

EL VERSO LIBRE COMO VOZ ÍNTIMA: MODULACIÓN DE LA VOZ POÉTICA EN LAS HUELLAS DE LA SIERPE DE MARÍA ÁNGELES SOLÍS DEL RÍO

Javier Pérez-Ayala

1. Introducción

El primer poemario de María Ángeles Solís del Río, *Las huellas de la Sierpe* (Editorial Poesía eres tú, 2026), presenta desde sus primeras páginas una tensión formal que no puede explicarse como mera elección estética: la autora alterna con deliberada conciencia entre formas métricas de raigambre popular (la décima, el romance, el soneto, la quintilla) y una modalidad de verso libre que opera con parámetros rítmicos y entonativos distintos. Esta alternancia, lejos de ser arbitraria, responde a una hipótesis interpretativa que el presente artículo se propone defender: las formas fijas canalizan en el poemario una voz épica y colectiva, vinculada a la memoria comunitaria y al imaginario mítico de la ciudad de Jaén; mientras que el verso libre articula una voz íntima, singular y femenina, que procesa la experiencia personal desde el cuerpo, la memoria afectiva y la conciencia crítica. Se trata, en definitiva, de una dialéctica métrica que convierte el poemario en un artefacto doble: simultáneamente crónica colectiva y diario interior.

La distinción entre voz épica y voz lírica no es nueva en los estudios de métrica y poética. Desde las reflexiones de Mijail Bajtín sobre la heteroglosia hasta los análisis de Hugo Friedrich sobre la lírica moderna, la pregunta por quién habla en el poema y desde qué posición enunciativa ha ocupado un lugar central en la teoría literaria del siglo XX. El verso libre, en particular, ha sido leído como el instrumento privilegiado de la subjetividad moderna: su renuncia a la regularidad silábica y acentual no es simplemente una liberación técnica, sino una afirmación del yo poético que se niega a subordinar su experiencia a formas heredadas. En el caso de Solís del Río, esta lógica adquiere un matiz político adicional, porque la voz que se libera en el verso libre es explícitamente una voz femenina que cuestiona, desde dentro, los mitos y las memorias que las formas fijas transmiten.

La hipótesis que anima este trabajo ha sido formulada a partir de la lectura integral del poemario y de la observación de patrones formales recurrentes. Las cuatro partes del libro —«Al principio», «Lugares», «Él» y «Santo Reino»— muestran una distribución métrica que no es aleatoria: los poemas en forma fija tienden a aparecer en los momentos de mayor carga simbólica colectiva (el mito de la sierpe, el paisaje urbano histórico, la procesión religiosa), mientras que el verso libre aflora cuando la voz poética se adentra en la experiencia íntima (el olivo como refugio, la magdalena como figura de liberación, el retorno al lugar natal como acto de sanación). Esta distribución puede ser mapeada y analizada con las herramientas de la métrica y la poética cognitiva, y ese es el trabajo que este artículo se propone realizar.

El artículo se organiza en siete secciones. Tras esta introducción, la segunda sección ofrece un panorama del verso libre en la tradición hispánica, desde sus fundamentos teóricos hasta sus principales practicantes. La tercera sección examina el verso libre en la poesía femenina española contemporánea, con especial atención a los modos en que las poetas han utilizado esta forma para articular experiencias que las formas canónicas excluyen o marginan. La cuarta sección analiza las formas fijas en el poemario y su función épico-colectiva. La quinta sección realiza el análisis textual del verso libre como voz íntima. La sexta sección propone un modelo de la dialéctica métrica como principio estructural del libro. La séptima sección presenta las conclusiones.

2. El verso libre en la tradición hispánica: fundamentos teóricos y trayectoria histórica

La historia del verso libre en lengua española es, en gran medida, la historia de una emancipación progresiva de la voluntad métrica respecto a la norma silábica. Isabel Paraíso (2000), en su monografía fundamental *El verso libre hispánico*, trazó con rigor el itinerario de esta emancipación desde los primeros ensayos modernistas hasta la consolidación del poema en prosa como forma autónoma. Para Paraíso, el verso libre no debe entenderse simplemente como ausencia de regularidad, sino como presencia de un ritmo diferente: el que emerge de la entonación, la sintaxis, la imagen y la arquitectura semántica del poema. Esta distinción es crucial para analizar la obra de Solís del Río, cuyo verso libre no es caótico sino altamente

controlado a nivel rítmico, aunque opere con parámetros distintos a los de la versificación silabotónica tradicional.

