel Paraíso, la rima es, tal vez, el componente más llamativo del verso y «el que mejor identifica al verso ante la mayoría de los receptores», de forma que «los pueblos hispanohablantes continúan aún hoy identificando lenguaje versificado con lenguaje rimado» (2000: 57). En la mentalidad popular, la rima y la poesía se implican mutuamente; de ahí que, ante determinadas repeticiones fónicas que se producen ocasionalmente en el curso de la conversación, el hablante presuma de poeta improvisado.

Tal como nos recuerda Pietro Beltrami, ya Dante observa que el término *rima* tiene dos significados, el de repetición de sonidos pero también el de discurso en verso; el fundamento puede estar en la etimología de la palabra, que deriva del latín *rhythmus* (BELTRAMI, 1994: 69). Para los teóricos tardomedievales –nos dice Francesco Bausi– la identidad de las terminaciones era distintiva de la poesía, y rima pasó a indicar, por sinécdoque, la propia composición poética en lengua vulgar (BAUSI, 1993: 31). De ahí el empleo del término en tantos títulos de la poesía universal, desde *Le Rime* de Petrarca hasta *Las rimas* de Bécquer, pasando por *The Rime of the Ancient Mariner*, de Coleridge.

En ocasiones, durante el ejercicio de la labor docente puede constatarse cómo la lectura en alta voz de versos rimados –en consonante y, sobre todo, de arte mayor– a veces impresiona a los receptores inexpertos, al público poco avezado o poco formado aún, que sucumbe ante la rotundidad del artificio.

El prejuicio que identifica lenguaje versificado y lenguaje rímado concuerda y se corresponde con el hecho de que sólo en la métrica culta se dan los versos sin rima. En ciertas escuelas y épocas el hecho de prescindir de la rima se ha debido, por ejemplo, a la voluntad de acercamiento a la poesía clásica. Con frecuencia, por esa misma relación, se desprecia la rima como algo bárbaro (BAEHR, 1984: 79). Además, una consideración recurrente sobre la rima a lo largo de la historia es la de que supone una traba para la creación poética o, en el mejor de los casos, un ornato exterior y casual, completamente prescindible (HENRÍQUEZ UREÑA, 1961: 268; UTRERA, 2001: 59, 100-101). Nebrija llegó a considerar la rima como un mal necesario, puesto que servía para sustituir la cantidad, pero al mismo tiempo obligaba al poeta a decir cosas que no deseaba decir, además de constituir una distracción para el oyente y de cansar por la repetición constante (ECHARRI, 1970: 118; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1993: 133). Pero no siempre la consideración es negativa, y a menudo se ha visto en la rima el mismo poder generador que posee el ritmo (FRAU, 2003: 87-8); así, Juan del

Encina identifica la rima con el trovar, pues éste no consiste en otra cosa que «hallar sentencias e razones e consonantes e pies de cierta medida» (ECHARRI, 1970: 119).

En principio, la rima es una de las iteraciones fónicas que persiguen la eufonía, si bien, como precisa Esteban Torre, la repetición de sonidos también puede conducir a la cacofonía, sin que a veces resulte fácil precisar el punto en el que radica la diferencia.

Tanto Lotman como Mukarovsky opinan que la rima está entre la eufonía y el ritmo poético (LOTMAN, 1978: 152; MUKAROVSKY, 1976: 27). La rima sería señal de cierre de la unidad rítmica básica, el verso, y tendría como función principal la de hacer volver al lector sobre lo ya percibido y comparar las palabras, puesto que la relación en el plano del significante hace pensar en la correspondiente relación en el plano del significado; sin embargo, y al mismo tiempo, la coincidencia fónica no hace sino acentuar la diferencia semántica (JAKOBSON, 1974: 156-7; LOTMAN, 1978: 163). Así pues, la rima no es un mero accidente fónico, sino que tiene funciones rítmicas y semánticas, y sería un elemento organizador también en los planos morfológico y sintáctico (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, 1999: 16).

La rima se suele definir como la igualdad, total o parcial, de los sonidos con que terminan varias palabras, a partir de su última vocal acentuada. Sin embargo, conviene tener presente el matiz que introduce Benoît de Cornulier cuando precisa que para que haya rima no es suficiente la similitud de la terminación fónica de las palabras, algo que puede darse también en la prosa; Cornulier afirma que la rima es un fenómeno métrico y periódico, característico de ciertas formas poéticas, que, además, en la poesía clásica es un elemento determinante de las superestructuras regulares que conocemos como estrofas (CORNULIER, 1995:192; cfr. BELTRAMI, 1994: 50). Habrá de tenerse esto en cuenta con posterioridad, cuando nos ocupemos del problema de las rimas sueltas.

### *Los textos*

Se ha partido, pues, de un corpus constituido por un total de 1708 textos versificados, repartidos entre siete antologías. Teniendo en cuenta, sin embargo, que hay poemas que aparecen reproducidos en distintos lugares, y que deben ser contabilizados en una sola ocasión, la cifra total se reduce a 1515. En todos los cálculos y estadísticas se prescinde también, como es lógico, de los poemas en prosa, irrelevantes en lo que atañe a los asuntos de la rima, así como de los escasos poemas que aparecen en catalán o incluso, como sucede en el caso de Leopoldo María Panero –“Dead flower to a worm”–, en inglés. Conviene aclarar, igualmente, que hay textos incluidos en dichas antologías que tampoco han sido tomados en cuenta dada la fecha de su composición. Los límites entre los que se sitúa el periodo estudiado son los que van de 1975 hasta la actualidad –la antología más tardía de las que se han manejado se publicó en 2003, aunque sus textos más recientes son, en todo caso, de 2001.

Las antologías utilizadas en este estudio han sido las siguientes: *Selección nacional. Última poesía española*, edición de José Luis García Martín, en Universos, 1995; *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, edición de Miguel García Posada, en Crítica, 1996; *Treinta años de poesía española*, edición de José Luis García Martín, en Renacimiento-La Veleta, 1996; *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, en Visor, 1998; *La generación del 99*, edición de José Luis García Martín, en Nobel, 1999 –sólo incluye poetas nacidos a partir de 1960–; *Poesía española reciente (1980-2000)*, edición de Juan Cano Ballesta, en Cátedra, 2002. Se ha tenido en cuenta también la antología *Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, si bien muy parcialmente, puesto que abarca un periodo bastante más amplio que el que nos interesa, e incluye numerosos autores de Hispanoamérica, que se encuentran fuera de los márgenes que hemos establecido para este estudio; de esta antología sólo hemos analizado los textos versificados de autores españoles nacidos a partir de

1950, lo que ofrece un total de 33 poemas –que, además, divergen considerablemente de las tendencias observadas en las restantes antologías en lo que respecta a la rima y a la métrica, como más tarde se comentará-. Por último, como complemento, y quedando al margen del corpus mencionado, dada su especificidad, se ha consultado la antología *A un poeta futuro. Antología de los premios Luis Cernuda (1981-2001)*, editada por Jacobo Cortines y Juan Lamillar en Compás, 2003 –donde hay 181 poemas nuevos, junto a otros 4 textos en prosa y 5 poemas ya analizados en el corpus general.

