



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Dirección General de Estudios de Posgrado  
Facultad de Letras y Ciencias Humanas  
Unidad de Posgrado

**La formación del verso libre en el Perú (1910-1930)**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y  
Latinoamericana

**AUTOR**

Luis Eduardo LINO SALVADOR

**ASESOR**

Dr. Mauro Félix MAMANI MACEDO

Lima, Perú

2023



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

## Referencia bibliográfica

---

Lino, L. (2023). *La formación del verso libre en el Perú (1910-1930)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

---

## Metadatos complementarios

<b>Datos de autor</b>	
Nombres y apellidos	Luis Eduardo Lino Salvador
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	42978520
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-6415-5744">https://orcid.org/0000-0002-6415-5744</a>
<b>Datos de asesor</b>	
Nombres y apellidos	Mauro Félix Mamani Macedo
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	29468963
URL de ORCID	<a href="https://orcid.org/0000-0002-0021-5488">https://orcid.org/0000-0002-0021-5488</a>
<b>Datos del jurado</b>	
<b>Presidente del jurado</b>	
Nombres y apellidos	Rufino Gonzalo Espino Relucé
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	07207593
<b>Miembro del jurado 1</b>	
Nombres y apellidos	Marco Gerardo Martos Carrera
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08783569
<b>Miembro del jurado 2</b>	
Nombres y apellidos	Camilo Rubén Fernández Cozman
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06637021
<b>Miembro del jurado 3</b>	
Nombres y apellidos	Daniel Andrés Carrillo Jara

Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	43971306
<b>Datos de investigación</b>	
Línea de investigación	E.2.6.6. Literaturas hispanoamericanas: narrativa, poesía y ensayística.
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Latitud: -12.058333° Longitud: -77.083333°
Año o rango de años en que se realizó la investigación	2019 - 2023
URL de disciplinas OCDE	Estudios de literatura general <a href="https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03">https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.02.03</a>

**UNIDAD DE POSGRADO**  
**ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE**  
**GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR**

Siendo los siete días del mes de setiembre del dos mil veintitrés, a las 12.00 horas, vía virtual, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Gonzalo Espino Relucé (Presidente), Dr. Mauro Félix Mamani Macedo (Asesor), Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman (Informante), Dr. Daniel Andrés Carrillo Jara (Informante) y Dr. Marco Martos Carrera (Miembro), para calificar la sustentación de la tesis titulada **La formación del verso libre en el Perú (1910-1930)**, presentada por el señor **Luis Eduardo Lino Salvador**, magíster en Literatura con mención en Literatura Peruana y Latinoamericana, para optar el Grado de **Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

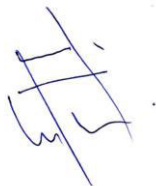
---

**Excelente (20)**

---

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en **Literatura Peruana y Latinoamericana** al magíster **Luis Eduardo Lino Salvador**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 13:35 horas.



Dr. Gonzalo Espino Relucé  
**Presidente**  
Profesor Principal T.C.



Dr. Mauro Félix Mamani Macedo  
**Asesor**  
Profesor Principal D.E.



Dr. Camilo Rubén Fernández Cozman  
**Informante**  
Profesor Principal T.P.



Dr. Daniel Andrés Carrillo Jara  
**Informante**  
Profesor Invitado



Dr. Marco Martos Carrera  
**Miembro**  
Profesor Principal T.C.



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Universidad del Perú. Decana de América

**Vicerrectorado de Investigación y Posgrado**



## CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo Martín Alonso Estrada Cuzcano en mi condición de Director(a) acreditado con la Resolución Decanal N° (nombramiento) 000588-2020-D-FLCH/UNMSM, de la tesis/monografía/informe de investigación/trabajo académico, cuyo título es **La formación del verso libre en el Perú (1910-1930)**, presentado por el bachiller/magíster/egresado/licenciado/estudiante **Luis Eduardo Lino Salvador** para optar el grado/título/especialidad de **doctor** en Literatura Peruana y Latinoamericana **CERTIFICO** que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de **6%** de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional**.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno

de los requisitos para la obtención del **grado/ título/ especialidad** correspondiente.



UNMSM

Firmado digitalmente por ESTRADA  
CUZCANO Martín Alonso FAU  
20148092282 soft  
Motivo: Soy el autor del documento  
Fecha: 31.08.2023 10:51:29 -05:00

Firma del Director \_\_\_\_\_

DNI: 08435943

Nombres y apellidos del Director

Martín Alonso Estrada Cuzcano



Huella digital

## **RESUMEN**

En este trabajo se estudia la formación del verso libre en el Perú entre los años 1910 y 1930 desde el marco teórico de la versología moderna. Se argumenta que en estos años se desarrolló una reflexión y práctica del verso libre en la poesía de Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo y Juan Parra del Riego. Asimismo, la práctica de estos autores muestra que existió el empleo de un verso libre de los ritmos fónicos y de ritmos semánticos que, además, estuvo acorde con el cambio en la concepción del ritmo que se desarrolló en el tránsito del modernismo hacia la vanguardia. Esta investigación propone que la formación del verso libre permite explicar una manera diferente de comprender la fundación de la poesía peruana moderna, así como también evidenciar la práctica versolibrista en el marco de la poesía hispanoamericana.

**Palabras claves:** Verso libre; poesía peruana; modernismo; vanguardia

**Líneas de investigación:** E. 3. 7. 3. Literatura peruana del siglo XX y XXI

## **ABSTRACT**

This work studies the formation of free verse in Peru between the years 1910 and 1930 from the theoretical framework of modern versology. It is argued that in these years a reflection and practice of free verse developed in the poetry of Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo and Juan Parra del Riego. Likewise, the practice of these authors shows that there was the use of a free verse of phonic rhythms and semantic rhythms that, in addition, was consistent with the change in the conception of rhythm that developed in the transition from modernism to the avant-garde. This research proposes that the formation of free verse makes it possible to explain a different way of understanding the foundation of modern Peruvian poetry, as well as to demonstrate the practice of free verse within the framework of Spanish-American poetry.

**KEYWORDS:** Free verse; Peruvian poetry; modernism; Avantgarde

*A la memoria de José Francisco Navarro SJ  
(1959-2017)*

## ÍNDICE GENERAL

Resumen-palabras clave-líneas de investigación .....	VI
Abstract keywords .....	VII
Dedicatoria .....	VIII
Índice general .....	IX
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>LA SITUACIÓN DEL VERSO LIBRE EN LAS HISTORIOGRAFÍAS, CRÍTICAS Y ANTOLOGÍAS LITERARIAS PERUANAS .....</b>	<b>25</b>
1.1 El verso libre y las historiografías literarias .....	25
1.2 Reflexiones específicas de la crítica sobre el verso libre en los poetas Seleccionados .....	50
1.3 Las antologías y el verso libre (1910-1930) .....	65
1.4 Conclusiones del balance realizado en este primer capítulo .....	78
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>LAS POÉTICAS DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910-1925) .....</b>	<b>81</b>
2.1 Manuel González Prada y la poética del verso libre: el caso del polirritmo sin rima .....	82
2.2 Abraham Valdelomar y la implícita conciencia versolibrista .....	93
2.3 La conciencia versolibrista de José María Eguren .....	100
2.4 El verso libre en el ideario de César Vallejo .....	104
2.5 Juan Parra del Riego y su conciencia del polirritmo .....	115
2.6 Balance y síntesis .....	122
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>LAS PRÁCTICAS DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910-1925) .....</b>	<b>126</b>
3.1. Práctica y caracterización del polirritmo sin rima de Manuel González Prada .....	127
3.2 Caracterización de la práctica versolibrista de Abraham Valdelomar .....	140
3.3 Características del verso libre de José María Eguren .....	157
3.4 Características del verso libre de César Vallejo en <i>Los heraldos negros</i> y <i>Trilce</i> .....	177
3.5 Caracterización del polirritmo de Juan Parra del Riego .....	209
3.6 Balance y síntesis de la práctica del verso libre en los autores revisados .....	233
<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>LA FORMACIÓN DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910- 1925) .....</b>	<b>238</b>
4.1 Cuatro características de la formación del verso libre en el Perú .....	239
4.2 El marco versolibrista hispanoamericano (1909-1925) .....	245
4.3 Verso libre: cambios de paradigmas y sensibilidades .....	263
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>274</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>281</b>

## INTRODUCCIÓN

En el año 2015, recibí la generosa invitación de Ricardo Silva-Santisteban para participar como ponente en el Tercer Coloquio Internacional “Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada” que se realizó del 12 al 14 agosto de dicho año. Estudiar la obra poética de don Manuel siempre constituyó un generoso desafío que me atreví a asumir desde el año 2005 cuando inicié mi trabajo de tesis de licenciatura en literatura en la Universidad de San Marcos. La invitación al Coloquio fue sumamente estimulante y consideré que podía presentar el análisis de los poemas de *Minúsculas* o de *Exóticas* desde las coordenadas de los estudios métricos y sobre los cuales ya había profundizado en mi tesis de maestría del año 2013. Originalmente ese era el plan, puesto que la perfección formal de don Manuel siempre evidenció una arquitectura rítmica singular: González Prada era un orfebre del verso y su precisión métrica siempre llamó poderosamente mi atención. Por aquel 2015, fraternizaba con mi querido amigo José Francisco Navarro, sacerdote jesuita, quien siempre me animaba e incluso retaba a dejar lo cuadrulado o rígido del verso medido en general con la finalidad de explorar la libertad de la poesía. Fue en una de esas charlas que con su característica firmeza e insistencia me propuso que estudie el verso libre. Tal propuesta no fue de mi inicial interés acaso por evitar salir de la zona de confort del verso medido e ir hacia terrenos que eran para mí muy inciertos. Una de las premisas –acaso prejuicio– de las que partía se basaba en que el verso libre por su mismo adjetivo de libertad no podía ser estudiado o sistematizado. Grave error de mi parte. El verso libre gozaba de una vasta tradición no solo creativa sino también crítica representada en importantes estudios que argumentaban su sistematización y tipología; destaco, sin duda, a dos notables investigadoras: Isabel Paraíso (1985) y María Victoria Utrera Torremocha (2010).

Las lecturas de los libros de Paraíso y de Utrera Torremocha me permitieron comprender que el verso libre era una tarea pendiente de estudiar en el contexto poético peruano. Asimismo, la medular lectura del capítulo “Verso libre” del profesor Oldrich Belic (2000) me permitió aprender una base teórica fundamental con relación a este tipo de verso. Tenía, entonces, al menos las nociones preliminares de tan importante verso, así

como también la cercanía del Coloquio sobre González Prada. Por ello, al revisar las fuentes primarias de don Manuel pude releer con nuevas luces el artículo que su hijo Alfredo escribió sobre el polirritmo sin rima. En dicho documento, Alfredo lo relacionaba con el verso libre y consideraba a su padre como el poeta que logró comprender realmente lo que significaba escribir versos libres en lengua castellana. Todas estas valiosas informaciones me permitieron decantarme por leer en el Coloquio una ponencia en la que presenté al polirritmo sin rima como una aproximación al verso libre; para lograr mi objetivo revisé los veintitrés polirritmos publicados en *Exóticas* y logré identificar unas cinco características sobre su composición. En esa ponencia se pueden encontrar los incipientes orígenes de esta investigación doctoral.

En el 2016, al lado de mis queridos amigos, y también colegas, Alex Morillo Sotomayor y Daniel Carrillo Jara aplicamos con un proyecto de investigación titulado “Verso libre y conciencia metapoética: procesos de canonización y principios fundacionales de la poesía peruana (1900-1930)” en el marco de los Proyectos con fondos no monetarios de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Nuestra propuesta fue aprobada y a lo largo de ese año pude profundizar en el estudio del verso libre en cuatro autores concretos: González Prada –de quien ya tenía un inicial avance–, Abraham Valdelomar, José María Eguren y Juan Parra del Riego. Este estudio fue muy importante puesto que me permitió encontrar las bases para este trabajo doctoral que, a todas luces, supera lo que por aquel tiempo logré encontrar. En ese mismo año pude confirmarle a José Francisco que abracé el camino del estudio del verso libre y compartirle también de mis iniciales hallazgos y de los planes futuros que tenía con esta investigación. Su júbilo por esta noticia fue para mí muy reconfortante, porque él me había llevado al camino del verso libre y yo lo sentía partícipe de mi aprendizaje, uno de los tantos que me supo enseñar el padre Navarro.

Culminar ese proyecto de investigación fue de una enorme satisfacción por los resultados obtenidos y por la proyección prometedora que podría tener a futuro estudiar el verso libre para comprender y explicar su formación en el Perú. Lamentablemente, el 23 de enero del año 2017, José Francisco falleció de una forma inesperada; fue muy difícil aceptar y entender lo súbito e inexplicable de su muerte. José Francisco no pudo ver en qué se convirtió esa inicial ponencia sobre el polirritmo o aquel proyecto sobre el verso libre ni mucho menos hasta dónde he podido avanzar con este trabajo doctoral; sin embargo, pese a ello, su pedido de estudiar el verso libre está presente en estas páginas.

Esta tesis doctoral quiere ser un homenaje a esa libertad, creatividad, amor al arte y a la literatura que siempre defendió José Francisco cuando aún estaba entre nosotros.

En el 2019, inicié los estudios doctorales en la Universidad de San Marcos con el propósito de comprender y explicar la formación del verso libre en el Perú. Sin duda, mis investigaciones previas me brindaron los insumos necesarios para desarrollar esta tarea. A lo largo de ese año pude afiatar el proyecto doctoral y también adquirir medulares aprendizajes que incluso trascendían las aulas universitarias. En ese camino, surgió la necesidad de buscar un quinto autor que pudiera integrarse al corpus de los cuatro escritores seleccionados: González Prada, Eguren y Valdelomar eran autores que ya había estudiado con anterioridad, desde el 2011, y por ello contaba con argumentos para abordarlos a partir de la variable versolibrista. La elección de Juan Parra del Riego se fundó en su declarada práctica por los polirritmos, los que bien podían o no relacionarse con los de Manuel González Prada. Vale decir, estos cuatro autores constituyen un corpus textual que mostraba organicidad. A este conjunto, decidí incorporar a César Vallejo no solo por la afinidad que estableció con los tres primeros sino también por el sugerente texto de la profesora Hedvika Vydrová (2000) quien argumentó con solvencia la existencia del verso libre en *Los heraldos negros*. Así, con Vallejo se logró obtener un grupo de poetas representativos de la etapa fundacional de la poesía peruana que, además, fueron sensibles a la práctica y reflexión del verso libre, cada uno desde sus espacios de enunciación.

Esta investigación inició su redacción definitiva en enero del 2020; sin embargo, la llegada de la terrible enfermedad del COVID-19 al Perú en marzo de ese año, que paralizó el mundo e instaló a la humanidad en un escenario de miedo e incertidumbre, hizo que se abandonará la redacción de la tesis hasta la progresiva adaptación a la nueva normalidad con sus singulares reglas, entre ellas las cuarentenas. Sin embargo, en ese escenario de encierro se fue construyendo un espacio, acaso paradójicamente idóneo, de libertad para retomar paulatinamente la redacción de la tesis; así como también, investigaciones sobre el verso libre en el plano hispanoamericano y también peruano que potenciaron la perspectiva del trabajo de tesis. Así, este trabajo se retomó a inicios de junio de dicho año y se culminó en la primavera del 2021. Más de un año de denodado trabajo, dedicación casi exclusiva y de motivación; porque, llamativamente, era una manera de libertad el escribir sobre un verso que justamente colocaba en un primer plano ese valor.

Estas primeras páginas de la Introducción son un testimonio que consideré necesario exponer, porque todo trabajo de investigación no está desconectado de una realidad envolvente y menos de la acontecida en esos dos últimos años. Las páginas que siguen de esta Introducción se dividen en cuatro apartados: el primero explica el marco teórico con el que se trabaja en la tesis; el segundo ofrece una breve reseña histórica del surgimiento del verso libre en Francia y en Hispanoamérica; el tercero expone el tema, la justificación, los objetivos, la hipótesis general, las específicas, el resumen de los capítulos y las ediciones de las fuentes primarias empleadas en la investigación. Finalmente, el último apartado concentra los reconocimientos y agradecimientos a las personas que contribuyeron a la realización de este trabajo. Dicho todo ello, entonces, iniciemos con el primer apartado.