María Victoria Utrera Torremocha (1999), en su *Teoría del poema en prosa*, señala que la renuncia a la rima y a la regularidad silábica no implica renuncia al ritmo, sino que supone su desplazamiento hacia otros planos: el paralelismo sintáctico, la aliteración, la repetición de estructuras morfológicas, la cadencia entonativa. Estos mecanismos alternativos son precisamente los que Solís del Río explota en sus poemas de verso libre, donde la musicalidad surge de la repetición de sintagmas nominales, de la acumulación de imágenes en gradiente, y de la interrupción deliberada del ritmo en el verso final, que funciona como coda emocional. La teoría de Utrera Torremocha proporciona, pues, las herramientas conceptuales necesarias para describir con precisión el funcionamiento rítmico del verso libre en el poemario.

Desde la perspectiva de la semiótica literaria, Iuri Lotman (1988) estableció que la regularidad métrica cumple una función doble en el poema: por un lado, organiza el material lingüístico en una estructura previsible que genera expectativa en el lector; por otro, la violación de esa regularidad —la irregularidad, el quiebre, la cesura inesperada— produce un efecto de sentido que no puede generarse por medios puramente semánticos. En el contexto de *Las huellas de la Sierpe*, la alternancia entre formas regulares e irregulares puede leerse en clave lotmaniana como un sistema de oposiciones cuya función es precisamente construir significado a través del contraste. Cuando la autora abandona la regularidad de la décima para pasar al verso libre, ese cambio formal es ya, en sí mismo, un acto de significación: anuncia un desplazamiento de la voz pública a la voz íntima.

Hugo Friedrich (1974), en su influyente *Estructura de la lírica moderna*, caracterizó el verso libre moderno por una tensión entre la visión y el lenguaje, entre la experiencia y su articulación. El poema moderno, para Friedrich, no representa la experiencia sino que la constituye en el acto mismo de su escritura: el verso libre es el correlato formal de esa constitución, porque su falta de predeterminación formal mimetiza la apertura y la indeterminación de la conciencia que se da forma a sí misma. Esta lectura fenomenológica del verso libre resulta especialmente pertinente para los poemas más íntimos de Solís del Río,

donde la experiencia de la memoria, el dolor o la liberación no está narrada sino vivida en el tiempo del poema. La forma libre no es aquí un contenedor que recibe un contenido previo, sino el proceso mismo de la experiencia poética.

Helena Beristáin (1995), en su Diccionario de retórica y poética, ofrece una definición del verso libre que complementa las perspectivas anteriores: «verso que, careciendo de rima y de medida fija, basa su regularidad en la repetición de elementos de todo tipo». Esta definición, aparentemente sencilla, abre una perspectiva productiva para el análisis del verso libre de Solís del Río, pues permite identificar los elementos que se repiten y cuya repetición genera la coherencia rítmica del poema en ausencia de regularidad métrica convencional. En «Magdalena», por ejemplo, la regularidad emerge de la repetición del imperativo («Mujer, sálvate y vuela»), que funciona como estribillo no formal pero sí funcional. En «Olivo», la repetición del pronombre de segunda persona establece una intimidad apelativa que da unidad al poema a pesar de su irregularidad silábica.

3. El verso libre en la poesía femenina española contemporánea

La relación entre la poesía femenina española y el verso libre es compleja y no puede reducirse a una simple correlación entre feminismo y liberación formal. Concha Méndez Cuesta, una de las primeras poetas españolas en practicar sistemáticamente el verso libre, lo hizo desde una perspectiva vanguardista que no era exclusivamente de género pero que tenía implicaciones de género evidentes: el verso libre como afirmación de una subjetividad que no acepta los moldes heredados. Sus *Inquietudes* (1926) y *Surtidor* (1928) muestran ya una conciencia formal que no se explica sin tener en cuenta la posición de enunciación de una mujer que escribe en el período de entreguerras, cuando la experiencia femenina encontraba en la innovación formal un modo de afirmación que el lenguaje ordinario no podía proporcionar.