### *Los datos obtenidos*

En principio, y aunque algunos conceptos merecen ser matizados al menos en parte, como se hará con posterioridad, del análisis del corpus aludido se obtienen los siguientes resultados globales: sólo 187 de los 1515 poemas utilizan la rima, en tanto que el resto, 1328, carecen de ella. De esos 187 poemas rimados, 101 utilizan la asonancia, mientras que riman en consonante los otros 86.

A la hora de describir los esquemas de la rima y de clasificar las estrofas reconocidas en los 187 poemas rimados se obtiene el siguiente inventario, según un orden decreciente de frecuencia:

- La forma estrófica que predomina de manera clara y notable en el grupo de los poemas rimados es el soneto. De los 187 poemas con rima, 52 –casi un tercio- adoptan la estructura del soneto, en dos ocasiones con estrambote (aparecen también, aunque no es éste el lugar que les corresponde, varios sonetos sin rima).
- Otros 41 poemas utilizan rimas arromanzadas: en 24 ocasiones en estrofas de cuatro versos (con la estructura *\_A\_A\_*, ya sea con versos de arte mayor o menor)<sup>1</sup> y en otras 17 en tiradas indeterminadas de versos, tanto en las distintas

---

<sup>1</sup> Dado que la medida del verso es irrelevante para los propósitos de este estudio, se ha optado, en general, por representar el esquema de la rima mediante mayúsculas, sin que ello quiera decir que sean versos de arte mayor.

variedades del romance como en silvas arromanzadas. A estos 17 poemas cabe añadir otros dos (GARCÍA SÁNCHEZ, 1998: 372; CANO, 2002: 308-9) que podríamos denominar romances inversos, ya que tienen la rima en las líneas impares; hay otro poema que posee la estructura del romance doble, con una rima para los versos pares y otra para los impares (CANO, 2002: 303-4).

- El siguiente grupo en importancia numérica es el de los poemas que utilizan la rima de una manera irregular, sin un esquema definido. Son 32 poemas en los que no hay un patrón recurrente y en los que la presencia de la rima en un verso concreto no puede esperarse con certeza de antemano, por más que unos versos remitan a otros mediante la iteración fónica; es lo que se ha denominado *rima dispersa* (PARAÍSO 2000: 65).
- Hay 21 poemas que utilizan rimas cruzadas o alternas, siguiendo el esquema ABAB.
- 13 poemas están constituidos por pareados, ya sea de arte mayor o menor, con asonancia o con rima consonante. En otras cuatro ocasiones aparecen poemas cuyas distintas estrofas –de tres, cuatro, cinco y siete versos– concluyen con un pareado, quedando sueltos los demás versos.
- 7 poemas utilizan la rima abrazada, según el esquema ABBA.

Además de los poemas que pueden agruparse en estas seis categorías, hay otros 17 que constituyen ejemplos únicos o que comparten esquema de rima con apenas uno o dos poemas más del corpus. Así, por ejemplo, cabe encontrar una décima, una lira, una tirada monorríma, un poema compuesto en quintetos y otro en tercetos encadenados. En cuatro de los poemas, de distintos autores, el esquema de la rima se caracteriza porque riman entre sí sólo y exclusivamente los versos externos de la estrofa, el primero y el último. Otros pocos poemas –menos de la decena–, en fin, resultan ser variantes en torno a estrofas clásicas o bien composiciones originales del autor.

Reducido todo esto a porcentajes, obtendríamos las siguientes proporciones:

- El 88% de los poemas carece de rima, frente a un 12% que la utiliza.
- De los poemas que riman, el 46% lo hace en consonante, y el 54% en asonante.
- La forma estrófica más utilizada, el soneto, constituye un 28% del total de poemas rimados (un 3,4 % del total de los poemas).

En todo caso, todavía es posible introducir un nuevo elemento en los cálculos, un factor de corrección para ajustar aún más la perspectiva y ofrecer una visión más adecuada de los hechos. Hasta el momento, el cómputo se ha hecho sobre el total del corpus utilizado, pero conviene tener en cuenta la diferencia esencial que se da entre el verso métrico y el verso amétrico. El verso amétrico o libre está asociado, generalmente, a la pérdida de la rima. Se ha aludido ya a la polémica histórica sobre la rima, y a la frecuente consideración de ésta como una traba para la creación; puesto que el verso libre se opone a toda traba, su renuncia a la rima será inmediata, y se aprecia desde su propio nacimiento, cuando, como explica Victoria Utrera, Gustave Kahn y Jules Laforgue renuevan los parámetros poéticos entre 1885 y 1887 –por más que Laforgue aún utilice la rima– (UTRERA, 2001: 86, 92). Sin embargo, tal como afirma Miguel Márquez, «es evidente que la rima es un elemento rítmico no abandonado totalmente en la poesía escrita en verso libre, que se desliga de la rígida regulación de la preceptiva tradicional y que, al no ser utilizada mecánicamente, se convierte en un recurso expresivo» (MÁRQUEZ, 2001: 338-9). Añade Márquez que no se trata de un fenómeno marginal, algo que ilustra su estudio de la rima en Alexandre.

La ausencia de la rima, por lo tanto, no es significativa cuando se trata del verso libre; es lo que cabe esperar a priori, de manera que, en las estadísticas del uso de la rima, se debe contemplar la separación del verso métrico y amétrico.



En este sentido, y como ya señaló Victoria Utrera en su estudio sobre el verso libre en los últimos treinta años, el porcentaje de poemas versolibristas es muy reducido, sobre todo el de los «poemas cuyos versos o versículos no permiten en general establecer ninguna pauta métrica clara» (UTRERA, 2001: 314). En el corpus que se ha utilizado para el presente estudio, el grupo de poemas que utilizan el verso amétrico se limita al 14%. Probablemente, la diferencia —escasa, por cierto— con respecto al 20% que señalaba el estudio de Utrera se explica por la incorporación de *La generación del 99*, donde el verso verdaderamente libre es casi inexistente, lo que reduce el promedio total.

