



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**ELEMENTOS Y PROCEDIMIENTOS QUE CONFIGURAN EL RITMO
EN LA POESÍA MEXICANA DE VERSO LIBRE.**

TRES ACERCAMIENTOS: CORAL BRACHO, FRANCISCO HERNÁNDEZ Y JAIME REYES

Tesis que para optar por el grado de
Doctor en Letras Mexicanas
presenta:

ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

ASESOR: DR. RODOLFO MATA SANDOVAL

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTORAL:

Mtro. Federico Patán López

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Dr. Gustavo Jiménez Aguirre

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

México, D. F., septiembre de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde...*
Jaime Gil de Biedma

*Come, my friends,
This not too late to seek a newer world...*
Alfred Tennyson

*De entrada, se puede pensar que una teoría del
ritmo, cualquiera que sea, es una situación crítica
para la teoría del lenguaje.*
Henri Meschonnic

Para mis papás, porque ellos son la raíz,
el árbol y el bosque donde sigo
creciendo.

A mis maestros: para agradecer.
A mis estudiantes: para corresponder.

Especialmente, para Haydeth, por su feliz
compañía.

A G R A D E C I M I E N T O S

En primer lugar a la doctora Nair Anaya Ferreira por la confianza en mi persona y en mi trabajo: no hay palabras que sirvan para retribuir lo mucho que me ha apoyado.

Muy especialmente, a mi asesor, el doctor Rodolfo Mata, por su respaldo profesional y por su comprensión personal cuando la vida parecía estar más oscura. Al doctor Gustavo Jiménez Aguirre y al maestro Federico Patán, por el tiempo y dedicación en su trabajo como miembros del Comité Tutorial. A los miembros de mi sínodo, doctores Tatiana Aguilar-Álvarez y Enrique Flores, por las sugerencias y la dedicación en su lectura. Por su profesionalismo.

Al equipo de la Coordinación del Posgrado en Letras, primordialmente a la maestra Brenda Franco por su paciencia y ayuda, por su amistad.

A mi muy querido maestro, doctor Samuel Gordon, consejero y guía en todo momento, del cual he recibido siempre –lo mismo que todos sus alumnos– un generoso apoyo dentro y fuera de las aulas universitarias. Por supuesto, también a Gabriela Aguilar, por brindarse sincera desde el primer momento de conocernos a Haydeth y a mí. Por los muchos gratos momentos que hemos compartido y por los que aún faltan. Gracias, infinitas.

A los integrantes del Seminario de investigación en poesía mexicana contemporánea, a los que respeto y admiro: Jorge Aguilera, Eva Castañeda, Roberto Cruz Arzabal, Alejandro Higashi, Manuel Iris, Jocelyn Martínez y Alejandro Palma, quienes me hicieron ver debilidades y lagunas en versiones previas de este trabajo.

A los amigos que son, también, queridos colegas y cómplices en la vida: Jorge Antonio Muñoz Figueroa y Armando Velázquez.

A René Nájera, maestro desde hace muchos ayeres, por las horas de amistosa plática y por el apoyo incondicional en todo momento; por ser uno de los profesores más dedicados que conozco, ejemplo de responsabilidad y ética en nuestra profesión.

A mi amiga Alma Hernández Priego, porque ella sabe del inicio en las letras y de los muchos avatares en la vida. De igual manera, por su dedicada y puntual lectura. A ella le agradezco el haber limpiado erratas y aclarado pasajes confusos.

A Filiberto García Solís, bibliotecario y referencista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM por brindarse con dedicación en su trabajo a todo aquel que lo solicite.

A Raúl Renán, poeta generoso de quien aprendí el canon de la mistad; a Norma Salazar y a Mariana Bernárdez, por la compañía en los momentos de luz y de tribulación.

A ellos y a todos aquellos que de una u otra manera ayudaron durante estos años les agradezco su confianza y, sobre todo, el respaldo generoso.

A mis estudiantes, a mis tesisas, porque he aprendido de ellos y con ellos. Gracias.

**ELEMENTOS Y PROCEDIMIENTOS QUE CONFIGURAN EL RITMO
EN LA POESÍA MEXICANA DE VERSO LIBRE.**

TRES ACERCAMIENTOS: CORAL BRACHO, FRANCISCO HERNÁNDEZ Y JAIME REYES

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I: ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL RITMO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA DE VERSO LIBRE EN LENGUA ESPAÑOLA	18
I. Poesía y ritmo	22
II. Ritmo y verso métricamente regular	29
III. Ritmo y verso libre: planteamientos teóricos	47
1 El verso libre: un acercamiento general	50
2 Los poemas visuales y el ritmo	61
3 El ritmo en el verso libre	65
IV. Hacia la configuración del ritmo poético en el verso libre: un modelo	92
 CAPÍTULO II: PATRONES VERSALES, MÉTRICOS Y RÍTMICOS EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX: UN BREVE ACERCAMIENTO	
I. De la <i>historia formal</i> a la elección del <i>corpus</i>	115
II. Cuatro cortes en la historia formal de la poesía mexicana del siglo XX	119
1. La vanguardia histórica en México: contribuciones rítmicas	122
2. Los anticipos del cambio en las décadas de 1930 y 1940	135
3. El coloquialismo de 1950 y sus implicaciones rítmicas	155
4. Cristalización del verso libre en las décadas 1960 y 1970	168
 CAPÍTULO III: LA CONFIGURACIÓN DEL RITMO EN LA POESÍA MEXICANA DE VERSO LIBRE: MODELOS DE INTERPRETACIÓN	
I. Tres modelos de interpretación y tres equívocos por discutir	202
II. Versículo y rítmica en Coral Bracho	206
1. El tiempo y los nuevos soportes rítmicos en el versículo de Bracho	212
2. Paralelismos rítmicos en la escritura de Coral Bracho	226

III.	Rítmica en el verso libre de Francisco Hernández	236
	1. Repetición rítmica en la obra de Hernández	237
	2. Acento y ritmo, una reflexión	248
IV.	Jaime Reyes: entre la tradición y la ruptura de las formas	262
	1. Versículo y verso libre: otra cara del ritmo	265
	2. La experiencia rítmica en Jaime Reyes	276
	CONCLUSIONES	288
	BIBLIOGRAFÍA	304

INTRODUCCIÓN

Recuerdo aún con cariño y con cierta piedad los primeros días de mi llegada a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para estudiar la licenciatura. Han pasado más de 15 años y, desde ese entonces y hasta ahora, persiste el entusiasmo en la lectura de la literatura y, en especial, de la poesía. Este trabajo, considero, es en realidad el más personal de los que he escrito y, por ende, el menos mío de todos aquellos que haya preparado dentro de la Facultad. A qué me refiero, a que la idea que lo anima está íntimamente relacionada con una de las inquietudes centrales que me llevaron a ingresar a la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas, pero de las cuales descubro con orgullo que no soy el único interesado: la discusión sobre la poesía, en especial la mexicana, y la postulación de enfoques teóricos y críticos desde terreno mexicano para comprenderla con mayor cabalidad.

Al presentar ante ustedes este trabajo cumplo esa promesa que inició años atrás, pero también concibo el resultado final como el natural fruto de un diálogo que he sostenido a lo largo de todo este tiempo con numerosos libros, con maestros, compañeros, estudiantes y colegas de los cuales he aprendido lecciones preciosas. De ahí que diga que yo firmo este trabajo, pero en realidad se le debe a muchos, desde los que me animaron, los que me enseñaron y los que me acompañaron al intentar dilucidar el misterio que representa el ritmo, la poesía.

Si debo declarar cuáles son los alcances de mi trabajo, iniciaré también por postular las metas propuestas y el recorrido que se leerá para arribar a tales resultados. En la

presente tesis se revisarán las más recientes concepciones que se han formulado sobre el ritmo; a partir de ellas se contrastará la postura más difundida –tradicional, en cuanto que asume el ritmo poético como recurso meramente textual y, en particular, auditivo, a partir del metro, el acento y la rima– con las posiciones que consideran que a partir del verso libre el ritmo no puede seguir estudiándose mediante esos postulados. Debo aclarar que no es meta de esta investigación proponer un concepto general del ritmo poético –en este caso el trabajo sería totalmente teórico–; de forma concreta, el interés principal es establecer una reflexión profunda que nos permita acercarnos a las manifestaciones actuales de la poesía lírica mexicana con presupuestos teóricos acordes al texto artístico.

Sin embargo, no se descartará totalmente la idea de ritmo acústico que tenemos para los poemas versificados, pues considero que hay elementos rítmicos que se siguen presentando en la lírica contemporánea (acentos o métrica, aunque no regular). No diremos entonces que en el verso libre exista un “ritmo actual u original”, sino nuevas formas de configurar la rítmica poética. Por el contrario, nuestro objetivo final está orientado en identificar los elementos rítmicos que subyacen a las ideas –por ejemplo– de acento. Es decir, considero que el verso métricamente regular y el verso más libre que podamos imaginar posee acentos y no por ello asumimos que la rítmica de ambos es igual. Precisamente el verso libre se distingue porque no continúa un patrón formal ya codificado, de tal manera que el lector no sabe cómo “leer” sus acentos. Por poner un ejemplo, en el endecasílabo “polvo serán, más polvo enamorado”, los acentos que uno espera, en los versos que puedan anteceder o suceder a éste, serán en la 4ª, 6ª y 10ª sílaba. Los escuchas (y ahora lectores) hemos aprendido a identificar la intensidad, subida de tono o volumen de

los acentos en un verso y su posterior replicación en el siguiente. Ese es su patrón y eso mismo es lo que sirve, junto a otros elementos, para configurar el ritmo.¹

La pregunta, entonces, sería, qué pasa cuando en un verso libre tenemos acentuación, pero no existe el “mismo” tipo de ritmo que, se nos ha dicho en los manuales, posee el poema versificado. La respuesta es que más allá de lo que se ha afirmado, el acento por sí mismo no “hace” al ritmo, sino que junto a él hay otros elementos que son lo que dotan al acento de ritmicidad. Un acento en las palabras no es ritmo por su mera presencia en la línea: un acta de formal prisión redactada por un juez posee –indudablemente– acentos en cada una de sus líneas y no por ello será un texto rítmico. Es decir, existen procedimientos específicos que subyacen al acento, como la regularidad, la periodicidad, el paralelismo... que son los verdaderos orígenes del ritmo percibido.

Esto que parece en exceso sencillo y evidente compruebo que ha sido una de las lagunas teóricas para estudiar al poema lírico contemporáneo, puesto que se le sigue evaluando de la misma manera que al poema de versificación regular, sin atender a sus particularidades y, por ello, valorándolo como escritura de menor exigencia que los sonetos, por ejemplo. Por ello, la propia naturaleza del fenómeno nos ha llevado a identificar la doble mirada necesaria para abordar este asunto. El ritmo es, desde una perspectiva textual, producto de *elementos constitutivos* del poema y, a la vez, desde una teoría de la percepción, un *efecto* (motivado por anclajes estructurales, de organización y de sentido) de la lectura de dichos elementos. Su concepción, por tanto, está orientada desde

¹ Kurt SPANG apunta en su libro *Análisis métrico* que “es ilícito el concepto de una sola definición del verso y de la métrica, si queremos ir más allá de una definición mínima muy vaga, como lo es la de ‘unidad rítmica’” (Pamplona, Universidad de Navarra, 1993, p. 21). Con esto ya se aclarará que ciertas nociones teóricas son tan complejas que habrán de asumirse en su carácter *histórico*, pues el concepto verso, metro, ritmo han cambiado, lo mismo que deben ensancharse los criterios con los cuales se estudiaban.

una perspectiva histórica y cultural –que se arraiga en la tradición de las formas poéticas–, además de una que se relaciona directamente con la recepción del texto poético. Ambos ejes están en constante desplazamiento y forman parte de una dinámica compleja que imposibilita comprenderlos de manera plena en todos sus sentidos o por separado. ¿Quién diría en la antigüedad que las disposiciones versales o los espacios de la página serían motivo de estudio, que su presencia puede incidir en la manera como percibimos la rítmica de un texto? De igual modo, ¿qué respondemos a un invidente si nos preguntara dónde está el ritmo de un poema en verso libre?, pues para él, el oído le bastaba para comprender lo que habíamos señalado era el ritmo de un soneto. Será que para estudiar el ritmo de la poesía hay que hablar de formas poéticas, de tradición literaria, de rasgos auditivos, de patrones semánticos, de disposición visual... ya lo creo que sí.

Respecto a nuestro marco de discusión aclararé que está orientado principalmente hacia el examen de los aspectos intratextuales del poema, esto mediante planteamientos intrínsecos como la retórica, el formalismo, el estructuralismo y la lingüística del texto para la comprensión del ritmo. Sin embargo, dado que hemos señalado la importancia de la percepción para el estudio del ritmo, haremos un uso –menor y casi siempre restringido– de los apoyos que puedan brindarnos las propuestas de la semántica del texto y la hermenéutica. En sentido general, diremos que esta tesis se enfocará con mayor énfasis al estudio intrínseco del poema que a los efectos o la percepción del ritmo en el lector. Sin embargo, en pocas palabras, este proyecto está sustentado en un fundamento analítico mayor que se apoyará en su contraparte interpretativa, también necesaria para no desvirtuar a un fenómeno tan rico como el que nos ocupa.

Hasta aquí hemos explicado, *grosso modo*, la naturaleza y razones de nuestro Marco Teórico, sin embargo, reconocemos que un fenómeno de tal importancia no puede

restringirse a su estudio bajo un solo modelo teórico. El necesario eclecticismo también implica riesgos de desbordar el estudio o de no concretar conclusiones precisas.

Estos y otros son los riesgos que se corren al emprender el estudio sobre uno de los rasgos fundamentales del texto poético. Por ello, y para no perdernos en la densidad del problema, nos concentraremos en la rítmica particular del verso libre y nos limitaremos a mencionar lo relativo al ritmo visual, por ejemplo, puesto que exige sus propias taxonomías y lenguajes. En principio diré que sólo se comentarán las otras rítmicas para sustentar nuestra tesis central sobre la existencia de ritmos distintos al acústico. En segundo lugar, la revisión histórica sobre el concepto de ritmo se limitará a una muestra representativa. Esto porque el simple estudio del tema sería una investigación distinta a lo que aquí se persigue. Finalmente, aunque sería factible elegir un *corpus* de estudio más amplio, sea en número o —en su caso— seleccionando representantes de la poesía escrita en lengua española en la época contemporánea, decidimos ceñir el estudio al terreno mexicano para concentrarnos a una geografía y época bien determinada por sus condiciones históricas. A continuación desarrollo más claramente los objetivos para aclarar también los límites que se proyectaron.

Para comenzar, hay que señalar que el ritmo se ha concebido como un fluir de recurrencias fónicas en el texto poético, marcadas principalmente por la presencia de la rima, el acento y la medida silábica. Sin embargo, esta investigación parte de dos preguntas sencillas: el verso libre —y el versículo— tiene metro, tiene acentos y, aunque de otra manera, procedimientos semejantes a la rima, pero su realización rítmica es distinta —no necesariamente opuesto o totalmente nuevo— al del poema versificado, entonces, ¿qué distingue a uno y otro? y ¿cuáles son los procedimientos que intervienen en uno y otro para configurar el ritmo?

Considero que si podemos aislar las características generales² de lo que se conoce como ritmo nos daremos cuenta que en la poesía contemporánea no sólo hay recursos acústicos para configurarlo, sino semánticos, sintácticos o visuales que también tienden hacia esa misma función en el poema. Uno de los ejes más sólidos a través de los cuales se definió el ritmo es porque evidenciaba “partículas acústicas” que regresaban (ya fuera textualmente o en la memoria del lector); sin embargo, quizá en el poema no sea el factor rítmico lo acústico que “regresa”, sino el propio “regresar” lo que constituye la esencia del ritmo. “El ritmo es la repetición recordada”, sentenciará F. G. Junger (*Rhythmus und Sprache im deutsche Gedicht*), sólo lo recordado hace que la repetición tenga valor rítmico, no importa que la repetición sea acústica o no.³ Correlativamente con esto, si podemos probar que existe una variedad amplia de recursos cuya función está orientada en concretar “recurrencias recordadas” dentro del texto poético, esto probará que también ellas pueden participar de la concreción de tal fenómeno. Así, se concluirá que en la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX, lo mismo que en toda la de lengua española, están presentes otras maneras de configurar el ritmo, que hasta ahora poco se han examinado.

Dentro de este contexto, los objetivos específicos que se plantean en esta investigación son: el primero, arribar, por medio de un estudio histórico general, a la identificación de los atributos y especificidades de lo que se denominó ritmo, sea por la

² Parte de nuestra hipótesis es considerar que el ritmo tiene relación con los contrapuntos, iteraciones / repeticiones, recurrencias / regularidades, paralelismos, pausas, periodicidades, prolongaciones / supresiones, simetrías / asimetrías, tensiones / distensiones, semejanzas / variaciones... que se suceden en el texto y cuya percepción por parte del lector son lo que lo hará declarar que existe el ritmo.

³ Citado por Kurt SPANG, *Análisis métrico*, p. 99.

retórica, la poética o la teoría contemporánea.⁴ A partir de esta concepción, tales ideas se contrastarán con lo que posteriormente se ha dicho del término por las teorías del siglo XX que estudian el verso libre o el versículo. Al final, estaremos en posibilidad de especificar las semejanzas y diferencias entre ambos, con el propósito de establecer constantes que, más allá de las formas poéticas, configuran el ritmo poético.

En segundo lugar, identificados los atributos esenciales del ritmo, el siguiente objetivo es deslindar cuáles elementos –además de los netamente fónicos, métricos o versales– dentro de la retórica, lingüística, estilística, tipografía, semántica, etcétera, cumplen o funcionan para organizar aquello que se definió como rítmico. En el caso de que los factores sean los mismos que se usaron antaño, nos abocaremos también a examinar si su función dentro del texto poético ha variado o se ha desplazado hacia otros sentidos que antes no se percibían.

El tercero se orienta a delimitar las condiciones que existen como contexto del *corpus* de estudio mediante la revisión del panorama poético mexicano del siglo pasado. Todo esto mediante un repaso formal diacrónico que nos permita visualizar los cambios del verso y de la métrica en el siglo XX. A partir de esto, se sustentará la razón de hablar de verso libre a partir de los autores que publican en el trayecto de la década de 1960 a 1970. Para ello habrá que recordar que, en términos estrictos, el verso métricamente no regular tiene larga historia de vida, desde las poéticas antiguas (tal como el tipo de verso que aparece en *Mío Cid* o el “verso blanco” de Garcilaso). Con esto se aclara que tampoco en la década de 1970 en México aparece algo totalmente nuevo –si nos limitamos al aspecto métrico–, pero esto mismo da pie a considerar –frente a los lectores más escépticos– que el

⁴ Debo aclarar que este concepto puede rastrearse desde la antigüedad clásica, pero como nuestra intención no es hacer un registro histórico del mismo, nos concentraremos en textos más cercanos cronológicamente al periodo de estudio.

poema no *medido* ya ha sido asumido con justa razón como poético por la crítica y por el paso del tiempo. Sin embargo, es necesario aclarar que dichas formas no versificadas de la tradición antigua española de las que habla Pedro Henríquez Ureña en su tesis doctoral de la universidad de Minnesota,⁵ pese a ser semejantes al verso libre, no son iguales y, por tanto, rítmicamente son diferentes. Así que si bien alguien podrá hablar de versos anisosilábicos desde hace mucho, la rítmica de aquellos se depositaba expresamente en el aspecto acústico, cosa que no sucede en los versos que rompen la métrica en el siglo XX, pues con ello también modifican el eje acústico como sostén único del ritmo poético.⁶ Para nuestros fines diremos que con el verso libre se instaura una rítmica que puede apoyarse de lo sintáctico, semántico o espacial, puesto que los poemas exhiben una renovación moderna y crítica de los modelos versales anteriores, con metro regular, con estrofas, con rima y con acentuación estable.

⁵ Me refiero a lo que Henríquez Ureña (al retomar los postulados iniciales de Jaimes Freyre en sus *Leyes de versificación española*, de las cuales se tiene noticia por el curso que dictó Freyre en 1905 en la Sociedad Sarmiento de Tucumán, Argentina) califica como: *La versificación irregular en la poesía castellana* (Madrid, Centro de Altos Estudios, 1920). Véase nota 4, p. 23 de Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico*. Madrid, Gredos, 1985.

⁶ Traigo a colación una extensa cita a partir de la cual se refuerza la distinción entre el verso libre moderno y los poemas anisosilábicos (llamados así por la irregularidad en el metro de sus versos) de larga tradición en la poesía de lengua española: “Ante todo 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 tonadillas del siglo XVIII, las zarzuelas y sainetes del XIX, las corrientes neopopulares del siglo XX, etc. Nótese que la interpretación musical de una poesía permite con mayor facilidad, por fenómenos como las melismas o el alargamiento de las vocales, el verso irregular.

Además existió una poesía basada tan sólo en la distribución de los acentos, sin absoluta dependencia de la regularidad silábica; así fueron los versos de arte mayor; las imitaciones de los versos clásicos a lo largo de los siglos siguientes y por tiradas rítmicas que iniciaron los posrománticos y los modernistas.

Ninguna de estas modalidades se debe considerar verso libre. El versolibrismo se produce cuando poetas del último tercio del siglo XIX. De modo consciente, rompen con la tradición y escriben poemas mezclando versos de número de sílabas distinto al usual”. Véase Elena VARELA MERINO, Pablo MOÍÑO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*. Madrid, Castalia, 2005, p. 54.

Así se justifica que la obra de Bracho, Hernández y Reyes sirva de ejemplo de estudio de tres casos de la rítmica de verso libre en la poesía mexicana contemporánea.

Por último, nos proponemos analizar en nuestro *corpus* la manera en que el ritmo se concreta en el texto y se despliega como una de las cualidades del lenguaje poético que lo distingue. Dentro del análisis también se considerarán los diferentes medios en los que se presenta el ritmo, con la intención de diferenciar sus alcances, diferencias y semejanzas entre sí. De manera paralela, otra meta es determinar cómo es que el ritmo es percibido por el lector en la actualidad, cuando menos en los textos de los tres autores elegidos. Esto porque consideramos que el ritmo no sólo está restringido al texto, sino que se revela como un efecto. En palabras de Kurt Spang: “El estudio del ritmo dependerá en mayor medida de la interpretación de lector, cuya colaboración recreativa desempeña un papel aún mayor en el verso libre”.⁷ Consideramos que si distinguimos lo más claramente posible cómo se da esa interpretación y colaboración del lector, estaremos en posibilidades de comprender este fenómeno en una dimensión mayor.

Si atendemos que el ritmo es un constituyente del poema y un efecto que produce, para ser completa esta investigación deberá abarcar ambas problemáticas. Por una parte, con estudios que examinen y expliquen cómo se construye el ritmo al interior del texto y, por la otra, cómo es percibido por el lector. Y puesto que sería imposible para una sola persona hacer un estudio del ritmo en la poesía de lengua española contemporánea, nuestra intención es desbrozar el camino hacia esos futuros estudios que marquen relaciones entre nuestra tradición poética y la de países latinoamericanos o de autores españoles. En pocas palabras, aunque consideramos que un estudio amplio es indispensable, nosotros nos

⁷ SPANG, *Análisis métrico*, p. 71.

limitaremos a un espacio y tiempo determinados donde se verifique si nuestras intuiciones de estudio son pertinentes.

Por esa razón, dentro del panorama de la poesía mexicana se eligieron a tres autores con una obra juzgada como sobresaliente por la crítica especializada. Pero también hay que agregar que cada uno de ellos plantea en su escritura diferentes maneras de concretar el texto poético. Sus resultados transitan desde el verso libre, versículo, poemas estróficos o poemas largos, hasta encabalgamientos, quiebres sintácticos o disposiciones tipográficas particulares. Es decir, en ellos encontramos los casos concretos en los cuales se ejemplificará cómo la construcción del ritmo ha dejado lo acústico para abarcar decididamente otros aspectos del lenguaje poético. Como se podrá colegir, tampoco es nuestro interés definir al ritmo de la poesía mexicana del siglo XX a partir de estos tres autores, sino que, por el contrario, de lo que se concluya en ellos se podrá regresar después a casos particulares (aún de su misma obra) para, entonces sí, establecer conclusiones más amplias que seguramente enriquecerán a estas primeras cristalizaciones.

CAPÍTULO I

ELEMENTOS QUE CONFIGURAN EL RITMO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA DE LENGUA ESPAÑOLA

Hablar del ritmo en la poesía contemporánea implica, por principio de cuentas, precisar dos aspectos a partir de los cuales se justifica este trabajo. El primero se relaciona con la presuposición de que tanto en los poemas de tradición versificada como en los actuales poemas amétricos (verso libre, versículo y poema en prosa) existe y persiste el ritmo. Esto parece incuestionable de inicio, pero pocos lo han estudiado de forma contrastiva, pues existe una vasta bibliografía sobre la rítmica del poema versificado, pero carecemos aún de una tradición analítica que dé cuenta del ritmo en el poema contemporáneo en verso libre –tema central de este trabajo. El segundo es que habrán de distinguirse claramente las diferencias y semejanzas entre los dos tipos de poemas, el *medido* y el de verso libre, para extraer una noción amplia, general y abierta sobre el concepto del ritmo. Principalmente, sobre la rítmica del poema contemporáneo en lengua española.

Una vez que se aclaren estos dos presupuestos se podrá estudiar la dinámica de los poemas contemporáneos escritos en lengua española –en el caso específico de esta investigación, los poemas mexicanos– para establecer una propuesta (no cerrada o de aspiración total) de análisis e interpretación de las estructuras, elementos, relaciones o dinámicas que dentro del texto poético se identifican con el ritmo.

Esta propuesta en su conjunto parte de una hipótesis elemental: los poemas en verso libre también poseen ritmo, aunque no presenten los mismos patrones que tradicionalmente se señalan como constructores de tal fenómeno en los poemas de verso métricamente regular. Dentro de lo conflictivo que pueda parecer esto, daremos por sentado, dentro de la hipótesis de trabajo, que el fenómeno rítmico existe en todas las manifestaciones poéticas.

Ya que se arranca con algunas precisiones, habrá también que plantear los objetivos de manera clara para que los resultados estén abiertos a una discusión que atienda específicamente lo que aquí se busca. En este sentido, se especifica que no se buscará agotar el tema o la revisión bibliográfica sobre la noción de ritmo poético. Su historia, aproximaciones o principales vías de estudio son recuperadas en esencia con la finalidad de esbozar de manera panorámica cómo, al hablar de ritmo en poesía, se suelen abordar elementos que el poema contemporáneo en verso libre no emplea de igual manera que el poema tradicional de *versos medidos*.

Tal como se podrá constatar, las reflexiones que aquí se presentan dialogan en todo momento con fuentes textuales, ya sean estudios de investigación u obras poéticas, pero sin abrumar con citas o referencias bibliográficas. Se busca, por tanto, una redacción ensayística, amable al lector, pero que mantenga en todo momento el carácter académico del trabajo.

Antes de entrar en materia, es justo recordar que todo trabajo interpretativo exige un análisis previo y, como los retóricos antiguos, los formalistas, los estructuralistas y los lingüistas del texto son quienes han reflexionado sobre estas abstracciones, por esa razón nos hemos valido eclécticamente (de forma selectiva y congruente) de algunos de sus resultados en una síntesis apretada. Sin apearnos estrictamente a lo que ya puede parecer para algunos, obsoleto o rebasado sobre la teoría del ritmo poético, es claro que tradiciones de tanto arraigo y sólida valía, sin duda, arrojan luz sobre el asunto central de nuestra investigación.

Si se hace uso de la terminología que postula Isabel Paraíso en *La métrica española en su contexto románico* es posible hablar del ritmo desde dos perspectivas: una histórica y

otra sistemática.⁸ Atendiendo a esta distinción, hablar de ritmo histórico sería establecer un recorrido diacrónico de sus avatares; por otra parte, el ritmo sistemático estaría asumido en su vertiente sincrónica.

Un estudio histórico sobre la noción de ritmo se desvía de los intereses de este trabajo, el cual tiene entre sus metas examinar los procedimientos rítmicos que los poetas mexicanos han empleado recientemente. Pero tal como se advierte, para llevar a cabo esto también recurrimos en ocasiones a lo que se ha dicho a través del tiempo sobre el ritmo. Es decir, la finalidad de nuestro trabajo ha sido de tipo “sistemático” –en palabras de Paraíso–, pero aderezado con algunas reflexiones de tipo diacrónico.

Por todo lo anterior, los alcances de la presente investigación no buscan plantear (o integrar) una teoría del ritmo poético, sino –en todo caso– aportar datos para la concepción de la rítmica poética contemporánea.⁹ El objetivo puntual puede expresarse de esta forma: discutir cuáles son los elementos que la teoría ha señalado como rítmicos para corroborar si son ellos u otros los que hoy en día configuran la rítmica del poema en lengua española, específicamente en el caso de algunos poetas mexicanos que han publicado en las últimas décadas del siglo XX. Esto no impide que los tópicos y reflexiones que se expresen puedan ser útiles para analizar la rítmica de un *corpus* de lengua española más extenso.

⁸ Por su parte María Victoria UTRERA TORREMOCHA, en su volumen titulado *Estructura y teoría del verso libre* (Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 2010, el otro estudio indispensable para la comprensión del verso libre en lengua española), apunta que “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.” (p. 9). En este sentido es a todas luces relevante destacar que el estudio histórico del ritmo –bajo la perspectiva de Paraíso– debiera contemplar también la destrucción del orden sintáctico en el verso libre y, por tanto, de la rítmica que estos poemas exhiben.

⁹ Remito, para los interesados en el tema general del ritmo, a la entrada de *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex PREMINGER y T. V. F. BROGAN (coeds). New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 1066-1070.

Afirmar que la poesía contemporánea –casi siempre sin rima al final del verso, sin metros que identifique a sus líneas, sin acentuación explícitamente periódica, sin isosilabismo– posee ritmo, es una aseveración que hoy en día pocos cuestionan. Sin embargo, al mismo tiempo, hay una escasez de trabajos que se dediquen a examinar cuáles son los procedimientos o elementos que configuran y construyen el ritmo en este tipo de textos.

Las tareas indispensables para lograr dicho cometido son: aclarar de forma sintética qué es el verso y, por tanto, cuáles son las diferencias o similitudes entre el verso métricamente regular y el llamado verso libre; revisar someramente la historia sobre el concepto de ritmo en la poesía, así como sobre los elementos específicos que se han estudiado como rítmicos en el verso para, por último, establecer cuáles son, desde nuestra perspectiva, los elementos que configuran el ritmo en las manifestaciones poéticas contemporáneas.

Con esto tenemos ya esbozado lo que será nuestro trayecto en este primer capítulo. Evidentemente habrá que definir con eficacia y economía los conceptos que se manejarán (verso, metro, acento, pausa, etcétera), para evitar repetir groseramente lo que otros han dicho ya con mucho más detalle.

Por último, queda abierta la reflexión sobre el carácter estrictamente material o textual del ritmo puesto que, tal como veremos más adelante, la percepción del lector o escucha es fundamental para su identificación. No hay ritmo si el lector es sordo o ciego a las presencias que se repiten en el verso. Es decir, existe un componente extratextual del ritmo que terminará por complicar lo que ya de por sí se revela difícil.

I. POESÍA Y RITMO

Es imposible saber cuál fue el rasgo más importante en las expresiones que hoy se asumen como poéticas: la música, el discurso, la oralidad, la representación ritual... Como se podrá comprender, no se habla aquí de la “lirica” griega, de la que se sabe estaba íntimamente ligada con una ejecución musical y, además, se distinguía ya claramente de otros “géneros” literarios. Se asumen aquí como muestras antiguas de la poesía aquellos actos primigenios donde las palabras del himno, del canto, así como todos los demás elementos que las acompañaban (música, baile, espacio sacro), constituían un cuerpo indivisible y, por tanto, incapaz de desempeñar sus objetivos de forma aislada.

La fortuna ha permitido que se conserven fragmentos poéticos –en su tradición escrita– que parecen ser oraciones o invocaciones divinas donde los conceptos o ideas justificarían que les sea atribuido el papel principal. Esto sucede también porque aquellos registros escritos carecen de sus compañeros primigenios: música, verbalización o danza. No se sabe hasta qué punto, en la vida comunitaria, sagrada o profana de los grupos originarios, se hacían distingos entre los componentes de la ceremonia en que surgía la poesía, pues si bien es cierto que formaban una unidad, se intuye que posiblemente los participantes eran sensibles a las diferencias entre los diversos aspectos materiales, espaciales, acústicos y corporales que se imbricaban para conformar aquellas primeras expresiones donde la palabra, la música y la comunidad se unían.

Pedro Henríquez Ureña, amante de la música, la danza y la ópera, apunta en sus *Estudios de versificación española* que el verso nació con seguridad, dentro de toda la especulación que pueda haber al respecto, al mismo tiempo que la música y la danza: “El hombre que danza no se siente libre: corazón y pulmones le dictan su ritmo breve [...] Así

el verso al nacer, no se modela sobre la onda inagotable de la charla libre, sino en los giros parcos de la danza”.¹⁰

En tierras mesoamericanas seguramente ocurrió algo semejante. Los nahuas distinguieron a la poesía mediante la expresión “*in xochitl in cuicatl*”, lo que nos habla también de un origen gemelo al canto.

En el mundo prehispánico mexicano la poesía estaba íntimamente ligada con la música y con la danza. El segundo elemento de la metáfora “flor y canto”, la palabra *cuicatl*, no significa sólo canto o canción, sino también poema. Esto revela que constituían conceptos idénticos, y que la poesía no era leída o declamada, sino cantada. [...] La idea de flor aparece también vinculada al mismo concepto, en cuanto que el jeroglífico que la representa es el signo convencional de “palabra” –una voluta–, el cual ha sido enriquecido con flores para convertirse en “la palabra florida”, esto es, la poesía.¹¹

Poesía, verso, danza, canto convivían como unidad en la comunidad. Sin embargo, el fenómeno poético en la actualidad se ha desligado del rito y ahora se la distingue claramente de la danza y del canto. Por supuesto, me refiero a aquellas que estuvieron ligadas con ese tipo de ritualidad, pues existen muchas otras formas literarias antiguas como la plegaria, el conjuro, el discurso, la canción de ceremonias agrícolas, las exhortaciones en los cambios de autoridades comunales... en las cuales podían intervenir sólo la palabra o la palabra y la música, pero no la necesariamente la danza, dependiendo del caso que se tratara.

Sin embargo, no olvidemos, como bien lo han estudiado aquellos que se dedican al rescate de la literatura oral, “el verso [si podemos llamarlo de ese modo] puede integrarse a

¹⁰ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, pp. 255-256.

¹¹ Birgitta LEANDER, *In xochitl in cuicatl. Flor y canto*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1981, p. 3. Miguel León-Portilla, en *La filosofía náhuatl*, apuntó que “entre los ejemplos de *difrasismo* ofrecidos por Garibay está precisamente éste: *in xóchitl in cuícatl*, al que se asigna como sentido literal: flor y canto, y como sentido metafórico el de poema” (México, UNAM, 1983, p. 143).

base no sólo de elementos prosódicos o silábicos, sino por procedimientos formularios”.¹² Pese a ello, con el paso del tiempo se ha identificado poesía y música como si fueran una sola, lo cual ha traído consecuencias erradas al momento de acercarse al poema en verso libre contemporáneo, donde la música no es necesariamente armónica o simplemente desaparece entre los pliegues de la textualidad, de la tipografía, de la semántica...

Para los griegos, la poesía lírica fue –entre uno de sus múltiples sentidos– un discurso que interactuaba con la música, pero reconociendo la existencia por separado de ambos. Tan cercana era la comunicación entre ellas que, con el correr del tiempo y con la consolidación de la cultura griega en la historia cultural europea, las lenguas romances heredaron una concepción de la poesía donde los elementos musicales son parte constitutiva del discurso poético. De ahí que la poesía haya perfeccionado la métrica y la rima como operadores acústicos que otorgaban también estructura al poema.

Si algunos consideran que lo que brinda unidad y distinción primordial a la poesía que conocemos como lírica es lo que en su origen fue la música, no se debe olvidar que seguramente los himnos y cantos, en su sentido originario, se verían disminuidos si carecieran de alguno de los otros elementos fundacionales del rito. Por otra parte, ¿qué sería de la música sin la sabiduría, sin el paciente conocimiento que despiden aquellos fragmentos antiguos que se han rescatado, por ejemplo, de los vedas? No olvidemos que veda significa “ciencia” en sánscrito. Los himnos y demás poemas rituales antiguos que se han rescatado en su forma escrita no sólo han perdido su carácter musical, sino que exigen ser comprendidos en conjunción con los elementos del rito que antaño los acompañaron.

¹² Consúltense como muestra las páginas iniciales del libro Carlos Montemayor, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*, especialmente el capítulo “Poetas orales y procedimientos formularios” (México, FCE, 1999, p. 53).

Rito, música, comunicación y conocimiento estaban unidos en el “poema” desde la antigüedad y sólo en épocas más recientes se ha privilegiado la percepción separada de estos elementos.

También es posible ubicar en esta línea de pensamiento a la realidad clásica. El *logos* griego era a la vez palabra y pensamiento: *palabra* en tanto sonido y *pensamiento* como concepto, como reflexión. Lo que interesa subrayar aquí es nuevamente la dificultad de privilegiar el entramado conceptual sobre el musical, o viceversa, como si alguno de ellos fuera el fundamento primordial de la poesía. Sin embargo, no se puede caer en una relativización exagerada que paralice todo intento de análisis. Tampoco, se pretende caer en excesos. Si hemos aludido a todo esto, es con el objetivo de subrayar que el aspecto musical de la poesía es uno de los muchos que en su origen la acompañaron; pero no más valioso que los otros. El aspecto musical ha sido valorado y estimado desde hace mucho, pero los poetas contemporáneos han decidido distanciarse de él –sin olvidarlo completamente–, para enfatizar sus aspiraciones en otros fines.

En resumen, la poesía actual, asentada en una fuerte tradición de lirismo, se distancia de las formas plenamente musicales (acústicas) sin por ello demeritar su importancia o su presencia dentro de los rasgos que integran al poema.¹³ Todavía es posible escuchar en el medio literario mexicano comentarios como “tal o cual poeta tiene oído de artillero” como una forma de reprochar la calidad de los versos. Es decir, lo musical, que sólo es una fracción de lo poético, ha llegado a tener tal importancia que se convirtió en una

¹³ Por supuesto una generalización como ésta es a todas luces discutible como regla. Hay muchos poetas mexicanos que continúan –aún dentro del verso libre– buscando eufonías, iteraciones o patrones acústicos sin por ello escribir *versos medidos*. El verso libre no prescinde totalmente de los recursos acústicos, sino que los pone en juego con otros a los que otorga valor semejante.

de las formas más sólidas de medir la calidad de lo poético.¹⁴ Estas vueltas y revueltas al aspecto cantado del poema son resumidas muy bien por Alberto Blanco:

La poesía, hermana gemela del canto, a quien estuvo unida en su nacimiento, separada luego a lo largo de su desarrollo, y con la nostalgia auestas de una separación forzada que periódicamente se ve atemperada por fugaces reencuentros, ha encontrado en la expresión escrita, y en la página impresa, la posibilidad de volver a la noción de partitura para la voz y la lectura compartida. La poesía contemporánea ha sabido sacar partido de estas posibilidades que ofrece el poema impreso.¹⁵

Con esto, Blanco anuncia otra idea complementaria: al volver a la noción de canto, la impresión tipográfica del poema, el texto presentado ante los ojos del lector, se convierte también en una partitura de conceptos. En el pentagrama simbólico de la página blanca el lector –como intérprete musical– sigue los pasos que a fines del siglo XIX inauguró Stéphane Mallarmé con el “Prefacio” a “Un coup de dés...”.¹⁶

¹⁴ Una de las consecuencias de la letra impresa quizá sea precisamente que hoy en día los poemas no se aprendan de memoria o se reciten. En la actualidad es más común que se “lean”; todos los lectores de poesía, por pocos que sean, son “lectores”. Aún así, esta lectura en voz baja es diferente a la que se hacía antaño (en voz alta y para la comunidad). Ahora se lee en silencio y para uno mismo, de tal suerte que siempre se necesita el texto impreso frente a los ojos, pues el poema exige una lectura que atienda a los espacios, las líneas, los blancos, etcétera, lo cual sólo puede hacerse teniendo el poema frente a la vista. Es probable entonces que esta nueva forma de leer el texto poético haya propiciado la pérdida de atención en el carácter estrictamente “musical” del poema.

¹⁵ Alberto BLANCO, “La poesía y la música”. Inédito [Texto proporcionado personalmente por el poeta].

¹⁶ Stéphane Mallarmé en el “Prefacio” al “Golpe de dados...” abunda sobre las nuevas posibilidades de disposición que adquiere el poema moderno en su diferencia con el poema de versificación regular donde prevalecía el aspecto musical: “Los ‘blancos’ en efecto, asumen importancia, llaman la atención de entrada; la versificación lo exigió así, cual silencio en torno, como siempre, de modo que un trozo, lírico o de unos cuantos pies, ocupa en el centro, aproximadamente un tercio de la página: no transgredo esta medida, solamente la disperso. El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, cesa o reingresa, admitiendo la sucesión de otras y, dado que no se trata, como de costumbre, de trazos sonoros regulares o versos –sino más bien de subdivisiones prismáticas de la idea, en el instante de su aparición, que dura lo que su convergencia, en cierta puesta en escena espiritual exacta–, es en sitios variables, cerca o lejos del hilo conductor latente, en razón de la practicabilidad, que se impone el texto. El avance, si me compete decirlo, literario, de esta distancia reproducida que mentalmente separa grupos de palabras o palabras entre sí,

El ritmo, asumido desde el origen gemelo entre música y verso, permeó la concepción del ritmo poético de tal suerte que son muchas las tendencias que, al analizar al texto poético se limitan a contemplarlo desde la perspectiva (acento, rima, regularidad métrica que subraya cadencias...) como algo acústico y, por ende, asociado a elementos fónicos. Sin embargo, al deslindar que lo musical en la poesía es sólo una de sus particularidades, habrá que pensar si el ritmo poético es una peculiaridad musical o si su esfera rebasa estos límites.

Considero que no se puede aislar al ritmo de todo el entramado poético al ceñirlo al ámbito musical, pues ello restringiría su cabal despliegue en la extensión orgánica del poema: en tanto constituyente y consecuencia del mismo. Si entendemos al ritmo como un elemento que rebasa lo musical, entonces se reconocerá que cada uno de dichos polos –me refiero de inicio al aspecto musical y al aspecto semántico en el texto– provoca procedimientos rítmicos que se engarzan en el poema: el ritmo no es una *cualidad musical* del poema, sino una de sus cualidades sustantivas.

El español Dámaso Alonso ha escrito que “el ritmo es la esencia misma de la poesía; es su única y verdadera realidad”.¹⁷ Esta es quizá la concepción más extrema de lo que el ritmo puede suscitar en un lector agudo. Si hay quien identifica al ritmo como el sino natural de la poesía, habrá que precisar que en otros géneros también aparece. Basta leer algunos textos de prosa que ha sido considerada narración lírica, por sólo mencionar dos ejemplos, la novelística de Gabriel Miró o de Juan Rulfo. No se quiere por supuesto privilegiar tampoco una teoría esencialista sobre la poesía, pero en sentido lato se puede

parece acelerar unas veces, otras frenar el movimiento, escandiéndolo, emplazándolo de acuerdo también a una visión simultánea de la página: considerada aquí como unidad, tal como en otra circunstancia lo es el Verso o línea perfecta” (MALLARMÉ, “Prefacio”, *Poesía y Poética*, 31, otoño de 1998, pp. 75-76, en traducción de Jaime Moreno Villarreal).

¹⁷ Citado por Fernando GÓMEZ REDONDO, *El lenguaje literario*, Madrid, EDAF, 1994, p. 61.

afirmar que el ritmo no se limita al terreno poético, ni tampoco a la palabra, sino que es una de las cualidades que distinguen –animan– al poema. Sin embargo, cuando una forma poética tiene una relación orgánica con un contenido de sentido artístico y, en esa feliz unión hay una manera peculiar de organización (de fenómenos o variantes que aparecen y acarrear la espera de nuevos elementos que los rememoren) y de efecto buscado, se puede postular la existencia del ritmo, puesto que en última instancia se le identifica con una particular manera de erigir al poema con la consecuencia de que dicha composición y mensaje produzcan un efecto en el lector.

El concepto de ritmo, lo mismo que el de poesía, está ligado a un espacio y a un tiempo determinados. Al tratar de definir se corre el riesgo de petrificar una noción que, para comprenderla en su sentido amplio, exige conocer los trasiegos de su historia (hablar de ambas nociones significa, en último caso, reflexionar sobre la lengua poética). En ese sentido, un mismo concepto, el de verso, no será igual si se define ahora que si se consideran las posibles definiciones de los contemporáneos de Rubén Darío. El propio concepto de lengua poética tampoco escapa de la historicidad. Basta recordar lo que Iuri Tinianov señaló en 1923: “El problema de la ‘lengua poética’, planteado no mucho tiempo atrás, está hoy en un momento de crisis, sin duda por la amplitud de este concepto, fundado en una base: el vocablo ‘poesía’, en nuestra aceptación lingüística, actualmente ha perdido toda concreta extensión y contenido para asumir una connotación valorativa”.¹⁸

La problemática señalada desde hace más de 80 años no termina de sorprender. El artefacto artístico ha diversificado sus maneras de crear o suscitar diferentes efectos. Para regresar a nuestros asuntos, dado que en un principio la poesía nació hermanada con el

¹⁸ Iuri TINIANOV, “Prólogo”, *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, p. 9.

canto, su estudio bajo el cobijo de lo musical se extenderá hasta el siglo XIX. No fue sino gracias a la irrupción de las vanguardias que la crítica tuvo que reformular sus esquemas y taxonomías. La reflexión sobre la lengua poética, sin duda alguna, se ha enriquecido con los siglos de estudio del verso métricamente regular, pero esa misma razón obliga a estudiar, con el mismo rigor y dedicación, el fenómeno reciente del llamado verso libre, el versículo o el poema en prosa.¹⁹

II. RITMO Y VERSO MÉTRICAMENTE REGULAR

La primera distinción indispensable, después de mencionar la cercanía y alejamiento de la poesía, es evidentemente la que se da entre verso libre y verso métricamente regular.²⁰ Aunque más adelante se precisarán estos dos términos y se aclarará que no todo en el verso libre es libertad, así como en el *verso medido* hay licencias, se adoptará en principio el nombre de *verso libre* para designar a los poemas escritos en líneas poéticas sin patrón regular en su métrica (es decir, que carecen de uniformidad métrica explícita en cada verso

¹⁹ Si bien los vocablos son viejos y los modelos conocidos, los poetas modernos hacen suyas las diversas formas de escribir poesía y les imprimen nuevas técnicas, recursos o funciones que antaño no tenían la preeminencia que hoy reconocemos. Por ejemplo, basta con observar cómo el versículo “antiguo” se reviste de modernidad bajo el cuidado de Saint-John Perse, Lezama Lima o José Carlos Becerra. Es decir, si la crítica y la teoría actuales deben reformular sus criterios no es necesariamente porque todo sea nuevo en el terreno de la literatura, sino porque también el modo de leer se transforma.

²⁰ A lo largo del trabajo se le ha llamado a este tipo de *verso medido* o “métricamente regular”. La utilidad de estos vocablos no radica en su precisión; sin embargo, dentro de su vaguedad hacen más económica la manera de referirnos por igual a todo el espectro que engloban.

o en los grupos de líneas que llamamos estrofas) o aquellos que no siguen alguna de las formas de composición estrófica o versificada tradicional (soneto, décima o silva).²¹

El siguiente fragmento poético del cubano Lezama Lima es una muestra clara de las diferencias entre el verso libre y el métricamente regular.

	Sílabas
Hervías la leche	6
y seguías las amorosas costumbres del café.	16
Recorrías la casa	7
con una medida sin desperdicios.	11
Cada minucia un sacramento,	10
como una ofrenda al peso de la noche. ²²	11

No es que el verso libre no tenga métrica o que no posea algunos versos de la misma medida silábica, sino que –para fines analíticos, la medida silábica de ellos no representa ni un patrón, ni una ruptura, puesto que en la mayoría de los casos cada línea es distinta– ellos quiebran los patrones métricos regulares y, con esto, los de acentuación y rima (a lo que se agregan otros, como la simple percepción visual o el modo de lectura en voz alta). No sólo los patrones se han abolido, sino que cada línea establece su propio “diseño” métrico y se privilegia la “forma” particular que cada poeta le otorga a su poema. Ya no se apelará a las formas tradicionales y existentes.

Por su parte, se considerará como poema de verso métricamente regular a aquél que responde a patrones métricos establecidos en la versificación hispánica (heptasílabos, octosílabos, endecasílabos, alejandrinos, entre toda la gran variedad que existe, ya sean de

²¹ La nominación de verso libre surge como una abierta oposición a las formas medidas que dominaban en el siglo XIX. De ahí que en su origen el verso libre haya sido usado como bandera del rechazo a las tradiciones poéticas previas. En la actualidad ya no se asume como modelo de oposición a la estética modernista, por ejemplo, puesto que se ha convertido en la “norma” de escritura. De tal suerte que un poeta que remedara ser revolucionario en estos tiempos escribiría –quizá– en metros regulares, dado que el verso libre es hoy la forma canónica por excelencia.

²² José LEZAMA LIMA, “La mujer y la casa” (fragmento), en *Poesía completa*. Madrid, Alianza, 1999.

arte mayor o menor, sin distinción).²³ También se incluyen aquellos que pertenecen a las formas cultas (como el soneto) y a las populares (como la del villancico o el romance, por ejemplo) y pueden ser estróficos o no (aunque en la mayoría de los casos, si las presentan, obedecerán a un patrón fijo de distribución). Este tipo de poemas obedecen a un patrón de versificación o composición ya definido con anterioridad a la factura del poema y claramente reconocido por un lector convencional de poesía, por lo menos a partir de una forma métrica en la cual el poeta puede ligeramente tomarse licencias.²⁴ No hay que olvidar tampoco que todo verso es métrico (tiene sílabas métricas), pero sólo porque hay otros versos dentro del poema con los cuales se conforma un patrón de versificación métrica es que podemos hablar de su regularidad. Navarro Tomás define como versos *métricos* a aquellos que “se ajustan a un determinado número de sílabas”, y como *amétricos* a los que “no se ajustan a tal igualdad”.²⁵

En un sentido más amplio, se puede agregar que el verso métricamente regular posee en su individualidad casi todos los rasgos completos del patrón en su conjunto. Entre

²³ El metro se define como una ocurrencia rítmica de regularidad cuantificable (Corine ASTESANO, *Rythme et Discours: invariance et sources de variabilité des phénomènes accentuels en français*. Tesis de doctorado inédita. Université Aix-Marseille I - Université de Provence, 1999, p. 29). Por ende, todo patrón métrico se realiza repetidamente y es su recurrencia estadística la que lo ubica como una forma específica dentro del repertorio poético. Tomashevski define al metro en estos términos: “representa, en el marco de una escuela poética, la norma a la que obedece la lengua poética. El metro es el rasgo distintivo de los versos con respecto a la prosa” (Boris TOMASHEVSKI, “Sobre el verso”, en Tzvetan TODOROV, *Teoría de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978, p. 115). Tal como se comprenderá esa recurrencia estadística se convierte en Tomashevski como una distinción con la prosa sin contemplar sus cualidades particulares.

²⁴ El verso libre obliga al lector convencional de poesía a reformular múltiples aspectos: desde su modo de lectura del texto, pasando por agudizar su percepción en cuanto a la visualidad del poema y su noción de lo poético, a lo que deberemos agregar la caracterización de ritmo que propicia en los poemas de verso libre. Todo ello, en conjunto, nos orienta a pensar en una forma de lectura y comprensión del poema en verso libre, si no más compleja, sí diferente a la que exige el poema métricamente regular.

²⁵ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Arte del verso*. Madrid, Visor, 2004, p. 11.

sus características está un número de sílabas (que se repetirá en otros versos del poema), así como la presencia de un cierre (que funciona como rima dentro del conjunto) y acentuación en sílabas específicas (que será uniforme y periódica en los versos del conjunto)

“Pobre barquilla mía” de Lope de Vega puede servir para ejemplificar el patrón al cual nos referimos, pues dentro del conjunto, a pesar de que la última línea posee ocho sílabas, con la sinalefa el verso se ajusta al patrón heptasilábico de los versos precedentes, por lo cual todo el conjunto tiene la misma métrica.

Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada,
y entre las olas sola²⁶

Si aislamos el primer verso, podemos saber que los acentos recaen en la 4^a y 6^a sílaba: “Pobre barquilla mía” (oooóoóo). Esto mismo ocurre en el resto del poema –con excepción del tercer verso: oóooooóo (2^a y 6^a). La acentuación²⁷ –aún con esta irregularidad– nos obliga a pensar que en el verso inicial, aunque no conozcamos el conjunto total, se muestra un “modelo” que articulará al poema en su conjunto. En ese primer verso de siete sílabas tenemos –sin conocer el conjunto– un metro definido, una acentuación fija y una terminación que después sabemos es asonantada en los versos pares. Como se observa en éste y en otros casos semejantes, a pesar de que existan versos que rompan la estructura, no por ello dejará de analizarse el poema como uno *medido* (si en el verso libre no todo es liberto, en el poema “isosilábico” no siempre hay versos del mismo metro). Es decir, el conteo silábico estricto es menos importante que la *norma métrica* (que incluye fenómenos como la sinalefa, diéresis, sinéresis) al discernir si determinado poema es o no un soneto.

²⁶ LOPE DE VEGA, “Pobre barquilla mía” (fragmento), de *La Dorotea*, en *Poesía selecta*. México, REI, 1988, p. 413.

²⁷ La palabra latina *accentum* significaba “lo que contribuye al canto”, de ahí que nuestro acento métrico posea un sentido tonal, intensivo y durativo.

De igual manera, el cambio de acentuación en algunos versos no modificaría la perspectiva sobre el poema de métrica regular.

Para finalizar con este asunto, me parece importante subrayar que, pese a la presencia restringida de rima, esto no modifica la idea de regularidad, puesto que no se debe olvidar que en el repertorio de formas poéticas tradicionales se reconoce este patrón. Aquí se aclara la postura adoptada de llamar al *verso medido* con la más precisa denominación de “verso métricamente regular” (y no sólo *verso medido*), pues se aclara que el rasgo distintivo es su regularidad métrica.

Es posible aclarar que los elementos señalados hasta ahora conforman el centro de análisis del verso métricamente regular y todos repercuten directamente en la realización acústica del poema. No se olvide que todavía hasta el siglo XVII lo oral de la poesía pervivía con solidez en el concepto de “poesía”, cosa que se ha ido transformando poco a poco.²⁸ El conjunto de rasgos acústicos como la rima, el metro y el acento fue lo que se convirtió en norma para definir al poema (y por extensión, a la poesía y al ritmo). De ahí que muchos autores de los Siglos de Oro no se interesaran por ver sus obras impresas, pues los manuscritos en realidad no se “miraban” como un texto fijo, clausurado e inamovible en sus lecciones, sino como un sucedáneo de lo acústico-oral.

La poesía, se entenderá, era para ser dicha en voz alta o aprendida de memoria, no para ser leída en el silencio de una biblioteca –como se estila ahora–, razón por la cual estos

²⁸ El Quijote pierde la cabeza por “leer” novelas de caballería, no por “escuchar” poemas. Esta situación distingue claramente uno y otro caso. La lectura afecta la cordura de Alonso Quijano, la poesía sólo lo obligará –como todo caballero que se precie de serlo– a componer madrigales a su amada o a creerse Quijotiz para escribir poesía popular. La modificación del concepto de ritmo no se encuentra aislada tampoco de la dinámica de oralidad-escritura, y aunque esto no se abordará en la presente investigación, constituye un filón central al reflexionar sobre la rítmica de los poemas visuales.

elementos acústicos apoyaban su difusión y propiciaban la memorización de las obras.²⁹ ¿Importaba antaño que el texto se presentara en forma manuscrita o con una tipografía especial? ¿Importaba la diferencia de espacios en blanco de los márgenes? No, la razón es que todos esos elementos no se “leían”, puesto que el concepto de poesía no reparaba en ellos. No se consideraba tanto la propia textualidad gráfica del poema, como sí la oralización del discurso poético.³⁰

Si contrastamos el romancillo citado de Lope de Vega con “La mujer y la casa” de José Lezama Lima, nos daremos cuenta que en este último hay que considerar, para su lectura, elementos diferentes. Con el afán de precisar las cualidades y naturaleza del verso métricamente regular frente al verso libre hay que formular algunas consideraciones previas.

Si se piensa que el ritmo poético está conformado únicamente por elementos acústicos, justo será decir que tampoco todos los fenómenos fónicos que rodean al poema – mismos que se estudiarán más adelante– poseen la misma importancia para los especialistas. La diversidad de enfoques distingue a los que hablan de ritmos de cantidad (metro), intensidad (acentos), timbre (rima) y tono (estrofa).³¹ En la tradición griega o latina clásica el concepto de ritmo poético estaba ceñido a los aspectos de organización temporal de sílabas breves o largas, principalmente en su cantidad. Posteriormente, en la tradición de la poesía en lengua española –que carece de sílabas breves y largas– el estudio del ritmo se

²⁹ HENRÍQUEZ UREÑA ha apuntado que la brevedad de los “versos” está justificada no sólo por el carácter nemotécnico, sino por el límite de la respiración humana (*Estudios de versificación española*, pp. 255-256).

³⁰ Por supuesto dentro de esa oralización del discurso se tenía en cuenta el carácter semántico, no se olvide que dentro de la agudeza de ingenio se buscaba precisamente cómo tratar determinado tema bajo ciertas formas poéticas ya establecidas, aunque tal aspecto no se contemplaba al momento de estudiar el ritmo.

³¹ Rafael de BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1968, pp. 28-37.

depositó en otros fenómenos. Lo paradójico fue que algunos quisieron continuar el modo de análisis a través de la identificación de sílabas largas y breves en el español y sustituyeron las sílabas largas por las tónicas y las breves por las átonas para ajustar un patrón que en realidad no tenía parangón con la lengua. Fue por esto que, en los viejos tratados de poesía, el ritmo se encuentra ligado a los análisis de los pies acentuales trocaicos o yámbicos (sucesión y alternancia de breves y largas o de átona y tónicas), pues a pesar de tratarse de “pies métricos” (unidades de medida) en ellos está presente una organización acentual.

Con el paso del tiempo no sólo la concepción de estas unidades que organizan al verso ha cambiado. En un poema contemporáneo la identificación de pies métricos, a la usanza clásica, es una tarea poco practicada hoy en día. Quizá por ello sería afortunado un trabajo profundo sobre los cambios más radicales entre el verso métricamente regular y el verso libre en lengua española, puesto que muchos aprendices suelen afirmar que sólo existe la ruptura del patrón métrico-silábico sin conocer suficientemente las verdaderas modificaciones que conlleva el verso libre. Algunas de ellas tan complejas que afectan profundamente al carácter visual y de lectura del texto.

Conforme el arte de la poesía se consolidó, se amalgamó a la riqueza y fuerza del vocablo todo aquello que ofrecía la música, tal como se ha señalado. Después, de acuerdo con la estética confesional y popular que tiñó al poema de mediados del siglo XX, la poesía se orientó hacia dicciones del habla coloquial. Según Gérard Genette en su “Langage poétique, poétique du langage”: “*Il est bien connu que la poésie antique était essentiellement chantée (lyrisme) et récitée (épopée)*”.³² Dentro de esta distinción de géneros, ya se ha aclarado que lo musical no es del todo semejante a lo acústico del poema.

³² Gérard GENETTE, “Langage poétique, poétique du langage”, en *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 124.

Una de las diferencias capitales entre el ritmo del poema y el de la música radica principalmente en que el segundo se fundamenta en proporciones temporales exactas y medibles (con metrónomo), razón por la cual es capaz de permitir combinaciones que en la ejecución musical son precisas. Una octava, por ejemplo, siempre durará “una octava”, aun cuando el intérprete sea distinto, mientras que la sílaba de un soneto no posee una duración fija y, por supuesto, el lector acelerará o ralentizará, según el énfasis que pretenda en su lectura, la duración.

La música se ancla más sólidamente en la organización y percepción de tiempos fijos, mientras que la poesía en lengua española, por más que estilizara y perfeccionara su métrica, no podría fijar un tiempo de lectura preciso (cronometrado, como en la música) que se debiera seguir. Sin embargo:

El metro acompaña siempre la lectura y percepción de los versos, sea como escansión silenciosa, sea como representaciones motrices. La pronunciación del metro exige que escandamos en voz alta y reclama un isocronismo forzado en la pronunciación de las sílabas, una distribución periódica de los acentos en el interior de los límites de la unidad métrica (verso).³³

Por supuesto que hay, en palabras de Tomashevski, una *tentativa de isocronismo* en la pronunciación de los versos, pero tal exigencia queda muy por debajo de la precisión temporal que se consigue en el ritmo musical. Sin embargo, no por ello el ritmo poético es inferior al musical. Lo que se quiere subrayar es que es distinto. Hoy en día, tanto la poesía lírica de verso métricamente regular como la de verso libre poseen al interior una cadencia rítmica, pero ambas son diferentes a la realizada por la música. Por ello identificamos en la tradición poética: *a)* una rítmica en los poemas de métrica regular y *b)* una rítmica en los poemas en verso libre o en versículo.

³³ Boris TOMASHEVSKI, “Sobre el verso”, p. 117.

En sentido estricto, no se postula la existencia de dos tipos de ritmo poético, sino dos categorías diferenciadas de poemas donde el ritmo está presente. En última instancia, son dos categorías donde el ritmo se manifiesta por medio de elementos sustanciales que lo configuran en realizaciones distintas.

Para aclarar nuestro procedimiento, de aquí en adelante nos referiremos a “rítmica de verso métricamente regular” y “rítmica de verso libre” para distinguir ambos casos. Con esto se quiere evitar también la distinción arbitraria de dos fenómenos aparentemente aislados, pues sólo hay diferencia en la manera en que el ritmo –siempre único– se presenta en los poemas de lengua española.

Si para esta explicación debiéramos ser esquemáticos en extremo, agregaríamos que la *rítmica de verso métricamente regular* está en sintonía con las palabras de Quintiliano, quien en sus *Instituciones oratorias* define que el ritmo es parte de la armonía: “Toda composición, medida y unión de voces se compone de números (por números quiero que se entienda el ritmo) o de metro; esto es, de cierta medida”.³⁴ Al margen de las diferencias ya aludidas entre las lenguas clásicas y la española, para Quintiliano el ritmo es, entre otras cosas, cuestión de medida. La rítmica se codifica por medidas y como parte de la armonía, de la proporción y correspondencia de las partes con el todo.

De esto habrá de desprenderse la necesidad de comentar cuáles son las cualidades del *poema medido* para identificar “la correspondencia de las partes con el conjunto”. Es decir, dentro de ese todo, que es el poema, las partes o unidades básicas que son los versos;

³⁴ Más adelante agregará que: “Aunque el ritmo y el metro se componen de pies, sin embargo, no es poco en lo que se diferencian; porque los ritmos, esto es, los números, constan de espacios de tiempo, y los metros también de orden; y, por lo tanto, lo uno parece de cantidad, lo otro de calidad”. Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*. Ignacio RODRÍGUEZ y Pedro Sandier (trads.). Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y compañía, 1887, 2 vols.

palabra que procede del latín *versus* (renglón, línea, hilera), definición que ya da una idea de la asociación con la escritura del poema en líneas, en su mayoría breves o cortadas, opuestas a la prosa *oratio* (escritura que va toda seguida en renglones). La palabra verso también tiene una filiación con *vertere*, lo que apunta al sentido de “volver” o “vuelto” que posee el verso en esta asociación con la tradición medida.

El verso, como unidad, no es la palabra ni la sílaba ni la proposición con sentido gramatical completo (aunque en casos especiales una sílaba o una palabra o una oración pueden constituirse como verso),³⁵ sino comúnmente un grupo de palabras, un sintagma, configurado como unidad estructural.

La unicidad de un verso puede darse en tanto patrón métrico-acentual y, además, en tanto el sentido de cada línea (en el verso métricamente regular ambos estatutos coincidían en cada línea). Sin embargo, hay casos donde la entidad métrico-acentual no está en correspondencia con el sentido y una línea puede estar enlazada, gramaticalmente, con la del siguiente. Este recurso que tiene por objeto precisamente romper la asociación entre “verso” y “frase” se denomina encabalgamiento. Paradójicamente, el rompimiento entre verso y frase tiene por objeto dar otro tipo de unidad estructural al poema. El encabalgamiento incide directamente en la sintaxis, pues rompe el equilibrio entre el verso de métrica regular y la cohesión sintáctica y gramatical, de ahí que un sintagma pueda formar parte de dos versos contiguos: el sintagma termina en la línea siguiente.³⁶

³⁵ Por dar ejemplo sólo de las dos posibilidades más radicales mencionamos los versos magistrales de una sílaba (aunque en realidad sean dos sílabas métricas, puesto que al tener acento se le suma automáticamente una sílaba métrica más para el conteo) en el neosoneto de Raúl Renán “Soneto Blas”; muestra de versos de una palabra puede ser la ingeniosa “Canción” de Efraín Huerta: “Arreolas / somos / y / en / el / camino / andamos”.

³⁶ Para ampliar el tema, remito al indispensable libro de Antonio QUILIS, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964. Se ha utilizado el término sintagma, aunque Quilis prefiera el de *sirrema*,

El arranque del “Proemio” de “La suave Patria” de López Velarde ilustra lo que se ha señalado, pues el primer verso rompe la continuidad natural de la lengua hablada (en su uso comunicativo directo) entre el adjetivo “exquisita” y el sustantivo “partitura” del segundo verso. La razón es que ante esta interrupción del flujo del sintagma el encabalgamiento consolida el patrón del metro (endecasílabos),³⁷ de la rima (ABBACC)³⁸ y del acento (en la 3ª y 6ª en los dos primeros versos y en la 4ª y 8ª en los restantes).³⁹

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro,
alzo la voz a la mitad del foro,
a la manera del tenor que imita
la gutural modulación del bajo,
para cortar a la epopeya un gajo.⁴⁰

siguiendo a BALBÍN (*Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos): “conjunto de palabras que por su funcionamiento en el sistema de la lengua no pueden ser de ninguna manera objeto de escansión” (QUILIS, p. 95).

³⁷ Los repertorios poéticos que respetan una métrica regular pueden ser identificados también como patrones de versos isosilábicos, es decir, que cada verso posee las mismas sílabas que requiere dicho patrón.

³⁸ La rima es un procedimiento de homofonía. Puede ser consonante o asonante, de acentuación aguda, grave o esdrújula, pero en último caso se tratará siempre de coincidencia fonética periódica (sólo sílabas), no de coincidencia semántica. Es decir, la rima no suma o acumula una carga de sentido al poema, sino que se limita a la acústica: es un eco de sonido. Además, la rima intensifica la pausa final del verso y, como operador fónico, contribuye a “regresar” al discurso poético, de manera que el escucha/lector sabe que la rima final constituye la vuelta del verso. Balbín la define en estos términos. “Entre los factores rítmicos que se integran en el concierto estrófico, el más inmediato y perceptible es el *ritmo de timbre*, fundado en la *reiteración ordenada y periódica de articulaciones fonemáticas*, singularizadas por su timbre vocálico o consonántico” (*Sistema de rítmica castellana*, 1968, p. 219).

³⁹ El acento proviene de una articulación más intensa, del alargamiento de una vocal. Es la intensificación de la voz que hace resaltar una sílaba (tónica) de las otras (átonas). Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica*. México, Porrúa, 1985. pp. 429-430. En poesía se distingue el acento prosódico del métrico: el prosódico no es otra cosa que una mayor elevación o intensidad de la voz que recae sobre una de las sílabas, mientras que el métrico “marca la regularidad de los apoyos en el tiempo” (Domínguez Caparrós, *Elementos de métrica española*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2005, p. 29).

⁴⁰ Ramón LÓPEZ VELARDE, “La suave Patria”, en Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, FCE, 1985, p. 131.

Ahora bien, es de entender que al ceñir el discurso poético a una forma compositiva de, por poner un ejemplo, once sílabas como en el caso anterior, era entendible que algunos versos se “enlazaran” sintáctica y semánticamente con los subsecuentes, porque de lo contrario excederían el metro. De tal suerte que al encabalgamiento hay que entenderlo, en cierta medida, como una “necesidad” por el respeto a la métrica. En cambio, esto no ocurre en el verso libre, donde el recurso del encabalgamiento no es necesario por la métrica, sino que responde al *expreso deseo personal del poeta de desfasar la línea versal de la frase*, en un modelo que es único para esa sola y única presentación, mediante el cual posibilita la creación de los sentidos nuevos a través de la posibilidad de lectura de las líneas del poema y sus “cortes”.⁴¹

Di: ¿no es más fuerte
que nuestro amor altivo de la muerte
esta sencilla gracia equilibrada
que nada
ejerce?⁴²

Si se atiende únicamente a los dos últimos versos se entenderá que no existe razón de sentido para cortar la frase “que nada ejerce”.⁴³ El poeta bien pudo escribir en un solo verso y, con esto, repetir el pentasílabo de la línea inicial. Sin embargo, prefiere forzar un

⁴¹ Según Balbín, el encabalgamiento: “Consiste fundamentalmente en el *desajuste* entre pausa rítmica y pausa sintáctica” (BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos 1968, p. 202). Carlos Bousoño lo define como el “*rompimiento* de un sintagma cohesivo por la pausa de fin de verso” (BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética. Hacia una expresión del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1970, p. 363), mientras que Lotman lo asume como la “*Transgresión* de la correspondencia entre las unidades rítmica y sintáctica” (LOTMAN, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978, p. 233). En todos los casos hay una ruptura provocada por la separación de los versos y una continuidad del sentido entre una y otra línea.

⁴² Tomás SEGOVIA, “Confesión”, en *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 2007, p. 146.

⁴³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS (*Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993, p. 109) alude a “cierto desdibujamiento del metro cuando se abusa del encabalgamiento dentro del esquema de una forma tradicional”. Esto es lo que ocurre en el poema de Segovia, pues la diversidad de metros rompe el patrón y, al mismo tiempo, construye otro: el de verso libre.

“encabalgamiento” –en realidad, falso encabalgamiento, pues no se trata de *poemas medidos*– en contra de ese probable verso pentasilábico. ¿Por qué lo hace? No hay respuesta clara, aunque su resultado sí puede ser apreciado, ya que al dividir el final se consigue una ralentización de la lectura (además de subrayarse por el lugar del acento en los dos versos finales), lo que dota al poema de una carga emotiva más pesada y, por ello mismo, casi lacónica que imprime un tono reflexivo. El encabalgamiento pareciera no ser necesario como tal, en su sentido de dispositivo para salvaguardar la métrica de todo el poema, sino que ahora aparece en el verso libre como un recurso que se emplea para dotarlo de otros sentidos.

Este tipo de enlace que produce el encabalgamiento se logra, aunque parezca innecesario recordarlo, porque hay una pausa al final del verso, misma que se *reduce* en la lectura por la continuación de una línea a la otra. Hay encabalgamiento porque hay pausa. Si no, no sería necesario identificar ese “enlace” entre los versos. La pausa será entendida de manera inicial como una interrupción del discurso lingüístico al final del verso. Con esto se aclara entonces que la lectura del verso encabalgado no tendrá la misma duración en sus pausas que la de versos sin encabalgamiento. De igual manera, la propia pausa posee valores distintos para el lector, pues no será lo mismo una pausa al final de verso con punto y seguido, que la del verso encabalgado con el siguiente.