En la poesía española del siglo XXI, Raquel Lanseros ha reflexionado explícitamente sobre la relación entre forma y experiencia femenina. En entrevistas y ensayos, Lanseros ha señalado que el verso libre no es para ella una técnica sino una necesidad: la irregularidad formal mimetiza la irregularidad de la experiencia vivida, que no se ajusta a los moldes que la

tradición ha diseñado para contenerla. Esta posición tiene implicaciones directas para el análisis de *Las huellas de la Sierpe*, porque Solís del Río comparte con Lanseros una concepción del verso libre como forma de verdad: cuando la experiencia es demasiado intensa o demasiado singular para caber en un molde predeterminado, el verso se rompe y se libera. En los poemas más personales del poemario, esa liberación formal es simultáneamente una liberación emocional y política.

Almudena Guzmán, otra figura central de la poesía española contemporánea, ha practicado un verso libre que se caracteriza por su aparente sencillez y su profundidad emocional. Sus poemas funcionan mediante la acumulación de imágenes cotidianas que, en el contexto del verso libre, adquieren una carga simbólica que la prosa no podría generar. Esta técnica de la imagen cotidiana elevada es también reconocible en Solís del Río, especialmente en los poemas de la sección «Lugares», donde objetos y espacios urbanos (la catedral, el barrio de La Magdalena, los baños árabes) son observados con una mirada que los transforma sin exagerarlos. El verso libre permite esa transformación porque no impone una expectativa formal que obligue al poeta a trabajar contra el material.

Alicia Suskin Ostriker, en su fundamental *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (1986), desarrolló una teoría de la revisión mítica que tiene aplicaciones directas para el análisis de *Las huellas de la Sierpe*. Para Ostriker, la poesía femenina contemporánea opera frecuentemente mediante la apropiación y revisión de mitos patriarcales: la poeta se apodera de los materiales simbólicos de la tradición (el mito, la leyenda, la figura religiosa) y los reescribe desde una perspectiva que los transforma en instrumentos de autoafirmación femenina. En el poemario de Solís del Río, esta operación es visible en la figura de la sierpe (símbolo tradicional del mal que se convierte en metáfora de la identidad colectiva), en la Magdalena (figura religiosa que se transforma en figura de liberación), y en el olivo (símbolo del trabajo y la riqueza que se convierte en símbolo del cuerpo y la herida).

La voz femenina en el verso libre de Solís del Río se caracteriza por varios rasgos que la distinguen del verso libre de la tradición masculina: la prevalencia del cuerpo como locus de la experiencia poética, el uso del apóstrofe como forma de establecer alianzas entre mujeres a

través del tiempo, y la tendencia a clausurar los poemas con un verso corto, contundente, que funciona como revelación o como resolución. «Mujer, sálvate y vuela, / que solo por ello, / pudo cambiar el mundo» (Magdalena, p. 17) es un ejemplo paradigmático de esta técnica: los tres versos finales condensan una filosofía de la liberación en un espacio mínimo, y su contundencia emerge precisamente de la ruptura rítmica que implican respecto al resto del poema.

4. Las formas fijas y su función épico-colectiva

El análisis de las formas fijas en *Las huellas de la Sierpe* debe comenzar por un inventario que permita observar su distribución en el poemario. La décima española, también llamada espinela por su codificación por Vicente Espinel en el siglo XVI, aparece en el poema «Tierra Olivarera» (p.15), donde su estructura ABBAACCDDC impone una lógica de la argumentación que resulta funcionalmente apropiada para el tema: la denuncia de la expropiación económica del olivar jiennense requiere una retórica que sea, a la vez, apasionada y ordenada, capaz de sostener el argumento a lo largo de las diez estrofas con la dignidad que el tema merece. La décima no es aquí un arcaísmo, sino una elección política: la forma popular por excelencia de la cultura oral hispanohablante se pone al servicio de una denuncia que es también una reivindicación de la identidad colectiva.

El análisis del poema «Tierra Olivarera» revela cómo la forma fija opera como amplificador de la voz colectiva. El poema abre con una interpelación a la tierra que utiliza la segunda persona del singular como forma de personificación: «De esta tierra, la condena, / la bendición de tu fruto. / Siendo tu alma el gran tributo / negado: es riqueza ajena.» (p.15). Este arranque combina la estructura sintáctica de la décima (que invita a la antítesis y la acumulación) con un contenido que denuncia la paradoja del olivar jiennense: tierra de una de las mayores producciones oleícolas del mundo cuyos trabajadores viven en condiciones de precariedad. La forma fija no suaviza esta denuncia, sino que la legitima al inscribirla en la tradición de la poesía de compromiso social que en lengua española tiene una historia larga y respetada.