Si se considera, pues, sólo el verso métrico, obtendremos los siguientes resultados: de 1300 poemas métricos, poco más del 14% —187— utiliza la rima, en tanto que el 86% restante carece de ella. Como puede comprobarse, la diferencia con los resultados sobre el total son casi imperceptibles, puesto que el grupo de poemas amétricos es minoritario. Lógicamente, la proporción de asonancia y consonancia sigue siendo la misma, y el porcentaje de sonetos tampoco varía demasiado: un 4% de los poemas métricos.

Como dato complementario, se debe subrayar que los porcentajes son relativamente homogéneos si se analizan las distintas antologías individualmente y por separado, con una excepción: ninguno de los poemas de *Las ínsulas extrañas* pertenecientes al periodo analizado utiliza la rima.

### *La rima suelta*

Al igual que en determinadas composiciones rimadas es dado encontrar algunos versos que carecen de rima, y que denominaremos *versos sueltos*,<sup>2</sup> puede ocurrir, a la inversa, que en composiciones que, en principio, no son rimadas, aparezcan algunos

<sup>2</sup> Como tantos otros en el dominio de la métrica, no se trata de un término unívoco. Aunque *verso suelto* equivale en España a *verso blanco* desde el siglo XVI, aquí se sigue la propuesta de Esteban Torre (2000: 61). Paraíso y Domínguez Caparrós, sin embargo, utilizan *verso suelto* como sinónimo de *verso blanco* —esto es, como composición en verso regular carente por completo de rima— (DOMÍGUEZ CAPARRÓS, 1999: 487; PARAÍSO, 2000: 59-60).

versos que, de manera esporádica, riman entre sí, fenómeno que recibe el nombre de *rima suelta*.

Es discutible, sin embargo, que nos encontremos propiamente ante un caso de rima. Si aceptamos la propuesta antes mencionada de Cornulier de que la rima es un fenómeno periódico, determinante de las superestructuras regulares o estrofas, y que, para que haya rima, no es suficiente la similitud fónica de las palabras, resultará difícil calificar como rima aquellas iteraciones fónicas que se producen al final de algunos versos de manera desorganizada, aparentemente casual.

Tradicionalmente se ha considerado pernicioso, en general, utilizar las rimas sueltas. Si el verso blanco se caracteriza, precisamente, por la ausencia de rima, se antoja contradictorio contaminarlo con la inserción esporádica de versos que riman entre sí. A priori, parece que esa interpolación va contra el principio básico de la composición, que desdibuja en cierta medida la estructura del poema. De hecho, se ha tendido a interpretar como descuido o dejadez por parte del poeta, y en la preceptiva clásica –valga la redundancia– se tiene por práctica tan indeseable como la de mezclar en un mismo poema la asonancia con la consonancia (TORRE, 2000: 61).

En la época de la introducción en España del verso blanco todavía hay vacilaciones: la carencia de la rima acostumbrada hace difícil percibir el verso, que no siempre es aceptado de buen grado, y Caramuel llega incluso a recomendar la introducción de algunos consonantes esporádicos para ablandar un poco los versos sin rima (ECHARRI, 1970: 261). Con el paso del tiempo, sin embargo, se asume la inconveniencia de intercalar rimas sueltas; así, Andrés Bello, por ejemplo, afirma que el hábil versificador procurará evitar, entre otras cosas, «que asuenen o consuenen accidentalmente los versos en que la ley de la composición no exige rimar», y añade que «toda semejanza de sonidos que sobre para la rima, en vez de aprovechar, perjudica» (BELLO, 1954: 196-7), opinión que más tarde hace suya Benot, quien incluye dicha similitud en la sala undécima de su hospital de versos incurables, donde, junto al ejemplo correspondiente, afirma

que «cuando se escribe en verso suelto debe evitarse toda clase de asonancias» (BENOT, 2003: 236).

El rechazo de las rimas sueltas sería, en cierto modo, análogo al rechazo que inspiran las rimas internas en la prosa. Flaubert, según cuenta Maupassant, utilizaba un altavoz casero para apreciar en los fragmentos de su prosa cualquier accidente en la sonoridad y para ir eliminando las asonancias, y pese a todas sus precauciones hubo de sufrir un desmayo al observar, una vez impresa su *Madame Bovary*, que en la primera página de la novela figuraba una rima que había escapado inadvertida. Cabría esperar, en consecuencia, que los poetas extremaran el cuidado en sus versos en este sentido, y, si la anécdota del desvanecimiento de Flaubert es cierta, que rehuyeran las rimas sueltas en beneficio no solo de la salud de sus poemas, sino de la suya propia.

Y, sin embargo, las estadísticas elaboradas en función del corpus del que se ha dispuesto ofrecen un panorama inesperado. De los 1328 poemas que –en sentido estricto– carecen de rima, más de un millar, 1017, utilizan o, para ser más precisos –dado que todavía hay que analizar la voluntad en el uso, así como la posible función–, presentan rimas sueltas. Es decir, casi un 77% de los poemas que supuestamente no tienen rima.

Por otra parte, en más de 90 de estos poemas aparece más de una rima suelta; a veces dos, tres o cuatro. No hace falta señalar que, como es obvio, esto es más probable en los poemas de mayor extensión. Hay que añadir, por último, que en algunas ocasiones –aunque pocas–, la rima suelta es consonante, y por lo tanto más perceptible.

Para aclarar aún más el criterio que se ha seguido para distinguir la rima suelta, conviene precisar que ésta se ha entendido como la presencia de asonancia o de consonancia, en poemas sin rima, entre versos contiguos o entre aquellos que, en un grupo de cuatro versos, distan como máximo del primero al cuarto, quedando como mucho dos versos intercalados. En ningún caso se ha contabilizado como rima suelta la repetición de una misma palabra al final de varios versos. En cuanto a la distancia, cuando ésta es superior a cuatro versos –es decir, cuando la iteración

fónica se produce en el quinto verso o más allá— se ha optado por no hablar de rima suelta, puesto que, al tratarse de algo inesperado que no responde a ningún esquema ni sigue pauta alguna, la percepción por parte del lector es más improbable.

