

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

PROYECTO DE TESIS:

**ELEMENTOS Y PROCESOS EN EL VERSO LIBRE DE DOS AUTORES
CONTEMPORÁNEOS: HERNÁN BRAVO VARELA Y LUIS FELIPE FABRE**

TESISTA:

YÉRED OSWALDO COSÍO MARTÍNEZ

ASESOR:

DR. FRANCISO JAVIER BELTRÁN

OCTUBRE 2017

Dedicatoria:

A mis padres y hermanos, por su labor silenciosa y su legado, los cuales, trato de honrar diariamente con mi propio esfuerzo y dedicación.

A mi asesor, el Dr. Franciso Javier Beltrán, quien no sólo me ofreció su tiempo, sino también el material teórico de base para este trabajo, sin el cual, esta tesis no se hubiera completado.

Y a María G. B. A. Por la gracia de compartir esa vida en la vida que llamamos poesía. Y también, como un humilde agradecimiento por su confianza, su tiempo, su pasión y sus enseñanzas, las cuales, están aquí también, persistentemente respirando.

INDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. El verso libre hispánico.....	7
a) Definición del verso libre.....	7
1) Cuestiones preliminares.....	9
2) Orígenes del verso libre hispánico.....	11
b) Componentes del verso libre.....	13
c) El ritmo en el verso libre.....	14
d) Verso libre de base tradicional.....	25
e) El versículo de origen whitmaniano.....	27
f) El verso libre de imágenes.....	34
g) Otros casos dentro del verso libre.....	36
1) La evolución métrica de Jorge Luis Borges.....	36
2) El aforismo y el verso libre.....	40
h) Otras definiciones del verso libre.....	45
i) Conclusiones del capítulo.....	49
Capítulo 2. El verso libre en algunos poemas de Varela y Fabre.....	52
a) Dos poetas contemporáneos.....	52
• Hernán Bravo Varela.....	52
• Luis Felipe Fabre.....	57
b) Análisis poemas H.B.V.....	59
c) Análisis poemas Luis Felipe Fabre.....	87
Conclusiones.....	99
Bibliografía.....	105

Elementos y procesos en el verso libre de dos autores contemporáneos: Hernán Bravo Varela y Luis Felipe Fabre.

Introducción

En el siglo XIX y en el siglo XX las transformaciones que impulsaron la modernidad supusieron un cambio en los valores artísticos de aquellos tiempos. El deseo de experimentar y de renovar las fórmulas del arte se sucedieron hasta consagrar el arte que, a inicios del siglo XXI, impera todavía. En la poesía uno de estos grandes influjos se realizó en el terreno de la versificación. Del verso métrico, rimado y rítmico a la semejanza de los poetas clásicos, le sucedió el verso libre, cuyos orígenes son tan antiguos como el verso métrico, aunque su uso retomó fuerza gracias a la innovación de los poetas.

En la lengua española, los remotos orígenes de esta versificación se remontan a las canciones populares de la Edad Media y a ciertos poetas que forzaron el límite de la métrica y la rima. Sin embargo, no será sino hasta finales del siglo XIX cuando el verso libre sea conscientemente usado, e incluso, impulsado por reconocidas figuras de la escena poética de aquella época: estos personajes fueron quienes, recobrando el sentir antiguo de los cantos populares y las influencias extranjeras, innovan el verso hispanoamericano hacia una de sus vertientes más ricas: el versolibrismo. Tal es el caso de poetas como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, J. Asunción Silva y otros más, los cuales, a partir de esta incorporación, se esforzaron por alcanzar una expresión propia a través de este recurso.

Desde entonces, el verso libre ha sido un recurso estilístico usado por distintos poetas de la lengua española en todas las épocas a partir de su redescubrimiento. Desde los *ismos* de la poesía hispanoamericana hasta las tendencias más actuales de nuestra época, difícilmente podría asegurarse que el verso libre haya entrado en desuso.

Sin embargo, el verso libre se manifiesta en cada poeta de una manera distinta (como se verá más adelante en esta tesis), esto lo han entendido la mayoría de críticos y poetas que han pensado o teorizado acerca de este tópico. Ello se debe principalmente, a que muy indistintamente de su carácter libre, el verso se sujeta a los esquemas que componen todo tipo de verso.

Estudiosos o escritores de la talla de Pedro Henríquez Ureña, Tomás Navarro Tomás o Isabel Paraíso, dedicaron diversos escritos a este tema para marcar las pautas, las razones y los procedimientos de este hecho artístico, sin embargo, abarcar toda la gama de artistas que usan o han usado el verso libre sería una tarea inalcanzable. Esto se debe, en parte, a que en el escenario de la poesía mexicana, por uno u otro mérito, el verso libre ha encontrado un lugar de asentamiento y expansión. Como puede decirse que muchos poetas han adoptado el verso métrico y rimado, también hay muchos otros quienes se han decantado por esta forma de expresión, desde el mismo Octavio Paz, Efraín Huerta, Gorostiza, entre muchos otros. Como lo autores mencionados, la actual selección de poetas (Bravo Varela y Fabre) intercalan en su quehacer poético los versos métricos y los versos libres, dependiendo de lo que mejor les parece.

Al considerar los orígenes y la evolución del versolibrismo, la cuestión a abordar es cómo estos poetas contemporáneos¹ desarrollan y configuran el verso

¹ Ninguno de los poetas escogidos excede los cuarenta años.

libre dentro de sus producciones. Como la poesía misma, sus formas elementales están sujetas a cambios que será tarea del poeta y el estudioso poner a prueba. En las grandes e innumerables particularidades de la lírica contemporánea, el verso libre reclama un lugar de estudio y una particular atención desde las voces de sus poetas jóvenes.

En todas las épocas, las voces emergentes de la poesía han tenido que someterse al juicio del tiempo, pero también al de sus contemporáneos, sea como simple crítica o como objeto de análisis, el hecho incontrovertible de despertar las miradas obliga a su vez a quienes lo hacen, a pensar las condiciones en que se siente y percibe un determinado objeto estético. En el campo de la poesía contemporánea, el uso del verso libre parece casi una convención entre muchos de sus practicantes, desde los jóvenes poetas que empiezan a publicar, hasta poetas ya consagrados o de cierto renombre. El presente trabajo no buscará sostener un juicio valorativo sobre este ejercicio versolibrista, será, por el contrario, un ejercicio más elemental (que quizá guíe futuras elucubraciones al respecto) a saber, los elementos y los procesos que el verso libre muestra en un reducido número de poemas a partir de dos poetas contemporáneos sobre un poemario determinado de estos dos. Por lo tanto, la presente investigación será de corte descriptiva, siendo su objetivo principal determinar los elementos y procesos que cumplen, alteran o imitan los versos dentro de los poemas seleccionados en cada autor.

Ahora bien, si la presencia de versos anisosilábicos es ya una cuestión antigua en la lengua española (piénsese por ejemplo en el caso del *Cantar del Mío Cid*), el verso libre no lo es tanto. Si los innovadores de cada lengua han contribuido a expandir el concepto de verso, merece la pena revisar las expresiones novedosas en este ámbito, para determinar qué línea siguen o qué innovaciones (o renovaciones) proponen.

La elección de los poetas ya mencionados quedó sujeta al juicio de quien suscribe, aunque bajo los siguientes parámetros: obra publicada, nombramiento o ganador de algún premio de poesía y residencia dentro del país. La última razón basada para elegir a estos autores consistió en que los dos elegidos ejemplifican a la perfección las nuevas direcciones que desde siempre han formado parte del verso libre (su distanciamiento sobre el predominio del ritmo en el elemento acústico). El último aspecto diferencial para la elección de estos dos poetas ha dependido de un renombre en la esfera cultural del centro del país. En otras palabras, tanto ellos como sus poemarios seleccionados, han aparecido en distintos medios de difusión y han sido objeto de numerosas reseñas y comentarios; esta ha sido la razón final de su elección.

Finalmente, para poder determinar el aspecto básico de la presente tesis se hará una revisión de las teorías y acercamientos que se han formulado en torno al verso libre, aunque la base del trabajo es el enfoque de Isabel Paraíso. Será Paraíso la teórica principal porque su trabajo es el más reciente y el que más ahonda el tema del verso libre. Así pues, es a partir de ellas que contrastarán los diversos elementos en torno a los poemas seleccionados. Es de aclararse, que no será finalidad de la presente investigación ofrecer un panorama o juicio sobre la poesía de los autores involucrados, el ejercicio trata más bien, de establecer una reflexión profunda que permita un acercamiento a las manifestaciones actuales de su poesía con base en los presupuestos teóricos del verso libre.

Como todo fenómeno literario el empleo del verso libre necesita abordarse desde una perspectiva histórica y cultural para así encontrar sus corrientes, es decir, sus particularidades, pero también sus componentes compartidos. Isabel Paraíso encuentra que el primer esfuerzo teórico en Latinoamérica, por parte del poeta Ricardo Jaimes Freyre, apunta en reconocer una tradición del verso libre. En otras palabras, a diferencia de los sistemas franceses e ingleses donde el fenómeno se revela como una ruptura radical con el orden estético y poético imperante de la

época (hablamos del siglo XIX), en la lengua española no es lo tanto, y ello se debe a la delgada línea que ha separado a la poesía canónica (respeto por el metro y ritmo tradicionales) de lo que se puede llamar ahora verso libre. Opinión compartida por estudiosos como el mismo Freyre, Pedro Enriquez Ureña o Isabel Paraíso.

Lo que sí es innegable son los indicios concretos de una práctica consciente (o amaestrada) de este recurso, tanto en el modernismo de Freyre y Darío, como en los siguientes movimientos literarios que se dan adelante (las vanguardias, en la generación española del 27, etc.). Esto explica a la vez nuestra selección; si se ciñe a una geografía específica y a una época determinada, es para delimitar la muestra, o en este caso, la selección, se trata en todo caso de una elección que se ciñe a las características mencionadas párrafos arriba. Claro está que no se pretende marcar a este par de autores como los síntomas por excelencia de la práctica del verso libre. El elemento que los une es un aspecto lúdico de distancia y acercamiento con el verso medido (vía el verso libre). Es por esto que la cuestión principal es hallar los elementos y procedimientos aplicados al verso libre en las ejecuciones de los poetas seleccionados.

Ahora bien, en la opinión de Isabel Paraíso, el verso libre, a pesar de dicho elemento de libertad, también es verso, y por lo tanto contiene principios ordenadores, especialmente el ritmo, el cual será el principal encargado de configurarlo o darle una especificidad.

En su definición de ritmo, Helena Beristáin propone que implica básicamente un efecto resultante de la repetición a intervalos regulares. Establece dos tipos, el cuantitativo y el cualitativo; siendo el primero por la aparición periódica de los pies métricos (es decir, la métrica del verso) y el segundo indicaría la repetición de los acentos. Bajo esta perspectiva, el verso libre es aquel que “puede prescindir de las unidades métricas y sintácticas. Cuando así ocurre las líneas versales varían en

extensión y no coinciden con sintagmas cabales; la única unidad que lo conserva es el ritmo” (Beristáin 1995: 429). Bajo esta definición aún queda en blanco lo que es el ritmo en el verso libre. Existen dos propuestas básicas en este tópico: la clásica, en donde encontramos una valoración parecida a la que hace Beristáin y aquella que aboga por una idea más amplia de la noción de ritmo.

La otra orientación del ritmo responde a la melodía ideal que defiende Rubén Darío en las *Palabras liminares* de su texto *Prosas Profanas*. Dicho esto, es posible atender a los aspectos que han tamizado las teorías y prácticas del verso libre. Con esta guía, la presente investigación buscará reconocer estos movimientos y sus componentes. Una vez aplicados a los poetas seleccionados, los resultados ofrecerán dos perspectivas como consecuencia: se podrá analizar si las configuraciones presentes en los poemas seleccionados responden a un conglomerado atípico y en cierto sentido novedoso y, de ser así, determinar en qué medida se ha desplazado, o encontrado una expresión particular tanto para la noción de verso libre como, lógicamente, la de ritmo poético.

Los alcances buscarán ofrecer un panorama que va desde los orígenes, hasta dos expresiones actuales de la poesía mexicana (Hernán Bravo Varela y Luis Felipe Fabre). Si el verso libre se ajusta a las poéticas de los autores seleccionados, resta saber si en ellos, el mecanismo opera de la misma manera en que lo hacían Darío, los vanguardistas y poetas posteriores. Esto último, no con la finalidad de encontrar innovaciones o valoraciones en función de este empleo (aunque puedan darse casos), esto será ejercicio de un estudio posterior y más amplio, la presente investigación accederá a reconocer los aspectos diferenciales, señalarlos, o de lo contrario, indicar qué idea regula el uso del verso libre en los ejemplos seleccionados. La justificación de la tesis redundará en su aspecto más básico, la consecución del proceso de titulación de quien escribe la presente tesis.

CAPÍTULO I

EL VERSO LIBRE HISPÁNICO

a) Definición del verso libre

Para definir el verso libre es necesario comenzar por definir lo que es un verso. Como elemento esencial en la configuración del poema, el verso destaca en tanto que su capacidad determina la particularidad de la lírica. En otras palabras:

El verso aparece como una variación del lenguaje común, primario. La primera percepción del verso pone de relieve características fonéticas y musicales, es decir, una organización o exageración de los valores fonéticos del lenguaje que, al seguir transmitiendo contenido semántico, adquieren particular extrañeza o belleza (Merino, Sánches, Pou 2005: 19).

Es posible hablar, entonces, de una disposición del lenguaje, ordenada a partir de ciertos elementos, cuya finalidad atenderá a la belleza o a los fines dispuestos por el autor. Sin embargo, esta diferenciación respecto a otras formas de expresión del lenguaje no basta para definir el verso. Helena Beristáin lo expone en los siguientes términos: “Serie de palabra espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al ritmo y al metro principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica” (1995: 501).

Con esta delimitación se ciñe más la definición del verso, puesto que a partir de las reglas que le son intrínsecas es posible caracterizarlo y, a partir de ahí, determinar si se está ante un verso o no. Aunque esto no se trata de una tarea sencilla, Henoc Valencia Morales, por mencionar un caso, cita a Tomás Navarro Tomás en esta dificultad de ceñir o ajustarse a una sola definición, opta entonces por representarlo como “serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico” (Navarro citado por Valencia 2000: 35).

Así, ahora es posible determinar los elementos de los que depende el verso: ritmo, métrica, por ejemplo, además de características fonéticas y musicales. Más adelante se detallarán estos elementos que otorgan una diferencia en los tipos de verso, aunque al tratarse el presente estudio exclusivamente del verso libre, se atenderán aquellos bajo este empleo.

Ahora bien, el verso castellano o hispánico no es el mismo que el verso francés o el inglés, más allá de las estipulaciones que proponen los estudios fonéticos alrededor de la poesía (de lo cual la presente investigación no trata) cada lengua tiene sus particularidades derivadas de muchos aspectos externos (época, entonación particular, etcétera), pero que en el campo de la lengua se restringen a sus elementos inmanentes. Es decir, el verso va a depender en cada lengua de su

disposición morfológica y sintáctica. A esto se refieren los autores Merino, Sánchez y Pou cuando hablan de que:

El verso castellano suele realizarse por la sucesión de grupos métricos en torno a las cuatro o cinco sílabas, en agrupaciones de una o tres palabras. El grupo métrico que supera las cuatro sílabas desarrolla naturalmente acentos secundarios, hasta un límite que no puede desbordar las ocho sílabas (2005: 36).

Si un grupo métrico está regido por un acento principal y, de ser el caso, otro secundario, pueden pensarse entonces las diferencias de estos grupos dependiendo de la lengua. El castellano, como apelan los autores, no rebasa ese límite y el verso en lengua española estará caracterizado desde esa tónica. Estos elementos son de especial importancia para entender los elementos constituyentes en el verso libre y las operaciones o transformaciones a las que es sometido este tipo de verso de acuerdo a las épocas y los poetas.

Dicho lo anterior, el verso libre sería, por el momento, aquella secuencia lingüística que se separa de las entidades del verso medido. Esta separación no es una anulación sino una diferenciación, como es posible entenderlo una vez repasados los orígenes del verso libre. De la misma manera, cuando Isabel Paraíso trata de justificar la posibilidad de una tipología en el verso libre, asegura lo siguiente:

[...] he podido ir constatando la existencia de ciertos hilos conductores en la maraña del verso libre de unos autores al de otros, incluso agruparlos juntos. Porque si bien el verso libre es *libre* (es decir, cada poeta lo crea siguiendo la fluencia de su sentir, reflejando en cada renglón y en el conjunto de ellos la amplitud y la intensidad de su impulso expresivo), también es *verso*, y por tanto contiene unos *principios ordenadores*, un ritmo (1985: 55).

Estos principios ordenadores son los que más resaltan cuando se buscan las características de determinado verso libre, y es a partir de éstos que es posible formular similitudes y diferencias que permitan hablar de sus condiciones rítmicas y de verso.

1) Cuestiones preliminares

Con el primer acercamiento a la definición de verso libre y sus características notorias se vuelve imperioso marcar una tipología, esta tipología la establece Isabel Paraíso con el fin de orientar su estudio, y tal será el fin de su uso para el presente estudio. Es, en todo caso, una cuestión de método; marcar y dividir dos modalidades u orientaciones con las que el verso libre fija su estructura. O, en otras palabras, estas dos modalidades indican los caracteres principales que utiliza el verso libre para la creación de su ritmo y, como tal, su afinamiento como verso.

De este modo Paraíso comienza por establecer las diferencias de parámetros a lo largo de la historia para indicar cómo en cierta época (para los tratadistas y poetas por igual) tiene mucho más peso, por ejemplo, el metro y el acento, que la rima o la estrofa, en la creación del ritmo. Paraíso entonces va a tomar estos elementos y agruparlos bajo la tónica de modalidades que inciden principalmente a nivel fónico: metro, acento, rimas, pausas o estrofas. Estos aspectos (que son los ejes básicos del verso tradicional) cuando están presentes también en el verso libre, serán agrupados en la primera modalidad: “A las formas de verso libre que posean unos esquemas fónicos estructurantes, las llamaremos, en consecuencia, *verso libre basado en ritmos fónicos*” (Paraíso 1985: 57).

Aquí uno se topa con un escollo importante, todo poema agrupa en mayor o menor medida esquemas fónicos estructurantes; pero el verso libre lo que hará,

será, precisamente, agruparlos en menor medida que el verso tradicional. Esto lo hará el verso libre *per se*, pero incluso entre los tipos de verso libre, hay unos con aún mucho menor atención a estos esquemas fónicos, o como lo dice la misma Paraíso (1985), hay muchos poemas en los cuales la textura fónica no es tan relevante. ¿En qué casos esta textura o estructura no es tan relevante? Cuando la creación de ritmo ya no descansa en estos elementos primordialmente, es decir, cuando el poema se enfoca más a la repetición, iteración e interacción de elementos de índole semántica, sintáctica y léxica.

En palabras de Paraíso:

El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos [...] engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, antapódosis², etc.), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc (1985: 58).

La amplia gama de variaciones y formas de este tipo de ritmo implica una dificultad para el analista, y sin embargo lo indispensable para otorgarle a tal o cual poema una clasificación es “plantearnos cuál de las dos fundamentaciones es la básica” (Paraíso 1985: 85), porque debe de quedar claro que todo poema posee estas dos modalidades, es decir, la presencia de ritmo de pensamiento no implica que el poema no posea ritmos fónicos, y la regla aplica igualmente en el caso contrario. El método de Paraíso consiste en, ante cualquier verso libre, indagar primero el aspecto fónico, si la presencia de este aspecto es su eje estructurante, se le incluirá en la primera modalidad; si la presencia de estos elementos es escasa o muy poco relevante, entonces se buscarán las recurrencias y repeticiones significativas (es decir, de orden de pensamiento).

² Término retórico que trata de una equivalencia exacta. Avoca un símil o comparación de mayor exactitud.

2) Orígenes del verso libre hispánico

El problema de los orígenes del verso libre va a determinar los tipos versales que formulen en sus diferentes propuestas los distintos poetas revisados por Paraíso, sin embargo, la mayoría de los expertos coinciden en marcar una pauta, la cual dará inició en la lengua española al uso del verso libre, a saber, las expresiones que en la edad media se nombran hoy como anisosilabismo³.

De ahí una larga tradición se extiende hasta hoy, pues como lo confirman lo autores:

existió y existe un verso anisosilábico en la poesía tradicional y popular, recogida desde finales del siglo XV por poetas cultos, glosada y cantada a lo largo de los siglos XVI y XVII, renovada en las tonallidas del XVIII, las zarzuelas y sainetes del XIX, las corrientes neopopulares del XX, etc (Merino, Sánchez y Pou 2005: 54).

Para los autores, ninguna de estas expresiones ha de considerarse verso libre o una de sus modalidades. Pero estos orígenes remotos no marcan en concreto la aparición del verso libre ni expone las razones del mismo, aunque son, por supuesto, un antecedente.