El romance, otra de las formas fijas presentes en el poemario, aparece en los poemas que abordan la leyenda del lagarto de Jaén. El romance es, por definición, la forma de la memoria colectiva: su estructura en octosílabos con rima asonante en los versos pares reproduce el esquema de los romances medievales que transmitieron, de generación en generación, los episodios fundacionales de la historia española. Al utilizar el romance para reescribir la leyenda del lagarto, Solís del Río no solo está eligiendo una forma apropiada para el tema (la leyenda popular), sino que está afirmando que esa leyenda merece ocupar el mismo lugar que los episodios del Romancero en la memoria colectiva española. Es un acto de legitimación cultural que la forma misma realiza antes de que el contenido lo declare.

La terza rima dantesca es quizás la elección formal más sorprendente y más significativa del poemario. Su aparición en el poema «Draco» (p.45-46) establece una correspondencia explícita con la Divina Comedia: como Dante organiza su viaje por el cosmos a través de tercetos encadenados (ABA BCB CDC...), Solís del Río organiza su contemplación astronómica de la constelación del Dragón a través de la misma estructura. «Allá está, perdida en el firmamento, / lleva tu nombre una constelación, / simulando la forma de un dragón» (p.45): el verso dantesco sirve aquí para elevar la leyenda local al registro cósmico, estableciendo una continuidad entre el mito del lagarto de Jaén y los mitos que la humanidad ha proyectado sobre las estrellas. La terza rima no es una cita cultural, sino una arquitectura que sostiene esa elevación.

El soneto aparece también en el poemario, aunque de manera más discreta que las formas anteriores. Su función es principalmente la de contener y dar forma a la reflexión moral, siguiendo la tradición del soneto renacentista español. La quintilla, por su parte, aparece en los poemas de procesión, donde su estructura quinaría y su ritmo vivo evocan la música de la copla y el cante jondo. En todos estos casos, la forma fija funciona como un contenedor cultural que activa en el lector un horizonte de expectativas vinculado a la tradición oral y escrita de la poesía española: el poema no nace del vacío sino de una historia, y la forma es el modo en que esa historia se hace presente en el texto.

5. El verso libre y la voz íntima: análisis textual

El contraste entre las formas fijas y el verso libre en el poemario se vuelve especialmente nítido cuando se comparan poemas que abordan el mismo material temático desde perspectivas formales diferentes. «Magdalena» (p.17-18) es el caso más revelador: el poema comienza con un verso libre que sitúa a la voz poética en un espacio de intimidad y vulnerabilidad, y va gradualmente intensificando esa intimidad hasta el momento climático en que la sierpe aparece y, en lugar de amenazar, se retira: «La sierpe da un paso atrás / y el silencio se apodera / del vacío de la gruta / sin dañar tu fruto» (p.18). Este verso libre es técnicamente diferente al romance o a la décima que aparecen en el poemario: no tiene regularidad silábica, no tiene rima, no tiene estructura estrófica reconocible. Pero tiene ritmo: el ritmo de la respiración, de la tensión y el alivio, del cuerpo que espera y finalmente puede relajarse.

El análisis del poema «Magdalena» como ejemplo de voz íntima revela varios mecanismos que son característicos del verso libre de Solís del Río. En primer lugar, la prevalencia del cuerpo como referente: la sierpe «no daña el fruto», el fruto es la mujer misma, y la no-violencia de la sierpe es una forma de reconocimiento de la integridad corporal femenina. Este registro corporal es posible en el verso libre porque la forma fija tendería a espiritualizar o alegorizar el cuerpo, mientras que el verso libre lo puede nombrar directamente, sin la mediación de la forma que actúa como filtro. En segundo lugar, la apelación directa a la mujer como interlocutora: «Mujer, sálvate y vuela» es un imperativo en segunda persona que establece una comunidad entre la voz poética y una interlocutora que es, potencialmente, toda mujer. El verso libre permite esta apelación directa sin las convenciones retóricas que una forma fija impondría.

El poema «Olivo» (p.53) es otro ejemplo paradigmático de la voz íntima en verso libre. «Me abracé a tu tronco / para curar mis cicatrices» (p.53): estos dos versos concentran una experiencia de vulnerabilidad y de búsqueda de consuelo que ninguna forma fija podría expresar con la misma inmediatez. El tronco del olivo no es aquí un símbolo de la tradición oleícola ni de la identidad colectiva (como lo sería en un poema en forma fija), sino un cuerpo vegetal que puede recibir el cuerpo humano herido. La imagen del abrazo al tronco, con su carga de intimidad y de regresión a un estado pre-verbal de consuelo, requiere el verso

libre para manifestarse en toda su desnudez. Una décima o un romance impondría una distancia retórica que haría imposible esa desnudez.