Hay que tomar en consideración, sin embargo, la advertencia que hacía Eduardo Benot cuando señalaba a este respecto que «preguntar *¿a cuántos versos de distancia dejan de sentirse las rimas?* es suponer cándidamente que todos los versos i todas las rimas son iguales» (BENOT, 2003: III, 377). Para un análisis más preciso, habría que considerar la cualidad esdrújula, llana o aguda de la rima, la asonancia y la consonancia, o la duración de los versos. Incluso, afirma Benot, influye en la percepción la clase de palabra que se encuentra en posición de rima, o la tensión entre pausa y encabalgamiento (2003: III, 377-81).

En última instancia, si se ampliase el criterio para incluir los grupos de cinco versos, el número de poemas con rimas sueltas se ampliaría en, al menos (cabe suponer que más de un caso haya pasado inadvertido), 46. Dicho de otro modo, sólo 265 poemas de los 1515 —un 17%— carecerían de cualquier tipo de rima, ya sea sistemática o suelta —y de esos poemas, varias decenas son bastante breves, están constituidos por tres, cuatro, cinco o seis versos, lo que evita en gran medida la repetición de los sonidos finales.

Por otro lado, como era previsible, las rimas sueltas no sólo se dan en los poemas sin rima. En los poemas que utilizan esquemas de rima arromanzada o similar, esto es, aquellos en los que riman sólo algunos de los versos, entre aquellos otros que deberían quedar sueltos o libres también es dado encontrar con cierta frecuencia —aunque menor, sin duda— iteraciones fónicas que, en principio, están fuera de lugar (serían *intolerables*, según Benot). Otro tanto se puede decir de los poemas que recurren al verso libre, donde las rimas sueltas tienen la misma presencia que entre los versos blancos.

Ahora bien, resta por aclarar si la rima asistemática, suelta, implica casualidad o descuido. El hecho de que la preceptiva la haya considerado digna del mayor rechazo durante siglos no

supone un obstáculo invencible para la hipótesis de la intencionalidad, puesto que el autor puede considerarlo un precepto arbitrario y caduco, pero sí la hace, como poco, más extraña. Por otra parte, no resulta menos extraño que los poetas antologados, que supuestamente constituyen lo más selecto y granado de su periodo histórico, hayan caído en un *descuido* que, según los porcentajes expuestos, parece casi sistemático. Si bien la calidad de los escritores incluidos en las antologías es, lógicamente, desigual, cabe suponer que una buena parte de ellos –si no todos– ha de preocuparse en gran medida por la forma poética, y que someterá sus textos a continuas revisiones y depuraciones meticulosas y conscientes. La trayectoria poética de algunos de estos autores, el renombre que han alcanzado y la responsabilidad que, en principio, ello conlleva, hacen pensar al crítico que la mayor parte de las rimas sueltas son aceptadas conscientemente por los poetas.

En todo caso, el hecho de que más de ocho de cada diez poemas –métricos o amétricos– contengan rimas sueltas no deja de ser algo llamativo y que requiere explicación. Lo elevado de la proporción debe implicar el descarte de la casualidad como origen. El concepto de rima suelta no implica necesariamente casualidad o descuido, aunque pueda serlo en alguna ocasión. La hipótesis que se antoja más verosímil es la de que, al igual que un determinado ritmo posee un poder generador, creativo, que trae a la mente del poeta sintagmas completos, las palabras que quedan en posición de rima, incluso en los poemas que utilizan el verso blanco, actúan sobre el creador evocándole palabras que, a la manera de ecos, se integran naturalmente en el poema.

Es evidente, dadas las cifras, que en muchas ocasiones el poeta, en lugar de sustituirla o de cambiar el orden para que no quede al final del verso, acepta de manera definitiva esa palabra, bien porque la rima le pase inadvertida o, lo que es más probable, porque considere que el vocablo está tan integrado en el verso o en el poema que cualquier cambio sería más perjudicial que beneficioso.

**Rima suelta y rima dispersa**

En algunas ocasiones, la distinción entre rima suelta y rima dispersa no resulta del todo fácil, pese a que se trata de nociones completamente distintas. Ya se ha dicho que la rima dispersa aparece en un poema rimado, en tanto que la rima suelta tiene lugar en un poema sin rima. Expresado de otro modo, la rima dispersa incide en la concepción del poema completo, lo determina desde el momento inicial de su composición, en tanto que la rima suelta, que con frecuencia no es sino un accidente, no afecta a la organización del poema en mayor medida que distintas figuras sintácticas o fónicas como la paronomasia o la geminación, por ejemplo.

Si bien en el plano teórico ambos conceptos están suficientemente diferenciados, su aparición en poemas concretos puede llevar en ocasiones a cierta confusión, sobre todo en aquellos casos en los que, como se ha visto, las rimas sueltas abundan y pueden afectar a una decena de versos o más.

Sirva como ejemplo ilustrativo el poema “L’*éducation sentimentale*”, de José María Álvarez (GARCÍA MARTÍN, 1996: 77-8). En los primeros 27 versos no se encuentra ninguna rima suelta –aunque cabe encontrar tres asonancias con cinco versos de separación-. Y de pronto se lee:

...con la dicha de aquel día.	(í-a)
Y siento aquella noche enfebrecida	(í-a)
cuando sus páginas se hacían	(í-a)
carne conmigo,	(í-o)
y el palpitar del corazón,	
y el arder de los párpados. Y otra vez noto el frío	(í-o)
del alba, y miro los cristales empañados	(á-o)
mientras cierro el libro y permanezco unos minutos	
absorto, exaltado, asombrado.	(á-o)
Los años no apagaron	(á-o)

El resto del poema consiste en otros catorce versos en español, más seis finales en francés. En los versos restantes en

español sólo se encuentra una rima suelta más, una asonancia que se produce entre dos versos consecutivos –habría otra si ampliamos el criterio de la distancia a cinco versos–. La conclusión inmediata que cabe extraer es la de que la rima no desempeña un papel estructural en este poema. Pese a la notable intensidad con que ésta se manifiesta en el tercer cuarto del mismo, en el resto del poema es prácticamente inexistente

Cabe observar, pues, una clara desproporción entre el fragmento central del poema y el resto de los versos. Ese desequilibrio hace pensar que, en este caso, la concentración de rimas sueltas se debe a descuido –algo improbable, dada su insistencia– o bien a propósitos estilísticos –cuyos efectos no vamos a evaluar.

Veamos otro caso que puede dar lugar a equívocos sobre la naturaleza de las rimas. Se trata del breve poema de Pelayo Fuego titulado “La vela” (GARCÍA MARTÍN, 1999: 292-3), cuyos alejandrinos terminan así:

...vela	(é-a)
...eterno	(é-o)
...fuego	(é-o)
...densa	(é-a)
...llama	*
...esperma	(é-a)
...contigo	
...instante	
...lágrima	*
...cuerpos	

Puede apreciarse cómo los cuatro primeros versos parecen seguir un esquema de rimas abrazadas que sin embargo no se prolonga. El sexto verso prolonga la rima del primero y el cuarto, pero tampoco llega más lejos. Queda, por último, una posible rima suelta si admitimos la distancia de cinco versos.