Para estos autores, como para Isabel Paraíso, el verso libre es un acto consciente en favor de la expresión poética, tiene que ver con una tradición, su rompimiento y una postura ante ella. En distintas lenguas, los poetas que iniciaron la experimentación con el verso libre varían de acuerdo al tiempo (aunque no hay mucha distancia en realidad) pero es posible marcar sus comienzos; éstos se dan a inicios del siglo XX o finales del siglo XIX. En el caso de la lengua española, se trata del último tercio del siglo XIX con ciertos autores englobados en el movimiento más fecundo de aquel entonces: el modernismo.

³ Terminio lingüístico que designa la irregularidad versal, en cuanto al número de sílabas métricas.

Paraíso encontró que las apropiaciones de este verso tienden siempre hacia una experimentación muy consciente por parte de tres poetas que, por un espacio de pocos años, escriben sus poemas bajo esta modalidad. Estos tres autores son: Jaimes Freyre, Rubén Darío y José Asunción Silva. A diferencia de otras lenguas donde marcadamente existe un innovador (como Whitman por ejemplo para la lengua inglesa), en la lengua española no se da sino como un movimiento que, poco a poco, va siendo aceptado por un grupo. De la misma manera el verso libre no se introduce en la lengua española como imitación exclusiva de las innovaciones extranjeras; como ya se ha expuesto, el verso libre posee unos orígenes remotos, muy anclados en las expresiones más vernáculas o populares.

Isabel Paraíso concluye de la siguiente manera:

En resumen, pues, creemos que el verso libre hispánico es por una parte, desarrollo autóctono de tendencias métricas preexistentes, y por otras, adaptación al español de ritmos extranjeros, los cuales fueron afectando por oleadas sucesivas y a través de distintos poetas a la métrica española (1985: 66).

Más adelante quedará claro en qué medida las métricas preexistentes, desde una variante que inculca el poeta, dan inicio al verso libre en la lengua española. Por el momento los orígenes del mismo se forman bajo dos grupos: las expresiones antiguas de la misma lengua española y la adaptación o reincorporaciones de ritmos extranjeros. Este es otro aspecto a evaluar que dependerá exclusivamente de los componentes y elementos en cada tipo de verso libre.

b) Componentes del verso libre

Si el verso libre trata de una ruptura, es seguro que muchos de sus componentes se basan en la negación o diferenciación de los elementos presentes en la antigua tradición. El carácter esencial del verso libre sería entonces su disposición libre, el carácter de libertad que incorpora nuevos elementos que, a juicio del poeta, suponen una liberación de los elementos del verso medido, aunque mantiene, por supuesto, un ritmo propio.

Este elemento es el de mayor importancia en el verso libre por lo que tiene un apartado propio; por el otro lado, los otros dos rasgos esenciales del verso libre giran en torno a su posición de ser un verso sin atender (entera o tradicionalmente) a las reglas del verso métrico y rimado. Pero aquí hay que hacer una distinción que será constatada en los siguientes apartados cuando se expongan los ejemplos de los autores del modernismo. Cuando se hace la diferencia entre verso libre y verso medido en función de su rompimiento con las reglas de la métrica y la rima, existen, no obstante, cambios variables: en algunos casos de Darío o de Lorca o Silva, hay una heterometría en los versos que carecen de rimas; otro caso es el Lugones, quien respeta la rima, pero escribe sus versos alejado de las medidas armónicas del metro (y con éste del acento). No se prescinden de otros elementos, desde las pausas, los blancos estróficos, las entonaciones y demás, de hecho, en el análisis de ciertos poemas dentro de este trabajo, se requerirá recurrir al aspecto visual; por ahora el elemento básico a tratar es el ritmo.

c) El ritmo en el verso libre

La primera tipología que ofrece Isabel Paraíso sobre el verso libre radica en el predominio de determinado ritmo dentro del verso. Si aceptamos que el verso es la unidad mínima de ritmo en el poema, aunque se hable de verso libre, su carácter dominante y sistemático aún depende de la noción de ritmo. Por lo tanto, cuando los elementos destacados o primarios del ritmo en un verso son fónicos, estamos ante un grupo de verso libre basado en ritmos fónicos. Por el contrario, cuando estos

elementos pasan a segundo plano, se está ante otro grupo de verso cuyas características rítmicas se basan más en elementos semántico-sintácticos, en dicho grupo la autora incluye al verso libre del ritmo de pensamiento.

Estos dos grupos son decisivos para captar y entender el ritmo en los poetas que introdujeron el verso libre dentro de la poesía hispánica. El primer gran ejemplo nos viene de quien, según Paraíso, será junto a Darío, Silva y Lugones, uno de sus principales exponentes durante el modernismo, es decir, Jaimes Freyre. La innovación versolibrista de este autor quedaría catalogada dentro del primer grupo, vale decir, el de ritmos fónicos. He aquí el ejemplo (Darío, citado por Paraíso 1985: 74-75):

8 Voz dulcísima y extraña⁴
8 Que murmura extrañas cosas
12 Por los sueños de la virgen ignoradas...
12 Que penetra en sus oídos, suavemente,
6 Como una armonía
12 Que se enreda en sus trenzas, blondas y largas
8 Y á[sic] través del oro crespo
12 De la trenza, en sus oídos resonara

4 Desfallece
13 Como un crepúsculo, el eco de las palabras[...]

Aquí no estamos ante un caso exclusivo de heterometría, sino que hay versos que por sí mismos se pueden considerar libres en cuanto un ritmo se muestra esencialmente diferente del otro. El caso en concreto de Paraíso lleva a hablar ya de las señales de ritmización: acentos, rima, pausas, entonación, intensidades

⁴ El número en el lado izquierdo del texto indica el conteo silábico.

emotivas y encabalgamientos por mencionar algunos. Sirva para el próximo ejemplo la siguiente indicación respecto a estas señales: el ritmo en el verso libre sigue presente, aunque con la diferencia cualitativa y cuantitativa respecto a su periodicidad que, para el verso libre, es menor respecto al verso tradicional y medido. Así pues, el esquema que nos presenta Paraíso (1985: 75) es el siguiente:

8 ' _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _
 8 _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _
 12 _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _
 12 _ _ _ _ _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _
 12 _ ' _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ _
 6 _ _ ' _ _ _ ' _ _
 12 _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _
 8 _ _ _ ' _ _ _ ' _ _ _
 12 _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _
 4 _ _ _ ' _ _
 13 _ ' _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ _ _ ' _ _ .

El análisis de Paraíso la lleva a identificar dos patrones acentuales (el primero trocaico-peónico⁵ y el segundo dactílico⁶), pero el asunto radica en la interrupción del primero por parte del segundo a partir de los versos 5 y 6. O mejor dicho, un esquema de acentuación (división del verso en dos sílabas) viene a ser interrumpido y puesto en consonancia por otro esquema de acentuación (división del verso en tres sílabas). Esto explica la razón de que Paraíso diga que el poema posee un ritmo mixto, aunque su observación más atinada es la siguiente: “Este fragmento nos

⁵ Acentos en sílabas impares

⁶ Esquema de pie métrico con la siguiente disposición: ' _ _ .

muestra cómo las rupturas rítmicas de Jaimes Freyre se dirigen no sólo al metro [...] sino, incluso dentro de un mismo metro, a su estructura acentual” (1985: 75).

Sobre Freire, existen otros poemas de verso libre cuya principal característica queda retratada en el poema expuesto. A esto, Paraíso lo nombra como versificación libre de cláusulas, el cual, abarcará en gran medida la producción versolibrista del poeta boliviano; otro ejemplo en Freyre también es una diferencia o ruptura gradual, si se quiere, respecto a un esquema tradicional. Su poema *El alba* posee 7 estrofas heterométricas muy cercanas a la disposición de la silva modernista par. Pero el poema de Freyre posee también versos impares (muchos versos con metro de 11 y uno de 5), pero también una disposición rítmico acentual distinta entre los versos pares. Al tener estas rupturas, Paraíso encuentra su forma básica; si bien es silva, tiene una libertad que en la época no se le concedía a esta forma poética; el poema de Freyre posee rima arromanzada (asonante en versos pares) y se le considera silva por su disposición básica no ya entre endecasílabos y heptasílabos, sino entre dodecasílabos, decasílabos y hexadecasílabos con hexasílabos, tetrasílabos y octosílabos. Freyre posee un verso libre que está en el límite del verso tradicional, y es esta cercanía la indispensable para entender el fenómeno del verso libre en el modernismo.

Ahora bien, cuando se habla de Rubén Darío, el mayor exponente de este movimiento, nos encontramos con el segundo grupo rítmico apreciado por Paraíso. Si bien es cierto que Rubén Darío también fue un innovador de ritmos y de métrica en el verso hispánico tradicional, su importancia en el presente trabajo radica en la exploración e innovación que introdujo en el verso libre, siendo su mayor contribución el ritmo de pensamiento, que él planteó en su obra *Prosas Profanas*. Paraíso cita a Darío sobre este aspecto:

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?

Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea muchas veces (1985: 104).

El ritmo de pensamiento según lo entiende Darío, sería una armonía –en su función melódica- ideal, del orden de las ideas y no tanto regido por los elementos fónicos. Sería una música que atiende hacia un orden de pensamiento. Un ejemplo de este tipo de ritmo puede encontrarse en su poema *Heraldos* (Darío citado por Paraíso 1985: 105).

HERALDOS

Helena !
La anuncia el blancor de un cisne.

Makheda !
La anuncia un pavo real.

Ifigenia, Electra, Catalina !
Anúncialas un caballero con un hacha.

Ruth, Lía Enone !
Anúncialas un paje con un lirio.

Yolanda !
Anúnciala una paloma.

Clorinda, Carolina !
Anúncialas un paje con un ramo de viña.

Sylvia !
Anúnciala una corza blanca.

Aurora, Isabel !
Anúncialas de pronto
Un resplandor que ciega mis ojos.

Ella ?
(No la anuncian. No llega aún.).

Un ligero análisis verifica que la base versal de este poema no responde al verso clásico, el ritmo aquí es de otra naturaleza; para empezar, las sílabas métricas presentan una irregularidad, aunada al hecho de una ausencia en la rima. Lo que hará crear el efecto rítmico (la repetición sistemática de elementos que interactúan entre sí) es el paralelismo notorio de un verso regido por nombres de mujeres y un subsecuente verso que trata sobre su anunciación. Cada par de versos, salvo en la penúltima estrofa, ofrece este esquema: Verso 1: Nombre de mujer. Verso 2: Su introducción a partir del verbo –anuncia-. De aquí que el conjunto tenga un eje regidor (repetido en 9 ocasiones) de dos versos con esta estructura y un penúltimo de tres versos.

Este es el tipo de verso que Paráiso denomina verso libre paralelístico o retórico. Este verso renuncia a los ritmos fónicos versales (metro, acento, rima, estrofa) y hace uso, por el contrario, de procedimientos retóricos (paralelismos, acumulaciones, repeticiones, etc.).

Sin embargo, no es el único tipo de verso libre que se encuentra en toda la producción de Darío; Paráiso rescata también el verso de tipo versículo mayor, el cual, aplica una estructura sintáctica que rige cada cuatro párrafos, además de introducir rimas en la serie que componen el párrafo. Como ocurrió con Baudelaire, Darío ha querido mezclar el verso y la prosa sin ser diferenciadamente uno u otro. Por el ya mencionado manejo estructural, es que Paráiso lo nombra como Versículo mayor.

Pero aún hay más innovaciones, si se ha de hablar, en la poesía de Darío, de la silva libre y la versificación libre de cláusulas, las conclusiones imperantes radican en la adaptación de los hexámetros de Darío, que, sin embargo, no aplican

como ejemplos de verso libre. En cuanto a la silva modernista, hay dos aspectos importantes: el primero tiene que ver con que hay una silva no libre de esquema tradicional (heptasílabos y endecasílabos). El segundo indica la libertad de la silva que propuso Rubén Darío en *Cantos de vida y esperanza*. Se concluye pues, que Rubén Darío empleó las siguientes modalidades de verso libre: la versificación libre de cláusulas (versos cuyo ritmo responde a las cláusulas rítmicas o pies métricos, el ritmo ya no depende en este verso de los lazos entre metro y acentos, sino a las formas prefijadas de las cláusulas), la mezcla de la silva par y el ritmo de pensamiento (silva par cuyo ritmo se adhiere también a los elementos semántico-sintácticos), la versificación libre fluctuante, que se ejemplificará a continuación, y la versificación libre impar.

La primera de estas modalidades se halla en el *Canto a la Argentina*, allí Rubén Darío inaugura otra de las ramas bastante frecuentadas del verso libre: la ya mencionada versificación libre fluctuante. En el caso de Darío aparece rigurosamente aconsonantada, y con libre distribución de rimas. Respecto a la canción de los osos, Paraíso observa la falta de estribillo respecto a otras estructuras usadas por el poeta, he aquí el estribillo del poema (Darío citado por Paraíso 1985: 124):

2 Osos
6 osos misteriosos,
7 yo os diré la canción
11 de vuestra misteriosa evocación.

La fluctuación va de lo par a o lo impar, suponiendo un ritmo inusual para la época, sobre todo en los primeros dos versos que no encajan con lo que podría suponerse una silva (al considerar la extensión total del poema) en los dos versos siguientes. En el caso de que así fuera, esto es característico igualmente de la versificación libre fluctuante. En pocas palabras, no hay una forma poética que responda a este esquema estrófico y versal, pero la unidad pretende hacer

fluctuaciones entre estructuras (pares e impares, con rimas consonantes y la libre distribución).

Alcanzado este punto, es necesario ver otra corriente versolibrista, ahora a cargo de otro autor contemporáneo a Darío: Lugones. Éste considera al verso libre un paso adelante respecto a la versificación clásica castellana. El elemento más importante en el verso libre en Leopoldo Lugones es la estrofa dotada de rima (mayormente consonante) y dotada de <<ritmo de conjunto>>, no de ritmo individual –en cada verso-.

He aquí un fragmento del poema “Himno a la luna” a modo de ejemplo (Lugones: 46):

Sobre el azul esfera
un murciélago sencillo
voltejea cual negro plumerillo
que limpia una vidriera

El can lunófilo en pauta de maitines
como una damisela ante su partitura
llora enterneciendo a los serafines
con el primer de su infantil dentadura.

Sus características son la rima presente en todo el poema, la ausencia de estrofas, la dispersión de metros y la dispersión de esquemas acentuales. Y aunque posee elementos compartidos, el verso libre de Lugones, no es, sin embargo, silva libre modernista (que junta libremente metros impares o bien metros pares sin atenerse a los preceptivos endecasílabos y heptasílabos). Según Paraíso:

El verso libre lugoniano, pues, nos parece originariamente nacido de la silva modernistas; sin embargo estructuralmente se desliga de ella al

romper el ritmo acentual y métricos propios de la silva y tomar como base estructurante la rima (1985: 147).

Lo más importante en este apartado son las consideraciones que hace Paraíso sobre la originalidad del verso libre en Lugones. Por un lado, la poesía de estos versos libres corre a cargo de las imágenes. “Su modernidad radica en la originalidad de las imágenes y en la ironía frecuente que emplea –repristinando metáforas, rompiendo clichés, desmitificando figuras y sentimientos-“ (Paraíso 1985: 149). Por el otro lado, sobre su carácter de vanguardia, Lugones es un vanguardista mental, aunque no formal. Escribe Paraíso (1985: 149) “Basta quitarle a su verso libre la rima y fragmentar sus medidas largas predilectas, para obtener lo que luego será el verso libre de imágenes o de las vanguardias”⁷.

Se puede preguntar sobre la incidencia de la imagen dentro del ritmo en un poema, de nuevo hay que recurrir a la diferencia en la predominancia de elementos semántico-sintácticos, dentro del verso libre, respecto a la superioridad de aspectos fónicos. La imagen, al ser de carácter semántico, no está exenta de generar repetición, enlaces o sistematicidad; y es desde este enfoque donde es susceptible de generar ritmo.

Antes de entrar por completo a los movimientos de vanguardia, Paraíso dedica un capítulo a la poesía versolibrista de Juan Ramón Jiménez, el cual es importante mencionar aquí para hablar de otra modalidad en el verso libre. La introducción del verso libre en la escena de la poesía española ya ha tenido antecedentes a través de la poesía de Unamuno o de Pérez de Ayala, esto sumado al respeto que hubo de inspirar Darío y a las traducciones de diversa poesía versolibrista que llegó a principios del siglo XX. Con el terreno allanado, Juan Ramón Jiménez optará por esta modalidad luego de “su primer viaje transatlántico” (Paraíso 1985: 201). Y sin embargo, Paraíso destaca que ya hay producción

⁷ El subrayado es mío.

versolibrista antes del citado viaje. Es decir, la fórmula de su verso libre parece una innovación temprana surgida de un empleo formal, el cual, es susceptible de una característica propia: la silva libre impar. Escribe Paraíso lo siguiente:

El verso libre aparece en *Poemas impersonales* (1911) con los mismos caracteres que tendrá a partir del *Diario de un poeta recién casado* (1917) y se mantendrá a todo lo largo de la 'segunda época': es, como la silva modernista arromanzada impar, un conjunto de heptasílabos y endecasílabos, con la adición posible de otros metros impares e incluso de algún par. La mayor diferencia entre el verso libre juanramoniano y su silva estriba en la carencia de rima (o uso de alguna asonancia dispersa y accidental); y como diferencia menor, la posibilidad de que algún verso de otra medida (generalmente muy corta) pueda deslizarse (1985: 203).

Un esquema muy simple para entender lo anterior es el siguiente, ejemplificado a partir del poema que abre *Diario de un recién casado*:

---7 sílabas
--- 11 sílabas
--- 7 sílabas

--- 7 sílabas
--- 7 sílabas
--- 11 sílabas
--- 7 sílabas
--- 7 sílabas
--- 7 sílabas
--- 7 sílabas

--- 7 sílabas
--- 11 sílabas
--- 7 sílabas
--- 7 sílabas

--- 7 sílabas
--- 11 sílabas

En el poema no hay presencia de rima, sin embargo, este esquema, que presenta sus matices dependiendo de cada poema en la obra de Juan Ramón Jiménez, es el tono generalizado en toda su producción, lo cual, visto desde la óptica del verso libre, indica más una renovación del mismo y no tanto una innovación. Lo mismo que Lugones, Jiménez apunta a otra finalidad partiendo de esquemas fijos, que, paradójicamente, son opuestos: la defensa y la indiferencia por la rima, respectivamente. En el preámbulo de las nuevas posibilidades del verso libre en esta segunda década del siglo XX, se generan distintas posturas de tipología de verso libre. Aquí, y a propósito de J. R. Jiménez, Acereda entiende el verso libre 'moderno' como:

El verso con total libertad, pudiéndose realizar cualquier combinación sin sujeción a rima o a ritmo pre-establecido. Incluso (y es más raro) sin ritmo, aunque en tales versos presida normalmente una configuración fónica, sintáctica o semántica. De esta forma, el verso libre se emparenta con el verso blanco o suelto, modalidades ambas que yo no diferencio, como tampoco lo hizo Juan Ramón Jiménez. En todo caso, la diferencia entre los versos libres y los versos blancos (o sueltos) radica, para mí, en que en los primeros hay polimetría y en los segundos isometría. Pero los dos son «libres» (1995: 12).

El hecho de recurrir a Acereda, pretende únicamente mostrar, no sólo las distintas posturas críticas respecto al verso libre, sino el distinto tratamiento respecto a cada autor. Por ende, la noción de ritmo en el verso libre quedará sujeta a estos patrones, a estas tendencias explícitas o implícitas. En este punto, se está pues, en el umbral del cambio de la noción de ritmo, y en consecuencia de verso libre. Los siguientes ejemplos dan clara muestra de ello: en los poetas de versificación libre de base tradicional, en los poetas de la tradición del versículo whitmaniano y finalmente, quienes recurren al verso libre de imágenes. En pocas palabras, estamos ya en la época de todos aquellos movimientos posteriores al modernismo y, en consecuencia, épocas donde existen distintos usos en el verso libre.

d) Verso libre de base tradicional

El verso libre de base tradicional se da especialmente en la denominada generación del 27, y Paraíso defiende su tesis a partir de las particularidades que comparten la mayoría de los poetas de dicha época. Es conocido el hecho de que la entrada en escena de los poetas de esta generación comienza a propósito de un homenaje a Góngora en el ateneo de Sevilla. Por otro lado, se trata de un movimiento con tendencias claras hacia un nuevo hacer poético, tendencia heredada gracias a las innovaciones de poetas como Unamuno, Machado o Juan Ramón Jiménez. Existen entonces dos elementos presentes a simple vista: un regreso a los orígenes remotos de la tradición hispánica con el sentido del entonces naciente siglo.