## I

Asumir la elección de un marco teórico implica la lectura y reflexión profundas de un conjunto de fuentes con el objetivo de encontrar las categorías, conceptos operatorios y/o herramientas que permitan conducir el proceso de análisis, comprensión, interpretación y/o explicación de determinado objeto de estudio. Asimismo, la revisión del aparato teórico, crítico, permite proponer e incluso potenciar un marco teórico que permita aprehender un objeto de estudio tan complejo y dinámico como es, sin duda, el verso libre. Así, se ha decidido recoger y converger las propuestas teóricas que se han formulado sobre el verso libre hispánico como realidad literaria, poética. Vale decir, aquellas propuestas que hayan abordado la teoría del verso libre elaborados artísticamente en la lengua de Cervantes. En esta línea, se recogen los aportes de Pedro Henríquez Ureña ([1920] 2003), Tomás Navarro (1972), Isabel Paraíso (1985, 2000), Esteban Torre (1999), José Domínguez Caparrós (1999, 1999a), Hervé Le Corre (1999, 2001), Henri Meschonnic (1999), Oldrich Belic (2000), Pablo Jauralde (2004, 2005), María Victoria Utrera Torremocha (2010) y Clara Martínez Cantón (2019). La lectura de estos notables estudiosos ha resultado, a todas luces, enriquecedora, aleccionadora. En consecuencia, con sus diferentes aportes se pretende elaborar, exponer, un marco teórico lo suficientemente preciso y pertinente para comprender el fenómeno poético denominado verso libre. Resulta importante señalar que no se pretende construir una teoría del verso libre hispánico, el propósito es mucho más modesto: se trata de asimilar creativamente las propuestas desarrolladas por los más importantes versólogos con la finalidad de

proporcionar, coherente y congruentemente, un marco teórico (descriptivo, funcional y dinámico) que a la vez sirva de soporte a una metodología de estudio y análisis del verso libre. Además, a partir de ello, evidentemente, contar con el apoyo teórico que permita sostener la hipótesis que fundamenta esta investigación –hipótesis que será presentada en el tercer apartado de esta Introducción–. Tal cual se puede desprender de lo anterior, el marco teórico se inscribe en una pluralidad de enfoques sobre el tratamiento del verso libre hispánico; así como también servirán de base para comprender lo que, en una propuesta integral, se entiende por verso libre en esta investigación.

Llegado a este punto, y sobre la base de los documentos revisados, se propone la siguiente definición: el verso libre es un sistema de versificación autónomo, consolidado, que a nivel métrico conserva en su mínima funcionalidad elementos capaces de generar ritmo, de construir la percepción de impulso métrico; por tanto es una realidad versal capaz de caracterizar y establecer sobre sí una tipología. Asimismo, el verso libre al ser un sistema, al emplearlo como forma de escritura/composición del verso, implica la adopción de una determinada postura enunciativa (con relación a una tradición en la que se inscribe o con la que marca distancia o ruptura) que lleva consigo, evidentemente, una toma de posición ideológica, una conciencia de su hacer. Así, el verso libre es un hecho propio del verso que pertenece a la serie literaria y que establece interrelaciones con las demás series sociales, culturales, históricas. El verso libre es, en consecuencia, un acontecimiento literario que amerita ser estudiado en diferentes niveles.

Esta definición, tal cual se presenta, necesita ser desarrollada lo que permitirá revelar los pilares, fundamentos, del marco teórico que le da sustento. Es decir, a medida que se profundiza en la explicación de la definición del verso libre se irá, a la vez, desarrollando las categorías y los conceptos operatorios que conforman el marco teórico. En la definición propuesta, se puede anticipar una observación concreta, es decir, que la definición, en general, obedece a criterios aplicables a otras manifestaciones del verso e incluso al texto literario propiamente dicho. A partir de ello, es importante señalar que tales criterios asumidos en esta definición de verso libre obedecen a una sencilla razón: el verso libre es también un verso y como tal su estudio debe desarrollarse en ese horizonte dinámico de interrelaciones de las series sin que ello implique omitir o soslayar la identificación de su especificidad. Con estos aspectos señalados, resulta propicio pasar a explicar de manera detenida la definición de verso libre y, por extensión, el marco teórico que lo avala.

En primer lugar, se ha señalado que el verso libre es un sistema de versificación autónomo y consolidado. Versificado porque, en cuanto tal, utiliza el verso como unidad portadora de forma y de contenido, capaz de construir una dinámica interna, interrelacionada con otros versos, con quienes conforma, integra, una unidad superior como puede ser la estrofa o el poema. Sistema porque organiza dinámicamente los diferentes elementos que entre los versos se producen, vale decir, se despliegan e interactúan elementos rítmicos (acento, metro, tono, timbre,<sup>1</sup> pausa<sup>2</sup>), entonativos, semánticos, sintácticos; estableciéndose el verso, por extensión al poema, como un tipo de comunicación específica (Belic, 2000, p. 586). Consolidado porque el verso libre ha forjado, labrado, una tradición poética, literaria, en la cual se inscribe y que reconoce su existencia, y desarrolla su práctica de manera sostenida. Asimismo, si bien es cierto que en su proceso de formación surgió como renovación y modernidad respecto del verso tradicional, incluso de rechazo u oposición (Utrera, 2010, p. 13), no llegó a eliminar la práctica de dicho verso; por el contrario, coexiste con él y a la vez lo integra en su estructura. Con esta última afirmación no se pretende señalar que el verso libre sea dependiente del verso tradicional. De lo que se trata es de apuntar que el verso libre integra versos en su estructura que forman parte del repertorio del verso tradicional, con el objetivo de actualizarlos, recrearlos o disponerlos de una nueva funcionalidad; así se evidencia su dimensión autónoma.

En segundo lugar, la definición propuesta señala que a nivel métrico el verso libre conserva en su mínima funcionalidad al menos un elemento capaz de generar ritmo, de construir la percepción de impulso métrico. Esta parte de la definición es, por supuesto, heredera de la propuesta del versólogo checo Oldrich Belic; quien señala que “[...] como término métrico, la expresión *verso libre* designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma está reducido al *mínimum*” (2000, p. 553). Lo que añade nuestra definición a la de Belic radica en extenderlo a otras dimensiones que potencien el plano métrico como, por ejemplo –ya mencionado anteriormente–, lo entonativo, semántico, sintáctico. Así, el impulso métrico posibilita el incremento de su gama de elementos mínimos capaces de producirlo en el verso libre y permite que este último pueda responder cada vez a un creciente número de

---

<sup>1</sup> Elementos fundamentales que Rafael del Balbín (1968) propone para el verso castellano. Comparte esa misma concepción la versóloga Isabel Paraíso (1985).

<sup>2</sup> El trabajo de Martínez Cantón (2019) sobre las pausas resulta fundamental para comprender la dinámica de las fronteras del verso especialmente en el verso libre.

variedades. Por tanto, el abordaje desde los estudios de la métrica, a todas luces medular en la investigación sobre el verso libre (Utrera, 2010, p. 13), se enriquece.

Para comprender aún más este fragmento de la definición resulta importante conocer qué es el impulso métrico; así como también su importancia en el verso en general y, especialmente, en el verso libre. En principio, el impulso métrico conduce a dar respuesta a una compleja pregunta, a saber: qué convierte a un enunciado en un verso o qué diferencia al verso de la prosa. Evidentemente, la respuesta permitirá explicar también la situación del verso libre; puesto que como tal es, ante todo, un verso. Una propuesta relevante es la de Oldrich Belic (2000), por ello, a continuación, se exponen y explican sus principales ideas.

Un enunciado adquiere el estatuto de verso a partir de una condición práctica socialmente aceptada y un hecho estructural en la composición del poema; ambos son fundamentales y su relación es mutua para el reconocimiento del enunciado como verso. Así, en función de dicha condición, una frase, una oración (o en su defecto un fragmento de esta), una proposición o cualquier enunciado lingüístico no puede ser considerado de manera inmediata como un verso. Para que pueda ser concebido como tal es condición que forme parte de un todo poético superior, un contexto de poema (Belic, 2000, p. 41) y no encontrarse aislado. Vale decir, que el enunciado se encuentre integrado en una secuencia, en un conjunto de expresiones con los que pueda formar una unidad. Así, por ejemplo, a la pregunta de si la expresión “Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé”,<sup>3</sup> puede ser un verso; por un lado, la respuesta, a todas luces, de esta expresión aislada como tal, es que sí lo es. Y se reconoce como tal, al menos para el lector peruano promedio, porque, en principio, su formación educativa, cultural o social le indica que dicha expresión es un verso; ya que forma parte de un determinado poema y que, a la vez, es capaz de identificar al autor de dicha expresión: César Vallejo. Vale decir, aquella expresión aislada es reconocida como verso por una condición práctica socialmente aceptada, en este caso, basada en la instrucción o el conocimiento de la tradición literaria. Por otro lado, si se presenta esa misma expresión aislada a un lector que no forma parte de dicha tradición o que no posea referencia alguna precedente sobre aquella expresión muy posiblemente no la identifique como verso. Sin embargo, si esa expresión le es

---

<sup>3</sup> Belic utiliza para para ejemplificar un verso del poema “La gota de rocío” de Rafael María de Mendive y un verso del “Poema XV” de Pablo Neruda (Belic, 2000, p. 38 y ss.). En este trabajo se opta por ese verso de *Los heraldos negros* de César Vallejo, dado que es uno de los más conocidos del poeta.

presentada como parte integrante de un todo, de un contexto de poema, entonces, podrá admitir, en principio, que se trata de un verso. Es decir, un lector puede reconocer el conjunto de expresiones por su disposición convencional, socialmente aceptada, como versos o como un poema. Así, una expresión alcanza la denominación de verso por ser identificado como parte de una unidad superior avalada, reconocida, por una sociedad, institución literaria, como un poema. Pero esta condición práctica por sí misma no es lo suficientemente sólida para responder de forma categórica qué convierte a una expresión en verso; puesto que bien se podría tener una lista de enunciados dispuestos uno debajo de otro y no por ello estos tendrían que ser identificados como versos ni mucho menos el conjunto como un poema. Así, a la condición anterior necesita sumarse un hecho estructural en la construcción del poema, es decir, la interrelación producida entre los versos, como parte de un todo organizado genera, una relación objetiva-subjetiva: el impulso métrico. En términos de Oldrich Belic:

La integración *objetiva* del verso en la serie es una condición *sine qua non* para que el verso pueda ser percibido *subjetivamente* como tal. Y es gracias a esa percepción *subjetiva* de ese hecho objetivo que después de percibir una unidad (verso) que posee determinada organización rítmica esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con organización análoga: esta espera o expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia se le llama *impulso métrico* (o rítmico). (2000, p.42).

Esta relación entre la integración objetiva y la percepción subjetiva revela que el verso al vincularse con otros de la serie despierta en el lector esa “espera” o “expectativa” en los versos siguientes que la conforman; pero tal espera no es necesariamente idéntica, es también “análoga”.<sup>4</sup> La cita, además, revela un aspecto importante; puesto que, implícitamente, destaca la relación entre el verso y el lector; este último captura o integra en su conciencia una determinada estructura, un ritmo, que será esperado en el siguiente verso y así sucesivamente. Esta dinámica que se desarrolla en la serie, en el poema, el impulso métrico se convierte en un hecho estructural del poema y en el factor clave que permitirá reconocer un verso como tal:

El impulso métrico es un factor esencial, imprescindible, para la concretización (realización) del verso en nuestra conciencia. Solo gracias a él sentimos el verso como tal; podría decirse que impulso métrico es lo que “hace” el verso para el receptor. (Belic, 2000, p. 42)

---

<sup>4</sup> Esto es relevante porque la “espera” o “expectativa” no es mecánica, sino dinámica.

Visto así, el impulso métrico, entonces, ocupa un lugar central en el poema y su formación, espera o expectativa en la conciencia del lector son claves. La base del impulso métrico es, entonces, la reiteración: la presencia de uno o más elementos que construyen una estructura que se torna equivalente, previsible, en el contexto del poema.<sup>5</sup> Estos elementos que generan el impulso métrico están en función del sistema versal adoptado “y es hasta cierto punto convencional” (Belic, 2000, p. 45). Dichos elementos generadores del impulso métrico pueden ser los acentos de intensidad, las rimas, las medidas silábicas, los grupos rítmico-semánticos, la entonación, los paralelismos (semánticos, sintácticos), las recurrencias léxicas, entre otros. Asimismo, si estos elementos pueden ser convencionales se debe a partir del sistema de versificación o de la corriente, escuela, literaria a la que se adhiera el poeta, es decir, se pondrá de relieve unos elementos y otros asumirán una función auxiliar en los versos. Así, por ejemplo, el sistema versal del modernismo hispanoamericano privilegiaba generalmente la disposición regular de los acentos de intensidad y de la medida silábica; ambos, por supuesto, eran el resultado de una conciencia creativa que delibera artísticamente la ubicación de dichos acentos y la isometría de los versos. Entonces, en función de esos elementos se construía la percepción del impulso métrico en el poema. Pero esta convencionalidad, tal cual se apuntó anteriormente, no es determinante; por ello, el propio Belic afirma que “desde luego, aun pudiendo ser convencionales, los elementos que constituyen el impulso métrico dependen del idioma respectivo” (2000, p. 45). Vale decir, cada idioma en función de sus propiedades prosódicas, para este caso concreto el idioma español, se presenta como material para la creación del verso; puesto que para su elaboración, sin duda, se emplea como materia prima las características, propiedades, lingüísticas de dicho idioma (Belic, 2000, pp. 126-141).<sup>6</sup>

Junto con el impulso métrico se produce un segundo hecho estructural del poema: el momento de expectativa frustrada. Este concepto dinamiza rítmica y semánticamente

---

<sup>5</sup> En su estudio fundamental titulado “En busca del verso puro”, Pedro Henríquez Ureña, luego de revisar las estructuras de los versos de diferentes lenguas, llegó a identificar que en la base de todos los versos está la repetición de un elemento que, por supuesto, variaba en función de la condición lingüística del idioma (2003); así, el impulso métrico se fundamenta en esa condición de repetición o iteración propia del poema.

<sup>6</sup> Un punto que resulta fundamental señalar –y que se toma como premisa y principio en esta investigación– consiste en que el poeta codifica objetos estéticos altamente elaborados y complejos. Vale decir, un poema, su conjunto de versos, es, ante todo, producto de una conciencia que piensa y reflexiona en y sobre su hacer, en la construcción de su objeto estético; por lo tanto, entrega un producto final esmeradamente acabado. Con la noción de impulso métrico, considero, se podría tener al menos un elemento de base que ayude a discernir acerca de la calidad de un poema. Aquel poema que no logre construir un impulso métrico ya estaría evidenciando determinada falencia en su dimensión rítmica. Entendiéndose esta más allá de la mera reducción de la distribución acentual.

el poema. El momento de expectativa frustrada se produce cuando la estructura percibida como previsible en la conciencia del lector, el impulso métrico, se quiebra, se fractura: se *frustra*. Es decir, el lector percibe la ruptura del impulso métrico, el cambio brusco, significativo, en su organización. Este hecho estructural del poema es fundamental, pues impide que el impulso métrico se convierta en monótono, mecánico. Así, lo dinamiza y actualiza tanto a nivel de la forma y del contenido. Belic plantea:

El momento de expectativa frustrada actualiza el ritmo, lo protege como elemento vivo del organismo poético. El momento de la expectativa frustrada es, pues, parte integrante del ritmo versal. Es preciso decir, sin embargo, que el momento de la expectativa frustrada puede actualizar el ritmo solo hasta cierto punto, para que en la conciencia del lector u oyente no desaparezca el impulso métrico; si este desaparece, desaparece el verso. (2000, p. 45)

La relación dinámica entre el impulso métrico y el momento de expectativa frustrada, entonces, resulta fundamental y se constituye como el factor fundamental para distinguir el verso de otros enunciados lingüísticos o manifestaciones en prosa; o así como también diferenciar al poema formado por versos de cualquier grupo de enunciados escritos uno debajo de otro.

Si el impulso métrico y el momento de expectativa frustrada resultan claves para el verso en general y el verso libre es reconocido y aceptado como tal (como verso), entonces, aquellos también se convierten en hechos estructurales del verso libre. Tal cual se plantea en la definición de este trabajo, apoyado en el argumento de autoridad de Belic, el impulso métrico en el verso libre no desaparece –puesto que de hacerlo perdería su estatuto de verso–; asume la condición mínima de funcionalidad de, al menos, uno de sus elementos capaces de crearlo. Esto también muestra que el impulso métrico del verso libre no es idéntico al del verso regular,<sup>7</sup> porque dada esta condición de regularidad este último opera con un mayor número de elementos capaces de hacer más perceptible el impulso métrico. En el caso más extremo, desprovisto de casi todos los elementos, el verso libre mantiene un elemento básico –fundado en la fonología oracional– capaz de construir su impulso métrico, a saber: la segmentación-entonación (Belic, 2000, pp. 554 y 568-570). Incluso, en aquellas condiciones, su momento de expectativa frustrada se

---

<sup>7</sup> La regularidad del verso no debe reducirse a la medida silábica. Entiéndase regularidad o formación de constantes a partir de los ritmos fónicos fundamentales.

realizará a partir del quiebre, fractura, cambio, del esquema entonacional construido en el impulso métrico (Belic, 2000, p. 562).<sup>8</sup>

Entonces, en tercer lugar y en concordancia con la definición propuesta, el verso libre es una realidad versal llana para ser caracterizada y sobre la que se puede establecer una tipología. En esa línea, Isabel Paraíso (1985), a partir de la propuesta de Rafael de Balbín, reconoce la caracterización del verso en general a partir de elementos que constituyen su base fónica: cantidad silábica, intensidad acentual, la rima, la estrofa y la pausa (1985, p. 56).<sup>9</sup> Las que extiende también al verso libre dado que “si el verso libre es verso, es esperable que no se aparte radicalmente de la base fónica del verso tradicional, sino que solamente la modifique en mayor o menor medida” (Paraíso, 1985, p. 57). Así, entonces, Paraíso encuentra el sustento para proponer cuatro variantes del verso libre; a estos los ubicará en el tipo denominado “verso libre basado en ritmos fónicos” (1985, p. 57). Evidentemente, consciente de que no todos los versos libres asumirán como la dominante en su composición la base fónica; entonces, identifica en las recurrencias léxicas, sintácticas y semánticas los fundamentos para proponer un segundo tipo: el verso libre de ritmos de pensamiento (1985, p. 57-58). Estos dos tipos de verso libre, a la vez, contarán cada uno con sus respectivas modalidades o variantes. En *La métrica española en su contexto románico* (2000), Paraíso ofrece la misma tipología con los nombres de las variantes precisadas o afiatadas; por ello, se toma la nomenclatura de este último libro para explicar cada variante de los dos tipos propuestos por la versóloga española.