En resumen, lo que en un inicio se presenta al lector como un sistema de rimas va desdibujándose poco a poco para desembocar en una composición en verso blanco. Otras composiciones del mismo autor, igualmente breves, comienzan de manera parecida; el poema “La espina de esa rosa” tiene en su principio sendas rimas entre los versos 1-2 y 3-4, a la manera de dos pareados, pero de ahí al final no hay ninguna otra iteración fónica. El poema “El viento” empieza también con un falso pareado que no tiene continuidad –aunque sí hay rimas sueltas–. También ocurre en “Principio y fin”, de Eloy Sánchez Rosillo (GARCÍA SÁNCHEZ, 1998: 386-7), que comienza aparentemente con un serventesio, sin que haya rima en el resto del poema. Lo cierto es que durante el análisis del corpus se ha encontrado un buen número de casos en los que la rima suelta se da entre los primeros versos –dos o cuatro– del poema, como si el autor tomase impulso o como si todavía no tuviese claro cuál iba a ser la dirección del poema

En otras ocasiones sucede justo lo contrario, como puede comprobarse en el poema “Todo es más lento junto al mar”, de Silvia Ugidos (GARCÍA MARTÍN, 1995: 253), donde sólo riman –aBBAA– los cinco versos finales del poema, sin que haya rima alguna en los diez primeros. También es relativamente frecuente que poemas sin rima, como el mencionado, concluyan con rimas sueltas, aunque este fenómeno, dada su mayor sonoridad, parece menos fruto de la casualidad que de la intención, y puede tener una mayor carga estilística.

Diferente es el caso en el que la repetición de los sonidos finales de los versos, aunque no sujeta a pauta fija, se distribuye a lo largo de todo el poema, como una constante que, esta vez sin duda, merece con propiedad el nombre de rima. Es lo que puede encontrarse, por ejemplo, en el poema “Pasión de afecto”, de Leopoldo Alas (CANO, 2002: 276), que aquí se reproduce íntegro:

En el amor fatal no brilla el pensamiento.	A
La mente se coagula cuando la sangre estalla.	B
Vuelve sombrío el ingenio y sin gracia	B



la fatuidad fanática del fuego.	A
Yo creo en un amor clarividente,	--
una efusión borracha de prudencia,	(C*)
el fruto que se alcanza, las fuentes del desierto.	A

El riesgo y la pasión están en el afecto,	A
en un miedo común al abrazarse.	--
Dormidos, compartir el mismo sueño.	A
Despiertos, afilar las diferencias.	C
Amor que no se abisma ni se engaña,	--
amor que se resuelve en transparencia.	C

Lo que hace que, en este caso, deba hablarse de rima dispersa y no de rimas sueltas no es la cantidad de rimas ni la proporción de los versos rimados frente a los sueltos, sino la continuidad del procedimiento; el hecho de que las iteraciones fónicas se sucedan a lo largo de todo el poema, que tengan un carácter estructural. Es indiferente el número de versos que queden sueltos, que aquí son pocos; véase, como ejemplo semejante pero con mayor proporción de versos sueltos, el poema de Aníbal Núñez titulado “En el templo; a la espalda de los adoradores” (GARCÍA SÁNCHEZ, 1998: 150-1), en el que se mantiene una única rima sistemática desde el principio hasta el final del poema (ó-e), pero sin pauta regular, de modo que seis versos riman en tanto que otros trece quedan sueltos –aunque varios de ellos comparten rimas no estructurales o sueltas (á-a / í-a)-. El largo poema de Carlos Marzal, de casi cien versos, que se titula “Pluscuamperfecto de futuro” (GARCÍA SÁNCHEZ, 1998: 737-740) tiene, igualmente, un hilo conductor –en cuanto a la forma- en el uso de la rima, aunque ésta vaya cambiando constantemente y tenga una distribución impredecible, alternando incluso, a discreción, la asonancia y la consonancia. El esquema de la rima sería el siguiente:

A \_ A a B C b C B B D E d F B e F \_ \_ g G h H G g G I J J I \_  
j \_ K j K L I M I N N M I N ñ \_ Ñ Ñ Ñ Ñ Ñ o o O \_ P P P \_ Q  
\_ Q R R S S Q Q \_ S \_ \_ \_ T T U \_ U t \_ V X V \_ V x \_ v \_ V

Se observa, pues, cómo la disposición de la rima en este texto no responde a un esquema definido: tan pronto hay una tirada monorrima de tres o cinco versos como tres versos seguidos sin rima, se suceden pequeños conjuntos de rimas alternas, abrazadas, arromanzadas y pareadas, y frente a alguna rima que sólo comparten dos versos, las hay que aparecen hasta en seis. Pero, en todo caso, al margen de su distribución casi caótica y de que más de la quinta parte de los versos queden sueltos, queda claro que hay una voluntad manifiesta de utilizar la rima desde el principio al final del poema.

### ***Interpretación de los datos obtenidos***

Es el momento de interpretar los datos obtenidos a partir del análisis de los textos que integran el corpus propuesto y de llegar a las conclusiones pertinentes. Antes de nada, conviene señalar que, como es obvio, tanto esos datos como su interpretación pueden llegar a ser muy distintos –prácticamente opuestos– según los criterios que tomemos como punto de partida. Es fundamental, sobre todo, la manera de entender la rima. Si adoptamos la definición tradicional, que se limita a identificar la rima con la repetición total o parcial de sonidos a partir de la vocal acentuada, la conclusión inmediata será que se trata de un procedimiento muy extendido que aparece en la inmensa mayoría de los poemas. Si, por el contrario, entendemos y definimos la rima, tal como propone Benoît de Cornulier, como aquella iteración fónica sistemática que desempeña una función estructural en el poema, los resultados serán por completo diferentes, y comprobaremos que la rima es un procedimiento muy minoritario en el verso español actual. Parece lógico inclinarse por esta segunda manera de entender la rima y de interpretar los datos, ya que ignora aquellas repeticiones de sonidos que, por anecdóticas o incluso casuales, no significan nada o significan muy poco.

