

## ¿QUÉ ES EL VERSO? / ¿CUÁNDO UNA LÍNEA ES VERSO?

ESTEBAN TORRE

**Resumen:** La objetividad y los sólidos fundamentos de la Métrica nos permiten formular la pregunta “¿qué es el verso?”, y dar respuesta a la misma con criterios científicos, describiendo coherentemente *cómo* funciona el verso, unidad rítmica, en el conjunto poemático. En ningún caso implica esto una posición esencialista. Pero sí se someten aquí a crítica la teoría institucional de George Dickie y otras formas del relativismo artístico, tales como los análisis circunstancialistas de Nelson Goodman y Arthur Danto.

**Palabras clave:** Arte, literatura, verso, esencialismo, relativismo, teoría institucional.

**Abstract:** Metrics’ objectivity and its solid fundamentals allow us to pose the question “*what* is verse?”, and to answer to it according to scientific criteria, describing coherently *how* the verse works as a *Rhythmical* unit in the poetical whole. This procedure doesn’t implies in any case an essentialist position. Anyway, relativist attitudes in art, such as George Dickie’s institutional theory, or Nelson Goodman’s and Arthur Danto’s circumstantialist analyses, are submitted to critique in this paper.

**Key words:** Art, literature, verse, essentialism, relativism, institutional theory.



EL filósofo y teórico de arte Nelson Goodman, profesor de la Universidad de Harvard, publicó en 1977 un artículo, titulado “*When is Art?*”,<sup>1</sup> en el que afirma que todos los esfuerzos por responder a la pregunta “¿qué es el arte?”, han de resultar necesariamente fallidos. Se trataría de una pregunta errónea, una cuestión mal planteada, que, en consecuencia, no ha de tener respuesta. Dicha pregunta —a menudo confundida con esta otra: “¿qué es buen arte?”— se vuelve acuciante, dice Nelson, en el caso del “objeto ya hecho”, esto es, lo que generalmente se conoce en su expresión inglesa como “*ready-made*”, y en su versión francesa como “*object trouvé*”. Por ejemplo: una piedra recogida en una autopista y expuesta luego en un museo. Nelson propone que, en lugar de preguntarnos “*What is Art?*” (“¿qué es el arte?”), digamos “*When is Art?*” (“¿cuándo algo es arte?”). En el terreno de los estudios métricos, el dilema se plantearía entre “¿qué es el verso?” y “¿cuándo una línea es verso?”

Como enseguida veremos, según el sentir de Nelson y otros autores, cualquier objeto podría ser instituido como obra de arte: objetos naturales (un árbol seco, una piedra), objetos manufacturados, industriales, “ya hechos” (una lata de cerveza, una caja de cartón), objetos en parte manipulados (una lámina de metal retorcida, un cartel publicitario con algunas manchas de pintura). Por supuesto que no es ni siquiera preciso que estos objetos, convertidos en obras de arte, sean elementos aislados y concretos. Pueden agruparse en *instalaciones* (sillas, libros, botellas en un cierto orden, o en completo desorden), pueden alterarse obras de arte ya existentes mediante *apropiaciones* (remedar un cuadro, o reutilizar una parte del mismo) o se puede incidir en

<sup>1</sup> Goodman, Nelson: “When is Art?”, en David Perkins y Barbara Leondar (eds.): *The Art and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, págs. 11-19.

cualquier aspecto de la vida ordinaria con *intervenciones* (soltar un tigre por los pasillos de alguna universidad), conocidas en lengua inglesa como *performance art*, *live art* o *action art*, y en lengua francesa como *manoeuvres*.