El verso libre basado en ritmos fónicos está constituido por cuatro variantes: el verso de cláusulas libre, el verso métrico libre, el verso rimado libre y el verso libre de base tradicional (Paraíso, 2000, p. 192). El primero de ellos, como su nombre lo indica, se organiza en función de la repetición de determinada cláusula acentual o pie métrico que se convierte en el patrón dominante del poema; asimismo, el apoyo de la rima tiende a ser opcional (2000, p. 193). El segundo, verso métrico libre, se estructura a partir de una medida silábica que se repite en el interior de un verso, es decir, este puede estar formado por medidas silábicas menores en su organización interna (2000, p. 194). El tercero, verso rimado libre, tiene como factor constante la reiteración de la rima en sus distintas

---

<sup>8</sup> La realidad de las máximas posibilidades expresivas que asume la práctica del verso libre, en gran parte del siglo XX y en la actualidad, conduce a esa situación extrema en la que “liberado” de todo elemento evidencia su base entonativa.

<sup>9</sup> Especialmente sobre la pausa, Paraíso señala que su identificación constituye un aporte de lo que denomina escuela americana con Andrés Bello como principal representante (1985, p. 56). Sobre la importancia de este elemento, resulta relevante el trabajo de Clara Martínez Cantón (2019).

posibilidades de ejecución como la consonancia, asonancia, etc. (2000, p. 196). El cuarto, verso libre de base tradicional, según Paraíso remite a aquel poema que puede ser reconocido o identificado como parte del acervo métrico hispánico, vale decir, se trata del poema versolibrista que opera con modificaciones sobre las formas de composición socializadas de la tradición métrica española (2000, p. 197). Así, se tendrá la modalidad de la “silva libre” con sus subtipos impar –combinación de metros impares con tendencia a los endecasílabos y heptasílabos–, par –metros pares con tendencia a los decasílabo y octosílabos–, e híbrida –combinación de metros pares e impares sin que una de ellas domine (2000, pp. 199-200).<sup>10</sup> Asimismo, al lado de la silva libre también destacan el verso fluctuante libre –a partir de una medida silábica fluctúan otras de menor o mayor medida; además no forman estrofa y la rima suele ser una de sus constantes (2000, p. 201)–; el verso estrófico libre –forma estrofas de tendencia a los cuatro versos, en menor frecuencia de tres o cinco, los cuales suelen ser polimétricos, la presencia de la rima no es obligatoria (2000, p. 202)–; y la canción libre –refiere a las variantes que se ejecutan sobre las canciones populares que datan de los siglos XV y XVI, tendencia a operar con rimas asonantes, a veces con estribillos o repetición de versos o temas (2000, p. 203)–. Cada uno de estos subtipos del verso libre de ritmos fónicos, como se puede inferir, mantiene al menos un elemento que lo vincula a la métrica tradicional y que posibilita indicar que el verso libre, al menos el de este tipo, no rompe de manera categórica sus interrelaciones con el sistema de versificación precedente.

El verso libre de ritmos de pensamiento o de ritmos semánticos (Paraíso, 2000, p. 191) se dividirá en dos subtipos: a) verso paralelístico libre, y b) verso de imágenes libre. El primero se caracteriza por trabajar con el denominado “retorno ideológico”, noción relevante que significa la operación de reiterar, repetir, iterar, a través de estructuras equivalentes, paralelas, de naturaleza sinonímica, antitética, sintáctica, semántica; es un verso que en opinión de Paraíso “posee, pues, un fuerte andamiaje sintáctico y semántico” (2000, p. 204). El segundo, verso de imágenes libre, fundamenta su recurrencia semántica en la capacidad de construir imágenes con la operación de metáforas complejas entre ellas, y sus versos, aparentemente desconectadas: “Un poema de ese tipo no presenta la trabazón sintáctica y léxica del verso paralelístico; por el contrario, parece desligado, disperso, inconexo, extraño” (Paraíso, 2000, p. 207). Así, este segundo tipo de verso libre

---

<sup>10</sup> En el caso de la silva libre par e impar, incluso se podrán presentar algunos versos contrarios al dominante par e impar respectivamente.

trabaja con un ritmo que obedece a una “red de imágenes afectivamente equivalentes” (Paraíso, 2000, p. 207). Entonces, el verso de imágenes libre construye su recurrencia a partir de las representaciones mentales que se manifiesten, sugieran o evoquen, en los versos a partir de potenciar propiamente los aspectos semánticos o de sentido del verso como unidad comunicativa específica. Asimismo, es justamente esa recurrencia semántica la que le permite garantizar a este último subtipo de verso libre su unidad ante su aparente carácter ilógico.

La tipología de la profesora Paraíso evidencia que el verso libre es un sistema versal que como tal posee características y una tipología que posibilita estudiar sus diferentes expresiones y variantes. Así, el verso libre de ritmos fónicos y el verso libre de ritmos semánticos tienen como aspecto transversal la noción de reiteración o recurrencia según la base en la que se apoyen (fónica o semántica). Dicha noción, además, se vincula con la concepción de mínima funcionalidad de elementos capaces de generar ritmo, planteada en la definición que se sostiene en esta investigación o en el “mínimum” argumentado por Oldrich Belic. Puesto que, la recurrencia o reiteración es el fundamento a partir del cual se identifica, al menos, un elemento fónico o semántico que se actualiza y que es capaz de construir la percepción de ritmo en el poema versolibrista.

En cuarto lugar, de la definición propuesta, asumir el verso libre en la composición del poema implica también adoptar una postura enunciativa, es decir, significa diseñar una territorialidad cultural, literaria; un espacio desde el cual se asume una postura con relación a una tradición en la que el poeta se inscribe o con la que se marca una distancia e, incluso, ruptura. Así, adherirse a la práctica del verso libre involucra un quehacer ideológico, estético; que revela, además, la conciencia de su hacer, de su existencia. Entonces, operar con el verso libre conlleva distintas respuestas por parte del espacio en el cual se inscribe; puesto que distintas serán las reacciones que genere en los primeros años del siglo XX, cuando implicaba novedad o desconcierto; y otra la que produzca a mediados de dicho siglo o en los primeros años del XXI, dado que en estas dos últimas coordenadas temporales ya es una práctica institucionalizada, consagrada. Desde este punto de vista, el estudio del verso libre no solo involucra el análisis y explicación de las dimensiones métricas y estilísticas; también necesita abordar los escritos ensayísticos en general de los autores que evidenciaron en sus versos la práctica versolibrista. Esto con el propósito de identificar o reconstruir su concepción, conciencia, sobre el verso libre; así como también establecer la tensión o coherencia entre su práctica propiamente dicha

y sus reflexiones. Si asumir el verso libre como forma de escritura es, a la vez, asumir una postura ideológica, entonces, resulta clave examinar, además, cuál fue la recepción de la comunidad académica en la que se instala el verso libre; pues tal examen podrá revelar desde qué marcos es valorado, comprendido; y, así, la posibilidad de medir el grado de rechazo o asimilación que produjo su presencia.

Finalmente, un quinto lugar que se desprende de la definición planteada radica en la necesidad de integrar el estudio del verso libre como parte de la serie literaria con otras series de la cultura, por ejemplo, la social, histórica, artística, filosófica o incluso económica. Esta integración es válida no con el propósito de observar dependencias del verso libre en función de aquellas series, sino para identificar sus interrelaciones; porque evidentemente el verso libre se desarrolla a partir de su propia dinámica interna. Vale decir, el verso libre se manifiesta y expresa como verso en diálogo con el horizonte de la métrica clásica a partir de la cual tomará determinados elementos y establecerá su diferencia.

Con la propuesta de definición del verso libre y su desarrollo se ha podido explicar las categorías y conceptos claves del marco teórico que guiarán el trabajo: noción de *mínimum*, elementos fónicos fundamentales del verso, impulso métrico, momento de expectativa frustrada, verso libre de ritmos fónicos con sus respectivas variantes, verso libre de ritmos semánticos (paralelísticos y de imágenes). Queda entonces por presentar algunos conceptos finales que complementarán el marco teórico; estos refieren a la disposición del verso libre en el espacio del poema. José Domínguez Caparrós (1999), siguiendo a Francisco López Estrada, expone la noción de línea poética,<sup>11</sup> a partir de la cual se desprenden las siguientes modalidades: a) Línea poética cerrada: verso “cuyo sentido coincide con un cierre de unidad oracional” (Domínguez, 1999, p. 218); es decir, el sentido de un verso se establece equivalente al de la oración que gramaticalmente lo conforma; el cierre del verso o de la oración completa o en parte posee un sentido autónomo que no depende del verso siguiente; b) Línea poética diseminada: los versos se distribuyen libremente por el espacio del poema como si este fuese una explanada, es decir, no se ubican siguiendo el orden del poema convencional; asimismo, su “disposición busca crear un efecto simbólico en relación con el tema” (Domínguez, 1999, p. 219); c) Línea poética escalonada: también conocida como el verso en escalerilla (Belic, 2000, p.

---

<sup>11</sup> Esta debe ser entendida como verso en cuanto tal.

557), que como tal muestra al verso en forma descendente o formando escalones con otros; su disposición evidencia un valor simbólico en relación con el tema (Domínguez, 1999, p. 220); d) Línea poética fluyente: el sentido de un verso continúa en el siguiente, existe una dependencia semántica entre ambas (Domínguez, 1999, p. 220); e) Línea poética fragmentada: se presenta cuando un verso queda dividido o separado en su interior en dos o más segmentos por un espacio que supera la distancia convencional entre palabras (Domínguez, 1999, p. 221); y f) Línea poética con sangría: es aquel verso que se posiciona en función de la sangría que se le asigne, así puede tener una posición en el centro, a la derecha o con una sangría izquierda respecto de los versos que lo enmarcan (Domínguez, 1999, p. 221). Finalmente, de todas estas modalidades presentadas, serán especialmente útiles para esta investigación la línea poética diseminada, línea poética escalonada, línea poética fragmentada y línea poética con sangría, puesto que revelan un trabajo con el espacio que puede tener connotaciones con el sentido que construye el poema en general.

Presentado el marco teórico que permitirá examinar el verso libre, resulta válido exponer de forma sucinta la historia del desarrollo verso libre en Hispanoamérica. Esto permitirá conocer las fuentes de las que proviene la práctica de este verso libre; así como también situar el estudio de este trabajo en un horizonte mayor que permita conocer de manera general el panorama de los inicios del verso libre en esta parte del mundo.

## II

La historia de los orígenes del verso libre se remonta a fines del siglo XIX, especialmente en el contexto del simbolismo francés. Pierre Martino (1948) señala que la complejidad de la práctica del verso libre fue uno de los temas de interés tanto de sus cultivadores como de sus detractores; pues si existe un aspecto que caracteriza el surgimiento del verso libre este es la polémica y confrontación que desató (p. 185). Dicha polémica adquiere notoriedad principalmente a partir del cuestionamiento sobre la regularidad silábica del verso francés, elemento que constituyó uno de los principios de su musicalidad predominante en el verso de cuño neoclásico (Martino, 1948, p. 185). Así, la propuesta que trajo el verso libre fue buscar la musicalidad del verso, del poema, en otros elementos como, por ejemplo, el valor sonoro de las palabras que integradas en el verso produjeran

el efecto de “la armonía de los sentidos” (Martino, 1948, p. 187). Vale decir, recurrir a los otros planos de la composición del poema más allá de la medida silábica: aliteraciones, anáforas, encabalgamientos, asonancias, entre otras; para explorar y explotar diferentes maneras de producir y percibir la musicalidad del verso. Desde esa mirada, apunta Martino, “¿qué importaba que los versos fuesen largos o cortos, iguales o desiguales?” (1948, p. 187).

Jim Anchante Arias (2018) es quien ha elaborado una importante reconstrucción histórica del verso libre francés. Sus ideas se pueden sintetizar en los siguientes cuatro puntos. En primer lugar, Anchante Arias encontró que la primera mención de la frase verso libre en Francia data de 1587 con la traducción de los *Salmos* del rey David realizada por Blaise de Vigenère (p. 92). Asimismo, señaló que en *Vapeurs, ni vers ni prose* (1838) de Xavier Forneret obtuvo el consenso de la crítica para ser rotulado como precursor del versolibrismo francés (p. 92). En la línea de los antecedentes, el crítico remarca el papel de Charles Baudelaire y de Rimbaud como nombres representativos en el proceso del desarrollo del verso libre en Francia. En segundo lugar, el crítico resalta la aparición del denominado “verso liberado” como uno de los antecedentes formales que llevaron a la creación del verso libre. El verso liberado se entiende a partir de la base del verso alejandrino, forma clave en el sistema métrico francés (Anchante, 2018, p. 93). Vale decir, el verso liberado constituyó una práctica métrica que flexibilizó las rígidas reglas de composición de dicho alejandrino y, en su momento, generó cuestionamientos hacia las modificaciones que se operaban sobre el metro más valorado en Francia (Anchante, 2018, p. 95). En tercer lugar, al seguir las ideas de Michel Murat, Anchante sostiene que la creación del verso libre se puede datar en el año 1886 con la publicación de *Las iluminaciones* de Rimbaud y las primeras reflexiones sobre la forma del verso libre de Khan, de Laforgue y Moréas (2018, p. 98). Una de las ideas relevantes de la revisión de Anchante es mostrar el cisma que produjo el ejercicio del verso libre en Francia, vale decir, el carácter polémico fue una constante en sus orígenes. Asimismo, Anchante remarca, siguiendo a Murat, que si bien es cierto que el verso libre aparece con el simbolismo no todos los poetas lo llevaron a la práctica; es más, incluso fue hasta empleado por los poetas naturalistas (2018, p. 99). En cuarto lugar, plantea el crítico que la aparición del verso libre desarrolló el también surgimiento de una nueva sensibilidad que trabajará con nuevas maneras de representación (2018, p. 99). Aquí aparece un conflicto significativo, puesto que en las teorizaciones simbolistas sobre el verso libre, observa Anchante sobre la base de Murat, existen debilidades entre lo descrito y lo que

se lleva a la práctica. Afirma el crítico: “Hay una inconsistencia entre la *forma* y el *fondo* (una forma nueva empleada para un fondo antiguo)” (2018, p. 100). Tal como se desprende de la cita, los teóricos del verso libre simbolista –Gustave Kahn principalmente– están imaginando un verso libre que no resulta compatible con la realidad práctica de los temas o motivos representados, porque aún no se toma plena conciencia de la relación directa entre la nueva forma del verso y la necesidad de una nueva sensibilidad. Esta realidad encontró en las vanguardias y en la figura de Apollinaire su superación (Anchante, 2018, p. 100).

En el caso de los inicios del verso libre español, resulta importante hacer ostensible la posibilidad de su tradicionalidad a partir de la flexibilidad de los elementos empleados en la composición del poema, a saber: fluctuación silábica, asonancias, variabilidad acentual, etc., que han estado presentes en los inicios orales y populares del verso español. Esta característica es distintiva con relación a la tradición métrica francesa (Paraíso, 1985, p. 61). Desde este marco, la profesora Isabel Paraíso (1985) afirma que la práctica del verso libre en español no desencadenó intensas disputas como su equivalente francés (p. 61). La mencionada tradicionalidad o la socialización de las formas variables de la métrica hispánica posibilitaron una transición con mayor receptividad al ejercicio del verso libre.

En sus planteamientos, Paraíso afirma que el verso libre encuentra entre los poetas modernistas a sus primeros cultivadores. Aquellos se acercaron al verso libre, según la investigadora, a partir de su constante búsqueda de experimentación que les permitió el trabajo con la métrica. Así, propone que si bien el simbolismo francés ejerció influencia en el modernismo hispanoamericano no así necesariamente con relación a su verso libre; asimismo, sobre Whitman –el otro gran referente al hablar sobre el verso libre– tuvo también, por supuesto, influencia sobre el verso libre hispánico. Sin embargo, ambas fuentes necesitan ser precisadas, según considera Paraíso (1985, p. 62). En el caso del verso libre simbolista, señala que la estructura de dicho verso difiere respecto del practicado por los modernista hispanoamericanos; así como también encuentra en el criterio cronológico, fechas que no permiten garantizar plenamente una influencia sino una coexistencia. Evidentemente, señalará que en Rubén Darío y su círculo inmediato se hace plausible su adhesión a la práctica versolibrista simbolista, pero ello no significa que tal influencia deba abarcar a todo el conjunto de poetas modernistas. En el caso del magisterio de Whitman, Paraíso observa que su versículo fue inexistente para los modernistas; por el contrario, los poetas de la vanguardia hispanoamericana sí mostrarán

en el plano de la forma del verso el aprendizaje de la propuesta whitmaniana; cita como ejemplos a Carlos Sabat Ercastry, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, León Felipe (Paraíso, 1985, p. 63).