En cualquier caso, lo que varía es la forma de afrontar una misma realidad objetiva: la de que en la poesía más reciente predomina con claridad el verso blanco y, al mismo tiempo,

abundan las rimas sueltas. Según se desprende de los datos obtenidos, el 74% de los poemas está compuesto en verso blanco, es decir, sin rima pero siguiendo una pauta métrica; llama la atención, por otra parte, el hecho de que los poemas rimados se den en una proporción global muy similar a la de los que emplean el verso libre –un 12% y un 14%, respectivamente–. Ambos, que ya juntos constituyen una minoría, se reparten casi por igual el espacio que deja el verso blanco. Expuesto de una forma gráfica, los resultados del análisis de las siete antologías se traducen en lo siguiente: en el caso de que cada antología se dedicase a un tipo de poema, obtendríamos que una de las siete contendría el verso libre, otra los poemas con rima, otra el verso puramente blanco, y las otras cuatro antologarían poemas en verso blanco con rimas sueltas.

Aunque los datos extraídos resultan bastante homogéneos y no cabe apreciar diferencias significativas entre las distintas antologías, con la excepción de *Las ínsulas extrañas*, puede parecer tentador el otorgarle un mayor valor a florilegios como *La generación del 99*, que recoge la obra de los poetas más jóvenes, donde se puede apreciar un dominio aplastante del verso métrico, en tanto que el verso libre está prácticamente ausente. Ahora bien, considerar que esta antología representa más adecuadamente las pautas de la lírica actual o permite adivinar el futuro inmediato de la métrica española supondría un doble error. Primero porque la poesía actual de un poeta joven no es más actual que la poesía actual de un poeta consagrado o veterano. Y en segundo lugar, porque es imposible inferir cuál será en el futuro la evolución de esos poetas jóvenes sin caer en la poética ficción.

Sería interesante realizar un estudio conjunto del ritmo y de la rima. No se debe olvidar, en este respecto, que la rima, en el fondo, no es sino una forma de ritmo: se basa en la repetición perceptible y sistemática. Es lícito suponer, por lo tanto, que puede haber ciertas conexiones entre el tipo de ritmo acentual y los usos de la rima. Aunque no nos hayamos detenido en ello, puesto que no estaba entre los objetivos del presente estudio, la simple lectura del corpus seleccionado hace pensar que en la

poesía actual se imponen claramente el endecasílabo y las silvas de ritmo impar –lo que coincide, por otra parte, con lo que señalaba Victoria Utrera en el estudio antes aludido–. El triunfo de unas formas conlleva que otras queden relegadas a un segundo plano, y podemos suponer que el hecho de que las estrofas clásicas se utilicen, relativamente, en raras ocasiones –con la notable excepción, ya reseñada, del soneto–, lleva aparejado el consiguiente descenso en el uso de la rima.

El poema español actual es, en un alto porcentaje, no estrófico, lo que merma considerablemente el papel de la rima, que de elemento organizador y determinante en el poema pasa a convertirse en muchas ocasiones en un elemento casi ornamental. Los poetas parecen preferir textos de extensión variable y más o menos indivisos, o divididos en todo caso por pausas de sentido o meras separaciones gráficas; ya se ha mencionado la existencia en el corpus de varios sonetos sin rima. En general, en todo caso, los poetas no parecen aceptar de buen grado las restricciones que impone la estrofa, que obliga a una regularidad, según parece, ingrata para ellos. Es significativo el hecho de que los únicos quintetos que aparecen en el corpus analizado no sean del todo ortodoxos, puesto que incumplen la norma clásica al terminar en pareado –ABBA (vid. GARCÍA MARTÍN, 1996: 454)–. Tal vez aquí, en la pérdida de importancia de la estrofa, resida también, al menos parcialmente, la explicación de la enorme cantidad de rimas sueltas que aparecen en los poemas versificados: toda vez que la aparición de la rima ya no suele tener lugar en emplazamientos fijos y, por lo tanto, previsibles, ésta pierde parte de su valor para el poeta, recibe menos atención y se utiliza de manera más descuidada.

Otros factores que pueden explicar el descenso en el empleo de la rima serían la heterometría y, sobre todo, el versolibrismo. En cuanto a este último, hubo una época en la que la poesía era inconcebible sin rima pero, con el paso del tiempo –y tras la aparición del verso blanco, que nunca dejó de ser minoritario–, la irrupción y el triunfo del verso libre demuestra al poeta y a su público que la rima –entre otros factores– es completamente

prescindible. Aunque el empuje del verso libre, tal como se ha visto, haya decaído en extremo, sus efectos perduran, y a pesar de que se ha recuperado el gusto por el verso métrico, elementos como la estrofa y la rima no han vuelto a gozar de la importancia que tuvieron antaño.

En cuanto a la heterometría, el hecho de que proliferen las silvas de ritmo endecasilábico probablemente también sea una circunstancia desfavorable para la rima. La regularidad en el número de sílabas favorece la percepción de la rima, que siempre ocupa la misma posición, marcando el final del verso de una manera constante; pero cuando los versos son desiguales la rima puede antojarse menos cómoda. En modo alguno puede decirse que se trate de hechos incompatibles, puesto que abundan las silvas arromanzadas, pero no parece, en todo caso, que la heterometría favorezca o fomente el uso de la rima. Cabe recordar, al hilo de estas consideraciones, que entre los más de 1.500 poemas analizados sólo hay una lira.

De manera que la rima pervive, sobre todo, en tres tipos de composición: por un lado, en el caso mencionado del soneto, estrofa predilecta para muchos poetas y lectores; por otra parte, como se ha visto, en estructuras arromanzadas y en estructuras donde la rima se distribuye de modo irregular. Conviene retomar aquí los datos obtenidos sobre la rima consonante y asonante. La estadística elaborada al respecto constataba un relativo equilibrio entre ambas, que se repartían, respectivamente, un 46% y un 54%. Sin embargo, ese equilibrio es más aparente que real, puesto que de los 86 poemas que riman en consonante, más de cincuenta son sonetos. Expuesto de otra forma: si prescindimos de los sonetos, sólo habría 32 poemas con rima consonante, frente a los 101 que usan la asonancia. Este enfoque subraya dos factores al mismo tiempo: la preferencia de los poetas por la asonancia y la importancia que tiene el soneto. Tal vez, un factor que incida sobre el progresivo abandono de la rima consonante sea la toma de conciencia por parte de los poetas de lo que afirmaba Kibedi Varga al principio del periodo que está siendo analizado, esto es, que los clásicos no contaron con el tiempo,

puesto que incluso las rimas más raras están condenadas a usarse a la larga; añade Kibedi Varga que la diferencia semántica se percibe menos y la sorpresa se pierde cuando una rima deviene habitual, lo que, además, retiene menos nuestra atención (KIBEDI VARGA, 1977: 140). Claro está que ese problema sería más acusado en la poesía francesa, donde los intentos de introducir el verso blanco siempre han fracasado (GRAMMONT, 1974: 39) y donde la asonancia es prácticamente inexistente. Pero quizás haya algo de miedo a la repetición y a lo previsible en el hecho de evitar la rima consonante.