Puede haber cuadros con un solo color, o sin ningún color; del mismo modo que puede haber música sin armonía, o incluso sin sonidos, y versos sin sentido alguno y sin ninguna medida. La realidad, sin duda, supera a todo lo imaginable. Históricamente, se han propuesto como obras de arte cajas de productos industriales: *Brillo Box* de estropajo jabonoso, por ejemplo, o sopa de tomate *Campbell*; sin olvidar las latas de melocotón en almíbar *Monte* y de tomate ketchup *Heinz*. Como es sabido, el pintor y cineasta de vanguardia estadounidense Andy Warhol, la figura más destacada del movimiento *pop art*, expuso sus *Brillo Boxes* en la galería Stable, de Nueva York, en 1964. Casi medio siglo antes, concretamente en 1917, el francés Marcel Duchamp había presentado a la primera exposición de la Sociedad de Artistas Independientes, también en Nueva York, una obra titulada “*Fountain*” (“Fuente”), que consistía en un urinario masculino de fabricación industrial, posado sobre su parte plana. El “original” fue inicialmente rechazado por el comité de selección; pero esto no impidió que Duchamp exhibiera más tarde otras “copias”, que en la actualidad se encuentran repartidas en varios museos. La “Fuente” ha sido, por cierto, considerada como la obra más representativa del siglo xx.

Tal vez la expresión más genuina de este estado de cosas sea la *Merda d’artista* del italiano Piero Manzoni –*contenuto netto gr. 30, conservata al naturale, prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*–. Es el resultado lógico de un largo proceso. El joven Piero Manzoni, nacido en 1933, había realizado ya en 1957 las primeras “Superficies acrome”, grandes superficies blancas, tratadas con cola y caolín. Más tarde, dio a conocer su “Aliento de artista” en globos insuflados por él mismo, los “Huevos escultura” con su propia impresión digital, las “Bases mágicas”, o pedestales sobre los que cualquiera que se sitúe se convertirá automáticamente en obra de arte, y las “Esculturas vivientes”, o mujeres reales y desnudas, firmadas por el artista.

Si todo vale, si cualquier cosa puede ser arte, con tal que así

lo proponga el presunto artista, y así lo acepte la llamada “institución artística”, nada habría que objetar a las noventa latas de conserva que Manzoni presentó, en 1961, en la galería Pescetto de Albisola Marina, pequeña ciudad italiana de la provincia de Savona, en la región de Liguria. El título de estas latas, en cuatro idiomas, era suficientemente explícito: *Merda d’artista*, *Merde d’artiste*, *Artist’s shit*, *Künstlerscheiße*. Se vendieron al precio de su peso en oro, aunque habrían de alcanzar más adelante una cotización mucho más alta. Algunas de esas latas se encuentran hoy repartidas por una veintena de museos del mundo, entre ellos el *Museum of Modern Art* de Nueva York, la *Tate Gallery* de Londres y el *Centre Georges Pompidou* de París. La Tate Gallery posee también tres cuadros de Chris Ofili, pintor inglés, de origen nigeriano, nacido en 1968. Las obras están confeccionadas, en esta ocasión, con excrementos de elefante.

Estas cosas ¿son realmente obras de arte? Nelson Goodman nos advierte que, en lugar de engrosar los extensos volúmenes de la bibliografía estética tratando de responder a la pregunta “¿qué es el arte?”, deberíamos preguntarnos más bien “¿cuándo es arte?”, en especial ante situaciones como la que nos suscita la anteriormente mencionada piedra de la autopista, que se exhibe luego en un museo, o el guardabarros de un automóvil, destruido en un accidente y expuesto después en una galería. Es más, ni siquiera es preciso que existan un “objeto”, un museo y una galería. Cualquier “evento” puede ser instituido como arte. ¿Qué distingue entonces una obra de arte de cualquier otra cosa? ¿El hecho de que un artista, o una institución, la llame “obra de arte”? ¿El hecho de que sea expuesta en un museo o en una galería? Para Nelson, ninguna hipótesis es, en principio, convincente. Para él, la pregunta “¿qué es arte?” es, sencillamente, una pregunta equivocada. Porque sucede que las cosas pueden *funcionar* como obras de arte en un momento dado, pero no en otro. La pregunta correcta habría de ser, por lo tanto, no “¿qué cosas son obras de arte?”, sino “¿cuándo esas cosas son obras de arte?”