Precisamente las pausas, inicial y final, son indispensables para definir también al verso; si no existen pausas, espacios o blancos entre el final de la línea y la caja del cuerpo del texto en el libro entonces no hay verso, sino una escritura en prosa de líneas continuas.⁴⁴

⁴⁴ En palabras de Tomás Navarro Tomás, basta representar al verso como: “serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base del ritmo del verso son los apoyos del acento respiratorio. Otros factores fonéticos como el tono o la cantidad silábica no desempeñan papel constitutivo en la estructura del verso español” (*Arte*

Por otra parte, la pausa no es sólo un espacio tipográfico (como puede pensarse para el verso libre), sino que es al mismo tiempo una pausa métrica (en el *poema medido*). De ahí que identifiquemos el final del verso no por la gramática, sino porque el patrón métrico respeta un modelo. En su variación (pueden existir versos hipo e hipermétricos), el lector identifica el final del verso no sólo porque “ve” la línea, sino porque “escucha” –si es atento– dónde acaba cada verso métricamente regular, pues estamos habituados a reconocer esas unidades en la lectura en voz alta. El verso es un acontecimiento métrico, pero también fonético, sintáctico y tipográfico, y en este mismo tenor, la pausa final del verso está relacionada con la métrica, pues es parte de las normas de conteo silábico que se defina que el verso estará acentuado en su penúltima sílaba. Esto sin olvidar que a los versos de terminación aguda se sumará una sílaba más y a los de acentuación esdrújula se restará una sílaba métrica.

Capto la seña de una mano, y veo
que hay una libertad en mi deseo;
ni dura ni reposa;
las nubes de su objeto el tiempo altera
como el agua la espuma prisionera
de la masa ondulosa.⁴⁵

del verso. Madrid, Visor, 2004, pp. 10-11). Por su parte, Isabel Paraíso apunta que: “El soporte material de ese elemento rítmico [que hay dentro del poema] es el *verso*, por lo que podemos considerar el verso como la unidad rítmica, y la *serie* de versos (poema) como rítmica en su conjunto por la repetición del esquema rítmico en cada unidad. Lo que ya es variable, según las diferentes culturas e incluso según los componentes fónicos y semánticos que se repiten, engarzados en el verso y vehiculados por él”, PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco / Libros, 2000, pp. 24-25. Como se aprecia, el verso se ha definido como la unidad rítmica del poema: unidad que aunque no se explicité está franqueada por pausas en sus orillas. Más adelante abundaremos sobre cómo se ha convertido también en un acontecimiento tipográfico (visual), ya no exclusivamente un fenómeno acústico.

⁴⁵ Jorge CUESTA, “Canto a un dios mineral”, en *Obras, I*. México, Equilibrista, 1994, p. 46. Además, también se puede entender con este ejemplo que, cuando el poema es estrófico, existirá otro tipo de pausa, lo que amplía su número: la pausa estrófica y la pausa versal (que comprende la inicial, interna y final del verso o “métrica”). Cercano al concepto de

Con esta estrofa de “Canto a un dios mineral” de Jorge Cuesta se aclara lo dicho. También se evidencia que sólo a partir del acento de la penúltima sílaba se puede realizar el conteo métrico del verso. Esto que parece innecesario aclarar será fundamental más adelante para entender lo errado que será “partir” los versos libres para encontrar a como dé lugar *versos medidos* donde el poeta no los puso.

Aunque pareciera que nos hemos desviado del objetivo central, todo lo expuesto hasta aquí no tiene otra finalidad que mostrar cuáles son los elementos básicos que articulan al *poema medido* y, a partir de ellos, discernir específicamente su participación en la configuración del ritmo.

En ese orden de ideas diremos que, como célula básica del poema, el verso métricamente regular será identificado como la repetición de un esquema que se convierte en unidad (al margen de su sintaxis o de su sentido), delimitado por pausas al inicio y final (en este caso, pausas en concordancia con la métrica), de carácter fónico (por los acentos y las rimas) y estructural (sometido a un discurso composicional, estrófico o no, que da cohesión total a la forma poética a la que pertenece). Por último hay que observar que a ese diseño fónico-estructural que llamamos verso es al que se ha denominado unidad rítmica en el poema.

Estas ideas también están ligadas con el planteamiento del verso como lo opuesto a la prosa: “la esencia del verso es el ‘versus’, el retorno sistemático de una misma estructura sonora”, dice Jean Cohen, mientras que la prosa es un “continuarse” sin ese retorno que

pausa está el de cesura, que no es sino una pausa interna del verso pero motivada por la sintaxis.

particulariza al poema.⁴⁶ Por ello, ese retorno acústico ha provocado que la reflexión del ritmo poético se enfoque sólo al aspecto auditivo.

Aquí se tiene la puerta de entrada al asunto del ritmo en el verso métricamente regular, pues lo que se ha nombrado como “verso” (en tanto unidad fónica-estructural portadora de elementos de versificación) es lo que regresa o aparece dentro de todo el poema, subrayando así que, si dentro de cada línea versal ya se contempla un patrón (acentual, métrico, rimado y de las pausas), esa suma repercutirá en el todo para configurar no sólo un patrón métrico o versal, sino un patrón fónico-estructural que, al momento de la lectura, será percibido como ritmo en su regularidad temporal acústica por el lector/escucha.

Si en un sentido general F. G. Junger definió al ritmo como “la repetición recordada”,⁴⁷ o el dominicano Pedro Henríquez Ureña lo entendió “como fenómeno de repetición”,⁴⁸ aquí se aclara que si el poema métricamente regular se compone de versos isosilábicos, lo que se repite y se recuerda debe estar en ellos. En este sentido, se puede sintetizar que los elementos susceptibles de repetirse en el verso métricamente regular son las sílabas, los acentos, las rimas, las pausas, las estrofas o agrupaciones versales, así como, por supuesto, las ideas que se poetizan y que están vinculadas al patrón del poema (aspectos que aparecen en la prosa, pero no tan visibles en su conjunto como la necesidad sustancial para narrar). Sin embargo, tal como se ha comentado, para los especialistas, el fenómeno de

⁴⁶ Jean COHEN, *El lenguaje de la poesía*. Madrid, Gredos, 1982, p. 114. Con esto tampoco se niega la existencia de novelas líricas, donde la escritura poética roza a la prosa; sólo se aclara que en estas novelas, no deja de privilegiarse la finalidad narrativa, aunque se haga de modo poético.

⁴⁷ *Rhythmus und Sprache im deutsche Gedicht*. Stuttgart, E. Klett, 1952. Citado por Kurt SPANG, *Análisis métrico*. Pamplona, EUNSA, 1993, p. 99.

⁴⁸ HENRÍQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*, p. 254.

repetición llamado ritmo se ceñía antes sólo a los aspectos acústicos del patrón y no a la estructura y demás componentes textuales lingüísticos como sucede actualmente.

Definida la métrica como *el arte de la palabra rítmicamente configurada*⁴⁹ es evidente entonces, que en la secuencia métrica ya se encuentran los elementos que configuran al ritmo. La métrica, desde antaño, se ha estudiado en consonancia con la prosodia (actualmente la prosodia u ortología ha sido sustituida por la fonética), lo que evidencia la filiación acústica de los abordajes del verso métricamente regular.

En conclusión, la rítmica del verso métricamente regular ha sido percibida únicamente como un fenómeno acústico al que se le añaden nociones como la regularidad, proporción y, si se permite, la cuantificación. Tal como se ha mostrado, esa regularidad acústica (fónica), muchas veces está supeditada o en concordancia con el ritmo musical, y si se entiende que por una parte se ha señalado al verso como unidad del poema y, por la otra, al ritmo como unidad esencial de toda poesía, verso métricamente regular y ritmo se imbrican como la unidad rítmica incuestionable del poema y de lo poético, dejando fuera de esta concepción al verso libre.

A partir del verso como entidad básica, el poema emerge, pero el ritmo (lo mismo que el verso) necesita de una “serie” de ellos para asumir una existencia plena en el poema. Una línea sola en una hoja no es un “verso”, es una línea, por lo menos no es un “verso” igual al que observamos en un soneto.⁵⁰ Lo mismo ocurre con el ritmo: un solo acento no

⁴⁹ Isabel PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 20.

⁵⁰ Aquí agregaríamos una consideración necesaria. Qué pasaría si esa sola línea posee elementos útiles en la configuración de la rítmica (sea explícita la regularidad de acentos en sílabas pares a lo largo de toda su extensión, por ejemplo), ¿se le podrá pensar a esa línea como verso?, ¿si aparece sola entonces será al mismo tiempo verso y poema, no es así? Aclaro que desde la concepción de verso que se ha entendido para el *poema medido* ésta sola línea no es verso, pues necesita de otros para dimensionarse de tal manera. Sin embargo, tampoco se puede obviar que dentro de las poéticas contemporáneas tenemos

configurará ritmo, sólo hasta que hayan varios y estén distribuidos de manera organizada o perceptible armónicamente a lo largo del poema (o del verso) podemos hablar de ritmo. En cambio, en el verso métricamente regular está latente el patrón rítmico que se va desplegando y haciendo palpable en el conjunto.

Si continuamos con la noción de que ritmo es la repetición de ciertos fenómenos o apariencias recordadas, faltará por agregar a esa repetición su carácter regular (los acentos, la rima, la estrofa y el metro) en el caso del *poema medido*, aunque cabe aclarar que tal regularidad no se da sólo a la vista. Dentro del contexto oral del poema versificado, se entiende que la regularidad se manifestaba en la lectura, es decir, en el tiempo (silábico) que intervienen en la lectura de cada verso, de cada estrofa. Aún hoy que se tienen los impresos de los poemas versificados, los acentos o rimas o estrofas no tienen regularidad sólo porque aparezcan en los mismos “espacios” del impreso, sino porque fundamentalmente cuando se lee el poema, los acentos y rimas serán regulares en determinados lapsos de lectura. El ritmo del verso métricamente regular está ligado entonces al tiempo, mas no al espacio.⁵¹

ejemplos de poemas contruidos por una sola línea, así que dicha “línea” se debe asumir como verso –o como línea poética, tal como se ha definido a los versos de los poemas contemporáneos–. He aquí un ejemplo de Eugenio Montale: “M'illumino d'immenso”. Con este cuestionamiento se discute la suposición de que el ritmo necesite de otras “líneas” para configurarse, puesto que las poéticas más transgresoras, instaladas dentro de lo que algunos llaman la posmodernidad, semejantes al caso de las Minificciones para la narrativa, donde existen procedimientos anafóricos y catafóricos a los que el lector debe remitir para dimensionar el texto; lo mismo sucede con los poemas de condensación extrema. Sin embargo, tal discusión rebasa los lindes de nuestro trabajo ya que aquí sólo nos enfocamos a poéticas –en cierto grado más convencionales–, donde el verso libre forma parte de un entramado mayor de líneas.

⁵¹ Un error que, por parecer poco importante, no se discute es la noción general de que lo rítmico se asienta en la acentuación silábica regular que recae en la 4ª, 6ª y 10ª, por ejemplo. Sin reparar que más precisamente los acentos se ejecutan en el tiempo y no en el espacio, es decir, en el 4º, 6º y 10º tiempo de cada verso.

Este ritmo –al que hemos llamado de verso métricamente regular–, será identificado entonces como un seguimiento del compás (no tan preciso como en la música), pero sí emulando la sincronidad regular en una cadencia fluida donde la estructura formal lingüística, principalmente fonética, juega un papel determinante en el proceso de repetición –y percepción– de fenómenos verdaderos .

Para finalizar, tal como se advierte, este tipo de rítmica está alejada del aspecto semántico, visual o tipográfico del poema, pues se concentra en el aspecto fónico (regular, proporcionado, cuantificado y temporal). Por lo que se trata de una rítmica acústica relacionada con lo melódico o musical, con lo intensivo o acentual y con la proporción o simetría a partir de la regularidad y de los esquemas de periodización de repeticiones o paralelismos de los sonidos.

III. RITMO Y VERSO LIBRE: PLANTEAMIENTOS TEÓRICOS

Se sabe, como san Agustín, lo que es el tiempo hasta que alguien nos pide que lo definamos. Antaño, cuando preguntaban sobre el ritmo bien se sabía responder: el ritmo es asumido –casi infaliblemente en el caso de la poesía– desde su aspecto fónico (auditivo, melódico, métrico, acentual, silábico). Es decir, antes de la llegada de la vanguardia todo resultaba muy claro. Los manuales de estudio asumían en su didáctica del análisis del poema lírico la noción de ritmo como fenómeno auditivo, pero la pregunta que rompe la calma es precisamente: ¿qué dotará al poema contemporáneo de ritmo, si precisamente carece de aquellos asideros que antaño servían como base de un análisis rítmico? ¿Qué pasa con el “verso libre” si precisamente ha cambiado las reglas de lo que debería ser el “verso”, la unidad fónico-estructural y rítmica de la poesía? ¿Si el poema moderno ya no tiene

“versos” estrictamente *medidos*, ni rima, ni métrica regular cómo consigue ser rítmico? Las preguntas son ineludibles y exigen un estudio y reflexión cuidadosa. He aquí nuestras respuestas como contribución al problema.

El poeta de finales del siglo XX exploró sus herramientas versales y privilegió una u otra con intenciones precisas, algunas veces fueron las sonoras, otras las semánticas o las visuales, sea por instaurar una tradición o por contrastar las anteriores. Por ejemplo: si en algún momento era indispensable conocer los patrones métricos para la construcción poética, hoy habrá quien los use para ironizarlos. Quizá el paradigma no ha cambiado totalmente, puesto que los elementos siguen perteneciendo al mismo “lenguaje” (siguen teniendo las mismas leyes), pero sí existe una postura distinta frente al mismo asunto.

En la actualidad, los rasgos sintácticos, semánticos y visuales contribuyen en la construcción y comprensión del poema, cosa que no ocurría de la misma manera en la tradición del *poema medido*. Ya no se trata sólo de lo caligramático en la poesía, sino que ahora se agrega el empleo de familias tipográficas y de colores; ya no sólo de lo musical fónico, sino de lo *musical semántico*.⁵² No pensemos arbitraria e ilusamente que el poeta del siglo XX ha descubierto un nuevo ritmo poético, que ha renovado los recursos, tropos y figuras, por el contrario, imaginémoslo como aquel que emplea lo que su larga tradición le ha heredado haciendo variar todas aquellas funciones empleadas hasta el momento.

Stéphane Mallarmé transformó el paradigma de la lectura (y factura) del poema al integrar al acto perceptivo nuevos elementos. A partir de ese año de gracia de 1897 en que se publica “Un coup de dés...” tendrá importancia poética –además del verso métricamente regular– el tamaño tipográfico, las tintas de impresión, la variedad en la presentación, las

⁵² Más adelante, en la sección “El ritmo en el verso libre”, se detallará cómo es que lo acústico se relaciona con lo semántico en el verso libre a partir de las repeticiones de sonido, pero también mediante las repeticiones o paralelismos de palabras o conceptos.

dimensiones de la caja, la disposición en la página. Ya no se leen igual los poemas después de la aparición de ese texto inaugural. Es más, algunos de los aspectos señalados ni se “leían” anteriormente, porque no representaban cambios de significación en el sentido del poema; sólo para nosotros que nos hemos orientado de manera consciente hacia tales propuestas de la significación poética, nos parecen elementos a considerar en su interpretación (por ejemplo, los espacios y la alineación del texto).

Hoy en día el poeta no posee más recursos porque los haya inventado; gran parte de ellos son redescubrimientos de lo que ya había estado presente años atrás; otros más –como los tecnológicos– son culturales y, por tanto, varían de acuerdo con la historia y la comunidad. Sin embargo, la gran mayoría de ellos (lingüísticos, retóricos, temáticos, expresivos, etcétera) son iguales o semejantes a los que desde antaño se empleaban en la construcción del texto poético.⁵³

No se olvide lo que ya han dicho estudiosos como Pedro Henríquez Ureña, al comentar la historia de la versificación en lengua española, especialmente cuando se refiere a la popular como posible antecedente del verso libre. Por ello también, si consideramos al verso libre como un verso amétrico, hay que recordar que éste siempre ha existido en la lengua española.⁵⁴

⁵³ Las comunidades donde el trazo en su escritura otorga sentidos diversos a la palabra fueron también conscientes del empleo potencial de este rasgo para el texto artístico (culturas de kanjis e ideogramas, o también en nuestra cultura indígena con sus glifos). Las culturas donde el arte caligráfico se desarrolló de manera sobresaliente (como la persa) emplearon la estilización del trazado y diseño de sus grafías para enriquecer aún más los textos poéticos. La visualidad poética no es privativa de culturas orientales, en occidente, un caso extremo es el de Simias de Rodas, quien en el siglo V a.C. utilizó la visualidad y disposición de la escritura en algunos de los textos caligramáticos más antiguos de que se tiene memoria en occidente.

⁵⁴ Pedro HENRÍQUEZ UREÑA citado por Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985, p. 61.

Por todo lo anterior, si el poeta actual no se ciñe una tradición métrica, no por ello se puede afirmar que en su obra aparecen nuevos recursos que antes no se empleaban –al margen de si se presentan en versos libres o *medidos*–. Quizá a este respecto se debiera recordar lo apuntado sobre el distingo entre música y ritmo.

Todos identificamos los distintos géneros musicales y en ellos percibimos sus diferentes ritmos. La música tiene ritmos diferentes donde la armonía constituye la base. Del mismo modo, hay ritmos donde la síncopa posibilita otros patrones por la fractura de la misma. El ritmo de la poesía métrica estaba en consonancia con el de la música, pues sólo era auditivo, pero el ritmo que nos interesa ahora –el de la poesía contemporánea en verso libre– rebasa el ámbito (musical) auditivo y abarca otros aspectos que poco se habían considerado.

1. EL VERSO LIBRE: UN ACERCAMIENTO GENERAL

Si asumimos que la poesía es un discurso rítmico y a ello sumamos que en el verso libre no aparecen nuevos recursos, más de los que ya existían –con excepción de lo visual, que aunque siempre ha existido, es hasta ahora que puede tener un peso nodal en la estética poética–, entonces es justo subrayar que deben subsistir en el verso libre procedimientos más profundos que los de métrica, rima o acentuación, procedimientos que hasta ahora poco se han valorado como corresponsables de la rítmica poética.

Para explicar qué es el ritmo y cómo se articula, curiosamente, sólo se había prestado atención a los elementos fonéticos sin reparar que con los sentidos, construcciones lingüísticas, aspectos gráficos, etcétera, también se reviven en el poema “ciertas

representaciones, conceptos o estados afectivos”.⁵⁵ Estas *reapariciones* son lo que, para Samuel Gili Gaya, y muchos otros teóricos, constituye la base concreta del concepto de ritmo.

Si la reaparición o duplicación es un procedimiento que la prosa también emplea, ¿hasta dónde la simple duplicación es un procedimiento exclusivamente poético o por qué es un procedimiento que puede ser utilizado en otros géneros discursivos? Líneas antes se mencionó a la retórica antigua, donde aparece una diferencia sustancial en la existencia de un *ritmo de la prosa* y un *ritmo de la poesía*. ¿Qué fue lo que llevó a los retóricos griegos y latinos a creer que en el texto en prosa, al referirse a la oratoria, se encontraba también un ritmo? No es nuestra tarea definir las particularidades del ritmo de la oratoria en la prosa, pero sí habrá de distinguirse que, aunque se haya obviado, la línea poética del verso libre muchas veces está ligada a un tono prosístico, lo que abre la posibilidad de preguntar si esos elementos del ritmo de la prosa –tal como la pensaban los retóricos– estarían cercanos a los presentados por los autores actuales en los poemas de verso libre. ¿Hasta dónde el verso libre es verso o se asemeja a la prosa?

Para hablar de la rítmica de la prosa en su conexión con el verso libre, hay que precisar primero si, en un sentido general, el verso libre –y el versículo con él–, corresponde al intersticio entre los polos que forman el verso métricamente regular y la prosa, hermanado con el poema en prosa y con la prosa poética, pero siempre un poco más cercano al polo del verso. Finalmente, en relación con este aspecto, asumiremos que aunque en la prosa se presenten fenómenos de duplicación (de conceptos o estructuras sintácticas), ellos no constituyen más que un aspecto secundario del principal: la puesta en escena de un discurso en carácter narrativo.

⁵⁵ Samuel GILI GAYA, *Estudios sobre el ritmo*. Istmo, Madrid, 1993, p. 55.

En la prosa persiste el sentido de gramaticalidad del texto, a diferencia del verso libre o el versículo, donde el aspecto gramatical está supeditado o abolido según el trabajo de semántica poética que se imbrica con la forma. En el verso libre, al igual que en el verso métricamente regular, la “forma” del poema no es algo distinto del “sentido”, cosa que sí ocurre en la prosa (entiendo aquí de forma general al texto en prosa como aquel cuya finalidad se centra, generalmente, en la narración de una “historia”). Así pues, aunque en la prosa haya duplicaciones que pueden configurar el ritmo, en el verso libre tales procedimientos no son secundarios ni tampoco formales, sino que deben pensarse como constructores de sentido junto con la rítmica que propician.

Para continuar con esta discusión es indispensable profundizar en las cualidades del verso libre hasta llegar a saber cómo en él está presente el ritmo. Así es como lo expone con total suficiencia Isabel Paraíso en *El verso libre hispánico*, pues es con nombres como José Asunción Silva, Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre donde tenemos a los primeros versolibristas en lengua española. En dicho libro, Paraíso considera que el verso libre es “incompatible con el parnasianismo y es manifestación natural del simbolismo”.⁵⁶ De ahí que se entienda que el modernismo hispanoamericano es el crisol donde se gesta el arranque del “verso libre” y que dicho nombre responda en un inicio a su oposición al verso métricamente regular. Decir “verso libre” equivalía a puntualizar que estos nuevos procedimientos tenían todo lo necesario para seguir llamándose “verso”, aunque su diferencia radicaba en que el poeta había elegido con libertad no ceñirse a una regularidad métrica.

En un principio, el verso libre tenía mucho de verso, no porque poseyera los atributos esenciales de éste, los que hasta ese entonces lo definían (con metro, isosilabismo,

⁵⁶ Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 18.

acentuación regular, rima), sino porque a pesar de la libertad métrica no atentaba contra la *unidad de lo que se reconocía como poético*. Este aspecto no lo discutieron los versolibristas, ellos confrontaron a la métrica y el modo de pensar a la lengua poética para construir otro tipo de poesía mediante una unidad “libre”, y asumieron que ese nuevo verso libre era también la parte constitutiva del fenómeno poético. El modernismo, como movimiento, no reacciona totalmente contra el romanticismo; se diferencia principalmente en el cuidado y trabajo con la “forma”⁵⁷ del poema, es decir, con el verso libre no se refuta la convicción estética de lo que debe ser la poesía, sino que se orienta la técnica al empleo de unidades distintas a las utilizadas hasta ese entonces de forma hegemónica sin por ello demeritar al trabajo poético.⁵⁸ El *verso libre modernista* era un “verso liberado” que respetaba la armonía de la acentuación ya no como patrón fijo, sino como una dinámica en la que ésta se desplazaba a otras sílabas: el verso modernista desplazaba las rimas o asonancias, ya no sólo del final de la línea, sino al inicio o en medio del verso con mucho mayor frecuencia, por lo cual el aspecto eufónico del poema no se suprimía totalmente.

El verso libre respeta esa ambigüedad de tensión entre la pausa al final de la línea y el siguiente verso o, en otros casos, cuando se permite el encabalgamiento con el siguiente verso, se logra modificar la pausa final. El verso libre hispánico –o verso libre modernista– en sus inicios disponía y distribuía diferentes “metros” en el poema con la finalidad de crear una variación que permitiera sonoridades que no se habían conseguido con el verso

⁵⁷ Sigo a Josu Landa cuando aclara en su *Poética* que forma: “se emplea en un sentido lato, como el que se la ha venido dando en las concepciones poéticas tradicionales y en la crítica literaria, para a los ‘accidentes’ o ‘rasgos externos’ que ostenta el texto con pretensión poética. Por tanto ‘forma’ designa aquí los modos de darse el poema, en cuanto a aspectos concretos como la rima, el metro, el ritmo, la organización de su material verbal, la puntuación, etc.” (México, FCE, 2002, p. 28).

⁵⁸ Véase lo referente al modernismo como estética posromántica en Alberto Julián PÉREZ, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Madrid, Orígenes, 1992.

isosilábico que también era diferente de las construcciones variables pero regulares como la silva o la lira. Con el “nuevo” verso libre –el que se gesta posteriormente al modernismo– las variantes ya no sólo fueron de versos endecasílabos y heptasílabos, sino que se vuelven, en la actualidad, casi ilimitadas y no regulares. El “Nocturno” del colombiano José Asunción Silva es un ejemplo de esta coexistencia de metros distintos:

“Una noche”

Una noche
 Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas,
 Una noche
 En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
 5 A mi lado, lentamente, contra mí ceñida, toda,
 Muda y pálida
 Como si un presentimiento de amarguras infinitas,
 Hasta el fondo más secreto de tus fibras te agitara,
 Por la senda que atraviesa la llanura florecida
 10 Caminabas⁵⁹

Aquí tenemos un buen ejemplo, a la vista, de lo que el poema modernista nos ofrece: disposiciones en sangrías diferentes, que lo mismo se distinguen como pausas, pero también, por la posición, reiteran la “cercanía” entre los versos. Por ejemplo, el verso 1 y 3, “una noche”, donde la carga semántica se duplica tanto por la repetición del mismo verso como por el paralelismo en la disposición, al tiempo que se adhiere en su cercanía a los versos 6 y 10: “muda y pálida” y “caminabas”. Aquí tenemos versos largos y algunos de una sola palabra, lo que también rompe la percepción visual del poema y, al mismo tiempo, exige un distinto modo de leerlo en voz alta (sin perder por ello la natural cadencia a la que obligan los acentos).

En palabras de Navarro Tomás, el verso libre:

⁵⁹ José Asunción SILVA, “Una noche” [“Nocturno III”], en Héctor H. Orjuela (coordinador), *Obra completa*. Madrid, ALLCA, 1996, p. 32.

suele emplear juntamente desde las medidas más breves a las más extensas. Los acentos prosódicos de los conceptos principales dan lugar a grupos rítmico-semánticos que se suceden con relativo compás. A veces corresponden a metros regulares. De ordinario no se hace uso de la rima ni de la estrofa.⁶⁰

Sin embargo, hay que distinguir que el llamado verso libre en la actualidad puede estar muy alejado de las primeras muestras, tipo el “Nocturno” modernista de Asunción Silva. Sin tomar partido por una u otra variante, hoy en día en el verso libre sigue existiendo mucho de “libre” pero quizá poco de “verso” (por lo menos tal como se entendía el verso anteriormente: puesto que también la noción de poema ha cambiado. En la actualidad, a diferencia del verso libre modernista, el verso libre no sólo deposita en el aspecto auditivo su mayor apuesta rítmica, porque lo visual, la tipografía, el aspecto semántico y lo auditivo, conviven de manera plena haciéndolo cumplir su cometido.

Isabel Paraíso realiza una revisión puntual sobre la gestación del verso libre hispánico, donde exige también distinguir entre los diferentes tipos de verso libre que hoy en día se pueden identificar. Esto no sólo para comprender los cambios que se han dado en la escritura poética a raíz del modernismo, sino porque en esa diversidad es posible estudiar la variedad de medios que configuran el ritmo poético. A diferencia de lo que se decía en el pasado, ahora sabemos que en esa diversidad de versos libres también se configura el ritmo.

Hay versos libres que podríamos resumir como de “versificación irregular”, siguiendo las reflexiones de Pedro Henríquez Ureña,⁶¹ y otros totalmente amétricos, del

⁶⁰ Tomás NAVARRO TOMÁS, *Arte del verso*. Madrid, Visor, 2004, p. 71. En las primeras páginas de su libro, Navarro Tomás había puntualizado que son “*libres* los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas” (p. 12), y, para comprender mejor sus palabras, añadimos que definía a las cláusulas en estos términos: “Dentro del periodo, las palabras se organizan ordinariamente en cláusulas o núcleos de dos o tres sílabas” (p. 22).

⁶¹ Véase el texto de Pedro HENRÍQUEZ UREÑA, *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

tipo Walt Whitman; en ambos casos hay rítmica, pues repetimos que en el verso libre “no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción”.⁶²

Y dado que el ritmo rebasa las fronteras del género, Amado Alonso apuntó que el ritmo de la prosa está condicionado por la sintaxis, mientras que el del verso del *poema medido* es un proceso múltiple constituido mayormente por los elementos acústicos del lenguaje.⁶³ ¿Será que en el ritmo de la poesía contemporánea, algunas veces marcada por un tinte de prosa, la sintaxis funge como elemento rítmico?

Isabel Paraíso recupera una cita de Amado Alonso donde se aclara que: “El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento”.⁶⁴ De estas palabras, Paraíso concluye que para Amado Alonso el verso libre será una sucesión de unidades intencionales, encadenadas, que lo llevarán a hablar de “ritmo en cadena”.⁶⁵

Entendamos que las unidades que se encadenan en el verso libre no son acústicas, sino entidades sintácticas y semánticas que, mediante una primera aparición, impulsan en las líneas siguientes la expectativa de reaparición, propagando un estado de latencia donde el lector espera durante la lectura del poema que se repitan dichas entidades. Cada línea del poema en verso libre no es más que un eslabón de la cadena total. En cambio, “en la versificación tradicional el ritmo de cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites”.⁶⁶ Es decir, el

⁶² Amado ALONSO, *La poesía de Pablo Neruda* (Buenos Aires, Losada, 1940), citado en Isabel PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 29.

⁶³ Citado en Isabel PARAÍSO, pp. 129-130.

⁶⁴ Amado ALONSO, citado por PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 30.

⁶⁵ PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 30.

⁶⁶ Amado ALONSO, citado por PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 31.

verso aislado del *poema medido* configura de manera concreta, en su unidad, lo que le brinda al conjunto su rítmica. Al identificar los elementos en esa unidad, el lector también puede identificar en gran parte la rítmica del conjunto. Sin embargo, la línea del verso libre no nos otorga esas facilidades, pues en su unidad no se revela de ninguna manera la rítmica del todo, porque justamente hay que conocer al conjunto completo para descubrir la rítmica y constatar cómo cada línea contribuye al sentido global.

No es objetivo de este trabajo –reitero– realizar un examen riguroso sobre los estudios que existen en torno al verso libre o sobre el ritmo de la prosa, para lo que sería indispensable acudir a las reflexiones de la oratoria, la métrica y la retórica en general. Por ahora me concentraré en revisar los dos aspectos centrales que los eruditos han señalado para estudiar el verso libre: su condición de ambigüedad entre el verso (*medido*) y la prosa y, el segundo, en que presenta un tipo de ritmo particular.

Aquí es donde regresamos a nuestro camino. Bien sabemos que el verso libre trasladó –o agregó– su eje de construcción de las reglas acústicas (medida, acento y rima) a las sintácticas o semánticas, y que además rompió con una de las esencias del verso tradicional: la tensión entre sentido y sintaxis dentro del poema.

Tal como lo hemos señalado, el ritmo es reiteración, retorno, de un elemento dentro del texto y, además, esa reiteración debe ser percibida en una regularidad que ordene patrones, periodos, ciclos o intervalos que estructuren el poema. Por tanto, el ritmo poético no es solamente la aparición de sonidos (rima) o intensidades (acentos), sino que además esas repeticiones se ordenan en patrones que dotan de una estructura al poema. De igual manera, en el verso libre, no sólo hay que identificar reapariciones semánticas o de construcción sintáctica, sino que hay que esperar que dichos fenómenos formen patrones y den estructura al poema.

Antes de la aparición del verso libre, el ritmo había sido estudiado desde una perspectiva que contempló los parámetros fonéticos principalmente. Metro (o cantidad), intensidad (o acento), timbre (o rima) y tono (o estrofa), como Rafael de Balbín lo ha establecido en su *Sistema de rítmica castellana*.⁶⁷ Si como se colige de todo lo anterior hay poemas que se orientan al trabajo sintáctico o semántico esto ya distingue diversos tipos de verso libre. ¿Habrán los que sigan empleando los cuatro parámetros citados arriba? Sí, y a este tipo Isabel Paraíso los ha llamado “verso libre basado en ritmos fónicos”, a diferencia de los basados en “ritmos de pensamiento”, en los que se privilegia otro tipo de parámetros para construir su rítmica, ésta es la primera gran división planteada por Isabel Paraíso: la rítmica fónica y la semántica.

Si hasta aquí se ha distinguido el ritmo acústico (o fónico) del verso libre, justo será aclarar que tal como se observa en el siguiente cuadro hay versos libres que oscilan alrededor de una rítmica acústica, mientras que hay otro tipo de rítmica: la semántica. Continúo mi explicación utilizando el cuadro que Paraíso elaboró y que aquí presento:⁶⁸



⁶⁷ BALBÍN, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1968, p. 28-37.

⁶⁸ PARAÍSO, *El verso libre hispánico*, p. 389.

Como el objetivo final de esta investigación no es distinguir el origen y los tipos de verso libre, sino su rítmica, empleo de inicio la clasificación de Paraíso que se funda directamente en esa distinción.

Las cuatro primeras modalidades están calificadas como de “ritmo fónico”. Por ejemplo, el verso libre de cláusulas tiene como dominante el acento,⁶⁹ es decir, sus patrones rítmicos se depositan directamente en la regularidad de un modelo acentual tal como sucede en el “Nocturno” de Asunción Silva. Por su parte, el verso libre métrico, como lo señala su nombre, es aquél donde subyace un esquema fijo y reconocible en el número de sílabas, sea de forma directa, duplicada o en múltiplos de un metro distintivo que funciona como constante a lo largo del poema. Este tipo funda su rítmica en la repetición implícita de un patrón que le dota de cadencia y periodicidad métrica y acentual al verso libre. Por ejemplo:

8 De la pampa en las augustas
4 soledades,
8 al clamor de las robustas
16 cien bocinas del pampero, yo saludo a las ciudades
4 (3+1) de la mar.⁷⁰

El verso libre rimado será el que presente un empleo de rima al final de la línea, sea cual sea su variabilidad métrica, pero asegurando con esto un anclaje acústico. Por último, el verso libre de base tradicional, cuyo apoyo principal es la estrofa (estrófico libre), o diferentes modalidades poéticas (como la silva, el verso fluctuante y la canción libre), combinan más de un elemento rítmico fónico (estrofa, acentuación, semejanzas de metro o

⁶⁹ De ahí que puedan existir poemas con acentuaciones binarias (cada dos sílabas, lo que antes sería: trocaico y yámbico) o cada tres sílabas (lo que antes se reconocería como dactílico, anfibráquico, anapéstico). Eso, por supuesto, sin importar la regularidad métrica del verso.

⁷⁰ Rubén DARÍO, “Desde la Pampa”, y del que Paraíso agrega que: “está construido sobre la repetición indefinida del pie tetrasílabo (ooóo). Mantiene la rima consonante, pero prescinde del metro [regular]” (*La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco / Libros, 2000, p. 26).

alternancia regular de metros) y, en general, se refieren a este tipo de construcciones que están en el origen de la versificación en lengua española.

Las dos últimas categorías del caso serán explicadas más adelante (“versificación paralelística” e “imágenes acumuladas o yuxtapuestas”), pues con ellas también se analizarán las semejanzas y diferencias que hay en nuestra postura. Antes, considero necesario esgrimir dos precisiones sobre el cuadro que Isabel Paraíso propuso: la primera se relaciona con que el verso libre tiene un ritmo de pensamiento y que, en tal ritmo, se pueden integrar aspectos tanto sintácticos como semánticos. Si ya se definió que el ritmo del poema de formas medidas es fónico, habrá que aclarar que –en estricto sentido– debiéramos pensar que existe la posibilidad de distinguir entre una rítmica sintáctica y una rítmica semántica. Este aspecto también se retomará con profundidad más adelante dada su importancia para la presente investigación.

La segunda reflexión se relaciona con el aspecto mucho más formal del poema contemporáneo, me refiero a su aspecto gráfico o tipográfico: distribución espacial sobre la página, uso de estilos tipográficos y tamaño de letra en el poema. ¿Podemos hablar entonces de ritmo gráfico o visual también? ¿Hasta dónde se permitirá hablar de “composición” en el poema, tal como se usa el término para la pintura o la fotografía? Estas reflexiones exigirían quizá un estudio aparte, puesto que en la poesía contemporánea, a partir de la vanguardia literaria, son cada vez más comunes los ejercicios escriturales donde la grafía, la tipografía o la distribución espacial adquieren un sentido por sí mismo y que se suma al de todo el texto.

Adelanto que, por una parte, si bien las imágenes pueden emplearse por el poeta como elementos repetibles para conseguir el efecto rítmico, ello no impide que entonces se

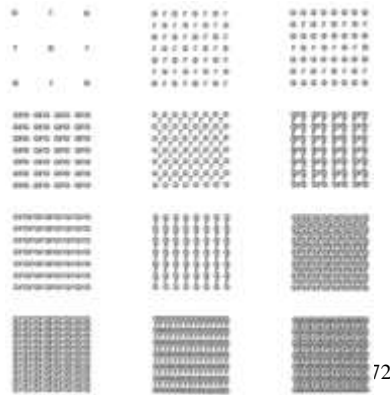
pueda hablar más delante de ritmo de sinécdoques o de metonimias. Exceso que no hace sino evidenciar lo criticable que puede ser la categorización de Paraíso.

En otro sentido, en lo que atañe a la rítmica del poema visual, hago un pequeño paréntesis para abordar algunas de sus particularidades.

2. LOS POEMAS VISUALES Y SU RÍTMICA

En esta investigación no abordaremos de manera profunda lo relacionado con los poemas visuales plenamente gráficos, aquellos que prescinden del aspecto lingüístico (o donde éste está íntimamente relacionado con la disposición visual para la generación de sentido). Aunque si pensamos en los caligramas e ideogramas o en algún tipo de variante de poesía visual donde el uso tipográfico o de disposición se utiliza de forma paralela al discurso lingüístico, bien pueden ser estudiados bajo una noción de ritmo visual también.⁷¹

Tomemos como ejemplo “El mensaje dorado”, del pintor alemán Mathias Goeritz:



⁷¹ La delimitación más clara entre poesía de verso libre (donde aún hay verso) y poema visual (donde puede coexistir aún el material lingüístico) es que en esta última el concepto de verso ya no es operativo. Siguiendo a Willard Bohn en *Aesthetics of Visual Poetry* (Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 2), la poesía visual se define “as poetry meant to be seen. Combining painting and poetry, it is neither a compromise nor an evasion but a synthesis of the principles underlying each medium”.

⁷² Mathias GOERITZ, “El mensaje dorado”, en Mary Ellen Solt (edit), *Concrete Poetry: a World View*. Hispanic Arts, Indiana University Press, 1968, p. 191.

Un poema como este puede ser percibido como representación visual de un discurso lingüístico. En estos casos extremos es donde los teóricos se enfrentan a discutir la noción de rítmica visual. Si observamos esta composición es posible descubrir en las rimas visuales o tipográficas⁷³ una forma mimética a la que alude el sentido del poema y que simula una agrupación de lingotes de oro; también se puede discurrir sobre su disposición espacial en la página, como un fenómeno de percepción que lleva a otras asociaciones. En el ritmo visual de este poema hay una doble “percepción”: una inmediata cuando visualizamos el texto y otra conforme vamos leyendo poco a poco su mensaje lingüístico repetido y fracturado.

Otro ejemplo puede ser el poema “Convocaciones” de José Carlos Becerra, donde se verifica también lo que podría denominarse una “rima visual poética”, es decir, una presencia que hace recordar otra (o que lleva a esperar que el patrón se repita, sólo a través de la vista). Sin embargo, esta rima visual es al mismo tiempo tipográfica. Reconocemos inmediatamente que hay una cercanía entre los lexemas por su presentación y equivalencia tipográfica, así como existe también una equivalencia posicional semejante a la codificada por la rima al final del verso, donde la disposición en lugares semejantes se percibe de manera instantánea aún sin haber leído completo el texto.

La rima visual es la que se repite por el ojo no por el oído, sea por la semejanza de los lexemas, la posición o el papel que juegan distintas palabras o sintagmas, teniendo o no semejanzas acústicas. Este recurso pertenece precisamente al tipo de poemas que se perciben fundamentalmente a través de la vista. Aquí se añade que no sólo en el verso libre la categoría de pausa ha cambiado por la del espacio “blanco”, es decir, si la pausa era en el

⁷³ La rima visual y la rima tipográfica son aquellas recuperaciones de elementos tipográficos o elementos visuales que se perciben, de primera instancia, como repeticiones evidentes y que marcan patrones dentro del poema.

verso métricamente regular una marca acústica, el blanco ahora es también una marca de sentido (un espacio largo puede motivar una lectura más profunda o sentenciosa que si fuera un espacio breve) o de diseño en el poema para lograr un ritmo visual.

Convocaciones
de un lado a otro
abriendo las esclusas
CANCIÓN (*esta tarde vi llover*) CANCIÓN
[...]
de un lado a otro
de un cuerpo a otro
ándale, ándale...”⁷⁴



75

En el poema de Becerra el lector descubre –gracias a la percepción visual– de manera inmediata el patrón de repetición que, tanto en distribución como en sentido, se evidencia. Si bien lo reconoce gracias al golpe de vista, sólo después, con la lectura, se agregarán más posibilidades de interpretación a estas repeticiones: “... a otro”. Lo mismo ocurre con el poema de Raúl Renán, pues el tipo de versos no pueden separarse de su presentación gráfica. Hay que pensar entonces hasta dónde persiste lo acústico o sintáctico en estas modalidades poéticas donde aún dominan las líneas escritas, pues siendo respetuosos de su propuesta explícita, se orientan también hacia aspectos visuales donde se conjuga diseño y lengua escrita.

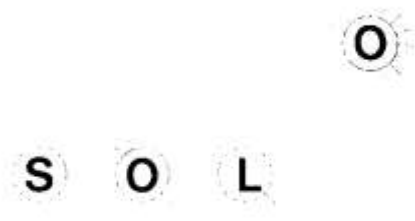
En ese sentido, considero que las formas poéticas que apelan más a lo abstracto, como las del experimentalismo visual radical, deben estudiarse a la luz de aspectos gráficos y ya no sólo del uso de la lengua. Para el ritmo visual habrán de contemplarse elementos como la espacialidad (ya no la temporalidad del verso métricamente regular), la

⁷⁴ José Carlos BECERRA, “Convocaciones”, *El otoño recorre las islas*. México, ERA-SEP, 1985, p. 241.

⁷⁵ Raúl RENÁN, “El alacrán”. Inédito.

simultaneidad, la repetición y paralelismo de formas o elementos, la posición (igual o semejante) y la cantidad, el uso estético y semántico de la tipografía (familias, tamaños), el estilo tipográfico (cursivas, negritas, versalitas, etcétera), los interlineajes, la manuscrición, la caja del texto, los blancos, el uso de colores, el diseño o dibujo con el texto, la distribución espacial, la complementación texto-imagen, la composición, la secuencialidad de la lectura (lineal o no lineal), las rimas visuales, el uso expresivo de signos de puntuación y no sólo en su papel ortográfico, entre muchas otras cosas. En el ritmo visual se habrá de considerar que no hay fenómeno de repetición temporal, sino sólo de posición y de cantidad (semejante o análoga).

Algo que debemos pensar es que la apreciación de cierto tipo de poemas sólo puede realizarse a través de la lectura y la observación del texto impreso por parte del lector. De lo contrario, se pierde el excedente de sentido que le agregan al texto los elementos gráficos o su disposición. Son poemas que no pueden leerse privilegiando la escucha en voz alta, puesto que al hacerlo también se omite su visualidad. Esto sucede, por sólo poner dos ejemplos, con el siguiente “Topoema” de Octavio Paz y con el poema visual de Marco Antonio Montes de Oca.



⁷⁶ Octavio PAZ, *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, Seix Barral, 1990.

⁷⁷ Marco Antonio MONTES DE OCA, *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*. México, FCE, 2000, p. 556.

Por supuesto, una de las preguntas que se presenta aquí es saber si en los poemas visuales tenemos aún la presencia de verso libre o si ya se trata de una concepción radicalmente distinta de la escritura poética, cuestión que exige una reflexión que se aleja de nuestros fines inmediatos.⁷⁸

También aquí se agrega otro aspecto que hay que contemplar. La mayoría de los teóricos al hablar de ritmo señalan al tiempo como elemento indispensable donde se periodizan las repeticiones. El transcurrir del tiempo también provoca la espera o hesitación de un elemento que se intuye marca las alzadas rítmicas. Sin embargo, si tomamos en cuenta que el “ritmo visual” se percibiría de manera instantánea, sin mediación del tiempo, entonces no hay espera, puesto que en la contemplación visual no hay periodos temporales. La rítmica visual, en este sentido, es espacial y su “periodicidad” (los intervalos que organizan los patrones) se miden por medio de disposiciones, lugares, relaciones, etcétera, no por tiempos acústicos (silábicos). Como se puede apreciar, un estudio de la rítmica visual que contemple todos los elementos aludidos, revelará sin duda preciosos hallazgos para los interesados en las formas poéticas visuales contemporáneas.

3. EL RITMO EN EL VERSO LIBRE

Dejemos atrás esta larga digresión motivada por la necesidad de sustentar la existencia de una rítmica visual, para incidir en una de las tareas que habíamos dejado pendiente: la reflexión sobre el ritmo de pensamiento, tal como lo asume Paraíso, y así separar la rítmica semántica de la rítmica sintáctica, para lo cual es necesario exponer nuestro punto de vista

⁷⁸ Ya aludimos antes al libro *The Aesthetics of Visual Poetry*, de Bohn, pero no pueden pasarse por alto los trabajos de Marjorie Perloff, primordialmente su artículo “After Free Verse: The New Nonlinear Poetries” en *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. University of Alabama Press, 2004.

sobre el uso de la rima, el metro, el acento, la estrofa y la línea-verso que hay en el verso libre de lengua española, tal como lo hicimos en el apartado anterior con el verso métricamente regular.

Para comenzar diremos que a la rima, en su sentido de operador fónico, se le puede contraponer, en el verso libre, un procedimiento semejante que, además de ser un operador fónico, es también un operador semántico. La rima construye sólo un eco de sonido pero el eco de sentido está dado por figuras como la anáfora.⁷⁹ Aun cuando la anáfora sea un recurso utilizado reiteradamente en los *poemas medidos*, no obstante, los poetas contemporáneos la utilizan privilegiando su carácter semántico en la configuración rítmica.

<p>Rima (operador acústico) La oda tropical a cuatro voces ha de llegar sentada en la mecida que amarró la guirnalda de la orquídea.</p>
--

<p>Anáfora (operador de sentido) Te han llamado pozo del murmullo viento entre las gavias te han llamado</p>
--

En estos poemas⁸⁰ se aprecia con claridad que la semejanza fónica de la rima no agrega una carga semántica al sentido del poema, ya que se restringe a una repetición de sonidos. “Mecida” y “orquídea” son sólo vehículos de la reiteración, de una distinción acústica, de una aliteración fija al final del verso que señala la presencia del fonema /i/. Sean asonantes o consonantes, el fenómeno de la rima siempre será acústico. Por supuesto que la rima en su repetición adquiere sentido, pero no más allá de lo acústico o los matices que ello puede generar en el lector.

⁷⁹ Anáfora: “consiste en la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas o con otras palabras” [...] También se llama anáfora (o epanáfora) la repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios versos consecutivos”, Véase BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 1995, pp. 50-51.

⁸⁰ Carlos PELLICER, “Esquemas para una oda tropical”, en *Poesía en movimiento*, p. 377 y Jorge ESQUINCA, “En el país de la sal...”, en *Región (1982-2002)*. México, UNAM, 2004, p. 164.

Por su parte, las formas anafóricas –y demás fenómenos de repetición que abarcan a la palabra completa o a la frase, como la epanadiplosis, el quiasmo o la anadiplosis–⁸¹ lo que duplican no son sólo los fonemas, sino el concepto. Es decir, por supuesto que hay una duplicación del sonido de las palabras, por supuesto hay una afectación sintáctica (en el caso del poema de Jorge Esquinca, de una disposición en cruz de la construcción “te han llamado”, semejante al quiasmo),⁸² pero en esta duplicación de las palabras se acumula una carga semántica. No deberá entenderse el sentido del poema de Esquinca como: *te han llamado dos veces*, o tampoco como una redundancia –una suma innecesaria–, como una insistencia (mera repetición); sino que en la duplicación se posibilita un sentido de *confirmación* o de *magnificencia* porque el destinatario es percibido en la grandeza y amplitud de la nominación. De ahí que si regresamos al poema “En el país de la sal...”, la repetición de “te han llamado”, deja entrever un excedente de sentido en la idea que se poetiza, además de la repetición acústica explícita. Es por medio de estas maneras de repetición que encontramos un elemento básico de configuración rítmica, ya sea en el aspecto acústico –para el *poema medido*– o en su aspecto semántico, para el verso libre.

Tinianov apunta en *El problema de la lengua poética* que –además del metro– la rima participa del momento progresivo-regresivo del verso.⁸³ Se colige que, por tanto, la rima también participa del ritmo, pero no como elemento nodal, sino porque ella, como muchos otros elementos, cumplen ese fenómeno de “anuncio y espera” al que aluden los teóricos al hablar de ritmo. Tinianov señaló la existencia de un factor progresivo cuando,

⁸¹ Epanadiplosis (o epanástrofe, *redditio*, conduplicación, anadiplosis quiástica) “figura que se produce cuando [...] la segunda termina con la misma expresión con que la primera comienza (x... / ...x)”, BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 189.

⁸² Quiasmo: “figura considerada generalmente de ‘dicción por repetición’, pero que en general afecta a la sintaxis y al significado”, BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, p. 410.

⁸³ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, pp. 116-117.

por ejemplo, el verso tercero de un poema finaliza con algo que todavía no sabemos que es la rima, pero que cuando la identificamos en algún otro verso posterior nos hace recordar al verso tercero; así se produce ese fenómeno complementario: la regresión. El ritmo en la poesía se percibe justamente por esas regularidades de elementos que afectan la percepción del lector, fenómenos que al aparecer posibilitan la vuelta a otros que ya los habían anunciado o que simplemente los recuerdan (aunque no sean idénticos).

Otro de los elementos que en el poema métricamente regular determinaba –y estructuraba– los patrones es la estrofa. En ella, el diseño básico del verso se ajustaba en un esquema altamente codificado. La estrofa realza los patrones de rima, de medida silábica y de acentos que el verso en su unidad exhibía. Lo mismo que la rima, la estrofa con su diseño sirve de anclaje porque en su repetición parece detener o regresar cada línea a los versos precedentes. En el verso métricamente regular el patrón acústico “regresa” al verso anterior y la estrofa hace que ese continuo fluir del retorno se comience y recomience en el paso de una a otra y al interior mismo de cada una de ellas.

Cuando recuerdo, cuando pienso
otra vez en ti, se enraiza el aire
en torno tuyo, renovado.
Recién despierta abres el alma
y conoces y reconoces
la casa, el riesgo, el otro día.

Un mundo nuevo en torno miras
cuando te busco y me ensombrezco.
De pan y sal y luz y espacio
–mano a mano en tu mano– llega
la tierra a tus ojos en calladas
ondas de asombro descubierta.

Hoy respira la mañana, y miro
formándose, la tierra nueva.
Relámpagos nuevos en las cosas
enraizan. Y tengo entre las manos
el futuro del sol. Ahora
sé que estás pensando y que recuerdas.

El tigre real, el amo, el solo, el sol
de los carnívoros, espera,
está herido y hambriento,
tiene sed de carne,
hambre de agua.
Acecha fijo, suspenso en su materia,
como detenido por el lápiz
que lo está dibujando,
trastornada su pinta majestuosa
por la extrema inquietud.
Es una roca amarilla:
se fragua el aire mismo de su aliento
y el fulgor cortante de sus ojos
cuaja y cesa al punto de la hulla.
Veteado por las sombras,
doblemente rayado,
doblemente asesino,
sueña en su presa improbable,
la paladea de lejos, la inventa
como el artista concibe un crimen
de pupilas deliciosas.

Si comparamos el primer poema, de Bonifaz Nuño,⁸⁴ con el de la segunda columna a la derecha, de Eduardo Lizalde,⁸⁵ se notará que en el primero la recurrencia métrica (eneasilábica), además de la agrupación estrófica, hacen posible que el lector avance en la lectura de los versos, pero que dicho “avance” se haga sobre un diseño versal que es siempre el mismo. De ahí que parezca que en cada verso se reinicia-continúa el patrón. A pesar de saltar de estrofa a estrofa, también ahí se codifica el grupo de seis versos que nuevamente habrán de leerse anclados al diseño métrico. Cosa distinta ocurre con el poema de Lizalde, pues al romper la regularidad métrica, en todo el poema no queda sino “avanzar” en la lectura y no “regresar” (por la rima, el acento o el metro) en cada línea o estrofa, sino sólo hacerlo cuando el desarrollo semántico recupere la idea central: el tigre. Por ejemplo, en lo relativo a su color y apariencia, cuando se emplean palabras o construcciones como: “sol”, “roca amarilla”, “veteado por las sombras”, “doblemente rayado”. En ese momento el lector ejercitará ese procedimiento de progresión-regresión que actúa a favor del ritmo.

En palabras de Francisco López Estrada, la estrofa: “propicia el progreso y la relación de ideas poéticas [...] fija la ordenación y el avance del discurso rítmico y [...] fuerza una singular relación entre materia vivida y construcción poemática”.⁸⁶ Al perderse la primacía de la estrofa en el poema de verso libre –como elemento organizador de “bloques” acústicos y de sentido–, se deben buscar nuevos elementos que propicien tanto la

⁸⁴ Rubén BONIFAZ NUÑO, “5. Cuando recuerdo, cuando pienso...”, [*El ala del tigre*, 1969], en *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1979, pp. 357-358.

⁸⁵ Eduardo LIZALDE, “I. El tigre real, el amo, el solo, el sol...”, en [*Caza mayor*, 1979], en Francisco SERRANO, *La rosa de los vientos*. México, CNCA, 1992, p. 162.

⁸⁶ Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1974, pp. 93 y 94.

estructura como el ritmo (aquí es donde las reiteraciones o duplicaciones semánticas cobran especial interés).

Si la historia nos recuerda que es en la baja edad Media donde nace la versificación silábica en la poesía hispánica, tiempo en el que casos como el *Cantar de Mio Cid* (s. XII) nos muestran que los versos oscilaban en torno a cifras semejantes, pero no regulares,⁸⁷ ahora con el verso libre esa irregularidad métrica se asume como norma. No será entonces que el poema de verso libre no tenga metro, sino que el metro de cada verso no responde a una forma codificada con anterioridad y reconocible como elemento formal para el lector o repetida regularmente dentro del poema. Así, en su escritura crea su propio patrón –único e irrepetible– del cual el isosilabismo está ausente (o si se presenta, no abarca toda la estructura poética ni tiene las mismas funciones que en el poema *medido*).

Por ejemplo, en el siguiente poema de Francisco Cervantes se puede observar que la irregularidad del metro se corresponde también en la irregularidad de la acentuación; un examen cuidadoso nos deja observar que el verso libre hace uso de recursos ya conocidos, pero con aplicación distinta. Tal es el caso de las sinalefas, que dentro del verso métricamente regular no son analizadas como elementos rítmicos, pero que aquí el poeta empleará en una regularidad que otorga rítmica al arranque del poema.

No la esperé traición
pero hablando entre dos aguas
ésta es la única salida y la hora inesperada.⁸⁸

⁸⁷ Véase Isabel PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 41.

⁸⁸ Francisco CERVANTES, “Hablando entre dos aguas”, en *Poesía en movimiento*, p. 68. Resulta curioso en este sentido que si se opta por una lectura que no realice sinalefa en la 9ª sílaba del tercer verso: (“sa li da-y”) y se prefiera hacer una pausa (cesura) intermedia, también en la segunda sílaba del segundo periodo se presenta una sinalefa (“y la-hora”).

Como se puede comprobar en el siguiente cuadro, las sinalefas de los tres primeros versos ocurren justo en la segunda sílaba métrica, alargando la espiración de la lectura, al margen de que los metros sean distintos o que los acentos sean irregulares.

o	oo	o	ó	o	ó														
No	laes	pe	ré	traj	ción														
o	oo	ó	oo	o	o	ó	o												
pe	roha	blan	doen	tre	dos	a	guas												
ó	oo	o	ó	o	o	o	ó	o	o	oo	ó	o	o	o	ó	o			
és	taes	la	ú	ni	ca	sa	li	da	y	laho	ra	i	nes	pe	ra	da			

Ya que se ha tocado este tema, el metro regular es –como se ha visto– una de las grandes diferencias entre el verso y el verso libre (pero no la única). Sin embargo, no por ello se ha desligado el poema actual de las formas que se han empleado para leer y analizar al poema métricamente regular. Por ejemplo, hay quien continúa con la obsesión de encontrar metros (uno o dos o los que se antojen) dentro del verso libre. Su obsesión se funda en querer medir todas las producciones poéticas con las mismas reglas del verso metrificado, como si la escritura poética, en una concepción lineal, jerárquica y evolutiva, debiera entender al *poema medido* como la cúspide y “norma” para todo la poesía. Así, “miden” y encuentran en su ceguera “versos” (que el poeta no escribió) dentro del verso libre, ateniéndose a las reglas de versificación que aplican caprichosamente a poemas que se alejan de ellas. Se olvidan que una de las condiciones para que exista el verso es precisamente la exigencia de la pausa inicial y final –por ello llamadas pausas versales–, así como el acento en la penúltima sílaba de cada línea.

No será entonces sorprendente que uno de esos lectores tradicionalistas y un poco irresponsables quiera encontrar a como dé lugar en la suma de los *dos primeros versos* de este poema de Gabriel Zaid un “endecasílabo” –tal como sí lo hay en el tercer verso por ejemplo:

La urgencia y qué
sumergida en el sueño
tantos años después. La casa a oscuras
por el camino al baño. Claridad

de versos olvidados,
de fragmentos de luna entre las ramas,
como una extraña cita de memoria,
acudiendo de siglos, esperándome

en la ventana, recobrando la forma
de un soneto que vuelve en el ramaje
sonámbulo de versos, tantos años después.

La urgencia y qué mueve la luna,
la memoria,
la vejiga de sombras⁸⁹

Quizá por la presencia de metros reconocibles en el poema (de una organización estrófica de 4, 4, 3, 3 como el soneto), dicho lector pretenda identificar un verso endecasílabo (once sílabas) cuando en realidad hay dos versos (un pentasílabo y un heptasílabo).⁹⁰ Con ello, transforma un acento métrico “estrófico”,⁹¹ en un acento de cuarta

⁸⁹ Gabriel ZAID, “Fray Luis”, en *La coma de la luna. Antología de poesía mexicana 1945-2003*. Bogotá, Común Presencia Editores, 2005, p. 100. Antes se había referido la existencia de versos de métrica libre, según la denominación de Paraíso, caso ejemplificado con este poema de Zaid, en las propias palabras del texto: “recobrando la forma de un soneto”.

⁹⁰ Si dicho lector convirtiera mágicamente dichos versos en uno solo para encontrar el endecasílabo, esto mismo rompería el patrón estrófico del soneto que Zaid explícitamente utilizó. Justamente esta tensión entre ser y parecer un soneto es la que explota el poeta en este ejemplo.

⁹¹ Se llama acento estrófico al que aparece en la penúltima sílaba métrica del verso. Abundando en esto, Domínguez Caparrós (Valencia, *Tirant lo Blanch*, 2005, p. 34) distingue los tipos de acentos rítmicos, antirrítmicos y extrarrítmicos. Los acentos rítmicos son aquellos que se exigen en el esquema o modelo del verso; por ejemplo, en el endecasílabo que tiene acentos en la 4, 6 y 10. En este tipo de endecasílabo el acento de la sexta es rítmico porque el modelo así lo exige. El acento antirrítmico es todo acento situado en la posición inmediata al ocupado por un acento rítmico. Por ejemplo, en el endecasílabo aludido, el acento de la quinta sílaba sería antirrítmico. El acento extrarrítmico es el acento en el interior del verso en un lugar no exigido por el esquema del modelo del verso y en posición no inmediata a la ocupada por un acento rítmico. Antonio Quilis, agregará que el acento de la penúltima sílaba “se denomina acento estrófico, y es el más importante [...] El

sílaba (rítmico) sin entender que el resultado sería un “semi endecasílabo”, pero jamás un endecasílabo pleno que el poeta nunca plasmó en la página. En este caso de “Fray Luis”, el poeta dispuso dos versos y no uno (independientemente de la intención analógica que se pueda encontrar con el endecasílabo pleno del tercer verso), como pretendería ver el tipo de lector aludido. No hay que olvidar que para que exista un endecasílabo debe acompañarse de dos pausas versales (inicial y final). En estos dos versos hay cuatro pausas versales que el poeta presenta de forma incuestionable, aunque el mencionado lector en su necesidad pretenda ajustar la cuenta a su arbitrio, como si al analista le fuera dado modificar su objeto de estudio y falsear sus observaciones, con lo que fuerza a que los resultados se ajusten a lo que sólo él mira y no se atiene a los que el fenómeno arroja.

Si algunos autores consideran indispensable liberar sus propuestas poéticas de la métrica, el crítico debe respetar ese resultado. Así como todavía hay poetas con un oído musical, los hay con una distinta visión poética o con una actitud estética que se plasma en poemas olfativos, táctiles, intelectuales... En fin, no se niegan los lazos que algunos continúan postulando entre la música y el verso, pero el analista responsable no forzará esos vínculos con poemas que no los presenten.

José Domínguez Caparrós, en sus *Elementos de métrica española*, apunta que “hay que tener en cuenta, para el establecimiento del número de sílabas métricas del verso castellano, que *siempre hay que contar una sílaba métrica después del último acento del verso* (o del hemistiquio del verso compuesto)”.⁹² Expresamente refiere que el conteo de sílabas métricas depende del *último* acento del verso o del hemistiquio, pero en el caso del

acento estrófico es el que marca el ritmo de intensidad de cada verso” (*Métrica española*. Barcelona, Ariel, 1999, p. 33). Por todo lo anterior, no se puede restar valor o modificar la percepción de los acentos dentro del diseño del verso a capricho del lector.

⁹² DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Elementos de métrica española*, p. 18.

ejemplo de Zaid no hay hemistiquios, sino que hay dos líneas con sus pausas versales, lo que impide la supuesta metrificación que algunos quisieran hacer de todos los versos libres (están dentro de una sola línea o en varias). Como Paraíso lo expuso en su cuadro, y que ahora recuperamos, hay poemas de verso libre con sustrato métrico, pero no todos los casos la presentan. Así como nadie busca –a costa del ridículo– encontrar dos o tres *versos medidos* dentro de un endecasílabo, no hay que insistir en querer encontrarlos dentro del verso libre. “Todo verso, forzosamente, va delimitado por una *pausa métrica*”, agrega adelante Domínguez Caparrós para apuntalar esto, pues una pausa métrica es precisamente la que afecta al metro. La pausa que existe entre el primero y el segundo verso del poema de Zaid no podrá leerse nunca como una “pausa interna”.⁹³

Por ende, no es posible definir al verso libre como la “suma” de distintos *versos medidos* que integran cada línea poética. Si queremos hacerlo, lo único que demostraremos será nuestra cerrazón a las modificaciones que la poesía contemporánea evidencia, todo esto considerando que tal crítico se querrá situar desde un plano jerárquico, dogmático y normativo desde el cual pretenderá detentar el conocimiento y dominio sobre la variabilidad formal.

¿Qué pasará entonces con los versos en los cuales las líneas poéticas están dispuestas en cascada en el poema?, ¿se habrá de buscar la regularidad métrica de forma ofuscada, cuando la propuesta poética a todas luces está orientada a otros fines? Veamos el caso del siguiente poema de Marco Antonio Montes de Oca:

⁹³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, *Elementos de métrica española*, p. 41. Las cursivas son mías.

Sílaba con hambre, abecedario cojo ayuntándose al poema

en
 su
 zig
 zag
 de
 borracho moribundo,
 haciendo
 eses
 y
 heces
 de cuando fue
 per
 pe
 tua
 primera vez
 y
 es
 plen
 dor
 y nacimiento. ⁹⁴

Habría que tener cuidado con la problemática que venimos señalando, pues aprender una fórmula de análisis no asegura la eficacia del método dada la diversidad y dinamismo de las manifestaciones poéticas. Cada poema, como el citado de Montes de Oca, exige reconstruir las fórmulas de acercamiento al texto. Por ende, sería ridículo intentar encontrar un metro canónico en la suma de estos versos que zigzaguean en el poema.

Para Laurent Jenny y Manuel Talens, en *El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, se debe distinguir inicialmente entre un “verso liberado”, es decir, aquél que “sigue siendo un verso silábico contado, donde únicamente se suavizan las reglas del metro prosódico”,⁹⁵ y aquel que

⁹⁴ Marco Antonio MONTES DE OCA, “Ceniza de nieve”, en *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*. México, FCE, 2000, p. 299.

⁹⁵ Laurent JENNY y Manuel TALENS, *El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 71.

posteriormente aparecería, el verso libre, que ya no critica o se opone a los patrones medidos, sino que ahora busca desde su propia trinchera un resultado distinto.⁹⁶

Tanto ha cambiado la tradición poética que no será lo mismo la medida métrica que la percepción visual que se hace de la línea, cosa que para los poemas contemporáneos determina también la “forma”. De igual manera, no es lo mismo la desigualdad métrica que la desigualdad de extensión tipográfica. De ahí que Jaques Roubad, en su libro *La vieillesse d’Alexandre* (1978), defina al verso libre en los siguientes términos:

Un verso libre es
una unidad tipográfica no vacía
identificable sin ambigüedad
marcada como no prosa
que ocupa por lo menos una línea.⁹⁷

ya no se define al verso libre mediante aspectos métricos o de versificación, sino que ahora la visualidad, además de su dimensión tipográfica unitaria, es lo que define al verso libre.

Traigo a colación las certeras palabras de Utrera Torremocha donde, además de advertir sobre la trascendencia de la presentación del verso libre, añade que el verso libre atenta contra el ritmo ordenado del *verso medido* y contra su sintaxis centralizadora:

⁹⁶ En algún momento de la historia, escribir en verso libre suponía una rebeldía y oposición frente a la tradición. Su alejamiento de moldes métricos y musicales hacía que los poetas que lo practicaban fueran blanco de críticas, pues hasta ese entonces el poeta era un “músico de la palabra”. Después del periodo de vanguardia, donde la contraposición a los moldes era la consigna natural, reapareció la noción de validar al escritor según su conocimiento de la tradición métrica. De ahí que el buen poeta debía en algún momento mostrar sus cualidades a través de la publicación de sonetos que corroboraran su dominio de las formas. En los talleres literarios se ensayaban los futuros poetas con la escritura de sonetos mientras la crítica profesional no desarrollaba nuevas herramientas para valorar el verso libre por sus propias cualidades. Afortunadamente, hoy en día las cosas han cambiado. Demeritaríamos el trabajo de nuestros poetas contemporáneos –y pecaríamos de ceguera– si postuláramos que son malos poetas porque no les interesa trabajar con formas tradicionales, o que alguno de sus poemas es malo porque hay líneas de cinco, siete, once o catorce sílabas, sin ningún patrón.

⁹⁷ Jaques ROUBAD, *La vieillesse d’Alexandre*. Paris, Maspero, 1978, p. 121, citado en *El fin de la interioridad*, p. 73.

La disposición tipográfica que desvirtúa visualmente la del verso tradicional no es sino expresión de un nuevo modo de sentir que va contra el verso como orden convencional centralizador y objetivo, y contra la sintaxis que corresponde también al mismo orden tradicional y centralizador. Se 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.⁹⁸

De ahí también que la rítmica del verso libre –dejando de lado ahora la interpretación que Utrera Torremocha hace de su origen– necesariamente deba comprender el sustrato visual o material (disposición tipográfica en la página, repeticiones o paralelismos posicionales, etcétera) en sus diferentes manifestaciones, pues no será lo mismo un poema escrito en forma lineal con cortes o versos escalonados, que otro escrito en forma lineal cuyos versos se encuentran distribuidos en la página de manera inclinada, horizontal, vertical, ondulada o circular: “el verso libre no tiene otra existencia que la visual” sentencian los autores de *El fin de la interioridad* (p. 74), a lo cual contrapongo que quizá no tenga otra existencia que la visual (lo cual también es criticado por Utrera Torremocha al reseñar la posición de López Estrada y su clasificación de “líneas poéticas”), pero rítmicamente no se puede analizar sólo a partir de ella.

En conclusión, la discordancia verso-frase o verso-sintaxis que se denomina encabalgamiento, ahora en el verso libre debe plantearse en términos de discordancia línea tipográfica-sintaxis o línea tipográfica-frase, pues ya no interviene para nada el metro del verso. Casi podríamos arriesgar que aun cuando todo verso libre pueda ser sujeto al conteo silábico, la medida métrica es irrelevante. Desaparece entonces la noción de metro al hablar de él, con lo cual debiera también olvidarse la superficial contraposición del verso métricamente regular y el verso libre a partir de su diferencia métrica, pues en términos

⁹⁸ UTRERA TORREMOCHA, p. 10.

generales en el verso libre no se opone al *medido* sino que es otra forma totalmente distinta de construcción del verso.

Si con todo lo dicho anteriormente se ha entendido que la rítmica del verso libre no se asienta entonces en la rima, en la cantidad silábica, en el isosilabismo y el metro semejante entre los versos (existe el metro como medida, pero no su regularidad dentro del poema); ¿qué nos queda de los elementos comúnmente analizados y que intervienen en el *poema medido*: el acento? Muchos han depositado en los acentos la carga rítmica del verso libre. Sin embargo, tampoco los acentos pueden sostener toda la rítmica de un poema contemporáneo. Es decir, ya se ha aludido a lo acústico, lo visual, lo sintáctico y lo semántico como los ejes que se imbrican en la rítmica del verso libre, por lo que habrá que buscar procedimientos básicos comunes a todos ellos que estén en la base de la rítmica poética general para el poema moderno.

Ahora bien, en el poema regular la acentuación es periódica, pero en el verso libre la acentuación no se sujeta a un patrón estático, sino que se dinamiza. De ahí que dentro de un mismo poema se puedan descubrir diversos esquemas acentuales que aparecen y reaparecen dotando de series armónicas al poema, acompañadas al mismo tiempo de patrones que quiebran estos esquemas.

El acento igualmente sirve para otorgar entonación (a las preguntas o exclamaciones), para dar intensidad al sonido (volumen, fuerza) o para alargar el sonido (expandir la articulación). Si como se asume, la lectura del verso libre ya no está moldeada por una temporalidad perceptible, ahora esos acentos silábicos no pueden percibirse plenamente en la temporalidad. No obstante, su recurrencia o variación es perceptible durante breves momentos para ayudar a la configuración del ritmo. Así como el verso libre sigue siendo métrico (en cuanto tiene sílabas que pueden ser medidas aunque tal tarea sea

inútil), de igual manera no pierde sus usos acentuales, sólo que la periodicidad en la que aparecen ya no es tan rígida y, además, un mismo patrón acentual no domina todo el poema, sino que convive con otros distintos que dotarán al verso libre de armonías y disonancias por diversos momentos.

Con los acentos, como ya se apuntó, el verso métricamente regular daba cuerpo a la temporalidad del verso. Un modelo acentual de un endecasílabo, como el siguiente, estructura un diseño ordenado y regular en el espectro temporal:

oooóóóoooó
 oooóóóoooó
 oooóóóoooó
 oooóóóoooó⁹⁹

Si pensamos que el acento distingue tono, intensidad, pero también duración, en su lectura en voz alta los acentos dentro del verso métricamente regular siempre debían propiciar la permanencia de un tiempo “común” de duración en cada uno de los versos. La duración del endecasílabo debía ser semejante a lo largo de todo el soneto, a pesar del modo particular de lectura que se hiciera del poema, con lo cual se lograba la regularidad temporal marcada en el acento.

Sin embargo, en el verso libre la lectura del poema puede fácilmente extender y expandir la duración de cada línea según el sentido o la intención que se quiera subrayar. A pesar de que el verso libre puede tener acentos periódicos, estos ya no se anclan en el tiempo de lectura, por esta razón se ha hablado de que en el verso libre el aspecto temporal

⁹⁹ Si suponemos que para leer cada endecasílabo utilizamos en promedio tres segundos, por sólo poner un ejemplo, al transcurrir el primer segundo aparecerá la alzada del acento de la cuarta sílaba. Este acento se repetirá de forma regular cada vez que arranque la lectura de un nuevo verso, estructurando así un seguimiento temporal-sonoro a lo largo de todo el poema. Si el acento no se pierde en el verso libre, lo que sí se pierde es esta analogía entre acentuación regular y periodicidad temporal del verso métricamente regular. Continuando con este ejemplo propuesto, los acentos ocurrirían todos al segundo 1, 1.5 y 2 de cada verso, dotando al conjunto de un patrón acústico que aprendimos a esperar en la lectura.

pierde sus privilegios. La acentuación, al ya no estar sujeta a una regularidad temporal en todo el poema, permite alargar los sonidos de manera más libre, subrayar los tonos de forma afectada, marcar la intensidad según el sentido buscado en cada lectura del poema en verso libre.