Lo anterior vale para el verso libre de base tradicional, el cual, Paraíso entiende como aquella “versificación libre fluctuante [...] que oscila entre límites métricos no muy distantes, y posee con frecuencia asonancia” (1985: 226). A continuación, se exponen tres ejemplos de este tipo de verso libre en la poesía de Federico García Lorca. En el poema “Segundo aniversario” nos encontramos con el siguiente esquema:

--- 8 sílabas
--- 8 sílabas

--- 8 sílabas
--- 9 sílabas
--- 9 sílabas
--- 9 sílabas

--- 8 sílabas
--- 9 sílabas

Se alternan versos de 9 y 8 sílabas sin rima, y la fluctuación de límites métricos no muy distantes es observable. El siguiente ejemplo mantiene otro nivel

de dificultad por agregar un esquema tradicional más complejo. Se trata del poema “Casida de los Ramos”.

--- 11 sílabas
--- 10 sílabas
--- 10 sílabas
--- 11 sílabas

--- 9 sílabas
--- 10 sílabas
--- 11 sílabas
--- 11 sílabas

--- 9 sílabas
--- 9 sílabas
--- 11 sílabas
--- 11 sílabas

El esquema del poema anterior es el cuarteto arromanzado, es decir, “la rima arromanzada, la estrofa, e incluso la regularidad relativa de los acentos (3 en cada verso) nos hacen pensar que estamos dentro de la tradición métrica castellana” (1985: 227) como afirma Paraíso. Cercano al romance heroico (romance endecasílabo) este poema de Lorca se encuentra en los límites del verso tradicional y verso libre, de ahí la denominación de verso libre de base tradicional.

En Lorca existen otro tipo de poemas donde esta fluctuación es más flexible, tanto en la métrica como en la asonancia; sirva como ejemplo el siguiente poema (Lorca citado por Paraíso 1985: 228):

5ª Dos bueyes rojos
6ª en el campo de oro

7 Los bueyes tienen ritmo
7 de campanas antiguas

5^b y ojos de pájaro.
7 Son para las mañanas
7^b de niebla, y sin embargo
7 horadan la naranja
7^b del aire, en el verano.
7 Viejos desde que nacen
5^b no tiene amo
7 y recuerdan las alas
5^b de sus costados.
3 Los bueyes
7^b siempre van suspirando
7 por los campos de Ruth
6^b en busca del vado
6^b del eterno vado,
7 borrachos de luceros
7^b a rumiarse sus llantos.

5^a Dos bueyes rojos
6^a en el campo de oro.

La libertad de este verso radica en su maleabilidad, pero siempre siguiendo esquemas tradicionales; aquí el romance heptasílabo con la alternancia de rimas asonantes. Los ejemplos de Lorca exponen en su mayoría los recursos de la generación del 27; Paraíso nos recuerda la base octosilábica en Alberti (que sufre alteraciones similares a las que se han visto en los poemas de Lorca) y el uso de la silva libre híbrida en Pedro Salinas, por mencionar algunos de los ejemplos más destacados.

e) El versículo de origen whitmaniano

En sus orígenes, las unidades de sentido divididas en un mismo texto respondían al nombre de versículo. En la tradición literaria, un versículo se entiende como un verso libre largo al que habría que sumarle otras dos características que Paraíso especifica de la siguiente manera: “su ritmo paralelístico de pensamiento; [...] y la gran longitud de muchos de sus metros” (Paraíso 1985: 430). Los elementos mencionados son básicos para todo tipo de versículo, ahora bien, el capítulo de

Paraíso orienta este estudio hacia el empleo de este tipo de verso libre en la tradición hispana que ha sido influenciada o inspirada por el tratamiento que el poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892) utilizó como técnica versal.

Dicho lo anterior, las características destacadas del versículo empleado por Whitman consisten, además de su extensión métrica, en diversas enumeraciones y anáforas, aunado a lo que Paraíso llama ritmo paralelístico de pensamiento. Este tipo de construcción se apoya en la idea de un ritmo que en el poema alude a una percepción que se basa en la recurrencia de algún elemento semántico o sintáctico-semántico o léxico-semántico.

En España, el versículo es adoptado por el poeta Vicente Aleixandre a partir de su producción en *Espadas como labios*, donde otras formas límites del verso libre abren paso al versículo whitmaniano, cuya preeminencia puede constatarse en el siguiente ejemplo (Aleixandre citado por Paraíso 1985: 256):

<<La Frontera>>

1 Si miro tus ojos,
si acerco a tus ojos los míos
¡oh, cómo leo en ellos retratado todo el pensamiento de mi soledad!
Ah, mi desconocida amante a quien día a día estrecho en los brazos.

5 Cuán delicadamente beso despacio, despacísimo, secretamente en tu piel
la delicada frontera que de mí te separa.
piel preciosa, tibia, presentemente dulce, invisiblemente cerrada,
que tiene la contextura suave, el color, la entrega de la fina magnolia.
Su mismo perfume, que parece decir: <<Tuya soy, heme entregada
al ser que adoro

10 como una hoja leve, apenas resistente, toda aroma bajo sus labios
Frescos>>.
Pero no. Yo la beso, a tu piel, finísima, sutil, casi irreal bajo el
Rozar de mi boca,
y te siento del otro lado, inasible, imposible, rehusada,
detrás de tu frontera preciosa, de tu mágica piel inviolable,
separada de mí por tu superficie delicada, por tu severa magnolia,

- 15 cuerpo encerrado débilmente en perfume
que me enloquece de distancia y que, envuelto rigurosamente, como
una diosa de mí te aparta, bajo mis labios mortales.
Déjame entonces con mi beso recorrer la secreta cárcel de mi vivir,
piel pálida y olorosa, carnalidad de flor, ramo o perfume,
suave carnación que delicadamente te niega,
20 mientras cierro los ojos, en la tarde extinguiéndose,
ebrio de tus aromas remotos, inalcanzables,
22 dueño de ese pétalo entero que tu esencia me niega.

A primera vista destaca la longitud de los versos, a excepción de los dos primeros en todo el cuerpo del poema, sin embargo, el punto clave son las repeticiones que se irán sumando en su construcción total, es decir, el poema se forma desde una idea central que la dicta, y tanto el empleo de estructuras sintácticas como el empleo de estructuras semánticas son sus ejes regidores. Según Paraíso, la idea central se amplía; aquí el criterio usado se enfoca en la imposibilidad que el poema expone. Lo que se amplía, desde los versos uno al séptimo, es la idea de una separación, de un acceso cerrado como lo confirma el verso siete <<*invisiblemente cerrada*>>. Respecto al séptimo la antítesis del verso once sólo refuerza este sentimiento que crece a fuerza de repetición: <<*Pero no. Yo la beso, a tu piel, [...] casi irreal [...]*>>. Los siguientes versos regresan al tema de la separación, siendo el cierre una síntesis, el carácter de la piel y su inaccesibilidad.

Como expone Paraíso “el paralelismo en este poema actúa, más que a nivel fónico, a nivel semántico. Hay numerosas estructuras ideológicas que se reiteran en el texto” (1985: 257). La repetición ocurre, a su vez, en el nivel de los sintagmas como en los versos cinco y seis; pero principalmente en el caso de las palabras. Éstas son repetidas a lo largo de todo el poema, no sólo de manera explícita, sino incluso a través de figuras relativas a ella, como en los casos <<carnalidad>>, <<frontera>> o <<magnolia>>. La conjunción de todos estos elementos determina el ritmo en el versículo empleado por Aleixandre, que es el que Paraíso denomina paralelístico de pensamiento.

Para abarcar más elementos en el versículo de inspiración whitmaniana se expone aquí el poema *Insomnio* (citado por Paraíso 1985: 265) de otro poeta español, Dámaso Alonso.

Insomnio

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas Estadísticas).
A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro.
Y paso largas horas oyendo gemir al huracán o ladrar los perros, o fluir blandamente a la luz de la luna.
Y paso largas horas gimiendo como el huracán, ladrando como un perro enfurecido, fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla.
Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma,
por qué se pudren más de un millón de cadáveres en esta ciudad de Madrid,
por qué mil millones de cadáveres se pudren lentamente en el mundo.
Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre?
¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día,
las tristes azucenas letales de tus noches?

El poema de Dámaso Alonso maneja distintos tipos de repeticiones, el más evidente es aquel donde la reiteración de las características de la putrefacción está presente en distintos sintagmas. Las siguientes palabras (presentes en el poema) como *cadáveres*, *podredumbre*, *pudren* o *pudro* son ejemplo de esto. Y sin embargo, también es posible observar repeticiones sintácticas: un primer grupo en los versículos 3,4 y 5 donde al inicio se dice *Y paso largas horas*, seguido de un verbo, el cual, en los tres casos, se expone como un gerundio; lo cual es un manejo particular de la anáfora. A lo anterior habría que añadirle los paralelismos presentes en el poema (Madrid-mundo; rosales/día-azucenas-noche). Sin atenerse aún a la lectura interpretativa, su análisis formal entrega elementos del versículo de origen whitmaniano: se trata de un tono donde existe una exaltación de emociones a partir de una amplificación de un sentimiento base; y en realidad para este fin, sirve el ritmo analizado.

Lo anteriores elementos no se apoyan básicamente en los elementos fónicos, pero esto no significa que el poema no haga uso de los mismos, como escribe Paraiso:

Si la base rítmica del versículo son las repeticiones léxicas (anáforas, epímones, etc.) y sintácticas (paralelismos, isocolos, etcéteras), ¿debemos considerar irrelevantes esos otros ritmos fónicos (metros, cursus, etc.) que los críticos encuentran en el versículo, y que se patentizan más en algunos autores como Neruda y Aleixandre? No. Creemos que precisamente estos elementos fónicos son prueba de la condición de <<verso>> de estos poemas (1985: 266).

Y en efecto, si uno revisa la presencia de los acentos en el poema anterior, se observan sus regularidades; es decir, hay un esquema fónico general (en los versículos que van del primero al séptimo) donde predominan los acentos en la 2° 4° y en ocasiones 6° sílaba (incluso presencia también en la 9°).

El versículo es una referencia obligada cuando se habla del verso libre debido a sus características para poderse diferenciar de otros tipos; en este sentido, este verso libre pareciera querer responder a la necesidad de un verso que asimile una intensidad de sentimiento basta, lo cual justificaría la longitud del mismo al final de cuentas.

f) El verso libre de imágenes

La nueva sensibilidad que se genera a partir del modernismo es representada por una serie de poetas que nacen y mueren (en su mayoría) en la primera mitad del siglo XX. Por lógica, se trata de poetas que escriben y publican en su juventud, en el periodo que cubre los años de 1920 a 1930, y que se conoce como la literatura de vanguardia. El hecho distintivo de este periodo puede sintetizarse en las

siguientes palabras de Paraíso “mucho antes de la primera guerra mundial, las artes habían ido haciéndose cada vez más audaces y provocadoras” (1985: 271); en todos los terrenos del arte ocurre este fenómeno, primero en la pintura y luego en la poesía.

Como era de esperarse el verso libre también tiene un papel en este periodo, es decir, los “ismos” de vanguardia que refieren a la poesía, mantienen una estética particular y un manejo especial del verso. Ambos aspectos se resumen de acuerdo a las siguientes tres características: la primera, todo movimiento de vanguardia, según Paraíso, defiende el uso del verso libre como un tipo de verso privilegiado para expresar la nueva sensibilidad de la vanguardia; la segunda, implica que “todas las vanguardias consideran la *imagen* como el principal procedimiento poético [...] Es la imagen la que justifica al poema, y el verso libre se pliega a la imagen” (Paraíso 1985: 282). Y tercera, en el mismo grado que la defensa del verso libre y la imagen, las vanguardias defienden la libertad de las palabras, esto en el sentido de todos los niveles dentro de un poema, vale decir, libertad en su ordenamiento, libertad en las frases, libertad en el léxico, libertad a nivel de las grafías, incluso en las tipografías, piénsese, por ejemplo, en el célebre poema *Un coup de dés*, de Mallarmé.

La cuestión aquí es cómo todos estos elementos se agrupan en el verso libre, Paraíso destaca que:

“el verso libre de las vanguardias –con excepción del neopopularismo– es un verso, pues, con base de pensamiento, no fónica (aunque podamos encontrar esporádicamente algún elemento fónico como la rima). Es un verso apoyado en la imagen, en la yuxtaposición de imágenes afectivamente equivalente” (1985: 283).

Sin embargo, estos elementos ya estaban presentes en algunos poetas modernistas o posmodernistas. La singularidad de los poemas de vanguardia tendrá que ver especialmente en la construcción total a partir de sus imágenes, en pocas palabras, en su ritmo de imágenes como base, y esto es lo esencial, en la construcción del poema.

A continuación, se expone un ejemplo del verso libre de imágenes, a partir de un poema de Vicente Huidobro (citado por Paraíso 1985: 184-185). Se trata de un fragmento del poema *Ecuatorial* publicado en 1918.

Ecuatorial

1	Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas	(15)
2	Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas	(16)
3	Saliendo de sus nidos	(7)
4	Atruenan el aire las banderas	(10)
5	LOS HOMBRES	(3)
6	ENTRE LA YERBA	(5)
7	BUSCABAN LAS FRONTERAS	(7)
8	Sobre el campo banal	(7)
9	el mundo muere	(5)
10	De las cabezas prematuras	(9)
11	brotan alas ardientes	(7)
12	Y en la trinchera ecuatorial	(9)
13	trizada a trechos	(5)
14	Bajo la sombra de aeroplanos vivos	(11)
15	Los soldados cantaban en las tardes duras	(13)
16	Las ciudades de Europa	(7)
17	Se apagaban una a una	(7)
18	Camino del destierro	(7)
19	El último rey portaba al cuello	(10)
20	Una cadena de lámparas extintas	(12)
21	Las estrellas	(4)
22	que caían	(4)
23	Eran luciérnagas del musgo	(9)

24	Y los afiches ahorcados	(8)	
25		pendían a lo largo de los muros	(11)
26	Una sombra rodó sobre la falda de los montes	(15)	
27	Donde el viejo organista hace cantar las selvas	(14)	
28		El viento mece los horizontes	(10)
29		Colgados de las jarcias y las veñas	(11)
30	sobre el arco-iris	(6)	
31		Un pájaro cantaba	(7)
32		Abridme la montaña	(7)

En este fragmento del poema de Huidobro destacan elementos que son observables en otras expresiones del verso libre: la rima de tipo asonante (y aquí se trata de una tendencia de la producción primera de Huidobro) que cae en su mayoría cada dos versos, sumado a una estructura estrófica que tienden a agruparse de dos en dos, en ocasiones directamente, y en otras, señalado por el grafismo del poema (como se observa en los versos 8-12). Pero por encima de estas características, se encuentra el material que lo hace verso libre de imágenes, que en palabras de Paraíso, dicho efecto radica en ritmos verbales de acuerdo “a la sucesión sin fin de las imágenes: <<párpados sin alas>>, <<cantar sobre las lejanías desatadas>>, etc. Todas estas imágenes giran sobre un tema central –el ambiente bélico- pero no lo explican: lo sugieren mediante metáforas” (Paraíso 1985: 286).

Para aclarar estas características se expone a continuación otro ejemplo que muestra Paraíso de este tipo de composición. Se trata de un poema de Rafael Alberti de su poemario *Sobre los ángeles* citado por Paraíso (1985: 287):

El ángel superviviente

1	Acordaos.	4
2	La nieve traía gotas de lacre, de plomo, derretido	18

3	y disimulos de niña que ha dado muerte a un cisne.	15
4	Una mano enguantada, la dispersión de la luz y el lento asesinato.	21
5	La derrota del cielo, un amigo.	11
6	Acordaos de aquel día, acordaos	11
7	y no olvidéis que la sorpresa paralizó el pulso y el color de los astros.	22
8	En el frío, murieron dos fantasmas.	11
9	Por un ave, tres anillos de oro	10
10	fueron hallados y enterrados en la escarcha.	13
11	La última voz de un hombre ensangrentó el viento.	14
12	Todos los ángeles perdieron la vida.	12
13	Menos uno, herido, alicortado.	11

Las imágenes de este poema se yuxtaponen unas a otras de modo que se consiguen realzar diversos elementos referentes a una catástrofe cósmica, en claro contraste con los últimos tres versos, donde según Paraíso (1985) el centro radica en el elemento humano: el ángel mutilado como un posible símbolo del poeta. Lo que sí es un hecho es la repetición de semas alusivos a una catástrofe, es decir, se está ante un ritmo de pensamiento semántico encadenado por imágenes que comparten esta característica.

En ambos casos lo que se tiene es una visión de conjunto, como si el ritmo respondiese más a la estrofa que al verso *per se*; esto explica la yuxtaposición en el poema de Huidobro. En pocas palabras, habrá elementos que se ponen unos junto a otros con el fin de resaltar las cualidades o características de la guerra. Paraíso recalca que la mayoría de las metáforas se agrupan en dos grupos que dan cuenta claramente del creacionismo de Huidobro en que puede ligar imágenes equivalentes: la primera es una atribución a cosas de seres animados y la otra la que atribuye a cosas elementos o procesos de otras. En conclusión, respecto a Huidobro, la fluidez, abundancia y yuxtaposición de imágenes determinan el sentido de todo el poema a partir de un recurso designado de antemano por su tema, su ritmo y su sensibilidad de vanguardia: el verso libre.

g) Otros casos dentro del verso libre

1) La evolución métrica de Jorge Luis Borges

El empleo del verso libre en la obra poética de Jorge Luis Borges destaca en sus tres primeros libros *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno de San Martín* (1929). En estos, lo que destaca y merece una mención especial, es el trato que Borges hace de este tipo de verso, Paraíso destaca que, años antes que Nicanor Parra, Borges usa un verso libre muy cercano a la prosa, es decir:

Su verso es narrativo, pero anclado no en acciones sino en pensamiento y emociones. Coincide con la prosa en la no omisión de los nexos lógicos –conjunciones, adverbios y preposiciones- de la frase, y coincide también con ella en plantear el argumento del poema mediante relaciones de causa y consecuencia (Paraíso 1985: 362).

Paraíso presenta el siguiente poema de Borges como ejemplo de lo dicho anteriormente:

Barrio Recuperado

11 Nadie vio la hermosura de las calles
10 hasta que pavoroso en clamor
9 se derrumbó el cielo verdoso
11 en abatimiento de agua y de sombra.
7 El temporal fue unánime
12 y aborrecible a las miradas fue el mundo,
9 pero cuando un arco bendijo
11 con los colores del perdón la tarde,
9 y un olor a tierra mojada
7 alentó los jardines,
12 nos echamos a caminar por las calles
13 como por una recuperada heredad,
16 y en los cristales hubo generosidades de sol

7 y en las hojas lucientes
14 dijo su trémula inmortalidad el estío (Borges citado por Paraíso 1985: 362).

Este poema mantiene características propias de la prosa, sobre ellas destacan el uso de nexos lógicos a esta manera de escritura: conjunciones, adverbios y preposiciones que sirven para establecer una estructura narrativa basada en una serie de causas seguidas de sus consecuencias. Pero Paraíso se pregunta por la *poesía* de este poema. Su respuesta nos indica que radica en “la originalidad y atrevimiento de imágenes y sintaxis” unido a “una huida radical de la palabra esperable” (1985: 363).

Esto se relaciona directamente con lo dicho sobre el verso libre de las vanguardias, a las que Borges se suscribe al menos en su juventud; pero lo que se observa en el poema de Borges tiene otra aportación. Por ejemplo, Paraíso explica que frases como “hubo generosidades de sol” o “derrumbó el cielo verdoso/ en abatimiento de agua y sombra” (Borges citado por Paraíso 1985: 363) nos refieren un nivel poético que utiliza hipérbatos, personificaciones o cosificaciones junto a sustantivos abstractos que cumplen la función de adjetivos (o mejor dicho, la suplen).

Pero la cuestión aquí nos empuja a valorar el verso libre, el cual, según Paraíso tiene fuertes resonancias del tipo usado por Lugones. ¿En qué sentido?

En la preferencia por las medidas largas, en la disritmia y en la caza persistente de las imágenes [...]. El verso libre de Borges es, en los primeros libros, básicamente un derivado –inconsciente, pensamos- de aquel verso libre de imágenes rimado, disrítico, de Lugones, al que Borges, como buen poeta vanguardista, ha quitado la contundente rima, y al que va añadiendo, cada vez más, dosis importantes de originalidad conceptual y no solamente estilística (Paraíso 1985:365).

¿Paraíso hace explícita una tipología para este tipo de versos? No rigurosamente, en parte porque se trata de una diferencia de grado, o dicho de otra manera, Borges evita elementos ya presentes en Lugones y le suma otros: el más destacado implica la intención narrativa. Y, sin embargo, Borges (citado por Paraíso 1985: 365) utiliza con frecuencia otros tipos de versos libres:

La rosa

La rosa,
la inmarcesible rosa que no canto,
la que es peso y fragancia,
la del negro jardín en la alta noche,
la de cualquier jardín y cualquier tarde,
la rosa que resurge de la tenue
ceniza por el arte de la alquimia,
la rosa de los persas y de Ariosto,
la que siempre está sola,
la que siempre es la rosa de las rosas,
la joven flor platónica,
la ardiente y ciega rosa que no canto,
la rosa inalcanzable.