Brevemente: en lugar de “¿qué es el arte?”, hay que preguntar “¿cuándo hay arte?”, porque puede ocurrir que una auténtica obra de arte deje de funcionar como tal; por ejemplo, cuando un lienzo de Rembrandt sea usado como una manta, o

como sustituto de un vidrio roto en una ventana. Por el contrario, algunos objetos, que indudablemente no son artísticos, podrían en determinadas circunstancias funcionar como obras de arte. La conclusión debería ser que existen obras de arte *verdaderas* y obras de arte *falsas*, obras de arte *buenas* y obras de arte *malas*. Pero la epistemología y la axiología no son el punto fuerte de la filosofía de Nelson Goodman, que recurre a una peculiar teoría de los símbolos, según la cual las cosas funcionarían como obras de arte cuando su funcionamiento simbólico posea unas determinadas características. En un discurso decididamente críptico y esotérico, enumera como tales características –o “síntomas de lo estético”– las siguientes: densidad sintáctica, densidad semántica, relativa saturación, ejemplificación, y referencia múltiple y compleja.

Reconoce, con todo, que quizá sea excesivo decir que un objeto es una obra de arte sólo cuando funciona como tal, ya que el cuadro de Rembrandt sigue siendo una obra de arte mientras funciona como manta. En cambio, la piedra o el guardabarros tal vez –admite Nelson– no se conviertan en arte por el solo hecho de funcionar como obras de arte. En diversas publicaciones<sup>2</sup> vuelve sobre el mismo tema, insistiendo en que la pregunta “¿cuándo algo es arte?” puede ser más fructífera que la pregunta “¿qué es el arte?”, como había mantenido ya en su artículo de 1977, y anteriormente en *Los lenguajes del arte*<sup>3</sup>, donde pretende hacer un estudio sistemático de los símbolos y las maneras en que funcionan en nuestra percepción y en nuestras acciones, en las artes y en las ciencias, ya que, en fin de cuentas, toda obra de arte pertenece a un sistema simbólico.

En *De la mente y otras materias*, se declara abiertamente relativista, y mantiene la opinión de que «no hay ninguna cosa que sea el mundo real», aunque enseguida reconoce que su relativismo admite «la diferencia entre versiones correctas e

<sup>2</sup> Vid. Goodman, Nelson: *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett, 1978; trad. esp. de Carlos Thiebaut: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990; y *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press, 1984; trad. esp. de Rafael Guardiola: *De la mente y otras materias*. Madrid: Visor, 1995.

<sup>3</sup> Vid. Goodman, Nelson: *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1968; trad. esp. de Jem Cabanes: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

incorrectas» y que de algún modo este relativismo «también penetra en la realidad».<sup>4</sup> No suscribe ninguna teoría “institucional” del arte, aunque admite que la institucionalización es uno de los medios de realización de la obra de arte, si bien «en ocasiones sobrevalorado y a menudo ineficaz».<sup>5</sup> En lo que concierne a los “síntomas de lo estético” goodmanianos, su discurso revela un evidente trasfondo circunstancialista:

Ninguno está siempre presente en lo estético, ni siempre ausente en lo no estético; e incluso la presencia o ausencia de todos no nos asegura nada. Ni los síntomas ofrecen un medio para medir en qué *grado* son estéticos un símbolo o una función; tener la mayoría de los síntomas no significa ser más estético.<sup>6</sup>