Hasta aquí se han recorrido uno por uno los elementos acústicos para saber cuál es su participación en la rítmica del verso libre. Como se habrá observado, el recurso es el mismo que emplea el verso métricamente regular, pero sus funciones parecen no estar orientadas hacia los mismos fines.

Una vez abordado el aspecto acústico hay que concentrar la reflexión en la rítmica de pensamiento o de sentido a que se refirió Paraíso, cuyo análisis se había diferido hasta ahora. Recordemos que Paraíso estableció dos tipos de verso libre con el ritmo de pensamiento (o semántico): el de versificación paralelística y el de imágenes acumuladas o yuxtapuestas. El ritmo del primero está basado en duplicaciones, reduplicaciones, paralelismos y equivalencias de elementos no acústicos, sino los referentes a ideas o conceptos, mientras que el ritmo del segundo tipo sería resultado de la acumulación de imágenes poéticas, es decir, la presencia, variación o suma de imágenes dan unidad y patrón al poema. Llegamos con esto a otro aspecto central de la reflexión sobre la rítmica del verso libre. En síntesis, Paraíso sostiene en su taxonomía la existencia de dos tipos de verso libre, pero para identificarlos utiliza elementos incompatibles entre sí: el paralelismo y las imágenes. El paralelismo es un recurso estructural y organizacional, mientras que las imágenes son, primordialmente, generadoras de sentido. Las imágenes no son en nada distintas a cualquier otro tropo o figura,¹⁰⁰ así que la segunda categoría podría ampliarse

¹⁰⁰ Bajo la perspectiva de Isabel Paraíso, nada impediría el que se pueda teorizar sobre un ritmo de las metáforas, por ejemplo. Sin embargo, esta es una de las posiciones más débiles

para hablar de las metáforas, metonimias o sinécdoques; sólo la acumulación o la yuxtaposición son compatibles con la categoría del paralelismo.

Se partirá precisamente de esta perspectiva para establecer que así como los acentos, las rimas o cualquier tipo de tropo o figura (incluidas las imágenes) pueden o no estar presentes en el verso o en el verso libre, su sola presencia no los hace rítmicos, pues sólo gracias al paralelismo, la acumulación o la yuxtaposición y la repetición. De esto se desprende que la preeminencia de las imágenes en la poesía contemporánea no basta para dotar al poema de un carácter rítmico, aunque en el verso libre predomine su empleo. Su reiterada utilización no es un elemento rítmico por sí mismo como tampoco lo son el hipérbaton, tan constante en los sonetos clásicos.

Es cierto que las imágenes afectan al texto en el sentido semántico, pero sólo cuando son percibidas dentro de un patrón estructural y organizacional serán susceptibles de ser analizadas como elementos rítmicos. Si la teoría de Paraíso nos sirve para sostener la existencia de un ritmo de pensamiento o de sentido, nos distanciamos un poco de ella para puntualizar que también puede ser posible la existencia de un ritmo basado en patrones sintácticos.

Por tal razón, más que las imágenes o tropos-figuras aisladas, al ritmo lo despliega su organización dentro del poema. De ahí que las construcciones sintácticas refuerzan o acompañan una determinada imagen, símbolo o idea que se presenta en el poema mediante el aporte de regularidad en la disposición lingüística. Lo mismo sucede en la prosa: “los miembros en que se divide un periodo de prosa rítmica son necesariamente miembros

al argumentar esta tipología de verso libre. Si oponemos a la centralidad que tienen las imágenes en la poesía contemporánea, es justo decir que no son las imágenes las cuales propician el ritmo, sino en todo caso la “acumulación” y la “yuxtaposición” de ellas; procedimientos que no están lejanos de los que aquí hemos considerado como configuradores del ritmo: repetición, paralelismo y regularidad.

sintácticos”, nos recuerda Amado Alonso.¹⁰¹ Por ello, se puede asumir que la aplicación de esquemas sintácticos de forma organizada a lo largo del poema es posible que contribuya al ritmo del poema. Entre estas estructuras que afectan a la sintaxis están todas las posibilidades que se puedan pensar (desde los encabalgamientos, hasta los diferentes tipos de construcciones oracionales), pero que en el esquema versal deben ser percibidos con regularidad en determinadas secciones o a lo largo del poema. Por ejemplo:

son los años
que se anudan y rompen;
son los días
del color del incendio;
son el viento
que a través del otoño
toca el mundo
las oscuras
raíces de la muerte
y el linaje
de sombra que se alzó en la enredadera.¹⁰²

Aquí las construcciones “verbo ser + artículo + sustantivo”, además de guardar una semejanza fónica, en su variación acústica se ciñen todas a un patrón sintáctico claramente perceptible por el lector/escucha. No sólo es que la línea inicie con la misma palabra, en una anáfora, sino que es precisamente ese hecho sintáctico estructural el que determina la posibilidad de ritmo en su repetición y en el paralelismo del sentido que se crea entre ellas. Es decir, así como Isabel Paraíso distingue a las imágenes, también se puede aclarar que dentro de los versos libres, las construcciones sintácticas semejantes, al ser acumuladas o yuxtapuestas, pueden construir ritmo.

Si asumimos que la sintaxis forma parte de un aspecto estructural de reunión y coordinación, todas las frases que se reúnan en grupos binarios o terciarios (sea en una

¹⁰¹ Amado ALONSO, “La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán”, en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965, p. 283.

¹⁰² José Emilio PACHECO, “La enredadera”, en *Poesía en movimiento*, p. 50.

enumeración, una gradación, un paralelismo, etcétera) pueden ser rítmicas. Así, en el poema anterior, los versos 1, 3, 5, 7 no sólo son tetrasilábicos, sino que además los asemeja también el que estén integrados por tres miembros (en este caso palabras).

Ahora bien, en lo que respecta a la semántica rítmica, las palabras de Amado Alonso la identifican con un “ritmo de pensamiento” o “paralelismo de ideas”.¹⁰³ Si recordamos que en la poesía de verso libre el ritmo ya no se asienta sólo en lo temporal, sino también ahora lo hace en lo espacial y lo semántico y sintáctico, queda más claro que el ritmo no es sólo repetición en el tiempo, sino equivalencias posicionales en el espacio gráfico y en la distribución sintáctica o en la organización semántica, donde aquellas equivalencias de sentido aparecen distribuidas de forma perceptible ante el lector.

Osip Brik distingue dos “actitudes posibles frente a la poesía: se acentúa el aspecto rítmico, o se privilegia el aspecto semántico”. Añadirá después que: “estos dos elementos [complejo rítmico y complejo semántico] no existen en forma separada sino que aparecen simultáneamente, creando una estructura rítmica y semántica, diferente tanto de la lengua hablada como de la sucesión trans-racional de sonidos”.¹⁰⁴

Si bien Brik continúa apostando por un ritmo en esencia “acústico” dentro de su trabajo, no deja de ser claro en que el ritmo como concepto amplio va más allá de la noción de verso o, para decirlo de otra manera, el concepto de ritmo rebasa con mucho al de ritmo poético (asumido por él como fónico). Por eso mismo, aunque se puede estudiar el verso en todas sus posibilidades, el ritmo no podrá comprenderse del todo, pues a final de cuentas, el verso y el poema son sólo algunos de los elementos que intervienen en él.

¹⁰³ Véase Amado ALONSO, “El ritmo de la prosa” y “La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán”, en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965.

¹⁰⁴ Osip BRIK, “Ritmo y sintaxis”, en Tzvetan TODOROV (edit.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978, pp. 109 y 113.

Por ello, Víctor Erlich, estudioso del formalismo ruso señala que, para esta escuela crítica: “Todavía más fundamental para el enfoque formalista de la semántica poética era el supuesto de que el ritmo, en calidad de factor organizador del lenguaje vérsico, modifica y ‘deforma’ el significado.”¹⁰⁵ Esta postura subraya una veta hasta ahora poco explorada: la de que el ritmo se construye no sólo en la dimensión musical, sintáctica o visual, sino en el ámbito mayor de la semántica poética del texto.

Por todo esto, no podemos reducir el ritmo a la equivalencia de fenómenos particulares dentro del verso, sean acústicos, sintácticos, semánticos o visuales, sino que hay que contemplar cómo todos ellos en su diferencia se hacen semejantes o, cómo cosas distintas –dada su posición equivalente– se asemejan dentro de todo el poema, en un sentido global que en consecuencia contribuye a la construcción de sentido que alienta el poema. Amado Alonso señala que: “Es esencialmente necesario que sintamos la sucesión de tensiones y distensiones como una construcción, como una estructura o forma creada, y, si no, no hay ritmo.”¹⁰⁶ Es decir, no sólo lo regular e idéntico propicia el ritmo –como se asume al hablar de verso métricamente regular–, sino que esa tensión o distensión se puede lograr entre lo desigual dentro de la construcción poética, cosa que hace el verso libre. Para hablar de ritmo hay que pensar en estructura. No basta con que haya acentos, sino que es necesario que exista paralelismo en los acentos, y que dicho paralelismo se perciba como estructural en el poema.

Lo mismo habrá de ocurrir al hablar de ritmo de sentido, pues las anáforas conceptuales y toda clase de repeticiones de palabras, frases, símbolos, imágenes o frases

¹⁰⁵ Víctor ERLICH, *El formalismo ruso*, 322. Citado de la antología de Emil VOLEK, *Antología del formalismo ruso. II*. Madrid, Fundamentos, 1995.

¹⁰⁶ Amado ALONSO, “La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán”, en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965, p. 273.

metafóricas, encabalgamientos con valor semántico, reverberaciones emotivas e intelectivas, grupos ternarios o binarios (del tipo enumeraciones: “*azul, rojo y blanco*”; el amante yacía *triste, apagado, melancólico*” o el cadáver flotaba *frío y rígido*”, la mano *diestra, firme*”), paralelismos sintácticos y semánticos, gradaciones, contraposiciones, habrán de repercutir en la percepción global del poema.

El formalista Pletinov, en cita de su colega Tinianov, apunta que: “La armonía exige *plenitud de sonidos adecuada a la extensividad del sentido.*”¹⁰⁷ Es decir, que el efecto del ritmo recae sobre la semántica, sobre el cambio de significado a causa de su sentido rítmico. Toda palabra tiene una semántica cuando está aislada, pero la palabra adquiere otro sentido cuando se encuentra en relación dentro del texto poético. El poema está compuesto de “palabras + palabras de doble significación”, lo que hace crecer exponencialmente su semántica en la fórmula de Pletinov: $1+1=2$ (Prosa); $1+1=\#^n$ (Poesía).

Lo anterior se hace más complejo porque en la poesía, el significado también aumenta según la posición de la palabra, o si se repite más de dos veces. Por ejemplo una palabra dentro de un oxímoron deja de tener su significado aislado. En ese constructo, adquiere evidentemente un excedente de sentido que se agrega al sentido global que el oxímoron provoca y que, a su vez, tiene tal sentido en relación con todo el poema.

El sentido de la palabra poética surge de su significado directo como unidad, pero también de la orientación que le brindan las palabras vecinas cuando se encuentra en un sintagma poético, además del que ellas sean capaces de desplegar por su posición, número de repeticiones y papel versal y estructural dentro del texto poético.¹⁰⁸

¹⁰⁷ PLETINOV citado en TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 80.

¹⁰⁸ Véase TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 91.

“Los significados de las palabras entrando en oposición, se encabalgan recíprocamente, los indicios fundamentales de los significados palidecen y en su lugar afloran los residuos”,¹⁰⁹ asevera Tinianov. Si pensamos en el ejemplo del oxímoron, los residuos de sentido que afloran después de su oposición semántica se instauran como primarios, lo que modifica el sentido final del poema. Con esto se aclara también que la semántica poética no es sólo un componente “temático” o de contenido, sino que en el entramado total que es el poema, la dimensión semántica también incide en la forma del texto.

En un *poema medido*, el lector reconoce un patrón que lo hace esperar una rima determinada en los versos siguiente, puesto que ya se ha anunciado en versos anteriores. Sin embargo, en los versos libres o en los versículos no se puede “esperar” una “terminación” o una rima, mucho menos una idea. En los versos métricamente regulares el lector se puede familiarizar con el repertorio de rimas empleadas, pero en los versos libres ni el lector, ni el escritor mismo, posee por adelantado las reglas para la composición del poema. El ritmo depende de la percepción, pero más específicamente de la percepción de una estructura ordenada. Es decir, no hay que limitarlo todo al terreno del receptor, sino que también hay que remitir a la forma y a la intención del escritor por conformar ese tipo de organización estructurada si se quiere comprender cabalmente la rítmica poética.

En palabras del español Amado Alonso, el *ritmo de pensamiento* aborda fenómenos sintácticos y semánticos. El fragmento que se cita a continuación constituye uno de los argumentos más claros donde se distingue la rítmica semántica de la acústica:

El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el

¹⁰⁹ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 93.

paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, antapódosis, 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 [...] el ritmo de pensamiento es enormemente vasto y se da en el verso como en la prosa.¹¹⁰

De la cita anterior, algo fundamental para establecer nuestra noción de ritmo en poesía se relaciona con los procedimientos que Amado Alonso identifica casi de forma inadvertida dentro del ritmo de pensamiento: a) *paralelismo* y demás tipos de simetrías, b) anáfora y demás figuras de *repetición*. Con estos dos procedimientos seminales descubrimos parte de la fuente de todo asidero rítmico, sea acústico, sintáctico, semántico o visual. Por la importancia que se desprende de este postulado preferimos abordarlo con profundidad en el siguiente apartado al perfilar nuestra teoría del ritmo en el verso libre y continuar por ahora con la conclusión de este apartado donde sólo hemos reseñado algunas aproximaciones teóricas al fenómeno.

En otro sentido, a las agudas palabras de Amado Alonso se puede agregar también que, si el ritmo del verso métricamente regular es mayoritariamente fónico y todos sus elementos se organizan para que en su concordancia se ajuste la sintaxis o se acople el sentido, el trabajo formal del poeta versolibrista es distinto, pues para él la gramática, la textualidad y el ritmo se han alejado de la métrica. Mientras en el *poema medido* la unidad versal posee de forma latente, pero verificable, todo el patrón rítmico (de ahí que se defina en ocasiones como la unidad rítmica), dentro del poema de verso libre, no es posible asumir cada línea como unidad rítmica, puesto que se necesita el conjunto total para entender y percibir el ritmo.

¹¹⁰ Amado ALONSO, “Ritmo del verso y ritmo de la prosa”, citado en Paraíso, *El verso libre hispánico*, pp. 57-58.

El metro en la poesía isosilábica emerge como unidad del material y, así se provoca una “anticipación dinámica de un grupo siguiente y análogo (no idéntico, sino justamente análogo)”.¹¹¹ Pero en la poesía de verso libre o de versículos esa anticipación existe configurada de otra manera: por repeticiones, por estructuras parecidas, por paralelismo, por regularidad, tal como se ha señalado. Sin embargo, todos estos fenómenos son difíciles de anticipar: irán apareciendo en la lectura en un sentido de “regresión” que aluda a las apariciones pasadas de lo percibido como semejantes.

La “anticipación dinámica de la sucesión métrica”, tal como Tinianov la nombra, en el verso libre queda siempre “abierta”, no para los versos inmediatamente subsecuentes, sino para la totalidad del texto. De ahí que el lector desarrolle actitudes distintas ante este tipo de poemas, pues este procedimiento de anticipación-regresión, en el verso libre funciona de manera distinta. Tinianov explica que esta “anticipación dinámica” y la “resolución métrica dinámico-simultánea” del metro constituyen un sentido progresivo (la primera) y regresivo (la segunda), los cuales son los componentes principales dentro de su concepción del ritmo.¹¹²

Pero si el “metro deja de existir como sistema regular”¹¹³ se dice que la anticipación no está concluida. El crítico apunta entonces que en el verso libre el principio rítmico se da por esa “anticipación no concluida”. Se espera encontrar algo y se sigue alerta hasta su reaparición o hasta la llegada de un elemento que, pese a ser distinto, ocupe la posición que debía ocupar el elemento no repetido, con lo cual se cumple el fenómeno de progresión-regresión. La expectación no se cumple igual que en el verso métricamente regular; se espera la reaparición, pero aparecen elementos nuevos o variaciones del mismo (a

¹¹¹ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 30.

¹¹² TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 31.

¹¹³ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 31.

diferencia del *verso medido*, donde la espera confirma la igualdad en la posición del acento, del número de sílabas o del patrón de la rima).

El verso libre y su rítmica se acercan en definitiva al de la prosa, pero no por ello se confundirá a la línea del verso libre con la de una novela o cuento, por más poética que sea la escritura de estos últimos. La “narración”, aun cuando se perciba levemente en la prosa poética, constituye la distinción de la prosa con la poesía. Si bien en el *verso medido* la métrica, la rima y los acentos hacen que el tiempo *avance* y de alguna forma *regrese* –como el oleaje– en el siguiente verso; en el verso libre ese fluir no regresa necesariamente en las líneas inmediatas. De ahí que el verso libre posea un tinte prosístico, pero conservando su estatus diferencial de poesía.¹¹⁴

En el trabajo señero de Osip Brik que hemos citado, se postula una idea que bien puede traerse a colación sobre lo dicho hasta ahora. No se debe caer en el error de pensar que el ritmo en poesía tiene mayor importancia sobre el aspecto semántico del texto. En sentido amplio, el ritmo es parte del sentido poético. Debemos apostar al encuentro en la lectura del poema de una rítmica semántica y de una semántica del ritmo.

En palabras de Tinianov: “en la prosa, el principio del ritmo está deformado y el ritmo mismo se ha transformado en ‘ritmicidad’”, mientras que en el verso se tiene una

¹¹⁴ Hay que cuidarse de no caer en excesos sobre este asunto. La prosa no tiene rimas, ni se limita a presentar juegos de palabras, ni reconstruye o adapta la sintaxis, ni tiene regularidad en sus repeticiones o paralelismos; ni es verso, en el sentido que quiere cortarse o recomenzar la espiración oral, de sentido o de idea en determinados puntos. La prosa narra, y si al narrar emplea algunos de estos recursos, éstos se supeditan al carácter narrativo. Además, si se dieran, no será el objetivo central del discurso en prosa, lo que haría ver a estos elementos como “accesorios” y no “consustanciales”. En la prosa se puede prescindir de ellos y no pasa nada, mientras que en el verso son ellos mismos parte fundamental del poema.

semántica deformada “imposible de estudiar, si se aísla el discurso de su principio constructivo”.¹¹⁵

Repitiendo a Quintiliano en sus *Instituciones oratorias*, para comprender una concepción clásica, “el verso es siempre semejante a sí y sigue de un mismo modo; mas la composición prosaica, si no es varia, no sólo ofende con la uniformidad, sino que se tiene por afectada”.¹¹⁶ Por ello, en la poesía de verso libre, ese “retorno sistemático” (como lo nombró Jean Cohen) y esa “variación” (Quintiliano) funcionan como ritmo, pero aparecen de distinta manera que en el poema métricamente regular, ya sea mediante estructuras semánticas, sintácticas o visuales (sin descontar totalmente las acústicas).

En palabras de Tinianov, “la concepción acústica del verso ha logrado ampliar la noción de ritmo inicialmente limitada por hábito al estrecho espacio del sistema acentual. La noción de ritmo se volvió extremadamente más compleja y vasta sin duda a consecuencia de la concepción del verso en términos acústicos”.¹¹⁷ La transformación se da de lo acentual a lo acústico, pero nosotros agregaríamos que la poesía reciente nos obliga a considerar una gama más amplia de factores conformadores del ritmo, como la sintaxis, la semántica y el aspecto visual.

Para terminar, Tinianov lanza en su estudio una declaración sobre el ritmo y el verso libre que es digna de mención a pesar de los años. Si ya había comentado que con el metro la poesía activa una reagrupación progresiva-regresiva, considera que para el caso del verso libre el “momento determinante, entonces, es el momento progresivo”. Esto es interesante, puesto que aquí lo fundamental no es tanto reconocer lo que ya se había dicho (regresión),

¹¹⁵ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 44.

¹¹⁶ Marco Fabio QUINTILIANO, *Instituciones oratorias*. Ignacio RODRÍGUEZ y Pedro SANDIER (trads.). Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y compañía, 1887, 2 vols.

¹¹⁷ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 23.

tal como sucede en el metro, puesto que se recuerda el precedente para “estructurar” la forma métrica, sino que en el verso libre lo importante es “adelantarse”, con la seguridad –y la incertidumbre– de que algo se recuperará en un futuro, aunque no se sepa qué es.

Estas esperas, anuncios, retornos sistemáticos, progresiones y regresiones, suscitaciones y expectativas deben ser activados por la lectura. En el verso métricamente regular los fenómenos que desempeñan funciones rítmicas están altamente codificados, por lo que son más fácilmente reconocibles con el paso del tiempo. Sin embargo, en el caso del verso libre, los elementos que desarrollan factores rítmicos pueden ser variables. De ahí que demanden de un lector atento la identificación de patrones distintos de los del *poema medido*. No quiere decir que el lector del verso libre sea mejor porque el verso libre exhibe otro tipo de complejidad, sino sólo que son distintos, y que en este tenor se debe ser atento a otras cosas a las que no se estaba acostumbrado. No se olvide que si en el Renacimiento o en los Siglos de Oro se dan las muestras de la más alta perfección formal del verso métricamente regular, el verso libre –a riesgo de discutir esto más adelante– apenas va a cumplir un poco más de cien años de presencia regular dentro de la escritura poética, lo que en términos de historia literaria es muy poco. Si a esto sumamos que, en los libros de texto o los libros de divulgación, aún hasta tiempos muy recientes se privilegiaba a la poesía como equivalente de verso métricamente regular, estaremos apuntando que el verso libre pleno apenas estará mediando unas cuantas décadas, de ahí su atractivo, novedad y necesidad de estudio.

IV. HACIA LA CONFIGURACIÓN DEL RITMO POÉTICO EN EL VERSO LIBRE: UN MODELO

En los apartados anteriores se han revisado algunas posturas generales sobre el ritmo poético (en su mayoría ligados con aspectos formales del texto). Se observó cómo el verso métricamente regular se tiende a estudiar bajo el acercamiento de su ritmo (fundamentalmente acústico) con la música. Verso y música aparecen hermanados. De ahí que el verso libre se haya asumido al mismo tiempo como una “falta” a las reglas establecidas con anterioridad por la versificación regular y como un “falso rebelde”, pues también hay quien le quiere encontrar la regularidad métrica a como dé lugar. Otra postura juzga al verso libre, en su tradición hispánica, con un arraigo que lo remonta hasta antes del verso métricamente regular. Es decir, lo inserta en la historia formal de la lírica hispánica, hermanándolo con el verso métricamente regular. Según Isabel Paraíso, en “casi todas sus modalidades, el verso libre adopta la forma de poema no estrófico”, lo que le sirve a la autora como apoyo para la tesis de que los orígenes del verso libre se remiten al pasado lejano de la poesía hispánica, postura que toma en cuenta las diferencias entre el verso no métrico antiguo con el verso libre contemporáneo.

Tal como se puede concluir de lo ya dicho atrás, la presente investigación se centra en estudiar la rítmica de cada una de ambas vertientes (la del *verso medido* y la del verso libre), sin juzgar si una es superior o mejor. Tampoco se pretende mostrar su actualidad como signo de mejoría o avance ni tampoco de caer en lo opuesto al decir que en el verso libre hay una “novedad” que nos regresa a los orígenes de la lírica hispana.

Al margen también de la forma en que aparezca, sea en verso métricamente regular, verso libre o versículo, se ha manejado la noción de que el ritmo subyace a toda la poesía. Es decir, es un fenómeno que afecta a la poesía como género, no sólo a la forma en que se presenta el poema. Por ello, para estudiar el ritmo deben buscarse las coincidencias que hay

entre el verso métricamente regular y el verso libre, pues hasta en sus diferencias se ha visto que dicho fenómeno está presente.

No se olvide que en su origen griego, la palabra ritmo era el *fluir* (al que se aderezaba lo armonioso de las voces o de las pausas). Si recordamos lo ya dicho, el ritmo de metro regular conjunta los acentos y su *fluir* armonioso, tanto en lo acústico-tonal (acentos), como en lo numérico y cuantitativo (sílabas y metros). ¿Pero, qué es lo que posibilita ese aderezo armonioso? Es la distribución temporal ordenada, expresamente buscada por el poeta y perceptible por el lector/escucha. Por su parte, en el verso libre el *fluir* ya no se asienta en lo musical, aunque persista lo acústico, pues al sustrato fónico lo acompaña el carácter sintáctico y semántico. La armonía ya no se busca únicamente en su sentido “auditivo”, sino en su sentido de proporción y correspondencia entre las partes del todo. Así que lo que fluye no es sólo lo acústico que permanece, sino las ideas, símbolos, metáforas, imágenes, construcciones sintácticas y demás elementos que integran al texto poético. Si ya no existe la preminencia del tiempo acústico, ahora ese *fluir* se da en un sentido menor dentro del tiempo, pero por sobre todo en el campo del espacio y de la “lógica”. Por supuesto, una *lógica poética* asentada en el propio texto.

Con todo lo anterior se han abordado las diferencias entre verso y verso libre, pero lo que revela la discrepancia en su rítmica es la existencia de una noción de ritmo que los cobija a ambos. En esa otra cara, la de sus semejanzas profundas, es donde se arraigan los procedimientos seminales que configuran el ritmo: acentos, metro, sílabas, rimas, imágenes, símbolos y estructuras sintácticas –de forma aislada– no forman ritmo ni tampoco son los únicos elementos que lo configuran.

Continuando con este asunto de la necesidad de replantear la concepción del ritmo poético hay una aclaración que es preciso recuperar: la idea de que no hay dos ritmos, sino

que hay dos rítmicas, así que no hay tampoco un ritmo “nuevo” propio del verso libre. A este respecto afirmamos atrás que todo lo presente en el ritmo de los autores contemporáneos existe desde antaño y constituye una tradición vigente. Nuestra tesis postula que el ritmo de los poetas versolibristas no es un *ritmo nuevo*, sino que hay elementos seminales que se hallaban desde el verso métricamente regular y que son los que verdaderamente configuran el ritmo en ambas tradiciones.

Felix Vodička, en “La concreción de la obra literaria”, apunta que cuando un lenguaje de la tradición ha quedado automatizado y, por ende, ha perdido su eficacia, ello propicia “la tendencia a buscar nuevos medios lingüísticos actualizados estéticamente”.¹¹⁸ Habrá que agregar que el poema en verso libre emplea medios que pertenecen a la materialidad fónica del lenguaje, pero también otros que pueden ser de índole distinta: temáticos, estilísticos, gráficos, visuales, entre muchos más, y que a partir de ellos el texto poético cobra brillo a los ojos de un lector habituado a los procedimientos privilegiados por las estéticas precedentes. Distinguir entonces cuáles son los elementos fundamentales del ritmo más allá de los nuevos medios será la finalidad de este capítulo. Una vez realizada esta tarea, el trayecto tiene que concluir con su verificación en los autores elegidos.

Se ha definido al ritmo como un seguimiento del compás al hablar de la música. “Un eficaz factor rítmico son los elementos fónicos, destacados sobre el fondo recitativo general; gracias a ello se convierten en elementos adecuados para cumplir una función rítmica”, nos recuerda Tinianov.¹¹⁹

Se partirá de inicio de esta noción para relacionarla con el total de la composición poética; es decir, el ritmo es un fenómeno que nace anclado en lo interno del texto que se

¹¹⁸ Felix VODIČKA, “La concreción de la obra literaria”, en Rainer WARNING (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.

¹¹⁹ TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 108.

verifica en la composición formal (versos, metros, rimas, estrofas, estribillos), por lo que dota de estructura al poema en su conjunto. Ésta será una de las premisas que se habrán de asumir al hablar de ritmo, pero también que

el ritmo es un factor constructivo dentro del verso mismo, tal como Tinianov lo apunta, a lo que nosotros agregaremos que dicho factor incide directamente en la construcción de todo el poema.

Con esto nos alejamos de la noción que define al ritmo sólo como un mero efecto del poema, es decir, desligado totalmente de su parte formal, estructural. Por supuesto compartimos la idea de que el ritmo es un efecto que participa en la semántica poética que interpreta el lector del poema. Es decir, propugnamos una visión que contemple ambos polos. Helena Beristáin lo define como “el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno. Conforme a su percepción hay ritmos visuales (la alternancia de las luces del semáforo), según se ejecución hay ritmos físicos (el de remar), fisiológicos (el del latir del corazón) y artificiales como el de la música y el de la poesía”.¹²⁰ Para nosotros, las repeticiones de que habla Beristáin serán asumidas como estructurantes, otorgándoles un papel fundamental tanto en el aspecto de la forma, como en el de su percepción por parte del lector/escucha, de tal forma que un acercamiento al ritmo debe contemplar los dos aspectos.

Así pues, si entendemos al ritmo en su doble dimensión –estructurante (intratextual) y de efecto (extratextual)–, los elementos seminales que lo configuran deben ser en parte textuales, pero también en parte perceptuales.

Los elementos textuales básicos son dos: *repetición* y *paralelismo*. Un tercer fundamento, la *regularidad*, que puede ser en parte textual, pero de igual manera puede ser

¹²⁰ Véase Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica*. México, Porrúa, 1985, pp. 429-430.

de efecto. Es decir, la regularidad está plasmada materialmente en el texto, pero también sucederá que el lector “active” o reconozca distintos tipos de regularidad según el énfasis de lectura que privilegie. El cuarto elemento es plenamente perceptual: *progresión-regresión*.



A estos cuatro fundamentos se les adereza una serie de procedimientos hermanados en sus funciones. Es decir, la existencia del ritmo no se reduce a que necesariamente haya uno de estos cuatro. Lo indispensable es que, por lo menos, se identifique claramente uno textual y uno perceptual para hablar de ritmo.

No se caerá en el exceso de asumir a la repetición como un mero signo acústico, ni al paralelismo como sólo orientado al sentido, tal como algunos teóricos lo postulan. Se pueden repetir sonidos, palabras, ideas, estructuras, distribuciones espaciales y usos tipográficos. Lo mismo ocurre con el paralelismo, pues todo elemento usado en el poema puede ser susceptible de aparecer en forma paralela (sonidos y grafías), por ejemplo. Se repiten o son paralelas las unidades aisladas y en grupo, los elementos lingüísticos o gráficos.

La repetición se asumirá llanamente como la reaparición idéntica (camino que deja abierta la posibilidad de que existan repeticiones en paralelo). Por su parte, el paralelismo se asumirá como la presencia de aspectos semejantes (lo idéntico, pero también lo distinto), la equivalencia y lo comparable. Aunque parezca que la repetición nos hace pensar en la

sucesión (temporal o espacial) y lo paralelo en lo *simultáneo* o que discurre al mismo tiempo, no limitaremos la rítmica temporal o acústica sólo a las repeticiones, puesto que hay repeticiones también en los poemas visuales. Es decir, nuestra distinción entre la repetición y el paralelismo no tiene otra finalidad que englobar ese matiz extra que no abarca el concepto simple de repetición (es decir, lo distinto u opuesto), cosa que la noción de paralelismo sí contempla.

Se ha elegido *repetición*, *paralelismo* y *regularidad* por la necesidad de distinguir procedimientos matrices, aunque estos tres conceptos engloban una cantidad mayor de efectos relacionados. Tal como se explicará más adelante, por ejemplo, en el caso de la repetición, ésta comprende los fenómenos de duplicación, reduplicación, reiteración, etcétera. Lo mismo sucede con los otros términos, que en su conjunto agrupan toda una gama de acciones que se imbrican para configurar el ritmo poético.

Ahora bien, una vez planteadas las coordenadas por las cuales transitaremos, es menester expandir y aclarar la noción de ritmo en el verso libre. Osip Brik define al ritmo bajo estos parámetros: “es un movimiento mostrado de una manera particular”, aludiendo a su diferencia con la alternancia regular y natural de los movimientos astronómicos, biológicos, mecánicos.¹²¹ Es decir, para Brik el ritmo es resultado de un proceso de construcción y es diferente a la mera alternancia de movimientos naturales como la “palpitación” o el “caminar”. No basta que se perciba, sino que para que exista el ritmo debe haber una intención de mostrar, en esa forma textual que es el poema, un movimiento particular. Tenemos con esto una diferencia entre la regularidad y el movimiento particular que se busca en el texto.

¹²¹ BRIK, “Ritmo y sintaxis”, p. 107.

Es cierto que Brik revela desde el principio un interés “científico” por estudiar el ritmo. Nosotros diremos que lo que buscamos es en cierta medida un alejamiento de la concepción del ritmo desde las perspectivas antropológicas, biológicas, filosóficas, fisiológicas, psicológicas o míticas, y preferimos ceñirnos a discutir el ritmo desde los elementos propios del discurso poético para esbozar una conceptualización metodológicamente fiable que pueda ser corroborada o discutida en el carácter intrínseco del poema. Por ello, en todo momento, se ha tratado de anclar la discusión con ejemplos literarios, sin caer en excesos y refiriendo siempre al ámbito del discurso poético.

Más adelante el formalista ruso apuntará que el poema es la “huella textual” que deja como marca el ritmo. Ritmo, entonces, es un rasgo básico que incide directamente en la estructura del poema, ya sea en la sucesión planificada de sílabas largas y cortas que caracteriza a la poesía griega y latina antiguas, que en el uso del acento y el metro en la poesía medida o bien, en la poesía contemporánea de verso libre, por medio de la coexistencia de procedimientos sintáctico, tipográfico, semántico y acústico.

Correlativamente con el aspecto de la estructura, la unidad siguiente al verso, en el *poema medido*, es la estrofa, así que justo será pensar que en las estrofas se afianza, consolida y verifica la estructura rítmica que contiene el verso. Algo semejante ocurre en el poema de verso libre. No se olvide que así como el verso métricamente regular ya posee en forma latente (sin variación de elementos), los constituyentes que habrán de configurar el ritmo, el verso libre necesita de todo el conjunto para que esa “latencia” aparezca, de lo cual se desprende que, si en una línea poética existen elementos rítmicos, no se sabe cuáles ni en qué momento o espacio habrán de ponerse en juego en el texto. La rítmica del verso métricamente regular se asienta en la unidad del propio verso, pero la del verso libre

requiere de todo el poema. La unidad rítmica del texto en verso libre es, paradójicamente, el poema mismo en su conjunto.

Deslindado este primer asunto, conviene aclarar cómo se dota de estructura al poema por medio del ritmo. En otras palabras, cómo es que ciertos fenómenos se presentan en el poema para configurar el ritmo y dotar de estructura al poema. Precisamente es la presentación de dichos fenómenos lo que subyace en origen a toda concepción del ritmo. Esa presentación es lo que hace aparecer el fluir ordenado del cual se habló anteriormente. En su distribución, por medio de repeticiones o paralelismos, los elementos –cualesquiera que sean–, se codifican como ritmo.

El apretado vistazo a los elementos versales del poema métricamente regular ha dado luz para comprender lo que ocurría, por ejemplo, en los sonetos. ¿Pero darán luz para proseguir en esta búsqueda de la rítmica del verso libre? Parece que no, pues el verso libre los emplea –al acento, la rima y la estrofa– de forma irregular o aislada. Sin embargo, no por ello dejan de servir para el análisis, sólo que ahora se hermanan con algunos otros que no se tomaban en cuenta al hablar del ritmo. De cara a ésta y otras preguntas, lo que resta por hacer es abstraer las funciones profundas que configuran a todos los elementos dentro de la rítmica del poema. Por ejemplo, más allá de la métrica, del uso de formas poéticas medidas (como el soneto, la décima, etcétera), más allá de su realidad formal, más allá de la aseveración que de su “realidad formal” es en sí misma productora de ritmo, habrá que preguntarnos si no subyace una idea clave de series y semejanzas, de unidades regulares, de realizaciones verbales homogéneas; es decir, el metro por sí mismo no es rítmico, no dota de ritmo al poema. Lo que sí construye ritmo es la percepción de regularidad (temporal y melódica) de los metros (sean de arte mayor o de arte menor). La regularidad es entonces

uno de los recursos fundamentales del ritmo, y no el metro, que es la forma exterior en que se viste aquél.

Si tal regularidad métrica no aparece en los versos libres no por ello dejan de tener ritmo, pues lo que ocurre es que estos poemas depositan la regularidad en otros elementos (los semánticos, el orden, la distribución espacial, los usos tipográficos...). Además, si la regularidad aparece, quizá no lo haga a lo largo de todo el poema, tal como se acostumbra en el verso métricamente regular, sino que en el poema contemporáneo pueden existir fragmentos regulares seguidos de otros que rompen tal compás. Esto no es una falta del patrón, sino es consecuencia de la naturaleza del verso libre, pues junto a la regularidad periódica puede existir un desfase que subraya los desajustes y desproporciones.

Como elemento seminal, la regularidad está íntimamente relacionada con una variada gama de acciones semejantes, como la periodicidad (entendida en su uso temporal, ligada a la frecuencia, la velocidad y la duración, pero también entendida aquí en lo relativo al espacio, la semántica y la sintáctica). Es decir, es posible que un acento sea periódico (en el tiempo de lectura del *verso medido*) o que aparezca una imagen con regularidad para que se dé la continuidad o unidad al poema. Eso trae a colación los términos de recurrencia y reaparición, pues el número de veces que algo reaparece también es significativo. Se añaden también aspectos como la sucesión, el encadenamiento y la concatenación debido al carácter estructural de la regularidad. En todos los casos anteriores, lo que se conseguirá también es la simetría o proporción entre las partes. Por ejemplo, un acento dispuesto siempre en la 6ª sílaba de todo arranque de verso libre en el poema, o la imagen del vaso y el agua en *Muerte sin fin*, lo logran.

De forma general se dirá entonces que la regularidad debe entenderse como completa, total o invariable dentro del patrón del verso métricamente regular; en el verso

libre tal regularidad puede aparecer, cambiar o reaparecer dentro del poema en series, dado que no se mantiene constante y fija durante todo el poema. No se trata entonces de que la variación sea producto de las “licencias” que rompen el patrón, sino que la norma del verso libre son los “desplazamientos” que se dan entre series regulares y series irregulares.

Dicha regularidad en los *poemas medidos* puede ser de los aspectos acústicos: metro, rimas, acentos y estrofas, mientras que en el verso libre pueden sumarse los aspectos sintácticos, semánticos y visuales. En síntesis, dos o más fenómenos son indispensables para que la regularidad aparezca. Entre todos los posibles fenómenos se pueden mencionar: los blancos o espacios, las estructuras sintácticas, los encabalgamientos, los aspectos tipográficos visuales del texto (familias tipográficas, rimas visuales, colores, etcétera), las estructuras formales como estrofas, estribillos y demás semejantes, los acentos, las rimas, las aliteraciones, las anáforas conceptuales, las imágenes, los símbolos o los procedimientos metafóricos, entre otros. Todas las figuras retóricas cuya aparición sea susceptible de identificarse como regular en la organización textual también son factibles de sumarse a la configuración de la rítmica. De ahí que se entienda muy claramente que estas regularidades dotan de estructura al verso y al poema en su conjunto al propiciar proporciones textuales uniformes o, cuando menos, identificables en una disposición determinada.

Si antes se apuntó que es indispensable la presencia de dos o más elementos para verificar su regularidad, cabe aclarar que dichos elementos pueden ser idénticos o distintos, pero, ya sea de una u otra forma, serán percibidos dentro del poema no por su igualdad o semejanza únicamente, sino también por su regularidad temporal o espacial dentro del poema.

La repetición de un elemento, cualquiera que sea, abarca el ámbito textual, lingüístico, posicional, gráfico y tipográfico, estructural, semántico, etcétera. Pero es de

subrayar que las repeticiones adquieren matices distintos de acuerdo con la recurrencia o disposición en que aparezcan. No será lo mismo una palabra que se presenta dos veces, que una que lo hace cuatro o que se repite en cada estrofa; no será lo mismo un elemento que aparece en una posición explícitamente identificada, aunque dicho elemento sea distinto. Recordemos que será muy distinta una coincidencia textual de una posicional dentro de la estructura.¹²²

En este sentido la repetición no es sólo duplicación, sino que está emparentada con la reiteración, reaparición, anadiplosis, iteración; con la anáfora, aliteración, epanadiplosis, epanalepsis, políptoton, polisíndeton, quiasmo, lo sinonímico-antinómico.

Cuando en una poesía se repite una palabra o frase de manera inmediata no debemos pensar que ellas son “equivalentes entre sí”.¹²³ La repetición acumula sonido, pero desdobra sentidos latentes.

Los elementos que son susceptibles de repetirse serán todas las figuras retóricas, palabras, sintagmas, símbolos, imágenes, metáforas, encabalgamientos, todo lo referente al aspecto tipográfico, espacial y visual, las estructuras como estrofas, estribillos, entre otros. En realidad, pueden repetirse las series o patrones y hasta los repertorios formales, pausas, blancos, espacios, sílabas, rimas y todos los demás componentes del poema sin excepción.

Cuando esta repetición recae en la misma posición (semejante o análoga), entonces adquirirá su mayor grado estructurante, lo que en la lectura puede ser asumido como una progresión regular digna de tomarse en cuenta al hablar de ritmo. Es por ello que al referirse al verso métricamente regular, Tinianov exprese que: “Las repeticiones organizan regresivamente a los grupos rítmicos, y por ello el acento rítmico mayor está siempre sobre

¹²² LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, pp. 168-189.

¹²³ LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, pp. 222-223.

el elemento final del grupo”, lo que aplica muy bien para el poema de métrica regular.¹²⁴ En el caso del verso libre sólo aclararemos que también la repetición organiza la estructura del texto.

Esta repetición de elementos o estructuras idénticas en posiciones semejantes o análogas sirve para comentar el tercer elemento que configura el ritmo poético, el paralelismo. Siguiendo en un sentido general a Lotman, se puede decir que los paralelismos son de elementos coincidentes plenamente o elementos coincidentes parcialmente.¹²⁵

El paralelismo se vincula con nociones como la semejanza, la igualdad, la diferencia, lo idéntico y lo opuesto, la duplicación, la recurrencia, la prolongación y la variación, la acumulación, yuxtaposición, la identidad, la antítesis, la comparación, la recursividad, el símil, la paradiástole, la paronomasia y el quiasmo.

Todos los elementos que integran o entran en funcionamiento dentro del poema son susceptibles de presentarse en modo de paralelismo. De ahí que haya paralelismo fónico, sintáctico, semántico, visual, estructural.

Tal como se había anunciado en páginas anteriores, cuando se comentó el cuadro de Isabel Paraíso sobre el verso libre, se apuntó la existencia del “verso de imágenes yuxtapuestas” o “verso paralelístico libre”, “cuyas repeticiones son de naturaleza semántica y cuya periodicidad está muy disminuida”. Es de aclarar que en la clasificación de versos de imágenes yuxtapuestas y del verso paralelístico libre, según Paraíso, se renuncia no sólo al metro, sino al acento y frecuentemente también a la rima. Sin embargo, para esta

¹²⁴ Véase TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, p. 108.

¹²⁵ LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, pp. 168-189. Lotman sólo distingue dos grupos: el paralelismo de elementos coincidentes plenamente y el de elementos textuales no coincidentes, pero sí iguales en posición. Como sólo menciona la coincidencia posicional, se decidió utilizar mejor otro nombre, puesto que ahora se puede dar el caso de paralelismo coincidente de usos tipográficos aunque no de posición. Es decir, el fenómeno puede ser más complejo de lo que se pensaba.

investigación se asumirá lo paralelístico en un sentido más amplio, no sólo ligado a la semántica o a las imágenes, por lo que se advierte la existencia de paralelismos de cualquier tipo de elemento (acústico, visual, tipográfico, de sentido...).¹²⁶

Muchos autores coinciden en que la base rítmica del verso español recae únicamente en la longitud del verso (es decir, el número de sílabas o *metro*), la distribución de los *acentos*, la *rima* o marca final del verso y la posible existencia de *estrofas*, a lo que se añadirían las *pausas*, que delimitan a los elementos anteriores.¹²⁷ Sin embargo, como señala Paraíso, en otros sistemas métricos coexisten elementos rítmico-fónicos con otros de naturaleza rítmico-semántica.¹²⁸ En palabras de la estudiosa, al hablar de la poesía hebrea, el paralelismo puede ser semántico, estructural y emblemático. “En el semántico, la idea expresada en el primer miembro de la línea, o bien en la línea completa, repercute positiva o negativamente en la segunda parte de la línea o en la línea siguiente.”¹²⁹ En este sentido, puede existir un tipo de paralelismo que sirve para reforzar su mensaje, al que se ha llamado paralelismo sinonímico. Por ejemplo, los versículos de la Biblia que cita Paraíso (p. 30):

¹²⁶ “María Isabel López Martínez ha demostrado cómo ‘la grafía puede proporcionar valores rítmicos que suponen repetición’. Este ritmo visual se cumple perfectamente en el versolibrismo de vanguardia, en que la representación gráfica contribuye al ejercicio mimético y expresivo”. A lo anterior sólo agregamos que tal valor rítmico de las grafías no se restringen a los poemas de vanguardia, donde la presentación visual podría tener mayor centralidad, sino también en poemas en los cuales –sin ser visuales– se identifican patrones de repetición por la disposición de grafías (palabras o construcciones sintácticas). (La cita anterior está tomada de Utrera TORREMOCHA (p. 158) quien cita a LÓPEZ MARTÍNEZ, “Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XI (1998), pp. 231-251).

¹²⁷ Véase, PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 27.

¹²⁸ Véase, PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 28.

¹²⁹ PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 30.

Los cielos *cuentan* la gloria de Dios,
 y el firmamento *anuncia* la obra de sus manos.
 Un día *emite palabra* a otro día,
 y una noche a otra noche *declara sabiduría*.

(Salmo, 19)¹³⁰

Otra modalidad del paralelismo semántico es el antitético, que contrapone ideas, ya sea en su carácter positivo o negativo. Por último, el paralelismo emblemático “consiste en que cada miembro o cada línea suministra un emblema o símil para el siguiente” (entiéndase ahora imágenes, símbolos, analogías, etcétera). Finalmente, el paralelismo estructural, nos informa Paraíso, se da cuando existen semejanzas sintácticas entre los miembros o entre las líneas (estructuras de frases similares) del poema. Tal como se advierte, al margen de que los elementos repetidos sean acústicos, sintácticos, tipográficos o semánticos, el paralelismo los puede abarcar a todos dentro del estudio del ritmo.

El paralelismo es recurrencia, reaparición, como el estribillo (en el que no sólo se recupera algo, sino que se logra un paralelo entre los miembros separados por él), el número de versos por estrofa, las construcciones sintácticas, la posición de ciertos sonidos o palabras, la longitud (tipográfica o silábica) de las líneas poéticas, la rima, el lugar de los acentos, el uso de cláusulas, etcétera.

Estos tres elementos básicos: regularidad, repetición y paralelismo, quizá simplificados al extremo, agrupan en su derredor una serie de nociones que subyacen a todo procedimiento rítmico. Es esta tríada la que logra el fluir y el retorno del que se ha hablado al pensar en el ritmo.

Mientras el ritmo en el *poema medido* es una “constante”, un fluir que “retorna” al mismo modelo, presente en el siguiente verso, el ritmo en el poema moderno es una

¹³⁰ Las cursivas son mías. El paralelismo ha sido la base rítmica de las cantigas galaico-portuguesas de los siglos XIII y XIV, según explica Paraíso (p. 31).

“progresión” o “expansión” o “retracción”. Si la base originaria del sistema métrico es el canto, la base del sistema rítmico en la poesía contemporánea de verso libre rebasa lo musical, quizá en convivencia con la gramática, el sentido y los aspectos visuales.

Progresión-regresión, anticipación y expectación son conceptos que se alían a los mencionados, porque la regularidad, la repetición y el paralelismo necesitan de ese fluir, de ese movimiento de progresión y regresión, a la vez que implican una anticipación y expectación provocada en el lector/escucha para que esté atento a la siguiente aparición del elemento que “cerrará” la espera en una regularidad, sea como una repetición o como un paralelismo.

La disertación de Tinianov que se ha citado extensamente gira en torno al sistema progresivo-regresivo que en el poema se verifica sólo a través de la sintaxis versal. El factor progresivo-regresivo del verso es algo que en su exposición profundamente sencilla encierra quizá una de las constantes más sólidas para comprender al ritmo. Podemos explicar lo que expone en su libro *El problema de la lengua poética* de la siguiente manera: cuando en el verso se identifica (por una diferencia con los demás elementos, por su posición o por su singularidad) un rasgo “característico”, en la experiencia de lectura quedará latente (como una posible progresión), por lo que si algún elemento idéntico o semejante (repetido o paralelo) aparece en un verso posterior, el lector entonces activará esa latencia y “regresará” al verso con el que se ha conectado este último —el retorno ya no lo da automáticamente el verso. Esta progresión y regresión dentro del verso podemos identificarla como un proceso matriz del ritmo, que igual puede aplicarse a la rima (tal como lo hace Tinianov), pero también a fenómenos semánticos, léxicos, fónicos, gráficos, tal como nosotros lo postulamos al hablar de la rítmica del verso libre. Cabe decir que en el discurso narrativo también existe progresión-regresión, sólo que dichos procedimientos no

emergen como elemento sustancial de la estructura narrativa. Sin embargo, en el poema, el fenómeno de progresión-regresión se verifica y constituye en la estructura y, al mismo tiempo y con la misma intensidad y necesidad, en el asunto poetizado.

En concordancia con las palabras de Hans Robert Jauss en “La *Ifigenia de Goethe y la de Racine*”, distinguimos que: “El efecto es el elemento determinado por el texto, recepción es el elemento determinado por el destinatario en la concreción o formación de la tradición. El efecto supone una apelación o irradiación del texto, y también una receptividad del destinatario que se lo apropia.”¹³¹ De ahí que hayamos preferido hablar de “elementos perceptuales” o de efecto –que pueden ser tanto acústicos como visuales, por ejemplo– y no de recepción del ritmo, lo que obligaría a abordarlo también desde la percepción de ciertos receptores-lectores en particular, situación que nos alejaría de nuestra propuesta fundamental centrada en el texto poético.

Claro que un rasgo de la poesía moderna es que el lector juega un papel importante en la realización oral e interpretativa del texto. El autor configura en el poema ritmos, imágenes, cadencias, etcétera, pero no puede evitar que el lector sea quien los ponga en juego en su lectura, razón por la cual muchos procedimientos poéticos pasan desapercibidos para el lector. La poesía moderna no sólo es composición, sino que es actualización del texto por parte del lector (lo mismo que se actualiza la novela o el cuento); sin embargo, la actualización del poema va de la mano con la configuración rítmica, cosa que en los textos narrativos también convive con el empleo de misterio, de rasgos genéricos, de variaciones de las estructuras narrativas, como el tiempo, el inicio o el final, de la organización de la trama o de la capacidad de parodiar un personajes... No obstante, el ritmo del poema puede

¹³¹ Hans Robert JAUSS, “La *Ifigenia de Goethe y la de Racine*”, *Estética de la recepción*, p. 240.

ser enfocado a partir del texto y de las posibilidades que el autor ha dejado (a veces sin saberlo explícitamente) presentes para ser leídas en el poema y no de las condiciones que rodean a los hipotéticos lectores.

Por sólo mencionar un ejemplo, uno de los elementos importantes para el análisis del poema es la pausa. Ya se ha comentado lo que representa dentro de las distintas versificaciones. Sin embargo, hay que orientar nuestro estudio al empleo (por parte del autor) y a su lectura (por parte de un lector genérico) en el poema sin métrica definida y regular: en el poema sin marcas de altas y bajas, en el poema sin marcas tipográficas, en el poema visual o tipográfico o espacial, las pausas desempeñan tareas de alcance distinto. Una pausa puede ser asumida desde su aspecto espacial y generará un sentido, al mismo tiempo, la pausa puede ser “realizada” como elemento acústico y propiciará sentidos distintos (en suma, los elementos poéticos pueden afectar a lo acústico, pero también al mismo tiempo a la semántica poética, a lo sintáctico o a lo espacial...).

Otro de los aspectos a los que habría que prestar atención es el tono. El poeta organiza el texto, pero el lector “entona” de acuerdo con una lectura que se asienta en su interpretación global y que puede diferir de lector a lector. No por otra cosa se ha dicho sobre el tono que es “uno de los fenómenos más difíciles de asir y de conceptualizar”.¹³²

Si antes un poema podía recitarse, leerse o entonarse de maneras diferentes, hoy en día, un poema propicia y exige lecturas diferentes y muchas veces inusitadas.¹³³ El tono es expresivo, propicia un matiz, mismo que puede modificar la percepción y actualización del ritmo. Antes un texto se recitaba de formas diferentes y no cambiaba su propuesta

¹³² SPANG, *Análisis métrico*, p. 115.

¹³³ En lengua española se encuentran tres tipos básicos de entonación: ascendente, descendente y en suspensión. Sin embargo, nos referimos aquí a tono como el matiz emotivo con que se dota al texto por parte del lector.

semántica y por lo tanto estética. Ahora, si se lee diferente un poema de verso libre es muy posible que su propuesta no cambie mucho (en su semántica), pero sí en su efecto estético, lo que evidentemente afectará el sentido global del poema. El cambio de acento y el cambio de ritmo provocado por efectos afectivos en la lectura del poema trastocan intensidades, nos recuerda Spang.¹³⁴ Un estudio sobre la relación entre el tono y el ritmo rebasa con mucho nuestra investigación, pero seguramente se pueden extraer de esta relación conclusiones interesantes para entender de forma más amplia el ritmo del poema.

Sin embargo, no todo se restringe al aspecto de la actualización de sentido a través de lo acústico. Si nosotros leemos un poema haciendo pausas o acelerando la velocidad o saltando líneas para adecuar en nuestra lectura la estructura con el desarrollo semántico, en ese momento estamos incidiendo en el terreno de la rítmica. La actualización del verso libre en el lector no sólo se ancla en lo acústico, sino que el mero hecho de tener una construcción que se asienta en el espacio y que se percibe por la vista, eso sólo orientará sentidos rítmicos del poema en su conjunto.

El lector del verso libre determina muchas veces: la intensidad, velocidad, duración de pausas, entonación, énfasis, carga emotiva, etcétera, por lo que el estudio del ritmo, como afirma Spang, “dependerá en mayor medida de la interpretación del lector, cuya colaboración recreativa desempeña un papel aún mayor en el verso libre”.¹³⁵

Es cierto que se cuestiona a los formalistas su postura marcadamente textualista. Sin embargo, los lectores atentos sabrán que cuando Osip Brik se refiere a la posibilidad de lectura del ritmo del poema, se atiene a lo que “el lector” puede o no encontrar en el texto. Es así que Brik se instaura como un formalista donde el texto literario requiere de la

¹³⁴ SPANG, *Análisis métrico*, p. 107.

¹³⁵ SPANG, *Análisis métrico*, p. 71.

existencia de una realidad concreta que se llama “lectura”. En consonancia con esto, a paralelismo, repetición, regularidad y progresión-regresión habrá que sumar la variable de la percepción en la lectura para estudiar el ritmo desde todos estos ángulos.

Brik abundará también sobre el papel de la lectura como parte sustancial de la rítmica poética. En especial, distingue la sintaxis “normal” de la prosa y aclara que al leer un verso “se perciben las formas habituales de la sintaxis prosaica y, sin tener en cuenta su naturaleza rítmica, se trata de pronunciarlas como prosa”, por lo cual se concluye que el verso “no obedece solamente a las leyes de la sintaxis, sino también a las de la sintaxis rítmica”, misma que se vincula a la lectura del texto.¹³⁶ Con esto se sostiene que la forma de leer un texto, en este caso un poema, le puede quitar su esencia poética, lo mismo que puede dotarle de un cariz rítmico (poético) a una línea que no lo tenía explícitamente, pero que en un nivel estructural sí se encuentra.¹³⁷ La persistente asociación de la poesía con el verso se basa, según Isabel Paraíso, en que el “verso es ‘poetizante’”, es decir, “potenciador” de su poesía al configurarse el sentimiento en un molde rítmico. La lectura en muchas ocasiones también es *poetizante* y *ritmizante*.¹³⁸ Esto último es lo que ocurre en el verso libre, dado que no tiene tan claramente identificados los patrones de regularidad, el lector tiende a buscarlos en la lectura para construir ritmo, pero los busca no porque “quiera” hacerlo desde lo ajeno al texto, sino porque ya están en el constructo aunque no claramente identificables.

¹³⁶ BRIK, “Ritmo y sintaxis”, p. 111. En ese mismo trabajo abundará sobre la estructura de la lengua poética y la lectura, pues afirma que una lectura “prosaica” del verso destruiría su estructura rítmica.

¹³⁷ Páginas atrás se discutía si una línea sola puede ser verso o no. Una línea aislada de un contexto poético no puede ser asumida como un producto poético. Ese contrato de lectura implica una convención de que aquello que se leerá es algo poético. De ahí que sea necesario ese contexto –a veces más líneas u otras veces un libro que se presenta como poético– para que algunos lectores doten de un cariz poético a un texto.

¹³⁸ PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 23.

La tesis central de Osip Brik se aclara desde el inicio de su célebre “Ritmo y sintaxis”, pues en 1927 exponía que hay que distinguir entre las huellas que quedan del movimiento rítmico y el “movimiento rítmicamente configurado”. El acento, la métrica, los pies y las rimas en el verso métricamente regular no están en movimiento. El movimiento rítmico del poema aparece en la lectura: “el ritmo de un poema no depende tanto de la distribución de los acentos rítmicos como de nuestra anticipación de su repetición (*recurrence*) a ciertos intervalos. Para Jakobson, lo mismo que para Wellek y Warren, ‘el tiempo del lenguaje vérsico es el tiempo de la expectación’ (*expectation*).”¹³⁹

El ritmo, no se olvide, no depende totalmente del receptor. El lector sólo pone a andar lo que ya fue dotado para la motricidad. El poema posee ya un cuerpo donde los elementos rítmicos están presentes y, si el lector acelera, retarda o agrava la lectura del texto, no hará sino variar un patrón que ya existía de forma incuestionable y fija en el poema. La lectura es indispensable, pero no es definitoria de todo lo relativo al ritmo. La lectura es necesaria, pero es igual de necesaria que cada uno de los fenómenos que se agrupan para configurar la rítmica.

Se concluye entonces que una teoría esencialista sobre el ritmo, en su afán inmaterial, se vuelve inútil si nuestro interés es encontrar pruebas físicas de la rítmica. De igual manera, asumir que todo lo referente al ritmo es material y considerarlo desde una perspectiva totalmente formalista o estructuralista lo restringe inminentemente. Por otra parte, exagerar el papel del lector, como elemento fundamental sin el cual el ritmo no se logra también es falsear la realidad. El texto es huella del ritmo, pero huella imborrable y necesaria para comprenderlo. La poesía de verso métricamente regular necesita un lector que la haga aflorar, pero tampoco sirve un lector que ante el soneto mejor escrito se limite a

¹³⁹ Citado de y en Victor ERLICH, *El formalismo ruso*, p. 305.

oralizar como lo haría cualquiera que lo leyera como un inventario de almacén. Se ha preferido entonces subrayar la necesidad e importancia de los elementos que intervienen en la configuración de la rítmico, pero no sin anclar nuestra tarea en los lindes directos del texto poético como materialidad verbal (oral o de lectura), lingüística o gráfica, sin olvidar que en todo momento nos referimos al ritmo poético, y en específico a los elementos que lo configuran desde el texto, y no a la percepción emocional o anímica del mismo, lo que le correspondería al psicólogo y no al literato.

Finalizamos afirmando que el polo estructurante del ritmo lo ancla también al texto, pues es en el poema donde el autor ha decidido expresar de manera organizada los elementos susceptibles que integran la rítmica percibida en última instancia por el lector.

Samuel Gili Gaya define al ritmo de una forma precisa y sensible en estos términos:

la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos o apariencias. La reaparición de las percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerden, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo poético no necesita ser indispensablemente acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, conceptos o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares o las agrupaciones silábicas.¹⁴⁰

En el planteamiento de Isabel Paraíso, el verso libre “es verso: dotado de elementos rítmicos que se reiteran –y por tanto generan ritmo–, aunque esa reiteración no es absolutamente periódica”, para llegar a éste se vale de su definición de ritmo:

Procede esta palabra del griego “ritmos”, que significa “corriente, “curso”, “medida del movimiento o del tiempo”, “proporción o simetría en las partes”, “orden, disposición”. El emparejamiento de los conceptos de “ritmo” y “armonía” estuvo muy extendido entre los griegos y llega hasta hoy, sobre todo en las artes plásticas [...] Casi todos los diccionarios modernos recogen como acepciones más frecuentes de la palabra “ritmo” las de “retorno periódico”, “frecuencia” y “armonía” [...] Consideramos, pues, que en la poesía el ritmo

¹⁴⁰ GILI GAYA, *Estudios sobre el ritmo*, p. 55.

implica repetición, recursividad, retorno de algún elemento –lingüístico o no– en el texto”.¹⁴¹

Con esto último, Paraíso sostiene la posibilidad real de que se hable de ritmo fónico, sintáctico, semántico y visual, así como sustenta que se estudie la rítmica del verso libre a partir de los elementos seminales que propician ese retorno periódico, al margen de su diferencia con el verso métricamente regular.

Hoy en día el estudio de la rítmica debe rebasar los límites meramente acústico-temporales para incluir esas otras repeticiones que están presentes en el tiempo y el espacio del texto poético. Cuando, dentro de la estructura poética completa, repeticiones y paralelismos, son percibidas en una cierta regularidad, no son otra cosa más que la primera fase del fenómeno de progresión-regresión que el lector percibirá en su lectura. Tal efecto de lectura cierra el ciclo de lo que para esta investigación se asume como ritmo.

“Se emplea tan a menudo la palabra ‘ritmo’ en sentido metafórico figurado, que para poder utilizarla como término científico es preciso despojarla de las significaciones artísticas que se le han superpuesto”, apunta Brik.¹⁴² Aquí –concluimos– se asumió una definición en cierta medida teórica para, posteriormente en el tercer capítulo, vislumbrar en la lectura analítica de nuestro *corpus* las significaciones artísticas que el texto poético nos muestra.

¹⁴¹ PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 24.

¹⁴² BRIK, “Ritmo y sintaxis”, p. 107.

CAPÍTULO II

PATRONES VERSALES, MÉTRICOS Y RÍTMICOS EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX: UN BREVE ACERCAMIENTO

I. DE LA HISTORIA FORMAL A LA ELECCIÓN DEL CORPUS

En el capítulo anterior han sido definidas las nociones a partir de las cuales se entenderá el proceso de configuración rítmica que se presenta actualmente en la poesía mexicana del siglo XX. Con ello también se distinguió que, aunque son poseedores de ritmo, la noción de ritmo no puede ser la misma para los poemas visuales que para los de *versos medidos* o los de verso libre. Es decir, hay rítmicas sintácticas, visuales, auditivas y semánticas. Para evitar esta posible confusión se ha utilizado el término “rítmica” para distinguir entre las distintas *modalidades* del ritmo, según el tipo de poemas de que se trate. Aquí sólo se hablará del ritmo particular que opera en el verso libre o, para decirlo de otra manera, de la rítmica poética en el verso libre. A partir del trabajo realizado anteriormente, aguarda ahora la tarea de extraer del extenso parnaso poético las obras mexicanas que habrán de servir como muestra representativa que ilustrará los postulados teóricos que ya han sido expuestos.

Si en nuestro primer capítulo, entre otras cosas, planteamos sintéticamente la relación del ritmo con la poesía a partir del examen del poema métricamente regular y de los poemas en verso libre, así como del poema visual, ahora es necesario aplicar lo expuesto para estudiar los patrones métricos que se han presentado particularmente en la tradición poética mexicana actual, principal interés de este segundo capítulo. Esto conduce indudablemente a superar la noción general de que hay una sola manera de comprender el ritmo en la poesía y a discutir cómo se ha presentado tal dinámica en las obras del siglo pasado en México.

Las preguntas que surgen ahora, después de la discusión teórica de capítulo anterior son: ¿cómo se van gestando los cambios rítmicos –en su relación con la forma o las modificaciones versales y métricas– en la tradición mexicana?; 2) ¿cómo se puede sostener la aseveración de que la década de 1970 representa la consolidación del verso libre en México y, por ende, la coexistencia plena con otros tipos de composición poética? y 3) ¿cuál es la justificación en la elección de los tres poetas que integran el *corpus* de este trabajo: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes.

Ahora bien, a pesar de que este capítulo sólo es el esbozo de una necesaria “historia formal” de la poesía en México –si así podríamos llamarla–, debo aclarar que su finalidad no se limita únicamente a reflexionar sobre la tensión del metro y la rítmica en el verso. Este capítulo es un repaso diacrónico que muestra cómo la métrica del poema en México transitó del verso métricamente regular al verso libre e, incluso, cómo, en diferentes momentos coexisten autores que utilizan los patrones regulares con otros escritores que se dieron a la tarea de romperlos o modificarlos.

De este recorrido diacrónico se desprende igualmente la justificación del *corpus*, así como también la urgente necesidad de historiar las formas poéticas en la tradición mexicana para reconocer, al mismo tiempo, todo aquello que atañe al ritmo, incluyendo los usos de los diferentes recursos textuales del poema (puntuación, distribución espacial en la página o elección del enunciante o voz poética, encabalgamiento y sintaxis, entre muchos otros factores más). Sólo de esa manera podrá conformarse o reorientarse lo que aquí se asume como una hipótesis verosímil, pero que merece un trabajo por demás

pormenorizado: el paulatino cambio del verso métricamente regular al verso libre en las décadas de 1960 a 1970 en la poesía mexicana.¹⁴³

Nuestra contribución en este breve esbozo aclarará también que no hay fechas precisas de la instauración de uno u otro rasgo formal. Detenerse en ello sería restar complejidad a una tradición que ha tenido poetas vanguardistas, de tendencia experimental, cercanos a la noción de “poesía pura”, de vena romántica, de cultivo de los modelos del siglo de oro, de vertiente popular, de línea coloquialista, de escritura comprometida, de poesía social, entre otros, y que maravillosamente pueden coexistir temporalmente. Todo lector juicioso sabe que cada autor no presenta en su propia escritura un desarrollo “lineal”, sino que su escritura lo mismo regresa a formas ya abandonadas antaño por él mismo, o salta hacia terrenos que no había transitado.

Tampoco se propone aquí que se haga un análisis de cada uno de los autores que integran nuestra tradición, pues sería una tarea imposible –y quizá inútil– si no se discriminan entre los mejores casos de estudio. Sin embargo, sí creemos que se puede realizar un estudio equilibrado que ofrezca un panorama útil para los interesados en la poesía mexicana. Sin duda, ya se intuye que lo que se encontrará es un material de natural complejidad que merece un trabajo mayor que aquí sólo se perfila.¹⁴⁴

¹⁴³ Pese a que se ha señalado antes, no está por demás subrayar con las palabras que cita Utrera Torremocha de Tomás Navarro Tomás que: “se han mantenido, frente a la corriente de verso libre, los metros regulares de historia más antigua y arraigada” (*Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991, p. 500). Es decir, en la tradición poética no se da un desarrollo lineal o progresivo de las formas que propicie el abandono de las formas precedentes.

¹⁴⁴ Estudiar los grupos, las revistas, los suplementos, los contextos, las fechas de publicación, entre otros aspectos más, es parte de la historia de la poesía. Pero no sólo eso, historiar la poesía debiera ser fundamentalmente comprender histórica y textualmente las dinámicas de las formas poéticas, los movimientos, los cambios que se dan en la escritura poética: la implementación de líneas quebradas en los versos o de líneas espaciadas, el uso de símbolos matemáticos, la supresión de los usos convencionales en la puntuación o la abolición total de ella, el uso de formas gráficas, el empleo de diseños o grafías que

Por otra parte, no se pretende justificar que la escritura de Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes evidencia los procedimientos más valiosos o repetidos por la lírica mexicana para propiciar el ritmo. Esto sería una desmesura. Sólo a partir de un estudio de dimensiones mayores se podrían establecer conclusiones particulares sobre cuáles son todos los recursos rítmicos que la lírica contemporánea emplea, en cuáles poetas son más representativos y cuáles podrían ser los más atractivos para estudiar la rítmica en la lírica reciente. Es decir que el supuesto de que Bracho, Hernández y Reyes representan en su obra una buena muestra de lo que acontece rítmicamente en la poesía mexicana debe ser asumido por el momento –a falta de tal estudio mayor–, como una hipótesis por corroborar, así como también el estudio concreto de tres casos particulares de configuración rítmica en la lírica mexicana.

Nuestro interés en demostrar lo que acontece rítmicamente en la poesía de Bracho, Hernández y Reyes se convierte entonces en una hipótesis de cómo se logra en tres casos particulares una configuración rítmica con distintos elementos.

En síntesis, los tres autores que se eligieron para este estudio representan un detalle del lienzo mayor que resta por estudiar y, si bien las conclusiones que se arrojen a partir de su estudio pueden ser asumidas como punto de partida para pensar a los autores que publican a partir de esas mismas fechas, es evidente que al estudiar a profundidad y por separado a algunos otros poetas, probablemente se descubrirán procedimientos individuales que cada uno emplea en la configuración rítmica de sus obras, a partir de la variación o

acompañen a la palabra escrita en la creación del poema, la obliteración del título, los usos no convencionales de mayúsculas o estilos tipográficos (redondas, versales, versalitas, negritas, cursivas, subrayados, tachados...), el empleo de colores en las tipografías, etcétera.

combinación de la repetición, paralelismo, regularidad y progresión-regresión, elementos que nosotros postulamos como base del ritmo poético.

Finalizamos con una apreciación paralela que permitió elegir a estos tres autores como *corpus* de trabajo. Tanto Bracho como Hernández y Reyes comienzan a publicar en la década de 1970, fecha en la que se ha considerado ocurre el cambio al verso libre de manera plena en México. En estos autores se presenta además del verso libre, la configuración de formas versiculares (preferentemente en Coral Bracho), *verso medido* (por ejemplo, en Mardonio Sinta, heterónimo de Francisco Hernández) y entramado de versículos, versos cortos y *versos medidos* (como sucede en la compleja escritura de Jaime Reyes). Es así que con ellos se logra un panorama diverso que se torna útil para exponer tres maneras de configurar el ritmo, no todo el que puede posibilitar el verso libre, pero sí una base para iniciar una discusión mayor. Por último, debo subrayar que la elección no sólo se sustenta en el tipo de formas que se brindan (ya que entonces se podrían haber elegido a muchos otros autores), sino que además, los tres poetas han sido elegidos porque también, a la fecha, la crítica los distingue como casos sobresalientes de estudio dentro de nuestra tradición literaria.

II. CUATRO CORTES EN LA HISTORIA FORMAL DE LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XX

Si bien aquí trazaremos un recorrido desde los inicios del siglo pasado, nuestro interés principal es arribar a las décadas de 1960 y 1970, puesto que es en ellas cuando consideramos que los poetas mexicanos comienzan a publicar bajo los parámetros del verso libre. Con esto no se quiere dejar de lado el que la primera mitad del siglo XX tiene también su atractivo en función de las formas que adopta el poema y de las realizaciones rítmicas.

Basta decir que en las primeras décadas coexisten tendencias modernistas, románticas, vanguardistas, nacionalistas y colonialistas que hacen de este periodo un terreno fértil de estudio.

Sin embargo, al plantear esta revisión histórica se piensa en la necesidad de aclarar el panorama de las formas escriturales que configuran la tradición poética en el México contemporáneo. Tal tarea –sin duda– rebasa los límites de nuestro trabajo, pero no por ello podemos dejar de mencionarla, además de que con ello se pueden asentar algunas bases de lo que bien podría ser un examen mayor sobre este tenor. Nuestro objetivo particular es que mediante este recorrido se comprenda mejor el panorama donde se insertan los tres autores que sirven de *corpus* de estudio: Francisco Hernández, Jaime Reyes y Coral Bracho, así como el contexto a partir del cual habrán de valorarse sus alcances rítmicos. Tenemos frente a nosotros un campo amplio por examinar, no sólo para sondear el canon de la poesía mexicana, sino para cuestionarlo, quebrarlo y reformular la memoria que, por cercana, parece conocida, pero de la cual poco se ha precisado todavía.