En este ejemplo estamos, pues, ante un tipo de verso libre analizado anteriormente: se trata del verso libre de pensamiento, el de tipo paralelístico menor. Entonces la innovación ocurre en otro campo, y ésta corre por el sello personal de Borges, vale decir, su tendencia a la narración, y con ello logra que su verso paralelístico ofrezca una progresión, en comparación con el de Lugones; lo mismo ocurre en poemas de otro corte, aquellos cuyos versos son ya mucho más largos, lo cual invita a pensar en un tipo de versículo, es decir, un ritmo de pensamiento tipo paralelístico mayor para ese caso. Más adelante en su producción poética, Borges inicia un regreso a la métrica tradicional, desde su libro *El hacedor al Cuaderno San Martín*. De esta primera producción a una tardía como es *El otro, el mismo* pasan más de treinta años, y ocurre un particular regreso de Borges al verso libre.

Paraíso (1985: 371) expone dos ejemplos para mostrar esta evolución y sus diferencias entre ellos de acuerdo a dos modalidades distintas de versículo:

Insomnio

De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro, tiene que ser la noche
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto,
las duras cosas que insoportablemente la pueblan.

Mi cuerpo ha fatigado lo niveles, las temperaturas, las luces:
en vagones de largo ferrocarril,
en un banquete de hombres que se aborrecen,
en el filo mellado de los suburbios,
en una quinta calurosa de estatuas húmedas,
en la noche repleta donde abundan el caballo y el hombre.
(etc.).

El puñal

En un cajón hay un puñal.

Fue forjado en Toledo, a fines del siglo pasado; Luis Melián Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en las manos.

Quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión el vaina.
(etc.).

Lo primero que destaca es la longitud distinta en ambos poemas, estamos ante un versículo normal (el primer poema) frente a un versículo mayor, pero ambos se estructuran conforme al paralelismo. El hecho relevante aquí es que en el poema de tipo versículo mayor, hay uno o más paralelismos en cada uno de estos (por ejemplo, la experiencia par de Luis Melián y Evaristo Carriego por el que atraviesa el objeto del puñal), a diferencia del primer poema donde el paralelismo es enfatizado por cada versículo, aunque de mucho menor extensión. Como lo expresa Paraíso, “el versículo normal, posee mayor solemnidad y énfasis, mientras el tono

del versículo mayor resulta mucho más cotidiano, más cercano al de la prosa del relato” (1985: 373).

Los otros tipos de verso libre usados por Borges son, principalmente, los paralelísticos menores y los paralelísticos sinonímicos, sumados a aquellos con intenciones mucho más narrativas. ¿En dónde reside, entonces, la innovación de Borges? La pista que Paraíso rastrea la conduce a al prólogo de Borges en *El otro, el mismo*.

En estas páginas conviven, creo que sin discordia, las formas de la prosa y del verso. Podría invocar antecedentes ilustres (...); prefiero declarar que esas divergencias me parecen accidentales y que desearía que este libro fuera leído como un libro de versos (...). Es común afirmar que el verso libre no es otra cosa que un simulacro tipográfico; pienso que en esa afirmación acecha un error. Más allá de su ritmo, la forma tipográfica del versículo sirve para anunciar al lector que la emoción poética, no la información o el razonamiento, es lo que está esperándolo. Yo anhelé alguna vez la vasta respiración de los salmos o de Walt Whitman; al cabo de los años compruebo, no sin melancolía, que me he limitado a alternar algunos metros clásicos: el alejandrino, el endecasílabo, el heptasílabo. (Borges, citado por Paraíso 1985: 376).

En pocas palabras, lo que Borges nos dice, y que Paraíso rescata en su desarrollo sobre el verso libre, es la tendencia, muy ya marcada después de las vanguardias, de agrupar y sintetizar metros de distintos tipos con la finalidad de ayudar y expandir la emoción poética. Con los ejemplos de arriba, se observa cómo ciertos metros se intercalan con los versículos para sostenerlos. Y es en esta particularidad donde Paraíso destaca la originalidad de Borges. En resumen, no se trata de innovaciones métricas, sino de trastocar moldes, o como lo expone Paraíso, en usar estas modificaciones para:

Expresar las paradojas de la existencia humana – de ahí que el paralelismo exprese la relación de dos seres o situaciones aparentemente muy dispares, o el anverso y el reverso de un mismo

hecho, y sea por ello el procedimiento básico de su verso libre. De este fondo metafísico de su poetizar procede lo que creemos mayor novedad versolibrista de Borges: el paralelismo situacional que adopta la forma externa de la narración, pero en el cual la narración es sólo pretexto para subrayar la identidad reiterada (1985: 379).

Como lo expresa la propia Paraíso líneas adelante de esta cita, Borges es un caso paradigmático, pero a la vez sintomático, que ilustra a la perfección la situación métrica entre los años de 1920 a 1980, lo cual equivale a decir, la evolución y el desenvolvimiento de la poesía después de las vanguardias y su influencia. El verso libre pues, sufre transformaciones desde su exterior (los recursos prosaicos y narrativos), pero también desde su interior como se ve a continuación.

2) El aforismo y el verso libre.

Según la Real Academia Española un aforismo es una “máxima o sentencia que se propone como pauta en una ciencia o arte” (2015). Desde sus inicios, el aforismo ha sido una forma estilística emparentada a los refranes, los adagios, los apotegmas y máximas de distintas culturas. Paraíso recuerda que Jaimes Freyre no sólo asimila la forma del aforismo a las otras expresiones populares, sino que va más allá y escribe la sugerente idea de que tanto proverbios, refranes y máximas no son otra cosa que versos libres.

Tomás de Navarro es de una opinión similar, en su escrito *Arte del verso* escribe:

Aunque la estrofa propiamente dicha requiere dos o más versos, el verso único aparece en realidad con valor de estrofa cuando sirve de molde a lemas, motes, proverbios, títulos, etcétera (citado por Paraíso 1985: 380).

¿En qué momento el aforismo se convierte en verso libre? La evidencia viene de los poetas que han conformado sus versos de acuerdo a las exigencias del aforismo. Para determinar mejor estas exigencias será necesario revisar distintos ejemplos; Borges se nos plantea, entonces, como un ejemplo paradigmático. He aquí una muestra (citado por Paraíso 1985: 380-381):

Un poeta menor

La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.

Miguel de Cervantes

Cruelles estrellas y propicias estrellas
Presidieron la noche de mi génesis;
Debo a las últimas la cárcel
En que soñé el Quijote.

El prisionero

Una lima.
La primera de las pesadas puertas de hierro.
Algún día seré libre.

Eternidades

La serpiente que ciñe el mar y es el mar,
El repetido remo de Jasón, la joven espada de Sigurd.
Sólo perduran en el tiempo las cosas
Que no fueron del tiempo.

Estos poemas situacionales se abren y cierran en sí mismos, su contundencia es una característica muy peculiar que lo sitúa en la rama de los refranes, máximas y proverbios. Pero hay que agregar, como lo piensa Paraíso, la

carencia total de ritmo fónico sumado al único elemento estructural que sostiene el poema: la paradoja. Pero precisamente por estas razones, Paraíso se pregunta si dicho elemento basta para “asegurar el verso”. Su respuesta es la siguiente: “Pensamos que no, puesto que el verso necesita ritmo, y el ritmo implica repetición de un elemento” (1985:381).

A diferencia de, por ejemplo, el ritmo de imágenes donde se hallan repeticiones equivalentes entre sí, el aforismo de los poemas anteriores posee una sola imagen aislada sin ningún elemento que forme ritmo. Los ejemplos seleccionados de Borges mantienen esta característica, pero otros, de un corte muy similar (aforístico) sí presentan repeticiones de un tipo ya visto anteriormente: el paralelístico menor.

Pero un problema radicalmente distinto nos plantea el poema *Aire aforístico* del poeta argentino-español Baldomero Fernández Moreno (citado por Paraíso 1985: 382-383):

AIRE AFORÍSTICO

A la madrugada los cajones de basura están llenos de fantasmas doblados y marchitos
A las sirenas se les ha deslizado hacia abajo el traje de baile.
Ante la poesía, tanto da temblar como comprender.
A veces parece que las nubes saben con toda exactitud a dónde quieren ir.
Aquel reloj no daba las horas: se las arrancaba con un quejido.
Cada vez que el escritor se enoja con su mujer se pone a arreglar la biblioteca.
Colón se equivocó al calcular la cintura de la tierra. La creyó la de una doncella.
<<Cortesía, tenerla con quien la tenga>>, decía Calderón de la Barca. Y con quien no la tenga, don Pedro, y con quien no la tenga.
Cuando una tripulación pone en alto los remos, éstos se acuerdan de que han sido árboles.
El arpa es un telar, el telar de la música (etc.).

Un lector de Ramón Gómez de la Serna identificaría de inmediato este tono al de aquel tan original en sus *Greguerías*. Y sin embargo, este hecho nos lleva a considerar que se las *Greguerías* como el texto que se acaba de citar es fundamentalmente prosa. La opinión de Paraíso no varía, sus elementos carecen de ritmo, tanto fónico como semántico. Esto no implica que no sea poesía, no lo demerita en ese sentido, pero ciertamente no estamos dentro del concepto de verso. Una situación muy similar ocurre con los Haikus de la poesía occidental. De nuevo aquí Paraíso se cuestiona si estamos ante un tipo de verso. Su rastreo nos lleva a ubicarlo en Japón sujeto a una estructura muy estricta: derivado de una forma mucho más antigua (denominada *tanka*), el haiku usará exclusivamente 17 sílabas para su composición. De estas 17 sílabas, su distribución mantiene un mismo rigor. De manera que su distribución tendrá que sujetarse a tres versos de 5, 7 y 5 en cada uno. En lengua castellana, José Juan Tablada realiza a inicios del siglo una adaptación del Haiku; el cual, tendrá dos variantes esenciales: omitir la regla de las 17 sílabas (junto a la regla de los tres exclusivamente) y le da una base rítmica a través de la rima (preferentemente asonante).

Paraíso da dos ejemplos de estas tendencias ya de orden completamente versal:

Libélula (J.J.T.)

Porfia la libélula
por prender su cruz transparente
en la rama desnuda y trémula (Tablada citado por Paraíso 1985: 384).

Blancor (J.R.J.)

Olor de nardo,
mujer desnuda
por los oscuros corredores (Jiménez citado por Paraíso 1985: 385).

Tanto el primer ejemplo de Tablada como el segundo de Juan Ramón poseen dos características que sitúan su verso (esta vez sí) libre: el ritmo fónico y la imagen. En Tablada el nivel fónico descansa en la rima asonante, mientras que en el caso de Juan Ramón la rima es omitida, pero la métrica es beneficiada, hay un metro base (pentasílabos) seguido de un eneasílabo.

De estos hechos hay que derivar algunas conclusiones sobre este apartado dedicado a las formas aforísticas y sus relativos. Lo primero nos impone el tema de la poesía y el poema como prosa; pero el aforismo no representa ninguna dificultad en su diferenciación con el poema. Aforismos de la clase de Lichtenberg o E. M. Cioran representan una vertiente del aforismo completamente allegada a la prosa, cuyas filiaciones son más el silogismo que los refranes y los proverbios. La diferencia es significativa si se toman proverbios o pasajes bíblicos consistentes en sus imágenes, y allí uno encuentra cabida a la frase que recoge Paraíso de Jaimes Freyre y el hecho de tomarlo como una vertiente en el versolibrismo.

El segundo hecho relevante viene del concepto mismo de verso, con el cual no están peleadas expresiones del tipo aforísticas, pero siempre que mantengan las constantes de todo verso, siendo la principal el ritmo en cualquiera de sus expresiones. De este modo, es posible decir que las formas relativas al aforismo (proverbios, refranes, etc.) serán verso libre de acuerdo a su composición y su finalidad, algunas volverán al ritmo con base en elementos fónicos y otros al ritmo del tipo de pensamiento como en los casos de Tablada y Jiménez, respectivamente.

h) Otras definiciones del verso libre

El estudio profundo de Paraíso sobre el verso libre no es el único trabajo que se ha realizado respecto al tema; a lo largo de su libro, Paraíso comenta la deuda con

distintos teóricos o escritores que tomaron la pluma con esmero para ordenar, clasificar y definir, en la medida de lo posible, este nuevo concepto de verso libre (nuevo comparándolo respecto a la larga tradición del verso clásico). En sus reflexiones, y a lo largo de todo su trabajo respecto a este tema, abundan los apuntes de Jaimes Freyre, Rubén Darío, Henríquez Ureña, Amado Alonso y T. Navarro principalmente. Del fruto de estas consideraciones Paraíso extrae su concepto de verso libre y sus tipologías; dicho lo anterior, con el fin de ofrecer un panorama más amplio sobre otras definiciones del verso libre, se presentarán autores alejados de la revisión propuesta por Paraíso y que comparten un espacio de tiempo lo bastante estrecho para considerarlos fruto de una revisión moderna del verso, tal como se le entiende pasado el siglo XX.

Como es indispensable hablar de ritmo, Rafael de Balbín, sin tener la intención de hablar del verso libre, ofrece un punto de vista que no obstante lo legítima, o por decirlo de otro modo, le abre la posibilidad. Dice así:

La unidad del poema tiene su razón inmediata en la personalidad del poeta, y su causa más profunda y decisiva en la finalidad poética buscada por el autor. Esta unidad fundamental del poema, es primordialmente unidad espiritual; [...]. Hay sin embargo bastantes grados diferenciales en la manifestación de la unidad poemática, porque el caudal de necesarias referencias objetivas con que se construye la obra literaria, es muy variable según los géneros o finalidades poéticas (Balbín 1968: 305).

Este aspecto debe quedar muy claro: Balbín aquí no está pensando en el verso libre como tal, pero al hablar de la estructura rítmica del poema, uno entiende que en el seno de dicha definición, vale decir, bajo dicho esquema conceptual, el ritmo del verso libre ya está presente, por lo menos como una posibilidad, una (con sus propias ramificaciones) que posee su propia finalidad poética.

Ahora bien, en su libro *Estructura y Teoría del verso libre* Torremocha ofrece de nuevo el ideal del rompimiento como fundamento de este verso, la diferencia con

Paraíso es palpable, en parte debido a la orientación mucho más general (en el panorama mundial) de esta versificación, de modo que a la hora de ofrecer una definición Torremocha, pasa por alto muchos aspectos que Paraíso sí toma en cuenta. En otras palabras, Torremocha piensa más en el verso libre de la tradición inglesa y francesa, que en el hispánico. Es de tener presente estos hechos para pasar revisión a su definición de verso libre, la cual, indica lo siguiente:

El verso libre no sólo va contra el orden rítmico universal representado por el verso tradicional, sino también contra otro orden de índole racional objetiva que es la sintaxis, aspectos que determinarán en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre (sic) (2010: 9).

Al ser este el origen que Torremocha le adjudica al verso libre, no extraña su definición mucho más puntual, la cual va orientada en términos de estas características: rebelión, rompimiento, sublimación del sentido, y por encima de todo, su cercanía con la música. En palabras del propio Torremocha, el verso libre:

[...] trata de la reivindicación de un sujeto moderno desmembrado y en conflicto y de su modo particular de sentir la ausencia de un orden superior. La ruptura de la sintaxis se lleva hasta los límites con la ruptura visual y rítmica del verso: ahora son muchas veces las palabras en sí – no el verso ni la frase- las protagonistas, la idea desnuda, palabras que parecen aisladas sin conexión, en una recepción que las hace más independientes, más absolutas, más perceptibles, es decir, están desautomatizadas (2010: 10).

A diferencia de Paraíso, las autoridades de Torremocha son el sentir y el sentido moderno, es decir, cuando Paraíso entiende la ruptura como un hecho necesario e intrínseco al verso *per se*, Torremocha desplaza este hecho a razones externas al verso: la nueva sensibilidad, las rupturas lógicas o como se les nombre a las nuevas tendencias que a partir del siglo XIX se expanden. En realidad, parecen dos propuestas que se complementan, aunque siempre guardando las distancias respecto a las tradiciones versales de cada lengua. Fuera de esta discusión no

existe mucha novedad u otros planteamientos respecto a la definición de verso libre por parte de este autor.

Sin embargo, se exponen otras definiciones a cargo de otros estudiosos; por ejemplo, Caparrós al repensar las ideas de T. Navarro, nos dice lo siguiente respecto al verso libre:

Está claro que si consideramos la regularidad como nota diferenciadora del verso frente a la prosa, el verso libre sería prosa y no verso. Y, sin embargo, el verso libre es verso. Habrá que volver a la idea de Lotman, según la cual el principio constructivo del verso es la repetición –frente a la combinación en la prosa- y entonces el verso libre se explicaría por la función poética –repetición de elementos relacionados paradigmáticamente (2014: 197).

Desde la lectura de Caparrós, no puede haber una definición de verso libre exenta de la diferencia esencial entre verso y prosa, marcar esta diferencia y reconciliación es la mejor definición del verso libre que encuentra Caparrós. Conclusión que por supuesto, no está muy alejada de las ya revisadas en el presente trabajo.

Rudolf Baehr define el verso libre con base en la diferencia que existe entre este concepto y el verso clásico suelto. En este sentido, Baehr también entiende el verso libre hispánico como una variante del *verslibrisme* francés. Sin embargo, su apunte al respecto es esclarecedor:

El uso de versos de medida diferente tiene varios grados en su manifestación que van desde la adopción de determinados versos y estrofas poéticas ya existentes (en especial de la silva) hasta el sintagma rítmico del poema enteramente libre, que se adapta sin limitaciones a la voluntad de expresión del poeta, como lo hace la prosa (Baehr 1997: 80).

De manera muy concreta, Baehr nos dice que el verso libre es una variedad cuyas implicaciones son menos históricas que de forma, es decir, el verso libre es la forma

versal que se ha desapegado de los versos y estrofas preexistentes hacia una libertad que cuyos límites los impone la expresión del poeta, cuya manufactura final recuerdan más a la prosa que al verso.

Un último ejemplo se ofrece ahora para abordar la definición del verso, pero ahora desde la frontera del ritmo. En su artículo *El ritmo en el verso libre* Provencio destaca que, a diferencia de la opinión común, el ritmo se nos revela mucho más en el verso libre que en el verso clásico, asegura que:

El ritmo es inherente a cualquier construcción poética y el verso libre cumple más rigurosamente que el clásico con ese precepto porque ser fiel a su especial modalidad de ritmo le confiere carácter propio una vez que ha renunciado a los otros rasgos del verso tradicional (metro, rima, distribución estrófica) (2009: 73).

Su definición apunta, de nuevo, a aquella construcción versal nacida desde la ruptura que se libera de los elementos clásicos del verso tradicional oponiéndoseles. Lo revelador aquí son estas diferencias y las reconciliaciones en el seno mismo de estas definiciones. Al haber marcado desde el inicio de este apartado la diferencia crucial que delimita las definiciones del verso libre, sólo resta mencionar sus puntos en común. Lo cual tendrá una mejor cabida en el desarrollo y análisis de los poetas seleccionados.

Finalmente, todo lo anterior determina el análisis posterior de los autores elegidos para la presente tesis, resulta claro que el presente trabajo no consiste en montar la teoría en los ejemplos señalados (Varela y Fabre), si se ha insistido tanto en la particularidad del verso libre es porque el despliegue teórico sólo es la guía para determinar qué procesos y elementos son posibles de encontrar en un ejercicio particular de verso libre: si se acerca a la narrativa o no, por qué lo hace y cómo determinar si hay un elemento rítmico de base que apoye dicho procedimiento.

i) Conclusiones del capítulo

¿Qué se entiende entonces por Verso libre? Para responder esta cuestión resulta indispensable insistir en un hecho relevante: la libertad que caracteriza este tipo de verso está constreñida en una limitada gama de posibilidades, que no obstante, se actualizan. A eso se refiere Paraíso (1985) cuando escribe sobre una posibilidad de tipología en el verso libre. Pero establecer esta tipología requiere de dos categorías que van a permitir entender la esencia que define todo verso libre: éste debe responder siempre a la categoría de verso, y en segundo lugar, presenta con la misma constancia un ritmo.

Con base en estos dos ejes Paraíso ofrece la siguiente tipología, la cual sirve para determinar lo que en el presente trabajo se entenderá como verso libre:

Modalidades versolibrista



Pensar el verso libre fundamentalmente como un *verso* significa pensar en una unidad estructurante que involucra la periodicidad (es decir, la repetición) de

sus elementos. Lo que comenta Paraíso (1985) genera una reflexión sobre cómo la distancia entre los modos versolibristas y los modos tradicionales involucran una menor o mayor disposición de estas periodicidades o repeticiones. Sea el acento, la rima, el metro o la estrofa, si el verso libre posee un predominio (aunque considerablemente menor al del verso tradicional) de cualquiera de estos elementos, se le considera un verso libre con base en ritmos fónicos.