Una cumplida exégesis de las ideas de Nelson Goodman ha sido llevada a cabo por el teórico francés de literatura y poética Gérard Genette. En *Ficción y dicción*, distingue entre poéticas “esencialistas” y “condicionalistas”. A las primeras se adscribe la teoría de la literariedad de Roman Jakobson, con su célebre pregunta: “¿cuáles son los textos que son obras literarias?”; entre las segundas, sitúa Genette la fórmula de Goodman: sustituir la pregunta “*What is Art?*” por “*When is Art?*”, esto es, preguntar “¿cuándo es literatura un texto?” en lugar de “¿qué es la literatura?”.<sup>7</sup> En la *La obra de arte*, en cambio, opone a la filosofía “negativa” de Ludwig Wittgenstein las ideas de Nelson Goodman, que, junto a otros autores, como George Dickie o Arthur Coleman Danto, mantendría una actitud “positiva” frente al concepto de obra de arte. El propio Genette se sitúa en la línea de estos autores, «a los que la crítica wittgensteiniana no ha desanimado y pretenden demostrar andando la posibilidad del movimiento».<sup>8</sup> Finalmente, en *La obra del arte II*, desarrolla

<sup>4</sup> Goodman, Nelson: *Of Mind and Other Matters*, cit., trad. esp., pág. 196.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pág. 220.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 210.

<sup>7</sup> Genette, Gérard: *Fiction et Diction*. París: Seuil, 1991; trad. esp. de Carlos Manzano: *Ficción y dicción*, Barcelona: Lumen, 1993, pág. 14.

<sup>8</sup> Genette, Gérard: *L'oeuvre de l'art*. 1, Immanence et transcendance. París: Seuil, 1994; trad. esp. de Carlos Manzano: *La obra del arte. Inmanencia y transcendencia*. Barcelona: Lumen, 1997, págs. 8 y 9, nota 1.

ampliamente<sup>9</sup> la teoría goodmaniana, en la que la sustitución del *¿qué?* por *¿cuándo?* «refleja claramente la postura antiesencialista».<sup>10</sup>

El filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Coleman Danto, citado por Genette junto a George Dickie y Nelson Goodman como representante de una actitud positiva frente a la obra de arte, afirma resueltamente en 1984 –año orwelliano– que el arte ha muerto y que sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad.<sup>11</sup> Más tarde, diluye las fronteras que separan los objetos no artísticos de los artísticos, y propugna una teoría legitimadora del “todo vale”. En efecto, «no hay nada que marque una diferencia visible entre *Brillo Box* de Andy Warhol y las cajas de Brillo de los supermercados», de manera que «cualquier cosa podría ser una obra de arte».<sup>12</sup> Es más, «solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte».<sup>13</sup> Puede, así pues, ser arte cualquier objeto o cualquier evento, ya que «para que exista arte ni siquiera es necesaria la existencia de un objeto».<sup>14</sup> En esta línea de discurso, «el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro»,<sup>15</sup> por lo que «una definición filosófica del arte debe ser compatible con cualquier tipo de arte».<sup>16</sup>

Los planteamientos claramente relativistas y decididamente postmodernos de Danto no impiden que, en cierto modo, se considere “esencialista”. Así, afirma que «la teoría institucional del arte de Dickie mostraba ser esencialista en el mismo sentido que la mía», y añade: «Ambos nos colocamos resueltamente contra

<sup>9</sup> Genette, Gérard: *L'oeuvre de l'art. 2, La relation esthétique*. París: Seuil, 1997; trad. esp. de Juan Vivanco: *La obra del arte II. La relación estética*. Barcelona: Lumen, 2000, págs. 41-69.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>11</sup> Coleman Danto, Arthur: “The End of Art”, en Berel Lang (ed.): *The Death of Art*. Nueva York: Haven Publishers, 1984..