Por último, antes de pasar al examen histórico formal, se debe hacer una aclaración necesaria para que se entienda cómo es que están organizados los textos estudiados aquí. En principio se dirá que más que autores, “nombres” o trayectorias, hemos decidido concentrarnos en poemas que ejemplifiquen cambios formales, hayan sido escritos por autores canónicos o por poetas considerados menores. Es decir, quizá muchos juzguen poco relevantes a algunos de los autores que aquí se citan o habrá quien piense que determinado poeta merecería no sólo más páginas, sino un estudio por separado; sin embargo, hay que subrayar que nuestra intención es proponer un examen diacrónico de cambios en la escritura. En ningún momento se harán valoraciones o interpretaciones que se orienten a

ensalzar, promover o denigrar la estética de los poemas –no es lo que se busca–; nuestro objetivo es el análisis y, en específico, el análisis de las formas métricas y del verso.¹⁴⁵

Tal como se desprende de lo anterior, el interés no es señalar cuáles autores son mejores o peores; tampoco cuáles son más “avanzados” o “tradicionalistas”,¹⁴⁶ la verdadera finalidad es explorar los recursos que dentro de la tradición mexicana marcan un indicio de cambio en los patrones versales métricos y rítmicos.

Así, nuestra metodología responde entonces a trabajar con un determinado periodo de la producción publicada por los autores que se ciñe en todo momento a sus etapas iniciales, se hace de esa manera porque así se podrá distinguir con mayor claridad cuáles son los poetas que desde sus inicios marcan tendencias de cambio en la tradición. De esa forma, se delimitará lo más posible las especulaciones sobre el aspecto rítmico en estos autores y en el periodo histórico en que comienzan a publicar. Por ejemplo, al hablar de José Emilio Pacheco, no nos referiremos a toda su obra publicada, sino sólo a los libros que se ubiquen en las coordenadas temporales de sus inicios como poeta: es decir, la década de 1960 con *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966) y *No me preguntes*

¹⁴⁵ Valorar a un autor implica analizar detenidamente la obra en su conjunto y ponerla a discutir con sus pares, de ahí que aquí al analizarse sólo una porción de la obra de cada autor sea imposible –e innecesario para nuestros fines–, valorar o comparar a un autor con otro.

¹⁴⁶ Estos dos conceptos no dejan de ser inestables en cuanto al sentido que se les da. Hoy en día, por ejemplo, un poeta que se dedique a escribir todo un libro de haikus, no podrá ser considerado como un autor experimental –al estilo de José Juan Tablada a principios de siglo XX, aunque emplee el mismo molde poético–, sino que este autor moderno al retomar una forma hispanizada hace ya casi cien años, puede ser juzgado como un tradicionalista de la forma. La experimentación, la innovación formal, está felizmente condenada a formar una tradición, y la tradición es finalmente un *trayecto* de nuestras letras: un trayecto dinámico de múltiples voces y tendencias. Como sólo exploraremos los matices formales en un ejemplo particular de todo ese trayecto, los poemas aquí comentados no permiten concluir tampoco si uno u otro autor es más tradicionalista que otro. Para hacerlo, se necesitaría conocer a fondo toda la obra de los autores y, además, contrastarla con la de sus demás contemporáneos.

cómo pasa el tiempo (1969) en sus versiones originales. Este interés nace de utilizar los primeros libros publicados para ejemplificar cuáles son las tendencias rítmicas iniciales en cada autor y así distinguir los indicios del uso del verso libre. Además, como sucede con Pacheco, algunos autores pueden modificar con el paso del tiempo sus escritos, de tal manera que se privilegie –cuando se pueda– consultar ediciones originales para evitar conclusiones desviadas sobre rescrituras o segundas versiones.

1. LA VANGUARDIA HISTÓRICA EN MÉXICO: CONTRIBUCIONES RÍTMICAS

Cuando a principios del siglo XX viven su auge las vanguardias, el medio mexicano agita también las aguas de la poesía mexicana, pero no tibiamente como ha querido verse. Aunque muchos tachan de conservadora a la tradición poética en México, habrá que decir que sí hay cambios “formales” en la poesía del siglo XX. Nos referimos, a la transformación que se centra principalmente en el modo y forma de escribir y pensar la poesía, que ya no es a través de moldes o repertorios métricos. Si tales cambios parecen menores en comparación con otras tradiciones, quizá haya que pensar que la *novedad* no necesariamente se entiende igual para todos.

Es indispensable recordar que con el advenimiento de la vanguardia fueron muchos los poetas que se alejaron de los patrones modernistas –tradición imperante en aquellos años– que abundaban en la lírica hispánica. En la poesía de los Estridentistas es dable no sólo observar cierto tinte del más puro modernismo ya menguado, una poesía amorosa de raigambre muy bien codificada, sino también una constante por no alejarse de los metros, pero todo ello por vías de un lenguaje que ya no es el mismo que se utilizaba antaño.

“Prisma” de Manuel Maples Arce, uno de los poemas más comentados –y asumido como ejemplar del movimiento–, nos da una idea del patrón heptasilábico que sólidamente fluctúa hacia su parte final. Veamos los últimos versos del poema:¹⁴⁷

		Sílabas	Acentos	Rima
	Mis nervios se derraman.	7	2ª, 6ª	a
	La estrella del recuerdo	7	2ª, 6ª	b
	naufragada en el agua	7	3ª, 6ª	a
	del silencio	4	3ª	b
35	Tú y yo	4	3ª	c
	coincidimos	4	3ª	d
	en la noche terrible,	7	3ª, 6ª	d
	meditación temática	7	4ª, 6ª	a
	deshojada en jardines.	7	3ª, 6ª	d
40	Locomotoras, gritos,	7	4ª, 6ª	d
	arsenales, telégrafos.	7	3ª, 6ª	b
	El amor y la vida	7	3ª, 6ª	d
	son hoy sindicalistas,	7	2ª, 6ª	d
	y todo se dilata en círculos concéntricos. ¹⁴⁸	13	2ª, 6ª, 12ª	b

Maples Arce anuncia con su obra lo que para esos años y los posteriores será una norma de la escritura poética mexicana: la *fluctuación moderada de metros semejantes* entre los versos del poema, la *ausencia o variación casi caótica de rimas* al final del verso (si las hay, casi siempre asonantes) y la *alteración contenida de la regularidad en la acentuación*.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Remito al excelente estudio de Esther Hernández Palacios sobre la poética Estridentista donde se analiza también este poema de Maples Arce: “Acercamiento a la poética Estridentista”, en *Estridentismo: memoria y valoración*. México, SEP-FCE, 1983, pp. 134-158.

¹⁴⁸ Manuel MAPLES ARCE, “Prisma”, en *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, México, Cvltvra, 1922.

¹⁴⁹ Aprovecho para subrayar que si se presentan conteos silábicos y acentuales en algunos poemas no es, por supuesto, porque lo consideremos indispensable para estudiar el ritmo de

En específico, con “Prisma” distinguimos otra de las tensiones del trayecto hacia el verso libre. Si desde siglos antes el encabalgamiento en la poesía hispánica ha estado presente –por ejemplo, en la obra poética de los siglos de oro, para remitirnos a una de las etapas más conscientes de la perfección formal en los patrones medidos–, no debe olvidarse que, por ejemplo, en los endecasílabos de un soneto, el encabalgamiento tiene, entre otras, la función de “mantener” la unidad métrica silábica de cada verso. Es decir, por sobre todo, el encabalgamiento respeta la unidad –métrica y rítmica– de cada verso como endecasílabo distinto; sin embargo, en los versos 33, 34 y 36, 37 del poema de Maples Arce, el propio impulso heptasilábico del arranque del poema –más la “libertad” de lectura que permite la no regularidad métrica que se advierte desde la “dimensión” de las “líneas” en el poema– puede propiciar que el lector homologue los dos versos en otro patrón silábico que es reconocible (el endecasílabo), para que se “adecúen” a una medida y duración convencional: “naufugada en el agua / del silencio” (que forma un “semi endecasílabo” con acentos en 3, 6, 10) y “coincidimos / en la noche terrible” (“semi endecasílabo” con acentos en 3, 7, 10).

La reflexión que se desprende de esto es precisamente que al no tener un patrón métrico regular en las líneas –o por lo menos no estable–, en estos poemas el encabalgamiento “pierde” su finalidad de conservar la métrica fija de los versos. Por ende, el lector –al carecer de una guía– lee el poema con un “encabalgamiento” muy libre (donde la “pausa” se vuelve cesura), de lo que resulta un “semi endecasílabo” en los versos citados. Como es visible, en estos poemas se quiebra la secuencia métrica regular en sus versos, pero también con ello se permite al lector “realizar” la lectura del poema de una forma

esta poesía, sino precisamente para evidenciar cómo poco a poco el ritmo y la métrica se separan cada vez más de la idea tradicional que los hacía equivalentes.

dinámica y más “libre”. Esta postura presupone que habrá lectores que quieran adecuar las formas del verso libre a moldes métricos reconocidos o canónicos, pero no hay que olvidar que el poeta ha dispuesto precisamente no sólo versos individuales en cada línea del poema, sino disposiciones visuales o formales que contribuyen a generar sentidos particulares en la lectura del texto. Gran parte de los poemas vanguardistas mexicanos deben entenderse bajo esa tensión: no como una tímida ruptura o un tradicionalismo enmascarado, sino justo como esa interacción que se debate en ser otra cosa en un momento específico de la historia literaria nacional.

Ahora bien, sin detenerme en la naturaleza específica del Estridentismo, no debemos olvidar que hay otros tintes vanguardistas en la poesía mexicana. José Emilio Pacheco escribió que, además de la cercanía con la vanguardia europea, para la poesía hispanoamericana debíamos contemplar también el influjo de esa “otra vanguardia”: la norteamericana.¹⁵⁰ A partir de ella se pueden reconocer los orígenes de obras fundamentales para comprender las modificaciones versales y métricas como: *El soldado desconocido* (1922), de Salomón de la Selva, poeta de origen nicaragüense que se inaugura desde México como una de las voces más contundentes de la poesía hispanoamericana de inicios de siglo, misma que ya da tintes de ruptura del verso métricamente regular en algunos de los poemas que integran su segunda obra publicada.

Pese a que Salomón de la Selva es de origen nicaragüense (1893-1959) y radicó en su temprana juventud en Estados Unidos (donde publicó su primer libro en inglés en 1918),

¹⁵⁰ José Emilio PACHECO, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, 1979, pp. 327-334. Véase también un estudio gemelo al citado, y que se orienta a la estética del propio José Emilio Pacheco, para complementar la visión de los cambios que ocurren en la poesía hispanoamericana, en especial sobre el registro de lo coloquial en la lírica: Samuel GORDON, “Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poética conversacional de José Emilio Pacheco)”, *Revista Iberoamericana*, 150, enero-marzo, 1990, pp. 255-266.

su obra, *El soldado desconocido*, se publicó en 1922 en México por la influyente editorial Cvltvra. De tal suerte que no es gratuito asumir en este estudio un análisis conjunto de lo hecho por los Estridentistas, los Contemporáneos, específicamente, Salvador Novo, más lo realizado por Salomón de la Selva, pues todos contribuyen desde México con ese intento de rompimiento formal en la poesía hispanoamericana. Por esto y por otras razones habrá quien se remonte a la década de 1920 y la irrupción de la vanguardia en México como fecha central para pensar los albores del verso libre en nuestra tradición.

En palabras de José Emilio Pacheco:

Junto a la vanguardia que encuentra su punto de partida en la pluralidad de “ismos” europeos, aparece en la poesía hispanoamericana otra corriente. Casi medio siglo después será reconocida como vanguardia y llamada “antipoesía” y “poesía conversacional”, dos cosas afines, aunque no idénticas.¹⁵¹

Pacheco señala que esta tendencia, si bien se origina en la revista norteamericana *New Poetry*, para el caso de la lengua española sus fundadores son: “un dominicano, Pedro Henríquez Ureña (1884-1946); un nicaragüense, Salomón de la Selva (1893-1959), y un mexicano, Salvador Novo (1904-1974)”.¹⁵²

De todo lo anterior se comprenderá la importancia que poseen los movimientos de vanguardia extranjeros para la difusión e instauración de una versificación que cada vez más se aleja de la métrica rigurosa y con ello la configuración de una rítmica distinta.

Se había señalado que –siguiendo la consideración de Isabel Paraíso– es con José Asunción Silva, Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre que aparece el verso libre en la lírica hispánica, y será gracias a la vanguardia –con todas sus variantes y diferencias, no sólo

¹⁵¹ José Emilio PACHECO, “Nota sobre la otra vanguardia” (*Revista Iberoamericana*, 106-107, 1979, pp. 327-334), tomado de Saúl SOSNOWSKI (selec., prolog. y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posición*, vol. III, p. 114.

¹⁵² PACHECO citado por SOSNOWSKI, *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posición*, vol. III, p. 114.

entre los movimientos europeos, sino también al contraste que existió entre algunas vanguardias latinoamericanas y las europeas—, que el versolibrismo alcanzará sus verdaderas dimensiones.¹⁵³

Ejemplo concreto de lo que aquí interesa es la serie de poemas titulada “Cartas”, del mencionado Salomón de la Selva, donde no sólo se suscita una prosificación propia del género epistolar, sino que el discurso poético corresponde a la mitad de un diálogo como respuesta a las palabras que una mujer ha emitido anteriormente. Dentro del contexto del libro, esa voz corresponde a una mujer que espera en casa al soldado que ha partido a la guerra, pero que el lector del poemario nunca escucha, pues en el texto se omiten sus palabras. El lector de Salomón de la Selva comprende entonces que las cartas son una respuesta donde el discurso poético rompe patrones métricos de regularidad (aunque, como veremos, la variación entre ellos no sea tan exagerada) y el discurso poético se tiñe de matices propios de la prosa gracias también al tipo de vocabulario que emplea, a los sentidos que se agregan con el título “Carta” y al carácter confesional y narrativo propio del género que “simula”. He aquí el inicio de una de las cartas de *El soldado desconocido*:

	Sílabas
Ya me curé de la literatura.	11
Estas cosas no hay cómo contarlas.	11
Estoy piojoso y eso es lo de menos.	11
De nada sirven las palabras.	9
5 Está haciendo frío	7
por unas razones muy sencillas	10
que no recuerdo ahora.	7
Tal vez porque es invierno.	7

¹⁵³ Para comprender cómo, a partir del modernismo, se ensanchan los moldes métricos en poesía y se llega, por mediación del poema en cláusulas rítmicas, hacia el verso libre, es útil la apretada síntesis que realiza José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, en “El modernismo en la formación del verso libre español contemporáneo” en Gema ARETA MARIGÓ, Hérve LE CORRE, Modesta SUÁREZ y Daniel VIVES (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999, pp. 87-110.

	Unos libros forrados	7
10	que hallarás en mi casa	7
	explican con lucidez indiscutible	12
	la razón de las temperaturas.	10
	Cuando me escribas, dime	7
	por qué hay calor y frío.	7
15	¡Fuera horroroso	5
	morirme en la ignorancia! ¹⁵⁴	7

Si hay quien pretenda ver en la vanguardia –sea la de origen europeo o norteamericano– los arranques del quiebre del *poema medido* en México, cabe aclarar que tal rompimiento no fue pleno (u homogéneo, dentro del amplio espectro de la lengua española), tal como se desprende de la lectura anterior. Pese a que endecasílabos y heptasílabos dominan en 11 versos (de los 16 citados), el tono que impone Salomón de la Selva al poema se aleja de la silva, además que la temática lo ancla en una anécdota altamente referencial que imprime un sello distintivo.

Cercano al grupo Estridentista encontramos a Luis Quintanilla, “Kyn Taniya”. Autor que publica en *Avión*¹⁵⁵ el poema “Hamaca”, muy atractivo para los fines del rastreo histórico de los indicios de configuración rítmica en nuestras letras. Dicho poema es cercano en su propuesta visual a “La pulga” o al de avanzada “Iu iii uuiiu...” –publicado en *Radio*, su siguiente libro–.¹⁵⁶ “Hamaca” establece con bastante seguridad una escritura poética en la que, a pesar de existir todavía versos de 7 y 8 sílabas que se distinguen claramente, se aleja de los modelos formales establecidos.

En este periodo de vanguardia que representan los estridentistas, quizá sea Kyn Taniya quien con mayor determinación se aleja, en su práctica, del uso del verso tal como

¹⁵⁴ Salomón DE LA SELVA, “Carta [3]”, en *El soldado desconocido y otros poemas* [1922]. México, FCE, 1989, p. 93.

¹⁵⁵ *Avión. Poemas 1917-1923*. México, Cvltvra, 1923.

¹⁵⁶ *Radio. Poemas inalámbricos en trece mensajes*. México, Cvltvra, 1924.

se entendía en su regularidad métrica y en su forma. Esto propicia que el poema y el verso mismo adquieran nuevos matices para pensar su importancia individual.

Hamaca
 sudor
 caricia fría
 y el hamaca
 balan de mi
 ceo
 más lentamente
 dulce esclava
 el tibio aliento¹⁵⁷

Algo que debe aclararse de inicio es la complejidad al intentar numerar las líneas del poema. Anteriormente habíamos establecido que los poemas visuales son aquellos en que además de emplearse material lingüístico, la grafía adquiere sentido en su propio trazo o en las formas que la escritura “pinta” sobre el espacio.

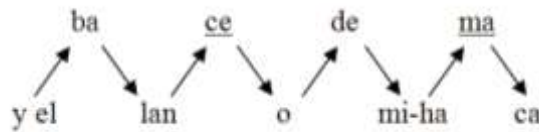
Para facilitar el comentario –y sabiendo que me excedo al querer numerar los versos– considero que la propia lectura del poema obliga a la unidad de “y el balanceo” como un “semiverso”, lo mismo que ocurre con “de mi hamaca”, reconocida aquí como otra unidad distinta.¹⁵⁸ Si antes se habían comentado las nuevas problemáticas del encabalgamiento en los poemas de verso libre, qué se puede pensar aquí de las pausas finales de verso o de las pausas intermedias, ¿cuáles son?, ¿cuánto duran?, ¿corresponden en su duración con el largo del espacio en blanco?, ¿cómo son afectadas por el diseño visoespacial del poema?, ¿sigue el encabalgamiento definiendo la continuación de una frase en el verso siguiente, distinguiendo entre el límite de la métrica y la unidad sintáctica y

¹⁵⁷ KYN TANIYA, “Hamaca”, *Avión. Poemas 1917-1923* [1923] en Luis Mario SCHNEIDER, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997, p. 357.

¹⁵⁸ Una peculiaridad del poema es que puede leerse de manera distinta, lo mismo como: “Hamaca / sudor / caricia fría / y el hamaca / balanceo de mi / más lentamente / dulce esclava / el tibio aliento...” o “Hamaca / sudor / caricia fría / y el balanceo / de mi hamaca / más lentamente / dulce esclava / el tibio aliento...”.

gramatical por medio de una pausa característica al final del verso?, ¿no será que ahora el encabalgamiento ya no puede definirse como la falta de correspondencia entre unidad gramática y métrica, sino como la tensión de lectura que surge entre gramática y “línea poética”?

En lo que respecta al análisis del poema, el inicio rebasa con mucho el simple juego inmediato que se percibe a golpe de vista, ya que en principio reconfigura la noción de verso al fundir aspectos de disposición tipográfica con una rítmica de lectura que apela todavía al presupuesto acústico. Después, el balanceo de la hamaca no sólo es del sentido de la disposición tipográfica y de la percepción visual, sino el de la propia lectura en voz alta –de la oralización– que el poema parece exigir en el acompasamiento y separación silábica al leer:



Esto, por último, no escapa de convertir las primeras 8 líneas citadas del poema de Kyn Taniya (“líneas poéticas”, según la clasificación de Francisco López Estrada)¹⁵⁹ en 7 “versos” al “regresar” del lado izquierdo al derecho (semejando la forma de la hamaca no sólo de manera visual, sino también en su movimiento), el lector pasa del lado izquierdo al derecho de la página según el sentido que pide el poema y lee un par de líneas de abajo hacia arriba. En consecuencia, en Kyn Taniya tenemos un interesante puente entre los mecanismos acústicos, los de sentido y los visuales que configuran el ritmo en la poesía mexicana.

¹⁵⁹ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1974; específicamente pp. 136-155.

Incluso al inicio del poema “Hamaca” se distingue ese balanceo rítmico por la forma en que se alternan los acentos de los versos. Cabe destacar que esto no sucede a lo largo de todo el poema, pero esta muestra nos sirve para distinguir en tan interesante obra un apego a ciertos patrones acústicos en la escritura, aunque ya no subordinados totalmente al metro. Veamos a continuación la explicación de lo aquí expuesto.

Si continuamos la lectura del poema de acuerdo con la propia fuerza del balanceo que se ha descrito, esta cadencia reúne en un “semi pentasílabo” las tres líneas que se tenían (“y el-balan-ceo”); de ahí que se proponga una acentuación en la cuarta sílaba, a partir de lo cual también reverbera lo acústico del poema. Todo sucede porque se exige una suerte de continuidad, no para recuperar el “semi pentasílabo” de “y el balanceo”, sino para conseguir ese vaivén que el sentido lleva al pensar en la hamaca meciéndose de un lado a otro y emularla con el sonido.¹⁶⁰

En este mismo tenor y para reforzar nuestro planteamiento, nos parece igual de interesante y útil para nuestros fines el poema “Cocktail”,¹⁶¹ fechado en marzo de 1923:

La carne
es una chiquilla que salta a la cuerda
 sobre el pasto de la sensibilidad
 La carne
 5 *es una gata que corre*
 tras las mariposas del espíritu
 ¿La carne?¹⁶²

¹⁶⁰ Si bien aquí Kyn Taniya oscila entre la tradición y la ruptura, en los siguientes versos del poema –a partir del octavo y hasta el final– tenemos metros de 8, 6, 5, 7, 5, 10, 7, 14, 5, 8, 2, 9, 13, 7, 4, 8, por lo que también es pertinente decir que no hay un patrón de metros regulares. Respecto a los acentos, tampoco tenemos una regularidad, ya que estos se sitúan –contando a partir del verso 8 al final del poema– en las sílabas: 3-7; 5; 4; 4-6; 4; 3-7-9; 4-6; 6-9-13; 4; 5-7; 1; 4-8; 5-8-12; 4-6; 3; 3-7.

¹⁶¹ KYN TANIYA, “Cocktail”, *Avión. Poemas 1917-1923* [1923] en Luis Mario SCHNEIDER, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997, p. 389.

¹⁶² En los versos 2 y 5 (marcados con cursivas) tenemos una construcción de “verbo ser + artículo determinado + sustantivo + oración subordinada”.

Aquí la rítmica se logra en parte mediante la repetición acústica del enunciado “la carne”, además del apoyo que obtiene en una construcción sintáctica (“es una chiquilla que salta” / “es una gata que corre”) y en el paralelismo entre dos de los verbos: “saltar” y “correr”, lo que refuerza todavía más estas reiteraciones. Si se compara todo lo anteriormente dicho sobre Kyn Taniya con *Vrbe* de Manuel Maples Arce, se notará que en este último poema domina al inicio un esquema heptasilábico que, poco a poco, se va desdibujando hasta perderse en otros metros que, en agrupaciones de dos o tres versos, forman esquemas individuales que llegan a dominar en secciones específicas dentro del poema. Para entender cómo ocurre lo ya señalado hemos especificado tres aspectos en cada uno de los versos del poema:

		Sílabas	Acentos	Rima
	He aquí un poema	7	3ª, 6ª	a
	brutal	3	2ª	b
	y multánime	4	3ª	b
	a la nueva ciudad.	7	6ª	b
5	Oh ciudad toda tensa	7	3ª, 6ª	a
	de cables y de esfuerzos,	7	6ª	a
	sonora toda	5	4ª	c
	de motores y de alas.	7	6ª	b
10	Explosión simultánea	7	3ª, 6ª	b
	de las nuevas teorías,	7	6ª	d
	un poco más allá.	7	6ª	b
	En el plano espacial	7	6ª	b
	de Whitman y de Turner	7	2ª, 6ª	e
	y un poco más acá	7	6ª	b
15	de Maples Arce. ¹⁶³	5	4ª	b

Nos parece importante destacar las reiteraciones de uno de los aspectos: los acentos, puesto que, tal como se muestra en el esquema, dominan en la sexta sílaba y dan un asidero rítmico-acústico (11 de 15 versos del inicio poseen este acento en la 6ª sílaba). Sin

¹⁶³ Manuel MAPLES ARCE, *Vrbe. Súper-poema Bolchevique en 5 cantos* [1924] en *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México, CONACULTA, 1981, p. 59.

embargo, si se enfatiza mínimamente la acentuación de los versos 4, 6, 10 y 12, que aparecen en la tercera sílaba –a partir también de la reiteración de la vocal “e”–, tendremos aquí un patrón de acentuación en tercera y sexta en el treinta por ciento de estos versos, con lo cual se refuerza aún más la cadencia acústica.

En el poema “*Vrbe*” (1925) hay una constancia más evidente de la espacialidad en el texto, aspecto que ya se notaba en “*Prisma*”, del mismo autor (1922), y que expande la lectura de la obra hacia nuevas vías de interpretación. Ahora bien, a la luz de lo que pudiera ser un estudio mayor, se percibe el uso del patrón rítmico-acústico en poemas de corte político o social, lo cual hace pensar que hasta en la vanguardia más crítica se resguardó el presupuesto métrico como base del verso y el cariz auditivo como configurador del ritmo.

Pasando a otro de los asuntos que hemos planteado, a continuación citaremos un breve ejemplo tomado de “*Vrbe*” en el cual se destaca un moderado empleo de metros tradicionales en grupos de dos o tres versos seguidos –fenómeno que también ocurre en algunos otros de los poemas del periodo de vanguardia mexicana–. *Islas métricas* en los poemas que le dan vivacidad a estas construcciones de la primera mitad del siglo XX. Esto se refleja, por ejemplo, con los endecasílabos (y el uso de las palabras esdrújulas, tan caras a esta estética)¹⁶⁴ hacia la mitad del poema:

La tarde, acribillada de ventanas,¹⁶⁵
flota sobre los hilos del teléfono,
y entre los atravesañes
inversos de la hora
se cuelgan los adioses de las máquinas.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Por citar sólo algunos ejemplos extraídos de los fragmentos aquí mencionados tenemos las palabras: “temática”, “telégrafos”, “círculos”, “concéntricos”, “espíritu”, “multánime”, “teléfono”, “máquinas”; casi todas ellas a final del verso en poemas estridentistas.

¹⁶⁵ De este verso diremos que en la versión de *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980* de Maples Arce aparece con coma al final; sin embargo, en la edición de Luis Mario Schneider de *El Estridentismo. México 1921-1927* (México, UNAM, 1985) aparece sin la coma final del verso.

En síntesis, si nos circunscribimos a la historiografía mexicana relativa a la década de 1920, pareciera que la vanguardia no fue tan atrevida en su crítica y reconstrucción de la forma (por lo menos en lo que se refiere a la métrica regular en el poema) y el lenguaje poético,¹⁶⁷ tal como sí sucedió en otras latitudes latinoamericanas. No afirmo con esto que el Estridentismo o los destellos de vanguardia de algunos Contemporáneos sean totalmente descalificables, lo que subrayo es que su ruptura se dio mayormente en otros terrenos (tendencia al cambio de la retórica modernista, modificación del papel del yo dentro del poema, inclusión de vocabulario técnico o coloquial en el poema, anexión de símbolos matemáticos, construcción de versos que semejan –en su lectura– metros reconocidos, empleo de sangrías distintas, escalonamientos y líneas quebradas, espacios en blanco, etcétera), pero no necesariamente en el alejamiento de una rítmica anclada en el aspecto acústico del poema. “La vanguardia no renuncia al ritmo. A lo que renuncia es a una dimensión del ritmo: a lo sonoro, a los efectos auditivos”, observa Daniel Vives al comentar ciertos procedimientos de Neruda y Vallejo.¹⁶⁸ Sin embargo hay que realizar algunas precisiones a esta aseveración. En principio, no existe una sola vanguardia, sino

¹⁶⁶ Manuel MAPLES ARCE, *Vrbe. Súper-poema Bolchevique en 5 cantos* [1924] en *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México, CONACULTA, 1981, p. 62. Aquí hay 3 versos endecasílabos (de 5 citados) en los cuales las palabras esdrújulas también aparecen.

¹⁶⁷ Quizá el ejemplo más contundente de este trabajo crítico con la forma poética en el periodo de vanguardia en tierras americanas se refiera a la poesía visual o a los empleos de la tipografía y la espacialidad. Una forma como el haiku, de tendencia métrica regular es, curiosamente, para esas fechas en las letras mexicanas de carácter experimental –o cuando menos inusitado–. El haiku representa una forma métrica fija que en las épocas en las que se hispaniza se asume como algo novedoso, cuando el cauce general parece alejarse de los *versos medidos*.

¹⁶⁸ Daniel Vives: “Rítmicas hispanoamericanas. En torno a Rubén Darío y César Vallejo” en Gema ARETA MARIGÓ, Hérve LE CORRE, Modesta SUÁREZ y Daniel VIVES (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, p. 66.

que hay diversas manifestaciones con programas estéticos en ocasiones contrapuestos.¹⁶⁹ Por ello, habrá algunas que sí renuncien a los efectos sonoros como elemento de configuración rítmica, pero las habrá que no lo hagan y, en el caso de la vanguardia mexicana, se nota un cierto movimiento pendular que tiñe los poemas del cariz rítmico sonoro, que en momentos también busca alejarse de este patrón.

Si a todo lo anterior se añade que la repercusión del Estridentismo entre los estudiosos especializados y, sobre todo para el caso que nos ocupa, en el propio gremio de escritores, fue muy reducida o prácticamente nula –cuando la hubo fue en su mayoría negativa o abiertamente polémica en los primeros años–,¹⁷⁰ podría quizás entenderse por qué la poesía mexicana continuó dando preferencia a los modelos poéticos más tradicionales cuando el movimiento Estridentista se desarticula y por qué los poetas de las promociones posteriores se anclaron en los viejos y reconocidos patrones formales o, cuando más, utilizaron el verso blanco,¹⁷¹ para entonces ya difundido y aceptado como medio del discurso lírico.

2. LOS ANTICIPOS DEL CAMBIO EN LAS DÉCADAS DE 1930 Y 1940

El segundo corte que proponemos para este repaso de las modificaciones formales de nuestra poesía, con relación a la métrica, la dinámica del verso y el ritmo, lo constituye el

¹⁶⁹ Véase la introducción de Jorge SCHWARTZ a *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991, especialmente el apartado titulado “Vanguardia, vanguardias”, pp. 32-40.

¹⁷⁰ Véase para la recepción crítica el acertado trabajo de Clemencia CORTE VELASCO, *La poética del Estridentismo ante la crítica*. Puebla, BUAP, 2003 y los estudios de Luis Mario SCHNEIDER, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*. México, INBA, 1970; y *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985, además del recientemente publicado por Elissa J. Rashkin, *The Stridentist Movement in Mexico*. Lanham, Lexington Books, 2009.

¹⁷¹ El poema en verso blanco es aquel que, aunque no presenta rima, casi generalmente mantiene un número de sílabas regular en toda la composición.

periodo posterior a la vanguardia y lo cerramos hacia finales de la década de 1940. La historia literaria nos ha enseñado que este largo periodo representa en México el tiempo de madurez de los Contemporáneos con la publicación de *Muerte sin fin* (1939), “Canto a un dios mineral” (1932), “Sindbad el varado” (1948), *Hora de junio* (1937), *Nostalgia de la muerte* (1938), *Nuevo amor* (1933) y *Cripta* (1937), por mencionar algunos. Así también, en estos años se tiene un mayor contacto con la tradición española por la llegada a México de los escritores españoles exiliados a raíz de la guerra civil (gracias a la participación que tuvieron en publicaciones como *Taller*, el periódico *El Nacional*, *Letras de México*, *Tierra Nueva*, *América. Órgano de la Juventud Hispanoamericana* y, por supuesto *El Hijo Pródigo*, *Cuadernos Americanos*, *Las Españas*, *Ruedo Ibérico*, *España Peregrina*, *Romance*, por mencionar las más conocidas).¹⁷² Son los años de la insurgencia posrevolucionaria y la aclimatación de un nuevo surrealismo en nuestra poesía,¹⁷³ son los de la participación conjunta de los Contemporáneos con los de la joven generación de *Taller* y los españoles *trasterrados*. Son los años de un franco magisterio de Contemporáneos en el terreno poético, quizá propiciado también por su participación en las instituciones culturales; el tiempo de la desaparición de la vanguardia más crítica tras la eclosión del grupo Estridentista y la negación casi absoluta de la tradición de poesía

¹⁷² Sin afán de ser exhaustivo, se pueden traer a colación –en literatura– los nombres de Enrique Díez-Canedo, León Felipe, José Moreno Villa, Juan Larrea, Juan Gil-Albert, Juan Rejano, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, entre otros. Véase, para este tema, de entre la vasta bibliografía, el volumen de Francisco MARTÍNEZ DE LA VEGA (coord.), *El exilio español en México*. México, FCE, 1982 y el del Manuel AZNAR SOLER (coord.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Barcelona, Editorial Renacimiento, 2006 (Biblioteca de Exilio).

¹⁷³ Véase el artículo “Antevíspera: *Taller* (1938-1941)” de Octavio Paz (*Sombras de obras*. Barcelona, Seix Barral, 1983), donde Paz comenta que a partir de la mitad de la década de 1940 se da un “regreso a la vanguardia pero a una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia, la de 1920”. Ese regreso, en su caso particular, será un retorno a “los poderes de revelación del surrealismo” (p. 108).

popular (sea por la vía del corrido, de la música popular o del poema de tendencia social);¹⁷⁴ así como los de apertura hacia nuevas sensibilidades más acordes con la modernidad, tanto nacional como extranjera; son los tiempos de “institucionalización” de las vanguardias y la emergencia de las estéticas realistas. Por todo ello, son también los años que anticipan cambios en la manera de escribir y de percibir la literatura desde su configuración rítmica. También –sólo como hipótesis a discutir– con el arribo de los españoles llega a México una camada de autores que para esos años han redescubierto la tradición del siglo de oro con sus formas clásicas y populares (“Romance de la novia” y “Romance del Duero” de Gerardo Diego, *Poemas del cante jondo* y *Romancero gitano* de Lorca, *Cancionero y romancero de ausencias*, así como las elegías de Miguel Hernández, por sólo mencionar algunos ejemplos concretos), quizá la aclimatación en México de los españoles que ensalzan estas formas poéticas haya contribuido a que la poesía mexicana se anclara nuevamente en tales moldes, sin extraer los mejores cambios que proponía la vanguardia de las décadas precedentes.

A pesar de resultar necesario un examen histórico que demuestre la importancia de estos años para nuestras letras, el objetivo aquí es mucho más concreto: continuar con el rastreo histórico de indicios que nos hagan comprender mejor las transformaciones en los procesos de configuración rítmica de los poemas de este periodo.

Para este cometido seleccionamos sólo a siete autores, como muestra representativa, que publican en estos años sus primeras obras, los cuales pueden servir a nuestros

¹⁷⁴ Si la labor poética de los Estridentistas ha sido tantas veces menospreciada, qué se puede decir del Agorismo, por ejemplo, del cual, a la fecha, carecemos de recuentos monográficos como los pocos que ya se le han dedicado al Estridentismo. Sobre los aspectos de la poesía marginal queda la tarea de discutir con amplitud las obras del olvidado Jesús Sansón Flores o de los más conocidos: Carlos Gutiérrez Cruz, Miguel N. Lira o José Mancisidor, por sólo poner ejemplos.

propósitos dada su diversidad escritural: Neftalí Beltrán, Alí Chumacero, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Efraín Huerta, Emmanuel Palacios, Octavio Paz y Manuel Ponce.

Sin respetar años de nacimiento, fechas de publicación o fama pública, iniciamos este recorrido con un autor cercano al caso de Salomón de la Selva –por lo mencionado atrás sobre la elección del modelo epistolar–, el jalisciense Alfonso Gutiérrez Hermosillo, poeta que publica todos sus libros en la década de 1930. De él elegimos “Carta a un amigo difunto”, un largo poema en el que se alterna una amplia gama de metros (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos, pentasílabos, más otros que rompen estos patrones). Así, lo mismo encontramos versos de 2 sílabas que de 24. He aquí un fragmento para observar su métrica y su naturaleza versal:

Esta fatiga de mi cuerpo comienza a ser tan larga...
 Confiarían bajo el sol tan penosamente las nubes...
 Porque al fin me acostumbre a conocer si huyen, cómo se apagan
 [los sonidos,
 a cerrar para mí estos ojos abiertos,
 yo te ruego que pienses¹⁷⁵

Este poema es un excelente ejemplo para nuestros fines, pues da constancia de cómo el *verso medido* se fue alternando con versos más largos, sin por ello perder unidad en la tradición mexicana. Si una constante en el poema versicular es que no aparezcan versos cortos, con Gutiérrez Hermosillo notamos la novedosa alternancia de líneas de pocas sílabas con líneas de larga extensión.

Otro poeta del que poco se conoce, y que sólo publica en la década de 1930, es Emmanuel Palacios. Poeta jalisciense que es digno de mención, cuando menos por lo que muestra la *Antología de los 50* de Jesús Arellano sobre la coexistencia entre moldes que

¹⁷⁵ Citado de Jesús ARELLANO, *Antología de los 50*. México, [Ediciones Alatorre], 1952, p. 135. El fragmento citado sólo es una muestra de la variación silábica que exhibe en su totalidad el poema y que, tal como se observa, tiene metros de 7-23 sílabas.

van de lo popular a una tendencia más formal en su obra. Del registro popular citamos “Flor de la niña que ama”:

Camino del río abajo
peines peinaban su pelo.

–Ay, no quisieras decirlo
pero al suspiro lo entiendo!

Entre arenillas la boca
entre cristales el pecho.¹⁷⁶

De la corriente más culta tenemos poemas como “Anónimo del ahorcado”, donde resulta complicado establecer una regularidad métrica en sus versos, ya que el diseño formal es muy abierto y contempla versos de extensión variada (14, 16, 19, 14, 20, 15, 17, 6, 21, 23 sílabas), pero donde se perciben muy claramente las repeticiones y paralelismos semánticos o sintácticos que, como se ha señalado, dan forma a la rítmica de los poemas en verso libre, más allá de las rimas o los metros uniformes:

¿Por qué huías, sombra, si yo no caminaba?
¿por qué guardaste la voz si ya la noche iba cayendo?
¿por qué,+ contesta, aquella garganta quedó columpiada a una rama
y las manos gritaron azotando el vacío?

[¿]Dime, sombra, si te dolían las piedras de la espalda,
dime, silencio, cómo fue que sentiste entumecésete las piernas,
dime, garganta, te agrada el collar de tu lazo
y es cierto que las manos fueron poniéndose azules?¹⁷⁷

La variación métrica es evidente en el fragmento citado, así como la unidad en el sentido que cada estrofa presenta, gracias al patrón de repeticiones con que están presentadas (“Por qué” y “dime” son repeticiones que dan unidad estrófica).

El tercer autor que reseñamos dentro del periodo es el nayarita Alí Chumacero, de quien citamos “Poema de amorosa raíz” perteneciente al libro *Páramo de sueños* (1944).

¹⁷⁶ Emmanuel PALACIOS, “Flor de la niña que ama”, citado de Arellano, p. 160.

¹⁷⁷ Emmanuel PALACIOS, “Anónimo del ahorcado”, citado de Arellano, pp. 163-164.

Con este poema se aclara la raigambre del autor en la tradición de los *poemas medidos* desde su primer libro:

Antes que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que estrellas y la luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempo antes que el principio.¹⁷⁸

En palabras de Jaime Labastida: “El ritmo de los versos del ‘Poema de amorosa raíz’ es de arte mayor; el poema tiene la estructura sáfico adónica: cuatro estrofas sujetas por los endecasílabos y los alejandrinos que terminan, siempre, en un heptasílabo”.¹⁷⁹ Así que para mediados de la década de 1940 la métrica –en su recuperación de formas tradicionales– aporta contribuciones importantes que enriquecen la poética mexicana. Labastida pone énfasis también en el uso de metros canónicos en la obra de Chumacero, lo que es un ejemplo indiscutible de que en esta década coexisten en la tradición métrica vertientes de *verso medido*, pero también vertientes que postulan el rompimiento de la regularidad silábica. Sin embargo, no hay que perder de vista el peso que para estas décadas ya empezaba a despuntar en los nombres de Alí Chumacero o Rubén Bonifaz Nuño, lo cual también aclara cuáles poéticas serán más influyentes que otras en terreno nacional durante estos años.

Por último, su “Monólogo del viudo”, de *Palabras en reposo*, evidencia que el poeta mantiene un registro formal de tendencia regular en la medida de los versos –además de un uso de la rima casi constante– y, por ello, un marcado interés por el ritmo acústico.

¹⁷⁸ Alí CHUMACERO, “Poema de amorosa raíz” en *Páramo de sueños* [1944].

¹⁷⁹ Jaime LABASTIDA, “Raíz amorosa poética de Chumacero”, *Revista de la Universidad de México*, 55, septiembre, 2008, p. 40.

“Monólogo del viudo” es un poema donde podemos darnos cuenta del cuidado especial que el nayarita dedica a la forma medida:

		Sílabas	Acentos	Rima
	Abro la puerta, vuelvo a la misericordia	14	4ª, 6ª, 13ª	A
	de mi casa donde el rumor defiende	11	3ª, 5ª, 8ª, 10ª	B
	la penumbra y el hijo que no fue	11	3ª, 6ª, 10ª	B
	sabe a naufragio, a ola o fervoroso lienzo	14	4ª, 7ª, 11ª, 13ª	B
5	que en ácidos estíos... ¹⁸⁰	7	2ª, 6ª	c

Pasemos ahora a nuestro siguiente autor, quien desde una poética distinta a la de Chumacero se revela como un caso atractivo para discutir la dimensión rítmica desde su marginalidad del canon. Manuel Ponce ha quedado incluido dentro de nuestra historia poética en una tradición quizá olvidada, pero muy fructífera y sólida. Poetas que se han acercado a la creación desde o con intenciones religiosas, entre los cuales destacan los nombres de Manuel Ponce, Concha Urquiza, Francisco Alday, Carlos Pellicer, Emma Godoy, Alfredo Plascencia, entre otros, no pueden soslayarse en un estudio de la rítmica aunque su estética se encuentre ligada a formas más convencionales formalmente. Pese a esto, no podemos eludir el caso particular de Ponce, quien es traído a colación como muestra de lo cercano que están ciertos autores de mediados del siglo XX a formas de larga tradición o al uso del verso blanco.

Sobre Manuel Ponce, respecto al tema que nos compete, ya ha hablado con sensibilidad e inteligencia Gabriel Zaid en varios trabajos, pero particularmente traigo a

¹⁸⁰ Alí CHUMACERO, “Monólogo del viudo”, en *Palabras en reposo*. México, FCE, 1956, p. 27. La medida de los versos 1 y 5 resulta complicada, pues habrá quien los mida como de 13 o 14 sílabas. Respecto al seguimiento de metros convencionales en la obra de Chumacero se puede remitir, por mencionar otro ejemplo, al “Responso del peregrino”, donde también los endecasílabos se distinguen claramente a lo largo del poema.

colación lo expresado en el “Prólogo” a su *Antología poética*,¹⁸¹ donde lo define como uno de los más altos exponentes del verso blanco:

No es algo que se pueda reducir a experimentación técnica, aunque ésta se manifiesta de muchas maneras, no todas obvias. Por ejemplo, en términos de métrica, salta a la vista la preocupación por amansar metros todavía salvajes (el eneasílabo, el endecasílabo agudo) o el cuidado con que marca la diéresis; pero no salta a la vista el magistral uso de las pausas o la sensibilidad tímbrica, que es quizá el secreto de que (en libros posteriores) llegue a escribir un verso blanco que no se conocía en español: un verso tan rico en la concertación de timbres que suena tan musical como el verso rimado.¹⁸²

Zaid subraya en la obra de Ponce el cuidado en la factura de los versos, pero al hacerlo, nos recuerda el cultivo de metros que procura el poeta o la búsqueda musical que se consigue con el verso blanco. Del primer libro de Ponce, *Ciclo de vírgenes* (1940), podemos extraer las siguientes líneas de uno de sus poemas como ejemplo de coexistencia de endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos:

Las vírgenes arrastran una sombra,
 habitan una sombra. No podrán
 arrastrar otra cosa.
 Las vírgenes sin esclavinas
 llevan contorno de flúidos,
 galvanizada sombra.
 Pero ya nimbo, sombra misma,
 la sombra de su sombra;
 cosa limpia.¹⁸³

Cuando Zaid se refiere al verso blanco de Ponce cita el siguiente fragmento de “Teoría de lo efímero”, cuatro endecasílabos sin rima con acentuación que también tiende a la irregularidad:

El mar aquél ¡qué cónclave de espumas!
 y es lo que menos puede atribuírsele;
 aquel monte ¡qué azul de lejanías!
 y le define casi sin ser suyo.¹⁸⁴

¹⁸¹ Manuel PONCE, *Antología poética* (selec. y prol. de Gabriel ZAID). México, FCE, 2007.

¹⁸² Gabriel ZAID, “Prólogo” a Manuel PONCE, en *Antología poética*, p. 15.

¹⁸³ Manuel PONCE, “Las vírgenes del sueño”, en *Antología poética*, p. 25.

En otro registro, cercano en fechas de publicación a Ponce tenemos a Neftalí Beltrán, perteneciente a la generación poética de Efraín Huerta y de Octavio Paz. La *Poesía completa* de Beltrán nos deja ver formas tradicionales entre las que sobresalen los sonetos o los versos heptasílabos, octosílabos y alejandrinos. Ejemplo de ello son sus variados sonetos, como “Fin de nuestra muerte” o “Amplia soledad”, por sólo mencionar dos de los más reconocidos. Además, podemos distinguir la presencia de romances, ya sin patrón de rima fija, en *Veintiún poemas* (1936), su primer libro:

Mi amor estaba guardado
 –siete torres de silencio
 guardadas con siete llaves
 y siete dragones ciegos–
 por tus ojos amarillos
 en el corazón, adentro.¹⁸⁵

En el primer libro de Beltrán aparece también la forma del soneto, lo mismo que en *Soledad enemiga* (libro de 1941), donde se incluyen los dos citados anteriormente, más otro de igual calidad literaria: “Otra vez, soledad vuelves conmigo”. También aparece la décima a la usanza clásica con “Una duda”, o la intercalación de endecasílabos y alejandrinos en “Una ciudad sumergida en la noche”. Sin embargo “Poema 1. Ángel no era precisamente lo que su nombre indica” inaugura en su obra un tono cercano a la tesitura del coloquialismo, anterior a lo que Jaime Sabines hará años más tarde en México. El poema forma parte de una serie de tres poemas en los que se expone una canción de duelo por la muerte y en la cual se exhiben versos sin rima con una variedad métrica que ya hace inútil el conteo silábico para buscar el ritmo del poema. Lo que sí se nota, por lo menos al inicio del

¹⁸⁴ Manuel PONCE, “Teoría de lo efímero”, en *Antología poética*, p. 79.

¹⁸⁵ Neftalí BELTRÁN, “Mi amor estaba guardado” en *Veintiún poemas* [1936] en *Poesía completa (1936-1964)*. México, FCE, 1966, p. 18.

“Poema 1”, es una regularidad acentual en la quinta sílaba para enfatizar una alzada en la intensidad de la lectura:

Ángel no era precisamente lo que su nombre indica.
No quiero decir que era un demonio,
pero no era un ángel completo.
Le faltaban las alas, por ejemplo.¹⁸⁶

Además de este coloquialismo, variación métrica y falta de rima, en el poema “Me quejo amargamente” se incluyen repeticiones de palabras e ideas que son las que finalmente se privilegian para configurar la rítmica del poema en estas nuevas formas poéticas. He aquí, en dos columnas, el arranque del poema donde se pueden contrastar en la segunda versión –presentadas con negritas, subrayados y recuadros– todas las repeticiones que hay en estos versos:

Me quejo amargamente
de cómo pierdo el tiempo cuando estoy sin ti.
Para mí no verte, amor mío,
es perder el tiempo,
no tenerte a mi lado
es perder el tiempo de una manera miserable.
Cuando oigo que me dices adiós
y desde mi ventana te veo desaparecer en el paisaje,
yo me hundo en mí mismo
tratando de recuperarte
pero sólo pierdo el tiempo, amor mío,
y pierdo la vida también.¹⁸⁷

Me quejo amargamente
de cómo **pierdo el tiempo** cuando estoy sin ti.
Para **mi** no verte, amor **mío**.
es perder el tiempo.
no tenerte a mi lado
es perder el tiempo de una manera **miserable**.
Cuando oigo que **me** dices adiós
y desde **mi** ventana te **veo** desaparecer en el paisaje,
yo me hundo en mi mismo
tratando de recuperarte
pero sólo **pierdo el tiempo**, amor **mío**.
y **pierdo la vida también**.

En este poema los metros son, respectivamente, de 7, 13, 9, 6, 7, 15, 10, 20, 7, 9, 12, 9 y sus acentuaciones son igual de fluctuantes. De ahí que lo único que se “recupere” en la

¹⁸⁶ Neftalí BELTRÁN, “Poema 1. Ángel no era precisamente lo que su nombre indica” en *La muerte construida en Poesía completa (1936-1964)*, p. 164.

¹⁸⁷ Neftalí BELTRÁN, “Poema. Me quejo amargamente” en *La muerte construida en Poesía completa (1936-1964)*, p. 177. En negritas se destacan las repeticiones, tanto de palabras como de fonemas; en los cuadros azules el sonido “mi”, en los cuadros rojos la frase “el tiempo” y en los cuadros amarillos el sonido “me”.

lectura del poema para construir el ritmo sean precisamente los paralelismos entre versos o la repetición de palabras o de sonidos (ya no acentos ni de metros).

En la segunda columna podemos notar 4 veces la repetición –con variantes– de la frase “perder el tiempo”, fórmula que tiene su paralelismo con la última línea del poema: “pierdo la vida”. Está la repetición de “amor mío” en el verso 3 y 11 y, además iteraciones de sonidos como “me”, “ie”, “mi” que se alternan con las repeticiones semánticas.

Aquí se nota lo que ya adelantábamos sobre cómo se pierde el privilegio del patrón acentual y de la rima (como operadores fónicos), mientras el operador semántico se subraya por las repeticiones de palabras o los paralelismos en las construcciones.

Me he detenido antes en Beltrán que en Efraín Huerta porque sólo así se podrá destacar con toda su valía el aporte del guanajuatense a la poesía mexicana. Huerta es uno de los autores indispensables para contemplar lo que ocurre en la rítmica poética de la mitad del siglo pasado. Me atrevo a decir que, pese a clasificarlo regularmente a partir de lo temático: de lo social, del amor, de la ciudad, Huerta es uno de los poetas formales más cuidadosos y menospreciados con que cuenta la lírica mexicana. En su primer libro, publicado en 1935, *Absoluto amor*, se utiliza una alternancia de metros canónicos y bien reconocidos dentro del espectro poético (endecasílabos y alejandrinos) del momento. Quede como muestra el poema que da título al poemario, donde se puede observar que los dos primeros versos son alejandrinos y el cuarto un endecasílabo heroico:

Como una limpia mañana de besos morenos
cuando las plumas de la aurora comenzaron
a marcar iniciales en el cielo. Como recta
caída y amanecer perfecto.

5 Amada inmensa
como un violeta de cobalto puro
y la palabra clara del deseo.

Gota de anís en el crepúsculo
te amo con aquella esperanza del suicida poeta
10 que se meció en el mar
con la más grande de las perezas románticas.¹⁸⁸

En este poema destaca de igual manera una regularidad casi total en el acento inicial de cada verso, pues de estos 11 versos, en 8 de ellos el primer acento del verso recae en la cuarta sílaba, lo que sin duda contribuye a la cadencia acústica.

Sin embargo, es quizá con *Los hombres del alba* donde Huerta practica otro tipo de escritura, una que ya no se asienta en los soportes que se han venido comentando para configurar su rítmica. Véase como ejemplo “La poesía enemiga”:

Nubes y nubes no se sabe qué demonios terrestres aman o detestan
con su comportamiento de árboles desgajados,
ni cuándo pensarán ausentarse de nuestros ojos
y de los flancos de las montañas.
Árboles y amores vivirán abrazados por los bosques y los corazones
aunque señales turbias
crecidas en gargantas amargas de madrugadas
comiencen su labor descalza de perezosa rebelión.
Fantasmas y fantasmas por las nubes
sin grietas de pudor
o por lo menos alguna lágrima en los ojos helados.¹⁸⁹

Si nos concentramos en verificar el repertorio de metros, aquí prácticamente ya no hay repetición y no asoman medidas silábicas reconocibles para el lector

En casos anteriores lo que habíamos tenido al revisar la poesía mexicana era una fluctuación donde existían versos de metro tradicional que se destacaban dentro del poema (por ejemplo, en el caso revisado de los Estridentistas), mas no aparecían aislados. Es decir,

¹⁸⁸ Efraín HUERTA, “Absoluto amor” en *Absoluto amor* [1935] en *Poesía, 1935-1968*. México, Joaquín Mortiz, 1968, p. 26. Los siguientes versos citados de este poema tienen los siguientes metros: 5, 11, 11, 9, 17, 8, 13, con lo cual se confirma que la variabilidad ha quebrado el molde.

¹⁸⁹ Efraín HUERTA, “La poesía enemiga” en *Los hombres del alba* [1944] en *Poesía, 1935-1968*, p. 60. Las medidas de estos versos son: 22, 14, 15, 10, 23, 7, 15, 18, 11, 7, 17. Por otra parte, la acentuación, respectivamente, recae en: 4-10-15-21; 6-13; 6-8-14; 4-9; 5-9-12-16-22; 6, 6-14; 6-13-17; 6-10; 6; 7-16.

lo más común era que dentro de la fluctuación se destacarán grupos de versos (mínimo dos o tres seguidos) con igual o similar medida silábica. Sin embargo, con Huerta ya no sucede esto. Tampoco hay rimas al final del verso, ni siquiera asonantes, que eran las predominantes después de la pérdida del metro regular. A diferencia de los casos particulares que hemos revisado hasta ahora, tampoco se habían tenido metros de más de veinte sílabas y, tampoco, la coexistencia de metros de arte menor con otros tan largos, como el de 22 y 23 sílabas. La estrofa citada también presenta otros enigmas. Su misma configuración estructural es fruto de algo que no parece darle unidad frente al tipo de estrofa a la que nos acostumbraron los *poemas medidos*. Tenemos aquí 11 versos en la estrofa de un poema que cuenta con otras de 5, 6, 17, 8, 33, 7 y 12 versos, respectivamente. Es decir, ninguna estrofa del poema tiene la misma extensión ni tampoco la misma constitución métrica. Los metros que aparecen en la estrofa citada, por ejemplo, no son los únicos que encontramos en el poema (la estrofa tercera tiene un verso de 8 sílabas, medida que no se había utilizado en el poema, por ejemplo).

Quizá lo único que resta por hacer con este tipo de obras sea rastrear todavía un leve dejo de recurrencia acentual, pero nuevamente sólo en el primer acento de cada verso, lo que también lo aleja del verso tradicional en el que se estilaba la regularidad acentual total o los patrones alternados, pero dentro de un molde que podía reconocerse.

Los hombres del alba es un poemario donde, para el caso específico de la escritura de Huerta, reconocemos algunos de los procedimientos rítmicos que son nota común en la actualidad: repeticiones, a modo de inicio del verso o como indicadores de “periodos” o intervalos, mismas que se encargan de marcar el retorno del sentido y de la duración (la cual antes recaía en manos del metro únicamente), por poner sólo un par de ejemplos.

Son los hombres del alba.
 Los bandidos con la barba crecida
15 y el bendito cinismo endurecido,
 los asesinos cautelosos
 con la ferocidad sobre los hombros,
 los maricas con fiebre en las orejas
 y en los blandos riñones,
20 los violadores,
 los profesionales del desprecio,
 los del aguardiente en las arterias,
 los que gritan, aúllan como lobos
 con las patas heladas.
25 Los hombres más abandonados,
 más locos, más valientes:
 los más puros.¹⁹⁰

En este fragmento de “Los hombres del alba” queda constancia cómo el paralelismo entre: *los bandidos, los asesinos, los maricas, los violadores, los profesionales, los del aguardiente y los que gritan* se funda en que todos ellos remiten al verso 13: “Son los hombres del alba”. Con esto no sólo se logra una unidad en la estructura, sino también un sutil retorno en la mente del lector al verso 13 cada que van apareciendo los paralelismos señalados.

Por último, para terminar con este periodo histórico, junto a Huerta, Octavio Paz resulta ser un caso especial por la vigencia de su escritura y el peso que, con el paso del tiempo, tienen ambos para el medio poético nacional. Sobre ello, no se olvide que ninguno de los autores que citamos aquí puede ser examinado a cabalidad en su reducción temporal a los primeros años de publicación. Pese a que, además, muchos podrían situar los mejores logros poéticos de todos estos autores en décadas posteriores, continuaremos con la revisión de la obra de Octavio Paz para saber cómo en ella aparecen los factores rítmicos.

¹⁹⁰ Efraín HUERTA, “Los hombres del alba” en *Los hombres del alba* [1944] en *Poesía, 1935-1968*, 1968, p. 87.

A este respecto, es notorio que en los primeros libros de poesía de Paz hay un movimiento concéntrico alrededor de las formas medidas. En palabras del propio autor:

Versificar es natural, espontáneo, también es un oficio y una práctica. En esos años [se refiere a su temprana juventud] descubrí, entre los libros de mi casa, un ejemplar de la *Retórica y poética* (1871) del olvidado sevillano Narciso Campillo. Todavía lo tengo conmigo. En sus páginas aprendí los rudimentos del arte. Desde entonces las leyes y los misterios de la prosodia me han preocupado y apasionado. El libro de Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, me ha acompañado desde su aparición.¹⁹¹

Como se deduce de las líneas anteriores, el dominio y conocimiento de la versificación en lengua española fue una inquietud constante en la carrera de Paz. A partir de ella será que diversificará su escritura, lo que se nota más claramente en el tránsito del verso métricamente regular y los endecasílabos, como en la primera versión de “Cuarto de hotel” (1943),¹⁹² hacia una diversidad de formas. En “Noche de resurrecciones”, fechado en 1939, tenemos por ejemplo la sección III donde dominan los alejandrinos.¹⁹³ De “Primer día” (fechado en 1935-1936), aparece el poema “III Diálogo” donde domina el heptasílabo¹⁹⁴ y en este mismo libro leemos una serie de sonetos que dan ejemplo de la práctica de estos metros desde que el poeta ronda los veinte años.

Como señalamos, Paz emplea los metros convencionales y después se distanciará de su regularidad hacia otros terrenos. Este cambio métrico tiene, desde luego, sus repercusiones en el ritmo, lo que se advierte, por ejemplo, en “Oda a España”, donde el cambio más evidente es el del tono y el registro discursivo:

¹⁹¹ Octavio PAZ, “Preliminar” a *Miscelánea I. Primeros escritos*. México, FCE, 1999, p. 27. (*Obras completas*, 13).

¹⁹² Octavio PAZ, “Cuarto de hotel” [1943], en *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 128-131.

¹⁹³ Octavio PAZ, “Noche de resurrecciones” [1939], en *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 83-84.

¹⁹⁴ Octavio PAZ, “Diálogo” [1935-1936], en *Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 49.

Sí. Los hechos hablan.
 Calladamente hablan
 los duros hechos de esta guerra.
 [...]
 Sé que soy joven
 y que mis ojos no han visto todavía
 mas que la triste piel del hombre encadenado;
 pero yo quiero, amigos, camaradas,
 que mis palabras jóvenes, mis ojos y mis manos,
 la sangre que provoca tumultos en mis venas,
 hablen tan vivamente
 como estos hechos duros y gloriosos,
 con las palabras diarias del soldado,
 con el clamor oculto de los campos,
 con las mismas palabras de la noche
 cruzada de disparos y de aviones,
 con el incendio seco de las casas,
 la lentitud del humo que las deja
 y el doloroso gesto de los puños.¹⁹⁵

Casos semejantes se dan, por ejemplo, en todo el volumen *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España*.

De esta primera etapa de la poesía paciana queremos destacar, para nuestros fines, el poema “Al polvo”, fechado en 1939. Se trata de un caso singular puesto que en una primera parte arranca con una estrofa de 7, 7, 11, 11 sílabas (idéntica al modelo que exhibe una silva), hasta llegar a una segunda donde tenemos de lleno el uso del versículo. He aquí algunas muestras del poema donde se nota el quiebre brusco entre una y otra sección:

I
 Llego, toco a tus puertas,
 a tus sedientos límites:
 tu silenciosa espuma me levanta
 y levanta los huesos de mi padre
 [...]

II

¹⁹⁵ Octavio PAZ, “Oda de España” [1937], en *Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 117. Este cambio en el tono al parecer no fue del agrado de un Paz maduro, puesto que este poema fue retirado de las obras completas por –eso arguyó el poeta– su *indigencia poética*. Aspecto que aclara también el tipo de “poética” y ritmo que privilegiará en sus obras posteriores.

Mas oh silencioso poblador de oquedades y vacíos, hay algo en mí,
 desnudo, inerme, que resiste a tu callada invasión.
 Algo tan impalpable como el temblor del ojo ante la luz del primer
 día; tan misterioso e inasible como la débil luz momentánea de
 un presentimiento en la noche solitaria;
 Tan remoto que ya no es el recuerdo, ni el color del recuerdo, sino
 la dolorosa huella de ese olvido entrañable, al que no podemos
 reconocer ni olvidar del todo,
 Y que está allí, con nosotros, mudo, sepultado, acompañándonos
 siempre, piel de nuestro sueño y tacto de conciencia, testimonio
 fiel de nuestro origen.¹⁹⁶

Vale la pena recalcar que aquí aparece ya una de las dificultades que distinguen a este tipo de poemas frente a los de métrica regular. Si se asumió que el ritmo del *poema medido* reside en el verso —en tanto unidad mínima que se potencializa en el todo—, lo que sucede con los poemas de verso libre o los de tipo versicular, es que la unidad rítmica se desplaza a las estrofas o a las unidades completas del poema (en casos extremos tenemos que la rítmica de estas obras puede desplegarse y reconocerse en la totalidad del volumen, sea por la unidad temática, estructural o acústica), de tal suerte que el simple acto de citar un fragmento implica ya la “ruptura” de la unidad del poema en verso libre y, con ello, la ruptura de la unidad rítmica que este tipo de poemas exhibe. Regresaremos con mayor detenimiento a este tema en el siguiente capítulo, justamente cuando analicemos los casos particulares del corpus, donde se corroborará cómo sucede esto en las obras. Por ahora vale la pena mencionar el problema para su posterior comprensión.

Ahora bien, si continuamos con la obra de Paz, de *La estación violenta* (1958) vale la pena mencionar también los poemas “Mutra”, “¿No hay salida?”, “El río” y “El cántaro”, los cuales exhiben formas versiculares. Ello nos lleva a discutir las fechas en las que el versículo aparece en la escritura de Paz, pues los cuatro textos están datados entre 1952 y 1955, mientras el poema citado anteriormente, “Al polvo”, tiene fecha de 1939. Quizá a

¹⁹⁶ Octavio PAZ, “Al polvo” [1939], en *Miscelánea I. Primeros escritos*, pp. 98 y 99.

este respecto falte discutir no sólo la temporalidad en la que aparece el versículo en la tradición mexicana, sino cuáles son sus características textuales y, para nuestro caso, cuáles son sus implicaciones rítmicas, cosa que abordaremos de igual manera en el siguiente capítulo con el caso de Coral Bracho y Jaime Reyes. Baste decir por ahora que la tensión entre el verso y la prosa posibilita en el versículo una rítmica que se acerca al poema en prosa y a la prosa poética, pero con sus rasgos particulares.

He aquí una muestra del poema “¿No hay salida?” para evidenciar esos más de diez años que median entre las primeras apariciones versiculares en la obra de Paz y los poemas posteriores a la edición de *Libertad bajo palabra* (1949):

En duermevela oigo correr entre bultos adormilados y ceñudos un
incesante río.
Es la catarata negra y blanca, las voces, las risas, los gemidos del
mundo confuso, despeñándose.
Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y
se levanta
y vuelve a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje.
Hace un segundo habría sido fácil coger una palabra y repetirla una
vez y otra vez,
cualquiera de esas frases que decimos a solas en un cuarto sin
espejos
para probarnos que no es cierto,
que aún estamos vivos,
pero ahora con manos que no pesan la noche aquietada la furiosa
marea
y una a una se desertan las imágenes, una a una las palabras se
cubren el rostro.¹⁹⁷

En la diversidad que muestra la obra de Paz, también tenemos la poesía breve de estrofas de 2 a 4 versos y de metros cortos, como “Biografía” (dentro de *Piedras sueltas*, 1955):

No lo que pudo ser:
es lo que fue.

¹⁹⁷ Octavio PAZ, “¿No hay salida?” [1952], *Obra poética I. (1935-1970)*. México, FCE, 2001, pp. 208-210. (*Obras completas*, 11).

Y lo que fue está muerto.¹⁹⁸

Por último, traigo a colación el poema “Piedra de sol” en el cual, por ejemplo, se nota para esa década de 1950 cómo Paz no abandona la regularidad del endecasílabo para estructurar su texto y lograr a partir de la repetición y de la rítmica acústica una circularidad temporal.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo,¹⁹⁹

En síntesis, con Octavio Paz tenemos en México esta amplia gama de metros, líneas, disposiciones, grafismos, experimentos y tradiciones. Basta señalar que, en la década de 1960, Paz publica *Blanco* (1966), *Topoemas* (1968), pero también *Discos visuales* (1968) y, unos años antes, “¿Águila o sol?” (1950), textos en prosa que son recogidos en su obra poética.²⁰⁰ En Paz también se aquilata lo mejor de la tradición

¹⁹⁸ Octavio PAZ, “Biografía” [1955], en *Obra poética I. (1935-1970)*, p. 143.

¹⁹⁹ Octavio Paz, “Piedra de sol” [1957], en *Obra poética I. (1935-1970)*, p. 217. Véase Alberto Vital, “El endecasílabo en *Piedra de sol*, de Octavio Paz”, *Ancila*, 4, 2014: <http://revistaancila.org/2014/05/31/endecasilabo-piedra-de-sol-octavio-paz/> [Consultado en julio de 2014]

²⁰⁰ En el texto de presentación de sus *Primeros escritos*, Octavio Paz escribe una reflexión que esclarece la noción de poesía y de verso en su edad temprana: “Desde entonces el interés por la prosodia española no me abandona: la poesía es ante todo una construcción rítmica y ni siquiera el llamado verso libre escapa de la ley del ritmo”. Octavio PAZ, “El llamado y el aprendizaje”, en *Miscelánea I. Primeros escritos*, p. 18. El ritmo al que Paz se

hispanica, la confluencia de su experiencia en Oriente, así como su cercanía con las reflexiones teóricas de la lingüística, principalmente el estructuralismo. Todos estos cambios repercuten en la forma poética y, por ende, en el ritmo del poema.

En conclusión, los distintos versos de todos los poemas que en este apartado hemos presentado son muestra de la diversificación que existe en la poesía en este periodo histórico y cómo se va configurando esta gama hasta llegar a la poesía actual.

Este recorrido por los autores que publican sus primeros textos en esta década abre nuevas vías de discusión en el terreno de la rítmica en México, no sólo en su relación con la métrica del poema sino en la tensión que se advierte entre estos aspectos en su depositario natural: el verso, la línea poética. Tal como se puede apreciar, durante los años posteriores a la vanguardia, en México continúa el debate de la forma medida en su equivalente con el ritmo del poema. La poesía es el poema y el poema sólo puede ser pensado como verso. Conforme los años transcurren, los autores citados darán constancia de la manera en que esta proposición se problematiza hasta terminar por ampliar las nociones de poema y de verso en la década de 1960.²⁰¹

refiere, si se piensa a partir de la prosodia (como estudio de los acentos y la cantidad silábica), tiene un anclaje mayoritariamente acústico, tal como lo hemos visto.

²⁰¹ Sergio Mondragón comenta en su artículo: “Latinoamérica ¿Vanguardia en los años sesenta?” algo de lo que ocurría en esta década tan convulsa para las letras. “Como un hecho significativo, en 1964 se celebró en la ciudad de México, convocado por las revistas *Eco Contemporáneo*, de Buenos Aires, y *El Corno Emplumado*, de México, un encuentro de poetas y escritores llegados de todo el continente –un eco, quizá, de la Semana de Arte Moderno que se llevó a cabo en Brasil, en 1922–, al cual asistió más de un centenar de escritores y poetas para hablar de la renovación, el cambio, la agitación poética”. Nosotros agregaremos que dicha renovación no sólo se acerca en cierto modo a la que se vivió dentro del periodo de las vanguardias históricas, sino que es fiel reflejo de una década de experimentación literaria mundial con la *nouveau roman*, la *nouvelle vague*, el grupo *Oulipo*, la Onda en México, la generación Beat, la aceptación del texto en prosa como posibilidad plena del poema en *Poesía en movimiento* (con Arreola y Torri), la aclimatación del verso proyectivo en México con los autores cercanos a la revista *El Corno Emplumado*, con Sergio Mondragón a la cabeza, y también la aparición de poemas concretos en esta

3. EL COLOQUIALISMO DE 1950 Y SUS IMPLICACIONES RÍTMICAS

Dejamos atrás el corte temporal de las vanguardias en México, situado alrededor de 1927, año en que terminan las actividades los Estridentistas como grupo, además de la década de 1930 y 1940 donde ya se han abordado algunos cambios que se prefiguran en la tradición versal y métrica.

Situado ya en el medio siglo, habrá quien señale a los años de la década de 1950 como otro de los posibles albores de la ruptura generalizada con la tradición del verso métricamente regular. Juicio que se sustenta en el empleo de la dicción “oral” en la poesía de mediados del siglo pasado y, con esto, al alejamiento más extendido de la poesía con el ritmo del canto. Sin embargo, no hay que dar por sentado que el empleo del verso libre sea sinónimo del coloquialismo o de la poesía conversacional. Más adelante nos ocuparemos de manera profunda de este aspecto cuando comprobemos que los representantes más estudiados de la lírica mexicana de los años cincuenta no se alejan completamente de una rítmica acústica.

Los poemas y antipoemas de Parra, los salmos de Ernesto Cardenal, el exteriorismo de José Coronel Urtrecho, la obra de Roque Dalton, de Enrique Lihn, de Roberto Fernández Retamar, de Juan Gustavo Cobo Borda, de Juan Gelman, entre muchos otros autores latinoamericanos, pertenece a esa corriente que se ha dado en llamar de manera general coloquialismo, confesionalismo o poesía comprometida. En estas obras, sin detenernos en

misma publicación, la muy factible escritura de los primeros poemínimos de Efraín Huerta, la consolidación del versículo en la poesía mexicana con Becerra y Paz, la aparición de los poelectrones de Jesús Arellano y el Poeticismo de años atrás, por sólo poner algunos ejemplos. *La Otra. Revista de Poesía. Artes Visuales. Otras Letras*. <http://www.laotrarevista.com/2009/01/latinoamerica-vanguardia-los-sesenta> [consultado en abril de 2010].

las diferencias y características de sus nominaciones particulares, se presenta una yuxtaposición de lo escrito y lo oral.²⁰² En palabras de Rosa Sarabia, podemos entenderlo como:

especie de travestismo verbal por el cual la coloquialidad se hace escritura y ésta a su vez representa la oralidad. Es, al fin y al cabo, una construcción estética de un uso particular de la lengua; una reproducción de los modos, tonos y discursos que obedecen a convenciones literarias de la representación. Se trata más bien de una falacia antirretórica. Es la máscara de lo coloquial de aparente familiaridad, un aproximarse a la palabra dentro del terreno de lo conocido que encubre un trabajo poético, y por lo tanto retórico, con la palabra.²⁰³

Rosa Sarabia apunta con precisión cómo este tipo de obras contribuyen a romper el dominio del metro por medio de la “máscara de lo coloquial” y deja la puerta abierta para entender cómo posteriormente esa antirretórica del coloquialismo consolidará su propia retórica particular. El chileno Nicanor Parra en su “Manifiesto”, apunta sintético y contundente en versos que bien podrían utilizarse para explicar esta actitud del cambio que se establece en estas poéticas:

Señoras y señores
 Esta es nuestra última palabra
 –Nuestra primera y última palabra
 Los poetas bajaron del Olimpo.²⁰⁴

²⁰² Véase Jorge Aguilera: *Más allá de la marginación, existe la estética. El compromiso político en la poesía mexicana: un estudio de Enrique González Rojo*. Tesis de Maestría. México, UNAM, 2010.