Los orígenes del verso libre en Hispanoamérica, tal cual se viene esbozando, se elaboran en el modernismo. Así, Paraíso propone que a la influencia parcial del simbolismo francés resalta mucho más el versolibrismo del portugués Eugenio de Castro con su poemario *Horas* (1891). Su influencia se hace evidente en la recepción que tuvo en importantes figuras como el propio Rubén Darío, Leopoldo Lugones o en Ricardo Jaimes Freyre (1985, p. 64). Frente a este conjunto de influencias extranjeras, Paraíso propone un origen propio del verso libre hispánico en función del desarrollo de las condiciones de variación y fluctuación de la métrica del verso español. En esa línea, encuentra el singular antecedente de Rosalía de Castro con su poema “No subas tan alto pensamiento loco” de *En las orillas del Sar* que data de 1884 (Paraíso, 1985, p. 151-154). Asimismo, también destaca a José Asunción Silva con su poema “Nocturno” del año 1884, que evidenciaría, según la investigadora, uno de los tipos de versolibrismo más clásicos de base hispánica, es decir, el conformado por cláusulas (Paraíso, 1985, p. 140).

La investigación sobre la historia del verso libre hispánico conduce a Paraíso a afirmar que quien muestra una práctica consolidada es Ricardo Jaimes Freyre. En la obra de este último, se puede encontrar tanto el manejo del verso libre, así como también la conciencia de su empleo a partir de reflexionar sobre su composición. Así, en *Castalia bárbara* (1899) y en su texto teórico *Leyes de versificación castellana* (1912), concretamente en el décimo capítulo titulado “Sobre el moderno verso libre o polimorfo” se encuentra el punto de partida del quehacer poético y analítico del verso libre hispanoamericano (Paraíso, 1985, p. 71-99).

En esta síntesis de la historia de los orígenes del verso libre se puede observar, tal cual señala Paraíso, una base diversa o múltiple (1985, p.62). El verso libre hispánico, entonces, va a destacar por su amplitud de propuestas y experimentaciones que van a iniciarse con el modernismo y que se va a consolidar con las vanguardias. A cada uno de estos momentos les corresponderá la predominancia de un determinado tipo. Así, el verso libre de ritmos fónicos será el más constante en el modernismo; en cambio, el verso libre de ritmos semánticos adquirirá un desarrollo notable en el contexto de las vanguardias (Paraíso, 1985, p. 402-403).

En este marco histórico, a todas luces, dinámico situamos la formación del verso libre en el Perú que tal como se verá en los capítulos de este trabajo presenta su desarrollo

particular y en diálogo con el versolibrismo hispanoamericano. Queda en esta Introducción, exponer el tema, la justificación, delimitar los objetivos; así como también el planteamiento de la hipótesis general y de las específicas, el resumen de los capítulos y las ediciones empleadas en la investigación. Esto es materia del siguiente apartado.

### III

El verso libre constituye una de las características más representativas de la poesía en el siglo XX, su práctica inicial generó interés, entusiasmo, pero también rechazo u oposición; puesto que cuestionó la “estabilidad” del verso medido respaldada por una institucionalidad. Así, el verso libre nacido en el simbolismo francés, se labra su propia tradición; así como también adquiere diversas puestas en práctica que en función de los elementos con los que opere construye su ritmo, porque es importante señalar que este verso no renuncia al ritmo, por el contrario, lo enriquece hacia una concepción que pueda ir más allá del plano fónico.

El verso libre adquiere una dimensión internacional y a la vez particular en función de los territorios literarios y de la base idiomática que le sirve de materia para su composición, dado que las condiciones prosódicas del idioma resultan fundamentales. Vale decir, se manifestó en diversas literaturas de distintos idiomas y sin comprender su magnitud no se podría entender el desarrollo de la poesía del siglo XX. Si el verso libre es medular para comprender la poesía de dicho siglo, entonces, resulta capital estudiar este tema en el contexto poético peruano de inicios del pasado siglo, puesto que una investigación sobre este tema podrá explicar desde la forma del verso cuáles fueron sus derroteros en el Perú, así como también el carácter de su formación. Esta formación se entiende en tres planos: el primero implica el examen que permita identificar la conciencia versolibrista en la crítica literaria peruana; el segundo, en el reconocimiento o reconstrucción del ideario versolibrista de los poetas que lo practicaron; y un tercer plano que se centra en el análisis de los poemas versolibristas que posibilite colegir las características que adquirió esta práctica.

Parte de la justificación de trabajar este tema se encuentra implícita en el párrafo anterior; sin embargo, es importante remarcar la necesidad de estudiar la formación del verso libre en el Perú como parte del proceso de modernización de la poesía peruana en los inicios del siglo XX. Asimismo, esta tarea aún está pendiente; por ello, este trabajo

quiere contribuir con el desarrollo de esta agenda de investigación que pueda fomentar el interés por nuevas indagaciones sobre el campo del verso libre en el espacio peruano y latinoamericano.

Son siete los objetivos que se trazan en este trabajo: a) identificar las primeras manifestaciones de una conciencia versolibrista tanto en la crítica literaria peruana como en los poetas seleccionados, sobre estos últimos en los planos de sus idearios y de su puesta en práctica en versos concretos; b) examinar el funcionamiento de los ritmos fónicos y de los ritmos semánticos en el verso libre de los poetas que conforman el corpus de trabajo; c) analizar la funcionalidad del verso denominado polirritmo que coexistió con la práctica del verso libre; d) relacionar la formación del verso libre en el Perú con el proceso de desarrollo del verso libre hispanoamericano; e) explicar la formación del verso libre en el Perú a partir del cambio de la concepción de la noción del ritmo en el marco del modernismo y de la vanguardia; f) establecer la caracterización del ejercicio del verso libre en su periodo de formación; g) comprender que el versolibrismo en su reflexión y práctica permite responder, desde estas variables, a nuevas realidades sobre el desarrollo de la etapa fundacional de la poesía peruana moderna.

Este trabajo de investigación sostiene como hipótesis principal que la formación del verso libre en el Perú se manifestó con la aparición de una conciencia tanto en el nivel del ideario como de la puesta en práctica en Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo y Juan Parra del Riego; la datación de aquella conciencia se puede consignar a partir de 1910 y su consolidación desde 1919. Asimismo, se sostiene que la formación del verso libre formó parte del proceso de modernización de la poesía peruana en las primeras décadas del siglo XX; así como también se encuentra en sincronía con el desarrollo del ideario y ejecución del verso libre hispanoamericano. Las hipótesis específicas son las siguientes: a) el interés por la práctica del verso libre en el pensamiento de la crítica literaria peruana se manifiesta a partir de 1914 con Ventura García Calderón; sin embargo, el interés crítico hacia este sistema versal no será uniforme y se evidenciará de manera intermitente a finales del siglo XX, momento en el cual el interés por dicho sistema será mayor; b) en el horizonte de las historias literarias peruanas y de las antologías de poesía, estas últimas publicadas entre los años 1910 y 1930, existe un interés tangencial sobre el verso libre en cuanto motivo de reflexión o comentario; sin embargo, se citan o antologan poemas versolibristas no para detenerse en este verso en cuanto tal, sino como parte de la argumentación o exposición principal realizada por el historiador o antólogo sobre el autor que estudia o

publica; c) en la formación del verso libre en el Perú existieron dos maneras de razonar o pensar sobre dicho verso: la primera evidencia un verso libre concebido como actividad lingüística y métrica que como tal busca su especificidad con relación a otros versos libres como, por ejemplo, el francés; la segunda, presenta un verso libre que es el producto de una conciencia individual, propia del sujeto creador y de su singular sensibilidad, vale decir, un verso libre que se fundamenta, desde el ideario, en la dimensión subjetiva del sujeto creador; d) la concepción del polirritmo en el marco del verso libre en el Perú se convirtió en una alternativa frente a este tipo de verso, cuyo argumento se apoyó en dos líneas, a saber, la primera a la necesidad de optar por un tipo de verso que se distinga de otros por razones de la prosodia del idioma; y la segunda en la elección del polirritmo como el verso idóneo para representar la nueva sensibilidad tecnológica, moderna, de la sociedad; e) la práctica del verso libre en los autores seleccionados presenta en su composición u organización el trabajo con los ritmos fónicos fundamentales (medida silábica, rimas, estrofas, acentos de intensidad) y con elementos de base semántica a partir del uso de paralelismos, repeticiones de palabras, frases o versos completos; f) la práctica del verso libre en el Perú otorga a la base fónica o a la base semántica una función auxiliar según el periodo literario dominante, vale decir, el modernismo o la vanguardia; g) el proceso de formación del verso libre en el Perú se encuentra en su momento inicial condicionado por el aprendizaje de los ritmos fónicos fundamentales, los que diseñan un verso libre que se ejecuta en el marco de dichos ritmos y cuya predominancia se desarrolló en el modernismo; h) el creciente desarrollo de un verso libre que empieza a relegar la base fónica está en consonancia con el cambio de la concepción del ritmo que se experimenta en el periodo de las vanguardias, ya que se pone de relieve una visión interna, afectiva, subjetiva del ritmo: una manifestación propia del sujeto creador antes que una condición sonora; i) la reflexión y la puesta en práctica del verso libre en el Perú forma parte de un proceso mayor enmarcado en el contexto del verso libre hispanoamericano que mostró sus primeras evidencias desde 1899 con *Castalia bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre hasta su consolidación en el escenario de las vanguardias históricas hispanoamericanas.

Esta investigación está conformada por cuatro capítulos. En el primero se realiza una revisión por las principales historias de la literatura peruana con el propósito de identificar si existió una conciencia sobre el verso libre o una aproximación a este verso en función de los cinco autores seleccionados. Asimismo, se examinan los estudios críticos que específicamente identificaron y se centraron en el verso libre del corpus

motivo de examen. Finalmente, dicho capítulo concluye con una revisión de las antologías de poesía publicadas entre 1910 y 1930 con la finalidad de identificar la presencia de una consciencia versolibrista a partir de los poetas elegidos. En el segundo capítulo, se realiza la identificación y reconstrucción del ideario del verso libre en González Prada, Valdelomar, Eguren, Vallejo y Parra del Riego. Es decir, la revisión de sus distintos ensayos, artículos, conferencias, correspondencias, entre otros, permitirán reconocer e inferir la poética del verso libre que estos intelectuales elaboraron desde el terreno de las ideas. En el tercer capítulo, se estudia la puesta en práctica del verso libre en la segunda parte de *Exótica* de Manuel González Prada; en *Simbólicas, La canción de las figuras, Sombras y Rondinelas* de José María Eguren; en la poesía completa de Abraham Valdelomar; en *Los heraldos negros* y, por supuesto, *Trilce* de César Vallejo; y en la obra poética de Juan Parra del Riego. La revisión de los poemas y versos concretos permitirán realizar una caracterización de la práctica del verso libre en los poetas señalados, así como también trazar vínculos y diferencias. En el cuarto capítulo, último de la investigación, a partir de la información obtenida en los capítulos precedentes, se procede a desarrollar y argumentar la caracterización de la formación del verso libre en el Perú, así como también identificar sus relaciones con el verso libre hispanoamericano y, finalmente, comprenderlo como un sistema que formó parte de la modernización de la poesía peruana.

Las ediciones de las fuentes primarias utilizadas tanto para la reconstrucción del ideario versolibrista como para la revisión de los poemas son las siguientes: en el caso de Manuel González Prada corresponden con las *Obras* de siete volúmenes que editó Luis Alberto Sánchez con Petroperú en la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX. También, se consideró como apoyo la edición de Isabelle Tauzin, *Ensayos y poesías*, publicada en la editorial Cátedra en el 2019. En el caso de Abraham Valdelomar, las *Obras completas* editadas por Ricardo Silva-Santisteban en cuatro tomos con Petroperú en el año 2000. La obra poética y la prosa en general de José María Eguren ha sido trabajada a partir de la edición de Ricardo Silva-Santisteban publicada por la Academia Peruana de la Lengua y la Biblioteca Abraham Valdelomar en el año 2015. En el caso de César Vallejo, para el estudio de su poesía se ha empleado la edición de Raúl Hernández Novas, *Poemas completos*, del año 2011 publicada por el fondo editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades; asimismo, se ha empleado la edición facsimilar de *Trilce* publicada por la Academia Peruana de la Lengua en su serie “Clásicos peruanos” en el año 2016. Sobre su producción ensayística y epistolar se consultaron *El*

*romanticismo en la lengua castellana* del año 1954 del sello de Pablo Villanueva Editor, el segundo tomo de *El arte y la revolución* publicado por editorial Mosca Azul en 1973; y *Epistolario general* del año 1982 de la editorial Pre-Textos. Por último, de Juan Parra del Riego se utiliza la edición de Valentino Gianuzzi titulada *Obra reunida* publicada también por la Academia Peruana de la Lengua y la Biblioteca Abraham Valdelomar. La confiabilidad de estas ediciones se convirtió en el criterio medular para elegir las en el desarrollo de esta investigación.

#### IV

Finalmente, es un acto de justicia y agradecimiento mencionar a las personas que nos acompañaron a lo largo de este trabajo de investigación desde sus modestos inicios. Así, quiero agradecer al Dr. Mauro Mamani Macedo quien con su compromiso y dedicación aceptó supervisar este trabajo en calidad de asesor. El maestro Mamani con su agudeza intelectual supo guiar cada uno de los avances del trabajo, además, encontré en él a un interlocutor idóneo con el que pude identificar ideas medulares para el desarrollo de la tesis. También quiero agradecer a quienes conformaron el equipo de investigación “Verso libre y conciencia metapoética...” en el 2016, especialmente a mis grandes amigos Daniel Carrillo y Alex Morillo –con quien luego compartí aulas en el doctorado de Letras de San Marcos–; así como también al conjunto de jóvenes investigadores que trabajaron con responsabilidad y respeto en el desarrollo y culminación de dicho proyecto especialmente en el eje temático del verso libre: Ibis Meléndez, José Huali, Ana Lucía Salazar, Joy Godoy y Carlos Corcino; a todos ellos mi público reconocimiento por su encomiable labor. Asimismo, va mi agradecimiento a Ricardo Silva-Santisteban quien de manera desinteresada me proporcionó las fuentes primarias con las que pude trabajar la obra de José María Eguren, Juan Parra del Riego y el facsímil de *Trilce* de Vallejo.

En las aulas del doctorado del Posgrado de Letras de la Universidad de San Marcos encontré un espacio para iniciar este trabajo de investigación primero desde la presencialidad y luego, por supuesto, desde la virtualidad. Ambos escenarios fueron muy enriquecedores; así, en ese marco, va mi especial agradecimiento a los compañeros y amigos por sus potenciadoras retroalimentaciones, especialmente a don César López Núñez cuyos comentarios y puntos de vista siempre son una invitación al diálogo y constante debate.

Parte de los avances de esta tesis fueron discutidos en los cursos de Interpretación de textos literarios II y de Literatura Latinoamericana A que tuve a mi cargo en la Universidad de San Marcos en los semestres pares de los años 2020 y 2021; el diálogo, debate y discusión sobre el verso libre con los estudiantes fue sumamente fecundo por la calidad de sus preguntas, inquietudes, así como también por su entusiasmo e interés hacia este tema.

Estas líneas finales no serán suficientes para reconocer lo valioso del soporte que únicamente te puede brindar la familia en situaciones tan adversas que van más allá de la tesis. En el contexto del COVID-19, con su complejidad, la familia se erige como el bastión de resistencia y en la contención emocional que como seres gregarios buscamos. A este ayllu familiar se integra mi sempiterna compañera para recorrer la metáfora del camino de la vida con la fluencia de la libertad.

Callao, primavera 2021

## CAPÍTULO I

### LA SITUACIÓN DEL VERSO LIBRE EN LAS HISTORIOGRAFÍAS, CRÍTICAS Y ANTOLOGÍAS LITERARIAS PERUANAS

Todo estudio que se realice sobre una determinada forma poética necesita establecer un diálogo con la tradición literaria nacional en la cual se inscribe y desarrolla. Más aún, considero, sobre el verso libre; puesto que constituye una práctica de naturaleza internacional que se ha aclimatado, moldeado y, acaso, adquirido particulares características en los distintos espacios culturales-literarios en los que ha ingresado. La revisión que desarrollaré en este primer capítulo tiene por propósito identificar o reconstruir la conciencia sobre la existencia del verso libre en la tradición de la comunidad literaria. La que delimito a partir de las historiografías literarias peruanas más relevantes, de los textos críticos en los que se revisó el verso libre y de las antologías de poesía peruana de inicios del siglo XX. Todas ellas a partir de la variable de los cinco poetas que forman parte del corpus de base: Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo y Juan Parra del Riego.