<sup>12</sup> Coleman Danto, Arthur: *After the End of Art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997; trad. esp. de Elena Neerman: *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, pág. 35.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 36.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 57.

la marea wittgensteiniana en boga».<sup>17</sup> La posición de Danto es el resultado, en fin de cuentas, de un circunstancial ir y venir entre el esencialismo tradicional y el historicismo postmoderno:

Como esencialista en filosofía estoy comprometido con el punto de vista de que el arte es eternamente el mismo: que hay condiciones necesarias y suficientes para que algo sea una obra de arte, sin importar ni el tiempo ni el lugar. [...] Pero como historicista estoy también comprometido con el punto de vista de que una obra de arte en un tiempo puede no serlo en otro.<sup>18</sup>

Por su parte, la *teoría institucional* del arte de George Dickie<sup>19</sup> representa la expresión más genuina del relativismo postmoderno, en el que “todo vale” en los estudios artísticos y literarios, o – desde otra perspectiva– que “nada vale”, que no es correcto hablar de valores artísticos y literarios, que la literatura y el arte –simplemente– no existen. Se trata de una teoría contextualista, según la cual lo que hace de un objeto una obra de arte no son sus cualidades inherentes y específicas, sino el reconocimiento por parte de los que integran la institución “arte”. En esta institución, el gusto y la experiencia estética del público juegan un papel secundario. Lo verdaderamente decisivo es el juicio de las galerías, los museos y los críticos, muy en especial en el entorno crítico y teórico del poder mediático de Nueva York. El éxito en Nueva York es, sin duda alguna, la clave del reconocimiento artístico.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 202.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 110.

<sup>19</sup> Esta teoría fue iniciada en “Defining Art”, *The American Philosophical Quarterly*, 1969, 6, págs. 253-256, y desarrollada en *Art and the Aesthetics: an institutional analysis*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1974, y en *The Art Circle: A Theory of Art*. Haven, Nueva York, 1984; trad. esp. de Sixto J. Castro: *El círculo del arte: una teoría del arte*, Barcelona: Paidós, 2005. *Vid.* también del mismo autor *The Century of Taste: The philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. Nueva York: Oxford University Press, 1996, así como *Introduction to Aesthetics: an analytic approach*. Nueva York: Oxford University Press, 1997. De la primera obra hay traducción española, de Francisco Calvo Garzón: *El siglo del gusto: La Odisea filosófica del gusto en el siglo xviii*. Madrid: A. Machado Libros, 2003. Aborda en ella el filósofo estadounidense el tema del gusto en el siglo de su aparición como problema de la filosofía del arte, apuntando que dicho siglo significa el comienzo, el punto culminante y el desvanecimiento de la teoría del gusto. *Vid.* reseña de Inés Moreno: “George Dickie, El siglo del gusto”. *Actio*, Año II, Núm. 2, págs. 111-122.

Según la teoría institucional, arte es todo aquello que en cada momento las instituciones encargadas de hacerlo reconocen como arte. Se difumina, así pues, el concepto de valor artístico, que es sustituido por el de poder institucional. A las preguntas “¿qué es literatura?”, “¿qué es arte?”, habría que responder: “lo que se entiende por literatura”, “lo que se entiende por arte”. Como ya indiqué en otro lugar,<sup>20</sup> nunca he mirado con simpatía ese tipo de respuestas circulares, que se expresan mediante latiguillos más o menos ingeniosos. Es cierto que la esencia del arte, o de la literatura, la *literariedad* —a gran distancia quedan ya los postulados de Roman Jakobson—, lo que hace de un texto una obra literaria, o lo que hace de un objeto una obra de arte, es algo difícil, o imposible, de definir. Pero esto no implica, en modo alguno, que hayamos de caer en un nebuloso relativismo reduccionista, y afirmar que no existen cualidades inherentes que nos permitan identificar un texto o un objeto como obra literaria o como obra de arte. La imposibilidad de ofrecer una definición satisfactoria del arte, o de la literatura, no lleva consigo la inexistencia de esas entidades. La *definición*, según nos indica el *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia, en su vigésima segunda edición, es una «proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres genéricos y diferenciales de algo material o inmaterial». Y es obvio que no es posible dar una definición precisa del arte y de la literatura, esto es, exponer con claridad y exactitud, como reza en el *Diccionario*, sus caracteres genéricos y diferenciales.