²⁰³ Rosa SARABIA, *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. London, Támesis, 1997 (Monografías, 162), p. 3. Sarabia también agrega que, para su estudio, el término coloquial incluye “las inflexiones orales; el registro familiar de la lengua basado en prácticas colectivas: dichos, citas y proverbios populares; el modo y la entonación que acompaña a la voz en el acto de habla como así también la instancia dialogal que el término ‘coloquio’ indica” (p. 3).

²⁰⁴ Nicanor PARRA, “Manifiesto”, en Hugo MONTES BRUNET (ed.), *Poesía y Antipoesía*. Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 82.

Esto que es apenas muestra pasajera de la actitud que permeaba parte de la escritura por aquellos años de la mitad del siglo XX, en el contexto latinoamericano, se corrobora más claramente con los cuatro ejemplos siguientes de la lírica mexicana.

Tal como se precisará en ellos, esa actitud de subversión de la norma escrita por medio del coloquialismo en poesía no se aleja totalmente de los patrones de regularidad métrica y acentual y, para lo que aquí concierne, tampoco lo hace de la rítmica basada en los aspectos auditivos en sus publicaciones iniciales.

Es sintomático recordar que quizá en 1950, con el primer libro de Jaime Sabines (1926-1999), *Horas*, se hace patente la instalación de esta prosodia conversacional en México. A ello se le puede agregar el empleo de un léxico antipoético y “prosaico” para la época, la modificación de la actitud del poeta, cada vez más cercano al “público general” que habla su lengua y escribe de sus inquietudes y temas cotidianos, y que además lo hace mediante una factura que se asienta, si bien ya no en las normas del ritmo cantado, ahora sí en la poetización del discurso hablado, todavía en una prolongación del sustrato fónico, métrico y acentual. Veamos el poema “Horas” del chiapaneco para corroborar lo expuesto:

	Sílabas	Acentos	Rima
	8	2ª, 4ª, 7ª	a
	6	2ª, 5ª	b
	6	2ª, 5ª	b
5	9	2ª, 5ª, 8ª	A
	6	2ª, 5ª	a
	6	2ª, 5ª	b
	9	2ª, 5ª, 8ª	A
	7	3ª, 6ª	b

²⁰⁵ Jaime SABINES, “Horas”, *Horas* [1950], en *Antología poética*. México, FCE, 1995.

No será gratuito comentar que este poema es el segundo que aparece en la edición original de *Horal*, en 1950, sólo después de “El día”:

	Sílabas	Acentos	Rima
	7	4 ^a , 6 ^a	a
	7	6 ^a	a
	3	2 ^a	a
	7	6 ^a	b
5	3	2 ^a	a
	7	6 ^a	a
	7	3 ^a , 6 ^a	a
	7	6 ^a	c
	5	2 ^a , 4 ^a	a

La diferencia con el tercer poema, “Lento, amargo animal” es notable: “que soy, que he sido, / amargo desde el nudo de polvo y agua y viento / que en la primera generación del hombre pedía a Dios”, donde ya se vislumbran algunos rompimientos con la métrica (5, 14, 17), con acentos en 2^a, 4^a / 2^a, 6^a, 9^a, 13^a / 4^a, 9^a, 11^a, 14^a, 16^a. Todos estos cambios en conjunto prefiguran el tono coloquial que se concretará totalmente en la publicación de *Adán y Eva* (1952) con los poemas en prosa o con *Tarumba* (1956).²⁰⁶ Queda entonces en Sabines un rasgo de isosilabismo y regularidad acentual que poco a poco se perderá.

Es en esta etapa de medio siglo donde puede identificarse, con la misma relevancia que Sabines, a Rosario Castellanos (1925-1974). Con ella, a lo antes mencionado sobre los rasgos generales del coloquialismo se debe agregar la temática de lo cotidiano, abordada por medio de un sujeto lírico femenino plenamente activo dentro del discurso poético, una

²⁰⁶ Cercano en fechas de publicación a Sabines, Miguel Guardia (*Tema y variaciones*, 1952, *El retorno y otros poemas*, 1956) es otro de los muchos autores que han quedado de lado en este repaso. Sólo diré que en su primer libro, la tercera sección está dedicada íntegramente a presentar sonetos y la segunda a una serie de romances. He aquí un fragmento del romance IV: “Me bastará la nostalgia / para sentirte a mi lado. / Me bastará tu recuerdo / para trazar en mis manos / la forma de tu presencia / de fino mármol quebrado; / ha de bastarme la pena / para saber que te amo.” *Tema y variaciones con otros poemas 1952-1977*. México, UNAM, 1978, p. 27.

voz no supeditada al discurso masculino, pero también una reflexión filosófica acerca del devenir de la humanidad, la conciencia religiosa que habita el mundo moderno:

- Me desgajé del sol (era la entraña
perpetua de la vida)
y me quedé lo mismo que la nube
suspensa en el vacío.
- 5** Como la llama lejos de la brasa,
como cuando se rompe un continente
y se derraman islas innumerables
sobre la superficie renovada del mar
que gime bajo el nombre de archipiélago.
- 10** Como el alud que expulsa la montaña
sacudida de ráfagas y voces.²⁰⁷

Este es el inicio del largo poema “Trayectoria del polvo” con el que Castellanos arranca su escritura. Notamos que el poema se organiza en una sucesión variable de heptasílabos y endecasílabos que se alternan según la mejor tradición de la silva hispánica, quizá con la salvedad de que Castellanos decide organizar su poema en estrofas dentro de cada una de las diez secciones que lo compone, mientras la silva tradicional es un poema sin división estrófica. Es sin duda interesante observar cómo la poeta organiza este poema y cómo más adelante modifica los patrones que ella misma ha establecido.

Para saber cómo cambia en Castellanos el uso métrico, a continuación extraemos de *Lívica luz*, 1960, el siguiente poema:

	Sílabas	Acentos	Rima
Matamos lo que amamos. Lo demás	11	2ª, 6ª, 10ª	A
no ha estado vivo nunca.	7	4ª, 6ª	b
Ninguno está tan cerca. A ningún otro hiere	14	4ª, 6ª, 10ª, 13ª	C
un olvido, una ausencia, a veces menos.	11	3ª, 6ª, 10ª	C
5 Matamos lo que amamos. ¡Que cese ya			
[esta asfixia	14	6ª, 13ª	D
de respirar con un pulmón ajeno!	11	4ª, 6ª, 10ª	C
El aire no es bastante	7	2ª, 6ª	a

²⁰⁷ Rosario CASTELLANOS, *Trayectoria del polvo* [1948], en *Poesía no eres tú: obra poética 1948-1971*. México, FCE, 2006, p. 19.

	para los dos. Y no basta la tierra	11	4ª, 7ª, 10ª	C
	para los cuerpos juntos	7	4ª, 6ª	e
10	y la ración de la esperanza es poca	11	4ª, 8ª, 10ª	F
	y el dolor no se puede compartir. ²⁰⁸	11	3ª, 6ª, 10ª	D

Observamos aquí que la mínima variación métrica está aderezada con la variación de la rima, pero en la acentuación, a pesar de todo, se mantiene una cierta constante. Pese a ello, ya se nota también un uso del corte de la línea poética poco convencional, asunto que poco a poco se hará una constante en las obras de la segunda mitad del siglo XX.²⁰⁹

Ahora bien, si nos remontamos a las primeras obras de Jesús Arellano (1919-1979) –por ejemplificar con otro poeta emblemático del periodo– no deja de sorprendernos que en *Camino libre* (1962), recogido en *Palabra de hombre. Poemas 1956-1966*,²¹⁰ aparezcan poemas como “Tu amor me liberó”, “Saludable diciembre”, “El nudo”, “Diálogo”, que muestran características innovadoras frente a lo que se venía escribiendo en los albores de la década de 1960. Sin embargo, no hay que pasar por alto que en este libro también aparece una larga serie de sonetos, además de unos madrigales fechados en 1960.

²⁰⁸ Rosario CASTELLANOS, “Destino”, en *Lívica luz. Poemas*. México, UNAM, 1960, p. 10. Con Castellanos se distingue el empleo frecuente de signos de admiración, de exclamación y guiones largos para dinamizar sus poemas, preguntas retóricas e interpelaciones que provocan una rítmica particular. Además de ello, en este poema aparecen los paralelismos y repeticiones entre: matamos / amamos/ demás; ninguno /ningún; un olvido / una ausencia; para los dos / para los cuerpos; y la ración / y el dolor.

²⁰⁹ Junto a Castellanos (*Trayectoria del polvo* y *Apuntes para una declaración de fe*, 1948; *De la vigilia estéril* y *Dos poemas*, 1950); destacarán también las primeras obras publicadas de Guadalupe Amor (*Yo soy mi casa*, 1946; *Puerta obstinada*, 1947; *Círculo de angustia*, 1948; *Polvo*, 1949); Dolores Castro (*El corazón transfigurado*, 1949; *Dos nocturnos*, 1952 y *La tierra está sonando*, 1959); Enriqueta Ochoa (*Las urgencias de un dios*, 1950, *Los himnos del ciego*, 1968); Margarita Paz Paredes (*Sonaja*, 1942; *Oda a Constantino Oumanski*, 1945; *Voz de la tierra*, 1946; *El anhelo plural*, 1948, *Retorno*, 1948). Sin duda obras como estas podrían ser estudiadas a la luz de sus características formales pero por cuestiones de espacio sólo podemos mencionarlas para dar constancia de su valor.

²¹⁰ Jesús ARELLANO, *Camino libre* [1962] en *Palabra de hombre. Poemas 1956-1966*. México, UNAM, 1966.

Pero mejor vayamos al primer libro de Arellano, *Nuevo día* (1956), en cuyo poema “Primavera” notamos una alternancia entre heptasílabos y endecasílabos en estrofas de cuatro versos, mientras en “La gota de rocío” encontramos dísticos de endecasílabos. También dentro de este libro hay sonetos en la serie de 9 poemas titulada “Anunciaciones”. De este volumen, los casos más atractivos para nuestro estudio son “El viaje”, “Nuevo día”, “Avidez” y “Los rencores”, poemas de mayor extensión y con una variación más abierta en su patrón métrico (lo mismo hay eneasílabos, alejandrinos, heptasílabos, dodecasílabos, endecasílabos, tridecasílabos):

Qué aprisa van las ambiciones
humanas, y la aurora que no se mortifica
por asistir al trance.
Porque si nace la muerte, crece y vive,
hay que multiplicar las experiencias
con la naturaleza, hay que azotar las nubes
y remover el limbo de los mares.
Para obtener tesoros y semilla
hay que arañarle los entresijos a la tierra.
¡Qué hermoso es el crepúsculo
cuando pliega las aves lentamente!²¹¹

Arellano es entonces un particular caso de estudio que transita también –al inicio de su escritura– de los sonetos a la ruptura formal, trabajo que lo llevara con el tiempo a esa experimentación visual que son los “poelectrones”.²¹²

Respecto a esto, y en lo que tiene que ver con los procesos rítmicos, en los poemas que comentaré en los próximos párrafos, por ejemplo, podremos observar una dominancia de versos de 17-18 sílabas, inicios de verso que repiten las dos o tres primeras palabras en series de 3 o 4 tiradas y la ausencia de versos cortos, lo que les da ya un carácter particular

²¹¹ Jesús ARELLANO, “Nuevo día”, *Nuevo día* [1956], en *Palabra de hombre. Poemas 1956-1966*, p. 70.

²¹² Los poelectrones son poemas de carácter visual en los que Arellano experimento con la composición en la década de 1970 y que reunió en su libro *El canto del gallo* (México, UNAM, 1975).

intermedio entre el verso tradicional de arte mayor (endecasílabos y alejandrinos) y los llamados versículos.

Este rompimiento del límite de las 20 sílabas por verso lo concretará Arellano en su siguiente libro: *Limpia la madrugada*, de 1965, también recogido en *Palabra de hombre*. En estricto sentido, se trata de un solo poema dividido en cuatro secciones en las que no sólo dominan las características señaladas arriba, sino que ahora podemos identificar una clara presencia de versos mucho más extensos que median –si todavía vale la pena medirlos– las 30 sílabas. De esta manera, algunos versos ocupan dos o más líneas de la caja tipográfica, aspecto que hasta antes era impensable. Quede como muestra el siguiente fragmento:

Qué bueno que mi patria abra los ojos y trabaje,
 qué bueno que naciste y que te enrame algunas tardes,
 qué bueno que mi espalda sudó en la sementera su niñez,
 qué bueno que te ame y nos trencemos con la tierra
 ahora que mi amor cerca del tuyo crece más que la muerte
 cuando hace que tu nombre sea música en mi pueblo.
 Pero qué bueno que soy pobre, que me conozco y te contagie.²¹³

Para 1968, la editorial Letras de Ayer y Hoy edita *Poesía. La frente al frente. Manifiesto fulgor*²¹⁴ del mismo Arellano. Como se perfila en un rápido vistazo, este libro trae consigo nuevos aires en la forma poética. Constancia de esto es *Manifiesto fulgor* (1967), que se compone de quince secciones integradas por poemas-versos o versos únicos que al mismo tiempo son poemas. Como muestra transcribo algunos que hacen referencia a algunos actores de la historia de la poesía nacional:

²¹³ Jesús ARELLANO, “Tu amor me liberó”, *Camino libre* [1962] en *Palabra de hombre. Poemas 1956-1966*, p. 27.

²¹⁴ Jesús ARELLANO, *Poesía. La frente al frente. Manifiesto fulgor*. México, Letras de Ayer y Hoy, 1968.

- 3 Jamás permitiré que me inoculen con la luz de gas neón la
autoctonía
- 4 Y cuando Octavio importe chucherías verbales de altura
amagueyemos sólo propias palabras
- [...]
- 9 Lástima que un poeta, palaciego y mostrenco, lleve en la sangre
atole
- 10 Burgués en movimiento, ¿creerá, mórbidamente, que descubrió la
pólvora?
- 11 Y tú Efraín, sin pelos en la lengua, pies en la tierra, que no le dices
nada²¹⁵

Pero también *La frente al frente* (1968) se presenta a la vista como un poema escrito en bloque continuo:

- 1 Cuando reviento de llorar # es que ya se me queman las palabras # y
amanecí en la sed de apalabrar al mundo # Mañanita de horno,
mañanita azul # los pájaros me anudan la garganta.²¹⁶

Aquí vemos “semi versos” –si asumimos las marcas de gato (propias de la disposición tipográfica original) como indicadores de final de verso– de 9, 11, 13, 14 y 11 sílabas. Por su parte en los ejemplos de *Manifiesto fulgor* tenemos algo más cercano a sentencias. Versos-poemas-frases que tienen una unidad de sentido, cuya disposición semeja también la de un versículo.²¹⁷

Todos estos ejemplos nos parecen dignos de mención, aunque parezcan un tanto alejados para comprender los procedimientos cercanos a los que aquí trataremos, como continuación de una línea experimental que el propio Arellano seguirá en *El canto del gallo*.²¹⁸ Estos ejercicios experimentales cambian la morfología, disposición y presentación visual del verso y del poema, pero sólo en el caso de *Manifiesto...* se acercan a los ritmos

²¹⁵ Jesús ARELLANO, *Poesía. La frente al frente. Manifiesto fulgor*, pp. 37 y 41.

²¹⁶ Jesús ARELLANO, *Poesía. La frente al frente. Manifiesto fulgor*, p. 9.

²¹⁷ Si asumimos que las marcas de gato corresponden a señalamientos tipográficos de un corte de verso, entonces estas expresiones no pueden considerarse como formas versiculares.

²¹⁸ México, UNAM, 1975.

semánticos en cuanto a su alejamiento de patrones acústicos. También ponen en evidencia la necesidad de reflexionar sobre la tensión entre estrofa-párrafo-verso, prosa.

Para continuar con nuestra revisión de diversos autores, hablemos ahora de Margarita Michelena (1917-1998), quien nos recuerda que no todos seguían la estética coloquialista que permea la década de 1950 –además de que en estricto sentido inicia sus publicaciones en 1945–, y con ello, otro de los ejemplos que la rítmica muestra.

Paraíso y nostalgia (1945) refleja una actitud de serena introspección donde las formas versales parecen ajustarse según la cadencia gramatical de las oraciones: “En viaje hacia mí misma me descubro doliente. / Y soy un campo lleno de difuntas espigas, / de una música triste / y una muerte de estío.”²¹⁹ No sólo los signos gramaticales (la coma y el punto) sirven para marcar el cambio de verso, sino también la secuencia gramatical vincula la relación oración-verso.

Quizá los cambios más significativos de Michelena se verifican hasta su cuarto libro, *La tristeza terrestre* (1954), en el que aún se percibe un papel fundamental de la estrofa dentro del poema, además de una presencia de versos regulares, aunque sin rima, que oscilan entre los endecasílabos y los heptasílabos:

Vivo a veces mi muerte. Me recuerdo.
Adivino mi rostro y sé mi nombre.
Y la puerta se abre. Y yo penetro
en mi primera identidad y salgo
de la casa fugaz de mi esqueleto
[...]
Y no sé si Dios manda
esta dulce visita tenebrosa,
este veneno altísimo y terrible,

²¹⁹ Margarita MICHELENA, “Entrega y muerte”, *Paraíso y nostalgia* [1945], en *Reunión de imágenes*. México, FCE, 1996, p. 17. Cito a continuación el orden de los primeros libros publicados por Michelena para que se contextualice cabalmente su lugar en este recorrido: *Paraíso y nostalgia*, 1945; *Laurel del ángel*, 1948; *Tres poemas y una nota autobiográfica*, 1953; *La tristeza terrestre*, 1954.

o si se escucha el canto de un demonio
detrás de esta nostalgia,
de este volver de nuestra muerte propia.²²⁰

Este uso de la silva no puede menos que aclararnos también la tradición que sigue Michelena. Sea la poesía clásica de los siglos de oro, la mística española u otra, lo que interesa para nuestros fines es que sigue configurando sus poemas bajo una rítmica acústica.

Finalmente, para terminar con el recorrido propuesto traemos a colación la obra del veracruzano Rubén Bonifaz Nuño (1923), donde se evidencia más sólidamente que para mediados de la década de 1950 prevalece un cultivo y respeto por las formas tradicionales. En el siguiente poema de *Los demonios y los días*, Bonifaz da una muestra de su decir coloquial y directo:

		Sílabas	Acentos	Rima
	¿Cuál es la mujer que recordamos	10	5ª, 9ª	A
	al mirar los pechos de la vecina	11	5ª, 10ª	B
	de camión; a quién espera el hueco	10	5ª, 9ª	C
	lugar que está al lado nuestro, en el cine?	11	5ª, 10ª	B
5	¿A quién pertenece el oído	10	6ª, 9ª	B
	que oír la palabra más escondida	11	5ª, 10ª	B
	que somos, de quién es la cabeza	10	5ª, 9ª	C
	que a nuestro costado nace entre sueños?	11	5ª, 10ª	C
10	Hay veces que ya no puedo con tanta	11	5ª, 10ª	A
	tristeza, y entonces te recuerdo.	10	5ª, 9ª	C
	Pero no eres tú. Nacieron cansados	11	5ª, 10ª	A
	nuestro largo amor y nuestros breves	10	5ª, 9ª	C
	amores; los cuatro besos y las cuatro	12	5ª, 11ª	A
	citas que tuvimos. Estamos tristes. ²²¹	11	5ª, 10ª	C

Sin embargo, tal como se desprende del conteo silábico, el poema de Bonifaz combina la estética del coloquialismo con una forma que se ancla mayoritariamente al

²²⁰ Margarita MICHELENA, “La tristeza terrestre”, *La tristeza terrestre* [1954], en *Reunión de imágenes*, pp. 64-65.

²²¹ Rubén BONIFAZ NUÑO, “38”, *Los demonios y los días* [1956], en *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1979, pp. 155-156.

decasílabo y al endecasílabo. Tenemos entonces un autor atractivo por la manera en la cual conviven dos aspectos que parecían oponerse cada vez más: métrica regular y coloquialismo.

Para 1945 Bonifaz publica *La muerte del ángel* y para 1953 *Imágenes*, lo cual también sirve para apoyar la afirmación de la tendencia medida en la obra inicial del poeta, puesto que en *La muerte del ángel* se compilan 10 sonetos de tendencia amorosa, de donde extraemos la siguiente cuarteta como evidencia de ello:

El suspiro de un ángel palidece
 contra el último cielo del poema.
 Es el suspiro como una diadema
 que ciñe el horizonte y lo enriquece.²²²

Tal como puede observarse, tenemos cuatro endecasílabos con acentuación en 3, 6 y 10 (los dos primeros versos) y en 4, 10 (tercer verso) y 2, 6 y 10 en el cuarto, los cuales ya dan viso de la importancia de la versificación en la obra del veracruzano. De igual manera, en su segundo libro, *Imágenes*, continúan los sonetos (“Ofrecimiento romántico”, 1951), los poemas sin separación estrófica (véase “Canto del afán amoroso”, 1947), o décimas (“Canciones para velar el sueño”, 1949), los eneasílabos (“Hundidos en una corriente”), las liras (“Liras, 1950), la estrofa sáfica (“Si en esta mañana la encuentras, claros”). Tal como se desprende de este somero repaso, Bonifaz Nuño emplea metros de regularidad fija. Será con el transcurrir del tiempo que la obra de este poeta latinista y estudioso de las culturas prehispánicas asimile en su obra una variedad de vertientes: la clásica española, la clásica griega y latina, la lírica prehispánica y la dicción de lo coloquial que también se percibe en su escritura, al parecer, sin alejarse de una rítmica ligada a los aspectos auditivos.

²²² Rubén Bonifaz Nuño, “10” *La muerte del ángel* [1945], en *De otro modo lo mismo*, p. 16.

En conclusión, tanto Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Margarita Michelena y Jaime Sabines se apegan en un principio a los patrones métricos fijos. La mayor parte de ellos, con el transcurrir del tiempo, se irá alejando de tales patrones. En los cuatro casos existe la presencia irregular del uso de la rima como operador acústico y la acentuación se continúa de manera marcadamente regular. Estas nuevas características se anclan nuevamente en la regularidad de la intensidad acústica como base de la rítmica en los poemas que estos poetas publicaron a mediados del siglo pasado. El quiebre más acusado parece ser Jesús Arellano, pero sólo hasta los libros que publica en la década de 1960.

Una última aclaración sería indispensable sobre este periodo respecto a la preeminencia del coloquialismo en la poesía mexicana, puesto que en esta década también se tiene una de las manifestaciones más sonadas en cuanto al afán de renovación: el poeticismo de Arturo González Cosío, Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca, principalmente. Sin embargo, desde su deseada oposición a una poesía surgida de la libre inspiración, por ejemplo la de Pablo Neruda, el grupo volvió a la orfebrería del taller escritural, al fogón de las formas en las cuales podría asentar su estética. De ahí que no sea gratuito recordar que es precisamente un soneto, “Martirio de Narciso”, la primera obra netamente poeticista:²²³

Al verterse en los charcos la apostura
del que delgado está, pues disemina
sus reflejos, el agua femenina

²²³ Para más información sobre el movimiento es indispensable remitir a dos textos publicados por miembros del grupo: Eduardo Lizalde, *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*. México, Martín Casillas Editores, 1981 y Enrique González Rojo, *Reflexiones sobre la poesía*. México, Versodestierro, 2007; el tercer trabajo recomendado es de un crítico que recientemente abordó el movimiento: Evodio Escalante, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*. México, UNAM, 2003.

se hiela por guardar cada figura.

El revés del cristal nos asegura
su espalda contener: allí camina
la sangre que en Narciso se origina
cada vez que un espejo se fractura.

Pulida tempestad en los cristales
impide que navegue su reflejo;
le da ceguera un Tántalo cercano,

quien dice amordazando manantiales:
aquel que aprisionar logra un espejo
puede apretar el mundo con la mano.²²⁴

4. CRISTALIZACIÓN DEL VERSO LIBRE EN LAS DÉCADAS 1960 Y 1970

Sin afán de realizar un repaso exhaustivo, hemos llegado a la esperada década de 1960 en México, donde se tratará de confirmar nuestra hipótesis: ¿son los autores que inician sus publicaciones en estos años –en su mayoría los nacidos en 1930– los que consolidan desde sus primeras publicaciones el uso del verso libre?, ¿son ellos los que producen sus primeros libros ya totalmente dentro de esta “antitradición” y no, como se hacía antaño, desde las formas medidas?, ¿son ellos los que, al utilizar el verso libre, comienzan a diversificar las formas de configuración de la rítmica poética en México? No todo es generación espontánea, si los jóvenes se instalan en el verso libre para estos años, es justo reconocer cómo otros poetas habían trabajado con anterioridad en este movedizo terreno que se comienza a consolidar.

²²⁴ Eduardo LIZALDE, “Martirio de Narciso” [1950], en *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*. México, FCE, 2005, p. 42. Otra muestra de la escritura poeticista –ligada a la métrica– son precisamente las “Décimas de Guillermo Tell”, de las que cito sólo un fragmento: “Debo crecer quizá / como los héroes // mas por mi estatura enana / no alcancé con la cabeza / ni siquiera la manzana / que el gran arquero atraviesa / con una falsa destreza, / porque el truco de sus flechas / está en que todas son hechas / con las ramas de un manzano, / por eso vuelan derechas / –como guiadas por la mano–.” (p. 44).

En este periodo de la historia de la poesía mexicana, la crítica ha destacado nombres de poetas que inician su carrera, al lado de otros más que ya estaban publicando desde hacía varios años. Si hasta aquí el corte sincrónico que se ha hecho al analizar los poemas los aísla del conjunto de obras que les sirven de contexto, es justo recordar que, por ejemplo, en el año de 1921 no sólo aparece el Estridentismo, sino que ese mismo año sale a la luz “La suave patria” de Ramón López Velarde y *La palabra al viento*, de Enrique González Martínez. Tenemos entonces una coexistencia de tres poéticas radicalmente distintas en ese mismo año. Esa es la realidad de nuestra tradición: una tradición rica y abierta como no se ha querido aceptar abiertamente. Nutrida por líneas opuestas o divergentes y por ello mismo enriquecida y sólida. Quizá el cuestionamiento mayor a la teoría de Octavio Paz sobre la tradición de la ruptura sea precisamente el presupuesto de que “la tradición” es una y es lineal, tanto en su consolidación como en su rompimiento. ¿Pero cómo romper una tradición que lo mismo da los frutos maduros del modernismo, el timbre de cambio del poeta jerezano y la nueva mies de la vanguardia más viva en México? El planteamiento de Paz, en suma, restringe la noción de tradición, pero también la de ruptura, porque la tradición no existe como noción unitaria. Lo que se advierte es que una y otra son multilineales, abiertas, no secuenciales y mucho, pero mucho más complejas que la reducción que Paz efectúa en su ensayo.

En las décadas de 1960 se comprenderá que no sólo publican los más jóvenes, sino que siguen publicando autores que se cobijaron bajo la estética Estridentista, la de los Contemporáneos, la del grupo *Taller*, la de *Tierra Nueva*, la de *Letras de México* y, por supuesto, los jóvenes autores que median los veinte años. En esa extensa nómina hay nombres como los de Jaime García Terrés, Efraín Huerta, Eduardo Lizalde, Octavio Paz o Tomás Segovia –más los citados anteriormente aquí. A ellos habrán de agregarse, por

mencionar sólo algunos, A Juan Bañuelos, José Carlos Becerra, Abigael Bohórquez, Francisco Cervantes, Dolores Castro, Guillermo Fernández, Isabel Fraire, Raúl Garduño, Ulalume González de León, Orlando Guillén, David Huerta, Jaime Labastida, Sergio Mondragón, Marco Antonio Montes de Oca, Enriqueta Ochoa, Óscar Oliva, José Emilio Pacheco, Jaime Augusto Shelley, Eraclio Zepeda, Gabriel Zaid, más un largo etcétera.²²⁵

Quizá antes de analizar a los autores elegidos como modelos de estudio es indispensable destacar a dos poetas que por sus características particulares se deban aislar del conjunto al hablar de las particularidades rítmicas. No porque sus trayectorias o logros los hermanen, puesto que las poéticas y los reconocimientos a la obra son naturalmente muy distintos, sino porque nos limitamos aquí al aspecto rítmico en el que ambos inciden para modificar la visión panorámica del siglo XX en México. El primero indiscutiblemente es José Emilio Pacheco, el segundo, mucho menos conocido pero de relevancia por las manifestaciones formales que observamos en su obra, es el yucateco Raúl Renán.

De José Emilio recordamos que su primer libro es de 1963: *Los elementos de la noche*, pero sólo será hasta *No me preguntes cómo pasa el tiempo* cuando se aclaren de forma más evidente cambios en la configuración rítmica de su escritura. En palabras del también poeta Jorge Fernández Granados:

Los dos primeros títulos que abrieron dicha obra, *Los elementos de la noche* (1963) y *El reposo del fuego* (1966), eran asombrosos. Finos sedimentos en equilibrio tanto de la tradición francesa simbolista y surrealista como de los Contemporáneos, quizá también de Octavio Paz, Alí Chumacero y Rubén Bonifaz Nuño, poemas tempranamente maduros dispuestos en impecables series o meditaciones alegóricas. Podríamos decir que son elegías de una

²²⁵ Esteban Torre, en el libro *El ritmo del verso* (Murcia, Universidad de Murcia, 1999), escribe estas palabras que, pese a no referirse a la poesía de lengua española, contextualizan muy bien lo sucedido en terreno mexicano: “Marvin Bell advierte cómo, a mediados del siglo XX, hubo en la poesía norteamericana ‘*an explosión of individual poetics voices in free verse*’. Hacia 1960, muchos importantes poetas formalistas se inclinaron hacia el verso libre; y, hacia 1980, el verso libre había remplazado totalmente al verso formalista”

temprana madurez. Su elegante labrado formal es paralelo a su temple clásico. [...] *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) fue un auto examen, giro de 180 grados que colocó al poeta y a su obra como subproductos de una impotencia mayor: la historia. Responder a la pregunta: ¿cuál es hoy el lugar de la poesía? con la franqueza necesaria y, al mismo tiempo, renovarla en ese replanteamiento parece el derrotero que toma su obra poética a partir de entonces. Libro que parece formado de retazos y aforismos, algunos inolvidablemente agudos...²²⁶

De su primer libro citamos la estrofa inicial del poema inaugural: “Árbol entre dos muros” en su edición original:

	Sílabas	Acentos	Rima
Sitiado entre dos noches	7	2ª, 6ª	a
el día alza su espada de claridad:	11	3ª, 6ª, 10ª	B
mar de luz que se levanta afilándose,	11	3ª, 7ª, 10ª	B
selva que aísla del reloj al minuto. ²²⁷	12	4ª, 8ª, 11ª	C

Como se nota, desde esta estrofa la regularidad métrica se quiebra tímidamente, pero también la rima y la acentuación regular. La percepción de los dos versos iniciales subraya que la pausa que da pie al corte versal es una pausa de “sentido”, con lo cual se nota el predominio de la semántica poética en la configuración del ritmo. No es extraño que la forma epigramática haya estado cobrando cada día mayor importancia en el medio mexicano, puesto que su patrón se asienta mayoritariamente en elementos de sentido.

De Pacheco también diremos que desde su primer libro ya se exhiben las formas poéticas en prosa, cuya muestra mejor es “De algún tiempo a esta parte”, del cual sólo cito un fragmento:

Aquí está el sol con su único ojo, la boca escupefuego que no se hastía de calcinar la eternidad. Aquí está como un rey derrotado que mira desde el trono la dispersión de sus vasallos.

²²⁶ “José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23 [Universidad Complutense de Madrid]. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html> [Consultado en octubre de 2009].

²²⁷ José Emilio PACHECO, “Árbol entre dos mundos”, en *Los elementos de la noche*. México, UNAM, 1963.

Algunas veces, el pobre sol, el heraldo del día que te afrenta y vulnera, se posaba en su cuerpo, decorando de luz todo lo que fue amado.

Hoy se limita a entrar por la ventana y te avisa que ya han dado las siete y tienes por delante la expiación de tu condena: los papeles que sobrenadan en la oficina, las sonrisas que los otros te escupen, la esperanza, el recuerdo... y la palabra: tu enemiga, tu muerte, tus raíces.²²⁸

Para el caso del yucateco Renán sólo mencionaré por el momento que no se debe olvidar que en 1976, Renán publicó su primer libro de haiku: *Lámparas oscuras*.²²⁹ A partir de este primer libro, el autor destacará entre las voces más sólidamente experimentales de la lírica mexicana, pues transitará en *De las queridas cosas*, en 1982, por el soneto y el neosoneto (donde se destacan dos de las obras maestras del género en México: “De los hombres azules” y “Soneto Blas”), hasta la visualidad más clara con algunos ideogramas y caligramas. Para dejar constancia de su homenaje-crítica a la tradición del soneto, cito las dos obras aludidas:

“De los hombres azules”

Azules hombres los que dan azules
respuestas a las cosas y a las plantas;
hacen azules hombres y a las tantas
monedas que son brillos de sus tules.

Azules caracolas y gandules
como son los reflejos capitales
tejidos entre bienes y entre males:
cruces son de relámpagos azules.

Azul la tierra azul de los marinos,
azul la noche de quemar los vinos,
el bosque uncido al corazón del río

latiendo azul en cada pez. Hastío
azul la luz que no es azul. Exacta
la huella azul del alma tumefacta.

“Soneto Blas”

Do
vas
Blas,
do.

No
das
más,
no.

Res
sos
vos.

Ves?
Res
sos.

²²⁸ José Emilio PACHECO, “De un tiempo a esta parte”, en *Los elementos de la noche* [1963].

²²⁹ *Lámparas oscuras*. México, La máquina eléctrica, 1976.

De Renán se puede agregar que transitará desde el poema en prosa y la prosa poética al microrrelato y al “microsoneto”; además, no sólo falta por estudiar su obra, sino su repercusión en los jóvenes autores que se acercaron a su magisterio, pues es uno de los talleristas más reconocidos y con más años de labor.²³⁰

En suma, en ellos se distinguirán procedimientos como la experimentación formal y visual (mayormente en Renán), o la traducción de obras antiguas y su “recreación” en nuevos modelos, o el poema breve, y el poema en prosa, o la reactualización de haiku, o el uso de formas clásicas griegas y latinas, etcétera; además de que ambas obras dialogan críticamente con la tradición del verso métricamente regular. Un trabajo que historie la forma del poema en México podría tener a estos poetas como parte del eje de estudio en la segunda mitad del siglo XX.

De ahí que resulta inestimable lo que estos dos autores han brindado a nuestra “tradición”; sin duda alguna, conforme transcurre el tiempo, principalmente para las décadas de 1970 en adelante, la valía de su escritura se hace cada vez más visible.

Regresemos ahora al recorrido con los poetas más jóvenes, de donde hemos elegido a los integrantes del grupo denominado *La espiga amotinada*, cuyo primer libro colectivo se publicó en 1960 y, junto a ellos, detengámonos para continuar con nuestro análisis en los agrupados bajo el título de *Poesía joven de México*, libro publicado en 1967. Debo subrayar, para apuntalar mi hipótesis, que con excepción de José Carlos Becerra, en todos los demás casos se trata de las primeras publicaciones en libro que aparecen de cada uno de

²³⁰ Raúl RENÁN, “De los hombres azules” y “Soneto Blas”, en *De las queridas cosas*. México, Premiá, 1982, p. 11 y 81. Como curiosidad también agrego el soneto de “dos sílabas” –como el de Renán–, del mexicano Alberto Blanco: “Soneto monomaniaco”: “Di / ¿qué? / ¿fui? / ¡fue! // Y... / ¿qué? / ¿sí? / ¡sé! // ¡Ah, / la / fe // del / que / ve!”. Poetas que, junto a José Juan Tablada con “A un lémur” y César Vallejo, con “El dolor de las cinco vocales”, han incursionado en esta extraña variante formal.

estos nueve poetas (Juan Bañuelos, Jaime Labastida, Óscar Oliva, Jaime Augusto Shelley y Eraclio Zepeda, de *La espiga amotinada*, y Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño de *Poesía joven de México*). Además de estos dos grupos, revisaremos el caso de Sergio Mondragón, Isabel Fraire y Ulalume González de León para expandir la exploración del periodo. Ellos serán la guía para reconocer si para esta década de 1960, en las primeras publicaciones de los jóvenes escritores, ya se advierte un cambio en la manera de configurar el ritmo en la poesía mexicana, tal como lo advertimos a partir de los autores citados en los anteriores apartados.²³¹

Del grupo de *La espiga amotinada* veamos como ejemplo a Juan Bañuelos con su poema “Las uvas, los soles”. Como se podrá corroborar más adelante, con las obras de este grupo no sólo se rompen los patrones de regularidad métrica y de la rima (en el poema aludido coexisten versos de arte mayor con algunos de arte menor), de igual manera se observa cómo los acentos métricos se distribuyen de manera cada vez menos simétrica en los poemas.

A partir de esto último traigo a colación otro de los cambios más evidentes en este tipo de poemas. Si bien en la tradición de los *versos medidos* existen casos de hipermetría e hipometría, es de subrayar que aquellos casos con más o con menos sílabas de las que exige el patrón sólo pueden identificarse justamente porque están fuera del “molde repetido”, son anormales porque resultan anómalos frente al esquema de todo el grupo. Sin embargo, en un poema como el que a continuación se cita, donde cada verso parece ser de medida

²³¹ Juan BAÑUELOS, Jaime LABASTIDA, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY y Eraclio ZEPEDA, *La espiga amotinada*. México, FCE, 1960 y Alejandro AURA, Leopoldo AYALA, José Carlos BECERRA y Raúl GARDUÑO, *Poesía joven de México*. México, Siglo XXI, 1967. José Carlos Becerra ya había publicado su libro *Oscura palabra* en 1965, en las ediciones Mester que animaba Juan José Arreola, mismo que aparecerá en *Poesía joven de México* en 1967, año en que también salió a la luz su libro *Relación de los hechos*, publicado por ediciones Era.

distinta, no se puede hablar de “patrón métrico” y quizá tampoco se pueden establecer reglas de conteo silábico para determinar la existencia o no de, por ejemplo, sinalefas (como en los versos 9 o 10, del poema siguiente, por mencionar sólo dos casos). Las sinalefa la realiza el lector cuando al leer en voz alta (o escandir un poema) ajusta la duración del verso a una medida silábica que haga coincidir al poema completo a un patrón temporal establecido. Así pues, en el verso libre no existe posibilidad de hacer coincidir a los versos, puesto que de entrada no siguen una regularidad métrica, así que la sinalefa pierda este sentido y su papel resulta ambiguo, tanto que el lector no sabe cabalmente si hay que hacer una sinalefa o no al leer la línea de un poema. ¿Cómo determinar confiablemente el “patrón acentual” si el conteo silábico es inestable o variable, según la pericia, determinación o gusto del lector por ajustar el verso a determinada medida silábica? Todo ello pone en evidencia que las reglas de estudio del *poema medido* son insuficientes al acercarse a estas nuevas formas. Veamos el poema de Bañuelos:

		Sílabas	Acentos	Rima
	Para este amor no pongo límites ni tiempo.	13	4ª, 8ª, 12ª	A
	Y en verdad, cuando el día pasa y pasa	10	3ª, 7ª, 9ª	B
	y suenan las espuelas del viento,	10	6ª, 9ª	A
	yo cubro mi desnudez de uva, mi soledad de liquen,	17	7ª, 9ª, 14ª, 16ª	C
5	mi carbón hecho de ojos que han visto demasiado.	15	3ª, 7ª, 10ª, 14ª	B
	Cuatro cirios me esperan y bajo al sueño hierba	14	6ª, 11ª, 13ª	A
	que vaga en pleno mediodía entre las plazas	13	4ª, 8ª, 12ª	B
	y los caminos de viajantes lentos;	11	4ª, 8ª, 10ª	A
	puño la arena como el moribundo que aprieta a la vida	17	4ª, 10ª, 13ª, 16ª	C
10	y visito tenaz mi barrio detenido en la escama de un pez.	19	6ª, 12ª, 18ª	A
	¡Qué de astros girando sangre adentro, amigos!	12	5ª, 9ª, 11ª	C
	¡Qué desove de soles cayendo en la mejilla del verano!	18	6ª, 13ª, 17ª	B
	Veo los días que vienen.	8	4ª, 7ª	a
	De noche planté muslos	7	6ª	d
15	para que germinaran durante la primavera.	15	6ª, 14ª	A
	¡Ah no estoy triste, de veras! ¡No!	10	4ª, 7ª, 9ª	E
	¡No estoy solo! Me llamo Juan	9	3ª, 8ª	B

y la espiga lenta es mi boca.²³²

9 5ª, 8ª E

Casos semejantes al anterior pueden verse a lo largo de todo el volumen de *La espiga amotinada*. Por mencionar algunos otros ejemplos, remito a los poemas “Ojo de caballo” (p. 41) del mismo Bañuelos, o “Dialecto y quemadura” (p. 240) de Labastida, o “A la espera del viento” (p. 113) y “Me estoy acostumbrando” (p. 128) de Jaime Augusto Shelley, o “Sin paz me acuesto” (p. 70) de Óscar Oliva.

Tal como se advierte en el prólogo a *Poesía en movimiento*, el grupo “ha declarado que para ellos el ejercicio de la poesía es inseparable del cambio en la sociedad”.²³³ Si leemos con detenimiento cada uno de los textos-manifiesto que aparecen en *La espiga amotinada*, veremos que no sólo hay una conciencia social, sino al mismo tiempo una conciencia de transformación poética: “La poesía de hoy debe estar orientada como una ‘violencia organizada’ en contra del lenguaje poético y el cotidiano, que están al servicio de una clase en decadencia, la que hace que esos lenguajes sean retóricos y conservadores” (Juan Bañuelos, p. 20).

“El decadentismo abstraccionista desprovisto de sustancia humana; el surrealismo, juego intelectual, mágico y complicado...”, del que habla Oliva, bien puede referirse a las poéticas cercanas a Neruda (Óscar Oliva, p. 63). Zepeda apela a la “sencillez” del discurso poético: “Creo que la poesía debe ser sencilla, clara, casi un ponerse a hablar con un amigo;

²³² Juan BAÑUELOS, “Las uvas, los soles”, *La espiga amotinada*. México, FCE, 1960, p. 32. Si nos detenemos en los versos señalados, 9 y 10, nos daremos cuenta de la amplia red de posibilidades que podrían hacerse al leerlos. Sólo acoto que en el verso 9 existe la posibilidad de concretar 4 sinalefas: “puño la arena como el moribundo que aprieta a la vida”. De ellas, discuto la primera para demostrar que la realización o no de ella modifica el ritmo de lectura –tanto en sentido acústico como de significado–, puesto que si no se hace la sinalefa la lectura subraya las cualidades de fuerza, de poder, de la arena mediante el símil con el puño (la arena es puño); en el caso de que sí se haga la sinalefa, el sentido se dispara a la fuerza de la velocidad y la “violencia” de la imagen.

²³³ Octavio PAZ, “Prólogo” a *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1970, p. 29.

por lo tanto en mi poesía quiero evitar rebuscamientos, limaduras infinitas, tono doctoral” (Zepeda, p. 159). Ideas semejantes pueden leerse en Labastida: “Estoy contra los falsos, contra los que mienten al escribir. Debemos luchar en contra de lo artificioso hasta lograr una dura entraña de sinceridad emotiva [...] Son muchas las formas del silencio. Y aun el artista de combate puede olvidarse de hablar artísticamente y ser un silencioso más, como cualquier abstracto” (Labastida, p. 200).²³⁴ De lo anterior no resta más que distinguir que para el grupo la revolución poética va de la mano con la revolución social. Crearán una obra que será fruto de un artista de combate. Su proyecto conjunto se opone frontalmente a la poética surrealista de la creación a espaldas de la realidad, de la evasión y del lenguaje oscuro –abstracto– cultivado por aquellos poetas que, en su artificio retórico, terminan por no “hablar”. Hay que pensar al grupo como una estética opuesta al lenguaje poético artificioso, pero no por ello ajeno –en palabras de Labastida– a lo artístico del texto. Si la sociedad debe cambiar no lo puede hacer por los mismos medios que antes se utilizaban. Si el poema tradicional no lo ha logrado es porque la propia factura del mundo exige otras formas. Esta es la razón por la cual nos detenemos en reseñar la estética del grupo, puesto que ella misma incide en los tratamientos formales del poema, como lo ilustra Bañuelos:

No sirve ya el papel.
No sirve el llanto.
Escribo en las paredes.²³⁵

²³⁴ Resulta interesante que precisamente sea Jaime Augusto Shelley el único que no hace alusión a esos otros poetas, los surrealistas abstraccionistas, en su manifiesto dentro del volumen de 1960; quizá porque su proyecto se distingue por otros recursos, puesto que sólo él, dentro del grupo *La espiga amotinada*, escribe poesía que rompe con las formas visuales convencionales del verso como una línea continua, horizontal y sin distinción de espacios en su interior (o de sangrías).

²³⁵ Juan BAÑUELOS, “Profecía inmediata”, en *Escribo en las paredes* [1965], en *El traje que vestí mañana*. México, 2000, p. 53.

Pese a esta necesidad de cambiar la pluma fuente por el grafiti, en la segunda publicación en libro de Bañuelos no se oculta –como lo señaló Óscar Wong–, la presencia de los “heptasílabos y la asonancia, sobre todo en ‘Canción de la piedra’”.²³⁶ Veamos una muestra de esto con los siguientes versos:

En un rincón cualquiera.
 Como ruido olvidado.
 Estirado en la lluvia
 como una negra arteria.
 Yo sé que estoy desnudo
 en pie y hondo en la tierra.²³⁷

En otro sentido, “Fragmentos de un poema”, de *Puertas al mundo* del mismo Bañuelos, es de los más avanzados en cuanto a su manejo de la forma, pues quiebra la armonía de las estrofas (una de tres líneas y otras de más de diez versos) y, además, inicia algunos versos con puntos suspensivos, después de una línea punteada que abarca toda la línea, tal como se muestra a continuación:

Dudaba el día en hacer
 el rostro humilde de las cosas,
 y como agua en reposo, el sedimento
 dejó volar al no turbado espíritu...

 ...y ya tranquilizado,
 desposeído y solitario, el cuerpo
 fue mudo, ciego y sordo.²³⁸

²³⁶ Óscar WONG, “La salvación y la ira”, en *La salvación y la ira: nueva poesía mexicana*. México, Claves latinoamericanas, 1986, p. 42.

²³⁷ “Canción de la piedra”, citado de Wong, p. 42. Bañuelos también empleará otras formas medidas, como ocurre con “Leopardo insomne”, del cual nos aclara el propio Wong que hay semejanza con la estructura de las rimas de Bécquer (tres versos endecasílabos y un pentasílabo; el segundo verso asonante con el último, mientras que el primero y el tercero van libres): “Quema la tarde y desollando cosas / vienen las sombras; y en el plomo abierto / Nace el olvido y en los trajes nacen / Tiempos perdidos”. El propio Tomás Navarro Tomás aclara que la de Juan Bañuelos se trata de una “estrofa sáfico-adónica que luce con perfecta armonía en ‘Leopardo insomne’” (Tomás NAVARRO TOMÁS, “Apuntes sobre versificación moderna”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid, Cátedra, 1975, p. 513.)

Textos que desarticulan el hilo discursivo del poema y, por ende, modifican la rítmica del *poema medido*, regular en su duración versal y en su organización temporal de los acentos. Sin duda “Fragmentos de un poema” no puede leerse de la misma manera que lo pide un soneto.

Otro poema interesante es “Viento de diamantes”, texto en que se manejan tres tipos distintos de sangrías al inicio de los versos, además de líneas que varían de 4 a 14 sílabas. En este mismo sentido podemos mencionar también “Tiempo de la construcción”, extenso poema organizado en bloques donde el primer verso está alineado a la izquierda y los siguientes de cada “estrofa” tienen una alineación de unos cuantos centímetros a la derecha:

Tiempo,
yo no sé si noviembre sepulta el paisaje, pero
hoy me he puesto a cantar y caigo sobre mi rostro
como una piedra insomne.

Tiempo,
mi lengua arde y estoy cantando aquí sobre la
tierra, de pie en el tronco de amor que me
preocupa.²³⁹

Por su parte, “Al vuelo de la muerte”, de Oscar Oliva, es un poema de versículos, sin estrofas, que está en el polo opuesto de “Sin paz me acuesto” (poema donde hay estrofas y los versos son más cortos). Fenómeno intermedial entre ambos ejemplos es “Elegía alrededor del cuerpo”, donde lo mismo hay versos muy cortos (2 sílabas) que otros largos (de 20 sílabas), y donde la tensión entre los tintes de la “prosa” y del “poema” confluye. Véase el siguiente fragmento:

²³⁸ “Fragmentos de un poema”, en *Puertas al mundo* [1960], en *El traje que vestí mañana*. México, Plaza y Janés, 2000, p. 27. La línea punteada aparece así en el original

²³⁹ “Tiempo de la construcción”, en *Puertas al mundo* [1960], en *El traje que vestí mañana*, p. 43.

Ahora,
 casi desnudo,
 con rostro de árbol y mirada de piedra,
 varón de la desgracia donde la frente humea,
 sin cuellos apretando mi garganta.²⁴⁰

Del grupo de *La espiga amotinada*, el poeta que sí utiliza la espacialidad con mayor consistencia en esas obras tempranas es Jaime Augusto Shelley. Para muestra, hay que detenerse en “A la espera del viento”, “Entonces, ¿bajo qué señal se hará escuchar mi grito?” o “De lo que se llama ausencia”, por mencionar tres ejemplos. Cito un fragmento de Shelley para evidenciar esto:

Entonces, ¿bajo qué señal se hará escuchar mi grito?
 ¿Acaso he de decirme:
 –Descansa, olvida,
 ésta lucha no es la tuya;
 la justicia de los hombres no es la tuya?

O bien,
 impulsado por el dolor ausente de los muertos,
 ¿he de alcanzar mi voz hasta el torbellino sin eco de las cosas...²⁴¹

En síntesis, en estos autores lo mismo hay una fluctuación del verso tradicional que una utilización de los espacios, las líneas y otras alineaciones, las estrofas, los poemas breves, los textos sin estrofas, los poemas extensos. Por consiguiente, se notan las repeticiones de conceptos como reguladores rítmicos o los paralelismos en la distribución espacial con los mismos fines.

²⁴⁰ Óscar OLIVA, “Elegías alrededor del cuerpo, *La voz desbocada* [1960], en *La espiga amotinada*. México, FCE, 1960, p. 89. Más adelante, Oscar Oliva en *Estado de sitio* (México, Joaquín Mortiz, 1972), no sólo hará uso del versículo, de la espacialidad, de las líneas quebradas, de los blancos activos, del “diseño” en el formato de las líneas versales, sino que también empleará lo gráfico, los dibujos, que redimensionan el sentido del poema. Tal es el caso de la serie de tres poemas: “Señal (1)”, “Señal (2), y “Señal (3).

²⁴¹ Jaime Augusto Shelley, “Entonces, ¿bajo qué señal se hará escuchar mi grito?, en *La rueda y el eco* [1960], en *La espiga amotinada*, p. 123.

Si atendemos a esta tensión entre el *poema medido* y el poema en verso libre en la escritura del grupo, nos daremos cuenta de que, a pesar de que ya se prefiguran nuevos parámetros versales en esta década de 1960, la instauración plena del versolibrismo no se alcanza a consolidar completamente en su escritura. Y si aquí se ha destacado el papel de Bañuelos para postular esta conclusión, es evidente que esta relación de los poetas de *La espiga amotinada* con las formas medidas –misma que tan certeramente ha sido identificada por Wong–, merece un estudio mayor para corroborar cómo y de qué manera el diálogo dará como fruto el quiebre de los patrones y la instauración de esos nuevos moldes poéticos acordes con el proyecto estético que perseguía el grupo. En conclusión, el presupuesto artístico del que habló Labastida llevó al grupo a debatirse entre las formas medidas y su rompimiento. Sea a manera de homenaje o de crítica a las formas tradicionales, en *La espiga amotinada* se nota un incipiente cambio.

Durante esta misma década, y contemporáneos de los miembros de *La espiga amotinada*, tenemos en México a poetas como Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, Isabel Fraire o Sergio Mondragón. Autores que sin duda enriquecerían la discusión si fuera posible estudiarlos a todos aunque fuera mínimamente.

Distingo de ese grupo a Mondragón, poeta que además del peso de su obra, merecería un trabajo especial debido a su importancia para el entendimiento de los cambios formales de nuestra poesía. En la revista que co-dirigía con Margaret Randall, *El Corno emplumado*, aparecieron las primeras muestras de poesía concreta en México,²⁴² así como las poéticas norteamericanas herederas de Charles Olson y su “projective verse”.

Como muestra de su trabajo, citamos a continuación un fragmento de “El aprendiz de brujo”:

²⁴² *El Corno Emplumado*, “Poesía concreta de Brasil”, número 10, abril de 1964.

El aprendiz de brujo está bajo los árboles
 hay mucha luz, es mediodía y la hora zumba canciones
 exiliadas
 el calor refresca la curvada espalda del Escriba
 aprendiz de brujo.²⁴³

Con Sergio Mondragón los blancos en cada línea cobran especial sentido. Ya no se trata sólo de los espacios normales entre palabras, sino que ahora se resignifican como pausas y silencios, subidas o bajadas de tono en la lectura. Estos espacios no son equivalentes directos de los signos de puntuación, como puntos o comas, sino que agregan además pausas mayores, espacios para la reflexión, disminución de la velocidad de lectura, cargas emotivas particulares y gravedad en el sentido, entre otras cosas. Como ejemplos podemos citar “Surtidor”, dedicado a J. J. Arreola, o “Padmasana”, dedicado a Octavio Paz (ambos de *El aprendiz de brujo*).

Deslumbra la claridad del día
 hay peces danzan las horas el agua arde en silencio
 en la fuente rezan los minutos
 el poema crepita se queja se levanta
 con las antenas prendidas a este surtidor
 que toca el sol²⁴⁴

Bastaría agregar que también hay poemas en prosa dentro de su obra (ejemplos de ellos son “Luna” o “Mayo”²⁴⁵). Así que, sea como sea, la rítmica de Mondragón no puede comprenderse únicamente con las medidas silábicas o las acentuaciones regulares. No se olvide que además Mondragón es uno de los introductores al español del verso proyectivo, del que se puede apuntar:

es un nuevo verso que obedece a las leyes respiracionales. La medida es el aliento. La respiración tanto del autor como del lector. Lo que Olson buscaba

²⁴³ Sergio MONDRAGÓN, “El aprendiz de brujo”, en *El aprendiz de brujo* [1969], en *Hojarasca* [2005]. México, UNAM, 2006, p. 240.

²⁴⁴ “Surtidor”, en *El aprendiz de brujo* [1969], en *Hojarasca* [2005], p. 267.

²⁴⁵ “Luna” y “Mayo”, en *Yo soy el otro* [1965], en *Hojarasca* [2005], pp. 324-325 y 332-333.

era un verso dictado ‘por el registro de las adquisiciones de su oído y las presiones de su respiración’. Al contrario de las estructuras cerradas del verso no-proyectivo (la estrofa, métrica, géneros, etc.), la proyectividad se realiza en el poema mediante ‘la COMPOSICIÓN POR CAMPO: la ubicación del poema en lo abierto, sin que pueda seguir otro rumbo que el poema entre manos para sí mismo exige’. En la composición por campo, el espacio poemático se convierte en el campo donde se resuelve de manera singular la creación de una escritura cuya aparición rinde cuentas a la conjugación de la respiración-pensamental del poeta y el orden inmanente del lenguaje-en-sí-mismo.²⁴⁶

El verso proyectivo, en sentido estricto, rompe con los aspectos más estables –en los que se apoyaba la crítica– del estamento poético: las estrofas, la medida silábica y, por ende, el verso en su concepción convencional. Verso ahora que no tiene plan formal preconcebido y que asume a la sílaba y a la línea como base de la creación, y la línea –afirma en su famoso artículo de 1950 Olson– nace del respirar del poeta mientras escribe.²⁴⁷ El patrón del poema –y su rítmica– se construyen con la respiración-pensamental en el “campo” que es la hoja (el campo de lo poemático ya no será la métrica ni la versificación).

A partir de la década de 1960, México se mostrará receptivo a las poéticas norteamericanas. De ahí que se explique con naturalidad la escritura de, por ejemplo, Isabel Fraire y Ulalume González de León más otros casos semejantes. La ruptura-cambio formal

²⁴⁶ Heriberto Yépez, *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo xx*. México, CNCA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2002, p. 37-38. Olson habla de “la ley de la línea”, ya no de la ley del verso, puesto que para él la *sílaba* y la *línea* son los dos fundamentos del poema “abierto”. En sus palabras: “la sílaba es sólo el primogénito del incesto del verso (siempre, aquel asunto egipcio, ¡produce mellizos!). El otro hijo es la LÍNEA. Y juntas, estas dos, la sílaba y la línea, forman un poema, forman esa cosa –cómo llamarla, el Jefe de todo, la ‘Inteligencia Singular’. Y la línea surge (lo juro) de la respiración, del respirar del hombre que escribe, en el momento en que escribe...” (Charles OLSON, “El verso proyectivo”, en *El poeta y su trabajo, II*. México, BUAP, 1983, p. 34). Dos páginas adelante, Olson agrega enfático en su artículo que: “la respiración permite que TODA la fuerza motriz del habla entre de nuevo (el habla es lo ‘sólido’ del verso, es el secreto de la energía de un poema)”.

²⁴⁷ Charles OLSON, “El verso proyectivo”, en *El poeta y su trabajo, II*. México, BUAP, 1983, p. 34.

que se experimenta entre la década de 1960 a 1970 puede verificarse de manera clara en la obra de los autores que inician a publicar en estos años. Tal es el caso de Isabel Fraire, en su libro *Sólo esta luz*, de 1969, cuyo epígrafe inicial es de José Gorostiza, figura que no sólo orienta el espíritu del libro en cuanto a la luz que ocurre en las zonas ínfimas del ojo, sino que además sirve de homenaje a la tradición moderna de los Contemporáneos, quienes para los años 1960 eran considerados ya como los patronos de la poesía mexicana.

Ese primer libro de Fraire se debate entre la métrica tradicional del endecasílabo y el rompimiento del verso métricamente regular, tal como se ve a continuación:

dibujaré una rota enredadera
 por donde suben bosques de palabras
 dibujaré un encuentro de fulgores
 y un mar espeso de silencio muerto
5 en torno al hilo de palabras giran
 caballos de luz, recuerdos vivos
 perdiéndose en el aire de deseos
 desvanecidos
 hoy empieza otra vez
10 de nuevo empieza
 a partir de la palabra ayer truncada
 sobre la pregunta sin respuesta como sobre una piedra
 hoy empieza otra vez²⁴⁸

En este fragmento se comprueba cómo el endecasílabo de los 5 primeros versos se va “rompiendo”, hasta tener en la suma de dos versos un “semi endecasílabo” (versos 8 y 9 del poema: “desvanecidos / hoy empieza otra vez”). Otro aspecto interesante surge del análisis del poema, por ejemplo, que el verso que sirve de gozne al cambio de metro es un decasílabo; verso que bajo las licencias anteriores –gracias al uso de una diéresis para romper el diptongo en “recuerdos”–, bien se podría transformar en un endecasílabo. Sin embargo, es evidente que a Fraire ya no le importa respetar bajo estas normas la medida silábica total del poema. Por último, es notoria la ausencia de rima y la modificación del

²⁴⁸ Isabel FRAIRE, “Dibujaré una rota enredadera”, *Sólo esta luz*. México, Era, 1969, p. 63.

Se nota además cómo cambia la escritura de Fraire al contraponer al libro de 1969 (*Sólo esta luz*. México, Era, 1969) con el de 1977 (*Poemas en el regazo de la muerte*. México, Joaquín Mortiz, 1977), cuyo epígrafe inicial es –ahora– de e.e. cumings “y porque estás / siempre haciendo poemas en el regazo / de la muerte Humanidad // te odio”, poemario del que se advierten rupturas más arriesgadas.

De manera semejante, la obra de Ulalume González de León, muestra una poética que, desde 1968, se orienta a un decir más cercano a la función de la reflexión filosófica o sapiencial, a la fábula, al comentario erudito y, explícitamente, a la intertextualidad,²⁵⁰ sin descartar tampoco el retrato actual de la vida. De ahí que sus formas no se asienten plenamente en una rítmica acústica, sino, en su mayoría, en la semántica del texto. Traigo a colación los poemas “Palabras” y “Mujer que confía en no ser olvidada”, ambos del periodo 1968-1971, para comprobar cómo se verifica esto:

Quiero regalarte palabras
bellas palabras
 Están usadas pero duran toda la vida
 Quiero decirte: para siempre
5 No hables de falta de perspectiva
 Las palabras significan lo que uno quiere²⁵¹

He aquí una muestra de “Mujer que confía en no ser olvidada”:

20 Qué fácil para ti
 tomar aquel fulgor sin atributos
 convertirlo en el sitio de tus apariciones
 –Nuestra Señora de Amueblar la Ausencia–
 Qué fácil reponer tu nombre entre mis labios²⁵²

²⁵⁰ Georgina Socorro COMBE ARRECHE, “Ulalume González de León: ¿Una poética del plagio?”, en Samuel GORDON (coord.), *Poéticas mexicanas*. México, Eón-UIA, 2004, pp. 135-180.

²⁵¹ Ulalume GONZÁLEZ DE LEÓN, “Viejo y palabras”, *Juegos* [1968-1969] en *Plagio*. México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 26.

²⁵² Ulalume GONZÁLEZ DE LEÓN, “Mujer que confía en no ser olvidada”, *Comentarios* [1969-1971] en *Plagio*, p. 61.

La influencia de la poesía norteamericana no puede ser más evidente en estos tres últimos autores citados y, con ella, nos percatamos de la necesidad de discutir nuevas categorías de análisis poético. No sólo nos sirve lo que se diga del verso proyectivo, por ejemplo, sino que habrá de hacerse una poética del verso proyectivo en su aclimatación al español, cuyo resultado no puede ser idéntico al uso que se le da en lengua inglesa, así como se distingue en sus matices el soneto petrarquista del soneto gongorino.

De la misma forma en que los tres autores citados propician cambios en la forma del poema, los autores reunidos en *Poesía joven de México*, nacen insertos en una tradición que poco a poco se aleja del verso métricamente regular. De los cuatro poetas que integran el libro colectivo, la excepción será Alejandro Aura (1944-2008), pero Leopoldo Ayala, Becerra (1936-1970) y Garduño (1945-1980) muestran que el versículo responde plenamente, desde esta primera publicación, a sus necesidades creativas. Muestras son, por ejemplo, “Yo acuso” de Ayala (pp. 81-85), “Oscura palabra 1” de Becerra (pp. 89-90) y “Condición del tiempo”, del olvidado Raúl Garduño (pp. 119-123), del que cito a continuación unas líneas como mínimo homenaje al desaparecido poeta:

Era la noche abismándose en tu cuerpo,
 la reparación de unos cuantos asombros para pronunciar el invierno,
 la oscuridad pensativa como una águila ordenando sus plumas,
 usando su respiración para avanzar más allá de sus escombros,
 era el recinto donde un instante es la esbeltez de la sombra,
 tú disponías la vida con sonrisa que el aire olvidó en tu rostro,
 la noche depositaba en tus manos una oración profética,
 la noche abundante en tus ojos como una serpiente de luz
 la noche dentro de una casa...²⁵³

²⁵³ “Condición del tiempo”, en *Poesía joven de México*. México, Siglo XXI, 1967, p. 119.

Para comentar con mayor detenimiento las características del grupo, nos detendremos en el primer poema de José Carlos Becerra, “Blues”, publicado en el *Anuario de la poesía mexicana 1961* (1962):

No era necesaria una nueva acometida de la soledad
para que lo supiera.
Navegaba la mar por un rumbo desconocido para mis manos.
Donde el amor moró y tuvo reino
queda ya sólo un muro que avasalla la hierba.
Queda una hoja de papel no en blanco
donde está anocheciendo.
Donde goteaba luceros una noche
sobre unos hombros limpios como verdad mostrada,
sólo queda una brisa sin destino.
Donde una mujer fundara un beso,
sólo árboles postrados al invierno.

Y no era necesario decirlo.
El corazón sin que sea una lágrima
puede sombrear las mejillas.

La ventana da a la tristeza.
Apoyo los codos en el pasado y, sin mirar, tu ausencia
me penetra en el pecho para lamer mi corazón.²⁵⁴

En el texto no sólo se clarifica esta “dimensión” espacial de la línea poética. Es imposible ahora estudiar este tipo de poemas con los moldes anteriores. Si nos diéramos a la tarea de citar, por ejemplo, “Oscura palabra”, la imposibilidad de tales estudios se haría cada vez más evidente, pues un mismo versículo puede ocupar 3 o 4 líneas. De ahí que si el “verso” se ha roto, con él también las implicaciones métricas se desdibujan, de tal suerte que la configuración rítmica tiene que apoyarse en otros elementos.

Como se advierte, el recorrido por los autores de estas décadas puede ser inagotable para entrever el estado de la cuestión. Faltan seguramente por estudiarse los casos de Gloria

²⁵⁴ José Carlos Becerra, “Blues”, [1962], en *El otoño recorre las islas*. México, Era, 1985, p. 37.

–me cuenta–, y se fue tras de su alma
 con su paso extraviado y generoso
 el miércoles pasado...²⁵⁷

También faltaría examinar la escritura de Gerardo Deniz, quien desde su primer libro (*Adrede*, 1970), incluye al mismo tiempo sonetos y poemas en verso libre, pero del cual sabemos que con el tiempo se hará más compleja la forma del poema en sus libros posteriores. Su propuesta será venero del que se refrescan los jóvenes poetas, a tal grado que es Deniz hoy en día uno de los poetas mayores –junto con David Huerta– más respetados por su trabajo.

Si bien en el primer libro de Gerardo Deniz aparecen 7 sonetos en la serie “Mayo”, no por ello podemos olvidar que también desde ese primer libro la dinamización del verso ofrece problemas nuevos, como en “Madrigal sexto”:

A través del caldo de encéfalo batido asciendes seria, dístico;
 en la orilla exprimes tiritando tu vestido y sigues hacia arriba,
 constelación
 de líneas rectas que unen astros en puntos arbitrarios
 –cadera, codo, ajorca; panoplia traslúcida
 cual si sobre ti, que aromaba maderas, hubiese rodado un tanque
 fragante a devenir histórico. Transfiguración.²⁵⁸

²⁵⁷ Abigael BOHÓRQUEZ, “Llanto por la muerte de un perro”, en *Fe de bautismo* [1960] en *Las amarras terrestres. Antología poética (1975-1995)*. México, UAM, 2000, p. 65. Hay que aclarar que el registro poético de Bohórquez lo mismo domina las tradiciones homoeróticas que las alusiones arcaizantes al estilo de la poesía del Arcipreste de Hita o el coloquialismo más puro de la tradición del medio siglo mexicano. Para ofrecer una mínima muestra de ello, cito a continuación el poema “Canción de la Ciudad de México bajo la tormenta y de la lluvia sin Laura”, donde se mezcla el tópico petrarquista con la poesía a la ciudad que se hereda de Huerta, principalmente, en México: “Pegasos dispsosfóbicos / alzan el vuelo y Bellas Artes queda / hipopotámica / irremolcable ya bajo la lluvia. / Telégrafos fatiga sus alarmas, / hacen olas sus sótanos tribales, / y Donceles mira pasar damnificadas togas, / birretes, estatutos, decretos, desacuerdos, / lábaros desteñidos en la negra corriente”, en *Las amarras terrestres* [1969] en *Las amarras terrestres. Antología poética (1975-1995)*. México, UAM, 2000, pp. 136-137.

²⁵⁸ Gerardo DENIZ, “Madrigal sexto”, en *Adrede*. México, Joaquín Mortiz, 1970, p. 115.

Aquí notamos la presencia de acentuaciones esdrújulas en las palabras, líneas de diferente extensión, sin aparente justificación gramatical del corte –se puede agregar también un posible encabalgamiento, según lo decida el lector–. Existe también la búsqueda de un extrañamiento en el texto al construir espacios de quiebre entre la sintaxis de la línea poética y el sentido que nos ofrecen.

Por ejemplo, al final de la primera línea citada cuando aparece la palabra “dístico” después de una coma y seguida de un punto y coma. Lo anterior obligará al lector a realizar una pausa antes de la palabra final. Esta pausa al final de la línea se percibe doblemente por el desvío en el sentido entre esta palabra y el contexto precedente.

El resultado que tenemos con Deniz puede ser calificado por algunos como producto de la hibridación de estrategias textuales reconocibles para la prosa y para la poesía, mientras que otros lo identifican como un autor que lleva la forma poética hacia terrenos que no se habían explorado en nuestro país. Pese a la dificultad por comprender el sentido “literal” del texto, la oscuridad en Deniz no sólo es producto de la erudición, sino también de la ironía que los alienta y, por supuesto, de la tensión que surge en el lector al intentar reconocer un patrón rítmico huidizo.

Por otra parte, las obras de Orlando Guillén y de Max Rojas son igualmente atractivas en una revisión que tenga por objeto el estudio estricto de las formas y los temas no canónicos en la poesía mexicana. En lo que se refiere a su relación con el ritmo y esa escritura que canta con ira, queda por explorar cómo el tono de queja, el registro léxico o la insistencia en determinadas repeticiones apoyan la configuración de una rítmica particular.

Desbaratado el grito, el silencio que cruje en la escalera,
 el sonido que llega de repente para decir no hay nadie,
 nadie grita *tu nombre*, nadie *te espera*, *nadie camina*
 por la calle recogiendo *tu sombra* partida en pedacitos,
tu esqueleto partido en pedacitos, nadie *te extraña*,

puedes echarte a caminar mascando *tu tristeza*,
 puedes perderte para siempre en *tu tristeza*,
 nadie grita *tu nombre*, nadie *te espera*²⁵⁹

Tal como se percibe, además de los rasgos mencionados, hay un deliberado uso de la repetición en el poema para establecer un retorno que contrasta con el cariz narrativo del texto. Esas repeticiones agregan también periodicidad a la lectura, tanto en lo relacionado con el aspecto semántico, como en su forma. Ejemplo de esto último es la línea “nadie grita *tu nombre*, nadie *te espera*”, donde a la repetición marcada en cursivas se agrega la sensación de periodicidad fundada por la repetición del pronombre “nadie”. Por su parte el paralelismo posicional se percibe claramente al final de la línea 3, 5 y 8: nadie camina, nadie te extraña, nadie te espera.

Descubrimientos semejantes podemos esperar de una lectura atenta de David Huerta, quien con *El jardín de la luz* (1972) y *Cuaderno de noviembre* (1976) muestra líneas escalonadas, el empleo de sangrías distintas para los versos y el uso de versículos, elementos que en su conjunto intervienen en la concepción del ritmo.

En los corredores de obligada penumbra,
 en las bodegas de sombras leales e impenetrables,
 en vastas zonas deterioradas como la noche en la ciudad,
 veo algunas veces la trayectoria de meticulosas lastimaduras.
 (He observado cómo el otoño da vuelta a las cosas, les devuelve un
 color de olvido y pesadumbre,
 y sin embargo era una sombra que subía sobre la garganta del cielo
 enrojecido, apacible, tenso como una cuerda.)²⁶⁰

De lo anterior se desprende que son justamente los años que median las décadas de 1960 y 1970 cuando los cambios formales en el verso rompen definitivamente lo que hasta entonces era norma en México. Durante estos años, los autores exploran nuevas

²⁵⁹ Max ROJAS, “Elegía como grito para una tarde de diciembre” [1965], en *El turno del aullante*. México, Claves Latinoamericanas, 1983, p. 14 (las cursivas son mías).