Como señala Domínguez Caparrós (1999: 311, 320), «la rima asonante marca menos los finales de verso y produce un efecto de mayor vaguedad lírica, siendo apropiada para la expresión de una más matizada emotividad», y, además, es más adecuada para las tiradas largas de versos, en tanto que la rima consonante exige mayor rigor y elaboración. Tal vez éstas características expliquen la preferencia actual –dentro del carácter minoritario del uso de la rima– por la asonancia.

La rima consonante, dentro de las antologías comentadas, se encuentra sobre todo en los poemas de Justo Navarro, Carlos Marzal, Carmen Jodra, Carlos Martínez Aguirre y Jon Juaristi, y debe señalarse que, en un buen número de las ocasiones, su uso coincide con un tono irónico, burlesco o paródico. Sucede en los poemas de Jodra y en los de Martínez Aguirre; éste último realiza un comentario metapoético acerca de su propio uso de la rima en el poema “Clave iconográfica” (GARCÍA MARTÍN, 1999: 419), en el que, al mismo tiempo, se observa esa modalidad irónica y paródica, como puede comprobarse en los dodecasílabos del siguiente fragmento, con ecos –o con las sombras de los ecos– rubenianos:

Yo soy el poeta del valleinclanESCO  
canto que se esfuma como un cigarrillo;  
de la rima ingenua y el amor burlesco,  
del afecto alegre y el verso sencillo.  
Estudié latín cuando en las escuelas  
la edad digital clava su doctrina

sobre los cerebros de las muchachuelas  
que en vez de poemas compran cocaína.

Cabe señalar, al hilo de este fragmento, que uno de los motivos por los que puede evitarse el uso de la rima consonante reside en que ésta acrecienta exponencialmente los riesgos de caer en el ripio, defecto que la rima asonante, mucho más flexible, padece en menor medida.

El uso que de la consonancia hace Martínez Aguirre tiene también mucho que ver con el juego, como sucede en el poema “El mundo es un escenario”, y puede llegar a desembocar en lo chistoso, como en “Parerga und paralipomena” (GARCÍA MARTÍN, 1999: 420):

¡Amar sólo causa dolor más profundo!  
¡Yo pienso en la madre que te trajo al mundo!

En algún caso, más que coincidir con un tono burlesco, la rima consonante lo provoca, y llega a constituirse en el recurso que vertebra el poema, como en “Sobredosis intelectual...” (GARCÍA MARTÍN, 1999: 420), donde se utiliza durante toda la composición la rima consonante esdrújula, lo que causa la sensación de disparate.

En los textos consonantes de Juaristi también suele estar presente la ironía, aunque en su mayor parte no son poemas burlescos o paródicos. Véase, sin embargo, cómo introduce la consonancia en el verso blanco de “Sátira primera (a Rufo)” (Cano, 2002: 102) con un claro efecto humorístico:

aunque el agua es sanísima. Vicente,  
antiguo responsable de mi célula,  
es viceconsejero de Comercio  
por el Partido Popular, y, claro,  
se mueve en otros medios. Otra *gente*  
parece preferir ahora *Vicente*.

Otro tanto puede decirse de los poemas de Marzal, entre cuyos versos están los alejandrinos de “Media verónica para don Manuel Machado” (GARCÍA MARTÍN, 1996: 49), donde el uso de la rima consonante pareada no sólo crea un claro aire de burla y de parodia, sino que llega a convertirse en un elemento que, en los límites de la intertextualidad, remite al poeta aludido, Manuel Machado, quien acostumbraba a utilizar tales versos y rimas (como en “Prólogo-epílogo”, “En la muerte de Julio Ruelas” o, significativamente, en “Retrato” y “Nuevo auto-retrato”); véase, como muestra, el principio del poema de Marzal:

La crítica, tan crítica, tan lista, me ha indicado  
que soy nieto cercano de don Manuel Machado.  
Y aunque lo puse fácil, lo normal es el hecho  
de que jamás los críticos embistan por derecho.  
Hay que enseñar el trapo, embarcarlos muy lento,  
darles tiempo a pensar, lidiar con fundamento.  
Si se les saca un pase ya es toda una faena;  
Lo normal es que doblen las manos en la arena.

Se puede afirmar con seguridad que la rima consonante contribuye con frecuencia a crear la sensación de burla, de parodia e incluso de juego e irrealidad en muchos de los poemas. No se trata de ninguna novedad, y basta releer los poemas satíricos y burlescos del Siglo de Oro para comprobar que el uso de la rima para lograr efectos cómicos y chuscos viene de tiempo atrás. Lo que sí es más novedoso es la proporción en que esto sucede ahora. Sin que sea habitualmente un recurso enfocado a conseguir la risa fácil o inmediata, sí parece cierto que la rima consonante tiende a crear, en muchas ocasiones, un distanciamiento irónico.

Debe quedar claro, en todo caso, que esto no siempre es así. Independientemente de la nobleza que se le reconoce al soneto, la rima consonante puede utilizarse y se utiliza con normalidad en otras estrofas, en poemas líricos confesionales, emotivos o reflexivos y perfectamente serios, como sucede, entre los poetas antologados, en el caso de Justo Navarro.



Así pues, la rima consonante es minoritaria en el conjunto de los poemas rimados, como éstos lo son con respecto al total de los textos. Resta, sin embargo, analizar la relación de la rima con el verso libre. En principio, rima y verso libre son conceptos casi excluyentes, como ya se ha dicho en el momento de justificar la separación de verso métrico y amétrico para hacer las estadísticas. Si se define el verso libre como aquel que no está sometido a pauta acentual o a regularidad en el número de sílabas no hay incompatibilidad con el uso de la rima, pero si se va más lejos y se entiende, como hace Beltrami, que verso libre significa «rifiuto di ogni struttura definita» (BELTRAMI, 1994: 138), resulta más difícil concebir su posible carácter rimado. Sin embargo, cabe encontrar algún caso aislado en el que verso libre y rima se dan al mismo tiempo, como en el siguiente poema de Roger Wolfe, titulado “El vaso” (GARCÍA-POSADA, 1996: 223):

Siéntate	--
a la mesa.	a
Bebe un vaso	b
de agua. Saborea	a
cada trago.	b
Y piensa	a
en todo el tiempo	c
que has perdido.	--
El que estás perdiendo.	c
El tiempo	c
que te queda por perder.	--

Es cierto que un examen detenido del poema puede poner en tela de juicio que se trate en efecto de verso libre. Una redistribución del texto daría lugar a varios endecasílabos:

- \*Siéntate a la mesa. Bebe un vaso
- \*de agua. Saborea cada trago.
- \*Y piensa en todo el tiempo que has perdido.  
(El que estás perdiendo)
- \*El tiempo que te queda por perder.