Aquí ya se ha topado con el otro gran factor para determinar un verso libre: el ritmo. Los ritmos fónicos no son los únicos que determinan el ritmo que califica a un verso como tal, sino que también participan los ritmos que Paraíso llama semánticos. Por tanto, el verso libre será tal, en tanto que presente de uno u otro modo (fónico o semántico), las formas de verso y ritmo. Ahora bien, otro aspecto que debe quedar en claro, y que servirá para realizar los análisis posteriores, es en qué medida cada poeta escribe un verso libre propio. La distancia entre innovación y renovación es esencial, o en otras palabras, no sólo basta determinar qué clase de verso libre tratamos con el poema en cuestión, sino en qué grado de experimentación se está según el verso libre de tal o cual poeta.

CAPÍTULO 2 EL VERSO LIBRE EN ALGUNOS POEMAS DE VARELA Y FABRE

a) Dos poetas contemporáneos

- Hernán Bravo Varela

Poeta, ensayista y traductor nacido en la Ciudad de México un 10 de noviembre de 1979, Hernán ha contado con una actividad febril desde sus inicios, gana a los 19 años su primer galardón literario, el Premio Nacional de Poesía Joven 'Elías Nandino' gracias a su poemario "Oficios de ciega pertinencia". Desde entonces el joven poeta no parará de aparecer en antologías, revistas o periódicos con artículos, reseñas y principalmente poemas. Licenciado en Literatura y Ciencias del Lenguaje por la Universidad del Claustro de Sor Juana, en 2002 bajo el sello editorial Ediciones el Ermitaño publica el poemario que lleva por nombre *Comunión*.

En el mismo año prepara con Ernesto Lumberras (poeta Jalisciense nacido en 1966) una antología sobre la poesía mexicana de reciente producción, que lleva por nombre *El manantial latente*. Pasarán ocho años en los que sus publicaciones de poesía se detendrán, Varela suplirá este hecho con publicaciones constantes de traducciones y hacia el año 2008 aparecerá su primer libro ensayístico titulado *Los orillados*. En él Varela se ocupará de poetas orillados, por la tradición y por sí mismos, poetas de escritura salvaje o caótica que Varela asimila a las distintas variantes (o posibilidades) de la rareza. El ensayo de 2008 es en sí una revelación estética del propio Varela, que por aquel entonces, preparaba el material para sus poemarios más recientes: *Sobre naturaleza, Realidad & Deseo producciones* y *Hasta aquí* poemarios publicados en 2010, 2012 y 2014 respectivamente.

Al inicio de la presente investigación se hizo referencia al número de apariciones (en artículos de revista y periódicos) que le han valido (tanto a Varela como a Fabre) los poemarios aquí analizados. No obstante esto, es importante destacar que los poemarios y sus poemas carecen de una bibliografía seria (en el sentido crítico o académico), las referencias que adelante se exponen para cada uno no pasan de ser comentarios, reseñas y textos que son un guiño de alabanza (además del aparato publicitario) muchas veces escritos por conocidos de los poetas.

Como la principal referencia del presente trabajo radica en su poemario *Hasta aquí* será necesario revisar las palabras del propio poeta sobre su labor y las consideraciones de la crítica respecto a su obra. Hernán Bravo Varela, como se ha podido observar gracias a la pequeña semblanza descrita arriba, es un poeta mediático que concedió diversas entrevistas sobre su poemario. En una entrevista realizada para el periódico *La Jornada* Varela se pronuncia en los siguientes términos sobre la poesía:

La poesía no puede explicarse, por más que existan los pruritos de críticos especializados. Pero cuando se lee un gran poema, se entiende

algo sin entender, pues se trata, por decirlo de alguna manera, de un proceso más gnóstico que cognitivo (2014).

Es una afirmación que nos habla de la poética de Hernán Bravo Varela más que de la poesía, y, sin embargo, desde esta creencia el poeta dice que la poesía se divorcia de quien la enuncia (vale decir, el poeta) para recrear su propia verdad o sus múltiples verdades. La poesía, nos dice el escritor mexicano, corre paralela al poeta, pero a su vez tampoco puede apretarse al triángulo platónico donde la belleza es lo bueno y lo verdadero, sino que, al contrario, la única honestidad que le queda al poeta es la honestidad intelectual, y en ella hay cabida para todo tipo de elementos.

Y en efecto, esta suerte de heterogeneidad (cosa muy afincada en la conciencia poética moderna) tendrá un lugar y una forma particular en *Hasta aquí*. En los poemas de este libro, se afirma una prerrogativa que el mismo poeta ha mencionado en la entrevista:

Es importante que hoy día la poesía incorpore elementos de ficción y de crónica. Muchos poetas creen que el poema trabaja con la verdad. Eso me parece ya ridículo, aburrido y absurdo. No dejan de ser creencias pintorescas y hasta de una rara belleza, pero ya no manifiestan lo que el espíritu de la poesía expresa hoy: contaminación, mezcla, movimiento incesante, inquietud, desequilibrio, problematización... Hoy nadie encuentra 'verdades' en el poema, apenas se encuentran atisbos de ella cuando bien nos va (Varela, 2014).

Esta condición se confirma en la serie de poemas que conforman su último libro, *Hasta aquí* tiene cinco secciones que pueden leerse como capítulos de una narración. La contaminación, la mezcla, el diálogo entre géneros, o las condiciones a las que Varela presta atención, retendrán dicha condición gracias al uso muy particular y experimental del verso libre que usa. Crónica o narración serán elementos que dentro del poemario discurren gracias a disposiciones que el poeta ha acumulado según la larga tradición del verso libre, pero esto será analizado con

detenimiento más adelante. Lo que se destaca aquí, es la conciencia propia del poeta sobre la materia que maneja. Sin que sus declaraciones sean un caso cerrado, merecen la atención para servir de guía; así, la entrevista concluye con un programa temático que resume el libro en toda su extensión, nos dice Varela de estos cinco apartados: “pretenden ser una especie de confesiones o autobiografía ficticia en verso”. Por supuesto, esta condición de verso será puesta a prueba según los criterios del verso libre.

Con poco más que agregar, se selecciona aquí otra entrevista, esta vez a la revista digital, *Sin embargo*, donde Varela habla extensamente sobre sus poemas incluidos en *Hasta aquí*. Nos dice:

Tanto el poema que abre como el que cierran el libro son, además de la descripción de mi pérdida de peso, la enunciación de una estética – nunca mejor dicho- y de una voz ficcional que habla en el principio y en el final (2014).

Esta voz ficcional se resume en la idea narrativa que recorre todo el texto, como lo describe él mismo más adelante en la entrevista:

Hay una vocación de relato. Desde un principio quise hacer pequeñas historias en verso. Que ese relato quedara subvertido en las entrañas líricas del texto y que al mismo tiempo el lirismo quedara coartado por la vocación narrativa. Es una serie con muchos boicots y experimentos. Es un plan para disolver fronteras entre los géneros, entre la biografía y la autobiografía. La mutación es la marca de la poesía, se hace por la caída de los dogmas. La estética ha dejado de ser metafísica para volverse concreta (2014).

A pesar de que hay una clara idea *a priori* del poemario de Hernán Bravo Varela, se incluye aquí un comentario crítico a cargo de Christian Peña incluido en la sección del ‘Confabulario’ de El Universal. Se trata de una crítica muy sucinta que repasa desde el exterior los componentes básicos del texto de Bravo Varela; Peña destaca la aleación de un sentido en su experimentación, en *Hasta aquí*, que le ha

hecho recordar una prerrogativa de T.S. Eliot, la de experiencia y lenguaje. Por esta razón, Peña destaca lo siguiente:

Hasta aquí muestra una manera singular de confesar el lenguaje, una música que da pie a recuerdos desconcertantes por lejanos e imprecisos, la poesía que gana silencio al perder peso muerto; el catalizador en la analogía de Eliot. En este libro cada poema se critica a sí mismo, una lección difícil de entender y, aún más, de poner en práctica (2015).

La confesión se vuelve una crónica, da voz a una intención narrativa que es consciente de su posición experimental; en todo caso, lo que Peña destaca de *Hasta aquí* es que en su propia manifestación traza su propio borde, pero especialmente, que tiene plena consciencia de ello, y de ahí que afirme más adelante:

Hasta aquí confiesa las inquietudes y acentos de una voz potente en su espesor, densa en su búsqueda; una voz que calienta y abrasa, demanda y consuela, reafirmando que la poesía no es las heridas acumuladas como prueba de lo sufrido, pero tampoco la “experimentación” o a cuanto término se recurra para regodearse en un lenguaje que, en más de un caso, no alcanza el balbuceo (2015).

Otra de las interpretaciones de este poemario nos habla de lo siguiente:

Hasta aquí es, sobre todo, un diálogo acerca de lo humano. Nuestro contexto hoy es un montaje: Si Hernán fuera un programa informático (De acuerdo con Google), sería un Mix & Mash: los paréntesis en los títulos, las notas, el gulear, lo copypasteados son una declaración contra el fundamentalismo de lo que debe ser y (nunca) es. Un poema no es una figura geométrica perfecta. No es una cuadratura de colección, no es un círculo envidiable. El poema está conformado por una serie de vértices (desiguales, irregulares, cabrones) y hay que buscarlos. (Villeda 2016: s/p)

Las escasas críticas del libro de Bravo Varela dificultan la búsqueda del tema al que el presente trabajo se aboca; sin embargo, la crítica de Peña ha servido para localizar y reafirmar las líneas generales que servirán como vía de acceso al análisis versal de su poesía. A primera instancia tenemos un elemento que el verso libre ha destacado desde sus orígenes: su maleabilidad narrativa determina un ritmo (que

no obstante debe ponerse a prueba como en los ejemplos de Borges) muy particular, y es en este ritmo (aunque no exclusivamente) donde Varela crea sus poemas.

- Luis Felipe Fabre

Luis Felipe Fabre nació un 1° de octubre de 1974 en la Ciudad de México; estudió comunicación en la Universidad Iberoamericana y literatura hispanoamericana y española en la Universidad de Salamanca. Como escritor destaca como poeta y ensayista, además de impartir clases de literatura y ser editor para la Universidad Iberoamericana. En la actualidad cuenta con tres libros de poesía bajo su autoría, además de antologar una colección de nueva poesía mexicana llamada *Divino Tesoro*. Sus tres libros son: en 2007 *Cabaret Provenza* (el cual es una reunión de su producción poética que va de 1996 a 2006), en 2010 *La sodomía en la Nueva España* y en 2013 *Poemas de terror y de misterio*.

Una mirada rápida por la poesía de Fabre revelaría a un poeta que sabe agrupar con pocas palabras, hallazgos sonoros a través de la ironía y la risa. Y se menciona porque estas circunstancias, en apariencia banales, son los procedimientos que se agregan a los elementos analizados dentro del verso libre. Dicho lo anterior, Fabre posee un lenguaje transparente y cotidiano, que, no obstante, es renovado desde el papel que le hace jugar en sus poemas, y a la vez, utiliza este mismo recurso para el beneficio de una ironía que horada precisamente lo que se entiende por cotidiano o extraordinario. El crítico Le Calvez (aunque comentando otro libro de Fabre) destaca la siguiente particularidad en la poesía de Fabre:

Contra la verborrea poética, Fabre propone una poesía mínima donde combina los mismos elementos de distintas formas, y deja espacios vacíos o silencios que permiten que lector y autor interactúen, imaginen, gocen (2007).

¿Esta característica hace eco de una tradición hispana del verso libre o recuerda más aquellos espacios en blanco de Mallarmé? Esta cuestión será analizada en los siguientes apartados, pero sin duda Fabre destaca por su innovadora reconciliación de un culto y una herencia popular vertidas a una poesía que ironiza y que saber hacer un jolgorio de su propia virtud verbal; características todas que se han visto dispersas en la larga tradición del verso libre hispánico.

Poemas de terror y misterio también ha sido objeto de numerosos artículos, aquí se exponen un par de muestras al respecto.

Por ejemplo, Francesca Dennstedt expone:

En *Poemas de terror y de misterio* los zombis y otra clase de monstruos, como la propia sor Juana, son las herramientas que pretenden desestabilizar la poesía. Pero se necesita algo más que una catástrofe zombi para sacudir el texto de su monotonía: parecer ser que la madurez poética no le ha sentado del todo bien a Fabre. El problema mayor del libro no es el uso abusivo de una retórica conocida sino que parece ser que los agujeros se han llenado. Para Fabre la poesía siempre ha sido una herramienta para ensayar la propia poesía: ¿esto que estoy leyendo es un poema?, ¿cómo se sostiene un “bello decir” dadas las circunstancias? En sus anteriores libros ha quedado claro que la poesía en la actualidad tiene que ser algo más que lenguaje. Quizá sea cierto que *Poemas de terror y de misterio* es el texto de Fabre donde mejor se ajusta la necesidad poética a la realidad del mundo, sin embargo ésta última parece devorar todo intento por ensayar la poesía: no hay huecos –salvo los que dejan los zombis– para leer en el poema. O más bien, no me gusta la respuesta que parece llenar el agujero: la poesía ha dejado de ser lenguaje y se ha convertido en un remake, en película gore (2014: s/p).

Por otro lado, perenganito dice: Heber...tú... .I.

Ahora bien, ¿cómo se ha procedido al análisis de los poemas? De los dos autores se ha seleccionado un libro de poemas del cual se extraerán poemas en específico que *a priori* parezcan o tengan las formas de un verso libre. Esto evitará encontrar y analizar poemas lícitamente métricos o tradicionales, a la vez que se evitan los poemas en prosa o las prosas poéticas de tales obras. Para el caso del autor Hernán

Bravo Varela se ha escogido su libro *Hasta aquí* mientras que para Luis Felipe Fabre se ha escogido *Poemas de terror y de misterio*.

El siguiente paso consiste en realizar una selección de poemas de cada obra en función de las variedades de verso libre que se manejen en dicho libro. En otras palabras, si el poeta a lo largo del libro domina un estilo (que en este caso se traduce a una categoría de verso libre según Paraíso) y no existe variación en su forma, los ejemplos a analizar no excederán la tercia de casos. En el caso contrario, se concederá un espacio para que los ejemplos a analizar puedan alcanzar la quinteta de poemas o más según la variedad.

Debe quedar en claro que se trata de un análisis en función de los elementos y procesos en el verso libre, un estudio, en todo caso, inmanente que buscará su justificación a partir de los siguientes niveles: fónico, morfológico-sintáctico y semántico pero ajustados a la función que cumplen en el verso libre tematizado principalmente por Isabel Paraíso. Es decir, la aplicación irá ajustada a la propia propuesta de lectura, la cual, finalmente, complementará la identificación de los procesos (o intenciones) y de los elementos presentes en los poemas analizados.

b) Análisis de los poemas de Hernán Bravo Varela – Hasta aquí

El libro del poeta Bravo Varela *Hasta aquí* comienza con un poema que responde al título de (Antes), el cual puede ser dividido en tres partes: la primera abarca un poema en prosa de un solo párrafo, en seguida, la segunda parte que consta de 11 estrofas y la tercera parte con versos sueltos que hacen pensar a la vez en estrofas. Por último, existe otro elemento dentro de los versos del poema; fuera del verso, a modo de anexo de este, hay una marca textual que acompaña ciertas estrofas y que indican el movimiento, el hecho de que transcurre un suceso, en este caso, a través de la pérdida de peso.

La primera división de este poema incluye un párrafo que es leído como un poema en prosa con la notación anexa de 137kg. A continuación, se expone el poema para analizar y desarrollar la idea de verso libre presente en este texto (Varela 2014: 12-14):

Y el estómago
se hizo más sucinto, el lenguaje, económico;
el silencio, una suntuosa falsificación.

De la medida en poetas casi siempre
blancos, delgados y europeos, Era
admirable la reducción de tallas,

la gradual eficiencia de las formas, el
progresivo aumento en el consumo
de vegetales, la victoria unánime

122kg

en la guerra intestina. Y el obeso ganó
seguridad, perdió retórica; mal de
amores, su cuerpo había ganado

la lotería del cuerpo, nadie pudo saber
quién era, al cabo de unos meses,
enfundado en su nuevo traje – cómo

se ajustaba a su fofa desnudez, a sus estrías
blancas y a su carne, que presumía de
subdesarrollo

y una exitosa mortificación. Se quedó
quieto, ya no fue a ninguna parte; llegó
con magras ambiciones

117kg

de conquistar el mundo que quedaba, y así lo
hizo. Estableció su imperio,

se hizo su propio súbdito, creó leyes
inflexibles y generó riqueza

con políticas de racionamiento. Se amó por
puro afán, furor y escándalo,

pero su monarquía fue prudente, meticulosa

como el miedo mismo

112kg

a ejercer el poder. Delirios de modestia.

Narcisismo ilustrado. Revolución con nombre

de flor parasitaria. "Ya no es ni la sombra

de lo que fue algún día. Flaco favor se hizo."

Comenzó la debacle. Las masas se encendieron:

"¡La gente está perdiendo peso!", "¡Vengan a ver

la grasa por las calles!" Luego la dimisión,

el exilio forzado y la salida fácil:

el rebote. De nuevo nostálgica y tajante,

se sentía la amenaza del amor a sí mismo.

102kg

Había que contar la historia de ese

amor antes de que la hambrienta turba

irrumiera en su casa abandonada.

El esquema métrico y rítmico es el siguiente:

1.- 4

2.- 12

3.- 14

4.- 11 (¿12?)

5.- 11 (¿12?)

6.- 11 (¿12?)

7.- 13 (¿12?) _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

8.- 12 (¿10?) _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

9.- 11 (¿12?) _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

10.- 14 (¿13?) _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

11.- 12 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

12.- 10 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

13.- 15 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

14.- 9 ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

15.- 11 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

16.- 15 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

17.- 12 ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ , _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

18.- 5 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

19.- 14 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

20.- 13 ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

21.- 7 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

22.- 14 (¿15?) _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

23.- 8 ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

24.- 11 ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

25.- 11 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

26.- 14 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

27.- 8 _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _ ' _ _ _ _ _

¿Cómo se compone el poema que abre el libro de Bravo Varela? En primer lugar, por un fragmento de poema en prosa seguido de un poema versal con las siguientes características: 42 versos divididos en 13 estrofas, de las cuales, 7 poseen tres versos y 7 más son pareados; el resto son, en rigor, versos sueltos. El poema no presenta ningún tipo de rima, así como una ausencia de golpes acentuales que hagan palpable un ritmo fónico -constante- a lo largo del mismo. Éste puede dividirse en tres unidades que lo estructuran y justifican como un ejemplo de poema en verso libre: la primera parte las notas que presentan los kilogramos (y que estructuralmente no forman parte de la métrica versal aunque sí son un señalamiento del conjunto estrófico); la segunda implica el juego de estrofas que va en descenso, desde el poema en prosa hasta las estrofas de tres que van descendiendo hasta pareados y finalmente en versos sueltos; y finalmente, el establecimiento de metros heterométricos a lo largo de todo el poema.

Así pues, el primer punto a destacar aquí es la heterometría de este poema; en ese sentido, no se encuentra una regularidad que apunte a un verso tradicional ni a un verso libre con predominancia de ritmo fónico. Existe, eso sí, un balance que apunta a la regularidad, si en determinados versos se anulan ciertas sinalefas o se apuntan determinados hiatos, los versos apuntan a una regularidad. La razón de no realizar esta operación consiste en la siguiente: hay versos que no poseen este recurso y definitivamente no forman parte de la supuesta homometría. En otras palabras, aquí se ha preferido optar por la heterometría de este poema en favor de un realce de sus figuras de pensamiento, dado que no se ha encontrado una razón métrica y rítmica (por ejemplo, la fluctuación, las cláusulas, o la versificación libre métrica).

Debe recordarse lo que discute Paraíso sobre el ritmo y la métrica de Jaimes Freyre en su poema *El alba*, durante aquellos primeros tientos entre la métrica versolibrista y la métrica tradicional: “Pero esta silva no puede catalogarse como silva modernista par, puesto que también hay algunos metros impares (6 en total), y, sobre todo, porque los metros pares tampoco presentan armonía rítmico-acentual, con lo cual la impresión acústica de conjunto es muy distinta de la producida por la métrica tradicional” (1985:74).

En el caso que nos ocupa ocurre algo muy similar, no es sólo que los versos jueguen con la composición métrica (endecasílabos, dodecasílabos, alejandrinos o pentadecasílabos) que en ocasiones incorporan versos pares e impares de menor medida (todos de arte menor), sino que también es muy marcada la ausencia de ritmo fónicos reiterativos. Sin embargo, las armonías rítmicas (que las hay) son alteradas a lo largo del poema además de que a nivel estrófico se realiza una modificación, la cual, será la que nos llevará a pensar estos versos en función del verso libre.