#### **1.1.El verso libre y las historiografías literarias**

Para José de la Riva Agüero (1905), la actividad poética de Manuel González Prada es escasa. De su producción publicada hasta el año 1905, destacan especialmente dos poemas: “Al amor” y “A la naturaleza”; especialmente porque fueron los únicos que, según su consideración, tuvieron una importante acogida. Por aspectos cronológicos, Riva Agüero solo pudo revisar el poemario *Minúsculas*, sobre el que identifica la influencia romántica de la lírica de Heine y de Bécquer. Sin embargo, en su valoración, dicho poemario no posee mayor relevancia que el de emplear, mas no de incorporar a la poesía peruana, formas expresivas de otras lenguas como el rondel o el triolet. Incluso

valora tal empleo como gustos frívolos de un espíritu erudito. Para el crítico, la valía de González Prada se encuentra en sus ensayos, por ejemplo, *Páginas libres*. Así, para Riva Agüero, la importancia de Manuel González Prada poeta es de menor valía en comparación con aquel que asumió la escritura ensayística. Es posible, a partir de ello, inferir que las futuras innovaciones estróficas, métricas –como el polirritmo sin rima– desarrolladas en *Exóticas* no serán consideradas relevantes e evidenciará continuadores justamente por las valoraciones de Riva Agüero que, desde su posición de poder, influye y modela al grupo lector que representa.

*La literatura peruana* ([1914], 1986) de Ventura García Calderón es un ensayo en el que se busca presentar el desarrollo de dicha literatura desde el siglo XVI hasta la primera década del siglo XX. Evidentemente, la figura de Manuel González Prada no pasa desapercibida para el crítico. Así, en relación con su poesía, García Calderón reconoce la importancia de *Minúsculas*; sin embargo, sobre *Exóticas* realiza una valoración negativa. Más allá de esta valoración, lo que destaca es la referencia que hace sobre el verso libre en el segundo poemario de González Prada. Para el crítico, *Exóticas* “es su tentativa frustrada de verso libre” ([1914], 1986, p. 87). Esta sentencia sobre dicho libro resulta, a todas luces, relevante; puesto que muestra implícitamente un conocimiento o saber sobre lo que es el verso libre. Si bien es cierto que Ventura García Calderón no brinda su concepción sobre este último, se puede inferir que responde a los lineamientos del verso libre francés, idioma que, además, fue la segunda lengua del crítico peruano; esto le permitió un acceso directo a la bibliografía de la época sobre aquella forma de composición del verso. Entonces, si García Calderón cuestiona radicalmente los poemas de *Exóticas*, la razón se puede atribuir al examen de la variedad métrica de los versos del poemario y, sin duda, especialmente, a la segunda parte del libro en la que González Prada ejecuta los polirritmos sin rima. Así, en el razonamiento de Ventura García Calderón, considero, el cotejo entre los polirritmos sin rima y del verso libre, cuyo referente es el francés, lo conduce a desestimar y valorar negativamente a *Exóticas*; vale decir, en el razonamiento del crítico, González Prada fracasa en el propósito de escribir versos libres. Es posible señalar que a pesar del juicio negativo de García Calderón, los polirritmos sin rima de *Exóticas* fueron comparados, incluso pensados por él, como posibilidades de práctica versolibrista en la poesía peruana.

Ahora bien, resulta importante indicar, además, que Ventura García Calderón juzga de frustrado el verso libre de González Prada; porque, considero, lo está

interpretando en función del correspondiente en francés cual si fuese una plantilla que como tal se debería hallar en los polirritmos sin rima y este último validarse en aquel. Sin embargo, tal como se desarrollará en el segundo capítulo, la novedad de verso creada por González Prada parte del verso libre francés, pero con el propósito de alejarse de él; dado que su objetivo es crear una forma original acorde con las características propias del idioma español. Así, el polirritmo sin rima no desea ser una réplica tal cual del verso libre francés. Los juicios de valor de Ventura García Calderón incluso sentencian sobre *Exóticas* lo siguiente:

Este libro es un error; este libro parece un manual de poética con ejemplos, y lo es en cierto modo. Prada ha escrito un tratado de métrica que será sin duda admirable: mas no es posible fabricar versos ejemplares, deliberar la poesía como la prosa. ([1914], 1986, p. 87)

Expresiones que muestran un concepto sobre el poemario como producto de un razonar deliberado, cartesiano, un manual, como el mismo crítico afirma. Es decir, un libro que proporciona fórmulas, reglas, ejemplos; pero que justamente esos mismos rasgos impiden crear versos de calidad; porque, acaso, la escritura de estos no necesite de esos instructivos. Así, vinculando estas ideas con su propuesta de “tentativa frustrada de verso libre”, *Exóticas* y específicamente el polirritmo sin rima fracasan también, en la lógica de Ventura García Calderón, por las limitaciones, restricciones, o moldes que se proponen en dicho poemario.

Finalmente, la conciencia que sobre el verso libre revela la lectura de García Caderón se fundamenta en un conocimiento que corresponde con una tradición poética no hispana, sino de afiliación francesa, tal cual sucede también con González Prada. Así, el crítico peruano es capaz de evaluar ese proyecto de verso en las coordenadas del verso libre, a pesar de su categórica desestimación. Por último, Ventura García Calderón, considero, se muestra como la primera conciencia crítica de la historiografía literaria que tuvo presente el verso libre en su horizonte de comprensión en la poesía peruana.<sup>12</sup>

Resulta conocida la preferencia de Mariátegui, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* ([1928], 1992), por la ensayística de Manuel González Prada. En estos, encuentra la valía literaria y no un proyecto o programa político; sin embargo, lo

---

<sup>12</sup> Una primera conciencia crítica sobre la práctica del verso libre en el Perú que no tuvo continuadores inmediatos en su contexto, tal cual se verá a lo largo de este capítulo. Asimismo, esta revisión muestra que su lectura del frustrado versolibrismo de *Exóticas* no llamó la atención.

“literario” que identifica Mariátegui en los ensayos se centra en la dimensión retórica, acusatoria, específicamente al género de la epidíctica y a las figuras retóricas que en ellos se emplean. Sobre los poemas de González Prada, que para la época ya se contaba con la publicación *Minúsculas y Exóticas*, no le generaron mayores comentarios ni en lo referente al empleo de formas estróficas extranjeras ni de las innovaciones con la medida silábica como, por ejemplo, el polirritmo sin rima. Es posible desprender que el principal valor que Mariátegui percibe en González Prada no radica en su producción poética, pese a que reconoce su influencia en los jóvenes escritores. Dicha influencia se inscribe, sobre todo, en lo espiritual, mas no en lo literario propiamente dicho. Visto así, las experimentaciones que realiza el poeta de *Exóticas* no son continuadas por otros escritores; por el contrario, se diluyen o solo se evidencian como una actitud de renovación, pero, se insiste, no resulta medible o cuantificable.

En la lectura de Mariátegui, la obra de Valdelomar, en general, incorpora a la literatura peruana tanto elementos cosmopolitas como criollistas, incaicos o cotidianos ([1928], 1992, p.285). En el plano de la poesía, Mariátegui va a poner de relieve el poema “Confiteor” al que considera como una excelente muestra del tema erótico.<sup>13</sup> Los segmentos que cita para avalar su planteamiento son “Mi amor animará el mundo” y “¿Es posible sufrir?”. Sin duda, el esfuerzo del crítico se centra en el comentario del tema, mas no en el plano de la forma; sin embargo, los segmentos con los que ejemplifica trabajan con manifestaciones que se aproximan a la práctica del verso libre no solo en la irregularidad del metro, sino también con la presencia de rimas agudas en los versos pares, pero sin relación fonética de equivalencia, vale decir, una rima que tiende a cumplir una función auxiliar. Si bien es cierto que Mariátegui no parece identificar elementos versolibristas en “Confiteor”, que cite dicho poema es relevante; pues va a colocarlo en el mismo nivel que “El hermano ausente en la cena de pascua” (Mariátegui, [1928], 1992, p.288); pero no en el aspecto formal, evidentemente, si no en el contenido. Además, a partir de dichos poemas, Mariátegui va a reclamar el título de poeta para Valdelomar; porque observa que la crítica no lo considera como tal a pesar de los aportes de su poesía:

A Valdelomar, a pesar de “El hermano ausente”, a pesar de “Confiteor” y otros versos, se le regateaba el título de poeta que en cambio se discierne, por ejemplo, a don Felipe Pardo. No cabe Valdelomar dentro de las clasificaciones arbitrarias y ramplonas de la vieja crítica. ¿Qué puede decir esta crítica de Valdelomar y de su obra? Los matices más

---

<sup>13</sup> Tal como se verá más adelante, no es el único crítico que centra su atención en dicho poema.

nobles, las notas más delicadas del temperamento de este gran lírico no podrán ser aprehendidos nunca por sus definiciones. (Mariátegui, [1928], 1992, p.288)

Detecta, sin duda, que la crítica oficial no es capaz de considerar a Valdelomar de manera categórica como un poeta en cuanto tal. El principal factor es la incomprensión de dicha crítica que carece de las metodologías y sensibilidades para aprehender el aporte de la poesía del autor de “Tristitia”. Resulta importante el planteamiento de Mariátegui, puesto que se observa un conflicto en el campo literario al confrontar dos formas de concebir el valor literario de Valdelomar. Por un lado, Mariátegui, a partir de su disertación, coloca en un primer plano las novedades, logros, de la poesía de Valdelomar; y, por el otro, la escasa importancia que le da el resto de la comunidad crítica. Sin embargo, este conflicto se produce en el plano de su poesía, mas no en su narrativa. Espacio en el que sí goza de un lugar importante. Un aspecto que puede justificar el escaso interés de Valdelomar poeta para la época sea que sus poemas circularon principalmente en diarios y revistas; lo que dificultó su acceso para la crítica. La única muestra poética en libro es la antología colectiva *Las voces múltiples* del año 1916. Muestra de la cual Mariátegui extrae sus ejemplos. Con este panorama de aquellos años, la relevancia de Valdelomar no era la más fuerte en el plano poético y sus acercamientos a la práctica del verso libre pasarían inadvertidas.

Las reflexiones de Mariátegui también alcanzan a José María Eguren. Sobre el poeta de *Simbólicas* enfatiza la incomprensión, la novedad, el hermetismo, que ofrece su poesía. Características que, evidentemente, lo terminarán alejando de un público ajeno a esa propuesta. Mariátegui señala que, entre sus contemporáneos, Eguren fue marginado, rechazado, y que solo pudo ser descubierto y puesto en valor por la nueva generación representada en el grupo Colónida ([1928], 1992, p. 292). Ello revela, acaso al igual que Valdelomar, el conflicto entre revalorar a Eguren y cómo era percibido por parte de la crítica de la época. Además, la revalorización que hizo Colónida fue el intento de un grupo de escritores que en su contexto no necesariamente representaron a los grupos letrados de poder. Así, el valor de Eguren no fue lo suficientemente sólido para su época a pesar de los esfuerzos de Colónida y del propio Mariátegui. Si se piensa a la luz de las ideas de este autor sobre un versolibrismo en Eguren, entonces, este resulta inexistente; más aún a partir de los poemas que son citados, a saber: “Los reyes rojos”, “Los ángeles tranquilos”, “El Duque”; los cuales se inscriben en la métrica regular. Así, en la

preocupación de Mariátegui, el trabajo sobre las formas poéticas que ofrece la poesía de Eguren no le resulta llamativo.

Evidentemente, la valoración de Mariátegui sobre la poesía de Vallejo no fue ajena. La considera de suma relevancia, pues en ella identifica la fundación de una nueva época; por lo tanto, de un nuevo lenguaje y estilo. Así, Mariátegui tiene por objetivo sostener que la poesía de Vallejo es sumamente original y, sobre todo, es autóctona; vale decir, que es una auténtica literatura peruana en el empleo del tema indígena ([1928], 1992, p. 309). Además, al centrarse en *Los heraldos negros* llama la atención que no plantee el carácter modernista de dicho poemario, pues de hacerlo tendría que considerarlo como un representante de la etapa cosmopolita y, por tanto, caería en una contradicción en su defensa de la originalidad que encuentra en dicha lírica. Los poemas que cita de *Los heraldos negros* son, además del poema que le da nombre al poemario, “Ausente”, “Verano”, “Los dados eternos”, “A mi hermano Miguel”, “Dios”, “La de a mil”, “El pan nuestro” y “Los arrieros”. Sobre *Trilce* no realiza comentario alguno, solo se limita a citar fragmentos de dos poemas, a saber: el “XXVIII” y el “XXXIV”; estos últimos en el marco de su propuesta de una fundación de la literatura peruana iniciada con Vallejo. Sin embargo, dicha fundación no abarca el plano de las cuestiones métricas tradicionales ni mucho menos las referidas al verso libre. Además, los poemas citados en mayor número, según se observa, corresponden al primer libro de Vallejo, el cual posee una mayor proximidad al verso regular. Si bien es cierto que en sus *Siete ensayos* el interés por la forma de los poemas de Vallejo no es relevante, el examen indica que algunos de los fragmentos que cita se identifican con la práctica del verso libre. Así, por ejemplo, “A mi hermano Miguel” posee una importante irregularidad métrica y una tendencia a una rima asonante. En esa misma línea, destaco el poema “Los arrieros”, que posee una diversidad de medidas silábicas que abarcan desde las 3 hasta las 17 sílabas métricas; asimismo, el fragmento que cita el Amauta involucra los tres primeros versos y sus medidas silábicas son 17,7,13. Sin embargo, un comentario de Mariátegui que está lejano, considero, a un pensar sobre el verso libre se refiere al poema “La de a mil”; sobre este afirma que “fluye libre y generosamente” ([1928], 1992, p. 314). Posiblemente esta fluidez que detecta Mariátegui se deba al empleo de un léxico prosaico y a la ausencia de rimas; pues en el plano de la medida silábica es una composición de endecasílabos y heptasílabos de libre distribución que si no formaran estrofas constituiría, sin ambages, una silva.

En el caso de los poemas de *Trilce*, del número “XXVIII” se citan sus cinco primeros versos; los cuales se caracterizan por su irregularidad métrica y su inscripción en el ejercicio del verso libre, las rimas son inexistentes y las metáforas del poema resultan complejas. Pero de dicho poema, Mariátegui cita los versos que no son los más complejos del conjunto. Ello resulta relevante pues mostraría, acaso, la predilección por una poesía de menor hermetismo. Esto puede reforzarse con el otro poema citado, es decir, el número “XXXIV”; del que solo se reproducen las dos primeras estrofas, poema que, además, en su totalidad tiene la forma de un soneto: dos cuartetos seguidos de sus dos tercetos. El crítico peruano solo cita los cuartetos cuyos versos son irregulares, pero que guardan simetría en el plano de la medida silábica, es decir, en ambas estrofas se sigue el siguiente orden: 10, 11, 7, 11; y los tercetos del poema son todos endecasílabos. Este segundo ejemplo referido por Mariátegui posee las características del soneto, forma de composición fija más cercana a *Los heraldos negros*; también evidencia su preferencia por una poesía, insisto, inscrita en la retórica de este último libro especialmente vinculadas con las secciones “Truenos” y “Canciones del hogar”; así como también su respectiva orientación hacia el verso medido. Tal como se puede identificar, Mariátegui cita poemas en versos libres, pero no se centra en esta modalidad. Así, se puede señalar que no hay una conciencia del verso libre en Mariátegui, al menos en los *Siete ensayos*, sobre la poesía César Vallejo.

La importancia que le otorga Mariátegui a Vallejo es inversamente proporcional al reconocimiento que tiene el vate de *Trilce* entre los lectores de su época. De ello es consciente y se evidencia en la siguiente cita:

El gran poeta de **Los Heraldos Negros** y **Trilce** [sic] -ese gran poeta que ha pasado ignorado y desconocido por las calles de Lima tan propicias y rendidas a los laureles de los juglares de feria- se presenta en su arte, como un precursor del nuevo espíritu, de la nueva conciencia ([1928], 1992, p. 316).

El escaso valor que posee Vallejo en su época justifica, acaso, el esfuerzo argumentativo de Mariátegui para subrayar la originalidad de la propuesta de literatura que presenta la poesía de Vallejo. Por extensión, el esfuerzo del crítico peruano es también revalorarlo. La crítica posterior sobre la poesía de Vallejo, sin duda, confirmará el incremento de su

real impacto e influencia posteriores; pero acerca de su propuesta con el verso libre aún no ha obtenido el suficiente reconocimiento.<sup>14</sup>

Luis Alberto Sánchez ([1928-1936], 1989a) inicia su presentación sobre Manuel González Prada con una extensa biografía en la cual va insertando fragmentos o poemas del autor con el propósito de ir ejemplificando o validando su ciclo vital. A todas luces, Sánchez señala la valía de González Prada en sus ensayos y en su poesía. Incluso afirma que *Exóticas* es equiparable con *Prosas profanas* de Rubén Darío ([1928-1936], 1989a p.1376). Hecho que revela el alto grado de importancia que Sánchez le otorga a González Prada. Además, Sánchez se convertirá a lo largo del siglo XX en uno de los mayores difusores de su obra. Situación que unido con nuevos estudios empezará a construir el sólido valor literario y cultural que tiene Manuel González Prada en la actualidad. Un punto relevante es que dicho valor está principalmente fundado en sus ensayos; mas no en su producción poética cuyas opiniones se encuentran aún divididas.<sup>15</sup>

Sánchez resaltará las innovaciones estróficas y métricas de *Exóticas*, pero no hace mención alguna al polirritmo sin rima. A partir de lo señalado, González Prada poeta aún no posee el mismo nivel de importancia que el que goza con su producción ensayística. Así, sus propuestas métricas como el caso del polirritmo sin rima tuvieron un camino cuesta arriba para convertirse en modelo o generar adeptos. Y, por tanto, no comprender que tal modalidad se acercaba en sus inicios a la práctica del verso libre en el Perú.