«Santo Reino» (p.54) es el poema del retorno al lugar natal, y su verso libre articula una experiencia compleja de culpa, expiación y reconciliación: «solo necesitaba volver / para sentirse un buen hombre / de huellas limpias» (p.54). La tercera persona narrativa («sentirse un buen hombre») produce un efecto de extrañamiento que es posible en el verso libre pero que resultaría perturbador en una forma fija: la voz poética se observa a sí misma desde fuera, como si el acto del retorno generase una disociación entre el sujeto que vuelve y el sujeto que se observa volver. Este juego pronominal entre la primera y la tercera persona es uno de los recursos más sofisticados del verso libre en el poemario, y su función es precisamente describir la complejidad de la experiencia íntima sin simplificarla.

«Catedral» (p.57) es quizás el poema donde la dialéctica entre la forma épica y la voz íntima se manifiesta de manera más explícita. En él, la sierpe aparece en el espacio sagrado y colectivo de la catedral, pero lo hace de una manera que es, al mismo tiempo, inquietante y lúdica: «La sierpe se deslizaba por la lonja como si fuera a pintar» (p.57). La imagen del deslizamiento y la comparación con un pintor transforman al monstruo legendario en un artista que traza líneas, que deja huellas, que es —en definitiva— el alter ego de la propia poeta. El verso libre permite esta identificación entre la voz poética y la sierpe sin las mediaciones que una forma fija impondría: la irregularidad formal mimetiza la irregularidad del movimiento de la serpiente, y la imagen del pintor convierte el mito en una reflexión sobre la creación poética misma.

6. La dialéctica métrica como principio estructural

La distribución de formas fijas y verso libre en *Las huellas de la Sierpe* no es aleatoria sino que responde a un principio estructural que puede ser descrito como dialéctica métrica. Este principio funciona a tres niveles: el nivel del poema individual (dentro de un mismo poema pueden alternarse versos regulares e irregulares), el nivel de la sección (cada una de las cuatro partes del libro tiene una predominancia métrica diferente), y el nivel del libro (la progresión de la forma fija al verso libre puede leerse como un arco narrativo que va de la voz colectiva

a la voz íntima). Esta dialéctica convierte el poemario en una obra coherente cuya unidad no es solo temática sino también formal.

En la sección «Al principio», predominan las formas fijas: la décima, el romance, la terza rima. Esta es la sección fundacional del poemario, la que establece los mitos y las memorias que constituyen la identidad colectiva de Jaén. La forma fija es apropiada aquí porque el material que se trabaja es, por definición, colectivo: la leyenda del lagarto, el paisaje urbano histórico, el olivar como símbolo de la identidad regional. En la sección «Lugares», comienza la transición: los poemas alternan formas fijas y verso libre, porque los lugares son a la vez colectivos (pertenecen a la memoria de todos) e íntimos (cada individuo tiene una relación personal con ellos). En la sección «Él», el verso libre predomina claramente, porque la relación amorosa es por definición íntima. Y en «Santo Reino», la alternancia entre forma fija y verso libre refleja la tensión entre el retorno al lugar natal (acto colectivo, ritual) y la experiencia individual de ese retorno.

Este principio estructural tiene implicaciones para la lectura del poemario como un todo. El libro puede leerse como el viaje de una voz poética que comienza hablando con la voz de la comunidad (el romance del lagarto, la décima del olivar) y gradualmente va encontrando su propia voz (el verso libre de Magdalena, del Olivo, del Santo Reino). Este arco no implica un rechazo de la colectividad: la voz íntima que emerge al final del libro no abandona los materiales simbólicos del comienzo, sino que los asimila y los transforma. La sierpe sigue presente en la catedral, el olivo sigue siendo símbolo de la identidad jiennense, la procesión religiosa sigue siendo un ritual comunitario; pero ahora estos materiales han sido apropiados por una voz que los mira desde dentro, desde la experiencia personal, y los devuelve transformados.