En el dominio de los estudios literarios, la dificultad en la definición del término *literatura* y la pluralidad de perspectivas y de interpretaciones, que caracteriza a la actual teoría de la literatura, no implican una limitación de la objetividad científica de ciertas parcelas del saber, como es caso de la ciencia del verso. La estructura y la historia del verso, desde la métrica clásica, grecolatina, hasta las actuales métricas de la literatura universal, exhiben suficientes caracteres diferenciales, que nos permiten formular la pregunta “¿qué es el verso?”, sin necesidad de caer en el círculo tautológico de decir que “verso es lo que se

<sup>20</sup> Torre, Esteban: “La literatura comparada, hoy”. *Estudios Filológicos Alemanes*, 2003, vol. 3, págs. 13-21.

entiende por verso”, sustituyendo dicha pregunta por esta otra: “¿cuándo una línea es verso?”; porque sucede que una línea de la escritura, un segmento del discurso, *es* verso siempre que *sea realmente* un verso, en virtud de sus características propias, y no por acuerdo –tácito o explícito– de una supuesta “institución métrica”. El metricista puede analizar, ordenar, clasificar los versos de un conjunto poemático, pero no instituir como verso cualquier forma de agrupación silábica. Del mismo modo que no toda secuencia fónica constituye una frase con sentido –en el lenguaje ordinario–, no toda agrupación silábica es una unidad versal –en el dominio de la métrica–.

El verso es la unidad rítmica fundamental del conjunto poemático, y las sílabas y los acentos son los elementos básicos del metro, y constituyen el armazón rítmico del verso. El número de sílabas es el que asegura el carácter memorizable de la estructura rítmica, bien entendido que el factor determinante del ritmo no se sustenta ni en una pretendida *isocronía acentual* ni en una supuesta *isosilabia*. Entendemos aquí por isosilabia la hipotética igualdad en la duración de cada una de las sílabas, y por isocronía acentual la hipotética igualdad de las distancias temporales entre las sílabas acentuadas, independientemente del número de sílabas inacentuadas que puedan existir entre ellas. No es cierto, como se vino afirmando, que las lenguas del entorno indoeuropeo se distinguen por dos tendencias rítmicas opuestas: la tendencia a la isocronía acentual, o isocronía entre los pies acentuales, y la tendencia a la isosilabia, o isocronía silábica con anisocronía acentual. A esta última tendencia rítmica se venía adscribiendo la lengua española.<sup>21</sup>

Las sílabas, en la lengua española, tienen una duración variable; pero esta duración no es un factor cualitativo que permita clasificarlas en largas y breves, como ocurría en las lenguas clásicas y tal vez en algunas modernas, como las lenguas finougrias o el chino mandarín. Por otra parte, la duración parcial de cada una de las sílabas de un verso y la duración total de las mismas carecen por completo de pertinencia métrica. El hecho de que

<sup>21</sup> Vid. Torre, Esteban: *El ritmo del verso (Estudios sobre el cómputo silábico y la distribución acentual, a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno)*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999.

pudiera existir una equivalencia cuantitativa entre las sumas de las duraciones parciales de las sílabas de dos o más versos no implica la existencia de una equivalencia métrica entre esos versos. Y, a la inversa, de la falta de equivalencia cuantitativa entre las sumas de las duraciones silábicas de dos o más versos no se puede inferir la ausencia de equivalencia métrica entre los versos.