Es José María Eguren, al lado de Nicolás Yerovi y Bustamante y Ballivián, un poeta marginal, según la consideración de Sánchez ([1928-1936], 1989b, p. 1535). Así, en su respectiva presentación biográfica, Sánchez no profundiza en ella a partir del siguiente razonamiento:

La vida de Eguren no ofrece otro interés que el derivado de su absoluta dedicación al arte. Ninguna hazaña anecdótica, ningún visible desgarramiento sentimental ni ideológico, y, sin embargo, un continuo abrasarse en fuego espiritual, en perpetuo descontento literario, buscando, una realización inalcanzable, siempre en pos de la belleza. ([1928-1936], 1989b, p. 1564)

Que el crítico no encuentre una justificación para reseñar en extenso la vida de Eguren, le permite hurgar en la recepción que tuvo *Simbólicas*. La cual señala que no fue

---

<sup>14</sup> En el terreno de los estudios sobre el verso libre y Vallejo, destaca el trabajo de Isabel Paraíso (1985, pp. 289-291).

<sup>15</sup> Esta afirmación se ha obtenido del estudio que realizamos en el año 2013.

auspiciosa ni logró la adhesión de la crítica oficial y, por extensión, no obtuvo éxito alguno en las librerías. Señala, además, que la acogida de Eguren se produjo principalmente entre los escritores novísimos y algunos ya mayores como Zulen, Ureta y Carrillo. Asimismo, Sánchez indica que la crítica que en su momento rechazó a Eguren, en los años cercanos a su muerte, quiso rendirle un reconocimiento tardío que significó simplemente un cumplimiento protocolar antes que un honesto interés de otorgarle un lugar privilegiado en el parnaso peruano.

Tal cual se puede observar, la valía de Eguren en su contexto de aparición no es el mismo con el que cuenta ahora: sólido e incluso situado en la fundación de la poesía peruana moderna. Si se revisan los comentarios de Sánchez referidos a sus poemas, estos caen en los lugares comunes: hermetismo, cromaticidad, neologismos; pero no hay comentarios sobre las innovaciones en el plano de la métrica de sus poemas. Asimismo, los poemas citados son los clásicos “Los Robles”, “Juan Volantín”, “Marginal”; poemas de *Simbólicas* que son los que se circunscriben a la métrica tradicional y no muestran rasgos de una práctica versolibrista.

Sobre Abraham Valdelomar, Sánchez desarrolla una amplia construcción biográfica. Resalta su labor de caricaturista, cronista, narrador y de fundador de la revista *Colónida*. Sánchez reconoce la madurez de la poesía de Valdelomar ([1928-1936], 1989b, p. 1745), a partir de comentar sus dos clásicos poemas “El hermano ausente en la cena de Pascua” y “Tristitia”. Es decir, poemas de la antología *Las voces múltiples* en el que se muestran también sus acercamientos versolibristas como es el caso del poema “Confiteor”. Sin embargo, el crítico opta por los sonetos más consagrados de Valdelomar. Ello revela, entonces, que el fenómeno del verso libre para Sánchez no demanda atención o reflexiones. El desarrollo de la forma del verso no resulta relevante para explicar la formación de la poesía peruana.

Una de las primeras ideas que declara Sánchez sobre la poesía de César Vallejo radica en el reconocimiento de su representatividad que va más allá del espacio peruano. Sánchez apunta que los críticos de manera progresiva se van alejando del interés por la experiencia vital del poeta de Santiago de Chuco y se han centrado en una revaloración mayor de su producción literaria, específicamente de su poesía. Pese a su afirmación, y acorde con el plan general de su libro, Sánchez presenta un panorama de la biografía de Vallejo en la que enfatiza acerca de las vivencias que influenciaron en la escritura del

autor de *Los heraldos negros*. Además, remarca el carácter singular y auténtico que ofrece la escritura de Vallejo, así como también la toma de conciencia sobre su propio quehacer poético. Así, a partir de ello comprende y encuentra coherente la razón sobre la crítica de Vallejo hacia los integrantes de su generación al identificar su carencia de originalidad o de producir una literatura propia.

Los comentarios de Sánchez sobre la poesía de Vallejo, sin duda, empieza con *Los heraldos negros* especialmente con su acercamiento al poema “Ausente”; sobre el cual señala encontrar los inicios del estilo de Vallejo, así como también la influencia del poeta Julio Herrera y Reissig. Además, cuenta a manera de anécdota el rechazo que sufrió con la propuesta de composición de los poemas “La de a mil” y “Los heraldos negros”. También enfatiza en la superación de un estilo conservador en el poema “Los pasos lejanos” que apuesta por formas en las que los elementos gramaticales (sustantivos, adjetivos, especialmente) cambian incluso sus funciones básicas.

En el caso de *Trilce*, Sánchez observa que este libro continúa con las novedades que ofrece Vallejo en *Los heraldos negros*. Además, señala que en este poemario: “La audacia verbal ha llegado a su plena conciencia y el propósito de decirlo todo sin trabas retóricas, deslumbra y desorienta al lector” ([1928-1936], 1989b, p. 1826). De la cita se puede señalar que esta toma de conciencia por explorar y ejecutar nuevas formas con el verso conduce a reconocer una rotunda novedad y originalidad en la poesía peruana; así como también que dicha novedad genera en el lector un desconcierto frente a un verso que se aleja de los convencionalismos. En su lectura de *Trilce*, Sánchez comenta el poema número “XXVIII” en el que identifica expresiones propias del universo oral, de lo coloquial que son capaces de transmitir intensamente el mensaje sin recurrir a un léxico culto, solemne.<sup>16</sup>

En su exploración, Sánchez no aborda de manera directa *Poemas humanos* ni *España aparta de mí este cáliz*. Lo que hace es identificar posibles ejes temáticos y busca ejemplificar ello seleccionando algunos versos de dichos poemarios, como si se tratase de una validación directa o refleja. Así, señala y resalta los siguientes motivos: la muerte, la angustia, el Perú, España; aspectos que son abordados en relación con la biografía del poeta.

Sobre las formas estróficas o el empleo del verso libre, Sánchez no proporciona ninguna opinión o referencia sobre aquellas en la poesía de Vallejo. Sin embargo, el

---

<sup>16</sup> Sánchez toma de *Trilce* el mismo poema número “XXVIII” que Mariátegui cita en sus *Siete ensayos*. Evidentemente, cada uno con comentarios y propuestas diferentes.

poema que comenta de *Trilce* así como también “Telúrica y magnética” de *Poemas humanos* y “España, aparta de mí este cáliz”, poema del mismo nombre que el libro al que pertenece, se inscriben en la práctica del verso libre. Empero, como se ha señalado, Sánchez no repara en esta modalidad versal. Es posible señalar que para Sánchez el trabajo con el verso libre de Vallejo constituyera un elemento connatural, propio, de su propuesta poética o de su trabajo con el verso que, en apariencia, no demandaría un comentario o reflexión diferenciada.

La importancia de Vallejo para la época de Sánchez es cada vez más sólida y su influencia sobre los poetas hispanoamericanos es creciente. Dicha influencia, sin duda, resalta en los planos temáticos y en sus experimentaciones que rompen el orden lógico sintáctico del verso. Esto, por extensión, implicaría también una influencia del verso libre de Vallejo, pero ello se mantendría en el plano de lo tácito, de lo implícito.

Al igual que con los autores anteriores, Sánchez realiza una presentación biográfica de Juan Parra del Riego y enumera los títulos de sus poemarios publicados. Un punto que considero relevante consiste en que el crítico señala que la práctica del polirritmo de Parra del Riego tiene un antecedente en los elaborados por Manuel González Prada. Lo llamativo es que no profundiza más en ello y lo deja como una mención. Además, sobre el polirritmo propiamente dicho, Sánchez señala inicialmente que “consiste en la utilización ágil del verso métrico, en polirritmo” ([1928-1936], 1989b, p. 1834). Esta mención, además, completa Sánchez, se une al objetivo de Parra del Riego, el cual consiste en usar esta modalidad para referirse a temas del presente. Así procede a establecer un vínculo y una diferencia, a saber, con Walt Whitman y José Santos Chocano. Sobre el primero, señala la afinidad que poseen por referirse a temáticas muy actuales o presentistas. Sobre el segundo, la distinción se evidencia en su preferencia por temas del pasado. Sánchez señala en alusión a la diferencia entre Chocano y Parra: “de ahí que el primero hable de los conquistadores y el segundo de los deportistas. Cuestión de edad y ambiente” ([1928-1936], 1989b, p. 1834). Pero lo que llama la atención es la valoración circunstancial en la que fundamenta Sánchez dicha diferencia, vale decir, “la edad y el ambiente”. A todas luces, considero, subyace una minimización de la diferencia de sus prácticas. Si se profundiza, es posible apuntar de la misma cita de Sánchez que en el caso de Parra existe un diálogo con la tradición en el empleo de la modalidad polirrítmica con el objetivo de desmarcarse y que se convierta en la forma versal de los nuevos temas que plantea la modernidad.

Un punto fundamental es que, al referirse a Parra, Sánchez revela su conciencia sobre el verso libre. Además, el crítico parece diferenciar entre este último y el polirritmo. Es más, señala que ambos tendrían por función reemplazar al hexámetro de origen grecolatino. Incluso, Sánchez explica en qué consiste su polirritmo: “La técnica de Parra era simple: cortar el verso silábico, con inesperadas cesuras o multiplicarlos súbitamente” ([1928-1936], 1989b, p. 1835). Luego procede a ejemplificar con fragmentos de los poemas “Polirritmo dinámico a Gradín jugador de fútbol”<sup>17</sup> y “Polirritmo dinámico de la motocicleta”;<sup>18</sup> a partir de los cuales identifica y detalla la presencia de ritmos cuaternarios (oóoo) que van unidos a los ternarios (oóo) y binarios (óo). Pero el hecho que deseo resaltar es la correspondencia que Sánchez establece entre el ritmo del verso polirrítmico y el contenido o tema representado; es decir, los giros, cambios, cortes y fluidez del polirritmo de Parra está acorde con el movimiento de Gradín y de la motocicleta respectivamente. Esta lectura de Sánchez, considero, es relevante pues está mostrando una concepción del verso acorde con su dimensión temática y no solo un molde en el cual verter los versos.

Si bien es cierto que Sánchez señala la influencia de Whitman, Verhaeren y, evidentemente, de Marinetti en la poesía de Parra; también identifica la importancia del tema peruano y menciona los poemas “Serenata de Zuray Zurita” y “Los vientos del Perú”. Esto revela también en su poesía la coexistencia entre los temas de una modernidad tecnologizada y de una conciencia de pertenecer a una tradición cultural peruana. Todo ello enmarcado en la propuesta que a nivel del verso ofrece el poeta. Así, Sánchez opina:

Pensamos que lo más atractivo en Parra es su magnífica gama, su pluralidad de rimas, temas y metros en su tránsito fácil de la nota épica a la lírica. En su entusiasmo y su humildad, dinamismo y romanticismo. La poesía de Parra refleja la actitud de una generación ávida de acción. Así, este viril, marinettiano y whitmaniano cantor del fútbol, de la motocicleta, del futuro, se quiebra en sollozos cuando evoca a su madre, a su niñez, a su terruño, a Suray Surita. ([1928-1936], 1989b, p. 1837)

La importancia que le otorga Sánchez a las innovaciones métricas de Parra justifica su interés por centrarse en ellas y especialmente en el polirritmo. Este hecho también muestra que a diferencia de los poetas anteriores el factor de la métrica era considerada por Sánchez como no determinante o sobresaliente en sus producciones poéticas. Pero un

---

<sup>17</sup> Sánchez cita con ese título el poema en cuestión. En la edición de la *Obra reunida* (2016) de Juan Parra del Riego, a cargo de Valentino Gianuzzi, se le titula “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol”.

<sup>18</sup> Sánchez no menciona el título del poema, por ello procedo a referirlo siguiendo la edición de la *Obra reunida* (2016).

aspecto queda por cuestionar del interés de Sánchez por la métrica de Parra, a saber: ¿existiría el mismo interés por dicho aspecto si de pronto el poeta no acompañara del término polirritmo a los títulos de sus poemas? Menciono esto por una principal razón: los poetas que se van a revisar también presentan importantes renovaciones e innovaciones en el plano métrico; pero no son explícitas a nivel de sus títulos -con excepción de Manuel González Prada- y, por tanto, no despiertan el interés de Sánchez por examinar esa dimensión.

Al menos con Luis Alberto Sánchez y su revisión sobre la poesía de Juan Parra del Riego está presente una de las primeras conciencias en la crítica sobre el ejercicio del verso libre en el Perú; sin embargo, como una práctica reducida y centrada en el polirritmo. Ello es importante porque así sería posible deducir que, desde su visión, el verso libre se definiría por oposición o negación de lo que caracterizaría al polirritmo.

En el segundo tomo de la *Literatura peruana* de Augusto Tamayo Vargas ([1953-1954], 1976) se traza el recorrido biográfico de Manuel González Prada insertando poemas que sirvan de ejemplos que ilustren el recorrido vital del autor de *Horas de lucha*. Asimismo, indica algunas características de su obra en general y en lo referente a su obra poética remarca la importancia de las nuevas estrofas que introduce con especial énfasis en el triolet. En su revisión, Tamayo observa la publicación de dos de los poemas de González Prada en la revista *Contemporáneos* (1909) con la denominación de “ritmos sin rima”. Los poemas son “La nevada” y “Ossiánica”. Sobre el primero manifiesta el propósito de su autor por dotar de una dimensión cromática a su poesía; ya que, sostiene Tamayo, carece de ello. En el caso del segundo poema, lo concibe como un intento fallido de imitar “The song of Selma” ([1953-1954], 1976, p. 203); además es necesario remarcar que “Ossiánica” forma parte del grupo de los polirritmos sin rima. Sin embargo, Tamayo no desarrolla comentario sobre tal modalidad y pasa a reseñar los otros libros de González Prada como por ejemplo el titulado *Baladas peruanas*. Visto así, que Tamayo no comente el polirritmo sin rima resulta llamativo; pues, como veremos más adelante, maneja una conciencia implícita de lo que es el verso libre. Además, que no haya evaluado dicha modalidad conduce a considerar que lo comprendió como una más de las tantas innovaciones formales de González Prada.

Para Tamayo, José María Eguren representó una voz original dentro del simbolismo. Al desarrollar sus aspectos biográficos, señala el reconocimiento tardío que

se le otorgó a Eguren y que se inició de manera sincera con el grupo Colónida ([1953-1954], 1976, p. 296). En sus comentarios sobre los poemas, reitera las características que se van convirtiendo en los lugares comunes de la lírica de Eguren: cromaticidad, arcaísmos, neologismos, el paisaje ([1953-1954], 1976, p. 301). Los poemas que le sirven de ejemplos son los siguientes: “Los reyes rojos”, “Antigua”, “Marginal”, “La niña de la lámpara azul”; que además pertenecen a sus dos primeros poemarios. Hecho que resulta significativo, pues los poemas seleccionados no trabajan con la polimetría ni mucho menos suponen posibilidades de prácticas versolibristas. Que Tamayo no cite ejemplos de *Sombra* y de *Rondinelas* llama mucho la atención, puesto que ya para 1929 la editorial Biblioteca Amauta dirigida por Mariátegui había publicado el volumen *Poesías* de Eguren con una selección de sus últimos poemarios. En estos, ya se aprecian poemas que trabajan con la diversidad de la medida silábica y con elementos propios del verso libre de base de ritmos fónicos como por ejemplo “El cuarto cerrado” o “El dolor de la noche” de *Sombras* o “La danza clara” o “Témpera” de *Rondinelas*. El énfasis que hacemos sobre el no centrarse de Tamayo en tales libros de Eguren radica en que el crítico peruano, considero, maneja una concepción sobre el verso libre. Es decir, posee una conciencia sobre el mismo y a partir de ella no lo identifica en Eguren, pero sí en Abraham Valdelomar. Esto también conduce a inferir que la noción de verso libre de Tamayo, acaso, estaba más cercana a la forma de ejercerlo por parte de Valdelomar mas no a la del poeta de *Sombra*.