7. Distribución métrica: panorama cuantitativo

Un análisis cuantitativo de la distribución métrica en el poemario revela los siguientes datos aproximados. De los cuarenta y dos poemas que integran *Las huellas de la Sierpe*, aproximadamente dieciocho utilizan formas métricas fijas o semifijas (romance, décima, quintilla, soneto, terza rima), mientras que los veinticuatro restantes operan en verso libre de

distintas modalidades. Esta distribución (aproximadamente 43% formas fijas / 57% verso libre) es significativa porque no permite hablar de un predominio absoluto de ninguna de las dos modalidades: el poemario está diseñado precisamente en la tensión entre ambas. Sin embargo, si se analizan los poemas por extensión en vez de por número, el verso libre ocupa un espacio ligeramente mayor, lo que refuerza la hipótesis de que la voz íntima tiene más que decir y necesita más espacio para decirlo.

La distribución por secciones confirma el arco formal que se ha descrito en el apartado anterior. En «Al principio» (poemas 1-10), el 70% de los poemas utilizan formas fijas. En «Lugares» (poemas 11-22), la proporción se equilibra: 50% formas fijas, 50% verso libre. En «Él» (poemas 23-32), el verso libre predomina con un 70%. En «Santo Reino» (poemas 33-42), la proporción vuelve a equilibrarse (50/50), pero con una diferencia cualitativa importante: los poemas en forma fija de esta sección son más breves y funcionan como marcos o citas de la tradición, mientras que el verso libre sostiene el peso emocional principal. Esta distribución confirma que la arquitectura formal del poemario es coherente con su arquitectura temática, y que Solís del Río ha diseñado su primer libro con una conciencia poética que va más allá de la elección verso a verso.

8. Conclusiones

El análisis de *Las huellas de la Sierpe* de María Ángeles Solís del Río a través del prisma de la dialéctica métrica ha permitido establecer una serie de conclusiones que tienen relevancia tanto para la comprensión de este poemario particular como para el estudio más amplio de la poesía española contemporánea. La principal de estas conclusiones es la que anunciábamos en la hipótesis: la alternancia entre formas fijas y verso libre no es en este poemario una elección aleatoria o puramente estética, sino el correlato formal de una alternancia entre dos modos de enunciación (la voz épica colectiva y la voz íntima femenina) que constituyen el eje estructural del libro. Esta hipótesis ha sido confirmada mediante el análisis textual de poemas representativos de cada modo y mediante la observación de la distribución métrica en las cuatro secciones del poemario.

Una segunda conclusión importante es la que se refiere a la función de las formas fijas en el contexto de la poesía contemporánea. Contra una lectura que podría ver en el uso de la décima, el romance o la terza rima un rasgo de conservadurismo formal, el análisis de *Las huellas de la Sierpe* demuestra que estas formas pueden funcionar como instrumentos de intervención política y cultural cuando son usadas con conciencia. La décima de «Tierra Olivarera» no es un arcaísmo: es una elección que legitima la denuncia de la expoliación económica al inscribirla en la tradición de la poesía comprometida. El romance del lagarto no es una curiosidad folclórica: es una afirmación de que la leyenda local merece el mismo tratamiento que los grandes mitos de la tradición hispánica.

Una tercera conclusión se refiere a la posición de Solís del Río en la tradición de la poesía femenina española. El análisis ha mostrado que su uso del verso libre como instrumento de la voz íntima femenina la conecta con una genealogía que incluye a Concha Méndez, Almudena Guzmán y Raquel Lanseros, entre otras. Pero Solís del Río no imita a estas predecesoras: las continúa y las transforma, porque su contexto específico (la Jaén de los olivares y la leyenda del lagarto) le proporciona un material que estas poetisas no trabajaron. En ese sentido, *Las huellas de la Sierpe* es una contribución original a la tradición del verso libre femenino: añade a esa tradición una voz que es, a la vez, local y universal.

Una cuarta conclusión concierne a las implicaciones teóricas del concepto de dialéctica métrica que hemos propuesto. Este concepto va más allá de la simple distinción entre poesía regular y poesía irregular: propone que la alternancia entre estas dos modalidades puede ser un principio estructural de nivel superior al del poema individual, que organiza el libro como totalidad y genera significado a través del contraste. Esta propuesta tiene aplicaciones potenciales más allá de *Las huellas de la Sierpe*: podría ser aplicada al análisis de otros poemarios que combinen formas métricas heterogéneas, y podría enriquecer los modelos existentes de análisis de la arquitectura del libro de poemas. La teoría de Lotman sobre el significado del contraste en el texto poético proporciona el fundamento teórico para esta generalización.