En el verso 5, por ejemplo, existe una fractura donde el acento, pues cae en 1°, 4°, 8° y en 10° a diferencia del ritmo de los otros dos versos que conforman la unidad estrófica, puesto que la única reiteración acentual está en la 10° (que por supuesto es la penúltima) y ocasionalmente en la 4° y 6°. Ahora bien, este fenómeno se repite a lo largo de todo poema; pero en realidad lo que le otorga la categoría de verso libre estriba más en su capacidad de ofrecer otro ritmo: el ritmo de pensamiento así catalogado por Paraíso.

¿Cómo aplica el ritmo de pensamiento en este poema de Bravo Varela? En un ritmo estrófico y no versal. Es decir, en un ritmo que se construye con la idea general que el poema mismo expone: semánticamente éste trata de exponer no sólo una pérdida de peso, sino una pérdida de lenguaje; en paralelo, lo que se tiene

es una pérdida de versos, de modo que las estrofas terminan por ser versos sueltos, y es de esta manera que se está ante un tipo de gradación en descenso que abarca tres niveles: semántico, visual y estrófico.

Aquí es donde sirve regresar al inicio de (*Antes*), recordemos que comienza con un poema en prosa antes de pasar a los versos estróficos. El ritmo de pensamiento, pues, se asimila a una tendencia visual, el grueso del poema en prosa (tipográficamente) que abre el poema (*Antes*) se amoldará a este ritmo de pensamiento cuando se acople a los versos que pierden grosor a nivel visual y de lenguaje.

La nota que acompaña los versos (sin formar parte de estos) sobre los kilogramos que van en descenso favorecen esta lectura: cuando comienza el poema con la forma en prosa se nos indica el peso inicial 137kg. Terminado este apartado comienzan los versos: primeras estrofas de tres versos con la marca, entonces, de unos 122kg, luego, pareados con la marca de 117kg, y finalmente, versos sueltos que ocupan dos marcas, 112 kg y 102 kg hasta el final del poema.

Toca revisar ahora el contenido del poema para determinar y reforzar la idea de un ritmo de pensamiento que atravesase toda la composición del mismo. Al no tratarse de una modalidad versal, se obviará la parte del poema en prosa (que, no obstante) forma parte del poema en su totalidad.

El primer verso nos ofrece sólo una idea, aquella de un estómago, que en el segundo y tercer verso nos ofrece sus características a partir de los siguientes elementos: un estómago sucinto que en paralelo se asimila a lo *económico* del lenguaje, y finalmente, en una asimilación al silencio en cuanto a términos negativos o de pérdida. La siguiente estrofa introduce un nuevo elemento, y una repetición del ya mencionado: *Admirable la reducción de tallas* repite el ritmo de pensamiento, ya

presente, en la primera estrofa. Lo mismo ocurre con los versos 8,9, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 26, 31, 34,35, 37, 38, 40 y 42 cuyos valores (a través de sustantivos o adjetivos) poseen un valor o una función de reducción.

En cada uno de estos versos la repetición de idea tiene por eje el sentido de la pérdida: hay unas reiteraciones de elementos que refuerzan la idea central del poema a través de sus contenidos, pero radicalmente apoyado por los elementos visuales. ¿Estamos en rigor frente a un ritmo de pensamiento? Si se atiende a lo que Paraíso comenta en el apartado de cómo el ritmo de pensamiento va construyendo poco a poco una imagen final, este hecho se amolda al ejemplo revisado. Por la presencia de palabras, y el paralelismo de elementos que lo asimilan a un hecho cotidiano como es el perder kilos, lo que tenemos al final no es otra cosa sino una metáfora construida sobre el peso en sí mismo. El peso del lenguaje con su correlato en peso corporal, la pérdida de identidad con su correlato en peso corporal; la pérdida de poesía con su correlato en peso corporal. Así pues, tenemos un poema que ha construido un ritmo con base en esta gradación de elementos que se incorporan poco a poco con el fin de obtener un impacto en los tres niveles ya dichos: estrófico, semántico y visual (los tres de la mano, por supuesto).

Y este tipo de logros, sin duda no una innovación, pero sí una renovación, es un hecho que depende de una composición característica del verso que los estudiosos llaman verso libre. Pero casos como el poema revisado son una excepción (en tanto su consistencia y bien acertadas renovaciones): a continuación, se expone otro poema que nos dará más pistas para determinar los usos del verso libre en *Hasta aquí* de Hernán Bravo Varela. El poema a analizar lleva por nombre (*De acuerdo con Google*) (2014: 112).:

(De acuerdo con Google)

Hernán es uno de los más poderosos que haya azotado al este del Pacífico.

Hernán se mueve en aguas cada vez más frías y su disipación está prevista en veinticuatro horas, máximo treinta y seis.

Hernán es increíble.

Hernán es hijo del ecuatoriano Amado Arauz y de la panameña Reina Torres.

Hernán es un graduado de la Estatal de Stockton, donde se licenció en artes visuales y se especializó en fotografía.

Hernán es el autor de libro.

Hernán es.

Hernán está previsto que decrezca.

Hernán no tiene empacho en trabajar con alguien por cuya carrera sienta respeto y gran admiración.

Hernán es de buenos modales.

Hernán es una estrella que despunta en el mundo de los díyeis.

Hernán está en control.

Hernán aún trabaja en su papel.

Hernán está capacitado para afrontar el reto.

Hernán es tan dinámico y agudo como un joven cualquiera.

Hernán no es todavía seguro.

Hernán es un gran jugador y un buen amigo.

Hernán es bogotano.

Hernán es un artista.

Hernán es libre.

Hernán es una rara categoría cinco de huracanes.

Hernán es nuestro.

Hernán tiene razón.

Hernán es muy común.

Hernán se debilita.

Hernán está mejor organizado.

Hernán es un recurso inestimable.

Hernán trabaja ahora en algunos retoques.

¿De qué elementos dispone el siguiente poema? Se sobrepone el hecho de que se trata de un poema que sólo usa versos sueltos (se ha respetado la disposición que muestra la caja de edición del libro, de ahí que no haya ninguna estrofa). Al carecer de una estructura estrófica estamos ante una variante de verso libre que sólo engloba un tipo de ritmo; pero antes de especificar las razones para marcar el ritmo, se deben puntualizar dos aspectos formales del presente poema: la ausencia de una métrica regular, en primer lugar, y la ausencia total de rimas.

En resumen, el poema presenta una ausencia de ritmos fónicos (a excepción del valor anáforico en todo el poema); su estructura se subordina a una experimentación en dos sentidos. El primero abarca una tentativa composicional que recuerda las inventivas dadaístas y vanguardistas, pero en este caso, no hay un mecanismo aleatorio (como la bolsa llena de palabras que van saliendo al azar) ni una inscripción de flujo libre de pensamiento (por ejemplo, la escritura automática en los surrealistas). La composición que usa Hernán Bravo Varela es de otro orden: los resultados de una palabra en el buscador de internet.

¿Qué importancia tiene este hecho y dónde radica su fuerza? El buscador de internet implica un hecho fortuito donde el poeta sólo repite información y lo va trazando en su poema. Pero el hecho fortuito (el tipo de información que no se sabe, pero que en definitiva forma parte de su sustancia) es aquí una fuerza social, dado que la información que muestra el buscador de internet no depende del poeta, sino de los contribuyentes que han colgado una página o cierta información. El procedimiento de composición es lo que da la manufactura al poema: de ahí que no exista una forma estrófica, y se esté ante un poema de versos sueltos exclusivamente.

Pero si se sigue a Paraíso, debe existir un elemento que dote al verso de ritmo para que pueda considerarse verso libre. El ritmo implicado, entonces, no es otro sino el ritmo de pensamiento que Rubén Darío usó en su poema *Heraldos*. No obstante, la diferencia sustancial de este poema con el de Darío es que el poema de Hernán Bravo no sólo es de corte paralelístico⁸, pues la imagen de pensamiento es una constante en cada verso: el nombre Hernán. Acumulaciones y repeticiones son, entonces, los elementos que dotan a este poema de un ritmo de pensamiento sumado a los factores fortuitos en su sistema de composición.

En el propio libro *Hasta aquí* se resalta este elemento de composición, es el propio Hernán Bravo quien, en una nota al final del libro, despeja la cuestión de la siguiente manera:

“(De acuerdo con google) es el producto de una visita a www.googlism.com, un sitio que ‘averigua lo que [el buscador] Google piensa de uno, de sus amigos o de cualquier cosa’. El poema, en

⁸ O incluso puede decirse que no es paralelístico. La cuestión aquí pasa por cómo los elementos en paralelo (el nombre Hernán junto al verbo) no indican una lectura de suma de valores, sino que obligan a pensar en una disparidad, una dispersión.

realidad, es una edición de los resultados que aparecieron al teclear mi nombre propio y está dedicado a Daniel Saldaña Paris” (2014:120).

Dada la intención y determinado el tipo de ritmo del que se hace uso el poema, el verso libre de este poema es mucho más sencillo, en realidad, muy sencillo. La única unidad que presentan estos versos depende exclusivamente de la voluntad de organización a partir del material en internet. Así pues, Hernán se vuelve una polisemia que determina el contenido del poema, la intención final es esa; ahora bien, su disposición abarca los siguientes aspectos: comienza con las cualidades de un huracán en el primer par de versos, para luego volver en versos posteriores en dos ocasiones más; la otra cualidad abarca a personas en específico con cualidades (y ahí se ve el trabajo de selección) excluyentes, sin mencionar, por ejemplo, el verso suelto que sólo denomina que “*Hernán es*”.

Salvo por este trabajo de organización, selección y disposición versal, los versos libres que pertenecen a (*De acuerdo con google*) sólo involucran uno de los aspectos que Paraíso concede para tratarlos como tal, un ritmo de pensamiento que se sostiene básicamente por la presencia y repetición de su denominador común que contrasta consigo mismo, a diferencia del ejemplo de Darío que aplica para un juego paralelístico.

El contraste entre estos dos poemas ofrece un ligero panorama sobre los elementos que el poeta usa en sus versos libres: dados los ejemplos analizados, se tratan de dos tendencias casi seguidas dentro del mismo trabajo escrito. En primer lugar, un tipo de verso libre cuyas resonancias hacen pensar en un verso libre de tipo de pensamiento. En segundo lugar, el verso libre de ritmo de pensamiento que sólo armoniza repeticiones y acumulaciones semánticas con base en un juego compositivo. Y esto es lo importante a destacar llegado este punto, el valor de la composición que el verso libre comienza a mostrar dada su flexibilidad.

Hasta aquí se separarán estos dos poemas del siguiente grupo de poemas a analizar. Esto se debe a lo siguiente: en rigor, las categorías de Paraíso no aplican o encajan a la perfección con este par de poemas anteriores. Paraíso no habla del verso libre y su tendencia con lo visual-semántico; pero el poema (*Antes*) otorga sus propias pistas con base en las categorías preestablecidas de Paraíso. Y lo mismo ocurre con (*De acuerdo con Google*), hay una intención y un procedimiento exclusivos del verso libre, ¿pero forma parte, íntegramente de las categorías examinadas? Aquí se postula que la respuesta es negativa. Porque este poema, con sus versos en particular, no están pensando en un producto final (el poema por supuesto, pero para este trabajo, el verso como tal), en rigor estos versos no se han escrito, se han seleccionado; y acaso la intuición del poeta sea esa, poner el dedo sobre este tema en específico: la poesía no se escribe, pero sí se selecciona su material. Es su composición y, por paradójico que suene, no el verso, quien dictamina este ejemplo como un verso libre, aunque claro es una paradoja únicamente en los límites teóricos de la propuesta de Paraíso.

Así pues, aquí los ejemplos novedosos se clausuran; en el siguiente grupo de poemas, los versos libres de Bravo Varela son completamente identificables a una tradición mucho más ajustada, lo cual no significa la ausencia de un sello personal por parte del autor. Dicho lo anterior, se procede a analizar el siguiente poema (2014: 17-18):

(Te invito a mi fiesta el próximo viernes a las 14:00 horas)

Cumpleaños de Roberto Luna Aceves. (11)

Tercero de primaria y ocho años. (11)

Showbiz Pizza, payasos, confeti, espantasuegras. (14)

Nuestras madres hablaban y fumaban (11)
sin mirar a sus hijos en el área de juegos: (14)

unos se zambullían en la alberca (11)
de pelotas de plástico, los otros (11)
devoraban su séptima (7)
u octava rebanada de pastel, (11)
y uno más estaba por marcharse (11)
con un desconocido. (7)

La madre de Roberto se dio cuenta (11)
y logró rescatarme justo a tiempo, (11)
muy cerca de la caja. (7)

Ya no recuerdo ahora (7)
si al tipo lo llevaron al ministerio público (14)
o si emprendió la fuga como yo (11)
—que me encerré en el baño, (7)
me tapé los oídos, (7)
cerré los ojos (5)
y esperé a que la fiesta (7)
(o el eco de la fiesta) se apagara, (11)
el sonido improbable de un portazo (11)
y un coche en movimiento que se aleja. (11).

En este poema el esquema métrico acentual está mucho más ajustado a una forma fija y tradicional. Para empezar, dispone su organización de estos metros intercalados y puestos a voluntad del poeta: endecasílabos y heptasílabos en mayor medida, se intercalan algunos alejandrinos (perfectamente medidos) y un pentasílabo suelto. El poema comienza con tres versos sueltos y en seguida tres estrofas. Pero es su disposición marcadamente acentual la que confiere ritmo a este poema. Un análisis sucinto verifica que la mayoría de los acentos caen en 6, 8 o 10; la regularidad, en todo caso, más marcada, es el acento en 6° (salvo, por supuesto, para el pentasílabo).

¿Entonces dónde catalogar el poema? Al tener una marcada intención rítmico fónica, se le habrá de ubicar dentro de ese primer grupo; la presencia notoria de los endecasílabos y de los heptasílabos otorgan la pista más evidente para resolver el asunto. Paraíso entonces nos ofrece dos tipos de silva libres; la par y la impar, como hay una marcada tendencia de versos impares (desde el pentasílabo

hasta los heptasílabos y endecasílabos) esta silva de Bravo Varela bien puede sostenerse como una silva libre impar. No hay que olvidar que esta silva, en la definición de Paraíso, admite ocasionalmente versos con metros pares (que en este caso son los versos alejandrinos), lo cual no representa ningún problema para su identificación.

Te invito a mi fiesta... ofrece un modelo de verso libre muy usado en todo el poemario de Hernán Bravo Varela, he aquí el siguiente ejemplo (2014: 29), para ilustrar esta tendencia, antes de pasar a otras modalidades puestas en los poemas:

(Por tiempo indefinido)

Cada veintiocho años (7)
viene Saturno y mueve todo de su sitio, (14)
hace mudanza sin mover un dedo. (11)
Y terminamos siendo los planetas que giran (14)
alrededor de él, caprichos de su órbita, (14)
satélites soviéticos (7)
que amanecieron rusos federados. (11)

(Corte de caja, rito de paso, graduación (14)
de la licenciatura trunca o los anteojos. (14)
Purga de bibliotecas, quema de pastizales). (14)

Pasajeros que a los cincuenta y seis (11)
y a los ochenta y cuatro despegan con el mismo (14)
pavor hasta la hora del aterrizaje, (11)
o se encuentran formados allá abajo, en la pista, (14)
y aguardan instrucción para su desembarco (14)
-aviones con personas que tampoco (11)
pueden bajar, cuyas maletas giran (11)
y giran en la banda de equipaje. (11)

Se nota a primera vista que el esquema cumple la misma función que en el poema anterior, de nuevo los versos de siete, once y catorce nos determinan ante la presencia de una silva libre impar. Aquí no hay versos sueltos, pero sí tres estrofas; la primera es la que tiene la variación total de los tres metros, la segunda

estrofa sólo maneja alejandrinos y la tercera sólo intercala los versos de once y de catorce.

Pero no es tanto la formación estrófica la que hace pensar en la silva libre impar, sino el empleo completamente consciente de heptasílabos y endecasílabos (con mayor predominio) y los ocasionales de catorce sílabas. Así, *Por tiempo indefinido* comunica la experiencia del poeta ante las crisis de la edad; el primer verso nos lleva a pensar sobre la crisis de los treinta, la presencia de Saturno es una alusión sobre esta influencia y de allí el poeta se desata a los derroteros de las subsiguientes crisis que probablemente le esperan: la de la edad madura (“Pasajeros que a los cincuenta y seis”) y la de la vejez (“y a los ochenta y cuatro”). El complemento es la muerte que funge como sombra detrás de todas estas crisis a través de una metáfora sobre el aterrizaje y el desembarco, una figura clásica del arribo en el imaginario sobre la muerte.

En todo caso, se realiza esta valoración para pensar en la cualidad del verso libre dentro de la composición del poema. Innegablemente hay una organización voluntaria, el elemento de libertad ya depende de esta regulación dentro de la silva; es decir, los dos versos heptasílabos tienen también la marca del inicio de las crisis, tanto el primer verso “cada veintiocho años” como el sexto “satélites soviéticos” indican esta primera fase, el inicio de un viaje que termina en una incógnita más que en una certeza. De los veintiocho años a la muerte, la crisis es, irrevocablemente, por tiempo indefinido; lo mismo el viaje metafórico (de los satélites) que inician soviéticos y terminan federados –lo cual es un fantástico guiño a la historia rusa que se cuela como pretexto entre la mención a Saturno y los satélites-.

¿De nuevo está el poeta asimilando la longitud versal con una carga semántica? Imposible saberlo y arriesgado suponerlo, pero difícilmente se aduce otra causa. De cualquier manera, la estrofa de alejandrinos es la que posee, además

de un ritmo muy regular, un sentido que apunta a la madurez entendida o expuesta bajo la forma de una crisis en su mayor estado de ebullición (la *purga* y la *quema* se compaginan con el *corte* y el *rito*).

De esta manera, la última estrofa ya maneja otros componentes: la conclusión agrupa metros de once y catorce y no recurre de nuevo a los de siete. La razón es evidente, si la suposición es correcta. Así pues, se procede de esta manera para encontrar la forma particular de la silva libre impar puesta en cada poeta (e incluso en cada poema). Si la silva ya era una forma muy libre, aquí el poeta encuentra, en los asideros métricos acentuales de la silva libre, una manera que a él le pareció adecuada con el fin de acentuar un sentido vía los ritmos fónicos.

En otra vía expresiva se encuentra el poema (*No sólo es de soplar y hacer botellas*), el cual se expone a continuación (Varela 2014: 34-35).

La borrachera idéntica de tres salvadoreños.

Sus tenis de suela desprendida que arrastran por la calle Columbia.

Su paso titubeante, el rayo de verdad que los golpea y no revelarán por la vacilación de su español, “después de tantos años”.

Su anhelo de los fines de semana, especialmente en los viernes, sábado y domingo.

Sus gorras con el nombre ya deshilachado de un equipo local de baloncesto; sus playeras holgadas con el cuello roto que se fajan arriba del ombligo; su cinturón de tela, sus calcetines blancos sin resorte; su anillo de casados que guardan a la puerta de un bar en Adams Morgan; sus esclavas de chapa, su documento único de identidad.

Su bolsa de pupusas que olvidarán en el camión que va rumbo a Virginia.

Su sueño de cincuenta minutos, su cabeza que choca contra la ventanilla en los topes, los altos, las paradas.

Sus ganas de volver a lo de antes sin ser como eran antes, con la experiencia intacta de su después, ahora, sin futuro.

El cuarto creciente de la luna, que se oculta detrás de algunos edificios y vuelve a aparecer cuando llega la hora de jalar la cuerda, de bajarse y entrar a su departamento, tambaleándose.

El anillo que emite un breve resplandor a la luz de la luna, de su cuarto creciente, y vuelve sano y salvo a su anular de origen.

El vómito de tres salvadoreños.

Su rayo sin trueno que no suena ni cae.

Washington, DC.

La longitud versal ya ofrece una pista muy evidente para clasificar el tipo de verso dentro de este poema. Pero también hay que resaltar otros valores y otros aspectos, de modo que se pueda analizar si pertenece al versículo o al versículo mayor. En primer lugar, hay que destacar las reiteraciones léxicas que dan a inicio a los versículos, salvo el primer verso, un primer grupo de versículos posee una apertura con base en un adjetivo posesivo; la reiteración también es a nivel sintáctico, y cada unidad posee un valor repetido en el siguiente, de modo que estamos ante una presencia de grupos paralelos. Es decir, el primer verso introduce un elemento y los siguientes ya son grupos paralelísticos relativos a ese primer elemento (el adjetivo posesivo establece esa relación). El ritmo establecido se da gracias a esta estructura, pero destaca también la mayor longitud de los versículos cinco y nueve; el primero puede fragmentarse y se encontraría la misma forma, pero agrupada dentro de una misma unidad. En ese verso (el número cinco) se encuentran versículos con medidas distintas (en cuanto a su métrica y esquema rítmico acentual) pero cuyo paralelismo sigue presente. Se trata de una especie de síntesis que debe entenderse, no obstante, como un versículo.