Las sílabas se distinguen entre sí rítmicamente por el acento: las marcadas por el acento, tónicas, se agrupan con las no marcadas, átonas, en secuencias fónicas. En cualquier caso, el acento no representa en el verso una entidad absoluta, sino relativa, ya que la relevancia de la sílaba acentuada se manifiesta siempre en un entorno de sílabas relativamente menos acentuadas. De ahí que carezca de sentido la afirmación de que puedan existir rítmicamente dos acentos consecutivos, puesto que, dadas dos sílabas adyacentes, una de ellas –la relativamente tónica– deberá ser, por definición, más acentuada que la otra –relativamente átona–. Las agrupaciones de sílabas, marcadas y no marcadas, en secuencias fónicas constituyen las llamadas cláusulas, o períodos prosódicos, o rítmicos. Sólo de una manera traslaticia se les puede llamar también pies métricos, siempre que no se pretenda establecer una total analogía con los pies clásicos grecolatinos. El concepto de cláusula, o pie métrico, puede ser de utilidad en el análisis de la estructura rítmica, especialmente en el caso del verso modernista y en algunas formas del verso libre, en donde una secuencia de grupos silábicos –generalmente de ritmo binario o ternario– puede ser el fundamento de la estructura versal.

En el cómputo silábico, proceder imprescindible en el análisis métrico, intervienen diversos factores, cuya elemental naturaleza no impide que a veces sean expuestos de una forma confusa, o claramente errónea. Entre ellos figuran la elisión y el encuentro entre vocales, el concepto de verso simple y compuesto, y la terminación aguda, llana o esdrújula del verso.

El encuentro entre vocales –entre palabras, o en el cuerpo de una misma palabra– reviste un gran interés en el verso español, pues da origen a una serie muy compleja de fenómenos fonéticos. A decir verdad, toda la extensa terminología al uso podría

simplicarse, advirtiendo que, en general, cuando dos vocales en contacto constituyen una sola sílaba, hablamos de *diptongo*; y cuando forman parte de dos sílabas vecinas, decimos que existe un *hiato*. Obviamente, en la unión silábica, pueden intervenir tres (triptongo) o más vocales. En otras lenguas, el fenómeno de la elisión incide asimismo sobre el cómputo silábico, como ocurre en el estado actual de la lengua portuguesa, donde es habitual la elisión de las vocales átonas. En la lengua alemana, la gran frecuencia de formas contractas supone una importante divergencia entre el cómputo del lenguaje académico y el coloquial. En el verso francés, la cuestión de la *e muda* es particularmente compleja, llevando en ocasiones a determinadas actitudes relativistas, en las que el silabismo se reduciría a un sistema meramente aproximativo.

El verso, como unidad métrica y rítmica que es, se escribe habitualmente en una sola línea. Y, a su vez, la línea suele ser la expresión de un solo verso. Pero, en ocasiones, un solo verso se distribuye en dos o más líneas, por imperativo de la composición tipográfica, o por expreso deseo del autor. En otros casos, es una sola línea la que contiene dos o más versos o unidades rítmicas. La línea recibe entonces el nombre de *verso compuesto*, ya que consta de varios *versos simples*, aunque éstos se consideran a veces como “medios versos” o *hemistiquios*, entre los que se da un corte o *cesura*, que, a todos los efectos, es el equivalente de la *pausa* final del verso. El ejemplo más característico, tanto en la métrica española, como en la de otras lenguas indoeuropeas, es el verso alejandrino.

La pausa es un factor demarcativo esencial, que distingue y separa los versos en la serie poemática. En virtud de la pausa, la última sílaba acentuada del verso adquiere un carácter culminante, ya que el verso termina realmente en esta sílaba. Incluir en el cómputo silábico una sílaba más, contando también la postónica en las terminaciones llanas, es algo que pertenece al dominio de lo convencional y forma parte del acervo de una tradición literaria. En la métrica española, por ejemplo, la inclusión en el cómputo de la sílaba postónica de las terminaciones llanas trae consigo la atribución de una sílaba más a los versos de terminación aguda y una menos a los de terminación esdrújula.

Pausa y fin de verso, eventualmente marcado por la rima, son así entidades que mutuamente se reclaman. El fin del verso genera la pausa, y señala en su caso con la rima una marca iterativa, que lo conecta con los otros versos o elementos del conjunto poemático. Mucho se ha debatido si es la rima la que contribuye a señalar el fin del verso, o si, por el contrario, es el fin del verso, con su pausa inherente, el que realza la sonoridad iterativa de la rima. Carece de interés este debate. Lo cierto es que con la pausa, que señala la línea de la escritura, termina el verso. Vuelve éste (*uorsus* o *uersus*) sobre la línea que sigue, y así sucesivamente.