²⁶⁰ David HUERTA, “En los corredores de obligada penumbra”, en *Cuaderno de noviembre*. México, Era, 1976, p. 15.

posibilidades con el verso y, por ende, nuevas posibilidades métricas y rítmicas. En ese sentido, este capítulo sólo es el marco de trabajo que justifica la razón, por la cual un estudio del ritmo del verso libre debe partir en México de aquellas obras que se publican a partir de estos años y no antes. Para mayor estabilidad hemos elegido aquí como corpus de análisis aquellas obras que se publican ya en la década de 1970, dando por sentado que no pertenecen al periodo de transición, sino directamente al verso que se puede denominar plenamente “libre”.

Sin embargo, el trabajo realizado arroja otra certeza: si son tantos los poetas que ejercitan con atractivos resultados dichas exploraciones, ¿a quién elegir? Es imposible examinarlos a todos, pero también poco útil concentrarse en uno solo de los autores que lo practican, puesto que hemos sugerido que existe una diversidad de realizaciones del verso libre y, por ende, de rítmicas en ellos. Si nuestra finalidad es indagar la rítmica en el verso libre hay que elegir un corpus que integre con amplitud algunas de sus realizaciones más evidentes para comprender en una dimensión más profunda. Por ello considero que al elegir el corpus de estudio a partir del cual se examinará el ritmo deben seguirse las siguientes directrices: 1) elegir autores que inicien a publicar en la década de 1970 –periodo en el cuál ha quedado claro que el verso libre establece su cabal distinción frente al verso métricamente regular–, de tal suerte que las obras estudiadas estén plenamente integradas desde sus periodos iniciales a la escritura de verso libre; 2) que los poetas seleccionados sean reconocidos por la crítica y el medio como autores importantes para la historia mexicana, tanto en función de la solvencia estética como de la calidad artística; 3) que no pertenezca a una misma estética para no restringir el resultado de los análisis rítmicos a un mismo tipo de escritura poética y, 4) que representen formalmente un espectro amplio y atractivo de lo que es el verso libre en la poesía mexicana.

Al margen de estas directrices, son varios los candidatos que, por lo atractivo de su trabajo en lo relativo al dinamismo rítmico, podrían elegirse para el estudio aunque comenzaron a publicar antes del periodo marcado. Ellos son, por sólo dar cinco nombres: José Carlos Becerra, Gerardo Deniz, José Emilio Pacheco, Octavio Paz y Efraín Huerta. Ahora bien, entre aquellos que publican a partir de 1970 también existen casos atractivos cuyo análisis sin duda arrojaría resultados valiosos al comprender la rítmica del verso libre en México: Alberto Blanco, Jorge Esquinca, Gloria Gervitz o David Huerta, son cuatro ejemplos de ello.

Sin embargo, la necesidad de delimitación nos obliga a elegir un corpus reducido para su mejor análisis. Por ello, destacamos a Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes del gran panorama de poetas del periodo, puesto que además de cumplir con las características aquí planteadas, están entre los autores que han merecido mayor atención por la crítica, así como reconocimiento dentro del medio gracias a la calidad de su propuesta escritural. Su obra nos sirve para sondear las características más comunes de la configuración rítmica en patrones específicos: el versículo de Bracho, el verso libre de Hernández y una dimensión escritural que lo mismo se tiñe en ocasiones de uno y otro con Jaime Reyes.

En último caso, esta justificación no puede dejar de lado la riqueza de la tradición poética mexicana esbozada apenas aquí. La selección debe asumirse como una muestra de lo que se podría investigar sobre el ritmo en estos y otros autores mexicanos. En síntesis, desde este umbral se entenderá cómo la escritura de Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes son apenas una muestra –sin embargo muy sólida– de lo que el verso libre nos exige explorar para comprender la dimensión de sus particularidades rítmicas.

En este mismo sentido, no podemos comenzar el análisis de nuestro corpus en el siguiente capítulo sin antes proponer una conclusión de lo observado hasta ahora. En relación directa con nuestro tema, diremos que tal parece que para estas fechas resulta correcto pensar que la regularidad rítmica auditiva se ha asentado en la “estabilidad” de la posición acentual dentro del verso. Es decir, pese a la crítica al lenguaje poético que se hizo desde inicios del siglo XX, gracias a los movimientos de vanguardia o al agotamiento y ocaso de la estética modernista, a la inclusión del estilo coloquial o conversacional que se advierte desde la década de 1920 y que se consolida a mediados del siglo, el trabajo de aquellos autores se concentró principalmente en el rompimiento de la medida silábica regular en todo el poema, en la consolidación de nuevas disposiciones espaciales del verso en relación con los sentidos buscados, en la abolición de la rima final de verso y en el rompimiento de la organización estrófica regular. Pese a ello, la regularidad que sí se respetó –aunque no totalmente– en las primeras décadas de la primera mitad del siglo XX en México es la relativa al acento (la mayoría de los casos sólo relativa al acento inicial de cada verso libre). De ahí que podamos concluir también que la “estabilidad” acentual en el verso tendrá los primeros cuestionamientos profundos no en esos años de las vanguardias, sino más específicamente en la escritura de los años de 1960.

Lo anterior no deja de ser interesante para definir la naturaleza rítmica de la poesía contemporánea, puesto que si asumimos que el acento es el elemento que más sólidamente resistió la crítica de la versificación regular y sólo se hará inestable en su posición hasta la década de 1960, quedará entonces por determinar cómo se comportará el acento posteriormente a esta etapa de transición. Es decir, si ya el acento parece no otorgarle al poema la regularidad necesaria para la configuración del ritmo (desde lo auditivo), quizá sea porque tal elemento se sustituirá por otro en los poemas de verso libre, o quizá porque

simplemente se continuará de manera distinta gracias a las nuevas posibilidades que permite la variabilidad métrica de las obras contemporáneas.

Lo que sí podemos extraer de todo lo anterior es que: 1) la etapa de “ocaso” del poema de métrica regular se da en la década de 1960; 2) que si bien con *La espiga amotinada* aparecen visos ya claros del versolibrismo, este grupo todavía recurre a las formas medidas para dialogar con la tradición; 3) que la acentuación regular al inicio de cada verso será el último bastión que “sobreviva” de la versificación tradicional en esta etapa de cambio; 4) que el sustrato rítmico de las obras, hasta la década de 1960, es de carácter auditivo, fruto del predominio de la base acentual.

No será, entonces, sino con los autores posteriores que la rítmica acústica empezará a coexistir con ritmos semánticos, sintácticos o espaciales, lo que obliga a establecer una nueva concepción del ritmo poético y, por ende, nuevas maneras de acercamiento a este fenómeno para la mejor comprensión del poema contemporáneo.²⁶¹

Hay que aclarar que esta lenta y paulatina “pérdida” del metro fijo en el poema, dará como fruto la gradual aceptación de formas como el verso blanco, el versículo y el verso libre, así como también el poema en prosa. Con la pausada apertura del molde métrico, a la

²⁶¹ Tal como se ha aclarado atrás, el empleo del verso libre no tiene por finalidad “desaparecer” las formas medidas. De ahí que no hay que tomar literalmente los verbos sobrevivir” –de este párrafo– y “perder” –del próximo–, puesto que se entiende que la tradición métrica en general no es lineal ni jerárquica, sino multilineal y abierta. A pesar de que se hable reiteradamente de “la instauración del verso libre” o del “trayecto hacia el verso libre” estas dos expresiones poseen sentidos de los que me quiero deslindar. En principio, al referir como hipótesis la instauración del verso libre en la década de 1970, no por ello se olvidará que esa “instauración” no clausura las otras tradiciones formales en la lírica. Tal como se desprende de lo visto en este trabajo, las distintas tradiciones coexisten sanamente a lo largo de los años. Por otra parte, al señalar que hay un “trayecto” hacia el verso libre, no por ello se debe entender que hay un natural flujo de la poesía hacia el verso libre (con la consecuente desaparición del *poema medido*), como si fuera la poesía un camino lineal y el pináculo de esa progresión fuera el verso libre. Por el contrario, al referir el trayecto hacia el verso libre lo entiendo como sólo uno de los múltiples trayectos formales que se dan en la lírica del siglo XX.

par se fue modificando la percepción auditiva del poema (o por lo menos de algunos de sus rasgos identificables para el receptor). Poco a poco también el poema hubo de cambiar sus rasgos auditivos y aderezarlos con algunos otros que –igualmente– ya existían, pero que no tenían un papel preponderante en la configuración estructural y rítmica del poema a los ojos del lector. Esos rasgos son la sintaxis y la semántica, no sólo de lo que se enuncia en sí en el discurso poético, sino de la semántica que se “distribuye” en el campo donde se presenta/visualiza el poema, es decir, su disposición espacial y material. De ahí que el ritmo, conceptualizado casi siempre desde los rasgos acústicos, también exige ahora del lector la percepción de esos y otros rasgos en el poema.

Hasta ahora hemos mencionado 1) el cambio de la norma medida por una fluctuante en la métrica de los poemas del siglo XX mexicano, 2) la paulatina ausencia de rima, 3) la ruptura de patrones estróficos, 4) la coexistencia cada vez más recurrente de líneas versales de corta extensión al lado de tiradas de versos más largos, sin que esto responda a un patrón o diseño estructural previo que se siga en todo el poema, y 5) la “emergencia” de rasgos no acústicos en el poema para conseguir la regularidad en los patrones. Todo esto se vincula evidentemente con el surgimiento del verso libre pleno, a la agrupación de núcleos métricos en los poemas de verso libre y la regularidad –también en núcleos aislados dentro de todo el poema en verso libre– del acento inicial del verso; pero también de forma paralela, con la cabal aceptación del texto poético que aparece a los ojos del lector como algo que ya no es igual al poema de antaño y, por ende, necesita de nuevos modelos teóricos para comprenderse.²⁶²

²⁶² Al perderse el asidero, al cual se remite siempre al hablar de ritmo –la métrica como estabilidad del “verso”–, los críticos se enfrentan a obras que, en principio, son juzgadas como no-poéticas o poco poéticas por carecer de metro regular. De ahí que esa crítica la mayoría de las veces fuera negativa, puesto que el poema al no tener métrica y presentar

Con esta apresurada identificación histórica de indicios que se hizo en este capítulo –a todas luces siempre pequeña en su *corpus* frente al abundante panorama poético, pero que sirve para arrojar hipótesis operativas a partir de las cuales trabajar–, se muestra que sin duda esta eclosión del verso libre en el siglo XX mexicano también se desarrolló a la par de la emergencia del poema en prosa –quizá también de la prosa poética–, de la consolidación del verso blanco y de la actualización de formas medidas que a lo largo del todo el siglo XX siguen poseyendo vigencia, como el soneto y el haiku, por ejemplo. Ni el poema en prosa desplazó totalmente al verso métricamente regular, como tampoco lo hizo el verso libre, puesto que en el terreno de la tradición poética la coexistencia de tales procedimientos constituye su riqueza.

En este mismo sentido, cabe aclarar que con el paulatino desdibujamiento del aspecto auditivo como eje de la rítmica en el poema, aflorarán la semántica, la sintáctica y la espacialidad. Sin embargo, no quiero afirmar con esto que tales aspectos sean “nuevos” y surjan hasta la década de 1970. Lo que postulo es que ahora se vuelven fundamento en el verso libre porque funcionan como elementos de configuración rítmica del poema, tarea que antes recaía en el aspecto acústico-temporal.

De igual manera, esta tesis no se debe leer como una crítica a los poemas que ahora ya no ejercen los patrones métricos. Ya es por todos comprendido que el poeta instaure la poesía en formas diversas. Tampoco es nuestro afán –cuando se dice que determinados poetas se alejan del canto, de la poesía como canción al utilizar el verso libre–, afirmar que

una disposición versal novedosa, no podía ser considerado dentro de los parámetros tradicionales. Afortunadamente el paso del tiempo nos hace ver que la poesía no es consustancial al verso métricamente regular y que los poetas que escriben en verso libre pueden ser tan buenos o malos como los buenos o malos poetas de *versos medidos*. Esta *nostalgia de la métrica* por parte de los críticos no hace sino limitar la propuesta –y por consiguiente la rítmica– a una característica particular de los poemas.

ellos se han alejado de la “poesía”.²⁶³ Para ello bastaría recordar que la poesía ha tenido muchas otras funciones y medios de ejercerse, ya sea como canto en la lírica más plena, pero también como rezo o plegaria, o como habla “para uno mismo” o, en su vertiente épica, como un “relato” para la comunidad. No toda poesía es canto ni todo canto tiene por qué ser identificado con lo poético.

Si desde páginas atrás se apuntó el alejamiento del verso libre de la canción, esto debe entenderse no como una carencia de los poetas modernos o un demerito de la poesía actual frente a la del pasado, sino como la instauración que algunos poetas modernos han hecho de nuevos mecanismos o variantes de su confirmación poética. Negarse a ver esto sería caer en el absurdo que intentaría ver en ciertos poemas de factura coloquial que evidencian la apropiación de discursos periodísticos, mercadológicos, políticos, radiofónicos, etcétera, un “canto”. No se les “quita” nada a estos poetas si se asume que no poseen la rítmica de la canción. Es más, considero que estas mismas poéticas lo que piden es que la crítica expanda sus lineamientos críticos; de ahí que “medir” a esas obras con términos que ellas mismas pretenden rebasar, es un anacronismo.

²⁶³ Si bien en un principio pueden identificarse como idénticos los términos poema y canto (poeta/cantor), hoy en día se comprende que poco a poco la canción se ha separado del poema. Poesía y canto devienen en conceptos y actividades distintas. Si antes la poesía era (o aspiraba) a ser canción; en la actualidad nada le “quitamos” a los poetas modernos al decir que no hacen cantos. A lo que ahora aspiran es a crear poesía. De esta forma –y para no romper la misma línea– diremos que antaño pensar en el ritmo era asumir al ritmo de la música como el único válido para legitimar al poema; hoy distinguimos entre un ritmo propio de la música y otro de la poesía. (Por supuesto, el punto medio de este sería la poesía popular que se musicaliza). Sin embargo, al distinguir entre ritmo musical y ritmo poético, nos referiremos a esa poesía escrita que no nace con la estricta finalidad de musicalizarse, cantarse (evidentemente esto no priva de que en el futuro algún cantante lo haga) o de escucharse armónicamente en la lectura en voz alta. Tal como ocurre con esta identificación inmediata y miope, al decir ritmo poético se asume una correlación directa entre ritmo y poesía medida, como si los poemas no *medidos* no fueran rítmicos.

Por último, en este capítulo, nuestro interés concreto ha sido llamar la atención sobre una necesidad, una necesidad imperativa: el estudio de la rítmica (en vinculación con la métrica) en las propuestas poéticas contemporáneas de verso libre de lengua española para construir discursos alternativos a los que comúnmente se acude para hablar sobre el ritmo en poesía.

CAPÍTULO III

LA CONFIGURACIÓN DEL RITMO EN LA POESÍA MEXICANA DE VERSO LIBRE: MODELOS DE INTERPRETACIÓN

I. TRES MODELOS DE INTERPRETACIÓN Y TRES EQUÍVOCOS POR DISCUTIR

Quizá todo texto nace de la conciencia del fracaso, de una necesidad primaria por explicar aquello que se encuentra justo un paso más allá del límite de nuestro conocimiento. Nada más revelador, en ese sentido, para plantear el germen que se encuentra detrás de esta investigación sobre el ritmo en poesía de verso libre que la aceptación del fracaso.

Me explico. De entrada habrá quien juzgue pretencioso abordar un tema como éste y discutirlo en un volumen de tan breves páginas; sin embargo, aclaro que la finalidad que se busca con este trabajo es contribuir a la comprensión de los procesos de configuración rítmica al leer poesía contemporánea (primordialmente de textos poéticos mexicanos del siglo XX).

No se olvide que las herramientas críticas que regularmente se utilizaban para estudiar el ritmo en el pasado se definían a partir de recursos que han dejado de ser centrales (o que simplemente ya no se emplean con igual frecuencia o importancia en la poesía actual): el metro regular, los patrones acentuales estables, la rima y la estrofa. Por estas razones, es necesario reformular la opinión que priva sobre el ritmo en la poesía, puesto que en la mayoría de los casos se sigue pensando al texto poético únicamente en su relación con la música, con el verso o con la armonía, sin caer en cuenta que, desde hace muchos años, el texto poético se extiende más allá del peso de lo auditivo, que ha dejado atrás la noción general que se tenía del verso y que, en su factura, emplea también el armónico desorden y la alteración de patrones como apoyatura de su propuesta. Sólo en la medida que se contemple el estudio de un corpus poético que se aleje de la visión cándida

que se tiene de la poesía, podrá expandirse nuestra discusión sobre lo que es el ritmo poético.²⁶⁴

Tal como se sostuvo páginas atrás, la concepción del ritmo que aquí se plantea incide directamente no sólo en los rasgos formales del texto poético, sino también en la percepción que haga de ellos el lector y, en consecuencia, en la generación de sentido global del poema. De ahí que pensar que estas páginas cristalizan y definen *estáticamente* todas las cualidades rítmicas de los poemas de Bracho, Hernández y Reyes es un error (error semejante sería postular la escritura de estos tres autores como muestra de todos los procedimientos que la lírica mexicana de verso libre emplea para configurar el ritmo).

Un rasgo definitorio de la poesía de verso libre es precisamente la diversidad con la que se presenta ante los lectores y, si entendemos que hay evidencias formales que ayudan en la configuración del ritmo, es natural pensar que el lector no percibirá con igual magnitud cada aspecto que exhiba el poema. Por eso mismo, no pueden comprenderse todos los sentidos del poema (ni tampoco todos los sentidos rítmicos) que afloran en él mediante los juicios de un solo lector. Por ejemplo, mientras un lector ponga énfasis en la

²⁶⁴ En el capítulo previo se aclaró la distinción entre poema de métrica regular –aquellos que responden a patrones de versificación estables, como evidencia inmediata de la forma de composición– frente a los poemas de “verso liberado” –aquellos que se alejan de la tensión entre la medida y la ruptura del metro (los que partían de su pretensión por discutir u oponerse a los *poemas medidos*, tal como sucede en el periodo modernista y de vanguardia, transición natural que, con los años, devino en verso libre pleno). Para fines concretos, en este trabajo llamamos verso libre al texto que nace con una aceptación de su realidad (sin oponerse a lo medido, ni como “carente” de metro o deudor de los parones fijos). El verso libre debe discutirse como lo otro que es, con sus propias reglas. De igual forma, el verso libre debe distinguirse de la poesía visual (“poesía no lineal”, bajo la concepción de Marjorie Perloff en “After Free Verse: The New Nonlinear Poetries”), en el cual pueden existir líneas poéticas, pero de naturaleza distinta al verso libre. Si bien en ambos –verso libre y poesía visual– existe la necesidad de visualidad por parte del lector, el verso libre no deja nunca de ser lineal en su horizontalidad ni de supeditar el carácter visual al sentido lingüístico que esa línea textual pueda generar (a diferencia del poema no lineal, donde los sentidos de la imagen que forma la letra, la palabra o la línea tienen igual valor en la interpretación global del poema).

distribución de aliteraciones, sin observar que la construcción estrófica puede tener la misma importancia rítmica (pues subraya silencios o intervalos que definen ciclos), no se podrá hablar a cabalidad del ritmo en poesía. De ahí que, estoy cierto, discutir una teoría del ritmo es tarea que excede las fuerzas de un único sujeto.

Asumo entonces ese fracaso por comprender todos los sentidos del poema y, por ende, las resonancias que el ritmo pueda tener en las múltiples lecturas que se realicen de manera responsable de los textos. Asumo el fracaso con la intención de hacer de él un triunfo útil para mis fines (muy claramente delimitados): contribuir a repensar la noción de ritmo a partir de la escritura particular de tres poetas mexicanos, comprender al ritmo en tanto unidad estructurante del texto, aclarar procedimientos concretos que se emplean para configurar el ritmo, establecer las relaciones directas que hay entre la forma y el ritmo, así como advertir algunos de los efectos suscitados por el ritmo en el lector y evidenciar de manera explícita su incidencia en el sentido global de poemas particulares.

Para facilitar el alcance de estos objetivos, he dividido el último capítulo en tres apartados en los que se estudia a cada poeta del corpus por separado, facilitando con ello la identificación y estudio de los elementos y procedimientos que se han destacado atrás como coadyuvantes en la configuración del ritmo.

Sin embargo, para iniciar la discusión sobre el ritmo en el verso libre y a manera de prólogo de lo que veremos en los tres siguientes apartados, traigo a colación un breve trabajo –“En torno al verso libre”– que Tomás Navarro Tomás escribió justo en la transición de 1960 a 1970 –periodo central dentro de la hipótesis de este trabajo–, al comentar el libro *Métrica del siglo XX*, de Francisco López Estrada.²⁶⁵ Ahí se alude muy

²⁶⁵ Tomás NAVARRO TOMÁS, “El torno al verso libre” [sobre Francisco López Estrada, *Métrica del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1969], en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel,

claramente a tres de los equívocos más reiterados que comúnmente se expresaban –y que desafortunadamente muchos analistas de tendencia conservadora siguen sosteniendo– al acercarse al ritmo de verso libre: 1) el error de limitar al ritmo en poesía a la base temporal fija y medida en el texto (falsamente equiparada con el metrónomo), más allá de la percepción de anacronías, rupturas temporales o de patrones creados sobre intervalos de tipo visual, formal o gramatical como configuradores del ritmo; es decir, la negación de que a partir de bases sintácticas, visuales, espaciales, semánticas (además de acústicas) se pueden organizar regularmente los elementos que habrán de repetirse o aparecer paralelos en la lectura; 2) la centralidad que se le otorga al acento silábico como única manera de marcar la palpitación rítmica (esto es, pasar por alto que la repetición o paralelismo de una estructura sintáctica, de una palabra, de una frase, del uso espacial en la página, de un sonido particular... pueden asumirse como vías análogas de *alzada* o *palpitación* periódicas), en última instancia, errar al considerar que en la organización del ritmo sólo interviene el medio acústico y, en específico, la noción del acento todavía ligado a la medida silábica; por último, 3) la incomprensible negación de que el verso libre tenga naturaleza propia, puesto que los analistas se empeñan en buscar “metros” reconocidos en las unidades versales *para sustentar que no hay ruptura con la tradición*, desatendiendo que la naturaleza del verso libre, aunque usa todos y cada uno de los aspectos que aparecían en el verso métricamente regular, *precisamente marca su diferencia con los poemas métricamente regulares por la independencia que mantiene frente la métrica*.

La discusión de estos tres malentendidos a los que alude Tomás Navarro Tomás nos servirá como telón de fondo para, a la vez que desmentirlos, evidenciar cómo es que el

1973, p. 383. Parafraseo los tres aspectos que postula Navarro Tomás en su reseña y, en todos los casos, los retomo en lo que se vincula directamente con el tema central de mi investigación.

verso libre de los tres autores analizados configura sus propios procedimientos rítmicos. El aspecto de la temporalidad será abordado en el apartado dedicado a Coral Bracho, mientras que lo vinculado al acento y lo acústico se examinará cuando se hable de Francisco Hernández. Por último, el tercer apartado, dedicado a Jaime Reyes, estará teñido por la discusión sobre la naturaleza particular del verso libre y la regularidad ritmante.

Los tres estudios tienen la finalidad de cuestionar por medio del análisis esta tríada de equívocos, así como de corroborar que los procedimientos de repetición, paralelismo, regularidad y progresión-regresión son base de la configuración rítmica en el texto poético, sin importar si se trata de versos métricamente regulares o de versos libres.

II. VERSÍCULO Y RÍTMICA EN CORAL BRACHO

Al asumir, como algunos críticos lo han subrayado, que en la poesía latinoamericana del siglo XX puede identificarse la presencia de una poesía de tendencia neobarroca y otra de estilo coloquial (o conversacional),²⁶⁶ no resulta arriesgado considerar entonces –bajo esa premisa– que a ambos modos de escritura debieran distinguirlos también tonos, temas, empleos de la referencialidad... y rítmicas particulares. En el capítulo anterior comentamos brevemente las poéticas coloquiales de mediados del siglo y atisbamos que no hubo cambios significativos en relación a los modos de configuración rítmica, razón por la cual la escritura de Coral Bracho –muchas veces ligada directamente al neobarroco– es doblemente atractiva, ya que en el análisis de sus poemas distinguimos algunos aspectos

²⁶⁶ Véase Enrique MALLÉN, *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. México, Aldus-Conaculta, 2009. Según esta antología: “la escritura ‘neobarroca’ como la ‘poesía del lenguaje’ van más allá de la pura representación, teniendo como meta final una percepción abierta ‘polireferencial’ estrechamente ligada al lenguaje...” (“Prólogo”, p. 11, *Antología crítica de la poesía del lenguaje*).

que precisan los orbes dentro de los cuales se desarrolla la rítmica del verso libre contemporáneo.²⁶⁷

Dentro de esa reducción extrema que plantea el esquema de las dos tradiciones en la poesía latinoamericana, la obra de Coral Bracho ha sido reiteradamente afiliada al ámbito neobarroco. Sin embargo, esto nos aclara muy poco las cualidades del trabajo que desarrolla la poeta por medio del versículo y, por ende, de las implicaciones que se relacionan con la configuración del ritmo en su poesía. La tarea que aquí proponemos se orienta en discernir cómo es que en sus textos participan y se integran elementos que configuran el ritmo.

Por último –tal como se aclaró en los capítulos previos– la rítmica del verso libre tampoco puede asumirse ciegamente como opuesta a la rítmica de verso métricamente regular. Si el verso libre ya no deposita en el tiempo acústico toda la base de su rítmica, no quiero decir con esto que el verso libre se conciba fuera del tiempo o no utilice en su realización aspectos temporales, sino que ahora hay otras bases mediante las cuales los poetas establecen patrones, ciclos o frecuencias en intervalos perceptibles.

Bajo esta perspectiva, y para entrar en materia, no se olvide que el acento (elemento temporal cuando se trata del verso métricamente regular) es una marca prosódica inherente

²⁶⁷ No es mi intención apoyar ciegamente la existencia de ambas tradiciones y, con ello, reducir la diversidad de estilos que existen en la escritura de lengua española en América, sin embargo, parto de la reducción que postula esta propuesta con la única finalidad de contrastar los recursos que utiliza Bracho con los empleados por los poetas comentados en el segundo capítulo y, con ello, considerar cómo es que los poetas contemporáneos buscan de muy diferentes maneras configurar el ritmo en sus obras. Como guía general para discutir al barroco y al neobarroco remito a los trabajos de Severo Sarduy, Omar Calabrese y, en el terreno de la poesía, a las antologías *Trasplatinos* (México, El Tucán de Virginia, 1991), *Medusario* (México, FCE, 1996), *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. Para el caso particular de Coral Bracho. Es revelador, asimismo, el libro de Ronald HALADYNA. *La contextualización de la poesía posmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho* (Toluca, UAEM, 1999).

al lenguaje, de ahí que en el verso libre esté presente, sólo que ahora ya no con el privilegio del que gozaba antaño.

De igual manera, las tareas que cumplía el acento silábico como eje intensivo fijo a lo largo de toda la unidad versal (en la 4ª, 6ª y 10ª, por ejemplo, al hablar de un endecasílabo como “polvo serán, más polvo enamorado”), aparece ahora –en el caso del primer acento del verso– de manera fluctuante en sílabas métricas cercanas (por ejemplo, en la 4ª, 5ª o 6ª sílaba, tal como lo constatamos en el segundo capítulo), por lo cual se asume que la función intensiva y de marcar intervalos que desempeñaba el acento ahora puede ser llevada a cabo por repeticiones de otro tipo.

Ya no se trata únicamente de repeticiones de intensidad en el verso libre, de modo que podemos encontrar ejes intensivos acústicos (acentos y fonemas: evidenciados en la rima), pero también semánticos (por medio de paralelismos o repeticiones de palabras o frases), tal como puede apreciarse en el siguiente fragmento:

Agua de medusas,
 agua láctea, sinuosa,
 agua de bordes lúbricos; espesura vidriante –Delicuesencia
 entre contornos deleitosos. Agua –agua suntuosa
 de involución, de languidez.²⁶⁸

Desde la perspectiva del análisis de figuras, bastaba con evidenciar la presencia de las anáforas, sin referir a las consecuencias rítmicas (no sólo acústicas) de tales repeticiones. Finalmente, en referencia a la métrica, sólo puedo decir que toda línea poética es susceptible de ser medida, sin embargo, una diferencia capital entre el verso métricamente regular y el verso libre es que en el primero: la medida y todo lo que ella conlleva es parte sustancial de su propuesta estética (no sólo formal); mientras que, al verso

²⁶⁸ Coral BRACHO, “Agua de bordes lúbricos” (*El ser que va a morir*), en *Huellas de luz*, México, CNCA, 1994, p. 69.

libre, sólo los críticos más necios lo intentan *medir*, pues olvidan que los propios autores han decidido escribir bajo otros patrones formales como parte de un proyecto estético que requiere de perspectivas de acercamiento distintas a las anteriores. Aquellos que se limiten a pensar a la métrica como la única herramienta para estudiar la rítmica de la poesía, y por ende del poema en verso libre, no sólo malinterpretan su tarea crítica, sino que no comprenden cabalmente qué es el ritmo poético.

Por ejemplo, en el siguiente fragmento hay quien se empeñará en encontrar dentro de cada línea metros reiterados de 4 y 7 sílabas, pero aunque así lo hagan, ello no explica ni cercanamente la naturaleza rítmica del fragmento. ¿De qué sirve medir o encontrar *versos medidos* dentro del verso libre?, ¿en verdad habrá lectores de poesía que desconozcan que los poemas en verso libre no se rigen bajo las leyes métricas?

–Has forjado, delineado mi cuerpo a tus emanaciones,
a sus trazos escuetos. Has colmado
de raíces, de espacios;
has ahondado, desollado, vuelto vulnerables (porque tus
yemas tensan
y desprenden,
porque tu luz arranca –gubia suavísima– con su lengua,
su roce,
mis membranas –en tus aguas; ceiba luminosa de espesuras
abiertas,
de parajes fluctuantes, excedidos; tu relente) mis miembros.²⁶⁹

En su pretendida ilusión por reducir la experiencia rítmica a encontrar metros dentro del verso libre, son incapaces de explicar qué función cumplen entonces los metros de 3, 5, 10, 6 o 13 sílabas que también sería posible identificar en las líneas de este poema. El ritmo del verso libre no descansa en el metro (en el pasado tampoco lo hacía, aunque la regularidad del isosilabismo dotaba al poema de una base temporal estable sobre la cual se anclaban los demás fenómenos que participan en la configuración rítmica).

²⁶⁹ “Tus lindes: grietas que me develan” (*El ser que va a morir*), en *Huellas de luz*, p. 61.

Los metros, dentro del poema en verso libre, no cumplen la misma función que antaño. En un verso libre las unidades menores de la línea, quizá separadas por comas, bien pueden identificarse como pentasílabos o heptasílabos, pero la medida silábica es relevada de la posición privilegiada que tenía por el énfasis acentual que se da en posiciones regulares o semejantes.

Baste como ejemplo el que la alternancia de “has” y “tus”, “sus”, “de”... son aspectos perceptibles en cuanto repetición acústica y visual que distingue el lector, más allá de los “metros” en que se dispone el poema en su conjunto.

La discusión de la obra de Coral Bracho nos permitirá, entonces, comprobar que tales equívocos a los que aludimos atrás deben dejarse de lado, pues no reflejan sino una visión sesgada que no permite contemplar en toda su floración las obras contemporáneas.

Hace casi cuarenta años, Tomás Navarro Tomás, apuntó que:

Acaso por ser tan sabido, no se suele tener bastante presente el simple *principio de periodicidad que es base esencial del ritmo*. La ley natural del ritmo es orden y compás, aunque estos términos se apliquen con amplio y flexible sentido. Sabido es asimismo que la base rítmica de la versificación normal española se funda en el acento de intensidad.²⁷⁰

¿Cómo comprender el “principio de periodicidad” al pensar el verso libre, cuando éste se ha desligado del *tiempo* en el poema?²⁷¹ De entrada, modificando la noción de “periodo”.

Dado que al no construirse sobre una base temporal, tenemos ahora en el verso libre intervalos que organizan la regularidad de las repeticiones. Sin duda, entender que el ritmo se puede alcanzar con una acentuación de intensidad que ya no se mantiene atada a patrones de sílabas métricas fijas que otorgaban la periodicidad temporal en intervalos

²⁷⁰ Tomás NAVARRO TOMÁS, “El torno al verso libre”, 1973, p. 383. Las cursivas son mías.

²⁷¹ Entiéndase periodo como el: “Tiempo que algo tarda en volver al estado o posición que tenía al principio”, según la RAE, o también –como lo hemos utilizado– muy cercano a lo que sería un intervalo: el espacio que media entre una y otra posición de ese algo que participa del principio de “progresión-regresión”.

(versos) de semejante duración no es nada sencillo cuando durante siglos se ha venido construyendo, a este respecto, un discurso monolítico sobre el ritmo poético.

Para responder la pregunta anterior hay que contrastar lo expresado por la teoría con lo que sucede en la práctica escritural de Coral Bracho (y de muchos otros poetas contemporáneos). De inicio hay que decir que en el primer libro publicado por Bracho, *Peces de piel fugaz* (1977) ya tenemos muestra de la complejidad formal que exhibe su obra. Ahí se conjugan poemas breves y de versos cortos, como “Tocan los vitrales ocultos” y el magnífico “Piezas pequeñas”:

Sobre las valvas
de esta calle sedienta y aprisionada,
los enanos incrustan
pequeñas piezas de nácar.²⁷²

O “Sedimento de lluvia tibia y resplandeciente”, poema que lo mismo conjuga secciones en cursivas y entrecomillados que se integran junto al texto en redondas, como si se tratara de dos voces o, quizá más precisamente, de temporalidades marcadamente distintas. Además, en este poema podemos leer lo mismo versos cortos que secciones (¿estrofas?) de una sola línea, o de varias escritas a renglón seguido. Está también, como muestra de la profusión formal de su escritura, “Peces de piel fugaz”, texto que da nombre al libro y que se puede describir como un poema escrito totalmente en prosa y estructurado en estrofas que van de una a cuatro líneas.

En éste y en todos sus libros ha sido destacada la presencia de una rítmica peculiar en la obra de Bracho, y en la que el tiempo juega un papel decisivo dentro de su propuesta escritural, un tiempo que –aclaro– no es aquél del isosilabismo, de la periodicidad marcada

²⁷² Coral BRACHO, *Peces de piel fugaz*, en *Huellas de luz*, p. 37.

por los periodos de recurrencia de la rima o de la regularidad establecida por los patrones de disposición acentual.

1. El tiempo y los nuevos soportes rítmicos en el versículo de Bracho

Sobra decir que nadie discutirá –al margen de considerar su escritura posmoderna, erótica, rizomática...– que Coral Bracho es una poeta de vena lírica. El poema “De sus ojos ornados de arenas vítreas”, primero de *Peces de piel fugaz*, lo confirma y nos sirve de primer acercamiento a los mecanismos rítmicos empleados por Bracho de cara a la noción de tiempo en el verso libre y en el versículo:

Desde la exhalación de estos peces de mármol,
desde la suavidad sedosa
de sus cantos,
de sus ojos ornados
5 de arenas vítreas,
la quietud de los templos y los jardines

(en sus sombras de acanto, en las piedras
que tocan y reblandecen)

han abierto sus lechos,
10 han fundado sus cauces
bajo las hojas tibias de los almendros.

Dicen del tacto
de sus destellos,
de los juegos tranquilos que deslizan al borde,
15 a la orilla lenta de los ocasos.
De sus labios de hielo.

Ojos de piedras finas.

De la espuma que arrojan, del aroma que vierten

(En los atrios: las velas, los armarios.)

20 sobre el ara levísima de las siembras.

(Desde el templo:

el perfume de las espigas,
 las escamas,
 los ciervos. Dicen de sus reflejos.)

25 En las noches,
 el mármol frágil de su silencio,
 el preciado tatuaje, los trazos limpios

(han ahogado la luz
 a la orilla; en la arena)

30 sobre la imagen tersa,
 sobre la ofrenda inmóvil
 de las praderas.²⁷³

Para apoyar la refutación sobre el papel definitorio del tiempo (del tiempo del metrónomo, silábico o acústico, tal como le hemos llamado en este trabajo) en la configuración rítmica, apuntaré como argumento central que el tiempo por sí mismo, y bajo ninguna circunstancia, puede ser más allá que el “medio convencional” que se inventa para dar valores a las repeticiones organizadas que exhibe un fenómeno rítmico.

Para decirlo de otra forma, el ritmo ocurre no porque existiera previamente la noción de “tiempo” para la humanidad, sino que los fenómenos de recurrencia rítmica existentes le permitieron al hombre configurar la convención del tiempo. Es así que lo central en el ritmo no es la concepción temporal que se emplee para comprenderlo mejor, así como el sonido no es la escala de decibeles que se ideó para medirlo.

Desde una perspectiva formal, el ritmo en poesía depende del contenido organizado en repeticiones o paralelismos (de variada naturaleza) que aparecen de manera regular –ya sea en forma idéntica o con variación– configurando intervalos evidentes (temporales o no) que forman ciclos. La forma en que se perciben tales contenidos obedece a un movimiento de progresión-regresión en la lectura y, de igual manera, se vinculan a la estructura de

²⁷³ Coral BRACHO, “De sus ojos ordenados de arenas vítreas”, *Huellas de luz*, p. 19.

conjunto, de ahí que su disposición busque un efecto en el lector y de esa manera se tenga una incidencia en la generación de sentido del poema.

A esta definición general del funcionamiento y los elementos que se integran para configurar el ritmo, hay que agregar una definición más ligada a los efectos que provoca el ritmo en la poesía. Al margen de cómo se configure, el ritmo logra en ese movimiento de “avance” transportarnos al tiempo del propio poema que se lee; no necesariamente remite a un tiempo del mito, tal como Octavio Paz lo había considerado, siguiendo a Heidegger.²⁷⁴ La obra moderna –de acuerdo con la concepción del propio Paz– nace del cuestionamiento de la tradición, de ahí que el artista moderno se empeñe en instaurar sus propias reglas en la factura de una tradición propia; a ella es a la cual nos remite el ritmo del poema moderno. Es decir, al tiempo de esa única obra, no al mundo del mito, sino al tiempo que emerge de manera única en cada poema.

Consecuencias distintas ocurren en el poema de verso libre, en relación con el *tiempo del poema métricamente regular*, cuando descubrimos un procedimiento rítmico que se vincula más con la posición y alternancia de lectura de cada línea poética que con la “duración” temporal en que se pudieran organizar los fenómenos dentro del poema. Me refiero a la sutil manera en la que, por ejemplo, Coral Bracho crea un patrón formado por

²⁷⁴ Paz lo retrata muy claramente en *El arco y la lira* cuando expresa (México, FCE, 1956, p. 57): “el ritmo es algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo proporciona una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. *Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido, sino tiempo original.* La medida no es tiempo sino manera de calcularlo. Heidegger ha mostrado que toda medida es una ‘forma de hacer presente el tiempo’”.

unidades versales en las que dos de ellas recuperan, por repetición, aspectos sonoros, visuales, sintácticos y posicionales para lograr ese estado de continuidad íntimo que le atribuimos al ritmo.

Me refiero a lo que notamos claramente en los versos 26-27 y 30-31: “el mármol frágil de su silencio, / elpreciado tatuaje”, lo mismo que: “sobre la imagen tersa, / sobre la ofrenda inmóvil”. Transcribo el fragmento final del poema para que sea más evidente lo que señalo, pero también con la intención de integrar estos dos pares de versos con la línea que les antecede y acercarnos, ahora sí y más allá de la repetición de elementos en el tiempo, a la organización de patrones rítmicos:

25 En las noches,
el mármol frágil de su silencio,
elpreciado tatuaje, los trazos limpios

(han ahogado la luz
a la orilla; en la arena)

30 sobre la imagen tersa,
sobre la ofrenda inmóvil
de las praderas.

Las repeticiones marcadas en los versos 26-27 y 30-31 son evidentes a primera vista, además de que “suenan” en la lectura. Sin embargo, la presencia de una construcción idéntica en los versos 25 y 29 (“En las noches” / “en la arena) quizá no sea identificada de manera inmediata en esa primera lectura, pero al percibir la repetición que se dan entre ambos pares de versos, se dispara una “regresión” al paralelismo que hay entre ellos. Pese a esto, una de las estrategias que se robustece frente a la poesía contemporánea es la atención por descubrir cuáles elementos podrían repetirse en el poema y regresar a los ya aparecidos para establecer ciclos. Esa fase de progresión-regresión de la que ya hablamos en el capítulo inicial es la que nos deja en la memoria la difusa presencia de: “En las noches”,

palabras que sólo alcanzan su valor completo al avanzar hasta la aparición de una construcción semejante: “en la arena”.

La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa. Hubert y Mauss, en su clásico estudio sobre este tema, advierten el carácter discontinuo del calendario sagrado y encuentran en la magia rítmica el origen de esta discontinuidad: ‘La representación mítica del tiempo es esencialmente rítmica. Para la religión y la magia el calendario no tiene por objeto medir, sino ritmar, el tiempo’. Evidentemente no se trata de ‘ritmar’ el tiempo –resabio positivista de estos autores– sino de volver al tiempo original. La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. Tragedia, epopeya, canción, el poema tiende a repetir y recrear un instante, un hecho o conjunto de hechos que, de alguna manera, resultan arquetípicos. El tiempo del poema es distinto al tiempo cronométrico. ‘Lo que pasó, pasó’, dice la gente. Para el poeta lo que pasó volverá a encarnar.²⁷⁵

Para ejemplificar parte del sistema rítmico que hay en este poema recurro a un tosco esquema que muestra los intervalos en los que se organiza el patrón. Ahí se verá cómo el sustrato temporal queda rebasado (por lo menos tal como siempre se ha asumido en los estudios sobre el ritmo) y emerge el sustrato posicional como una base sólida para estudiar los intervalos (en su conjunto, uno debilitado y otro fortalecido, ambos –tiempo y posición– se conjugan para generar el ritmo en el poema).

	Elementos	Marcador
que tocan y reblandecen)	que tocan y reblandecen	α
10 han abierto sus lechos,	<i>han abierto sus lechos</i>	β
han fundado sus cauces	<i>han fundado sus cauces</i>	β
[...]		
25 En las noches,	En las noches	α
el mármol frágil de su silencio,	<i>el mármol frágil</i>	β
el preciado tatuaje, los trazos limpios	<i>el preciado tatuaje</i>	β

²⁷⁵ Octavio PAZ, *El arco y la lira*. México, FCE, 1956, p. 63.

	(han ahogado la luz a la orilla; en la arena)	<i>han ahogado</i> ²⁷⁶ <i>en la arena</i> ²⁷⁷	β α
30	sobre la imagen tersa, sobre la ofrenda inmóvil de las praderas. ²⁷⁹	<i>sobre la imagen tersa</i> <i>sobre la ofrenda inmóvil</i> ²⁷⁸	β β

Tal como se puede apreciar, estas estructuras ternarias ya no responden a esquemas métricos o estróficos. Por decirlo de otra manera, los esquemas estróficos y los métricos

²⁷⁶ Si se contrasta el verso 28 (“han ahogado la luz”) con los que van del 9-10: “han abierto sus lechos, / han fundado sus cauces”, comprobaremos que no estamos errados al decir que por algo había quedado en la reverberación de la memoria tal construcción. Tanto los versos 9 y 10, como el 28, presentan un esquema acentual de dos átonas y una tónica que se repiten: “han abierto sus lechos, / han fundado sus cauces” (9-10) y “han ahogado la luz” (28). En su conjunto, los versos 8-10 inauguran el esquema de verso: presentación más dos versos que son paralelos entre sí (y que se repite en los versos 25-27). Esquema que no se vuelve a presentar sino hasta casi al final del poema, donde el lector recuperará el compás abierto al inicio del poema para cerrar con una formulación ternaria que contribuye a la configuración rítmica.

²⁷⁷ En los versos 25 y 29 (“En las noches” / “en la arena”) tampoco se puede obviar el patrón de sílabas tónicas y átonas, lo cual si bien contribuye para marcar una intensidad regular al interior de cada verso y hacer más evidente la cercanía entre uno y otro, no por ello todo el sistema rítmico que aquí analizamos dependerá de esta alternancia acentual. No pasemos por alto que este ciclo alternado de acentos se asumía en su carácter temporal cuando el poema respondía a un esquema no sólo de átonas y tónicas, sino de igualdad en el número de veces en que se repetía el patrón átona-tónica, cosa que no sucede en el poema de Bracho. El modelo átona-tónica, eso sí, se suma al paralelismo que ambos versos mantienen en relación con los dos que les siguen. Tenemos entonces que los versos 25 y 29 no sólo “presentan” una agrupación de recursos particulares, sino que ambos marcan el intervalo espacial que, dentro del todo, va sumando a la estructura general del poema.

²⁷⁸ Ambos versos (30-31) tienen énfasis acentual en la 4ª y 6ª, pero lo que parece aún más destacable es que tanto en el verso 30 como en el 31 hay una sinalefa en la misma posición (3ª sílaba), lo que subraya aún más nuestra postura de que ambos versos forman una unidad rítmica que se integra a las demás que están presentes en el poema.

²⁷⁹ Si alguien intentara un análisis de la rima se daría cuenta que no hay un molde estable. Lo mismo pasa al hacer un conteo silábico, pues comprobaremos que, aunque domina el heptasílabo (éste aparece en todo el poema en sólo 9 versos de 32. Bajo una posición nostálgica del metro, nadie definiría como soneto un poema con sólo 4 endecasílabos en todo el conjunto). Por otra parte –tal como se había evidenciado en el segundo capítulo de la presente tesis– la mayor constante de este modo de análisis recae en la permanencia del primer acento de cada verso en la 6ª sílaba (en 18 versos de 32 coincide que hay acento en la 6ª sílaba métrica), en estos fragmentos el acento de la sexta sílaba aparece en los versos: 9, 10, 27, 28, 29, 31, lo que sin duda se suma a los demás procedimientos para entender que el ritmo ya no se limita a lo temporal, acentual, acústico.

existen, pero en interrelación con otras estrategias que comienzan a tomar nueva relevancia en los poemas de verso libre.

En el poema hay una semejanza de metro en la mayoría de los versos que integran el esquema rítmico que se ha citado (8, 7, 7 y 4, 10, 12, 7, 7, 7, 7, 5 sílabas, respectivamente). En este caso concreto, no hay isosilabismo pleno, sino una medida difusa que —cuando existe en los poemas de verso libre— caracteriza la tensión que define a este tipo de verso frente a lo estable, fijo y medido.

En el ejemplo citado de Bracho, entonces, esa medida difusa existe al lado de una estructura ternaria que aparece al inicio del poema y reaparece (duplicada) en la parte final del texto.²⁸⁰ Sin embargo, no existe una “unidad” temporal evidente (fija y estable) que periodice esa primera ocurrencia $\alpha\beta\beta$ (de los versos 8-10) de la segunda (versos 25-27) y de la tercera (versos 29-31) a partir, por ejemplo, de la recurrencia de *versos medidos* y que den la pauta para saber qué compás de espera se abre hasta que llegue la próxima estructura ternaria.

Con este compás temporal ausente es que se evidencia que el ritmo ya no depende totalmente del tiempo. Los escuchas entrenados de un soneto no necesitan más allá de los primeros versos para saber —según el modo de lectura en voz alta que se haga del poema— en qué “momento” aparecerá la próxima rima. Esto porque la base métrica que sustenta al endecasílabo se empalma con una línea temporal que habrá de ser estable en cada uno de

²⁸⁰ La particularidad del verso libre, por ejemplo, estriba en que su definición no se limita a la relación que guarda con la métrica. Aunque podríamos de manera ociosa medirlo, ello no nos lleva a conocerlo mejor o a comprenderlo más profundamente. Por ejemplo, como sucede con el poema de Bracho, donde aparecen metros de 13, 9, 4, 7, 5, 12, 10, 8, 7, 7, 12, 5, 5, 14, 11, 7, 7, 14, 12, 4, 8, 4, 10, 4, 10, 12, 7, 7, 7, 7, 5 se comprueba, aunque tienen medida igual en casos esporádicos, que en su conjunto esa medida es ampliamente variable (no estable, repetida ni fija), lo que hace inútil abordar al verso libre desde una perspectiva métrica.

los trece versos siguientes. Así, la recurrencia del acento final de verso o de la rima, “sonará” en intervalos de tiempo estables. Por otra parte, lo que ocurre en el poema de Bracho es que justamente nadie sabe cuándo *sonarán/aparecerán* esas estructuras ternarias, puesto que la línea temporal que sustenta cada verso es fluctuante o, como la hemos calificado aquí, “difusa”. Pese a ello, la ocurrencia y la repetición de las estructuras ternarias existen y, a la vista y oído del lector, son perceptibles junto con otros elementos para dotar al poema de esa naturaleza compleja de vaivén, de avance dinámico, al que nombramos ritmo.

En palabras de Miguel. A. Márquez, el tiempo (tempo) en la obra poética:

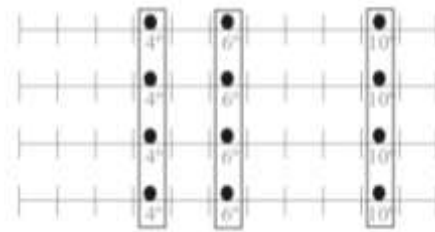
es la percepción emocional que se tiene del ritmo global de un poema y queda marcado por las pausas de final de verso, en las que se introduce un elemento rítmico esencial: el silencio, que rompe el desarrollo lineal y continuo del discurso. El verso es la unidad rítmica menor perteneciente a un plano no teórico; es el módulo más pequeño por el que se nos transmite el contenido poético, y al mismo tiempo, en el verso como unidad, se constituye la estructura rítmica.²⁸¹

Veamos, a partir de lo expuesto, cómo aclara esto la comprensión de nuestro tema. Tal como se suele representar, dispuesto de manera aislada en el verso, el acento parece restringirse al aspecto “espacial” o “posicional”. Por ejemplo, un endecasílabo sáfico de acentos en cuarta, sexta y décima sílaba se suele visualizar de esta manera: A) 4^a, 6^a y 10^a. Sin embargo, se nos olvida que el acento es primordialmente un fenómeno que se distribuye *temporalmente en el poema y no posicionalmente –espacialmente– en el verso*.

Es decir, asumamos que el endecasílabo es, además de una “medida silábica”, quizá por sobre todo una *medida temporal* –un tiempo silábico– en la cual se distribuyen los acentos. Es así que será necesario replantear los estudios del metro, puesto que se contentan

²⁸¹ Miguel A. Márquez, “El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000, p. 220.

con orientar sus objetivos en torno a las *medidas silábicas*, cuando los tratados de métrica debieran centrar su finalidad en teorizar sobre las *medidas de tiempo* en el poema. Cuando menos, es urgente vincular la medida silábica con la temporalidad, pues sin esto, poco haremos por comprender de manera más profunda la escritura poética. De esta manera, no es difícil comprender entonces que el acento se distribuye temporalmente de manera regular a lo largo de todo el poema: **B**)



(línea temporal de una cuarteta donde los acentos recaen en el 4º, 6º y 10º tiempo de cada verso y *no en la 4ª 6ª y 10ª sílaba*).

Esta regularidad temporal (y no posicional) es la que sirve de base para la rítmica del *poema medido*, y aunque en el poema de verso libre existe el tiempo, la forma en que se presenta no es semejante a la manera en que se aprecia en el esquema “B”.

Por todo lo anterior debemos considerar que si en el poema de verso libre existen repeticiones como anáforas o duplicaciones de palabras, ellas también ocurren en el tiempo. La repetición (procedimiento) de una palabra (recurso semántico) o de un acento (recurso auditivo) ocurrirá en el tiempo (medio) en los poemas de métrica regular; a diferencia de las repeticiones de palabras en el poema de verso libre, que ocurren en el tiempo de lectura, pero no necesariamente ocurren en una línea temporal fija o de periodos estables, sino en intervalos, posiciones espaciales, estructurales o temporales fluctuantes.

A partir de todo lo anterior, considerar entonces que el tiempo acústico es la base del ritmo en el verso libre (tal como se había hecho equivocadamente), es malinterpretar

que tiempo y espacio son sólo los *medios* que emplean otros elementos para ser comprendidos en su aparición en los distintos intervalos. Si el ritmo en su consideración temporal se puede sintetizar como la organización de elementos (sonidos) que ocurren y son percibidos, parece natural pensar que, en estas fechas en que los poemas de métrica regular y los de verso libre se escriben en hojas (no se cantan), se publican en libros (no se venden en formatos auditivos) y se leen (no se recitan de memoria), el aspecto acústico-temporal del poema como base rítmica no puede seguir siendo el único soporte del ritmo.

Al interior del poema en verso libre se relajan las guías temporales (como son la métrica regular, los acentos y la rima) y, como sucede aquí con Bracho, se echa mano de esquemas de construcción de patrones que se integran con otros para consolidar la propuesta rítmica.

Bien es cierto que ahora que los poemas son “escritos” por los poetas, impresos (teniendo a la vista la “forma” del texto) habrá lectores que aún en silencio sigan el recorrido de los signos gráficos del poema en un “tiempo de lectura” que restituye parte de la temporalidad perdida al texto leído (frente al poema recitado),²⁸² sin embargo, aun cuando toda lectura implique tiempo, no se puede negar que la temporalidad atribuida al poema de verso métricamente regular es distinta a la del poema de verso libre y, por ende, sus consecuencias rítmicas también lo son.

Si regresamos al poema analizado entenderemos que hay, además de las estructuras ternarias, otros elementos rítmicos que son dignos de mencionar. Por ejemplo, el más evidente es el uso de márgenes de alineación distintos y el empleo de paréntesis. Por una

²⁸² El poema recitado se percibía en el tiempo, de ahí que al imprimirse, el texto transforma la oralidad por la escritura, con lo cual se modifica también la experiencia temporal en la que se *realiza* el poema. Sólo en la lectura de su texto, el poema recobra su temporalidad, sin embargo, la lectura del verso libre no sigue un tiempo estable en la velocidad con que se leen sus líneas –por lo tanto, tampoco en sus estrofas o en la totalidad del texto.

parte, las sangrías son tres bloques que se distribuyen a lo largo del poema y plantean la necesidad (oral, visual y de sentido) de ser percibidas de manera distinta al resto del texto. Así como las rimas eran marcas auditivas evidentes que aprendimos a distinguir para buscar simetrías y recurrencias, considero que es necesario volver la vista a este tipo de elementos y sensibilizarnos de su presencia.

Lo mismo sucede con los versos entre paréntesis, puesto que en ocasiones parecen acotaciones de voces que pueden ser leídas en altura (más grave o más aguda) distinta; en otros momentos, los paréntesis o sangrías no se vinculan con aspectos acústicos, sino que pueden considerarse como unidades de sentido identificadas por dichas marcas

En el poema de Bracho, el primer paréntesis del poema: “(en sus sombras de acanto, / en las piedras que tocan y reblandecen)” nos hace “ver” e interpretar de distinta manera al verso: “(En los atrios: las velas, los armarios)”. Ambos tienen la función de situar *espacialmente* las “acciones” que aparecen en tales lugares o ambientes.

Por su parte, el segundo paréntesis: “(Desde el templo: / el perfume de las espigas...)”, propicia, por medio del paralelismo, la activación en nuestra memoria del inicio del poema: “Desde la exhalación de estos peces de mármol...”, gracias a la construcción sintáctica y la homofonía entre ambos. Lo anterior es un claro ejemplo del mecanismo de progresión-regresión del cual hemos comentado. Progresión y regresión que ya no se limita a la identificación de acentos o rimas, sino que requiere un lector alerta que identifique esos otros procedimientos que pone en marcha el poema en verso libre.

Respecto a las sangrías, no resulta excesivo decir que los versos: “han abierto sus lechos, / han fundado sus cauces / bajo las hojas tibias de los almendros”, guardan una cercanía con la parte final no sólo por aparecer en estrofas con sangría, sino por la

secuencia *han-han-bajo* y *han-sobre-sobre* que exhiben: “(han ahogado la luz / a la orilla: en la arena) /sobre la imagen tersa, / sobre la ofrenda inmóvil / de las praderas.”

Tales repeticiones y paralelismos son visibles también al rastrear alusiones al cuerpo, a lo mineral, a lo sacro y a los sentidos del tacto y de la vista, principalmente. De todos ellos, para dejar constancia clara de cómo inciden en la creación del sentido, sólo mencionaré como ejemplo la presencia constante de elementos que remiten al estatismo, como el título del poema ya lo anuncia. “En sus ojos ornados de arenas vítreas” suprime el verbo que define la acción porque el poema en su conjunto quiere subrayar la percepción de los sentidos sobre las acciones o la existencia de un movimiento casi imperceptible. En el poema los peces son de mármol, los cantos de suavidad sedosa, los templos son quietos. Cuando se abre: son lechos; cuando se funda: se hace bajo las hojas tibias; cuando se toca: se reblandece; cuando se dice: son destellos; cuando se juega: se hace tranquilo.

Esta insistencia de lo estático se evidencia a lo largo del poema y está presente de maneras tan distintas que, en suma, no hacen sino obligarnos a mantener una atención sobre una lentitud apacible que define la atmósfera. Sin embargo, lo que parece más evidente es la reiteración de oraciones semejantes que, tanto en lo acústico, como en lo sintáctico y semántico, obligan al lector a identificarlas e interpretarlas como crestas de la onda que provoca el movimiento rítmico.

En síntesis, al referirnos al poema en verso libre, el tiempo ha dejado de ser estable (se transforma en un *tiempo de lectura* que varía de persona a persona) y los ciclos se definen a partir de los rasgos particulares de realización oral, visual y de sentido que ponga en juego el intérprete a la luz del poema dado. Por esa razón, la noción de tiempo para el poema en verso libre responde en mayor medida a la percepción personal y no a un patrón establecido de antemano por una regla.

Desde marzo de 1913 en que la revista *Poetry* publicó “A Few Don’ts by an Imagiste”, Pound declaró: “Don’t imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music”.²⁸³ Esto nos recuerda que la poesía, como cualquier manifestación artística, no es inferior a las demás y menos lo es porque se hubiera alejado –dados los postulados imaginistas, y en sentido amplio en otros muchos casos– de los fundamentos musicales como centro de su singularidad

En ese mismo número de marzo, *Poetry* publicó “Imagisme”, atribuido a F. S. Flint, pero cuya autoría es de Pound, Hilda Doolittle y Richard Aldington, donde se expresa una tríada de lineamientos en los que en su tercer punto leemos: “Respecto al ritmo, componer de acuerdo a la secuencia de la frase musical y no a la del metrónomo”,²⁸⁴ con lo que se comprende todavía más claramente cómo el poeta moderno planteó a inicios del siglo XX la separación de la poesía de una limitada noción de tiempo medido en intervalos exactos.

Según leemos en sus *Estudios sobre el ritmo*, Samuel Gili Gaya apunta que: “Antonio Machado estaba en desacuerdo con la métrica del verso libre. Para él [Machado] la poesía había sido siempre ‘palabra en el tiempo’; y por lo tanto un verso que desdeñaba la rima y cuyo ritmo no mide el tiempo, no podía ser más que un error que acarrearía toda suerte de esterilidades”.²⁸⁵ Machado, y algunos otros poetas y críticos, no comprenden que en el verso libre sí prevalece la noción de tiempo, un tiempo distinto al del poema métricamente regular, un tiempo al que se le suman otros elementos para la configuración rítmica del poema.

²⁸³ Ezra POUND en Laurence RAINEY, *Modernism. An anthology*. Malden, MA, Blackwell Publishing, 2005: “No se piense que el arte de la poesía es más sencillo que el arte de la música”.

²⁸⁴ Pound en RAINEY, *Modernism. An anthology*, p. 94: “As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome”.

²⁸⁵ Antonio Machado, *Obras*. México, 1910, p. 364 y 389, citado por Samuel Gili Gaya, *Estudios sobre el ritmo*, p. 89.

Estos son dos ejemplos de cómo la relación entre tiempo, medida y texto poético ha pasado también por diferentes estadios a lo largo de la historia. Tal como se ha querido evidenciar en este trabajo, el texto poético en verso libre nos exige no sólo una nueva manera de concebir el ritmo, sino también una reflexión distinta sobre la relación entre tiempo y poesía contemporánea. La palabra, como la música, es un arte temporal según lo planteó Leasing en el *Laocoonte* (1766), pero no por ello hay que olvidar que la poesía no se canta o se declama, ahora se escribe, se publica y se lee en papel, por lo cual muchos poetas han integrado de modo natural al aspecto temporal (de la palabra hablada), la espacialidad y visualidad de la palabra escrita. Además, nuestra noción temporal de la vida y de nuestras acciones se ha modificado notablemente en los últimos doscientos años, periodo en el que los cambios en el verso también se dieron y, aunque no lo hayamos pensado con profundidad, quizá este cambio de percepción sea el que haya motivado la emergencia del verso libre y sus usos rítmicos.

Los vaivenes que se dan durante el siglo XIX, la consolidación del poema en prosa, la reformulación de la novela en Francia, la experimentación artística que deriva en el uso de técnicas de reproducción de imágenes a partir de la fotografía o la trascendencia de la obra de Richard Wagner para las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo antepasado, así como la aparición del poema en verso libre, no pueden desligarse de un contexto encerrado en la esfera de las letras. El mundo que le toca vivir a los poetas de la segunda mitad del siglo XIX propiciará modificaciones ya muy discutidas en el ámbito de la estética, pero lo mismo sucederá en la concepción del espacio urbano, de la iluminación (gracias al paso de las lámparas de gas a la electricidad), de las prácticas médicas... y, por supuesto, de la percepción del tiempo y lo que se relaciona con él: medida, armonía, precisión...

Sin embargo, como refiere Utrera Torremocha al comentar la novedad del verso libre:

La nueva forma, como indica Adorno, anuncia el cambio de la visión armónica del universo. En la modernidad “la verdad sobre la armonía es la disonancia” [...] El arte moderno es siempre revolucionario a través de una forma pura que adquiere un sentido subversivo. En esta línea, el verso libre siempre ha cumplido una función renovadora respecto a la versificación clásica.²⁸⁶

2. Paralelismos rítmicos en la escritura de Coral Bracho

Antaño, la actitud frente al tiempo era contemplativa y el individuo se asumía como un ser al que sólo le restaba aceptar el transcurrir irremediable de las horas. Esa noción se aceptó en la poesía al imaginar que el tiempo de la construcción poética estaba dado de manera incuestionable, normado fuera del individuo y más allá de lo que el poeta pudiera lograr con sus palabras. La afirmación de Antonio Machado que define a la poesía como palabra en el tiempo sólo puede ser válida ahora para la poesía oral, puesto que ocurre otro fenómeno en su relación temporal con los poemas escritos, con el poema en verso libre y, por supuesto, con el poema visual. La palabra escrita, y más la palabra impresa, hizo aún más grande la grieta de separación entre la poesía y la percepción del tiempo. Con anterioridad, el texto poético se anclaba en las reglas de composición que regían todos y cada uno de los repertorios métricos. El tiempo rebasaba tanto la individualidad del poema como la del lector.

Poco a poco, en el siglo XIX y de la mano del movimiento romántico, el poema rompió gradualmente con las normas frías de composición y versificación, motivo por el cual cada obra se individualizó frente a las demás y configuró sus propios paradigmas temporales, rítmicos, formales... El resultado es que ahora la noción de tiempo depende en

²⁸⁶ Utrera Torremocha (*Estructura y teoría del verso libre*, p. 10) cita a Adorno, *Teoría estética*. Barcelona, Orbis, 1983, p. 148.

mayor medida de la participación del lector, del énfasis que en su ejecución –siempre realizada en un acontecer temporal– ponga en algunos y no en otros elementos del texto.

Puesto que ya no se tienen marcas temporales como el metro o el acento fijo, el lector, puede variar los *tiempos de duración* del verso de acuerdo con la intención y el tono que se quiera destacar, por ejemplo, al leer:

Quedan, también, las huellas de la historia:
Su sedentaria simetría,
sus sendas fijas, sus telares; su impronta lábil,
epitelial.²⁸⁷

Nada le impide al lector reducir el tiempo de pausa al final de la línea con la intención de dar continuidad a la enumeración que sigue el tercer verso del fragmento. Esta decisión no sería del todo infundada, puesto que la aceleración de lectura en ambos versos estaría fundamentada en respetar la continuidad de la enumeración ternaria (“Su sedentaria simetría, / sus sendas fijas, sus telares...”), así que alguien puede elegir leer con pausa al final de cada verso y otros podrán optar por un semi-encabalgamiento del verso 3-4 del fragmento.

Esta cualidad particular de ocurrencia acentual –repetición de sílabas métricas tónicas en posición concreta– que propiciaba las alzadas rítmicas, relaja su aparición en tiempos estables y se complementa por la ocurrencia de fenómenos de diferente naturaleza en intervalos no necesariamente temporales. Por todas estas razones, el paralelismo emerge con fuerza para marcar las crestas rítmicas a lo largo del texto. Los elementos semejantes funcionan como marcas de intensidad que, al ser identificadas por el lector, funcionan de igual manera que los acentos (como marcadores de intervalos rítmicos idénticos). Por ejemplo, en el poema “En la humedad cifrada”:

²⁸⁷ Bracho, “Huellas sobre una roca”, en *Huellas de luz*, p. 108.

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
5 recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
10 (tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas –cieno bullente– landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
15 en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas:
(ábside fértil) Toco
en tus ciénegas vivas, en tus lamas: los rastros
en tu fragua envolvente: los indicios
20 (Abro
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
–siglas inmersas; blastos–. En tus atrios:
las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
25 los hervideros.²⁸⁸

Nos es clara la línea de separación entre la noción de paralelismo y repetición. Tal como se definió en el primer capítulo, pero en aras de la claridad, asumiremos el paralelismo como la simetría (acústica, sintáctica, semántica, espacial o estructural) que existe entre dos elementos distintos en el poema. Por ende, el principal rasgo de distinción es que en la repetición un elemento único puede dar pie a su existencia, mientras que el paralelismo puede necesitar de elementos distintos. Sobre esto, no debe olvidarse que, tal como se había examinado en el primer capítulo, dos elementos distintos en posiciones o funciones paralelas se vuelven parecidos, lo mismo que un elemento idéntico, cuando es repetido, provoca un cambio de sentido entre una y otra aparición. Si nos ceñimos al ámbito del

²⁸⁸ “En la humedad cifrada”, en *Huellas de luz*, p. 41.

poema de Bracho, el fácil notar que no hay repeticiones, a excepción de algunas pocas palabras y la reiterada presencia en el uso de plurales.

¿Cómo es que un poema que en su nivel más inmediato para el lector no presenta repeticiones claras puede ser rítmico? No hay repetición constante de palabras, no hay rimas, no hay metro explícito y aún así es evidente que “En la humedad cifrada” es un poema con un ritmo que aflora en la lectura.

Para observar las raíces que animan este fenómeno propongo acercarnos a los distintos tipos de paralelismo que hay en el poema y explorar cómo coadyuvan en la configuración del ritmo. Para apoyar esta búsqueda, me centraré en un dato concreto del poema: la repetición del verbo oír en el poema. A lo largo del texto el único verbo que se repite (al lado de los artículos, preposiciones, conjunciones y algunos pronombres como “quien” y adjetivos como “tu” o “tus”) es “oigo”. Si bien hay una presencia constante y central de los sentidos: la audición, el gusto, el olfato, el tacto, o precisamente a las acciones que realiza el sujeto enunciante: oigo, bebo, huelo, toco y abro, extraemos cuatro postulados: el sentido del gusto es aludido por la acción de beber (no de “probar”), hay una ausencia del sentido de la vista, a los sentidos se suma la acción de “abrir” y, por último, hay un dominio del sentido del oído, puesto que aparece mencionado tres veces en los 25 versos del poema. Esto último es lo que más me interesa por ahora, la repetición del verbo oír establece una organización estructural del poema en tres secciones que van del verso 1-16, del 16-21 y del 21-25. Gracias a la repetición del verbo se construyen secciones que tienen un paralelismo estructural dentro del poema.²⁸⁹

²⁸⁹ No hay que pasar por alto que, de forma más específica, cada mención a las acciones que hay en el poema (oír, beber, oler, oír, tocar, abrir y oír) constituyen bloques estructurales menores dentro de la organización tripartita que marca las repeticiones de la palabra “oigo”.

En la primera sección ya notamos algunos de los procedimientos más evidentes para configurar el ritmo, por ejemplo, la presencia de la construcción “de quien...”. Si observamos con detenimiento, no se trata de una simple repetición, sino de un patrón “de quien se...”, “de quien...”, “de quien se...”. Si asignamos un signo que nos permita visualizar más claramente el patrón tenemos: $\alpha / \beta / \alpha$. Ahora bien, si recordamos que a esta construcción se le agregan otros elementos (por ejemplo, γ para marcar el acento en vocal e) tenemos un esquema:

de quien se	α	de quien <u>se impregna</u>	$\alpha-\gamma$
de quien	β	de quien <u>emerge</u>	$\beta-\gamma$
de quien se	α	de quien <u>se extiende saturado</u> ²⁹⁰	$\alpha-\gamma$

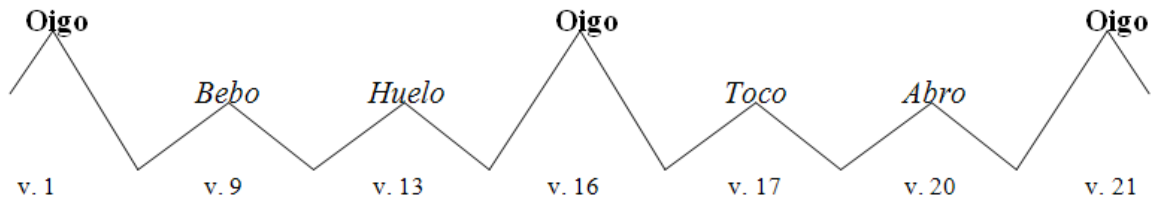
El paralelismo de las tres secuencias funciona a partir del fenómeno de progresión y regresión ya comentado en el capítulo inicial. La primera aparición (“de quien se...”) lanza un haz de sentido que a continuación regresa y se condensa en el verso “de quien emerge”, no sólo más breve, sino además con una ligera variación y que, al reaparecer de manera inmediata, predispone en el lector una posibilidad de reaparición –o, cuando menos, una marca sintáctica y acústica evidente– que se confirma con la variante (extendida) del primer elemento en la tercera línea del fragmento citado: “de quien se extiende saturado”. Un movimiento de onda catapulta la lectura hacia el verso 6 donde se cierra el paréntesis “saturado, / recorrido / de esperma”.

Pero para que la repetición sea rítmica debe ser percibida una relación entre el intervalo que marca la presencia inicial frente a la segunda aparición. En el poema de Bracho, el lector reconoce una relación cuando aparecen líneas como: “oigo tu cuerpo”, bebo / (tus raíces abiertas...”, “Huelo / en tus bordes profundos”, “Oigo (tu semen táctil)”,

²⁹⁰ No sólo hay una coincidencia acentual en la sílaba 4ª de los tres componentes, sino que además el acento intensivo recae en la vocal “e”, lo que refuerza el paralelismo entre los tres verbos distintos: impregna / emerge / extiende.

“Toco / en tus ciénegas vivas”, “(Abro / a tus muslos ungidos”, “Oigo / en tus légamos agrios”. Cada uno de estos verbos principales establece la intensidad, ya no de un sonido en el tiempo –como es el caso del acento en el *verso medido*–, sino de una reverberación más ligada al sentido de tales acciones. Pasamos de una intensidad acústica a una intensidad verbal, semántica, acompañada con el acento en la primera sílaba. Por una parte, estos paralelismos nos hacen notar que el “yo” encarnado detrás de la voz lírica es quien desarrolla las acciones, que hay un destinatario del cual se descubre su género masculino, que de ese destinatario lo que notablemente se subraya es su aspecto corporal y, con delicado esmero, los atributos de ese cuerpo y sus procesos y dinámicas internas (muy cercanos también a los procesos naturales del planeta). El cuerpo del poema parece, por su modo de presentación, el cuerpo del mundo natural. No se dirigen pues a una “persona” las acciones presentes en el poema, sino a su cuerpo vivo, al mismo tiempo: mundo y humano.