El siguiente grupo (y la separación tiene que ver con el cambio léxico pero no sintáctico) del poema agrupa la forma paralelística, pero con la variante de iniciar el verso con el artículo determinado *el*, de manera tal que el poema pueda cerrar

con una unidad versal de trece sílabas pero volviendo al primer grupo del posesivo (“Su rayo sin trueno que no suena ni cae”. [2014]). Se transcribe el poema, pero ahora con las marcas para establecer este juego reiterativo y paralelístico.

(No sólo es de soplar y hacer botellas)⁹

La borrachera idéntica de **tres salvadoreños.**

Sus tenis de suela desprendida que arrastran por la calle Columbia.

Su paso titubeante, el rayo de verdad que los golpea y no revelarán por la vacilación de su español, “después de tantos años”.

Su anhelo de los fines de semana, especialmente en los viernes, sábado y domingo.

Sus gorras con el nombre ya deshilachado de un equipo local de baloncesto; sus playeras holgadas con el cuello roto que se fajan arriba del ombligo; su cinturón de tela, sus calcetines blancos sin resorte; su anillo de casados que guardan a la puerta de un bar en Adams Morgan; sus esclavas de chapa, su documento único de identidad.

Su bolsa de pupusas que olvidarán en el camión que va rumbo a Virginia.

Su sueño de cincuenta minutos, su cabeza que choca contra la ventanilla en los topes, los altos, las paradas.

Sus ganas de volver a lo de antes sin ser como eran antes, con la experiencia intacta de su después, ahora, sin futuro.

⁹ Se le ha dado tabulador al poema en su totalidad con la única finalidad de poder insertar subrayados y flechas para establecer las relaciones mencionadas.

El cuarto creciente de la luna, que se oculta detrás de algunos edificios y vuelve a aparecer cuando llega la hora de jalar la cuerda, de bajarse y entrar a su departamento, tambaleándose.



El anillo que emite un breve resplandor a la luz de la luna, de su cuarto creciente, y vuelve sano y salvo a su anular de origen.

El vómito de tres salvadoreños.

Su rayo sin trueno que no suena ni cae.

Washington, DC. (2014, 34-35).

Este versículo menor realiza una reiteración de todos sus elementos, destaca en primer lugar el paralelismo en cada uno de los versículos (en el poema se ha subrayado el inicio de cada uno para marcar su valor anafórico, mientras que las flechas marcan la repetición de sus estructuras sintácticas e ideológicas -en la mayoría de los casos, los valores que individualizan o identifican a los tres salvadoreños dentro del poema-). La amplificación de la que habla Paraíso como un recurso dentro del versículo, está presente específicamente sobre la base ideológica en torno al sintagma: tres salvadoreños; en realidad, el paralelismo refuerza esta construcción a lo largo del poema. De modo que se tiene lo siguiente: la idea central: que son los tres salvadoreños; ahí el primer verso atiende esta idea de igualdad entre los tres sujetos, la borrachera es un valor, en tanto el poeta agrega la idea de que es una misma borrachera para los tres; del verso dos al verso ocho, el paralelismo es desvelado a partir de señas de identidad sobre la condición latina trabajadora dentro de otro país (por la firma al final del poema se sabe dicho país y por la seña deíctica en el verso dos); así pues cada verso agrega y se acumula a los valores sobre la identidad. El conjunto de estos versos intercala descripciones físicas de los salvadoreños con algunas etopeyas y comentarios por parte del poeta.

Existe, para los versos 9 y 10, una pequeña suspensión del paralelismo en su contenido ideológico, aunque no en el sintáctico, pues ambos versos poseen una forma casi idéntica, lo cual mantiene el ritmo base de este cuerpo de versículos:

“El cuarto creciente de la luna, que [...] y vuelve a aparecer [...] bajarse y entrar [...]”.

“El anillo que [...] cuarto creciente, y [...] sano y salvo [...]” (2014: 34-35).

La relación con los sujetos del poema, pasa de ser directa (las descripciones físicas y las etopeyas) a ser indirecta (básicamente las condiciones que en cierto modo ya estaba prefiguradas en algunos versos anteriores, como el tercero y el cuarto). Entonces esta suspensión funciona como un preámbulo para el final del poema, la amplificación de los elementos también ha servido para una intensificación; de ahí el verso final cuya estructura rompe con los versos inmediatos anteriores, pero que retoma la sintaxis primera del poema: “Su rayo sin trueno que no suena ni cae”.

Aquí cabe suscribir un apunte de Paraíso en los procedimientos del versículo que quedan a la perfección dentro del poema revisado arriba: “No se ha movido el poeta de un mismo punto. El tema, pues, es estático, y el poeta lo desarrolla mediante toques insistentes. Estamos en los antípodas de la narración: estamos en plena materia lírica” (1985). El ritmo semántico, por lo tanto, queda muy manifiesto dentro de este poema de Bravo Varela, la temática latina en terreno estadounidense es la materia prima de su construcción y se acopla perfectamente a la descripción que hace Paraíso del uso del versículo como un tipo de verso libre.

Ahora bien, el siguiente ejemplo (2014: 41-43) se destaca por la idea de ensamble (y/o coautoría) que maneja el poeta dentro de su construcción. El poema es el siguiente:

(Farewell & Independence Party)

*¡Otro 4 de julio! La capital, de nuevo,
Se vacía a lo largo de toda la Explanada,
En donde elaborados juegos artificiales,
Puestos para rendir homenaje a este día,
Dan la satisfacción de un ocio que se tiñe
Del eco y espectáculo de un peligro real;
Un misil en abstracto, una bomba imitada
Y un fuego que allá arriba juega sobre el Pentágono.*



En la oscura azotea
De un edificio de departamentos
Diminutos con vista al Capitolio,
Frijoleros, sudacas y nicas celebramos
La independencia de un país
Con un origen mucho más polémico
Que el de la fiesta. Unos
Se tomaron el viernes y algún otro,
Como nuestro anfitrión,
Sólo fue medio tiempo a la oficina.

“Los ‘Padres Fundadores’ -asegura-
Trabajaron el día de la Independencia

Y nunca lo tuvieron retroactivo.
Pero, ¿cómo la iban a saber?"



*Años que aquí pase, cuanto era mío
De una esperanza impersonal o ardiente,
Te los llevaste, y me enseñaste cómo
Se lidia con la vida; que no es rara*

*Ni buena, Instrúyeme, que deje, entonces,
La mundana ciudad que llaman Washington
Para erigirme aquélla más soberbia:
La iracunda y reacia de la mente.*



Será sábado en cosa de minutos.
La gente se retira, se apaga poco a poco
los fuegos de artificio
y el Capitolio, nuevamente, es blanco.
Ya se acabó el alcohol, lo que se daba.
El anfitrión bosteza y las visitas
quieren seguir la fiesta de alguien que se va.

Es hora de volver a lo de uno.

Bethesda, Maryland
4 de julio de 2008

El poema anterior posee una amplia gama de características que deben irse desmenuzando para poder identificarlo como verso libre; la tendencia observada dentro de los poemas de Hernán Bravo Varela permite identificar muchos aspectos que pueden ayudar en el análisis de (*Farewell & Independence Party*); el primero de estos aspectos pasa por el uso reflexionado (incluso compaginado) de la métrica regular con estructuras que forman parte de la versificación libre. Así, (*Farewell & Independence Party*) agrupa distintas formas versales dentro del mismo poema. Es decir, el poema posee dos marcas textuales que separan lo que podrían llamarse, sus estrofas. Estas marcas tienen una explicación en la propia voz del poeta, pero antes de citarlo encontremos la razón en el puro nivel métrico.

La primera estrofa (del verso 1 al 8) termina con la primera de estas marcas textuales, que separan a propósito el poema, otorgándole una pausa mayor en su lectura. Pero lo que interesa de esta primera estrofa es su estructura métrico-acentual; se trata de más ni menos que de alejandrinos perfectamente medidos. A continuación, se exponen dos versos para ejemplificar esta estructura, con las marcas de los hemistiquios:

¡Otro 4 de julio! // *La capital, de nuevo,* (7+7) [1,3,6] + [11, 13]
 [...]

 puestos para rendir // *homenaje a este día,* (7+7) [1,6] + [10, 13]

Toda la estrofa ocupa una forma muy similar. En pocas palabras, la estrofa *per se* es métrica regular por completo. Pero el fenómeno es mucho más complicado, aquí sólo se muestra una estrofa, las siguientes ya no presentan esta forma básica de alejandrinos seguidos, y ello sin mencionar las marcas textuales dentro del poema, la separación y el uso de cursivas. La primera marca ya se ha explicado, tiene el uso común de proporcionar una separación más acentuada dentro del cuerpo entero del poema. La segunda tiene una función mucho más sutil,

es decir, las cursivas se usan para explicitar una cita, una traducción e incluso un ensamble.

Es el propio poeta quien lo explica:

De los cuatro fragmentos que componen “*Farewell & Independence Party*”, el primer y el tercero provienen de “*Washington*” y “*Goodbye to Washington*” [“*Adiós a Washington*”], poemas publicados por el estadounidense Adam Kirsch en su libro *The thousand Wells* [Los mil pozos, 2002]. Dichos fragmentos fueron traducidos por mi para este ensamble dedicado a Kirsch, su coautor (2014: 117).

Esta es la razón de que la primera y tercera parte del poema lleven, cada una, cursivas, a diferencia de la segunda y cuarta, que son autoría completa de Bravo Varela. Al tener conocimiento de esto se puede volver a revisar la estructura métrica del poema, de manera que queda como se expone a continuación:

Primer fragmento: todos los versos son alejandrinos (versos de 14 sílabas).

Segundo fragmento: estrofa de 14 versos, uso de silva libre impar; se alternan versos de 7, 11 y 14 sílabas.

Tercer fragmento: dos estrofas de cuatro versos cada una. Los ocho versos que componen este fragmento son endecasílabos.

Cuarto Fragmento: Una estrofa de siete versos con un verso suelto al final. La métrica de este conjunto es idéntica al segundo fragmento, vale decir, acopla versos de 7, 11 y 14 sílabas.

Lo anterior arroja dos conclusiones básicas: la primera de ellas abarca la construcción del poema como tal, es decir, se está de nuevo ante un intento de innovación en la construcción del poema. La idea de ensamble se ajusta a la traducción de los fragmentos que el poeta hace de Adam Kirsch, no obstante, esto

no basta para otorgarle, como se hizo con el primer poema analizado, el papel de versificación libre. En este caso en específico, lo que se tiene es una forma híbrida: la métrica regular de los fragmentos del poeta estadounidense, y la libre (vía la silva libre impar) en manos del poeta mexicano. Acaso esa sea la razón de que el propio Bravo Varela utilizara la palabra ensamble: el juego de la coautoría sirve de pretexto para poner cara a cara dos experiencias dentro del territorio norteamericano.

La cuestión aquí es tocar estos tópicos y urdirlos dentro de la exposición sobre el verso libre. Entonces la situación requiere una síntesis; de modo que, el empleo de los versos libres de los fragmentos 2 y 4 soportan una intención en la composición global del poema. En pocas palabras, están ahí para ponerse contra (pero también), a lado de la versificación regular de los fragmentos 1 y 3. Es un procedimiento de confrontación que tiende, no obstante, a la unidad lícita de un poema redondo guiado por un ritmo particular. Aquí, puede argumentarse, la métrica, y con ella el ritmo, se oponen, no sólo como formas versales regular o libre, sino que dicha oposición es una carga más de significado.

La razón de la selección de este poema abarca este aspecto vital: no se trata únicamente de un poeta que mezcla atinadamente la versificación regular y la libre dentro de un mismo poema. Lo importante a resaltar aquí es cómo estas dos versificaciones cumplen una función de sentido para lo que designa y dice el poema. Es decir, Bravo Varela usa el verso libre sin buscar una innovación dentro de su estructura, pero lo que sí logra es un nuevo uso por su simple colocación. La forma versal se hace lúdica sin tocar en lo más mínimo su aspecto tradicional (y aquí se hace referencia a la larga historia de la silva libre impar dentro de la poesía hispanoamericana). En (*Farewell & Independence Party*), el conocimiento de la versificación y su superposición dentro del ensamble apoyan la idea de dos vivencias laterales en suelo norteamericano. En ambos casos, tanto el lícito estadounidense (Kirsch) como el ilícito latino (en voz de Varela) tienen en común el sentimiento de extranjería. Los primeros dos fragmentos (que no debe olvidarse van

intercalados en la autoría-coautoría) exploran la sensación sobre el festejo de una ciudad, en Kirsch lejana o más bien ajena, con un peligro latente (“un misil en abstracto, una bomba imitada”); en Varela, ciudad cuyo festejo sólo comunica extrañeza. De manera que los siguientes fragmentos culminan esta primera idea y sensación con una huida; para Varela la culminación del poema lo dicta así: “Es hora de volver a lo de uno”. Por su parte, la huida de Kirsch también implica un repliegue sobre lo propio:

[...]. Instrúyeme; que deje, entonces,
la mundana ciudad que llaman Washington
para erigirme aquélla más soberbia:
la iracunda y reacia de la mente (2014: 42).

Como se ve, son dos contenidos con un núcleo en común, pero, con contextos completamente dispares, casi puede decirse a manera de metáfora, experiencias comunes en lenguas diferentes. No sin azar Varela ha escogido al poeta Adam Kirsch, la traducción implícita en los fragmentos también implica esta adición de sentido. Si las lenguas son dispares, pero comunican una experiencia común, tanto mental como geográficamente, ¿por qué no apoyar esta agrupación incluso a nivel de la métrica? Y acaso la mejor respuesta a esta tentativa cruzó en un mismo poema la versificación regular y la libre, con la indispensable notación de que no se trata de un juego sin sentido, sino al contrario, un ejercicio reflexionado y puesto a propósito.

Aquí concluyen los ejemplos a analizar para el poemario de Hernán Bravo Varela; el segundo poeta a analizar también posee formas que le son propias en cuanto a sus procedimientos, pero a diferencia de Bravo Varela, sus elementos y sus recursos para hacerse de un verso libre propio ocupan tonos (registros) que la voz lírica modula de distintas maneras, aunque, no obstante, su forma versal es poco variada; se trata de Luis Felipe Fabre.

c) Análisis poemas de Luis Felipe Fabre – Poemas de terror y de misterio

El siguiente apartado tiene la finalidad de ofrecer una muestra de los elementos que se involucran en los versos libres de los poemas de Fabre a partir de la tipología que ofrece Isabel Paraíso del verso libre. Determinar estos elementos aportaría una mirada crítica en la factura formal de los poemas, lo cual, al final de cuentas, sólo suma más elementos en el sentido global del poemario.

Así pues, una mirada rápida por la poesía de Fabre revela a un poeta que sabe agrupar con pocas palabras hallazgos sonoros a través de la ironía y la comicidad. Un ejemplo de esto, es el poema que abre el libro de Fabre *Trailer 1* (2013: 13-14); ahí se nos presenta un poema que realiza una presentación del tipo cinematográfica:

Una chica desaparece en circunstancias misteriosas: otra
chica desaparece y luego
otra

y otra y otra y otra y otra y otra: no

hay motivos de alarma, explica
el jefe de la policía: según las estadísticas,
es normal que en México algunas chicas desaparezcan.
Pero

una noche, un cuello, un alarido, unos colmillos ensangrentados:
hubo testigos:

¡las chicas han vuelto!:

una linterna que se enciende en medio de la oscuridad
sólo para iluminar el terror: una estampida de murciélagos:

¡las chicas han vuelto!:

Rosas dentadas, tarántulas de terciopelo, rojas bocas del infierno:
son las mujeres vampiro
que del crimen, la muerte y el olvido han vuelto
como el karma, como
los remordimientos han vuelto, sedientas
de sangre y de venganza.

Las chicas han vuelto: una película de Luis Felipe Fabre.

Las chicas han vuelto: próximamente en cines.

Aunque la intención de asimilación con el código del cine es palpable, en calidad de verso hay que demostrar el ritmo: es evidente que la métrica no se ajusta al verso tradicional, ni los acentos juegan un papel trascendental en la estructura del poema; el ritmo que Paraíso denomina a partir de estos versos lleva el nombre de *ritmo de pensamiento*. La explicación de esto tiene que ver con la manufactura del poema y su intencionalidad: el haz de imágenes que se repiten, de ideas o aspectos semánticos es lo que genera el ritmo en este tipo de verso libre. Cada verso se justifica porque nos presenta una imagen que repite o acentúa o va en aumento: en este caso se trata de una mujer, y el juego consiste precisamente en ese paso de la presencia-ausencia. Conseguido ese efecto se entiende entonces la forma del siguiente verso: *y otra y otra y otra y otra: no* (Fabre: 13); esta vez se

agrupa en un solo verso suelto toda la estructura de la estrofa anterior, pero lo importante radica en que semánticamente el ritmo se consigue y se mantiene.

Este tipo de verso renuncia a los ritmos fónicos versales (metro, acento, rima, estrofa) y hace uso, por el contrario, de procedimientos retóricos (paralelismos, acumulaciones, repeticiones, etc.). El resto del poema *Trailer 1* (y gran parte de sus poemas) responden a este corte. Llegados a este punto se puede hablar, entonces, de las consecuencias de la intención cinematográfica de Fabre: formalmente el poema presenta un juego semántico en la estructura de sus versos, pero dicho juego se suplementa con su intención cinética, vale decir, el poema no sólo presenta imágenes, sino que las acomoda. En ese sentido, lo laxo de dichas imágenes se compensa con el dinamismo en la perspectiva que nos ofrece.

Para decirlo de una forma sucinta, aquí hay un elemento muy característico de la poesía de Fabre presente en *Poemas de terror y de misterio*, las imágenes prefabricadas serán vistas de otra perspectiva gracias al enfoque: el título quiere dar a entender semejante sentido, poesía frente al cine popular de terror, poesía frente al cine popular de misterio. El verso libre encaja, pues, a la perfección porque es la única forma posible de poder entremezclar estas intenciones y estos elementos de construcción. Los versos sueltos que terminan *Trailer 1* son una asimilación a las formas de la propaganda del cine; el *tráiler* es el avance cinematográfico que sirve para dar a conocer un largometraje. La asimilación de un formato y otro sirven para dar sustancia al poema de Fabre, y lo logra de la forma más sencilla, a saber, sustrayendo las características básicas del avance cinematográfico: la yuxtaposición de imágenes con frases sueltas. Y aquí vemos la razón de dicha organización dentro del poema; pero, ¿dónde es palpable el ritmo de este poema? De nuevo la respuesta está en la repetición de elementos léxico-sintácticos. Las estrofas 6 y 8 poseen una forma sintáctica idéntica; la repetición del verso “¡Las chicas han vuelto!” también entra dentro de ese juego, y ello sin

mencionar el retorno ideológico en contenidos semánticos sobre la muerte, el crimen y el regreso de la muerte.

Pero no es el único recurso de Fabre a lo largo del poemario; a continuación (2013: 39), se expone otro gran recurso del poeta defenido: el aforismo o la sentencia. He aquí algunos ejemplos de este tipo de versos (algunos como versos sueltos y otros estróficos):

1.

Los zombis: cadáveres caníbales.

2.

Los zombis: muertos insomnes.

3.

Los zombis: pústulas de lo desconocido:

una jauría de podredumbres
avanzando hacia ti.

4.

Mírales ejecutar
su lenta coreografía de tropiezos:
la danza de una cacería sonámbula donde la presa eres tú.

5.

Los zombis: una nueva oportunidad
para que el gobierno
demuestre su ineficacia y corrupción[...].

Y más adelante, otro ejemplo (2013: 41) muy similar al anterior:

1.

¿Cuál es el origen de la catástrofe zombi?

2.

¿Qué relación hay entre la catástrofe zombi y el Enigma de la Casa sin Puertas? [...]

4.

Zombi: ¿quién te dijo “levántate y anda”?

¿El Jesús-virus desconocido?

¿El Jesús-vudú?

¿El Jesús-tetrodotoxina?

¿El Jesús-radioactividad?

¿Por qué funcionan estos versos en la categoría de verso libre a partir del aforismo o la sentencia? Desde sus inicios, el aforismo ha sido una forma estilística emparentada a los refranes, los adagios, los apotegmas y máximas de distintas culturas. Paraíso no sólo asimila la forma del aforismo a las otras expresiones populares, sino que va más allá y escribe la sugerente idea de que tanto proverbios, refranes y máximas no son otra cosa sino versos libres.