La objetividad y los sólidos fundamentos de la ciencia del verso nos permiten seguir preguntándonos “¿qué es el verso?”, sin necesidad de caer en el relativismo escapista de “¿cuándo una línea es verso?”; y es que indagar el *qué* de una cosa no significa adoptar una reaccionaria postura esencialista, sino sencillamente tratar de dar respuesta a un lógico deseo de conocimiento científico. Bien es verdad que la ciencia moderna hace ya muchos años que renunció a las profundidades abisales de un *qué* absoluto, contentándose con un conocimiento adecuado de *cómo* ocurren las cosas. Describir y comprender la realidad del verso es, en fin de cuentas, la misión del metricista. El verso existe, la poesía existe, están ahí. Es un hecho. Ahora bien, como nos recuerda la más elemental filosofía, los hechos no se demuestran, se muestran. Sólo se demuestran los teoremas. Y, afortunadamente, la poesía no es un frío teorema, yerto, inmóvil, sino algo vivo y palpitante, que sale a nuestro encuentro.

Podemos seguir estudiando –observando y mostrando– la maravillosa estructura de los versos más logrados de la poesía española, desde Francisco de Quevedo hasta Federico García Lorca, desde Garcilaso de la Vega hasta Blas de Otero, sin negar importancia –pero dejándolas en su debido lugar– a otras formas de versificación anómalas, amétricas, irregulares o simplemente disparatadas. Surge aquí, inevitablemente, el problema del valor en la literatura y en el arte. La auténtica obra de arte *vale*, tiene un *valor* estético; pero no todo vale. Cuando hablamos de verso, cuando hablamos de poesía, de una forma genérica, nos estamos refiriendo específicamente, como analogado principal, al buen

verso, a la buena poesía. Y no al dislate, o a la mera ramplonería metrificada. A la hipotética cuestión “¿humanidades *sin valor*?”, podemos responder con el historiador del arte Ernst Hans Josef Gombrich:

Siempre he estado convencido de que las humanidades han de depender de un sistema de valores y de que esto es precisamente lo que las distingue de las ciencias naturales. Incluso así, puede que siga mereciendo la pena repetir mis razones para tener esta opinión, porque hay actualmente la poderosa tendencia intelectual que apoya el punto de vista contrario. [...] ¿Por qué estudiar sólo a Rafael o Rembrandt? ¿No debería el historiador ser tan neutral como el científico? El astrónomo no estudiará las estrellas para hacer su análisis espectral por lo bonito que es su brillo, y el botánico no se limitará a las rosas o a los tulipanes.<sup>22</sup>

Naturalmente, como apunta el mismo Gombrich, hay algo de verdad en esos argumentos. No hay motivos para que un historiador del arte deje de estudiar las obras de autores menores, o la simple artesanía. Pero tampoco podemos prescindir de todo principio de selección y valoración. Al fin y al cabo, «el arte es una organización de valores» y «la historia del arte, como la historia de la literatura o la historia de la cocina, se ocupa de logros».<sup>23</sup> No estará de más, por tanto, que la ciencia del verso se ocupe fundamentalmente de los logros poéticos, contemplando y analizando los versos más hermosos de nuestro patrimonio literario, las muestras más inequívocas de la gran poesía. Entre tanto, dejemos a un lado el orinal y el excremento.

<sup>22</sup> Gombrich, Ernst Hans: *The essential Gombrich: selected writings on art and culture*. ed. de Richard Woodfield, Londres: Phaidon Press, 1996; trad. esp. de Fabián Chueca y otros: *Gombrich esencial*, Madrid: Debate, 1997, pág. 364.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 365.