El lector se percatará inicialmente quizá de la reiteración de las acciones cercanas al mundo sensorial, pero esa presencia es tan evidente que posiblemente revelará para el lector intervalos de sentido que están organizados paralelísticamente gracias a la semejanza que construyen las repeticiones de la palabra “oigo”. Los tres bloques a los que ya había aludido atrás, dadas las apariciones de los verbos sensoriales, son: 1) oír, beber, oler; 2) oír, tocar, abrir y 3) oír. La mera disposición esquemática nos revela cómo la repetición del verbo oír constituye tres intervalos estructurales dentro de los cuales se nota la presencia de otras acciones sensoriales. Tal como dijimos, si la mera repetición de “oigo” resuena en la lectura, también se percibirá la presencia de esos verbos sensoriales como marcas de intensidad. Ahora bien, si animamos la lectura del poema, esas marcas intensivas podrían presentarse de esta forma:



Puesto de esta manera grosera, el esquema de paralelismos ya no responde a una organización “en el tiempo”, si entendemos el tiempo desde el presupuesto con el cual nos acercábamos al poema métricamente regular. Claro que hay un tiempo en el verso libre, pero ese tiempo se relaciona con los intervalos que el propio paralelismo crea (tal como se nota por la posición en la que aparecen dichos verbos) y no con el tiempo marcado por la duración métrica de los versos.

Este esquema también nos permite visualizar cómo el poema marca un trayecto que pasa de lo sensorial y no invasivo (beber, oler) a lo estrictamente físico e intrusivo (tocar y abrir) en el poema, aspecto que contribuye a la configuración rítmico semántica del conjunto.

Si a todo lo anterior añadimos los particulares recursos acústicos y léxicos que emplea Bracho, tendremos una idea más completa de lo que sucede en el poema. Por ejemplo, en lo que respecta a la organización de sonidos, al inicio del poema notamos la iteración de distintos sonidos que, aunque no se repiten idénticos, propician una sensación de continuidad en el lector, por ejemplo: “Oi-go tu cuer-po con **la a-vi-dez a-bre-va-da** y tran-qui-la”, donde los fonemas /a/, /e/, /b/ y /d/ son los que dominan en ambas palabras, de la misma manera en que: “de quien **se ex-tien-de sa-tu-ra-do**, / **re-co-rrí-do**”, son versos donde la reiteración de /s/ y /r/ se conjugan con el patrón: *de quien se / de quien / de quien*

se, para dar mayor riqueza; versos que ayudan a la extensión del patrón paralelístico de los versos 3-4 que ya habíamos comentado atrás.²⁹¹

Cosa semejante se observa en los versos 7-12, en los cuales se integra otro procedimiento para dar continuidad al efecto ritmante en el poema: la presencia de sibilantes. El empleo de frases gramaticales que inician con el verbo principal en primera persona del singular da pie a distinguir que el sujeto poético actúa en el propio instante de la enunciación. En otro sentido, cada acción está vinculada con un solo destinatario presentado la mayoría de las ocasiones por medio de atributos que lo magnifican, tanto por sus cualidades, pero también porque ellos casi siempre son presentados en plural, con lo cual la magnificación del destinatario se logra no por un atributo, sino por muchos. Así, el contraste entre dichos sujetos (singulares) se evidencia y refuerza por las marcas acústicas y semánticas del plural.

Aquí los versos de ejemplo: “**ci-fra-da (sua-ve orá-cu-lo es-pe-so; tem-plo) / en los li-mos, em-bal-ses ti-bios, del-tas, / de su ori-gen; be-bo / (tus ra-í-ces a-bier-tas y pe-ne-tra-bles; en tus cos-tas / las-ci-vas –cie-no bu-l-len-te– lan-das) / los de-sig-nios mus-go-sos, tus sa-vias den-sas**”.²⁹²

Por último, en lo que se refiere al léxico, una de las características más distintivas de la escritura de Bracho, este poema no es la excepción. Hay algo de misterioso en el sentido de todas las palabras, pero ello no impide que la propia visualidad y su sonido se integren al sentido global del poema, así que su mismo desconocimiento inicial lleva al lector a dejarse guiar por lo que de ellas queda en la vista y en el oído al momento de leer. Sin embargo,

²⁹¹ En las dos citas anteriores se ha marcado con guion la separación silábica con la finalidad de subrayar las repeticiones de sonidos al interior de cada verso.

²⁹² Tal como en el caso anterior, se ha decidido separar silábicamente los casos en los cuales la repetición del fonema /s/ aparece dentro de la palabra.

además de esto, el campo semántico en el cual se integran la mayoría de los vocablos del poema remite a un espectro en que también incide, además de lo acústico, lo semántico.

Por ejemplo, los versos: “en **los** limos, embalses **tibios**, **deltas**, / de su origen; bebo / (tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas / **lascivas** –**cieno bullente**– **landas**) / los **designios musgosos**, tus savias densas / (parva de lianas ebrias)”. No hay más exceso en este lenguaje que el que solicitan todos los poetas al sistema de lengua. Si hay quienes aducen que la escritura de Bracho exhibe una dificultad que la hace parecer oscura y difícil, es porque no toman en cuenta que todo poema es difícil, aun en su aparente transparencia. No es la finalidad del artista escribir desde el facilismo; aunque por otra parte, afirmar que la escritura de Bracho es difícil, tampoco puede ser un juicio crítico del que pueda sentirse orgulloso quien lo enuncie.

Si volvemos al fragmento citado habrá que entender que el contexto del texto plantea de inicio que ese “yo” del poema oye el cuerpo del amante con la ansiedad saciada y tranquila después de la entrega sexual. El orgasmo se ha producido y la acción sensorial (oír al cuerpo) cede su importancia al plano desde el cual se realiza: *oigo tu cuerpo con la avidéz saciada de quien se impregna, emerge y se extiende saturado*. Y en esta tríada de versos se remarca un dinamismo del ser que se empapa, del que, sumergido ya, sale a la superficie y se esparce colmado.²⁹³

En esta atmósfera que rebasa la acción de oír, sino que se extiende “a oír desde” el que sacia el deseo colmado en el origen de la humedad compendiada en un cieno nutricional, en ese depósito de líquido cuya desembocadura es delta, no resulta extraño que el siguiente

²⁹³ La ambigüedad de lectura que el paréntesis agrega al poema, como inserción de una clausula independiente, se contrapone a la continuidad que plantea el ciclo “de quien se, de quien, de quien se” de los versos 2-4. Esta tensión que se crea entre elegir una u otra manera de leer el poema no es sino una de las riquezas que los textos de Coral Bracho exhiben.

verbo principal sea beber, ya que la humedad ha sido la presencia más sólida en estos versos, aunque el verbo principal sea oír.

Si ya todo el poema ha planteado la escucha desde la humedad que sacia, todo ello mediante un léxico que reitera este sentido, será comprensible que el lector se sienta desorientado sobre la claridad de lo presentado. Ahora bien, esta centralidad de los sentidos, tal como se puede deducir del tratamiento analizado en este inicio del poema, no se ciñe a la presentación aislada de uno y otro, ni tampoco al recurso de las sinestesias, sino a una interrelación que mantiene y que tiene por finalidad construir un discurso de sentidos no necesariamente visuales, sino táctiles, olfativos, auditivos y del gusto. En síntesis, desde la lectura que proponemos, el poema recrea por medio de las palabras la sensación de la humedad en la piel, del olor del cuerpo mientras se ama, de las texturas corporales, del sabor que se guarda y del rumor que brota del interior del cuerpo vivo del amante.

Por otra parte, en lo que se refiere al sentido de la vista, diremos aquí únicamente que si bien uno de los procedimientos más reiterados en el poema moderno es precisamente la creación de imágenes poéticas, no todas las imágenes en poesía apelan al sentido visual, pues hay imágenes táctiles, olfativas, gustativas, auditivas y, por supuesto, visuales. De ahí que esta ausencia nos haga pensar que hay una premeditación para subrayar justamente su ausencia o para diluir la centralidad de la vista en el proceso de percepción que propone el poema.

Todo lo anterior debe servir para iniciar la discusión sobre el tiempo y la poesía, pues ya nos dimos cuenta que la escritura poética de verso libre no puede ser temporal, cuando menos bajo la noción de tiempo estable y marcado (acústico) como un registro previo al poema y como una base de la cual dependía la integración de los elementos silábicos, acentuales, de rima y estrofa. Si algo ha cambiado es natural que no podamos

emplear las herramientas convencionales. En palabras de Tomás Navarro Tomás: “Aparte del acento, la virtud de la palabra se presta a otros efectos sonoros, morfológicos, sintácticos y semánticos”.²⁹⁴

Por tal razón, para ya no pensar al ritmo como un aspecto netamente auditivo, sin por ello negar el carácter acústico del texto poético, hay que entender que el orden que brindaba el tiempo lo generan ahora otros elementos en el poema de verso libre; la “periodicidad” puede ser es espacial, semántica, visual, ya no totalmente temporal, y los demás elementos dentro de cada intervalo lo mismo pueden ser sonidos que frases, palabras o posiciones.

III. RÍTMICA EN EL VERSO LIBRE DE FRANCISCO HERNÁNDEZ

“—Mi vocación —dijo la voz que flotaba en el cuarto como globo sin hilo— es acariciar a quienes desconocen la luz”. Esta cita de Francisco Hernández parece la declaratoria no sólo de su vocación sino de la naturaleza misma de su palabra: acariciar y mostrar la luz de la poesía. Nacido en 1946 (San Andrés Tuxtla, Veracruz), Hernández publicó su primer libro en el año de 1974: *Gritar es cosa de mudos*; desde entonces, poco a poco su escritura se ha consolidado como una de las más singulares de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Sus temáticas se pliegan entre obsesiones como la locura, el mar, la música y la mujer, quizá los más evidentes. Entre sus recursos más utilizados podemos identificar la ironía, el humor, el empleo de la máscara poética, la poesía breve, lo narrativo (junto a lo epigramático) y, por supuesto, la imagen poética.

²⁹⁴ NAVARRO TOMÁS, p. 383.

Un trabajo futuro sobre la maestría con la cual Hernández construye la imagen poética debiera dedicar algunas palabras a poemas tan finos y deslumbrantes como “Pino seco”

pino seco
 en medio de lo verde:
 llamarada²⁹⁵

Sin embargo, por su relevancia en la obra hernandiana y en lo que atañe a nuestra investigación, acercarnos a los modos de configuración rítmica en su obra de verso libre será de particular relevancia, puesto que es uno de los pocos poetas que domina tanto el registro versolibrista como el *verso medido* (en las coplas de su heterónimo Mardonio Sinta).

En ese sentido, mucho podría aprenderse del trabajo que lleva a cabo en las coplas, de la actualización de las reglas y procedimientos rítmicos de la obra en versos regulares que Hernández despliega en ellas; sin embargo, nos avocaremos aquí a esa otra cara de la escritura de Hernández: la del verso libre, en la cual intentaremos contrastar la centralidad de la repetición y la importancia del acento en la configuración rítmica.

1. Repetición rítmica en la obra de Hernández

Se ha mencionado con anterioridad el procedimiento de repetición como parte fundamental del ritmo, hay que aclarar que en ella recae el sustento para comprender el metro regular donde, por supuesto, cada uno de ellos puede terminar en un particular sonido (rima). Sin embargo, en la actualidad, la repetición no es mera serie de rimas, puesto que el verso libre carece en su mayoría de ellas. De ahí que, la presencia reiterada de palabras, sonidos,

²⁹⁵ Francisco HERNÁNDEZ, *Poesía reunida*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996, p. 155.

frases, construcciones, etcétera, propicie en el poema moderno no sólo una repetición acumulativa, sino una progresión rítmica y, por tanto, de sentido.

La repetición más evidente es la rima, sin embargo a los oídos del escucha, las rimas no se repiten azarosamente, sino que lo hacen bajo un modelo donde los tiempos en que aparecen también son repetidos. Me refiero a los “tiempos” de duración que se homologan a cada una de las sílabas métricas del poema.

La rima, entonces, es un sello a la repetición temporal de los versos; por una parte los identifica a partir de su final y, en otro sentido, diluye su autonomía al establecer una conexión directa con el conjunto del poema. Ese doble mecanismo en los poemas métricamente regulares es parte de lo que muchos han querido ver como musicalidad en el poema, sin advertir que el lenguaje musical es distinto al lenguaje poético.

Hernández es un autor con un fuerte contacto con la música. Lo es por la temática de algunas de sus obras, pero también por la cercanía con la tradición de las coplas, de la presencia de sonetos o de melismas (canciones rimadas) entre su tradición escritural.²⁹⁶ Por esta razón, en un primer momento observaremos cómo el ritmo de su poesía parte de lo acústico, pero también comprobaremos cómo gradualmente se orienta hacia el empleo de otros recursos. Por ejemplo en el poema “Las gastadas palabras de siempre”, Francisco Hernández repite cinco veces la palabra “déjame”, lo que podría ser considerado como un descuido en un poema que estuviera escrito en *verso medido* y que fuera de la misma extensión.

Sobre este aspecto es preciso recordar que en la poética tradicional se llama anáfora a la duplicación de un vocablo al iniciar el verso; sin embargo nada se dice en el estudio

²⁹⁶ Véase *Mascarón de prosa*, “Música de Mahler”, y *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios*, Melismas para Gunther Gerzso, además de las coplas de Sinta.

tradicional de figuras del *sentido que provoca tal duplicación*. La poética moderna bien haría en considerar que algunas figuras de dicción o metaplasmos (según la taxonomía que se siga) inciden igualmente en el aspecto semántico del texto, puesto que su función rebasa el ámbito acústico para insertarse directamente en el campo del significado. Veamos lo que ocurre en el poema mencionado:

Déjame recordarte las gastadas palabras de siempre,
 los armarios que encierran la humedad de los puertos
 y el sabor a betel que dejas en mis labios
 cuando desapareces en el aire.
 Déjame tender tu cabello a la sombra
 para que la penumbra madure como el día.
 Déjame ser una ciudad inmensa, un bote de cerveza
 o el fruto desollado ante la espiga.²⁹⁷

Bien sabemos que repeticiones como las que aquí aparecen repercuten en el sonido percibido por el lector/escucha y que tales fonemas inciden en el sentido del poema. Sin embargo, al referirnos a la duplicación de palabras es lógico pensar que la semántica del texto se proyecta no sólo por los fonemas reiterados, sino por el significado de tales palabras en el contexto del poema. Ahora bien, si únicamente entendemos la duplicación de sonido (tal como ocurre con la rima), desatenderemos el que un Déjame-Déjame-Déjame, conlleva una particular intensificación de sentido. En la poesía la repetición es acumulación: Déjame + Déjame + Déjame.²⁹⁸

Como advertimos, el recurso constructor del ritmo puede ser el mismo pero la función es diferente. En el ejemplo anterior, el vocablo se proyecta sobre una cadena de sentido elevado exponencialmente: ya no entendemos únicamente *déjame*, sino *permite*,

²⁹⁷ HERNÁNDEZ, *Poesía reunida*, p. 330.

²⁹⁸ Las repeticiones, siguiendo a Lotman, pueden ser de: 1) elementos coincidentes parcialmente (y por lo tanto, no coincidentes también) y de 2) elementos idénticos (mismos que pueden ser coincidentes textualmente, pero no coincidentes en *posición*). Véase, *Estructura del texto artístico*, pp. 168-189.

dame oportunidad, accede, autorízame, consiente, asiente... Esto es, el sentido de la palabra se ha distendido para abarcar los otros niveles semánticos con los que tiene contacto. La repetición, entonces, no es sólo cuantitativa, sino cualitativa. Contribuye a la configuración rítmica por medio del marcaje de puntos intensivos y de la creación de intervalos a partir de los cuales se da el mecanismo de progresión-regresión que percibe el lector. Yuri Lotman lo expresa en estos términos:

El lector habituado a la percepción gráfica del texto, al ver en el papel trazados repetidos de palabras, supone que se encuentra ante una simple duplicación de un concepto. Sin embargo, suele tratarse de un concepto distinto, más complejo, relacionado con la palabra dada, pero cuya complejidad no es de carácter cuantitativo.²⁹⁹

Por tanto, en un poema donde leamos “despídete de ella, despídete de ella”, no habremos de entender *despídete dos veces*. Lo que la duplicación nos mueve a interpretar en este ejemplo es *despídete rápidamente* o *despídete para siempre* por sólo mencionar las lecturas más comunes.

En la complejidad viva radica el atractivo mayor de la obra de Hernández. No nos habituamos a leer sus poemas breves cuando nos invade su veta irónica; no nos habituamos a sus versos libres cuando asalta su poesía en prosa. Lo mismo ocurre en los ritmos que construye, los hay acompañados y armónicos, pero también creados por repeticiones de palabras que por construcciones sintácticas paralelas, lo cual sorprende gratamente al lector.

Leamos por ejemplo esta línea (pentadecasílabo, en la clasificación tradicional) con una melodía cadenciosa y, en su delicada antítesis, de una gravedad notable: “El suicida es la viva imagen de la soledad”. ¿No hay en este artificio algo que perdura en el aire después

²⁹⁹ LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, pp. 161-162.

de escucharla?, ¿acaso todo se limita al juego de sentido que crean las palabras *suicida* y *viva*? No lo creo... y menos cuando examinamos el poema “Bajo cero” de forma completa:

En los pensamientos del suicida hay un vacío
que sólo se llena con temperaturas bajo cero.
Los pensamientos del suicida no son rápidos
ni brumosos: únicamente son fríos.

La mente no está en blanco: está congelada.
Aparece, con filo de navaja, una sensación de
tranquilidad que se presiente interminable.

Con el cerebro convertido en iceberg nada se
recuerda. Ni la piel más querida, ni el nombre
de los hijos, ni los abrasamientos de la poesía.

El suicida es la viva imagen de la soledad.
Nadie acude a ese trozo de hielo que una bala
cruza de polo a polo.

Aun en los trópicos, cuando alguien se suicida,
comienza tristemente a nevar.³⁰⁰

Si aquí se ha subrayado la importancia de la repetición como uno de los elementos inherentes al ritmo es porque su percepción por parte del lector es la base de la rima (repetición de fonemas), del isosilabismo (repetición de unidades de duración), del modelo acentual (repetición de intensidad acústica en el tiempo) y del modo de organización estructural (repetición de estrofas –que tienen el mismo número de versos o repetición de estrofas separadas por estribillos o que inician/terminan con semejante palabra/construcción sintáctica – en el caso del verso métricamente regular).

Sin embargo, ¿qué sucede cuando los poemas se apartan de estos cuatro tipos de repetición? Algo debe reaparecer en el poema de verso libre para considerar que la hipótesis que anima toda esta investigación es válida. Algo que además de repetirse pueda

³⁰⁰ HERNÁNDEZ, “Bajo cero” en *Poesía reunida*, p. 341.

reconocerse como un patrón que afecta la percepción del receptor: eso es lo que sucede con las antítesis en este poema.

Desde el título ya intuimos que se tiene un anclaje que vincula al texto con la temperatura, con el frío y el punto de congelación, así como con la posición (bajo) y con la ausencia (cero). Lo anterior ofrece una idea del sentido que pudiera tener el poema, mas no de su configuración rítmica; o para decirlo de mejor manera, sólo al interpretar el sentido rítmico la lectura sería más completa y cercana a lo que demanda el poema.

Desde las primeras dos líneas se notan las contraposiciones que, comprobaremos más tarde en la lectura, son un elemento de repetición que se emplea para intensificar la angustia y el peso de las acciones del suicida mediante ese mecanismo de movimiento (ida y vuelta, aparición-reaparición) que caracteriza al ritmo. Las antítesis son, al mismo tiempo, procedimientos estructurales y de gradación del sentido.

Si bien al principio pueden pasar inadvertidas o son identificadas sin darle el valor que merecen, las contraposiciones cobrarán después un peso central en la interpretación del poema. Aquí están, resaltadas dentro del contexto, las cuatro que más claramente se advierten:

En los pensamientos del suicida **hay un vacío**

En los pensamientos del suicida hay un *vacío*
que sólo se *llena* con temperaturas bajo cero.

El **suicida** es la **viva** imagen de la soledad

Aun en los trópicos, cuando alguien se suicida,
comienza tristemente a nevar

Junto a ellas, también hay que señalar la repetición de algunas frases y palabras:

En **los pensamientos del suicida** hay un vacío
que sólo se llena con temperaturas bajo cero.
Los pensamientos del suicida no son rápidos

ni brumosos: únicamente son fríos.

El **suicida** es la viva imagen de la soledad.
Nadie acude a ese trozo de hielo que una bala
cruza de polo a polo.

Aun en los trópicos, cuando alguien se **suicida**,
comienza tristemente a nevar.

A lo anterior, es indispensable señalar la gradación de otros tres elementos: 1) *pensamientos-mente-cerebro*; 2) *vacío-blanco-nada-ni-nadie* y 3) *bajo cero-fríos-congelada-iceberg-nevar* que contribuyen a la percepción de estos moldes de repetición y paralelismo que se integran en la configuración rítmica del texto. Veamos:

En los **pensamientos** del suicida hay un **vacío**
que sólo se llena con temperaturas *bajo cero*.
Los **pensamientos** del suicida no son rápidos
ni brumosos: únicamente son *fríos*.

La **mente** no está en **blanco**: está *congelada*.
Aparece, con filo de navaja, una sensación de
tranquilidad que se presiente interminable.

Con el **cerebro** convertido en *iceberg* **nada** se
recuerda. **Ni** la piel más querida, **ni** el nombre
de los hijos, **ni** los abrasamientos de la poesía.

El suicida es la viva imagen de la soledad.
Nadie acude a ese trozo de *hielo* que una bala
cruza de polo a polo.

Aun en los trópicos, cuando alguien se suicida,
comienza tristemente a *nevar*.

Tal como se ha señalado, la repetición por sí misma no basta para la configuración rítmica. Por ejemplo, si el acento de la rima la tuviéramos, en los dos primeros endecasílabos de la cuarteta de un poema, en la vocal *e* y, en los dos siguientes versos, en la vocal *a* (AABB), hay que dejar en claro que si a lo largo del poema hubiera otras palabras anteriores y acentuadas en los mismos versos, no por ello variará el esquema de la rima.

La rima no se modifica si dentro del verso hay acentos en tal o cual vocal: sólo atiende a los acentos finales del verso. Es decir, la rima –en tanto repetición fonética– sólo es rítmica cuando aparece con regularidad en tiempos precisos (identificados al final del verso). Lo mismo ocurrirá con las repeticiones en el poema de Francisco Hernández. No basta su presencia sino que es indispensable que exista una regularidad susceptible de ser percibida en los intervalos en que aparece.

Al observar el poema, en principio, nos percatamos que la presencia de las contraposiciones se da continuamente a lo largo de todo el texto. El poema está construido en gran medida a partir de la variación de tales oposiciones: hay-vacío, vacío-llena, suicida-viva, trópico-nevar. En un primer acercamiento diremos que el pensamiento del suicida está lleno de vacío; piensa el vacío de su existencia y eso mismo lo lleva a la fría decisión de quitarse la vida.

Es esta imagen la que le permite al poeta establecer una contigüidad entre *vacío*, *blanco*, *nada*, *ni*, *nadie* y, al mismo tiempo, entre *bajo cero-fríos-congelada-iceberg-nevar*. Sin mencionarlo directamente, el calor de la vida y la vitalidad del movimiento se oponen dentro del sentido del poema al frío de la muerte y al estatismo del mundo del pensamiento (que es el que domina el inicio del poema). El suicida, aquel que se apresta para quitarse la vida por su propia mano, piensa y su pensamiento lo lleva a la soledad (al aislamiento) y al frío (y a su blancura).

Integradas así, las contraposiciones se convierten en puntos nodales para la generación de movimiento en la lectura; de movimiento y de unidad: el ritmo para

Heidegger es “lo que junta y dispone”.³⁰¹ La repetición de un procedimiento, aspecto semejante a lo que Isabel Paraíso nombró ritmo de pensamiento (o semántico) –véase nota 68–, provoca en el lector ese fluir que va de uno a otro de los elementos que construyen la gradación a la cual me he remitido.

Todo en el poema parece vinculado a la carencia, a la sensación de fría soledad. La expresión *bajo cero* no sólo alude, por las palabras aisladas, a una posición negativa y a un vacío (nociones que se agregan armónicamente al sentido de suicidio, ya mencionado), sino que nos remite inmediatamente a la temperatura y al punto de congelación del agua. De ahí que todos aquellos elementos que intensifiquen ese sentido en el texto funcionarán como marcadores capaces de ser identificados en intervalos que estructuran y dotan de una grata distribución a tales recursos en el poema.

Ejemplo contundente de ello es el cierre del poema:

Aun en los trópicos, cuando alguien se suicida,
comienza tristemente a nevar.

Aquí se engarzan los dos elementos que son eje del sentido: el suicidio y el frío, a partir de, ya se ha constatado, una contraposición. Esto se da cuando ha existido también un cambio casi imperceptible que va desde el inicio al dar privilegio a los *pensamientos del suicida* (la mente, el cerebro), su interioridad, hasta la materialidad en *el suicida mismo*: “El suicida es la viva imagen de la soledad”. Transitamos pues del plano mental hacia la declaración del suicida como viva imagen de la soledad. No se pasó por alto que, alejado del plano mental, en el penúltimo verso del poema aparece explícitamente el acto del suicidio. Esa gradación en el cierre remata con la escenificación de una posibilidad del suicidio como aquello que

³⁰¹ Martin HEIDEGGER, *De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1987, p. 206, citado por Ángel Herrero, “El valor metanalítico del ritmo”, *Anales de Filología Hispánica*, vol. 5, 1990, p. 242. [Consultado en: <http://hdl.handle.net/10201/3116> (diciembre 2012)].

puede congelarlo todo. Suicidio y frío, finalmente, se unen en los dos versos finales redondeando aquello que en la lectura parecía correr paralelo.

Otro poema que puede servir de ejemplo para abordar lo relativo a la repetición y el ritmo aparece en *Cuaderno de Borneo*:

III
 Hermana, he llegado a Borneo para olvidarte.
 Aunque mi lengua sirva de alimento y mi piel
 sea convertida en aljaba,
 tú sabes que he llegado a Borneo para olvidarte.³⁰²

Acaso podemos ocultar ese golpe que nos asalta al momento de la primera lectura. Más allá del tema –dentro de la dinámica del poemario, ya de por sí severo: el olvido–, el lector reconoce que existe una fuerza que da unidad, contundencia y simetría al texto.

A pesar de carecer de regularidad métrica, el poema puede leerse desde una perspectiva reduccionista que supedita su potencia a la repetición del primer verso en el último. Sin embargo, esto no es lo único que le dota de cualidades rítmicas.

Por ejemplo, el lector notará un sonido armónico en este poema, uno que no depende de las rimas (pues sólo existe entre el primero y cuarto verso), ni de la regularidad acentual ni de la temporalidad del metro fijo, pero que se queda habitando en el paladar de la memoria.

Si atendemos en la segunda lectura del poema a los detalles, aparecerá una repetición de vocales no distribuidas en periodos temporales que saltan y se adhieren a la retentiva del receptor: “Hermana, he llegado a Borneo para olvidarte. / Aunque mi lengua sirva de alimento y mi piel / sea convertida en aljaba, / tú sabes que he llegado a Borneo para olvidarte”. Tenemos entonces que las vocales “e” y “a” son las únicas que se repiten en el primero y cuarto verso, mientras que el segundo y el tercero (además de variar la

³⁰² HERNÁNDEZ, *Poesía reunida*, p. 453.

cercanía métrica que existe entre los versos) se añadió una peculiar alteración con la repetición de acentos en “e” y “a”, pero con la aparición del acento en la “i” como si fuera una alzada que marca un contraste. Sumado a eso, el lector no puede pasar por alto que al leer con encabalgamiento estos dos versos, ambas oraciones se equiparan en una duración de once sílabas, con lo cual también se marca un contraste con los versos de los extremos, se recupera una armonía (la del metro) que se suma a la repetición de vocales y, a ello, se le añade la mínima variación que hace el cuarto verso para agregar profundidad a la reiteración inicial.

En el libro, *Psicología del ritmo* de Paul Fraisse, se alude a las palabras de Klages para discutir la noción de repetición de lo idéntico como generador de ritmo. Veamos:

Nadie piensa que haya ritmo sin repetición, al menos implícita. Pero ¿son rítmicas todas las modalidades de la repetición? Algunos creen que la repetición de lo idéntico, tanto si es la de un metrónomo como la de una amplitud métrica en música, no es más que una cadencia. El ritmo no aparece sino con la repetición de lo que es semejante, mejor todavía, de lo análogo.³⁰³

La cita, que dentro de un contexto estrictamente acústico (musical) es válida, en el terreno de la poesía merece acotarse para puntualizar el significado de lo *idéntico* y lo *semejante*. Si ya antes aseguramos que la rima es un procedimiento rítmico que implica repetición de fonemas, ahora hay que aceptar que con la rima se da un mínimo cambio de sentido en lo que rima entre sí. Resultado semejante, pero de mayor relevancia semántica, ocurre cuando lo que se repite ya no son fonemas, sino palabras o frases. De ahí que –como ya lo hemos citado con Lotman– una palabra repetida ya no puede asumirse como si fuera la misma. Bajo esta perspectiva, la cita enriquece aún más la argumentación que aquí hemos desarrollado.

³⁰³ KLAGES, *Von Wesen des Rhythmus*. Kampen-Sylt, 1934, citado en Paul FRAISSE, *Psicología del ritmo*. Madrid, Morata, 1976, p. 14.

Ahora bien, en este mínimo acercamiento a la repetición a propósito de la poesía de Francisco Hernández he asumido que el lector habrá de llevar a cabo varias lecturas para descubrir los mecanismos de la rítmica poética, pues en la primera, acaso, atisbará reflejos evidentes, pero no la riqueza que el texto esconde. Dado que en el verso libre se integran procedimientos del poema métricamente regular al lado de algunos otros a los que no estamos acostumbrados, la atención que nos pide el poema contemporáneo es mayor o, cuando menos, más abierta a descubrir esos patrones que cada texto nos brinda en su realización.

Como cierre puedo decir que hago más las palabras de Henri Meschonnic cuando afirma que: “Leer empieza cuando se relee. Leer por primera vez no es más que la preparación de esto”.³⁰⁴ Para comprender el ritmo de la poesía en verso libre sucede de igual manera. La primera lectura es el acto preparatorio; es la duda, mas no la confirmación: la sugerencia apenas de algo que habrá de concretarse (o desecharse) a fuerza de repetidos acercamientos, de la escucha del poema en la lectura en voz alta por alguien más o de la lectura en el silencio de la intimidad. Porque, tal como hemos visto, la presencia del ritmo de verso libre, a pesar de estar determinado de acuerdo a realidades textuales, no siempre es percibida con la claridad con la cual ahora identificamos una rima o un patrón acentual.

2. Acento y ritmo: una reflexión

No resulta extraño pensar en la importancia del acento al reflexionar sobre el ritmo en la poesía. Tal como lo observamos atrás, en los poemas de métrica regular el acento forma

³⁰⁴ Henri MESCHONNIC, “Leer la poesía hoy”, en *La poética como una crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol izquierdo, 2007, p. 151.

parte de los elementos que contribuyen a marcar ciclos o intervalos. Coadyuva el acento siempre que se destaque un patrón fijo, así como lo hace el metro cuando en la lectura se subraya la semejanza prosódica de los bloques denominados versos; la rima, por su parte, lo logra puesto que hemos aprendido a reconocer que identifica unidades con una semejanza auditiva; por último, las estrofas logran lo propio siempre que están organizadas en número de versos iguales o cuando establecen un paralelo reconocible entre otros ciclos que construyen el poema.

Por si esto fuera poco, ya se anotó que en los poemas de verso libre se subraya una fluctuación mínima en la posición del primer acento de cada verso, lo cual tiene como resultado una tensión entre esa aparente regularidad y la posterior desaparición de asideros para configurar patrones ligados al metro y al acento. Quede como muestra el poema que le dedica al dibujante Carlos Coffeen Serpas en *Óptica la ilusión*:

Coffeen está midiendo con sus manos
los largos corredores de una casa deshabitada.

Está en el ocio de los rinocerontes,
en la contemplación de las tortugas,
en el incómodo amor de las jirafas.

Coffeen está en el manicomio,
protegiendo a su madre de la lluvia
con un poema redondo.

Está hecho nudo en la garganta de sus hijos
y ríe de los pintores que desconocen
el lujo del fracaso.

Coffeen está solo, debajo de las piedras.
En las noches azules oigo crujir su cráneo.³⁰⁵

No puede negarse que en este poema reconocemos versos de medidas tradicionales.

La primera línea es un endecasílabo con acento en 4°, 6° y 10° tiempo; pero también hay

³⁰⁵ Francisco HERNÁNDEZ, *Óptica la ilusión*. México, Conaculta, 2002, p. 21.

líneas que no responden a esa medida. Sin embargo, aunque en el verso libre el aspecto acústico pierde la centralidad, no por ello desaparece; de tal manera que tampoco se puede ser sordo a la regularidad que entra en tensión en este poema.

Desde una perspectiva convencional, el lector de poesía sabe que debe estar atento a los acentos del verso. Quizá no comprenda en su totalidad las implicaciones que la acentuación tiene en la lectura en voz alta del texto, pero sin duda reconoce la más inmediata: ese golpeteo –palpitar– que parece habitar por debajo del propio verso y –al mismo tiempo– correr de forma paralela en la lectura del poema.

Sin embargo, el patrón del acento en el poema no sólo se escucha por ese sujeto que lee en voz alta, sino que se “ejerce”. Un acento es, en la lectura: volumen más alto, alargamiento del sonido, formación de intervalos por medio de su repetición. Es decir, a pesar de estar marcado en el soneto, el acento debe ejecutarse cuando se lee en voz alta. ¿Cuántas veces no hemos escuchado a un lector primerizo recitar un poema como si fuera prosa? El poema de métrica regular, pese a lo que pudiera parecer, es un texto altamente especializado, cuya codificación no es fácil de realizar por lectores no habituados a tales preceptos. Gran parte de la falta de comprensión del poema en verso libre radica, por una parte, en la deficiente lectura que realiza el receptor. Si en el verso libre se pierde la rima al final del verso, la estrofa y el isosilabismo, lo único que se conserva de aquellos elementos a los que estamos acostumbrados –aunque sin la regularidad a la que estábamos acostumbrados– es el acento.

Ahora bien, el acento es un elemento eminentemente acústico, pero creo haber subrayado que pese a tener presencia en los *poemas medidos*, su presencia necesita de la “ejecución”. Por ello vale la pena enfatizar que los elementos acústicos del poema métricamente regular no se bastan a sí mismos en el nivel lingüístico, sino que requieren de

su identificación y realización oral; en la práctica, los elementos acústicos pueden ser mal ejecutados o pasar desapercibidos en otros casos. Así que, en consecuencia, si lo anterior sucede en los poemas isosilábicos, lo mismo ocurre –y aún con mayor razón– en los poemas de verso libre.

De forma correlativa, si en la *poesía medida* la rima opera como patrón que se continúa en el texto, después que hemos descubierto su primera aparición, entonces nosotros como lectores aprendemos a “esperar” que ese modelo (después de ser mostrado en los primeros versos) se prosiga durante todo el poema. Pero la rima es una homofonía sin acumulación semántica –o con relación al sentido, muy menor frente a las repeticiones de palabras o frases–, razón por la cual Yuri Lotman afirmó que: “Los sonidos adquieren significación” en las obras modernas, pero no por ser fonemas, sino por su contexto semántico.³⁰⁶

Si aceptamos que la unidad rítmica en el poema métricamente regular es el verso, puesto que en él ya están latentes los recursos que constituyen el ritmo, en los textos contemporáneos el poeta configura, por secciones dentro del poema, patrones que posteriormente son modificados: de ahí que propongamos que la unidad rítmica en el poema de verso libre ya no es el verso, sino grupos de líneas (con moldes rítmicos distintos) que organizan el conjunto total o, las más de las veces, el poema en sí mismo es la unidad.

El ritmo no está en el verso aislado o el versículo –ni como latencia–, sino en el todo. Es decir, la rima tenía una función característica porque el patrón (se habla de rima, pero también se aplica esta acotación para los acentos o los metros) provocaba en el lector una espera del siguiente verso con ese modelo. Ese suscitarse siempre se cumplía de la misma

³⁰⁶ LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, p. 159.

manera en el poema “tradicional”, pero hoy el suscitar es dinámico (móvil), porque se “espera” algo, pero no se sabe qué y no se sabe en qué momento reaparecerá.

Ahora bien, esas repeticiones que se dan en el poema, lo hemos dicho, ya no están organizadas a través de esquemas acústico-temporales. Los acentos, que no pueden desaparecer de los poemas en verso libre, entonces, tampoco pueden estar organizados bajo esos parámetros. Tinianov, en su obra *El problema de la lengua poética*, cita J. P. Rouselot y sus *Principios de fonética experimental* cuando afirma que: “Personalmente considero que los sonidos son elemento esencial del ritmo, que se percibe por vía auditiva; pero creo que para el poeta ésta no es la única base [...] De esto deduzco que la base del ritmo no es un tiempo acústico, sino un tiempo articulado”.³⁰⁷ *Tiempo articulado* en el verso libre, pero ya no ligado directamente a los medios fónicos (tiempo silábico) en el poema (ejemplificados por el acento y por la rima).

Para comprender de mejor manera esta diferencia, primero revisemos la particularidad de la rima en la obra de Hernández para acercarnos a la noción de tiempo articulado que prevalece en la rítmica del poema en verso libre, pero ya no necesariamente un tiempo ceñido a los elementos acústicos. Posteriormente nos detendremos en las peculiaridades del acento en su poesía y así extenderemos la visión que hay sobre la distribución de los acentos en el tiempo.

En su libro *El fin de la interioridad*, Laurent Jenny y Manuel Talens escriben: “Una rima sólo es reconocible como rima a condición de encontrarse en una posición silábica fija y recurrente. Es, en efecto, imposible distinguir por simple audición si los versos libres

³⁰⁷ J. P. Rouselot, *Principes de phonétique expérimentale*, vol. II, p. 307, citado por TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, pp. 52-53.

‘riman’ o no”.³⁰⁸ De ahí que al acercarse a los poemas de verso libre de Francisco Hernández, o de cualquier otro poeta, el analista sienta una desnudez crítica que lo desarma, puesto que esas reglas que se aplicaban para el poema métricamente regular, resultan ahora caducas e inútiles.

Benoît de Cornulier apunta enfático que: “La rima no es una señal de final de verso”;³⁰⁹ y después aclararán Jenny y Talens en el libro citado: “La rima sólo podría tener una función en el verso libre en calidad de motivo visual” (p. 71). De tal suerte que el esquema rítmico del poema en verso libre puede apoyarse en las repeticiones acústicas que pervivan, pero ello no restringe que a ellas se le sumen repeticiones visuales (de posición) o de sentido. La rima (como “operador fonético” en el poema métricamente regular –en la taxonomía de Jean Cohen–) ha cambiado para ser operador semántico y de la visualidad, cuando lo que se repite son algo más que fonemas en el poema de verso libre.

Según los estudios de Iuri Tinianov en *El problema de la lengua poética*, la rima tiene un primer miembro progresivo y uno segundo, regresivo.³¹⁰ El primero proyecta una “terminación” y a la vez conlleva el elemento “regresivo” que se concretará en el siguiente verso que nos regresa la misma terminación. Dicho proceso se percibe en el tiempo, pero no tiene por qué darse en tiempos medidos, puesto que en el verso libre los tiempos son fluctuantes y no regulados por la medida silábica. De igual modo, las variaciones en los poemas de Francisco Hernández, y de todo poeta contemporáneo, se dan mediante la articulación del flujo progresivo-regresivo. Esto es lo que ocurre en “Palabras del insomne” donde se continúa el patrón (idea) del segundo verso, hacia el final del poema, pero con un

³⁰⁸ Laurent JENNY y Manuel TALENS, *El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*, p. 71.

³⁰⁹ Benoît de CORNULIER, “La rima no es una señal de final de verso”, *Poétique*, 46, abril 1981.

³¹⁰ Véase TINIANOV, *El problema de la lengua poética*, pp. 116-117.

matiz semántico que no modifica mayormente lo acústico, pero que en la rítmica añade un virtuoso enriquecimiento del sentido por la mínima modificación. Veamos:

Nada sé de tu piel.
Sólo que está en la noche, transcurriendo.

Para viajar por ella quiero las palabras
lentas de la lengua, las enardecidas, las tiernas.

Nada sé de tu piel.
Sólo que está en la noche, amaneciendo.³¹¹

Este tipo de construcciones ternarias es un procedimiento ampliamente utilizado como recurso literario y, usualmente, es una fórmula claramente conclusiva integrada por constituyentes de igual valor gramatical (verbos, sustantivos, adjetivos...). Entre la sucesión de cuatro elementos, llamada enumeración, y la reduplicación (de dos), el grupo ternario se consolidó con valor rítmico de fuerza conclusiva quizá por la naturalidad con la que usualmente se emplea en el habla.³¹²

Ahora bien, el grupo ternario del ejemplo anterior, y el que apareció en el poema “Bajo cero”, se dan en un nivel más complejo. No se trata de la configuración tripartita de palabras, tal como puede verse en la línea final del poema “Mayo se hizo presente y las nubes entraron...”, en el cual leemos: “Es decir, con sus fechas de muerte, rabia y nacimiento.” En específico, se trata de una construcción donde los tres elementos son estructurales y no únicamente remate final de una tríada de palabras. El grupo ternario pasa de las palabras de cierre del verso a definir la estructura del poema.

Cito a continuación como ejemplo de ello dos poemas donde se perfila muy bien este tipo de repetición (y paralelismo) ya no anclado a un tiempo medido (acústico). El

³¹¹ HERNÁNDEZ, “Palabras del insomne”, en *Poesía reunida*, p. 545.

³¹² Sigo en lo general lo expuesto por Fernando VALLEJO en “El ritmo y los grupos ternarios”, en *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983.

primero, de *Habla Scardanelli* y en el cual el grupo ternario estructura todo el poema (más la repetición y paralelismo que se da en los versos 2 y 3) y, el segundo poema de, *Oscura coincidencia*:

Que no vuele. Hay dardos palpitantes en el cielo.
 Que nunca se desnude. Los muros no detienen
 el ansia de los locos.
 Que la tormenta empiece. Los graznidos del corazón se funden a los
 [truenos.³¹³

“Fantasma”
 Amo las líneas nebulosas de tu cara,
 tu voz que no recuerdo,
 tu racimo de aromas olvidados.
 Amo tus pasos que a nadie te conduce
 y el sótano que pueblas con mi ausencia.
 Amo entrañablemente tu carne de fantasma.³¹⁴

Progresión en cada uno de los tres elementos iniciales que se repiten, el cual se replica en la segunda, cuarta y sexta frase, como si cada repetición fuera acumulativa y gradualmente más profusa en el fragmento de “Habla Scardanelli”. Por su parte, en el poema “Fantasma” la estructura ternaria de todo el poema transita de un grupo de tres versos a otro de dos hasta llegar al de uno. La repetición conduce aquí a una concreción, pues se parte de lo más etéreo (“líneas nebulosas”) a lo más concreto: “entrañablemente tu carne de fantasma”.

Por último, en lo que respecta a este tema, suele existir una variante menor que agrega Hernández para detonar sentidos adyacentes a los percibidos en un primer momento. Lo hace en las contraposiciones del poema “Palabras del insomne”: *noche-amaneciendo* y en: “Hermana, he llegado a Borneo para olvidarte-tú sabes que he llegado a Borneo para olvidarte”.

³¹³ HERNÁNDEZ, “Habla Scardanelli”, de *Habla Scardanelli* en *Poesía reunida*, p. 410.

³¹⁴ HERNÁNDEZ, “Fantasma”, *Poesía reunida*, p. 241.

Traigo a colación una cita muy clara de Paul Fraisse donde sintetiza su noción de ritmo y, gracias a la cual, se entenderá de mejor manera los procedimientos de percepción de paralelismos, repeticiones y grupos ternarios (estructura) en la poesía de Hernández:

Todos los ritmos se basan en un agrupamiento perceptivo, con una estructura interna más o menos regular y más o menos compleja, ya que, en realidad, nos hallamos siempre en presencia de estructuras ensambladas. Únicamente sostenemos que un ritmo se caracteriza siempre por su unidad perceptiva, que puede marcarse de diferentes formas, pausa o repetición de elementos análogos en cuanto a duración o intensidad, altura, etc.³¹⁵

Aquí queda más claramente expuesta la importancia de la percepción de grupos, de la regularidad, de la estructura, de la repetición de elementos análogos y, además, de que en todo esto no es central o definitoria la categoría temporal. Como hemos expuesto a lo largo de este trabajo, el tiempo es uno más de los elementos que ayudan en la configuración rítmica del poema, pero que de ser nodal en los poemas de métrica regular, ahora se suma a muchos otros para que el verso libre dinamice su propuesta.

En este mismo sentido, y como ejemplo de lo previamente dicho, uno de los recursos con función rítmica que el poeta moderno emplea está en la rama lingüística. Construcciones sintácticas semejantes producen “modos” de percepción semejantes. Tomemos por caso el siguiente ejemplo de “Desnudez”:

Sólo donde pisas vuelve a crecer la hierba.
Solo, donde respiras, vuelve a soplar el aire.³¹⁶

El primer juego rítmico es la variación entre el adverbio sólo y el adjetivo, pero un esquema completo sería

Sólo + acción + **vuelve** + consecuencia
Solo + acción + **vuelve** + consecuencia

³¹⁵ FRAISSE, *Psicología del ritmo*, pp. 124-125.

³¹⁶ HERNÁNDEZ, “Desnudez”, en *Cuerpo disperso*, en *Poesía reunida*, p. 85.

Repetición y paralelismo, lo mismo que regularidad, están presentes en este ejemplo.³¹⁷ Por una parte, la construcción sintáctica es semejante, además que la homofonía imprime mayor cercanía entre ambos versos. Junto a ello, la variación semántica no hace sino subrayar la diferencia y –paradójicamente– la semejanza que guardan los miembros. Es evidente que el sustrato fónico de ambas líneas contribuye a la configuración rítmica. Lo hace sin apearse a un patrón isosilábico estricto, sino a una variación del “metro”. Ese cambio imprime cercanía y riqueza al poema, pues lo mismo ocurre con la distribución acentual (la cual se aparece en sílabas casi idénticas): 1, 5, 10, 12 y 1, 6, 11, 13. Sin embargo, la variación de sentido entre uno y otro verso; la inmediata resonancia del primero en el segundo; la necesaria distinción que hace el lector del segundo frente al primero; la percepción de dicha tensión entre las semejanzas son, en suma, elementos de la rítmica del poema. La repetición, siguiendo a Fraisse implica satisfacción y asombro: satisfacción por comprobar que aparece lo esperado o asombro por la aparición de lo distinto.³¹⁸

Por último, para recalcar en el paralelismo, uno de los factores que construyen el ritmo moderno más persistentemente utilizados y del cual ya hemos mencionado un poco, traemos a colación un ejemplo extraído de *Habla Scardanelli*:

Me despierta el dolor en todo el cuerpo.
Es la tierna vejez que se entroniza
lejos de los castaños saludables

Al margen de la verdadera belleza de estas palabras; detengámonos en el verso “Es la tierna vejez que se entroniza”, donde hay una tensión de sentido entre la vejez que se vuelve dominio del cuerpo. Eso sí, vejez tierna lejos de los castaños saludables. Pero además, en lo

³¹⁷ Eugenio ASENSIO apunta que hay tres tipos de paralelismo: verbal (limitado a las palabras), estructural (concentrado en la sintaxis y el ritmo) y semántico (para las repeticiones del pensamiento o significación con la modificación del significante). Véase *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1970.

³¹⁸ FRAISSE, *Psicología del ritmo*, pp. 147.

referente al ritmo, en este verso tenemos uno de los resultados más sorprendentes de la convivencia del ritmo “tradicional” y del “moderno”. Por supuesto, reconocemos como fundamento el verso endecasílabo, uno de los más melódicos, pero, en este mismo verso tenemos muestra de una estructura alterna que anima otro tipo de ritmo: el paralelismo.

Si se encontrara este verso explicado en un tratado de rítmica, con seguridad leeríamos en dicho manual todo lo referente al metro, acentos (3-6-10) y rima (si es que la tuviera en relación con el conjunto total); sin embargo, un análisis de su estructura rítmica hoy en día nos muestra cómo se da el empleo de las sibilantes (es, -ez, -se, za):

Es la tierna vejez que se entroniza	Endecasílabo con acentos: 3, 6, 10
1 6 8 11	Iteración: 1, 6, 8, 11

Casi podríamos decir que parece una formación espejo, puesto que en los extremos y al centro están las reiteraciones que no hacen sino sumar la iteración de sibilantes como otra línea melódica a la de énfasis de los acentos. Caso más claro el del poema “Gritar es cosa de mudos”: “Bajo el viento del postigo. Veo cómo las hojas se espuman y se esfuman”,³¹⁹ donde el paralelismo está en la semejanza y desemejanza del sentido y sonido entre *espuman* y *esfuman*.

En palabras de Yuri Lotman:

La equivalencia no es identidad muerta y por eso mismo presupone asimismo desemejanza. Los niveles semejantes organizan los desemejantes, estableciendo igualmente en ellos semejanzas. Al mismo tiempo, los niveles desemejantes realizan una labor opuesta descubriendo la diferencia de lo semejante.³²⁰

Según la tesis de Lotman, el texto artístico se construye sobre la base de dos tipos de relaciones: composición de elementos equivalentes que se repiten y composición de

³¹⁹ HERNÁNDEZ, *Poesía reunida*, p. 17.

³²⁰ LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, p. 106.

elementos contiguos (no equivalentes). El primero apunta que los elementos del poema, aunque distintos, se hacen equivalentes y este es el procedimiento que afecta al ritmo.

El poema contemporáneo es, dadas las variables que interactúan juntas, rítmicamente más complejo de lo que parece. No más que los poemas métricamente regulares, pero sí de manera distinta a ellos por la naturaleza de los elementos que se integran en su patrón rítmico. Por ejemplo, todos sabemos que el acento, esas recurrencias tonales o de énfasis, cuando se alternan en el tiempo, estructuran el ritmo. Ahora bien, en este mismo poema se emplea un delicado sistema acentual que las obras modernas ponen de relieve. El caso concreto es que aquí existe una acentuación constante y acompasada que se presenta en sustantivos, verbos y adjetivos (sin contar entre ellos las sílabas atonas de las preposiciones, artículos, o interjecciones).

Me trataré de explicar. Un patrón acentual 4-6-10 otorga una cadencia al endecasílabo: “polvo serán, mas polvo enamorado”. Por su parte, una cadena donde sustantivos, adjetivos o verbos estén acentuados de manera regular también debiera ser, al percibirse, marca rítmica. Ejemplo de lo anterior ocurre en versos como los siguientes, donde se distingue el acento esdrújulo, frente a las demás palabras acentuadas en sílaba grave:

ó	o	oooó	o	ooó	o	oó	o	oó	o	
Déjame	recordarte	las	gastadas	palabras	de	siempre				
esdrújula	grave	grave	grave	grave	grave					
e	a	a	a	a	e					

Lo anterior, se conjuga como una pinza de acentos en vocal “e” que encierran tres sílabas acentuadas en “a”. Como se advierte, ya no se trata aquí de una simple medición de sílabas métricas en las cuales se asientan las alzadas acentuales, sino de una intensificación de sonidos particulares que, en su repetición, hacen pervivir el aspecto acústico del ritmo, pero

que al mismo tiempo se alejan de la noción temporal (tiempo acústico) que organiza los poemas métricamente regulares. Semejante recurso de primera y penúltima sílaba acentuada la encontramos en

Déjame tirado en la banqueta
e a e

donde también hay una serie acentual en e-a-e, como en el ejemplo anterior. Por supuesto, resultaría exagerado considerar la acentuación grave que se da en las palabras de los ejemplos citados como algo inusual en la lengua española; sin embargo, lo que no resulta azaroso es el énfasis en muy precisas vocales y el repetido patrón de construcción de palabras esdrújulas y graves en ambos casos.

En palabras de William Carlos Williams: “La unidad rítmica es sencillamente cualquier secuencia repetida de alturas y duraciones. Lo esencial al ritmo no es el sonido, sino el movimiento de las dos clases: hacia delante, hacia arriba y hacia abajo, rapidez de movimiento y calidad de movimiento.”³²¹ Eso mismo es lo que hemos notado en la disposición acentual que comentamos. Secuencia repetida de altura y duración que, tal como lo hemos señalado atrás, depende lo mismo de su existencia formal que de su percepción por parte del lector.

Tal como lo apuntamos desde el primer capítulo, un poema en verso libre en el cual no se identifiquen secuencias que no sean silábicas pasará como un texto sin ritmo. Si el lector es incapaz de percibir las marcas rítmicas, no sólo el ritmo será imposible de analizar, sino que la cualidad de “poema” de dicho texto será puesta en duda (bajo el

³²¹ Williams CARLOS WILLIAMS, citado en Ramón Iván SUÁREZ CAAMAL, *Poesía en acción. Manual para talleres de poesía*. México, CNCA-INBA-UNESCO-Programa cultural de las fronteras, 1991, p. 69.

presupuesto que algunos postulan sobre el ritmo es el factor definitorio para distinguir al poema en verso libre del texto en prosa).

Podemos advertir, en suma, que el ritmo de la poesía contemporánea no se puede analizar al cien por ciento, ya que los elementos susceptibles de examen dependerán de la capacidad y sensibilidad del lector, Quizá por ello, más que análisis completos, al remitirnos al ritmo del poema en verso libre, lo que tenemos son múltiples interpretaciones de un fenómeno complejo.

Habitada por un tono que transita de la melancolía a la amargura, de la sensualidad a la descarnada ironía, la escritura de Francisco Hernández ha sido un excelente campo a partir del cual nos acercamos a las distintas maneras en que el verso libre configura su rítmica. Hernández es un poeta que canta la desesperanza del mundo, la sensualidad o la burla severa. Pero ya sea en versos cortos, haikus, verso libre o poemas en prosa, privilegia en sus textos un ritmo acorde con la intencionalidad textual. Quizá por eso podemos escuchar en sus propias palabras la declaración de principios que le dan cuerpo a su obra:

Yo creo que hay una relación muy íntima entre la música y la poesía. Porque si no encuentras música en la poesía, incluso en la prosa, no hay nada. Si yo no la encuentro, no la disfruto, no me alío tan hondamente a esos escritos. En cambio, si hay sonoridad, si hay ritmo, si hay riqueza de tonos, tanto en la prosa como en la poesía, bueno, ahí está la conexión inevitable con la música, y la música entendida como el gran arte, y la poesía como el centro de todas las artes. Sentir la poesía es ver la música. Por eso, los grandes poetas sordos no existen; y también por eso dicen que casi todos los grandes poetas han escrito sonetos.³²²

Es cierto que paralelismos, repeticiones, semejanzas y desemejanzas ya eran comunes en los poemas de verso métricamente regular. La música los emplea como constituyente sustancial de su propuesta, pero música y poesía deben entenderse ahora

³²² Entrevista a Francisco Hernández: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/833/entrevista-1997>. [Consultada: diciembre 2012]

como artes hermanas. No puede ser dependiente la poesía de verso libre a la música, pero eso no la hace menos poesía o inferior, rítmicamente, a la *poesía medida* o a la música. Los lectores contemporáneos y los escuchas de jazz, pueden asegurarlo.

IV. JAIME REYES: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RUPTURA DE LAS FORMAS

Jaime Reyes (1947-1999) se inaugura en la escritura poética con *Salgo de lo oscuro* en 1970. Sin embargo, no fue sino hasta 1977 que *Isla de raíz amarga, insomne raíz* (Era, 1976) mereció el premio Xavier Villaurrutia y, con él, se consolidó la inserción inmediata del poeta en el panorama de la poesía mexicana de aquellos años. Desafortunadamente, su temprana muerte –a la edad 52 años– impidió que su poderosa obra tuviera una mayor difusión con el paso del tiempo.

Su poesía, en general, es un artefacto que mezcla un léxico las más de las veces violento, descarnado e irónico, con formas que en otros momentos nos recuerdan la tradición barroca. Es por ello que existen quienes lo emparentan con el cubano Lezama Lima o con el peruano César Vallejo, cosa que no es del todo descabellada (pero que espera su explicación más amplia). Su manejo del lenguaje, su tratamiento de la sintaxis, su efusiva escritura le otorgan un sello personal y, a la vez, subrayan los logros de un autor definitorio para comprender la tradición mexicana de la década de 1970 y hasta finales del siglo XX.

Dado que desde hace tiempo se asume el papel del crítico literario como precisamente aquél que cuestiona el canon, el que dedica su esfuerzo para incluir en él a los marginados, para mostrar cómo muchos otros autores desconocidos son dignos de merecer un lugar en esa pequeña lista de los grandes, se suele aceptar que tales juicios estén teñidos

de virulencia hacia los colegas o de resentimiento ante el medio. Frente a ello, qué libertad la que se siente ahora al escribir de un autor como Jaime Reyes para valorarlo en su justa dimensión, sin afanes de reunirlo en un parnaso siempre cuestionable y en el que seguramente él se sentiría incómodo, de escribir con la única intención de mostrar a un público mayor que se ha perdido un poeta que consolidó con maestría un estilo poco convencional en México, un autor que se antoja actual por la vigencia de su proyecto y al que le debemos, quizá, gran parte de la renovación de la tradición poética que actualmente se vive.

Además de los libros mencionados, Reyes publicó *La oración del ogro* (ERA, 1984), *Al vuelo el espejo de un río / Isla de raíz amarga, insomne raíz* (FCE, 1985) y *Un día un río* (Aldvs, 1999). Pese a ello, todavía es poco leído y no se le reconoce un lugar dentro de nuestras letras, si a ello le sumamos lo atractivo que resulta una escritura poética que transita del versículo al poema en prosa, obtenemos en líneas generales los motivos que me llevaron a estudiar su configuración del ritmo.

Abordar la poética de Jaime Reyes implica hoy en día aventurar hipótesis más que postular conclusiones. La primera gran incógnita que salta a la vista cuando tenemos el texto frente a nosotros es precisamente su desarrollo formal, una mezcla entre versículo y verso libre que, seguramente, si teorizáramos daría mucho de qué hablar. La segunda y más trascendente para la interpretación es esa dinámica que se crea entre un decir altamente provocativo (por la violencia de sus formas, en el contexto mexicano) y un tono recitatorio (por no decir declamatorio), asentado en un discurso donde el tono se debate entre lo desesperanzador, lo crudo, lo amoroso y el hacerle frente a la realidad que le ofrece el mundo: entre rebelarse y mantenerse firme, el trabajo de Reyes en cuanto al lenguaje es marca personal de su escritura.

El inicio de su poema: “Entre la espuma sal en mi lengua gota en mi cuello”, Reyes deja constancia de que su escritura no se parece a ninguna estructura de métrica regular. Si se parece en algo, es que la línea poética sigue rompiendo las reglas generales de la gramática y de la disposición corrida en la página. Una noción de ritmo que no contemple tales diferencias continuará demandando la presencia de metros o rimas internas dentro del poema en verso libre, sin reparar en que no está mal el poema, sino la persistente visión de que toda poesía debe ceñirse o discutirse a la luz de las reglas de versificación previas a la vanguardia.

Estoy dondequiera a la hora del desastre
 porque contigo estoy, porque sin ti no estuviera.
 Nada más a ti te amo, no estoy para los demás, en nadie estoy si no estoy en ti,
 raíz del miedo, agua derramada.
 Yo soy el hilo de agua que ata las esquinas, los rincones,
 las puertas de los que babeantes han descubierto entre cuerpo y cuerpo pústulas
 enfebrecidas,
 lagos sangrientos, y han descubierto que atropellados estamos, hermana,
 muertos.³²³

El verso, libre para iniciar la discusión, se apoya en la repetición semántica de conceptos y de elementos. De ahí que –siguiendo a Isabel Paraíso– suela venir acompañado de la enumeración, habitualmente caótica, lo cual da al poema un aire solemne, abigarrado y obsesivo.³²⁴ Como parte de la lengua poética, el verso no puede reducirse a su estrato fonético, pues es un hecho lingüístico, así que en ese sentido hay que percibirlo dentro de un espectro más amplio que incluya lo mismo el nivel sintáctico que el semántico.

Otros de los mecanismos que la escritura de Reyes emplea de manera recurrente son: la oscilación entre líneas versales extensas y otras brevísimas; los encabalgamientos; las repeticiones y paralelismos; un claro tono conversacional, narrativo, y, por supuesto, las

³²³ Jaime REYES, “Entre la espuma sal en mi lengua gota en mi cuello”, en *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, ERA, 1976, p. 9.

³²⁴ PARAÍSO, *La métrica española en su contexto románico*, p. 32.

temáticas ciudadanas, amorosas y cotidianas que sorprenden por su belleza anómala o por su sensualidad áspera.

Ahora bien, en este apartado abordaremos, como se ha hecho en las dos secciones anteriores de este tercer capítulo, un par de aspectos que se suman a los ya expuestos para concluir nuestro acercamiento a la conceptualización del ritmo en el verso libre: en principio trataremos la cercanía que se da entre verso libre y versículo con la finalidad de asentar su distinción rítmica frente al verso métricamente regular (pero ya no de manera teórica, como lo hicimos en el primer capítulo); por último, abordaremos el fenómeno de la percepción de regularidad en el poema de verso libre y su importancia en la configuración rítmica.

1. Versículo y verso libre: otra cara del ritmo

La distinción entre verso métricamente regular y verso libre no sólo es un tema relativo a la forma del poema. Durante todo este trabajo hemos reiterado sobre la capacidad de organización y estructuración del ritmo en todo texto poético, sin embargo, también insistimos en la relación directa que lo vincula con el sentido global que el lector otorga al poema: “Una teoría del ritmo es una teoría del sentido no porque el ritmo sea el sentido, sino porque el ritmo está en interacción con el sentido”, apunta claramente Meschonnic.³²⁵ De ahí entonces que sea un error definir al ritmo únicamente desde el presupuesto sonoro o estructural, formal o temporal. Si es lógico que para acercarnos a él lo hagamos desde frentes distintos, la equivocación será concluir que desde tales perspectivas individuales se le comprenderá cabalmente. Un acercamiento prosódico o métrico, por mencionar sólo dos

³²⁵ Henri MESCHONNIC, en *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol/Izquierdo editores, p. 90.

casos, no puede dar noticia de todo lo que el ritmo es en el poema. La paradoja del ritmo, sin embargo, es que un acercamiento a la acentuación o a la rima, por ejemplo, se ha limitado comúnmente al estudio de los tipos de rima y acentos; como si al desentrañar las cualidades del sabor de los alimentos nos concentráramos en clasificar únicamente los tipos de pimienta que existen en el mercado. Esa paradoja ha dado como resultado volúmenes muy precisos –y de una utilidad y riqueza enorme– sobre los tipos de metro, de acentuación, sobre el encabalgamiento... pero no sobre el ritmo poético.

El ritmo es, pareciera, algo que se da por hecho, algo que por conocido no vale la pena discutir. Es ese tema del cual prefieren darse adjetivos que datos concretos, del cual hay que hablar poéticamente, pero del que todos rehuimos cuando nos preguntan cómo explicarlo. Tan literario y poético que lo hemos dejado irresponsablemente abandonado en los estudios literarios.

Para colmo, dentro de esta ceguera, al identificar casi como idénticos al ritmo con el *poema medido* (error cometido no sólo por académicos, sino también por poetas), el resultado es que todas aquellas obras que no responden a dichos patrones son juzgadas como ausentes de ritmo y, en consecuencia, como textos no poéticos.

Aunque no es afán de este trabajo definir el verso libre, traigo a colación diez aspectos que considero son indispensables para intentar tal acercamiento. Entender de una manera amplia la relación que se da entre 1) *verso* y 2) *libertad*, son los dos primeros puntos por discutir, pues se suele asumir que la libertad del verso libre se restringe al terreno métrico, pero hay que considerar que no todo en el *poema medido* es una “regla”, así como el *verso medido* no es “medida”.

Por otra parte, dirimir las diferencias históricas que se dan entre 3) *verso libre moderno* frente al *verso amétrico tradicional* será necesario para distinguir que el verso

libre moderno no se trata simplemente de una ausencia de metro regular, sino de una propuesta que está en relación con la tradición previa de cientos de años de poesía medida.

En relación con esto, habría que aceptar que el verso libre no puede seguir estudiándose bajo los parámetros de la teoría métrica, pues el 4) *metro* no tiene porqué buscarse siempre dentro de cada línea del verso libre. Lo mismo sucederá con la 5) *rima* y el cambio de la repetición fónica a final de verso por una repetición conceptual sin posición fija; la 6) *estrofa* y su ausencia o irregularidad en el poema de verso libre; el 7) *encabalgamiento* en su relación con versos que no ponen en tensión el metro y la pausa gramatical en la línea; la 8) *perdida de centralidad del sonido y la emergencia de los aspectos semántico, sintáctico y posicional* dentro de la lengua poética; la 9) *importancia de la percepción visual y tipográfica del texto*; y, claro, la noción de 10) *ritmo* en la poesía, como un elemento no ceñido al mundo de lo regular y acústico.

También, en este mismo sentido, hay que comprender el marco histórico donde se gestó el verso libre, pues sólo de esa manera nos daremos cuenta de las fuerzas que animaron su nacimiento. María Victoria Utrera Torremocha, al referir la historia del poema en prosa, establece que el periodo de crisis que el *verso medido* tiene en Europa desde inicios del siglo XIX se da por muy diversas razones. Recordemos, de entrada, que 1800 marca el año de publicación de los *Himnos a la noche* de Novalis y, con esto, la punta de lanza del movimiento romántico y del cambio formal en el poema lírico. De igual manera, la relación interartística provee el espacio para que la prosa se empape de elementos pictóricos y musicales, por lo cual esa distinción entre poesía y prosa empieza a fracturarse durante ese mismo siglo.

Oponer como se hace tradicionalmente la prosa a la poesía presupone que la prosa literaria es un lenguaje más natural y *fácil*, mientras que la poesía es artificial, retórica y

más compleja, cosa que –sabemos– no es una ley. Junto a ello, no se debe olvidar el significado cultural que los géneros tienen (y tenían) entre el público lector. Por ejemplo, parece que aún persiste esta idea romántica que hace más *artístico* al poeta que al ensayista y, por consiguiente, a la poesía como un género más *difícil* de escribir y de estudiar que el del ensayo, por ejemplo. Sin embargo, en este juego de espejos, hay quien aún considera que la única manera de ser un buen poeta es mediante la práctica del *poema medido* como paso previo a la ruptura de la forma, sin considerar que el poema en verso libre es forma plena (y no forma rota o forma descuidada).

Bajo este contexto, el poema en verso libre y la prosa poética son formas de *ruptura* del patrón que parecía organizarlo todo: átonas-tónicas, rima y metro.

Si en 1887 G. Kahn había mezclado poemas en prosa y verso libre en sus *Palais Nomades*, una década después proclama la abolición del poema en prosa. El verso libre se erige entonces como modalidad poética mucho más moderna y afín a la expresión personal y libre que buscan los nuevos escritores. Con Kahn, otros poetas, como Dujardin, Laforgue o Mockel, ven el género del poema en prosa como una etapa necesaria y útil para la aparición del verso libre.³²⁶

³²⁶ María Victoria UTRERA TORREMOCHA, *Teoría del poema en prosa*, p. 261. En palabras de la estudiosa española, me permito citar un fragmento donde se sintetiza la doble vertiente, simbolista y parnasiana, de la cual se desprenderá el verso libre, la prosa musical y el versículo: “La crisis que sufre a principios del siglo el género del poema en prosa en Francia deriva, como ha estudiado Bernard, en dos vertientes antagónicas. Por un lado, y en la estela de los parnasianos, el poema en prosa que se centra en la búsqueda de la belleza y de la perfección formal y, por otro, el que partiendo del concepto simbolista de la musicalidad pretende transformar la noción de poema artístico favoreciendo la diversidad y cierta anarquía formal. La primera concepción, que se aproxima, con la base rítmica de la prosa, bien al verso o al versículo, es la que preside la escritura de las *Chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs; la segunda lleva a la libertad formal de *Les Nourritures Terrestres*, de A. Gide. Ésta, más anárquica y sin la exigencia rítmica regular, se acerca y se asimila a la prosa poética. La confusión genérica que se busca con el acercamiento entre prosa y poesía y el abandono del poema en prosa artístico, ya convertido en cliché, provoca la desarticulación del breve poema en prosa y un desarrollo mayor de la prosa poética, de la novela lírica, del relato poético de carácter fantástico y alegórico y de otros géneros narrativos afines que se alejan de las características de brevedad y concentración líricas propias del poema en prosa” (p. 293).

Bastará con repensar el recorrido histórico que se hizo en el segundo capítulo para establecer cómo hasta la transición entre la década de 1960 y 1970, en México, inicia la clara distinción entre poetas que escribirán su obra bajo patrones totales del verso libre y aquellos que continúan alternando o dando privilegio a las poéticas de verso métricamente regular o de verso blanco.³²⁷

Eso mismo sucederá en la tradición mexicana con el versículo: una lenta aclimatación y un descrédito de sus cultivadores, identificados en su mayoría como de pensamiento religioso. Todo ello no puede ser más que parte de esa marcada actitud de rechazo hacia el versículo. Bajo esta perspectiva es normal considerar que sólo hasta 1990 se le dará el premio Pulitzer a un poeta que escribe en versículos en EUA, a pesar de haber tenido ya la voz poderosa de Walt Whitman décadas atrás; nos referimos a Charles Simic y su libro, *The World doesn't end*.

El verso libre es más moderno que el poema en prosa, pero junto a él, y aunado a otros géneros híbridos o disruptivos como el ensayo, el fragmento y el versículo, son las cinco formas de la modernidad. Quizá por ello, son formas genéricas que gozan de reconocimiento, pero no de autonomía contundente frente a las más tradicionales.

Mientras que la escisión que se da en el siglo XIX, producto de la aparición del versolibrismo, marca el surgimiento de la poesía moderna en Europa, en México se ha llegado a postular que la década de 1970 constituye un quiebre frente a la tradición del siglo

³²⁷ Bajo esta perspectiva histórica conviene recordar que los años de 1960 y 1970 representan periodos de clara experimentación literaria, no sólo en Europa, sino en México y América Latina. Por sólo dejar constancia de un caso límite, se puede traer a colación el manifiesto de 1958 que Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, dieron a conocer bajo el nombre de “Plano piloto para la poesía concreta”, donde se considera: “por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal)”, con lo cual inicia la irradiación del movimiento concreto.

versículo “se apoya en la repetición semántica de conceptos y de elementos. De ahí que suele venir acompañado de la enumeración, habitualmente caótica, lo cual da al poema un aire solemne, abigarrado y obsesivo.”³³⁰

Esa repetición semántica puede identificarse en el discurso oratorio del versículo. Al soneto se le declama en los festivales, mientras el poema en versículo es propio del orador, del púlpito y la tribuna. Esa diferencia entre *verso medido* y versículo –exagerada en el ejemplo anterior– también es reflejo de la distinción que se da entre ambas formas poéticas. La primera, más adecuada para el diálogo íntimo, la reflexión o la declaración a la pareja o al amigo; mientras que el versículo, más afín para el ágora y los espacios abiertos o, si se tratara de un diálogo entre dos, para la airada queja, el reclamo en voz alta o la petición dolida.

Para regresar a Reyes, en lo que atañe a la poesía de los años setenta también se instaure un tipo de crítica al lenguaje con su escritura particular. Recordemos que en aquellos años –dentro del ámbito nacional– está cercana la separación entre autores de La Onda y el grupo del rigor de la forma en “La escritura”. Son los años de consolidación del *Boom* latinoamericano y sus tendencias renovadoras del lenguaje narrativo. En nuestro país, la poesía es heredera de los coloquialistas íntimos, de los combativos *La espiga amotinada*, del sector de vanguardistas y críticos, de Octavio Paz, de Huerta.

Aquella época es conflictiva porque, tal como se percibe, en el lenguaje poético se exigía una revisión desde cada una de estas propuestas. 1970 es el año de la muerte en Brindisi de José Carlos Becerra, de la publicación de *El tigre en la casa* de Eduardo

³³⁰ PARAÍSO, *La métrica...*, p. 32.