Es importante, entonces, deducir qué comprende Tamayo por verso libre. Y para ello, es preciso indagar en sus ideas sobre la poesía de Abraham Valdelomar. Autor a quien, además, le dedica una extensa revisión tanto de su narrativa como de su poesía. Desarrolla un amplio recorrido biográfico en el que inserta fragmentos o poemas que establezcan la relación entre la vida y la obra. En su recorrido, resalta la temática familiar y del espacio de la provincia; así como también la influencia que recibe de Juan Ramón Jiménez ([1953-1954], 1976, p. 343). Se detiene en el comentario de los sonetos más representativos de Valdelomar: “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena de pascua” ([1953-1954], 1976, pp. 345-355); para luego subrayar la importancia del poema “Nocturno”, el cual, considera, es la desmitificación de la serie de los poemas nocturnos románticos y modernistas. Tamayo identifica un registro prosaico e incluso “antipoético” y con metáforas que corresponderían más a la vanguardia ([1953-1954], 1976, p.355-356). Esta modernidad que encuentra Tamayo en dicho poema, lo extiende al considerar

a Valdelomar como aquel que lidera una nueva manera de escribir poesía y, además, apunta el empleo del verso libre:

Se había dado una vuelta en redondo a la lírica y Valdelomar resultaba el capitán de una nueva aventura poética. El versolibrismo del poema “Luna Park”, publicado en 1915 como ya dijimos, puede decirse que es otra puerta que se abre a la poesía contemporánea del Perú, con asonantes, pero sin preocupación especial por las reglas tradicionales de la versificación. ([1953-1954], 1976, p.356)

En primer lugar, hasta este punto de la revisión, no se había encontrado referencia alguna al verso libre en los libros de historia de la literatura peruana con la única excepción de Ventura García Calderón. En segundo lugar, resulta importante que el crítico se refiera al verso libre en Valdelomar y que a la vez indique la posibilidad de nuevas formas expresivas en la escritura poética peruana; las cuales justamente no tomen en cuenta a la métrica tradicional. A ello, es importante sumar también lo que Tamayo identificó anteriormente: prosaísmo, antipoesía y metáforas vanguardistas. A partir de este conjunto de rasgos, finalmente, se desprende que el estudioso concibe el verso libre, especialmente, como la puesta en práctica de la irregularidad de la medida silábica, la “libertad” de no circunscribirse a las reglas de versificación y con una ausencia, parcial o total, de la rima. En esa misma línea, cita algunos fragmentos del poema “Confiteor” en los que señala la también presencia de versos libres y que incluso le lleva a afirmar que se anticipa “al Pablo Neruda de la primera época” ([1953-1954], 1976, p.357); es decir, conducente a la etapa de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Resulta de suma valía las ideas de Tamayo en este aspecto al calificar de versolibristas a los poemas “Luna Park” y “Confiteor”, porque está reconociendo a Valdelomar como uno de los primeros en abrir camino a la práctica de dicha modalidad. El problema radica en que la crítica posterior no profundizó en esta propuesta de Tamayo.

Si pasamos a integrar la propuesta de Tamayo sobre “Nocturno”, “Luna Park” y “Confiteor”, entonces, también es posible señalar que concibe el verso libre no solo en el plano de la cuestión métrica; si no además en el lenguaje o léxico empleado, según sus ideas sobre “Nocturno”.<sup>19</sup> También, es posible señalar que su forma de entender el verso libre no le permitió identificar o asociar la práctica del polirritmo sin rima de González Prada como una posibilidad de práctica versolibrista ni mucho menos considerar los

---

<sup>19</sup> De los tres poemas, “Nocturno” es el único escrito en versos medidos. Al considerarlo en este grupo, no es por su naturaleza versolibrista, pues no la tiene. Si no por el registro que Tamayo reconoce como ya propio de las vanguardias.

versos de José María Eguren, sobre todo los de *Sombra y Rondinelas*, con tal modalidad. Así, los requisitos formales de libertad en el metro y la asonancia de las rimas presentes en estos dos últimos poetas no son lo suficientemente convincentes para ser identificados como versos libres en el razonamiento de Tamayo.

Si bien Tamayo representa una de las primeras conciencias sobre el verso libre, no es usual que la considere como parte de los argumentos que emplea para destacar la modernidad o relevancia de los poetas que examina. Por ejemplo, sobre César Vallejo, el crítico utiliza su ya recurrente estructura expositiva basada en la contextualización y la presentación biográfica en la que insertan versos para hacerlos corresponder con pasajes que confirmarían las vivencias del autor de *Los heraldos negros*. Al ingresar al comentario sobre su producción poética, Tamayo identifica tres etapas en la poesía de Vallejo, a saber: expresión simbolista, vanguardista y la estancia en Europa ([1953-1954], 1976, p. 422, 436, 444). Sin embargo, en ninguna de ellas menciona de manera clara o directa el recurso del verso libre como uno de sus aportes, a pesar de detenerse en el comentario de las cuestiones métricas de sus versos; tal cual se revisará líneas más adelante. Así, en la primera etapa relacionada con la publicación de *Los heraldos negros*, Tamayo identifica el clásico tópico del universo provinciano cuya referencia y semejanza se sitúa en Abraham Valdelomar, lo andino, el universo de la familia, el peso de la existencia, la muerte y la figura de Dios ([1953-1954], 1976, p. 422 y ss.). También señala las influencias de Verlaine, Rubén Darío y Herrera y Reissig, sobre este último incluso realiza una comparación entre sus versos y los de Vallejo ([1953-1954], 1976, p. 428 y 429). En el plano de los recursos métricos de *Los heraldos negros*, identifica las siguientes medidas silábicas: dodecasílabos, endecasílabos y alejandrinos, presentes en sus sonetos. En el dodecasílabo encuentra la evidencia que le permite señalar su filiación con el modernismo de herencia francesa, dado que tal medida sería una modificación característica de dicha corriente literaria. Pero también apunta que, de manera progresiva, sus poemas se van alejando de la regularidad del verso medido “hasta llegar a las formas más y más libres que el poeta persigue” ([1953-1954], 1976, p. 432). Esta mención, sin duda, sugiere de manera implícita un acercamiento al verso libre. Sin embargo, Tamayo no expresa ello de manera directa como sí lo hace en el caso de Abraham Valdelomar. Además, no detalla cuáles son esas formas que el poeta persigue, salvo que estas deban entenderse en la práctica de la polimetría antes señalada. Si Vallejo se aleja del verso medido, Tamayo también identifica que a ello se une también el progresivo alejamiento de la rima. Así, de forma conjunta señala:

Por supuesto que en muchos poemas no se acordará más de la rima. Asimismo, en cuanto al ritmo, si en algunos poemas emplea la tradicional combinación de endecasílabos con heptasílabos y aún las más vulgares de dodecasílabos con hexasílabos, y decasílabos con pentasílabos, en muchos de ellos se rompe ya la medida, surgiendo algún verso de extraño metro, o empleando a través de todo el poema versos de diferente medida y extensión, [...]. ([1953-1954], 1976, p. 432)

Tamayo muestra en esta cita la diversidad de la medida silábica que va a emplear Vallejo en *Los heraldos negros*, así como también la experimentación y los resultados que obtiene en el poema: “versos de diferente medida y extensión”. Sin embargo, ninguno de ellos, para el crítico, merece ser identificado plenamente con la práctica del verso libre. Por el contrario, sus versos son “de extraño metro”, es decir, versos de medidas disímiles que implícitamente son insólitos, raros, acaso, chocantes. Planteamiento que cobra fuerza cuando el crítico comenta un fragmento del poema “Los arrieros” ([1953-1954], 1976, p. 434). A partir del cual encuentra incompatibilidades en la coexistencia de versos de diecisiete con siete y trece sílabas métricas; que incluso le conducen a establecer que tal ejercicio no se enmarca siquiera en el polirritmo modernista. Así, Tamayo, considero, se esfuerza por comprender y categorizar la propuesta vallejana de sus juegos con la diversidad de las medidas silábicas. A los cuales, pienso, no logra entender, por tanto, no ingresan en sus referentes o conocimientos métricos; pues incluso evaluarlos, tal cual lo hizo, como polirritmo modernista y que no encaje en este revela su intento por vislumbrar el sentido de tales prácticas, es decir, el no hallarlo lo desconcierta. En esta misma línea, no deben sorprender, entonces, sus impresiones al comentar la sección “Canciones del hogar”, especialmente sobre “Espergesia”. Poema que según su valoración es “el desbordamiento de toda preconcebida forma métrica” ([1953-1954], 1976, p. 434), en el cual se combinan octosílabos, hexasílabos, dodecasílabos, heptasílabos, tridecasílabos, pentadecasílabos; a los que califica “sin ritmo ni combinación posibles” ([1953-1954], 1976, p. 434). A nivel de la métrica, la propuesta que presentan los versos de *Los heraldos negros* turba su preconcepción de la poesía, vale decir, lo que le ofrece dicha sección: la diversidad de la medida silábica, la ausencia creciente de las rimas, el uso de vocablos nuevos o inusuales no constituyen una renovación poderosa como sí le produjo la propuesta de Valdelomar. Pese a todo ello, considero que Tamayo logra reconocer el tránsito que constituye *Los heraldos negros* hacia la segunda etapa de la poesía de Vallejo; sin embargo, en lo que corresponde con el plano de la forma del verso dicho

tránsito no conduce al verso libre. Más bien se inscribiría en raros ejercicios, ensayos de versos, acaso fallidos, o mera práctica lúdica o afán experimental.

La segunda etapa está relacionada con la vanguardia y con la publicación de *Trilce*. Su lectura propone que existen evidencias de surrealismo y estridentismo en su poesía sin que ello medre el estilo que se va configurando en su escritura. Es preciso recordar que dichos ismos generaron el rechazo y la crítica de Vallejo y que Tamayo los identifique como característicos de *Trilce*, sin duda, llaman la atención. Para sostener su planteamiento, Tamayo cita fragmentos de los poemas “LVI” y “XXXII”, pero lejos de realizar un análisis se limita a comentar y a basarse en su impresión lo que le lleva a reafirmarse en el rasgo estridentista del libro; así como también en la ausencia de las metáforas complejas que encuentra como dominante en la poesía de la década del veinte. El carácter experimental que hace Vallejo sobre el lenguaje constituye el indicador que lo lleva a afirmar que la ruptura de la sintaxis en *Trilce* oscila entre “salir efectivamente de un niño y otras de un reconstructor del idioma” ([1953-1954], 1976, p. 436). Valoración que, a partir de su consideración, implícitamente revelaría los límites y posibilidades expresivas que ofrece el poeta en su apuesta por la originalidad de su trabajo con el lenguaje. Es en este último aspecto en el que también hallará su alejamiento de un verso eufónico hacia el empleo de lo visual, el hermetismo, la cotidianidad, el personaje materno y la profundización con la liberación de la forma del poema. Asimismo, Tamayo busca diferenciarse de la opinión de Monguió, Coyne y Yurkievich al considerar que no existe una diferencia radical entre *Los heraldos negros* y *Trilce*; por el contrario, el crítico plantea que en el segundo libro se ahondan en los temas que ya se manifestaban en el primero; así como también se acrecienta la experimentación formal ya identificada con relación a *Los heraldos negros*. Sin embargo, en lo que respecta al verso libre no hace mención o referencia directa. Podría pensarse que lo asume de manera implícita al reconocer el alto grado de experimentalismo y libertad formal de su práctica en el poema. Pese a esto, considero que, si Tamayo mostraba ciertas reticencias con la diversidad de la medida silábica en el primer poemario de Vallejo y si a ello se suma su opinión sobre la oscilación de su trabajo con el lenguaje entre el quehacer propio de un niño y el de un reformador del idioma, entonces, resulta sostenible señalar que su desinterés sobre el verso libre obedezca a su incompreensión sobre el que propone Vallejo. En otros términos, si Tamayo cuestiona los ensayos de Vallejo que sobre la métrica hace en su primer libro, entonces, mucho más le va a costar reconocer la valía de estos en un libro como *Trilce*,

que, a todas luces, apuesta por una deconstrucción del verso en todos sus aspectos y mucho más en los terrenos del verso libre.

Si ello sucede con *Trilce*, entonces, lo que Tamayo apuntará sobre la tercera etapa de la poesía de Vallejo, es decir *Poemas humanos* y *España aparta de mí este cáliz*, resulta ser inexistente con relación al verso libre. En comentarios muy generales, indica que solo en algunos poemas subyace un retorno a formas de la métrica tradicional como es el caso del poema “Himno a los voluntarios de la República” de *España aparta mí este cáliz*; poema en el que detecta una oda de repartición singular entre endecasílabos y heptasílabos que por su organización aluden a una posible fusión entre Fray Luis de León y Herrera y Reissig ([1953-1954], 1976, p. 450). Asimismo, estos son cada vez menores en comparación con aquellos en los que el uso de la rima, la medida silábica y el ritmo han desaparecido.<sup>20</sup> Incluso, señala Tamayo, se incrementarán los poemas en los que la forma del poema basado en versos se cambia por la prosa poética, acaso, no lo menciona directamente, al uso del poema en prosa. Con ello, finaliza las anotaciones de Tamayo sobre la forma poética y los recursos métricos empleados por Vallejo en sus principales poemarios; sin encontrar mención o referencia directa al verso libre como un aporte medular de su lírica. En otras palabras, no existe de su parte un reconocimiento directo de la práctica versolibrista que por el contrario sí reconoce en Abraham Valdelomar. Los ejercicios que sobre el verso ensaya, propone y explora Vallejo no ingresan en la concepción versolibrista de Tamayo. Evidentemente, no logró comprender en toda su magnitud la propuesta de la creciente libertad de la forma del verso vallejiano; el cual, considero, se va forjando con el verso libre desde *Los heraldos negros* y que se consolida con *Trilce*.

La conciencia versolibrista de Tamayo tampoco surge al reseñar la figura de Juan Parra del Riego, sobre quien Walt Whitman ejerció una influencia importante según la consideración del crítico. Evidentemente, reconoce la práctica explícita del polirritmo en su poesía, motivo que le permite vincularlo en cuanto al plano de la forma con Manuel González Prada; pero, a la vez, diferenciarlo en relación con el correspondiente al contenido pues Parra del Riego representó temas como el deporte, loas a las máquinas, a la hermandad solidaria, universal, tal cual lo hacía Whitman ([1953-1954], 1976, p.469). Sin embargo, la identificación de la forma del polirritmo tanto en Parra como en González Prada no es profundizada por Tamayo en los aspectos de su composición formal. Solo se

---

<sup>20</sup> Se desprende que por ritmo Tamayo se refiere a la distribución regular de los acentos de intensidad. Idea reducida y generalizada cada vez que se hace alusión al ritmo del poema.

ciñe a señalar que, en el caso de Parra, el polirritmo fue su forma predilecta, la que encontraría sus orígenes en las innovaciones modernistas. Evidentemente, no reconoce en el polirritmo algún antecedente propio del verso libre y, por extensión, en la propia práctica del poeta. Es más, añade que “[E]n realidad la poesía de Parra del Riego está cogida, en una primera parte, a la métrica del modernismo, a la que ha inyectado el sentido maquinista del futurismo y el aliento vital de Whitman” ([1953-1954], 1976, p. 469). Es decir, su propuesta poética tiene como base el carácter formativo del modernismo y muestras como el polirritmo constituyen actualizaciones de esa base con incorporaciones propias de los ismos vanguardistas imperantes. Como tal, acaso, en la concepción de Tamayo el polirritmo es un verso modernista con el espesor de la temática de la vanguardia. Así, no es valorado como verso libre.

Finalmente, para el año de la publicación de la *Literatura peruana* de Augusto Tamayo Vargas, la importancia de los poetas presentados se va consolidando y va ocupando un lugar privilegiado que los consagra como actores fundamentales en la modernización de la literatura peruana. En dicho momento, además, el verso libre ya es una práctica común en las letras peruanas, pero escasamente estudiado. Al menos la referencia de Tamayo revela, acaso, dentro de sus posibilidades y límites, la primera conciencia de la práctica del verso libre en los años de la fundación de la poesía peruana moderna.

La *Historia de la literatura republicana* de W. Delgado (1984) sitúa a González Prada como una de las bases fundacionales de la literatura peruana al lado de José Santos Chocano y Ricardo Palma, especialmente porque con el primero se asume una conciencia crítica de cuestionamiento a los problemas sociales de su época; cuya evidencia se concreta en la divulgación de sus ensayos más relevantes como *Páginas libres* y *Horas de lucha*. A ello añade el trabajo que a la par de las publicaciones de sus más importantes ensayos desarrolló un importante trabajo poético. Así, en este terreno, Delgado considera que González Prada resalta por surgir en un contexto literario dominado por las estéticas españolas. Asimismo, la renovación que ofrece se funda por sus lecturas de nuevas tradiciones literarias como la francesa y alemana. Además, señala que algunos de los poemas que forman parte de *Minúsculas* datan de 1875, año que le permite sostener que González Prada se convierte en un adelantado del modernismo y en diálogo con el parnasianismo y en menor medida con el simbolismo (Delgado, 1984, p. 79). Resalta, también, sus innovaciones tanto con el metro como con las formas estróficas, por ejemplo, el rondel y el triolet; sin embargo, no realiza comentario alguno sobre *Exóticas*, por

extensión tampoco del polirritmo sin rima y, evidentemente, alusión alguna a posibilidades versolibristas en la poesía de González Prada.