Una quinta conclusión tiene que ver con la figura de la sierpe como metáfora de la voz poética. El análisis ha mostrado que la sierpe no es solo el tema del poemario: es también su

principio formal. Como la sierpe, que «se deslizaba por la lonja como si fuera a pintar» (p.57), la voz poética se desliza entre formas fijas e irregulares, dejando huellas (las huellas del título) que son, a la vez, rastros de su paso y marcas de su identidad. La identificación entre la poet y la sierpe es, en último término, una afirmación de la capacidad transformadora de la poesía: como el lagarto que, en la leyenda, amenaza y luego se retira, la poesía amenaza con decir lo que no se puede decir y luego lo dice de una manera que el lenguaje ordinario no podría sostener.

Una sexta y última conclusión se refiere al valor del poemario como primer libro. Las huellas de la Sierpe es un debut, y los debuts poéticos suelen revelar las capacidades del poeta más claramente que los libros posteriores, porque en ellos el poeta todavía está explorando sus herramientas sin la seguridad que da la experiencia. Lo que revela el debut de Solís del Río es una poeta que tiene, desde el principio, una conciencia formal sofisticada: no solo sabe qué quiere decir, sino cómo debe decirlo y qué forma debe elegir para cada cosa que quiere decir. Esta conciencia es la que distingue a los poetas que tienen trayectoria por delante de los que se agotan en el primer libro. Las huellas de la Sierpe es un primer libro que promete una obra: y eso, en el panorama de la poesía española contemporánea, no es poca cosa.

En definitiva, el análisis métrico y formal de Las huellas de la Sierpe revela una obra de mayor complejidad de la que una primera lectura temática podría sugerir. No se trata solo de un poemario sobre Jaén, sobre el olivar o sobre la leyenda del lagarto: se trata de un poemario sobre la voz, sobre la doble capacidad del lenguaje poético para ser a la vez colectivo e íntimo, épico y lírico, histórico y personal. La métrica es el territorio en que esa doble capacidad se manifiesta con mayor claridad, y Solís del Río lo sabe y lo explota con una maestría que convierte su debut en una contribución significativa a la poesía española del siglo XXI.

Bibliografía

Beristáin, H. (1995). Diccionario de retórica y poética (7.^a ed.). Porrúa.

Friedrich, H. (1974). Estructura de la lírica moderna. Seix Barral.

- García Berrio, A. (1989). Teoría de la literatura (La construcción del significado poético). Cátedra.
- González Muela, J. (1954). El lenguaje poético de la Generación del 27. Insula.
- Guzmán, A. (1999). Usted. Hiperión.
- Lanseros, R. (2009). Leyenda del tiempo. El Gaviero.
- Lotman, I. (1988). Estructura del texto artístico. Istmo.
- Méndez, C. (1926). Inquietudes. Imprenta de Juan Pueyo.
- Ostriker, A. S. (1986). Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Beacon Press.
- Paraíso, I. (2000). El verso libre hispánico. Gredos.
- Solís del Río, M. Á. (2026). Las huellas de la Sierpe. Editorial Poesía eres tú.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999). Teoría del poema en prosa. Universidad de Sevilla.

9. Apéndice: El ritmo entonativo como sustituto de la métrica regular

El análisis del verso libre en Las huellas de la Sierpe requiere, para ser completo, una reflexión sobre los mecanismos de organización rítmica que sustituyen a la regularidad métrica en los poemas que operan en esta modalidad. La métrica regular, en el poema rimado y silabotónico, organiza el material lingüístico a través de la recurrencia de patrones de sílabas y acentos. El verso libre renuncia a esta organización, pero no renuncia al ritmo: la pregunta es por qué mecanismos alternativos se genera ese ritmo en los poemas de Solís del Río. La respuesta, como hemos apuntado en secciones anteriores, pasa por la entonación, el paralelismo sintáctico y la imagen acumulativa. Pero es necesario precisar cómo funcionan estos mecanismos en poemas concretos del poemario.

El paralelismo sintáctico es quizás el más visible de estos mecanismos. En «Magdalena», la repetición de estructuras verbales imperativas («Mujer, sálvate y vuela») crea una cadencia que el lector percibe como ritmo aunque no responda a ningún patrón silábico reconocible. Este tipo de paralelismo tiene una larga historia en la poesía oral y bíblica: los Salmos, por ejemplo, organizan su ritmo casi exclusivamente a través del paralelismo sintáctico (cada versículo tiene su correlato en el siguiente, que lo amplifica, lo contradice o lo transforma).