Pero no es menos dudoso que tengamos derecho a redistribuir nada. Lo cierto es que lo que el poeta ha presentado es un conjunto de versos cortos que, tal como están dispuestos, no siguen pauta métrica alguna. Son, pues, versos libres con rima, aunque esa rima tampoco obedece a un patrón rígido. Se trata de rima dispersa, análoga a la que puede encontrarse en el siguiente poema de Wolfe, "El extranjero" (GARCÍA-POSADA, 1996: 224), que sigue el siguiente esquema de asonancias: a B b \_ a b C D \_ C d d E \_ \_ E E \_ . En este caso no hay duda posible, dado que se entremezclan versos de 4, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 sílabas; se trata de verso amétrico, y utiliza la rima. La repetición de sonidos tampoco sigue una pauta previsible, pero es constante desde el principio hasta el final del poema. Algo parecido sucede, aunque no con tanta claridad, en algunos de los poemas de Ana Rossetti, autora que se mueve entre el verso métrico y el verso libre, y que a menudo utiliza una gran cantidad de rimas sueltas que, nada casuales, están en la frontera de la rima dispersa.

Dado que es difícil hablar de rima en el verso libre, tal vez se deba explicar estos casos como una suerte de recurso estilístico. La pérdida del valor del número de sílabas que tiene lugar en el verso libre se ha compensado en muchas ocasiones con la introducción de paralelismos sintácticos y de procedimientos semánticos de repetición y acumulación, y acaso convenga hablar en estos ejemplos de usos análogos en el plano fónico.

Habría sido interesante comparar los resultados obtenidos con los usos de la rima en épocas precedentes, pero son datos de los que no disponemos. Sólo de ese modo se podrá apreciar cualquier contraste y establecer cómo han evolucionado las tendencias poéticas en lo que se refiere a la rima.

La principal conclusión de este estudio parece ser la de que el poeta actual, en general, rehuye los esquemas rígidos tanto en el metro como en la rima, lo que se traduce en la preferencia por un verso blanco en el que, sin embargo, abundan las rimas sueltas.

**Bibliografía:****Sobre métrica y teoría de la literatura**

- BAEHR, R. (1984): *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid.
- BAUSI, F. y MARTELLI, M. (1993) *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Florencia.
- BELLO, A. (1954) *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana*, en *Obras completas*, vol. VI, Ministerio de Educación, Caracas.
- BELTRAMI, P. (1994): *La metrica italiana*, Il Mulino, Bolonia.
- BENOT, E. (2003): *Prosodia castellana y versificación*, edición facsímil al cuidado de Esteban Torre, 3 vols., anejo I de *Rhythmica*, revista española de métrica comparada, Padilla, Sevilla.
- CORNULIER, B. de (1995): *Art poetique. Notions et problèmes de mètrique*, Presses Universitaires de Lyon.
- DÍEZ ECHARRI, E. (1970): *Teorías métricas del Siglo de Oro. Apuntes para la historia del verso español*, CSIC-RFE, Madrid.
- DOMÍNGUEZ CAPARROS, J. (1993): *Métrica española*, Síntesis, Madrid.
- (1999): *Diccionario de métrica española*, Alianza Editorial, Madrid.
- FRAU, J. (2003): “Blas de Otero: métrica y poética”, en *Rhythmica, revista española de métrica comparada*, año I, nº 1, Padilla, Sevilla, págs. 87-124.
- GRAMMONT, M. (1974): *Petit traité de versification française*, Armand Colin, París.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1961): *Estudios de versificación española*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- JAKOBSON, R. (1974): “La lingüística y la poética”, en SEBEOK, T. A. (ed.): *Estilo del lenguaje*, Cátedra, Madrid, págs. 123-173.
- KIBÉDI VARGA, A. (1977) *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, París.
- LOTMAN, I. (1978): *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid.
- MÁRQUEZ, M. Á. (2001): “La rima en la poesía última de Vicente Aleixandre”, en *Hispanic Review*, V. 69, nº 3, University of Pennsylvania, Philadelphia, págs. 337-353.
- MUKAROVSKY, J. (1976): *On poetic language*, Peter de Ridder Press, Lisse.
- PARAÍSO, I. (2000): *La métrica española en su contexto románico*, Arco/Libros, Madrid.
- TORRE, E. (1999): *El ritmo del verso*, Universidad de Murcia, Murcia.
- (2000): *Métrica española comparada*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (2002): “La ironía como indicio de la calidad poética”, en HERNÁNDEZ GUERRERO et. al. (eds.): *El humor y las ciencias humanas*, Universidad de Cádiz, Cádiz.
- (2003): “Sílabas y acentos. Fundamentos fonéticos y fonológicos del ritmo”, en *Rhythmica, revista española de métrica comparada*, Año I, nº 1, Padilla, Sevilla, págs. 273-301.
- UTRERA TORREMOCHA, M<sup>a</sup>. V. (2003): *Historia y teoría del verso libre*, Cuadernos de Teoría de la Literatura, Padilla, Sevilla.

**Antologías utilizadas**

- CANO BALLESTA, J. (ed.) (2002): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Cátedra, Madrid.
- CORTINES, J. y LAMILLAR, J. (eds.) (2003): *A un poeta futuro. Antología de los premios Luis Cernuda*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (ed.) (1995): *Selección nacional. Última poesía española*, Universo, Gijón.
- (ed.) (1996): *Treinta años de poesía española*, Renacimiento-La Veleta, Sevilla-Granada.
- (ed.) (1999): *La generación del 99*, Nobel, Oviedo.
- GARCÍA POSADA, M. G. (ed.) (1996): *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, Crítica, Barcelona.
- GARCÍA SÁNCHEZ, M. (ed.) (1998): *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Visor, Madrid.
- SÁNCHEZ ROBAINA, A. et al. (eds.) (2002): *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.