Lizalde, de *Adrede* de Gerardo Deniz y de la aparición de Jaime Reyes en la esfera poética mexicana.

Si la crítica usó y abusó del juicio que postulaba que había los poetas “cultistas” y los de “la pinche piedra”, en realidad, el panorama siempre ha sido más complejo de lo que esta fórmula revela. Si hablamos de los textos, de sus cualidades estéticas y de su trabajo poético, entonces esta clasificación no sirve de gran cosa. Fue una buena ocurrencia de Jaime Sabines, pero la miopía nada revela (salvo que no se puede ver de lejos): en qué polo situar, por ejemplo, a los textos del propio Deniz o de Jaime Reyes, donde el trabajo con el lenguaje rebasa por mucho esa ambigua clasificación.

Juicios como el anterior no sólo contribuyen a repetir esa visión reduccionista que postula la existencia de dos únicas tendencias en la poesía mexicana del siglo XX, sino que, en consecuencia, retrasan lo que debe ser un estudio sobre la historia de las formas poéticas en México para comprender las fuentes del versículo en terreno mexicano, los exponentes y modificaciones que se dan en dicha forma.

En este mismo tenor, qué hacer frente al estudio de una forma poética que parece impedir la fragmentación para su estudio. ¿Cómo estudiar un poema en versículo de dos o tres páginas mediante una cita descontextualizada? He aquí un problema que incide en la idea de totalidad del texto y en la de unidad mínima del poema escrito en versículo, donde ya Samuel Gili Gaya apuntaba esta problemática de esta manera al referirse al verso libre: “La unidad rítmica, a mi modo de ver, no es ya la sílaba ni el pie, sino la frase, el grupo fónico [...] con su movimiento de tensiones y distensiones que, tanto en verso como en prosa, moldea y enmarca la palabra humana”.³³¹ Pero siendo consecuentes con la naturaleza de los poemas versiculares, “la frase” no es una unidad semejante al verso, en la medida

³³¹ Samuel GILI GAYA, *Estudios sobre el ritmo*, p. 93.

que un poema así no puede dividirse en versículos para estudiar cualidades que se reflejen de manera idéntica en el conjunto total.

Si en el poema métricamente regular la unidad mínima es el verso, pues en él se concentra el acento, la rima y el metro (los elementos rítmicos), no puede ser que la unidad del poema contemporáneo sea el verso libre, el versículo o la frase, pues estos tres elementos sólo son rítmicos cuando entran en juego con otros grupos. Ya antes se había sugerido que quizá la unidad rítmica del poema contemporáneo sea el poema completo. De ahí que regresemos a nuestra pregunta anterior: ¿cómo estudiar la rítmica del poema contemporáneo sin fracturarlo o citarlo completo?

Gili Gaya amplía la idea de la cita anterior y enmienda esta noción cerrada de pensar a las frases como unidades del poema en verso libre al recuperar lo dicho por Amado Alonso. He aquí sus palabras:

en la Poesía tradicional, cada verso es una unidad rítmica construida de por sí; y aun separándolo de los demás, tiene estructura o configuración rítmica propia. El versículo es una frase o eslabón no construido anteriormente, de un ritmo total que sólo se revela en función de los versículos que siguen, y que se ordena en un juego de tensiones y distensiones análogas en su movimiento, no en su duración. Con acierto definió Amado Alonso el versículo como ritmo en cadena, formado por eslabones amétricos.³³²

Sin embargo, esta noción de *encadenamiento* —que también comparto—, en el poema versicular sólo puede entenderse como un fenómeno de progresión natural que también ocurre en los poemas métricamente regulares. Eslabones semejantes que se encadenan es lo que sucede con los versos del *poema medido*, pero en el poema de verso libre o de versículos, el encadenamiento ocurre no por medio de unidades regulares o idénticas, lo cual imposibilita postular que en todos los casos la frase es la unidad mínima del poema.

³³² GILI GAYA, *Estudios sobre el ritmo*, p. 96.

Claro ejemplo de cómo el ritmo del poema de verso libre o de formas versiculares trabaja es el poema “Larva de la lujuria”, donde por medio de o grupos rítmicos (¿unidades rítmicas?) que agrupan construcciones de formas verbales en participio, después por medio de la repetición en grupo de versículos que inician con la forma verbal “quiero”, y siguen con anáforas donde siete versículos comienzan con la copulativa “y”, para terminar con el regreso de la repetición de la forma “quiero” y el cierre con otro grupo que inicia con la negación “no”.

Ensoydecido, silbando cuchillas en mi espalda,
dividido por cien navajas en mi entrepierna,
mordido por mil gusanos en los testículos te absorbo,
hago contigo mil tiras de papel y te horado,
perforo tu rostro y surco tu vientre,
soldadura en que trechos de sombra
diariamente han parido mil carcelarias divirtiéndose
a costa de moribundos poetas.³³³

Si bien no es un poema tan extenso, mostrar la dinámica entre estos patrones sólo puede hacerse citando el texto completo, lo cual –hemos subrayado– conlleva un obstáculo en el estudio del ritmo cuando se trata de poemas en verso libre muy extensos.

En este mismo tenor, citaré un fragmento del poema “Los derrotados” como muestra de la riqueza rítmica que exhibe Reyes, pero bajo la aclaración de que se trata de un poema estructurado en once secciones de diferente extensión.

Jaime Reyes, lo mismo que otros autores de su generación es heredero del conflicto político de 1968, de la matanza de estudiantes universitarios por el ejército Federal. Razón que da origen a su poema “Los derrotados”, mismo que dialoga críticamente –en función de su estilo– con uno de los poemas más conocidos de Jaime Sabines (*Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, 1973):

³³³ Reyes, “Larva de la lujuria”, en *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, ERA, 1976, p. 9.

“Los derrotados”

Van hacia atrás, atropellándose,
 y nada sino la mueca del dolor en que se hallan les importa.
 Semejantes a los amorosos no oyen, no ven, están llenos de polvo, de viejo
 miasma y de calor.
 Bajo los muelles se reúnen a darse besos de lata y aserrín,
 y se cogen las manos y bailan a la luz del alcohol
 y cantan y creen en la vida, pero en nada creen, están solos, solos con ellos
 mismos.
 Han dejado el cáncer en el cuello de sus padres, y, a veces,
 en el sueño de gusanos que les llena se sobresaltan, gritan, se revuelcan;
 pero al llegar al día buscan afanosos bajo las cloacas
 y entonces se reconcilian con todo e intuyen que una vez más han ganado.³³⁴

Si el sentido oral emparenta a Jaime Reyes con Sabines, justo es decir que las poéticas son en realidad distintas. Ahora bien, para centrarnos en Jaime Reyes diremos que ese sentido oral de sus textos es producto del uso versicular y, a la vez, los dota de una nitidez y claridad para percibir un primer sentido casi directo de las palabras que leemos. Si es común asumir que el *excedente de sentido* (siguiendo a Paul Ricœur) o el sentido oculto a la lectura inicial era marca indiscutible para valorar la poesía, también es necesario aclarar que en las obras contemporáneas el sentido literal es igual de importante dentro de su polisemia. El lenguaje coloquial, las imágenes directas, las referencias cotidianas son parte de una retórica que también solicita la lectura de su literalidad para comprender el fenómeno poético en la actualidad.

“Bajo el siglo de las inexorables alambradas”
 Devorando las horas del sueño,
 habiendo regresado de las cárceles mexicanas sucio, pero sucio de
 la sucia gente,
 hincas los colmillos en tu madre y después la abandonas,
 la dejas como al manojito de carne podrida que es
 y te sientes feliz, feliz de necesitar a alguien, de estar ahorcado,
 de haberte castrado en este pueblo de mayates.

Y cuando cierras los ojos viene el demonio a levantarte:

³³⁴ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 32.

*pájaros coitantes, sextante de la muerte,
vieja oruga, polvo de oro se arrastra, me suplanta*

¿quién como yo ha caído?³³⁵

Ahora bien, estamos conscientes que en el poema moderno de tinte coloquial o conversacional, muchas veces el sentido literal es precisamente fundamental en la interpretación, sin embargo, en Reyes el contenido “directo” se modifica ante nuestros ojos al ser presentado de una manera que propicia que la claridad se transforme en misterio.

Yuri Lotman apunta en su libro *Estructura del texto artístico* que en la poesía hay un volumen de información distinto al del habla habitual. En este tenor, la crítica ha sido desatinada al juzgar a Jaime Reyes (y a otros autores semejantes) sólo por lo que se percibe referencialmente de sus textos y no por el sentido de la forma en que lo hacen, dejando de lado esa otra “información distinta” que nos transmiten en su lectura: el sentido literal es un sentido desatendido, menospreciado o desvirtuado en muchas ocasiones.³³⁶

Como advertimos, la escritura de Reyes tiene raíces profundas y vigorosas. Su inusual voz lo hace destacar y, a la vez, aislarlo del conjunto. De la misma manera que distinguimos a las islas como territorios alejados del continente, Reyes es una invitación a explorar su territorio.

2. La experiencia rítmica en Jaime Reyes

Se ha comentado extensamente que la poética de Reyes se incrusta en la queja, la grosería, el vale madres, el enojo. No quiero negar que esto ocurra, uno de los mejores ejemplos de esto lo encontramos en “Expatriamiento”.

³³⁵ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 32.

³³⁶ Véase a Yuri LOTMAN: “El arte como lenguaje” en, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1988.

Y sí, señores, sucede que sí, que verdaderamente soy el hermoso humano cerdo atado a la yunta que ustedes conocen. Sí, es verdad, lo confieso, lo admito, no me da vergüenza, no lo niego: yo no soy más que mierda.³³⁷

Pero esta desdicha y sacralización de la miseria es sólo uno de los rasgos de su obra. Quizá el más evidente sí, pero no el único para valorarla positivamente. El empleo del versículo es otra de sus marcas de identidad, esa forma “versal” que se halla muy ligada al ambiente religioso y que se encuentra a medio camino entre el texto prosístico y el *poema medido*. En el versículo se reúne tanto la tradición lírica, el cariz religioso y el tinte narrativo.

Si antes habíamos mencionado que estudiar las semejanzas y distinguos entre el verso libre y el versículo sería un trabajo de gran aportación para entender a varios poetas modernos, cuando leemos a Reyes tenemos a la vista una tensión sostenida a lo largo de todas las líneas poéticas entre una y otra de estas formas. Una de las causas que motivó la aparición del verso libre fue precisamente el encabalgamiento, recordemos que en la poética clásica dieciochesca de Boileau este recurso era mal visto desde la perspectiva preceptiva, pues se creía que debía existir correspondencia entre la sintaxis y el sentido para configurar lo que se conocía como “verso”. Hoy en día, el encabalgamiento no sólo ha fracturado al “verso”, fracturó también a las estrofas (o a las unidades que organizan al poema). “El encabalgamiento es el desajuste que se produce en una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica”, apunta Antonio Quilis.³³⁸

En Reyes encontramos el encabalgamiento tanto en el nivel de la línea poética, en el de las estrofas y en el de las secciones del poema. Veamos cómo ocurre entre estrofas en

³³⁷ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 44.

³³⁸ ANTONIO QUILIS, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, p. 84.

“Amé y perdí por siempre”: “Árboles / parten de tus labios / de humo de / árboles / ensanchan la selva / hunden sus raíces // preparan / de la luz en que los ojos / florecen”.³³⁹

La segunda estrofa de este poema (o grupo estrófico) no tiene sujeto, puesto que el sujeto pertenece a la primera estrofa. Así es que el encabalgamiento no sólo restituye el sentido de los versos, sino que nos obliga a retroceder, a mantenerlos en la memoria de la lectura.

Amé y perdí por siempre
 el olvido y a él me condené
 a la destreza de sus manos
 y al silencio familiar
 mostrando la salida
 desarmando por ejemplo,
 descuidando, lleno de torpes palabras
 torpemente llenas de odio y cuerpos
 alimentados de polvo y sudor
 de mujer de mi cuerpo...³⁴⁰

Por otra parte, más radical es un “encabalgamiento fuerte” que construye Reyes en el paso de una sección a otra del poema “Buche, granada de sal”. Aquí, por ejemplo, la sección 6 termina con los versos: “en cada calle de agua una tierra lodosa / de manos erizada / porque tu sueño y mi casa también lo hacen / para donde estuviste /// [y la sección 7 continúa] parado al pie de mi sombra y esperando en tu patio...”.³⁴¹ Este tipo de junturas en el poema de Reyes no son exclusivas. En realidad, formalmente, esa recurrencia pertenece a toda la escritura versicular y es la que le dota de fuerza y proyección a las palabras, puesto que el sentido se desarrolla de manera progresiva, se regresan, varían, se distienden.

³³⁹ REYES en *Al vuelo el espejo de un río*. México, FCE, 1985, p. 58.

³⁴⁰ *Al vuelo el espejo de un río*. México, FCE, 1985, p. 57.

³⁴¹ REYES en *Al vuelo el espejo de un río*. México, FCE, 1985, p. 19.

Cito a continuación un fragmento de “Alba”, el cual nos permite subrayar cómo las repeticiones de vocablos, más su paralelismo (muy evidente entre la segunda y cuarta línea), propician la cohesión estructural y organizan la rítmica del poema:

a cada paso
 el girasol vertiginoso y oscuro
 a cada paso ennegreciéndolo todo
 el vertiginoso girasol oscuro incandesciendo
 donde amé
 hoy temo hallar tu cuerpo mutilado
 (hoy temo hallar
 la sal de tu cuerpo
 en la boca como arista iluminando
 /hiriendo/...³⁴²

Esta proliferación y retornos, hay que subrayarlo, no son privilegio único del versículo, sin embargo, en el verso tradicional son sólo elementos que se organizan como parte de un todo mayor. Por su parte, en el versículo, dada su naturaleza cuasi-narrativa, son parte sustancial del decir que se va construyendo precisamente como un vaivén entre lo que se dice, lo que recupera de líneas atrás y lo que se suscita en el lector activo.

A esa proliferación de signos que bordean un referente la ha descrito Severo Sarduy como característica de la estética barroca (*lo que exige una lectura radial*). Quizá por ello otro de los referentes aludidos al hablar de Reyes sea el cubano José Lezama Lima, donde la proliferación de signos para referir un concepto ausente recarga los sentidos del texto hasta saturarlo.³⁴³

Con el encabalgamiento como marco de repeticiones y paralelismos, la multiplicidad de esferas que despliega el texto se potencializa. No es lo mismo un verso que

³⁴² REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 102.

³⁴³ Véase Severo SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, en César FERNÁNDEZ MORENO (coord.), *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972.

termina en una línea, a uno que *aparentemente* termina en una pero que (por encabalgamiento o por ausencia de signos de puntuación), *aparentemente continúa* en la línea siguiente. La *contaminación* de sentido que sufre el verso siguiente afecta a esa línea poética, pero también modifica nuestra percepción del verso precedente, el que se “encabalga”: un adjetivo, puede convertirse de modificador natural en una forma de epíteto que trastoca el sentido global del fragmento.

Ahora bien, qué es lo que determina que en el verso libre o el versículo encontremos patrones de repetición o paralelismo sin tener asideros temporales del metro. Será que ese tiempo articulado (ya no *tiempo silábico*) nos permite formar patrones. En palabras de Paul Fraisse así sucede, no sólo en la poesía, sino en la percepción de cualquier fenómeno. Por decirlo de algún modo, hay una impresión de ritmo o experiencia del ritmo que no se determina por medidas temporales:

En ciertas condiciones de sucesión, las estimulaciones se *perciben* como agrupadas y la repetición de esos grupos da lugar a la percepción del ritmo. Si escuchamos en el silencio el ruido de las gotas de agua que caen de un grifo mal cerrado, las oiremos agrupadas de dos en dos o de tres en tres, mas raramente las percibimos como agrupadas de cuatro en cuatro, *incluso cuando la cadencia de su caída es perfectamente regular.*³⁴⁴

Veamos un fragmento del poema donde aparecen los versos que dan título al poemario, pues en ellos se da otro de los recursos rítmicos del verso libre. Tal como habíamos comentado, el proceso de progresión-regresión:

imagina pues que todo enciende
que todo encienda e ilumine sus cantiles
la enredada oscura cabellera entre tus senos
(sólo de mí para el amor dispuse)
donde ella dispuso la sal del olvido
y la creciente marea.
Había entonces húmeda sal y el tiempo
al tacto del viento y luego

³⁴⁴ FRAISSE, *Psicología del ritmo*, p. 68. Los subrayados son míos.

también las grandes aguas
 donde altas montañas el humo derramara
 y los hongos (con esmerada atención
 y meticulosidad
 reconocimos entonces en los aljibes
 al pie de las casas
 la locura) en tus mejillas
 –mis cabellos de sal
 entre tus dedos desgranando el vino
 peinando el viento,
 isla de raíz amarga,
 insomne raíz .³⁴⁵

Ya habíamos mencionado que una de las peculiaridades del ritmo en el verso libre está determinado por esa cualidad de apertura que queda al no saber cuál de los elementos (sonidos, imágenes, palabras, construcciones sintácticas, disposición espacial...) habrá de reaparecer más adelante, ya sea para cerrar el ciclo de progresión-regresión o sólo para contribuir en la noción de regularidad.

En un primer momento el poema parece avanzar en sus imágenes sin detenerse, pero queda algo que flota en la lectura, que permanece e intriga. Una de las primeras imágenes es la de esa cabellera oscura que escurre por los senos, donde la mujer concentra la “sal del olvido” y la marea. A partir de los primeros seis versos citados se desgranar elementos que se conjuntarán –aunque no lo sepamos– con esa misma imagen hacia el final de la cita: la humedad y el tacto.

Como si se tratara de un cambio de cámara, la focalización se concentra ahora en la pareja de esa mujer, pero para subrayar esa mezcla de amor y amargura, se añaden atributos semejantes a los de la escena previa: mejillas-senos, oscura callera-cabellos de sal, con un remate en sintonía al espacio marítimo (de la sal y lo amargo) y el *tacto del viento* que por desplazamiento se transforma en ese cabello al que se peina.

³⁴⁵ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 102.

Un solo trabajo que rastree las imágenes de ruptura, escisión, fragmentación, de “lo incompleto”, arrojaría como resultado que seguramente esta idea es central para la poesía de Reyes. Asimismo, le debemos otro estudio que aborde únicamente esa contraparte en el sujeto lírico del seguir adelante, del tesón incansable (aunque el presente nos entregue desesperanzas). En Reyes esto revelaría que lo crudo y violento se enriquecen por la presencia de un tono de franca aceptación de la miseria y el deseo optimista de que algo cambie. “Memoria sea del fuego” es buen ejemplo de lo anterior:

Astillado contra la herida vegetal de su mirada,
pájaro cuya caída incendia el aire
al tacto de su vuelo,
recojo los vestigios del abandono,
la devastada huella de sus pasos por mis alas
y asciendo para que mi cuerpo de humo
cristalina cicatriz
memoria sea del fuego y quién lo amó.³⁴⁶

“Alba es el último poema del libro *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, y es quizá uno de los que mejor ejemplifican la escritura de Reyes:

Alba corazón y vidrio abierto,
inútil rememoración, inútil rabia (dientes)
ardientes uña y gritos, babeante espuma de agudos cristales
entre los cuerpos –y su imagen como un solo brillante ojo escarlata
ofrendado a la mirada y la arena deslizante.³⁴⁷

En sentido estricto, a pesar de que se ha mencionado a César Vallejo como uno de los referentes para leer a Reyes, diremos que en el mexicano no hay destrucción morfológica del signo lingüístico y la sintaxis tampoco aparece totalmente desquiciada en el nivel de la oración. Sin embargo la selección léxica resulta a todas luces contrastante justo por el tipo de oposición que se da entre ellas. *Alba corazón y vidrio abierto* son apenas el umbral de lo

³⁴⁶ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 95.

³⁴⁷ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 100.

que en el terreno acústico solemos encontrar en Reyes mediante una recuperación de sonidos que también juega con el campo semántico: *inútil rabia (dientes)* pasara a la siguiente línea como *ardientes*. Estos dos elementos más la imagen sutil y frágil de la *arena deslizante* y el paralelismo silábico (temporal) entre el segundo y el último verso citado no pueden sino construir una poética inusitada y fértil para los lectores.

Lo que sí se percibe como cualidad natural de la poética de Reyes es el empleo singular en el terreno de la frase y la estructura. Por ejemplo, en las líneas:

Y en lo más profundo del sótano hay un ladrón violando cerraduras,
deshaciendo cajones y botando por todos lados los disfraces,
las máscaras, los sapos que cada hombre aloja en su barbilla.³⁴⁸

Pareciera que en la construcción todo resulta normal; sin embargo, el primer rasgo que sorprende es la conjunción inicial. Una conjunción copulativa, une dos unidades de la misma categoría, sin embargo, en el poema falta ese primer miembro. La estrofa inicia con una laguna que el lector deberá resarcir en su lectura. Ese faltante no es menor, si asumimos que parte de la valoración de los sonetos –por poner sólo un ejemplo clásico– la unidad de contenido era indispensable. Ese mínimo *sinsentido* –o, más bien, abierta provocación– es prueba de cómo en ocasiones las mínimas alteraciones pueden pasar inadvertidas en la lectura superficial del texto poético.

Otro de los rasgos que aquí notamos es también la semejanza entre los sonidos de las palabras, lo que además de apoyar la rítmica audible del poema, posibilita una rítmica semántica. Las semejanzas entre las palabras, su sonido o su cercanía semántica subraya en primera instancia su cercanía, pero posteriormente pone en activo ante el lector sus

³⁴⁸ REYES, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México, FCE, 1985, p. 34.

oposiciones. Considero que la escritura de Reyes hace uso de esta doble oposición de manera recurrente.

Tal como se apuntó antes, en los poemas de verso libre se da la sucesión de elementos, pero sólo la percepción es capaz de organizar o detectar la *regularidad* que hay entre ellos. La realidad textual que se asienta en los poemas es la de la repetición y paralelismo sucesivos. La sucesión tiene existencia textual, mientras que el lector hace regulares o detecta la regularidad de dichas sucesiones, de ahí que Paul Fraisse hable de la *experiencia rítmica* que propicia la mirada del lector:

La percepción del ritmo nace a la vez de la percepción de las estructuras y de su repetición. La complejidad de dicha percepción y sus incidencias motoras y afectivas nos inducen a hablar de *experiencia rítmica*, aceptando la expresión de Ruckmick (1927), más bien que de percepción.³⁴⁹

En sintonía con la cita de Fraisse, la experiencia rítmica del poema en verso libre no se da para un lector ciego a detalles que antes daba por sentados o le pasaban inadvertidos. La crítica más extendida hacia las obras contemporáneas en este sentido es la falta de unidad, de dominio formal y de ritmo; pero mientras no se comprenda que el poema actual requiere de una lectura que atienda desde perspectivas diferentes su realización, seguiremos creyendo al verso libre como una forma empobrecida de la tradición lírica.

El primer poema del libro *Al vuelo el espejo de un río* inicia con estas palabras: “Mi lecho un armario de gramática”. Quizá el cambio más importante en *Al vuelo el espejo de un río* es precisamente la paulatina desaparición de signos de puntuación. Esta supresión al interior de la línea poética no sólo acrecienta la violencia verbal, sino que su sentido, tal como entrevemos, radicaliza aún más la escritura de Reyes. Los cambios más perceptibles

³⁴⁹ FRAISSE, *Psicología del ritmo*, p. 97. Las cursivas son mías.

en este libro son que se inicia la paulatina desaparición de comas y, además, sin perder la crudeza del tono, percibimos que el aspecto amoroso ocupa un papel preponderante:

Por tu nombre y tu teléfono
 he pasado por tu casa como si fueras
 tú anterior un chasquido de cristales
 dentro el ala de la música
 eludiendo el ámbar qué
 en que solitarios labios
 se posan vasos ardientes ávidos:³⁵⁰

Leer poesía de verso libre impone al receptor tareas distintas a las realizadas con un poema *medido*. En relación con el ritmo, entonces, a él le corresponde percibir y dotar de regularidad aquello que en el texto sólo está repetido o sólo es paralelo. Ese “presente de percepción” (en palabras de Fraisse) necesita de una atención escitativa, atención del que espera lo no sabido. El lector del metro regular ya sabe qué esperar (o cuando menos, qué podría esperar) y se contenta al encontrarlo o adivinarlo. El lector del verso libre sabe que hay “algo” inesperado para él, pero dentro de un patrón coherente con el todo interior del poema.

Cada que nos detenemos en un grupo de versos estamos frente a un texto potencialmente rítmico, pero sólo en la conjunción de los elementos formales, o los patrones estructurales sustentados a partir de repeticiones y paralelismo, el lector dotará de regularidad a la sucesión en que aparecen.

La lectura interpretativa del ritmo no se limita ni a la esfera del texto ni a la esfera psicológica del lector. El ritmo vincula ambas e irradia un sentido distinto al sujeto y al discurso poético. El ritmo es ese fenómeno que logra vincular al texto con el sujeto en una experiencia particular, más allá del tema; por medio de conexiones más íntimas que inciden

³⁵⁰ REYES en *Al vuelo el espejo de un río*. México, FCE, 1985, p. 67.

lo mismo en la forma del poema, en la organización de sus contenidos, en la estructura de su texto, en la interpretación del sentido y en la percepción rítmica que un sujeto haga de él.

Esta escritura no continental (firme y estable como la del poema métricamente regular), siempre rodeada de vacíos, subraya su carácter islario.

De tu cuerpo
del sombrío flujo
escarlata brillando
de tus plantas
nacen de tus labios
ebrios comensales
tambalean hacen las espumas
donde tu carne oficia
tu cara tu ombligo tu arena es un desierto
y en ella florecen márgenes
y en las márgenes la navegación florece³⁵¹

A una extensión de tierra rodeada por agua –de tamaño relativamente pequeño– se le conoce como isla. Esta imagen bien puede ilustrarnos lo que representa la escritura de Jaime Reyes en el panorama de las letras mexicanas. Su obra pareciera estar bien diferenciada del gran continente de los poetas más difundidos. Si Jean Cohen apunta en su libro *Estructura del lenguaje poético* que el discurso poético es “totalizador” y “absoluto”: enuncia de manera completa y de forma inalterable su ser: la palabra de Jaime Reyes es, en este sentido, no sólo atractiva por lo que se ha expuesto, sino porque representa fielmente una experiencia totalizadora y absoluta del lenguaje en verso libre.³⁵²

³⁵¹ REYES en *Al vuelo el espejo de un río*. México, FCE, 1985, p. 36.

³⁵² *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970.

CONCLUSIONES

Preguntar por una inquietud que escapa de nuestro dominio –como es el ritmo en poesía– demanda reconocernos en la plenitud del insaciable afán por aprender. No hay pregunta que sea un verdadero reto si no se toma conciencia de lo que se sabe y de lo que se desconoce. Preguntar entonces es extender, por decirlo de alguna manera, el pensamiento.

Bajo esta perspectiva, quizá no haya pregunta más atractiva al referirnos a la poesía que la que inquiere sobre qué es el ritmo. Las respuestas, en términos generales, giran en torno a dos polos. El primero, de carácter esencialista, no duda en hacer equivalente al ritmo con la fuerza misteriosa de la cual emana el poder artístico (y divino) hacia el texto. La otra, más cautelosa pero limitada al texto, apunta hacia una noción de ritmo asentada únicamente en el aspecto acústico del poema. Ambas tienen defensores y ambas arrojan luz sobre esferas que se interrelacionan. Pero aisladas, no hacen sino perpetuar una visión sesgada de un fenómeno mucho más complejo.

Francisco López Estrada postula –al presentar su libro *Métrica del siglo XX*– una aclaración que hago mía al recapitular sobre el trabajo hecho. Esta tesis es “una guía, aún indecisa y con mucho de prueba, para el conocimiento de este aspecto de la poesía de nuestro siglo”.³⁵³ Si no responde la pregunta sobre qué es el ritmo, cuando menos puedo asegurar que el trabajo da elementos necesarios para discutir la rítmica del poema en verso libre dentro de su contexto mexicano y, más específicamente, en tres autores que inician a publicar en la década de 1970.

Para exponer una recapitulación final, traigo a colación la cita de Tomás Navarro Tomás que se hizo al arranque del capítulo tercero, donde se evidencian tres de los

³⁵³ *Métrica del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, p. 9.

prejuicios más reiterados al hablar del ritmo en el poema en verso libre. Si allá iniciamos nuestra reflexión con las palabras de Navarro Tomás, no fue sino con la intención de evidenciar que determinadas posturas de estudio –fundamentales para comprender la naturaleza del verso métricamente regular–, no pueden seguir utilizándose ciegamente como juicios de autoridad en lo que respecta al poema no *medido*. Mientras se continúe con esta inercia de recurrir a planteamientos que se realizaron en contextos particulares y para obras totalmente distintas, subsistirán consideraciones erradas como la de afirmar que “no ha existido verdadera ruptura” entre la “versificación regular” y la de “verso libre”, pues “en uno y otro sistema se da, como se ve, una considerable proporción de versos de medida y ritmo coincidentes”.³⁵⁴

El maestro Navarro Tomás, al enunciar estos juicios, demostró no comprender que justamente al perderse la versificación regular, el aspecto temporal (tiempo silábico) se relajó y el acento silábico permaneció como intensificación de sonido sin anclaje temporal; de ahí que el ritmo (entendido como algo ligado al tiempo) se modifique en el verso libre. Se ha cambiado ese tiempo de naturaleza homologadora del verso métricamente regular, por un tiempo de lectura, un tiempo articulado en el acto de lectura que hace cada persona que se acerca al poema.

Esta digresión sobre las palabras del maestro español tiene por finalidad contribuir al esclarecimiento de nuestra posición. Si la versificación regular sustenta su ritmo en el orden y el compás (para emplear los dos elementos que citó Navarro Tomás),³⁵⁵ lo necesario es determinar ahora en qué se sustenta el ritmo del verso libre, puesto que no necesariamente revela un orden y un compás claros.

³⁵⁴ NAVARRO TOMÁS, p. 385.

³⁵⁵ Véase nota: 265.

En una versificación –la de verso libre– que ya no tiene unidades temporales semejantes: –ni compases (dados por el metro, las cesuras, las rimas pareadas, los acentos fijos y regulares en el verso...) ni el mismo patrón de distribución de rimas, estrofas o acentos ordenados– hay que trabajar de manera distinta. El concepto de tiempo (ligado a la percepción acústica) era nodal para pensar el ritmo del *verso medido*, pero ahora que ese tiempo es distinto en el poema en verso libre, entonces tiempo (silábico) y acústica se desplazan del centro en el que se hallaban para dar paso a nuevos acercamientos de la rítmica en verso libre.

Es decir, los aspectos que emplea Tomás Navarro Tomás para afirmar que no hay diferencia entre ambos modos de poetizar, se reducen a encontrar “falsas” unidades temporales (provenientes de la métrica regular) en el poema libre o versicular, cuando en realidad se pasa por alto la autonomía de la verdadera naturaleza del verso libre; mismo que –aunque no tenga una duración temporal estable en la totalidad del poema: no es isócrono a lo largo de sus unidades rítmicas– emplea otros elementos para marcar intervalos rítmicos.

Pero no sólo bajo esta perspectiva se han cometido dislates, sino también al pretender modernizar todo el pensamiento crítico desde una visión presentista y asumir que lo actual (y el futuro de la poesía) es el verso libre, cuando quedan muchos aspectos por descubrir del pasado remoto. La teoría rítmica del poema contemporáneo no puede ser asumida como única ni como la totalizadora. Por ejemplo, Henri Meschonnic al abordar la naturaleza del ritmo apunta que:

En el estado actual del problema, no puedo dejar de mencionar tres dominios en donde, de manera distinta cada vez, la definición común del ritmo sale arruinada: en la organización del versículo bíblico, en la poética del Corán

donde no hay ni verso ni prosa y en la poética china antigua, con su forma intermedia del *fu*.³⁵⁶

Al hablar del caso bíblico, el filósofo y poeta francés Meschonnic apunta que ahí no se “permite pues una definición formal, mediante la métrica, de lo que uno llama ‘poesía’. La noción de ‘poesía’ está ausente de la antropología bíblica, la cual conoce solamente la oposición entre lo hablado y lo cantado. (Meschonnic, p. 27). Es decir, tampoco podemos reducir la problemática al enfrentamiento de la rítmica de verso libre frente a la de verso métricamente regular, como si de ello dependiera la comprensión del discurso poético. Si aquí hemos partido de esta reducción general, binaria, como punto de partida y eje de discusión, cabe subrayar que se ha hecho con fines de conseguir una claridad expositiva, pero no con el objetivo de dotar a la rítmica del verso libre de una jerarquía superior a la del *poema medido* o de afirmar que son las únicas formas rítmicas.

Como ya dijimos, ni el tiempo, ni la centralidad del estrato acústico, ni la organización de patrones plenamente regulares sucede de la misma manera en el verso libre. No se olvide que al decir ritmo poético se asumía una correlación directa entre ritmo y poesía *medida*, como si los poemas de *versos no medidos* no fueran rítmicos, como si los elementos que configuran el ritmo fueran sólo el isosilabismo, la rima, la acentuación regular: todos ellos de injerencia auditiva y de filiación temporal.

Los críticos, al perder el asidero al cual remitían siempre al hablar de ritmo –la métrica– se enfrentaron a obras que, en principio, fueron juzgadas como no-poéticas por carecer de metro regular. De ahí que esa crítica, la mayoría de las veces, fuera negativa. Afortunadamente, con el paso del tiempo sabemos que la poesía no es consustancial al

³⁵⁶ Henri MESCHONNIC, “Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?”, en Gema Areta Marigó, Hérve Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999, p. 26.

verso medido y que los poetas que escriben en verso libre pueden ser tan buenos o malos como los malos o buenos poetas que versificaban. Esta *nostalgia de la métrica* por parte de los críticos no hace sino limitar la visión que tienen de la poética y –precisamente– de la rítmica.

Para comprender cómo a partir del modernismo se estructuran los moldes métricos en poesía y se llega, por mediación del poema en cláusulas rítmicas, hacia el verso libre, es útil la apretada síntesis que realiza José Domínguez Caparrós en “El modernismo en la formación del verso español contemporáneo”.³⁵⁷ ¿Por qué nos interesa el fondo histórico? Porque las circunstancias particulares de México no son semejantes –por ejemplo– a lo que sucedió en Estados Unidos, Europa o América Latina en su conjunto. De ahí que contextualizar la tensión entre métrica y rítmica, así como lo ocurrido en la década de 1970 haya sido tan importante para esta investigación.

Si bien las formas métricas no regulares están presentes en la tradición poética antigua de lengua española, José Domínguez Caparrós expresa una aclaración que es indispensable tener en mente en todo momento a lo largo de la lectura de la revisión histórica que se hace, cuando afirma que el verso libre moderno:

No cuenta con ningún modelo precedente entre las muestras de verso castellano. Pues ni en la versificación fluctuante, ni en la acentual –incluyendo la versificación de cláusulas–, ni en cualquier otra forma irregular desde el punto de vista silábico como pueden ser los productos de la imitación del verso clásico, se encuentra la despreocupación por una norma de tipo fónico como la que caracteriza al verso libre.³⁵⁸

³⁵⁷ Véase: José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en, Gema Areta Marigó, Hérve Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999.

³⁵⁸ José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en, Gema Areta Marigó, Hérve Le Corre, Modesta Suárez y Daniel Vives (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*, pp. 100-101.

El verso libre no es libre porque pretenda ser algo completamente distinto al poema métricamente regular (de ser así, sólo le restaría ser “prosa”). Así como la diferencia entre un chimpancé y un ser humano es mínima en rasgos genéticos (ambos son primates que comparten un alto porcentaje filogenético), el verso libre conserva información “genética” con el verso métricamente regular, pero las pequeñas diferencias son las que lo hacen particular. Por ello, no deberán espantarse quienes no encuentren en el verso libre características totalmente opuestas a las de *verso medido*, ni sonrían aquellos que siguen creyendo que las leyes del *verso medido* pueden servir para comprender plenamente al verso libre.

Todos sabemos que un soneto, para serlo, necesita 14 versos de la misma medida silábica y, precisamente, esa exigencia de total igualdad métrica es lo que define al poema métricamente regular, mientras que –en algunos casos particulares– la *métrica difusa* en el texto es parte de lo que define al poema de verso libre. Por su parte, también habrá poemas de verso libre en los que será irrelevante medir sus líneas, puesto que su propuesta demanda otras tareas críticas.

No hace falta un corpus de grabaciones auditivas para sustentar que todo lector de un soneto (por sólo poner un ejemplo de poema métricamente regular) tenderá a homologar en su lectura –sea en voz alta o en “silencio”– la duración temporal de cada verso;³⁵⁹ el poema mediante su estructura métrica y prosódica lo obliga a ello. Entonces el tiempo del soneto, y de todo *poema medido* (tiempo silábico), está dado principalmente por una petición formal que brinda todos los elementos para homologar la duración (de cada verso) y la frecuencia (de acentos y rimas) y el orden (de toda la secuencia de elementos que se

³⁵⁹ Me refiero precisamente a duración temporal de cada verso y no a homologar la medida silábica de cada verso (pues aunque un verso tenga 12 sílabas, el lector hará equivalentes los metros).

sucedan en la lectura). La forma métrica se ajusta al tiempo, mientras que en el verso libre esto no sucede así. El verso libre es realizado en el propio tiempo de ejecución del lector (tiempo articulado): a él le corresponde leer más lento una línea que otra, sin la necesidad de ceñirse al diseño métrico (o a un tiempo silábico).

Cuando el verso libre irrumpe en la literatura hay que entender que la idea de tiempo ha cambiado para los lectores. No debe pasarse por alto que haya sido precisamente en el siglo XIX cuando se inicia el rompimiento de las formas medidas.

Mientras en el *poema medido* hay un mínimo de variación temporal de lectura de los versos que depende del individuo que lee, para el poema en verso libre asumimos que la potestad sobre el tiempo ya no está en la comunidad o en una noción trascendentalista, sino cada vez más se asumirá como una percepción personal que se relaciona evidentemente con la individualidad creciente que en el siglo XIX comenzó a despuntar en la temprana modernidad. Si en la antigüedad el tiempo se calculaba únicamente por el movimiento de los astros, hoy en día se mide con relojes ya no analógicos —que conservan la noción de desplazamiento, de recorrido continuo—, sino por medios digitales que también transforman la noción de paso del tiempo: hacia lo parpadeante y discontinuo.

Las unidades de tiempo (sean días, estaciones o años), analógicamente se reflejaban en esas unidades temporales del poema que son las sílabas métricas. Pero ¿qué unidades de medición temporal se advierten claramente en los poemas de verso libre? En el verso libre esas unidades métricas pierden claridad y desaparecen, de tal suerte que los fenómenos de repetición pueden darse, pero ya no en periodos de tiempo estable, sino en intervalos temporales, visuales, espaciales... que nos obligan a modificar nuestra concepción del ritmo.

Hay sucesión de elementos que dotan de ritmo al verso libre, pero sólo la *experiencia rítmica* (percepción) es capaz de organizar o detectar la regularidad con que se presentan. Es decir, la noción de ritmo ya no puede limitarse a los estudios de carácter formal o estructural, pues además de ser parte constitutiva de la forma, los factores rítmicos se activan gracias a la identificación del lector. La realidad de los elementos de configuración rítmica es textual y está en la sucesión, el lector por su parte los hace regulares o detecta la regularidad escondida en intervalos no temporales.

En ese libro tan estimulante que es *Psicología del ritmo*, Paul Fraisse apunta que: “En ciertas condiciones de sucesión, las estimulaciones se perciben como agrupadas y la repetición de esos grupos da lugar a la percepción del ritmo.” Por ello, más adelante al referirse al modo en que agrupamos el sonido de la caída de las gotas de agua, apunta Fraisse que “Hablaemos de ritmación *subjetiva*, porque no hay ningún factor relacionado con la serie objetiva de las estimulaciones que determine su agrupamiento”.³⁶⁰

La percepción, la *ritmación subjetiva* que propicia el lector, es fundamental para entender que el ritmo no es únicamente el elemento que se repite dentro de una estructura, sino la percepción (y experiencia) que se hace de él en relación con otros más que pueblan el conjunto total. “La percepción del ritmo nace a la vez de la percepción de las estructuras y su repetición. La complejidad de dicha percepción y sus incidencias motoras y afectivas nos induce a hablar de experiencia rítmica”, sentenciará claramente Fraisse.³⁶¹

Ahora bien, el texto del poema está íntimamente ligado a la historia de las letras, al contexto de escritura, puesto que la tensión que se da entre las consecuencias de los

³⁶⁰ FRAISSE, p. 68.

³⁶¹ FRAISSE, p. 97.

cambios en el periodo de vanguardia no serán las mismas en la década de los años 1920 que en la de 1960.

Por ello, ponderamos la urgente necesidad de una historia de la poesía mexicana del siglo XX que no sólo consigne datos, fechas y nombres, tal como se acostumbra –entendemos que éste sólo es el primer trabajo que se habrá de hacer–, sino que se busque construir una *historia formal* que dé cuenta de los cambios experimentados, de las múltiples modificaciones, usos y reutilizaciones de las formas poéticas en nuestra tradición escrita, de sus variantes, de la interpretación, seguimiento o crítica, así como del conocimiento, interés o postura que tienen los autores con respecto a los cambios que experimenta la poesía en otros idiomas.

Si bien se ha subrayado el carácter particular de cada poema en verso libre en cuanto a la configuración de la rítmica, la razón es que existen muchas y diversas formas de configurar el ritmo en cada poema. Estoy convencido que estudiar a algunos otros de nuestros poetas no sólo enriquecerá la discusión que aquí se plantea, sino que seguramente arrojará nuevos datos al estudio del ritmo en verso libre en lengua española.

Al margen de tal discusión, ¿se puede aventurar una fecha para la aparición de nuevas maneras de concebir el poema en el siglo XX? Sin duda, arriesgarse a darla puede convertirse en el suicidio público de aquel que se atreva a hacerlo, de ahí que entre los estudiosos se prefiera la seguridad de las generalizaciones o la repetición incansable de los clichés más aceptados, aunque esto repercuta en una medianía y falta de arrojo de la tarea crítica.

Pese a esta natural falta de certeza sobre el arranque del verso libre, donde se ubicaría el paso del *verso medido* al verso libre en la poesía mexicana –los movimientos culturales no obedecen al calendario–, preferimos apegarnos a las evidencias y señalar que

es justo en la transición de la década de 1960 hacia la de 1970 cuando se verifican con mayor solidez los indicios de la escritura en verso libre como una norma ya presente para los autores que empiezan a publicar en estos años.³⁶²

Ahora bien, si hemos dicho que el “verso” ya no representa la unidad rítmica cuando se trata de los poemas en verso libre, lo que ocurre es que en términos generales el poema en su totalidad es la unidad rítmica.³⁶³ El *verso medido* como unidad rítmica podía extraerse del resto y conservar la base rítmica del conjunto; sin embargo, eso no ocurre hoy en día. Al momento de extraer un verso de un poema en verso libre, esa sola línea no conserva (o refleja) la rítmica del poema completo.

Por lo mismo, estudiar las modificaciones rítmicas en un corte histórico tan extenso no podía hacerse de otra manera que no fuera por medio de divisiones –arbitrarias, pero estables para la mayoría de la crítica– que permitieran discutir las variaciones generales que se han tenido en la relación métrica-rítmica.

Entendemos, por supuesto, que todos y cada uno de los poetas aquí estudiados modifican sus formas de escritura conforme se ensancha su propio pulmón o se va aquilatando el peso de ciertas obsesiones personales o normas estilísticas. Sin embargo, no se olvide que aquí no nos dimos a la tarea de seguir los cambios personales que cada autor tuvo en su escritura, lo que nos importó fue destacar en esos primeros libros la manera en

³⁶² Basta distinguir que la aceptación del verso libre –en lo que se refiere al público lector– tardará mucho más, pues además de que existen pocos lectores del género, los pocos que hay prefieren los modelos más conservadores. Era de esperarse que el amplio público no aprobara las manifestaciones más arriesgadas que surgieron en las décadas de 1960 y 1970; sin embargo, es de subrayar que en un principio tampoco los críticos –ni buena parte de los poetas ya consagrados– toleraron la escritura de los jóvenes como algo digno de tomarse en cuenta.

³⁶³ Pero esto también nos lleva a la consideración de que ahora el volumen completo –cuando no se trata de un libro que sólo “reúne” poemas– puede ser considerado como una unidad rítmica o de sentido.

que dichos escritores asumen la forma poética, para, de ahí, establecer relaciones en el modo de configurar el ritmo. Esta aclaración no sólo es válida, sino necesaria, puesto que —como se dijo— tampoco fue nuestro interés distinguir a los mejores autores de nuestra tradición; razón por la cual no se hace un distingo en la extensión que se le dedica a uno y otro de acuerdo a la valía o importancia que pueda tener para la historia de la poesía mexicana. Si hay quien quiera ver jerarquías o intocables, está en su derecho de pelear con los molinos que desee; por nuestra parte sólo consideramos un *corpus* de estudio, siempre rico, atractivo e interesante para meditar sobre la importancia de nuestro tema de estudio.

De igual manera, la segunda mitad del siglo pasado es la época de formación de los poetas que actualmente encabezan las antologías o reciben las mejores críticas. Para poner un ejemplo, diremos que son varios los críticos que distinguen la década de 1970 como una de las más álgidas y dinámicas de la segunda mitad del siglo en cuanto a la expansión del medio editorial, de los planes de difusión y del número de autores que ahora son piezas fundamentales del medio poético actual.

Para hablar de la poesía mexicana emergente a partir de la década de 1970 resulta primordial centrar nuestra atención en los autores nacidos hasta la década de 1950. Para este medio siglo, siguen publicando autores de larga trayectoria (como Carlos Pellicer, Elías Nandino, Octavio Paz, Efraín Huerta, al lado de algunos otros de la promoción posterior que ya despuntaban, como Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Tomás Segovia, entre muchos otros). No hace falta gran perspicacia para saber que será a los más jóvenes a los que el cisma socio-cultural que gira en torno al año de 1968 les obligue a explorar con mayor soltura ciertas líneas poéticas que, si bien ya se habían inaugurado, será

con los nuevos tiempos que se consolidarán.³⁶⁴ Además, aunque la mayoría de los autores que citamos eligen en algún momento de su vida la escritura en verso libre, no se debe perder de vista que para aquellos años las corrientes poéticas que se practicaban eran herederas o coexistían y se imbricaban con los mejores frutos del modernismo, de las vanguardias históricas de la década de 1920 o de los recientes movimientos coloquialistas latinoamericanos de mediados del siglo XX. Es justo reconocer también que para esos años de transición en los sesentas, si bien los más jóvenes se comienzan a alejar de una dicción y forma de hacer poesía basada en las formas medidas, no por ello se apartan de la concepción del ritmo como algo fundamentalmente acústico.³⁶⁵

En términos generales diremos que el contexto no determina el tipo de escritura que eligen los poetas, pero sí nos permite tener un mejor panorama de las razones por las cuales la tradición mexicana parece bastante conservadora a la luz de la comparación con otras poéticas de lengua española.

Tal como se dijo anteriormente, al inicio del capítulo tercero: “la valoración rítmica en el poema se sustenta en procedimientos y *no en los medios que se emplean para conseguir el ritmo*”; agregaríamos ahora que la valoración rítmica no se sustenta en la historia particular de cada tradición, pero es indudable que conocer dicho contexto permite una valoración del conjunto indispensable para configurar una visión histórica más completa.

³⁶⁴ Nos referimos primordialmente a las vías de exploración que –en la historia cercana a esas fechas– representa principalmente la poética coloquial de los años cincuenta y su relación con el versículo.

³⁶⁵ El doctor Rodolfo Mata apunta que es por esa razón que la poesía visual –sólo hasta fechas recientes– comienza a ser apreciada no como un exceso vanguardista, sino como un campo de exploración distinto.

Quedaron, sin duda, muchos aspectos por discutir en relación con la rítmica del verso libre, pero quizá de ellos el que me gustaría comentar de cara al cierre de la investigación es la postura que promulga Henri Meschonnic sobre el ritmo. No porque su inclusión en el marco teórico modifique el planteamiento central del trabajo, sino porque a pesar de las diferencias con las cuales nos acercamos al mismo tema, su postura es una de las más atractivas cuando se piensa que el ritmo no sólo se limita al terreno de la poesía, sino que se encuentra enmarcado en una visión estético-antropológica.

El ritmo no es, por separado, un sentido, una forma, una sintaxis, una estructura, un sonido, un tiempo articulado. Es la interacción de estas y otras nociones en el sujeto que lee a través de una lengua vertida en el texto, nos dice el teórico francés.

Meschonnic expresa de manera sintética la manera en la cual el ritmo se asumió comúnmente como parte de la esfera de lo discontinuo (en analogía al binarismo: fondo/forma o sonoridad/imagen, el ritmo se limitó al primer polo de estas oposiciones). Para él, el signo es una representación del lenguaje y, como tal, lo asume como una realidad rota: “Es suficiente, para ubicar la cuestión, recordar que la noción corriente de ritmo es compatible con la teoría del signo. Porque está incluida allí. Hace del ritmo un elemento formal”.³⁶⁶ Al estar ceñido al signo, al lenguaje, el ritmo se estudiará como elemento formal-discontinuo, sin tomar en cuenta que el signo es sólo representación y no realidad del lenguaje (p. 46)

En contraparte, postula que el ritmo es lo continuo y, en consecuencia, no puede pensarse sólo teniendo como foco la textualidad del poema. De ahí que, a partir de un

³⁶⁶ Henri MESCHONNIC, “La apuesta de la teoría del ritmo”, en *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol/ Izquierdo editores, p. 68.

rastreo filológico, concluye que Platón transformó la noción de ritmo continuo a una noción de lo discontinuo.³⁶⁷

Es por ello que –bajo la crítica de Meschonnic– la noción de ritmo del poema métricamente regular se adapta tan bien con el aspecto de la forma, en su “especialización métrica” (le llama). “El signo como discontinuo y el ritmo como discontinuo se refuerzan uno a otro, reforzando la representación del lenguaje como discontinuo”. Tal será su afirmación al pensar el lenguaje como signo, puesto que así, el lenguaje se compondría de elementos discontinuos (significante y significado); las palabras (como unidades discretas) y la frase (como unidades gramaticales del idioma) (p. 28).

Meschonnic, por su parte, refuta la postura de análisis de la lengua poética en tanto su carácter sígnico, apoyado en “La noción de ‘ritmo’ en su expresión lingüística” de Émile Benveniste, puesto que de esa manera el ritmo se queda limitado al lenguaje y se pierde el carácter de movimiento continuo que se le daba en su origen al concepto. Siguiendo a Benveniste, Meschonnic define que “el discurso no es el empleo de los signos, sino la actividad de los sujetos”, de ahí que su teoría general del ritmo se oriente a considerar que:

Si el sentido es una actividad del sujeto, si el ritmo es una organización del sentido en el discurso, el ritmo es necesariamente una organización o configuración del sujeto en su discurso. Una teoría del ritmo en el discurso es entonces una teoría del sujeto en el lenguaje. No puede haber teoría del ritmo sin teoría del sujeto, ni teoría del sujeto sin teoría del ritmo. El lenguaje es un elemento del sujeto, el elemento más subjetivo, del cual a su vez lo más subjetivo es el ritmo.³⁶⁸

³⁶⁷ Henri MESCHONNIC, “Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?”, p. 28.

³⁶⁸ Henri MESCHONNIC, “La apuesta de la teoría del ritmo”, en *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol/ Izquierdo editores, p. 71.

Esta conceptualización asume que la continuidad del ritmo excede la esfera sónica del lenguaje (discontinua) y contempla al sujeto en relación con su discurso: “El ritmo es así el elemento antropológico capital en el lenguaje, más que el signo” (p. 74).

Desde su perspectiva, entonces, será en la lectura del poema donde la continuidad del ritmo se hará presente en el sujeto que lee; y aunque en este sentido exista semejanza en nuestras posturas, mi tesis sigue sosteniendo la valoración del estrato formal y estructural del ritmo como parte constitutiva de una reflexión amplia, aspecto que para Meschonnic sería erróneo. Sin duda, porque yo me limito a pensar el ritmo poético y él se orienta a una visión más amplia, donde lengua y ser humano se relacionan.

Al margen de lo anterior, “lo que sin duda hay que reconocer es que la percepción del ritmo en el verso libre requiere un ensanchamiento de los conceptos y moldes comunes en la métrica ordinaria, un sentimiento más suelto y flexible respecto a la medida y al compás”.³⁶⁹ Al respecto sólo apuntaré que esa flexibilidad no sólo puede darse en los elementos rítmico temporales (acústicos), sino también en los demás elementos que intervienen en la configuración rítmica, puesto que se ha sostenido que en el verso libre las medidas son aproximadas e inestables.

³⁶⁹ NAVARRO TOMÁS (p. 386) concluye que “Pueden apreciarse en el verso libre diferentes grados de ametría. Se le considera como verso fluctuante, rimado o suelto, si se produce con moderada oscilación a base de una determinada medida. Se dice semilibre al que en la mezcla de sus unidades hace figurar con notoria proporción las de medida regular, que es el caso de la mayoría de los poemas correspondientes a esta clase de versificación. El pleno verso libre, sin ritmo identificable, cae en realidad fuera del propio concepto de verso, no por lo que tiene de amétrico sino por su falta de ritmo. La idea de un verso arrítmico es un contrasentido incongruente”. (p. 386) Navarro Tomás, como se observa, asume de inicio la definición del verso libre desde la métrica, de ahí que se le defina conservadoramente a partir de los grados de ametría; además, emplea el término ritmo y métrica como equivalentes al afirmar que el verso libre, sin *ritmo identificable* (*sin métrica identificable, siguiendo la lógica de su gradación*) no es “verso”, sin tomar en cuenta que hay otra manera de propiciar el ritmo.

Si existiera un despropósito en esta tesis, ése no radica en buscar ingenuamente una fórmula única de concebir al ritmo en la poesía de verso libre, sino en intentar romper ese confort general que piensa al ritmo poético desde supuestos que se aceptan como ciertos e inmutables.³⁷⁰ Quizá sea éste el principal límite al que no habrá de llegar este trabajo, puesto que estoy seguro que las críticas más duras que reciba provendrán de lectores en los que pervive una noción del ritmo –y por ende, de la poesía– constreñido a los aspectos acústicos, sin tomar en consideración –reiteramos– que la valoración rítmica en el poema se sustenta en procedimientos y no en los medios que se emplean para conseguir el ritmo.

Sólo en la medida en que los lectores de poesía asuman la autonomía estética del verso libre (con sus propias reglas de construcción); la nula utilidad de buscar patrones métricos en el verso libre; la triple naturaleza del ritmo poético (como factor de estructuración formal, como elemento que depende en parte de la percepción/experiencia del receptor y como elemento que incide en la construcción de sentido global del poema); la pérdida de centralidad del estrato acústico en el poema en función de una coparticipación de aspectos como la sintaxis, la disposición visual y tipográfica en la configuración rítmica del poema: y, por ende, que se asuma que rima, acento, estrofa y metro no son sino modos en los que se revela la repetición, el paralelismo, la regularidad y la percepción: sólo

³⁷⁰ Ya se aclaró atrás que la meta no es construir la historia del ritmo en poesía ni la definición más completa de dicho concepto; de igual manera, se debe tener en cuenta las manifestaciones rítmicas del versolibrismo no necesariamente se presentan de manera idéntica en todos los poemas, razón por la cual es indispensable analizar caso por caso para descubrir los modos de articulación del ritmo, lo cual imposibilita un único modelo de análisis (tal como nos habíamos acostumbrado a tener en el caso de los poemas métricamente regulares). Sin embargo, que no se postule un modelo único de análisis del ritmo en el verso libre no niega su existencia, sino más bien, subraya su complejidad. Recuérdese cómo el propio Ricardo Jaimes Freyre, en sus *Leyes de la versificación castellana* (México, Aguilar, 1974) distingue tres teorías del ritmo para los poemas de métrica regular, lo cual no puede tomarse como un argumento en contra del ritmo de los *poemas medidos*, sino como consecuencia de su diversidad.

después de todo ello estaremos en posibilidad de comprender que el ritmo se despliega como un orden de los elementos, se concreta como estructura y se potencia en el sentido de la lectura del poema.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Jorge: *Más allá de la marginación, existe la estética. El compromiso político en la poesía mexicana: un estudio de Enrique González Rojo*. Tesis de Maestría. México, UNAM, 2010.
- ALONSO, Amado, *La poesía de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Losada, 1940.
- _____, “La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán”, en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1965.
- ARELLANO, Jesús, *Antología de los 50*. México, Ediciones Alatorre, 1952.
- _____, *Palabra de hombre. Poemas 1956-1966*. México, UNAM, 1966.
- _____, *Poesía. La frente al frente. Manifiesto fulgor*. México, Letras de Ayer y Hoy, 1968.
- _____, Jesús, *El canto del gallo México*, UNAM, 1975.
- ASENSIO, Eugenio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1970.
- ASTESANO, Corine, *Rythme et Discours: invariance et sources de variabilité des phénomènes accentuels en français*. Tesis de doctorado inédita. Université Aix-Marseille I - Université de Provence, 1999.
- AURA, Alejandro, Leopoldo AYALA, José Carlos BECERRA y Raúl GARDUÑO, *Poesía joven de México*. México, Siglo XXI, 1967.
- AZNAR SOLER, Manuel (coord.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Barcelona, Editorial Renacimiento, 2006 (Biblioteca de Exilio).
- BALBÍN, Rafael de, *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos, 1968.
- BAÑUELOS, Juan, *El traje que vestí mañana*. México, 2000.
- _____, Jaime LABASTIDA, Óscar OLIVA, Jaime Augusto SHELLEY y Eraclio ZEPEDA, *La espiga amotinada*. México, FCE, 1960.
- BECERRA, José Carlos, *El otoño recorre las islas*. México, ERA-SEP, 1985.

- BELLINGHAUSEN, Herman, "Poesía mexicana reciente, 1968-1984. La sombra en el espejo". *Nexos*, 81, 1984.
- BELTRÁN, Neftalí, *Poesía completa (1936-1964)*. México, FCE, 1966.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. México, Editorial Porrúa, 1995.
- BLANCO, Alberto. "La poesía y la música". Inédito.
- BOHN, Willard, *Aesthetics of Visual Poetry*. Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- BOHÓRQUEZ, Abigael, *Las amarras terrestres. Antología poética (1975-1995)*. México, UAM, 2000.
- BONIFAZ NUÑO, Rubén, *De otro modo lo mismo*. México, FCE, 1979.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética. Hacia una expresión del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid, Gredos, 1970.
- BRACHO, Coral, *Huellas de luz*. México, CNCA, 1994.
- BRIK, Osip, "Ritmo y sintaxis", en Tzvetan TODOROV (edit.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978.
- CASTELLANOS, Rosario, *Lívica luz. Poemas*. México, UNAM, 1960.
- _____, *Poesía no eres tú: obra poética 1948-1971*. México, FCE, 2006.
- CHUMACERO, Alí, *Páramo de sueños*. México, FCE, 1944.
- _____, *Palabras en reposo*. México, FCE, 1956.
- _____, *El lenguaje de la poesía*. Madrid, Gredos, 1982.
- CONDE ORTEGA, José Francisco "Entre la brasa y la espuma. Poesía mexicana contemporánea", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 10, abril-julio 1999.
- COMBE ARRECHE, Georgina Socorro "Ulalume González de León: ¿Una poética del plagio?", en Samuel GORDON (coord.), *Poéticas mexicanas*. México, Eón-UIA, 2004.
- CORNULIER, Benoît de, "La rima no es una señal de final de verso", *Poétique*, 46, abril 1981.

CORTE VELASCO, Clemencia, *La poética del Estridentismo ante la crítica*. Puebla, BUAP, 2003.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, FCE, 1985.

_____, *Obras, I*. México, Equilibrista, 1994.

DENIZ, Gerardo, *Adrede*. México, Joaquín Mortiz, 1970.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*. Madrid, Síntesis, 1993.

_____, “El modernismo en la formación del verso libre español contemporáneo” en Gema ARETA MARIGÓ, Hérve LE CORRE, Modesta SUÁREZ y Daniel VIVES (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999.

_____, *Elementos de métrica española*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

ECHAVARREN, Roberto, *Trasplatinos*. México, El Tucán de Virginia, 1991.

_____, José KOZER y Jacobo SEFAMÍ. *Medusario*. México, FCE, 1996.

El Corno Emplumado. Sergio MONDRAGÓN y Margaret RANDALL (eds.), “Poesía concreta de Brasil”, número 10, abril de 1964.

Entrevista a Francisco Hernández:
<http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/833/entrevista-1997>. [Consultada:
 diciembre 2012]

ERLICH, Víctor, “El formalismo ruso” en Emil VOLEK, *Antología del formalismo ruso. II*. Madrid, Fundamentos, 1995.

ESCALANTE, Evodio, *La vanguardia extraviada. El poeticismo en la obra de Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde y Marco Antonio Montes de Oca*. México, UNAM, 2003.

ESPINASA, José María, “Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 24, 1995.

ESQUINCA, Jorge, *Región (1982-2002)*. México, UNAM, 2004.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, “José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiempo”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23 [Universidad Complutense de Madrid].

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html> [Consultado en octubre de 2009].

- FRAIRE, Isabel, *Sólo esta luz*. México, Era, 1969.
- FRAISSE, Paul, *Psicología del ritmo*. Madrid, Morata, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*. Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- GERVITZ, Gloria, *Migraciones*. México: Edición de la autora, 2000.
- GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*. Istmo, Madrid, 1993.
- GOERITZ, Mathias, “El mensaje dorado”, en Mary Ellen Solt (edit), *Concrete Poetry: a World View*. Hispanic Arts, Indiana University Press, 1968
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario*. Madrid, EDAF, 1994.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, *Plagio*. México, Joaquín Mortiz, 1973.
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique *Reflexiones sobre la poesía*. México, Versodestierro, 2007.
- GORDON, Samuel, “Los poetas ya no cantan ahora hablan (Aproximaciones a la poética conversacional de José Emilio Pacheco)”, *Revista Iberoamericana*, 150, enero-marzo, 1990.
- GUARDIA, Miguel, *Tema y variaciones con otros poemas 1952-1977*. México, UNAM, 1978.
- HALADYNA, Ronald, *La contextualización de la poesía posmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*. Toluca, UAEM, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1987.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*. Madrid, Centro de estudios históricos, 1933.
- _____, *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, *Estridentismo: memoria y valoración*. México, SEP-FCE, 1983.

- HERNÁNDEZ, Francisco, *Poesía reunida*. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1996.
- _____, *Óptica la ilusión*. México, Conaculta, 2002.
- _____, “Entrevista”. [Consultada en <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/833/entrevista-1997> (diciembre 2012)].
- HERRERO, Ángel, “El valor metanalítico del ritmo”, *Anales de Filología Hispánica*, vol.5, 1990, p. 242. Consultado en: <http://hdl.handle.net/10201/3116> (diciembre 2012).
- HUERTA, David, *Cuaderno de noviembre*. México, Era, 1976.
- HUERTA, Efraín, *Poesía, 1935-1968*. México, Joaquín Mortiz, 1968.
- JAIMES FREYRE, Ricardo, Poemas. *Leyes de la versificación castellana*. México, Aguilar, 1974.
- JAUSS, Hans Robert, *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.
- JENNY, Laurent y Manuel TALENS, *El fin de la interioridad: teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid, Cátedra, 2003.
- LABASTIDA, Jaime “Raíz amorosa poética de Chumacero”, *Revista de la Universidad de México*, 55, septiembre, 2008.
- LANDA, Josu, *Poética*. México, FCE, 2002.
- LEANDER, Birgitta, *In xochitl in cuicatl. Flor y canto*. México, Instituto Nacional Indigenista, 1981.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La filosofía náhuatl*. México, UNAM, 1983.
- LEZAMA LIMA, José, *Poesía completa*. Madrid, Alianza, 1999.
- LIZALDE, Eduardo, *Nueva memoria del tigre. Poesía (1949-2000)*. México, FCE, 2005.
- _____, *Autobiografía de un fracaso (El poeticismo)*. México, Martín Casillas Editores, 1981
- LOPE DE VEGA, *Poesía selecta*. México, REI, 1988.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*. Madrid, Gredos, 1974.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel, “Valores gráficos del verso libre en el grupo del 27”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, 1998.
- LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- MALLARMÉ, Stéphane, “Prefacio”, *Poesía y Poética*, 31, otoño de 1998.
- MALLÉN, Enrique, *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. México, Aldus-Conaculta, 2009.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México, CONACULTA, 1981.
- _____, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, México, Cvltvra, 1922.
- MÁRQUEZ, Miguel A., “El versículo en el verso libre de ritmo endecasílabo”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVII, 2000.
- MARTÍNEZ DE LA VEGA, Francisco (coord.), *El exilio español en México*. México, FCE, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, “Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué?”, en Gema ARETA MARIGÓ, Hérve LE CORRE, Modesta SUÁREZ y Daniel VIVES (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999.
- _____, *La poética como una crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol/ Izquierdo editores, 2007.
- MICHELENA, Margarita, *Reunión de imágenes*. México, FCE, 1996.
- MONDRAGÓN, Sergio. *Hojarasca*. México, UNAM, 2006.
- _____, “Latinoamérica ¿Vanguardia en los años sesenta?” *La Otra. Revista de Poesía. Artes Visuales. Otras Letras*. <http://www.laotrarevista.com/2009/01/latinoamerica-vanguardia-los-sesenta> [consultado en abril de 2010].
- MONTEMAYOR, Carlos, *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México, FCE, 1999.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio, *Delante de la luz cantan los pájaros. Poesía 1953-2000*. México, FCE, 2000.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás, “El torno al verso libre”, en *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1973.
- _____, “Apuntes sobre versificación moderna”, en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970*. Madrid, Cátedra, 1975.
- _____, *Métrica española*. Barcelona, Labor, 1991.
- _____, *Arte del verso*. Madrid, Visor, 2004.
- OLIVA, Oscar, *Estado de sitio*. México, Joaquín Mortiz, 1972.
- OLSON, Charles, “El verso proyectivo”, en *El poeta y su trabajo, II*. México, BUAP, 1983.
- PACHECO, José Emilio, *Los elementos de la noche*. México, UNAM, 1963.
- _____, “Nota sobre la otra vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, 1979, tomado de Saúl SOSNOWSKI (selec., prolog. y notas), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posición*, vol. III.
- PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985.
- _____, *La métrica española en su contexto románico*. Madrid, Arco / Libros, 2000.
- PARRA, Nicanor, *Poesía y Antipoesía*. Hugo MONTES BRUNET (ed.). Madrid, Clásicos Castalia, 1994.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, FCE, 1956.
- _____, ALÍ CHUMACERO, JOSÉ EMILIO PACHECO y HOMERO ARIDJIS, *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1970.
- _____, “Prólogo” a *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1970.
- _____, “Antevíspera: Taller (1938-1941)” en *Sombras de obras*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- _____, *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____, “Preliminar” a *Miscelánea I. Primeros escritos*. México, FCE, 1999. (*Obras completas*, 13).
- _____, *Obra poética I. (1935-1970)*. México, FCE, 2001. (*Obras completas*, 11).

- PELLICER, Carlos “Esquemas para una oda tropical”, en *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 1970.
- PÉREZ, Alberto Julián, *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas*. Madrid, Orígenes, 1992.
- PERLOFF, Marjorie, “After Free Verse: The New Nonlinear Poetries” en *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*. Alabama, University of Alabama Press, 2004.
- PONCE, Manuel, *Antología poética* (selec. y prolog. de Gabriel ZAID). México, FCE, 2007.
- QUILIS, Antonio, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1964.
- _____, *Métrica española*. Barcelona, Ariel, 1999.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones oratorias*. Ignacio RODRÍGUEZ y Pedro Sandier (trads.). Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y compañía, 1887, 2 vols.
- RAINEY, Laurence, *Modernism. An Anthology*. Malden, MA, Blackwell Publishing, 2005.
- RASHKIN, Elissa J. *The Stridentist Movement in Mexico*. Lanham, Lexington Books, 2009.
- RENÁN, Raúl, “El alacrán”. Inédito.
- _____, *Lámparas oscuras*. México, La máquina eléctrica, 1976.
- REYES, Jaime, *Salgo de lo oscuro*. México: Tarjetas de trabajo, 1970.
- _____, *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México: Era, 1976.¶
- _____, *La oración del ogro*. México: Era, 1984.¶
- _____, *Al vuelo el espejo de un río / Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México: FCE, 1985.
- _____, *Un día un río*. México: Aldvs, 1999.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta, “El cuerpo del texto. Un estudio de la poesía de Gloria Gervitz”, en Samuel GORDON (coord.), *Poéticas mexicanas*. México, Eón-UIA, 2004.
- ROJAS, Max, “Elegía como grito para una tarde de diciembre” [1965], en *El turno del aullante*. México, Claves Latinoamericanas, 1983.

- ROUBAD, Jaques, *La vieillesse d'Alexandre*. Paris, Maspero, 1978.
- SABINES, Jaime, *Antología poética*. México, FCE, 1995.
- SARABIA, Rosa, *Poetas de la palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. London, Támesis, 1997.
- SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco", en César FERNÁNDEZ MORENO (coord.), *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1972.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*. México, INBA, 1970.
- _____, *El Estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM, 1985.
- SCHWARTZ, Jorge, "Introducción" en *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra, 1991.
- SEGOVIA, Tomás, "Confesión", en *Poesía en movimiento*. México, Siglo XXI, 2007.
- SELVA, Salomón de la, *El soldado desconocido y otros poemas*. México, FCE, 1989.
- SERRANO, Francisco, *La rosa de los vientos*. México, CNCA, 1992.
- SILVA, José Asunción, en Héctor H. Orjuela (coordinador), *Obra completa*. Madrid, ALLCA, 1996.
- SPANG, Kurt, *Análisis métrico*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1993.
- SUÁREZ CAAMAL, Ramón Iván, *Poesía en acción. Manual para talleres de poesía*. México, CNCA-INBA-UNESCO-Programa cultural de las fronteras, 1991.
- TANIYA, KYN, "Hamaca", *Avión. Poemas 1917-1923 [1923]* en Luis Mario SCHNEIDER, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México, CONACULTA, 1997.
- _____, *Radio. Poemas inalámbricos en trece mensajes*. México, Cvltvra, 1924.
- The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Alex PREMINGER y T. V. F. BROGAN (coeds). New Jersey, Princeton University Press, 1993.
- TINIANOV, Iuri, *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

- TOMASHEVSKI, Boris, “Sobre el verso”, en Tzvetan TODOROV, *Teoría de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI, 1978.
- TORRE, Esteban, *El ritmo del verso*. Murcia, Universidad de Murcia, 1999.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Teoría del poema en prosa*. Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1999.
- _____, *Estructura y teoría del verso libre*. Madrid, Consejo Superior e Investigación Científica, 2010.
- VALLEJO, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983.
- VARELA MERINO, Elena, Pablo MOÍÑO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU, *Manual de métrica española*. Madrid, Castalia, 2005.
- VILLARREAL, Jaime Moreno. *La línea y el círculo*. México, UAM, 1981.
- VITAL, Alberto, “El endecasílabo en *Piedra de sol*, de Octavio Paz”, *Ancila*, 4, 2014: <http://revistaancila.org/2014/05/31/endecasilabo-piedra-de-sol-octavio-paz/> [Consultado en julio de 2014].
- VIVES, Daniel, “Rítmicas hispanoamericanas. En torno a Rubén Darío y César Vallejo”, en Gema ARETA MARIGÓ, Hérve LE CORRE, Modesta SUÁREZ y Daniel VIVES (eds.), *Poesía hispanoamericana ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)*. Madrid, Verbum, 1999.
- VODIČKA, Felix, “La concreción de la obra literaria”, en Rainer WARNING (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 1989.
- WONG, Óscar, “La salvación y la ira”, en *La salvación y la ira: nueva poesía mexicana*. México, Claves latinoamericanas, 1986.
- YÉPEZ, Heriberto, *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México, CNCA, Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2002.
- ZOID, Gabriel, “Fray Luis”, en *La coma de la luna. Antología de poesía mexicana 1945-2003*. Bogotá, Común Presencia Editores, 2005.
- _____, “Prólogo” a Manuel PONCE, *Antología poética*. México, FCE, 2007.