Solís del Río recoge esta tradición —consciente o inconscientemente— y la aplica a un material poético contemporáneo, logrando una síntesis entre la oralidad antigua y la lírica moderna que es uno de los rasgos más originales de su verso libre.

La imagen acumulativa es otro mecanismo central del ritmo en el verso libre de Solís del Río. En lugar de desarrollar una sola imagen a lo largo de un poema, la autora tiende a acumular imágenes relacionadas que van construyendo un campo semántico denso. En «El cielo no llora» (p.55), por ejemplo, la imagen de la sequía se desarrolla a través de una serie de variaciones: «el cielo no llora... ¡cuánto quebranto! / Nuestra vida muere si el agua nos deja» (p.55). La acumulación de imágenes relacionadas (el llanto, el quebranto, la muerte, el agua) crea un efecto de densificación que el lector percibe como intensidad rítmica aunque no haya regularidad métrica. Este es el ritmo de la urgencia, de la experiencia que desborda su expresión.

La cesura es un tercer mecanismo rítmico en el verso libre de Solís del Río. Entendida no como pausa obligatoria en un verso regular sino como interrupción deliberada del flujo sintáctico, la cesura en el verso libre funciona como marca de intensidad: señala el momento en que la voz poética necesita detenerse, respirar, o cambiar de dirección. En «Tierra Olivarera», la expresión «negado: es riqueza ajena» (p.15) contiene una cesura marcada por los dos puntos que interrumpe la sintaxis esperada y produce un efecto de revelación: el campo semántico del tributo («tributo / negado») se completa abruptamente con la declaración de la paradoja («es riqueza ajena»). Esta técnica de la cesura reveladora es uno de los instrumentos más eficaces del verso libre de Solís del Río para crear efectos de sentido que la versificación regular no podría producir con la misma economía.

El encabalgamiento violento es un cuarto mecanismo rítmico característico del verso libre de Solís del Río. El encabalgamiento —la continuación de la unidad sintáctica más allá del límite del verso— tiene en la versificación regular una función de tensión y de resolución: la tensión se genera cuando la sintaxis desborda el verso, y la resolución llega cuando la unidad sintáctica se completa en el verso siguiente. En el verso libre, el encabalgamiento funciona de manera similar pero sin el marco de la regularidad que hace previsible la tensión: la interrupción es siempre inesperada, y la resolución llega cuando quiere, no cuando el metro lo

prescribe. En «La sierpe da un paso atrás / y el silencio se apodera / del vacío de la gruta / sin dañar tu fruto» (p.18), el encabalgamiento continuado (cada verso completa al anterior) crea un efecto de gradual revelación que reproduce en la forma el movimiento de la sierpe que se retira: paso a paso, sin prisa, dejando espacio al silencio.

La musicalidad del verso libre de Solís del Río no puede analizarse sin referencia a la tradición oral jiennense que la autora conoce desde dentro. Las coplas de la aceituna, las saetas de Semana Santa, los romances que transmiten la leyenda del lagarto: todos estos géneros orales tienen una musicalidad que se basa no en la regularidad silábica sino en la cadencia entonativa, en el fraseo que el canto impone al texto. Solís del Río ha absorbido esta musicalidad y la ha trasladado a su verso libre: sus poemas más logrados suenan como pueden sonar las coplas cuando uno los lee en voz alta, aunque no tengan rima ni metros regulares. Esta conexión entre el verso libre literario y la musicalidad oral popular es uno de los rasgos más específicos de este poemario y uno de los que justifican con mayor claridad la pertinencia de analizarlo en el contexto de la poesía popular andaluza.

En última instancia, el ritmo del verso libre de Solís del Río es un ritmo semántico: lo que organiza los poemas no es la recurrencia de patrones fonológicos sino la acumulación, el contraste y la revelación de significados. Este ritmo semántico es más difícil de analizar que el ritmo métrico porque no puede reducirse a una notación sistemática, pero no es menos real ni menos eficaz. Los mejores poemas del libro —«Magdalena», «Olivo», «Santo Reino», «El cielo no llora»— producen en el lector una sensación de inevitabilidad formal: la impresión de que no podían haber sido escritos de otra manera, de que la forma que tienen es la única forma posible para la experiencia que expresan. Esa sensación de inevitabilidad es el efecto supremo del verso libre logrado, y Solís del Río la consigue con una frecuencia que justifica plenamente el entusiasmo de este análisis.