Dicho lo anterior, estos versos situacionales se abren y cierran en sí mismos, su contundencia es una característica muy peculiar que los sitúa en la rama de los refranes, máximas y proverbios, o por lo menos cercanos a ellos. Pero hay que agregar, como lo piensa Paraíso, la carencia total de ritmo fónico sumado al único

elemento estructural que sostiene el poema: la ironía. ¿Todos entran dentro de esta categoría? En definición no, pero los versos sueltos poseen un juego que recuerda a las adivinanzas, cada uno implica un juego retórico que se va sobreponiendo al siguiente y retorna de una u otra forma.

Estos poemas de Fabre son particularmente complicados de determinar en cuanto al uso de verso libre que abarcan: la ironía se construye gracias a imágenes y el lector se cuestiona si es una serie de poemas aislados (versos sueltos) o como un poema en serie (compuesto de versos entrelazados). Hay que recordar aquí algunos aspectos importantes, la carencia de elementos estróficos o rítmicos fónicos no implica que no sea poesía, no lo demerita en ese sentido, pero ciertamente no estamos dentro del concepto de verso por la ausencia de un ritmo ordenador según la perspectiva de Paraíso.

La idea que aquí se sugiere tiene que ver con entender estos poemas a partir de una forma paralelística menor: al tener la idea de lo zombi como el haz que regresa y se repite puede cumplir el requisito del ritmo para los versos analizados. Su separación o su estructura en ocasiones estrófica y en ocasiones no, nos obliga a leerle a partir de su forma menor: versos sueltos que se atan a formas estróficas haciendo juego de conjunto.

¿Por qué asimilarlo dentro de esta tipología? El error a evitar aquí tiene que ver con la tradición en prosa que se ha jactado el aforismo o la sentencia, existe, por otro lado, una forma característica de la poesía que Paraíso asimila a los refranes y demás expresiones populares, en otras palabras, frases u oraciones que por sí solas poseen un efecto de sentido que no es inmediato, que siempre carga un guiño o un curso en su significación muy particular que suscita por sí solo. La brevedad y la contundencia son las características más relevantes dentro de este

apartado, y aquí es donde creemos se juegan los versos analizados de Luis Felipe Fabre.

El poeta en cuestión suma otro procedimiento en su catálogo personal que incorpora en Poemas de Terror y de Misterio; si ya se vio una intención cinematográfica, Fabre realiza también poemas con una intención dialogal, de muy índole coloquial en su lenguaje. El poema en cuestión es el siguiente (2013: 65-66):

Imagen de la ausencia

No.

Que no.

Que la señora marquesa no está.

Ya le dije que no.

Ya le dije:

la marquesa salió a las cinco.

No, nada más dejó dicho eso: que no,

que siempre no va a querer el cuadro de Chillida.

Así nada más [...].

No.

Nada más dijo eso.

Eso [...].

Nada más.

No sé qué más decirle.

No sé,

así es ella: nunca está.

No insista.

Imagen de la ausencia posee un ritmo de pensamiento muy evidente dados que los elementos que los configuran, tanto a nivel léxico como semántico, se ven repetidos una y otra vez dentro del poema. Se trata de un poema paralelístico menor cuyos móviles más importantes son los siguientes: el retorno léxico y sintáctico de la negación a través de sus versos monosílabos, pero a estos también se le suman los componentes de una estructura de límite, es una negación que acompaña a la primera y va dictando su ritmo. Es decir, la primera es una negación rotunda, a la cual, se le acompaña una imposición de límite, lo cual entra en el campo semántico de la negación. El paralelismo se desarrolla entre estas dos tendencias; por ejemplo, al final del poema las últimas negaciones se acompañan con el límite del “No sé qué más decirle” y otra repetición más del “No sé”.

Pero este paralelismo se sustenta en una forma coloquial del habla, Fabre sólo configura su poema para establecer este ritmo, como si, de nuevo, el poeta en su labor versal seleccionara más que compusiera.

A continuación se expone otro ejemplo cuyas características se emparentan (al menos estructuralmente) al poema de tráiler analizado párrafos arriba. Se expone aquí un fragmento de *Infomercial (para los tiempos que corren)* (Fabre 2013: 14):

Infomercial (para los tiempos que corren)

Señora ama de casa: ¿está harta
de tallar día y noche

coágulos de sangre imposibles de limpiar
en la ropa de toda su familia?

¿Las vísceras embarradas en las paredes de su casa
no le permiten dormir?

¿Se ha descubierto a sí misma
exclamando sonámbula: “ ¡Fuera, fuera mancha
maldita!”?

Compre ahora
el Limpiador Quitamanchas Lady Macbeth
y póngales fin a esas viscosas pesadillas.

Aquí de nuevo el poeta pretende socavar los lugares comunes de la poesía, no sólo en el contenido, sino incluso desde el juego que propone. Es decir, ya no es el tráiler de cine el formato parodiado o explotado sino un comercial que vende un producto. En este caso la poesía se vende en un juego completamente irónico, la poesía siempre se ha visto (al menos en su contexto y en su concepción) como una entidad pura que escapa a la esfera de los objetos de mercado. Fabre subvierte la idea y nos ofrece una serie de capas de significados donde además existen guiños de alta y baja cultura. La alta es una referencia básica a Shakespeare donde Lady Macbeth se lava una y otra vez las manos luego del asesinato de Duncan por parte de su marido. La baja es la enunciación y dicción de un infomercial, una función claramente apelativa cuyo fin es vender un producto.

Existe también un rastro donde la lectura nos puede guiar a leer los versos como un severo guiño a la condición violenta de un país, donde la tele ofrece soluciones que harán olvidar las manchas y huellas de dicha violencia. Como si la poesía (en su parodia pero también en su pureza) fuera algo que distrajera al comprador de una realidad que quiere eliminar como si se tratase de una mancha doméstica. El verso libre aquí usado en su factura es simple dado que se trata de una verso paralelístico menor, donde los valores semánticos (casi a manera de pareados) genera un ritmo que va de la limpieza a la suciedad. Una vez más, el

verso libre de Fabre no posee una novedad estructural pero sí un desvío lúdico propio de este poeta.

Para concluir, existe un último recurso de Fabre dentro de su libro, se trata de un tipo de verso libre complejo porque conjunta dos expresiones que se dan cita en el poema: el carácter de verso libre (sin sujeciones a la métrica tradicional y acentual) y el carácter heterométrico con rasgos tradicionales. En la tipología de Paraíso lleva el nombre de Verso libre de base tradicional: en *Poemas de amor y de misterio* el ejemplo por excelencia de este tipo de poemas son los *Mashups* dedicados a Sor Juana.

¿Cómo funcionan estos Mashups? En el texto poético de Fabre funge como dos textos que se empalman y dan una sensación que alucina (y se usa esta palabra adrede) el intertexto de Sor Juana. Pero la idea del mashup no es sólo una ocurrencia, lo interesante de este ejemplo radica en que Fabre supo darle la tesitura textual y formal para otorgar este tipo de sensación: el verso libre de base tradicional responde a este fenómeno, y es el que Fabre utiliza dentro de su texto.

En pocas palabras, Paraíso entiende esta estructura como aquella “versificación libre fluctuante [...] que oscila entre límites métricos no muy distantes, y posee con frecuencia asonancia” (1985: 226).

Así pues, hay versos completos de Sor Juana asimilados a los versos de Fabre: el verso libre consiste en estas dos corrientes que se dan cita, la silva de Sor Juana (aquí la base tradicional) pareada o emparejada a los versos de Fabre (que no son Silva pero mantienen un límite métrico común). Véase por ejemplo el primer verso de *Mashup 1 (Sor Juana y las fantasmas)* (2013: 90).:

Las fantasmas huyeron: una estampida.

En *Primero Sueños* existe un verso (silva) que dicta: *los fantasmas huyeron*, en el *Mashup* a esta forma se le adiciona dentro del verso mismo otro más, el de Fabre. Difícilmente en las categorías de Paraíso podría encontrarse una explicación que diera con todos los elementos con que juega Fabre aquí, nuestra tentativa nos hace pensarlo por la vía de la versificación libre de base tradicional no tanto por el verso (su resultado) sino por su construcción.

Pero esta dificultad se ve compensada cuando el propio poeta ofrece las pistas adecuadas lo largo del poema, pues como se ha dicho, no sólo en mismo verso se conjugan las voces de Fabre y Sor Juana, a veces el poeta da espacio para que cada verso tenga voz propia: a veces él mismo, a veces la voz de Sor Juana; en este acierto estilístico es posible encontrar rasgos de un verso libre muy innovador que hace caso, precisamente, de sus dos características esenciales: la libertad y su ritmo.

Será acaso su carácter híbrido lo que más interese en el presente trabajo desde una tónica versal, pues la escritura de Fabre se alimenta de distintas y muy dispares corrientes para la realización de un poema que en español encuentra su propio ritmo y por ende su propio espacio.

Su acierto, en las formas del verso libre presentes en *Poemas de terror y de misterio* radica en la asimilación y luego en una renovación; Fabre consigue un tono, un estilo si se quiere, lo cual, dentro de la poesía contemporánea, no es poca cosa. Ahora bien, la última consideración tiene que ver con este rasgo contemporáneo de Fabre, más allá de etiquetas (poesía posmoderna, etc.) su poesía logra una

conquista de su tiempo: lo nuevo y lo tradicional que ya no se asimilan dialéctica y armónicamente, la tentativa en Fabre, parece muy contrario, sí asimilación, pero violenta, jocosa, casi paradójica y en ocasiones paródica: el resultado son poemas de terror y de misterio, poemas sobre cine popular, poemas sarcásticos e irónicos.

CONCLUSIONES

El presente trabajo de investigación ha indagado en la manufactura que dos poetas mexicanos contemporáneos han impuesto a sus versos libres. El caso de Varela y Fabre son un ligero espectro de posibilidades en el enorme campo de la poesía mexicana actual. A su vez, el verso libre posee una gran amplitud en sus formas, las cuales, se ven actualizadas en los poemas a cargo de los poetas que lo usan. Lo anterior, representa un reto para el momento del análisis al utilizar categorías que, una y otra vez, son revisadas, con el fin de ofrecer una tipología lo suficientemente amplia que cubra los diferentes tipos de verso libres usados en la tradición hispánica.

Una vez concluidos los análisis de los poemas, no sólo se ha podido compaginar la metodología que usa Isabel Paraíso (principalmente) dentro las formas versales en Varela y Fabre, sino que también se ha podido establecer una continuación y una apropiación de distintos elementos y componentes dentro de sus versos. Al querer poner en una línea temporal a ambos poetas (es decir, que ambos son poetas contemporáneos y menores de 40 años), también se ha querido ofrecer una perspectiva sobre las posibles apropiaciones de la versificación libre; en ese sentido, los resultados son satisfactorios, las tendencias de versificación libre han ocupado una amplia gama de variedades.

En primer lugar, Hernán Bravo Varela ofrece un uso muy sutil y especializado dentro de su verso libre en los ejemplos analizados. Su tendencia abarca más una aplicación plenamente consciente de la métrica regular, pero acompañada certeramente del verso libre; lo interesante aquí, es que no hay conflicto alguno, ambas formas conviven y logran poemas orgánicos y completos en sí mismos. Tal es el caso del ejemplo visto en *Farewell & Independence party*. Lo que logra es una mitad de poema muy ceñida a la tradición métrica regular, mientras que la otra, se

decanta más hacia la tradición versolibrista (que también, es muy tradicional al tratarse de la silva libre, el recurso versal favorito dentro de los poemas de Varela analizados aquí).

El poema *De acuerdo con Google*, representa un ejemplo muy particular, se trata de un verso libre muy sencillo en su carácter formal, aunque lo que complejiza el asunto tiene más que ver con la intención o su trabajo de formulación que en su estructura final. En otras palabras, si lo que juega un papel importante en *De acuerdo con Google* es el procedimiento de selección de su contenido, el verso libre está sujeto a éste y no viceversa. Así, el verso libre no es ya un objeto finalizado, un molde más, o para decirlo tajantemente, este tipo de verso libre es ahora más libre.

Es como si hubiera una demanda en el uso del verso libre, no ya como una equiparación o una prolongación de la tradición versal hispánica, sino que se trata de una necesidad que responde a otras categorías: las formas tecnológicas, las nuevas maneras de la comunicación, los temas, la asimilación y la mezcla a elementos que poco contacto han tenido con la poesía (al contemplarla del siglo XX hacia atrás). Sea el cine, la televisión, el formato de presentación u otros similares.

Sin embargo, bien visto, esta demanda ha sido puesta en práctica en los propios inicios de la versificación libre, son las mismas preocupaciones salvo que actualizadas a las particularidades de este siglo XXI. Esta es la razón de que se ha hablado aquí, de una renovación más que de una innovación en los procedimientos y elementos en la versificación libre.

Es lo que sucede también en (Antes), el poema con el que abre Varela su poemario, lícitamente es un verso libre con vagas resonancias a la versificación

regular, pero lo interesante en este ejemplo es cómo al ritmo semántico le es apoyado un suplemento visual a cargo de las estrofas. Y debe sumársele esa marca textual (los números en kilogramos) dentro del poema que hace pensar, precisamente, en este juego visual.

Se trata entonces, una vez puesto en perspectiva, que se está ante versificación libre, es decir, de cómo elementos externos comienzan a interactuar con el poema en su totalidad, y como tal, incluso con su versificación. Externos en la medida de que son externos al poema (como la información que está en internet y que el poeta sólo copia a su poema, y decir copia necesita su matiz), o son externos al verso en sí mismo (como las marcas externas de los kilogramos). Y no es que sea completamente nueva esta frontera entre el adentro y el afuera del texto, como ya se mencionó en el apartado del análisis, los surrealistas o la poesía visual son tentativas cuya larga historia puede rastrearse para poner en entre dicho lo aquí mencionado. No obstante esta observación, aquí se trata únicamente como un procedimiento que suma más a la versificación, no de manera gratuita, sino que suma, en significado y sentido, al cuerpo de los poemas analizados.

Por último, Fabre sigue una línea muy parecida a las formas versolibristas encontradas en Varela, pero a diferencia de éste último, Fabre no guía su versificación hacia una tendencia tradicional, y cuando lo hace, lo realiza únicamente con una clara intención irónica. Aquí el cruce entre verso tradicional y el verso libre indica conflicto y una mutua exclusión, no en la presentación del poema (como en el *mashup* con Sor Juana) sino más bien en su intención. Al trastornar la directriz de sentido y su culminación, Fabre logra un sentido propio; es una lectura particular pero también una transcripción de la tradición. Y nuevamente, es el procedimiento lo que interviene en el verso libre; pero en Fabre es tan literal como lo es con *Farewell & Independence party* de Varela. Al parecer es un gusto compartido la coautoría, la escritura a dos manos que impone una forma y un ritmo propio, aunque no nuevo. Fabre represente a la perfección esta tendencia del arte

contemporáneo donde no sólo los géneros se mezclan (como en Varela), sino también las artes, e incluso va más allá, la mezcla, a veces en conflicto, o a veces parodiada, es entre técnicas o procedimientos que en apariencias no forman parte de la poesía; Fabre destaca este aspecto, sabe recuperar y rescatar lo foráneo del arte para introducirlo (e incluso sugerir que lo reintroduce).

Se ve claramente, entonces, el intento de apropiación en uno y otro autor de distintos elementos dentro de su verso libre. Respetan, cada quien a su manera, las formas preestablecidas en el verso libre y sus reglas (el ritmo, etcétera), pero su poesía les hace subvertir este molde y lo acercan a lo que tiene de característico: su libertad inherente. Si en Varela las coordenadas de los ritmos fónicos están aún presentes, en Fabre no, al menos no de manera marcada. El ritmo de pensamiento en éste último, se acompaña a veces de parodia, a veces de homenaje, y con ello dota a sus poemas de un gran sentido lúdico, necesariamente anclado (en los ejemplos analizados) al conocimiento técnico de la versificación.

Varela cumple esta expectativa también, y su ventaja también pasa por otro tamiz, su variedad en el uso del verso libre es mucho más amplia que la de Fabre. Su versículo, por ejemplo, no presenta mayor complicación en su estructura, pero a nivel de significación ofrece muchas capas que dependerían de otro tipo de análisis. Es decir, cuando Varela se ajusta a los moldes de la versificación libre, no dejan estos de tener un acento propio, un aire particular que los dota de una gran coherencia interna y una fina sensibilidad.

Se cumple lo que ya había anunciado Isabel Paraíso (1985) desde el inicio de su libro, a saber, que cada poeta realiza, no sólo uno o varios tipos de verso libre, sino que incluso dentro de la misma tipología, cada uno tiene su acento particular.

La pregunta pertinente ahora concierne un tema central, ¿de qué manera son vistos estos elementos compartidos del verso libre, dentro de los poemas analizados en ambos autores?

Principalmente como algo que ya se ha esbozado con anterioridad, el verso libre y su característica de libertad se pone en práctica; con Varela y Fabre hay situaciones en este rubro que no son nuevas: el intertexto, la alusión, la cita, la coautoría e incluso el ensamble. Pero destaca para estos casos cómo es que estas formas se han usado para los poemas. Utilizar el internet, asimilar el formato cine con la poesía, el apoyo visual de la extensión versal a modo de sugerencia, el plagio evidente pero revestido de traducción o de mashup; todo esto son incorporaciones novedosas en su procedimiento y sólo en su procedimiento. Figuran como ejemplos dentro del presente trabajo de investigación porque el análisis formal de su métrica y ritmo aporta más a la comprensión; y sin duda, arroja una idea sobre el verso libre.

Y esto último implica que el verso libre, al menos para Varela y Fabre, no es un producto terminado, sino que es un aspecto, uno más entre la amplia gama de elementos que conforman la poesía, al cual dotan de vida. El verso libre en ambos casos late, y para decirlo con una simple analogía, aunque de manera artificial, su verso libre está vivo.

Ahora bien, esto desencadena otra idea suplementaria. Al analizar la historia y los orígenes del verso libre queda de manifiesto el papel preponderante que tiene el contexto y el propio desenvolvimiento de la lírica, dados un espacio y un tiempo determinado (esa ley sigue inamovible); así pues, la versificación se sujeta a los cambios, externos e internos, para modificar su estructura o, en todo caso, conservarla. Si en algo más esta investigación ha echado luces, ha sido en estipular esta relación de impacto doble: el tipo de verso como un reflejo del contexto, pero también como un espejo del poeta. Todos los elementos nuevos que se incorporan

a la poesía, no sólo han de pasar vía la idea o el contenido; el acierto, en ambos poetas, fue llevar esta situación incluso a nivel de la estructura de su verso.

Se trata de innovación cultural. Por ejemplo, el papel que juegue la tecnología o el ensamble de los diferentes formatos de la comunicación en un futuro, serán involucrados de una u otra manera al quehacer poético. Entonces el verso tradicional y el verso libre tendrán su propia revisión en la ejecución de los poemas que se avecinan, pero únicamente concernirán al estudio de la versificación libre, si aportan, tanto al sentido, como al ritmo dentro de un poema; aunque eso, sólo el tiempo lo dirá.

BIBLIOGRAFÍA:

- Baehr, R. (1997). *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Distrito Federal, Porrúa.
- Bravo Varela, H. (2014). *Hasta aquí*. México, Almadía.
- Caparrós, J. (2014). *Métrica Española*. Barcelona, UNED.
- De Balbín, R. (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos.
- Dennstedt, F. (2014). "Poesía sin agujeros" en *Revista Crítica* (en línea), (31 de marzo de 2017).
- Le Calvez, G. (2007). "Cabaret Provenza de Luis Felipe Fabre", *Letras Libres*, (en línea), (9 de Febrero de 2016).
- Lugones, L. (2013). *La luna de regreso*. Antología Poética. Distrito Federal, Ediciones El Tucán.
- Maristáin, M. (2014). "El poeta Hernán Bravo Varela presenta *Hasta aquí*, las memorias de un libertino textual", *SinEmbargo*, (en Línea), (22 de Marzo de 2016).
- Merino Varela, E., Moíno Sánchez, P. y Pou Jauralde, P. (2005) *Manual de métrica española*. Madrid, Castalia.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos.
- Paul, C. (2014). "*Hasta aquí* es un *fuck you* para los que dicen cómo debo hacer poesía", *La Jornada*, (En Línea), (9 de Febrero de 2016).
- Peña, C. (2015). "(Antes) y (Después)", *Confabulario de El Universal*, (En línea), (18 de Febrero de 2016).
- Provencio, P. (2009). "El ritmo en el verso libre" en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, ed. Miguel Casado, Madrid, Iberoamericana, pp. 73-98.

- Ureña Henríquez, P. (1946). *Antología de la versificación rítmica*. México, FCE.
- Torre, E. (1999). *El ritmo del verso*. Barcelona, Universidad de Murcia.
- Torremocha Utrera, M. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid, CSIC.
- Valencia Morales, H. (2000). *Ritmo, métrica y rima: el verso en español*. México, Trillas.
- Villeda, K. (2016). "Poesía hasta allá" en *Nexos* (en línea).