Sobre la poesía de Abraham Valdelomar, Delgado señala que nos encontramos ante un escritor modernista (Delgado, 1984, p. 103); sin embargo, añade, además, que de manera progresiva se aleja del estilo característico de dicho periodo con el objetivo de explorar nuevas posibilidades expresivas y temáticas. Así, el modernismo de Valdelomar es distintivo con relación al que se practicaba en el Perú; por ello señala que lo modernista en el poeta fue:

el espíritu intuitivo, antirretórico, estéticamente renovador, la fe indismayable en la belleza y eso lo distingue del grupo que hemos llamado arielista, cultivador, más que del espíritu, de las técnicas modernistas, de la música verbal en el verso o en la prosa, con un ánimo estéticamente conservador. (Delgado, 1984, p. 103)

Es decir, lo que Delgado identifica del modernismo en el autor de “Tristitia” no radicó en privilegiar el dominio técnico formal en aras de un mero efecto musical del lenguaje literario. Valdelomar demuestra que su modernismo radica en la actitud, en su concepción sobre lo estético que va más allá del aparato formal y que se centra en lo cotidiano, la sencillez del lenguaje, el escenario de la provincia. El poema que emplea Delgado para argumentar dichas características es el clásico “El hermano ausente en la cena de pascua”. Soneto relevante de la no muy extensa producción poética de Valdelomar, que representa las tensiones entre una forma poética marcadamente modernista y un contenido, a todas luces, novedoso, moderno, y que le permite a Delgado identificar las características antes señaladas. Considero que, si el crítico se centra más en los referentes y en el lenguaje sencillo, próximo a lo coloquial, del poema, es porque en esos elementos determina la valía de la poesía de Valdelomar que, por supuesto, va en la línea de su planteamiento tal cual se aprecia en la cita anterior. Por ello, deja de lado el comentario sobre los aspectos métricos del poema porque se inscriben en la forma de composición más típica del soneto modernista y, por tanto, allí no existiría renovación. En los terrenos del verso libre, no señala comentario alguno sobre su presencia en la poesía de Valdelomar. No hay alusiones a los poemas “Confiteor” o “Luna Park” de clara orientación versolibrista.

En el caso de José María Eguren, Delgado señala de forma categórica que es uno de los poetas más originales en el contexto del modernismo peruano. A ello, además, agrega que tal originalidad refuerza la incompreensión que padeció su poesía, la cual fue

valorada como de difícil lectura (Delgado, 1984, p. 108). Afirma también que la crítica en general la soslayó, salvo dos notables excepciones: Enrique Carrillo y Enrique Bustamante y Ballivián. En la opinión de Delgado, la poesía de Eguren aún es deudora de las características del modernismo a partir de su credo en la belleza, su lenguaje exquisito, sus referentes exóticos y su diestro manejo de la métrica tradicional. Sin embargo, no por ello deja de reconocer la novedad de su poesía que entre sus características destaca por su singular hermetismo; Delgado sentencia que “Eguren cierra una época y abre otra” (Delgado, 1984, p. 109). En la línea de las nuevas propuestas para la renovación de la poesía peruana, Delgado sitúa a Eguren al lado del grupo Colónida, así, ambos: “señalaron dos caminos para renovación o superación del modernismo: uno, el de la intimidad y el ensueño; otro, el de la provincia, el de la vida familiar y cercana” (Delgado, 1984, p.109). Resulta importante que Delgado identifique que, en el escenario del modernismo, tanto Eguren como Colónida significaron nuevos derroteros para la modernidad de la poesía peruana. Sin embargo, tales propuestas se orientan hacia los temas o motivos y no al plano de la forma. A partir de ello considero que Delgado encuentra que el desarrollo de la poesía peruana se debe situar alejada de las características métricas del verso modernista. Si estas tuvieran un peso importante para él, entonces, se percibiría su valoración positiva en Eguren, pero ello no se evidencia a pesar de la manifiesta herencia del modernismo en el poeta de *Simbólicas*.

En los comentarios sobre la poesía de Eguren, Delgado menciona a “La Tarda”, “Los reyes rojos”, “Pedro de Acero” y “Juan Volatín” con el propósito de validar sus argumentos acerca de la modernidad de la lírica de Eguren. Evidentemente, no hay mención alguna sobre las posibilidades de la práctica del verso libre en Eguren. Ello porque dichos poemas pertenecen a *Simbólicas*, libro en el cual predomina la regularidad de la medida silábica, la rima, las estrofas, tal cual se prueban en los tres últimos poemas. La excepción es el caso de “La Tarda”, puesto que presenta una singular irregularidad en la medida silábica; sin embargo, esta característica no llama la atención de Delgado. Por el contrario, se centra en comentar aspectos del contenido, deja así de lado valoración alguna de la métrica del poema y con ello la posibilidad de encontrar en “La Tarda” posibilidades o intuiciones de la práctica del verso libre. Es posible señalar que su escaso interés por centrarse en la forma o en las cuestiones métricas de Eguren encuentren su fundamento en la posición que sostuvo sobre la métrica modernista. Concebido de esta manera, entonces, resulta muy difícil que Delgado ofrezca indicios sobre el verso libre en los tres primeros poetas revisados.

Esta forma de razonar de Delgado, incluso, se extiende a la poesía de Juan Parra del Riego. En la presentación sobre este poeta, contextualiza con las influencias del desarrollo de la poesía peruana, las cuales son dos: interna y externa. Vale decir, la primera está representada por el legado de José María Eguren y del grupo Colónida; la segunda, por la presencia de la vanguardia. Según Delgado, es en la poesía de Parra del Riego en la que cristalizan ambas, hecho que le permite distinguir dos etapas. En la inicial, su escritura está caracterizada por la autoridad de Rubén Darío, es decir, con su inscripción en la retórica del modernismo; así como también en la representación de la temática familiar, el espacio provinciano, cuyo referente se encuentra en Abraham Valdelomar. Sin embargo, en su segunda etapa, Delgado identifica una mayor originalidad, aunque no duda en cuestionar su orientación hacia el futurismo; manifestado en poemas dedicados a la máquina, al fútbol o a la velocidad. Una característica que remarca el crítico es el “humor poético” que detecta en esta segunda etapa y que lo singulariza frente a una mayoritaria literatura carente de humor. Sin embargo, pese a estas características la percepción de Delgado apunta mucho más a considerar a Parra del Riego un escritor epígono del modernismo antes que un fundador propiamente dicho, incluso en su concepción, no llega a formar parte de la vanguardia. La siguiente cita es esclarecedora:

Aunque con el empleo de los polirritmos renueva los alquitarados sistemas de versificación modernista, no llega como en la vanguardia europea o como en la posterior poesía peruana a la destrucción completa del verso tradicional. Su genuina habilidad verbal y la intensidad de sus imágenes poéticas abrieron un camino de renovación, pero no llegaron a la revolución total de la poesía. Parra del Riego con sus cantos a la motocicleta, al carnaval y al fútbol, deja de todas maneras una huella personal en la historia de la literatura peruana del siglo XX y su obra, significa acaso, el último refinamiento y la liquidación del modernismo. (Delgado, 1984, p. 109)

El fragmento hace mención, evidentemente, al polirritmo; sin embargo, al igual que en su libro completo, Delgado no profundiza en la manera en la cual está organizada tal modalidad. Si bien es cierto que la considera renovadora, no posee la capacidad de ofrecer la ruptura del verso hacia uno completamente nuevo como sí lo harán los ismos de la vanguardia. Ello, sin duda, porque en el razonamiento de Delgado, el polirritmo forma parte del modernismo, por lo tanto, su aporte se desarrolla dentro de las coordenadas de este sin romperlo. Así, el polirritmo es una variante o alternativa que refresca la métrica del verso modernista, pero no constituye un camino hacia las nuevas propuestas poéticas que le sucederán. Asimismo, es posible inferir que los temas representados por Parra,

acaso, merecerían otra forma métrica que escapara del polirritmo como modalidad de la versificación modernista.

Tal cual se puede observar, a pesar de las limitaciones de Parra que se perciben en las ideas de Delgado, este no deja de reconocerle un valor particular en el campo de la poesía peruana; pero circunscrito, acaso limitado, a formar parte de y a culminar con el modernismo. Visto así, se puede colegir que para Delgado el polirritmo de Parra del Riego, por extensión también el practicado por Manuel González Prada, es una variante novedosa surgida en el modernismo hispanoamericano a partir de la experimentación métrica, pues como tal aún sigue regida por los procedimientos propios de las reglas de la versificación de dicha corriente literaria. Por ello, valorarlo como posibilidad, acercamiento o intuición a la práctica del verso libre no es válido en la conciencia métrica de Wáshington Delgado.

Este recorrido por su *Historia de la literatura republicana* nos conduce finalmente a César Vallejo. Luego de rescatar su importancia para la poesía peruana, Delgado apunta que la valía de *Los heraldos negros* radica en las evidencias que lo alejan del modernismo; así, por ejemplo, destaca un registro tendiente a lo prosaico, su musicalidad disonante, sus fracturas respecto de la gramática. Es decir, como se puede observar, la valía del primer poemario de Vallejo radica en su carácter no modernista y en todos aquellos elementos que trazan una distancia sobre dicha corriente. Así, se verifica la baja estimación que tiene sobre la presencia modernista en los autores revisados.

Entonces, desde la perspectiva de Delgado, *Trilce* constituye fundación y revolución en la poesía peruana dada las nuevas propuestas que ofrece y que rompen con la tradición precedente. Sin duda, Delgado apunta que este libro es la cristalización de lo que ya se evidenciaba en *Los heraldos negros*. Si bien es cierto que no hay un comentario exhaustivo sobre algún poema de *Trilce* ello no significa que, aunque de manera general, deje de opinar sobre la métrica que ofrece en este segundo libro:

El verso medido, tan ligado tradicionalmente a la expresión poética, deja de existir; el ritmo sonoro desaparece o aparece inesperadamente, aquí o allá y, de todas maneras, pierde importancia ante el brillo desgarrado de un ritmo interior incontenible. (Delgado, 1984, p. 116)

Llama la atención el énfasis que hace sobre la desaparición del verso medido, pues acaso hace referencia a la liquidación del verso modernista. Especialmente a la concepción del

verso entendida como musicalidad, eufonía, en la que se privilegiaba su dimensión fónica; por tanto, un ritmo externo, valorado como artificial y asociado con el modernismo. Ello cobra relevancia en la cita al señalarse la presencia de un ritmo interior en los poemas que, más que obedecer a leyes o reglas de la versificación, corresponden con el plano subjetivo de la voz poética o podría también involucrar a las reiteraciones de los temas y motivos de los poemas. Evidentemente, Delgado no aporta más que esta cita que tiende a ser impresionista. Sin embargo, sin mencionarlo, el crítico está haciendo referencia a la práctica del verso libre, idea que cobra forma al tener presente la ausencia del verso medido con sus características. La pregunta que surge es saber cuál es la razón por la que no remarca directamente la importancia del verso libre, o lo nombra, en el poemario de Vallejo. La respuesta que por implicancia se puede proponer consiste en que la originalidad de su propuesta poética genera una auténtica ruptura con la tradición precedente y en esa línea sobresalen otros elementos e incluso, acaso, Vallejo supere la propia noción de verso y arribe a nuevas formas poéticas que van más allá del versolibrismo fundado en el ya aludido ritmo interior.

Para el año de aparición del libro de Delgado, cuatro de los autores revisados, con excepción de Parra del Riego, ya poseían un valor literario y cultural mucho mayor; asimismo, alcanzan el nivel de escritores consagrados o fundamentales para entender el desarrollo de la literatura peruana. Sin embargo, en el plano de la poesía, los cuatro no parecen tener un homogéneo y sólido valor con excepción, sin duda, de José María Eguren y César Vallejo. Evidentemente, a González Prada se le considera fundamental en la renovación de la poesía por el plano formal y por ser el introductor de tradiciones de lengua no hispánica. Asimismo, Valdelomar no solo va a destacar en el terreno de la poesía con los siempre citados “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena de pascua”, también lo hará con los poemas que se podrían inscribir en la práctica del verso libre: “Luna Park” y “Confiteor”. En el caso de Juan Parra del Riego la escasa circulación de sus poemarios, ensayos, entrevistas y gran parte de su obra aún dispersa impidió que se pueda revalorar en una real dimensión su aporte a la poesía peruana.<sup>21</sup> Sin embargo, en ninguno de los cinco poetas revisados por Delgado, el verso libre cumpliría un papel importante ya sea por estar subsumido, implicado, o por estar ausente en los quehaceres poéticos de los autores revisados.

---

<sup>21</sup> Esta situación, considero, cambiará con la publicación en el año 2016 de la *Obra reunida* de Juan Parra del Riego a cargo de Valentino Gianuzzi.

Del corpus de los poetas seleccionados para esta investigación, solo Manuel González Prada ocupa un lugar central en *La formación de la tradición literaria en el Perú* de Antonio Cornejo Polar (1989). El crítico propone la existencia de un proyecto en González Prada que tiene como propósito instalar al Perú en las coordenadas de la modernidad (Cornejo, 1989, p. 93). El crítico lo denomina “programa internacionalizador y modernizante” (Cornejo, 1989, p. 96); el cual, además, buscará ser llevado a su propia práctica de escritura. Sin embargo, Cornejo señala que tal programa no será del todo eficaz en sus ensayos. Será en el plano de su producción poética, especialmente en sus empleos de formas estróficas de otros idiomas, sus experimentaciones con diversos metros, con la rima y con la creación del polirritmo sin rima; en el que Cornejo encuentra la ejecución orgánica y coherente de dicho programa. Por los propios fines de su libro, Cornejo no desarrolla o profundiza en la caracterización del polirritmo o de las innovaciones formales de González Prada; sin embargo, que considere el polirritmo como un parte de dicho programa lo convierte en una experimentación métrica de suma valía y que resulta necesario examinar. Cornejo apunta un aspecto que considero fundamental, es decir, que el proyecto de González Prada quedó relegado en el espacio peruano “dado que el proceso social que lo sustentó resultó arcaico” (Cornejo, 1989, p. 96). Situación que contrasta con el ámbito hispanoamericano, ya que el autor de *Exóticas* tiene la imagen de precursor del modernismo. Así, en el ámbito peruano sus innovaciones métricas, incluyendo el polirritmo sin rima, no pudieron convertirse en modelo o influencia, porque una de las principales razones fue la escasa conciencia de modernidad de la sociedad peruana del momento. La denominación de polirritmo sin rima, su desarrollo en el contexto del modernismo, su poco impacto en la escena literaria produjo que no pueda ser considerado como antecedente del verso libre en el Perú y fuese valorado, en el mejor de los casos, como una innovación propia de la experimentación sobre el verso en el marco de la métrica modernista.

## **1.2. Reflexiones específicas de la crítica sobre el verso libre en los poetas seleccionados**

En este apartado, se realiza el recorrido por las valoraciones específicas que sobre el verso libre o sus posibles manifestaciones ha desarrollado la crítica sobre el corpus de autores seleccionados. Es decir, lo que un reducido grupo de estudiosos ha identificado

concretamente como aproximaciones o prácticas sobre el verso libre. Se sigue el siguiente orden de presentación en función de dicho corpus: Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo y se finaliza con Juan Parra del Riego.

En sus *Temas hispanoamericanos* (1959), Robert Mead considera a Manuel González Prada como una de las bases fundacionales de la “poesía nueva” (p 62). Se puede desprender de su razonamiento que dicha poesía es aquella que ha logrado superar la herencia de la tradición colonial o, precisamente, virar a otras tradiciones no hispánicas. En esa dirección, el objetivo de Mead es hacer mucho más conocida la obra poética y destacar las teorías métricas de Manuel González Prada; puesto que a partir de ello se puede reforzar el argumento para considerarlo como poeta fundacional. Así como también, su propósito consiste en dejar de lado una lectura que coteje la experiencia vital del autor de *Horas de lucha* con sus versos. Vale decir, que su poesía no sea utilizada como prueba de la vivencia de su autor. Entonces, procede a desarrollar comentarios y presentaciones tanto sobre la temática y los recursos métricos empleados de los siguientes poemarios: *Baladas peruanas*, *Minúsculas*, *Grafitos*, *Baladas*, *Adoración*, *Presbiterianas*, *Exóticas*, *Libertarias* y *Trozos de vida* (1959, pp. 62-64). Una vez realizado ello, su atención se centra en explicar el trabajo de González Prada en el terreno de la versificación a partir de las “Notas” finales que acompañan a los poemarios *Minúsculas* y *Exóticas*. Es decir, a la cuestión de las nuevas formas de composición provenientes principalmente de Francia y a su teoría métrica sobre el ritmo, sus tipos (perfectos, mixtos, proporcionales) respectivamente.

El estudio de Mead sobre la teoría de la versificación de González Prada le permite señalar que es un antecedente de las innovaciones que desarrolló incluso el propio Rubén Darío, y en el modernismo en general, sobre el eneasílabo, endecasílabo, metros extensos como los alkmánicos;<sup>22</sup> que además, según el estudioso, se adelantarían a los hexámetros practicados por Rubén Darío “y de gran impulso en el español al desenvolvimiento del verso libre, cultivado por Whitman en los Estados Unidos y por Baudelaire y otros simbolistas franceses” (1959, p. 69). Hechos que, sin duda, colocarían al poeta de

---

<sup>22</sup> Dichos versos provienen del poeta griego de lírica coral arcaica Alcman. La estructura de sus poemas se caracterizaba por ser triádicas y con una diversidad de ritmos en la composición de sus versos (Adrados, 2015, pp. 176). Los metros alkmánicos que identifica Mead pertenecen a *Exóticas*: “Paz y concordia” y “La idea” (González Prada, 1988, pp. 326 y 335). Ambos poemas están conformados por estrofas de dos versos, el primero mide diecisiete sílabas métricas y comparten la siguiente estructura rítmica dada por el propio González Prada: óoo/ óoo/ óoo/ óoo/ óoo/ óo; en cambio, el segundo verso presenta once y catorce sílabas métricas con estas variaciones: óoo/ óoo/ óoo/ óo [y] óoo/ óoo/ óoo/ óoo/ óo; respectivamente. Tal como se puede apreciar, son versos, en el caso del primero de ellos, que superan el arte mayor.

*Minúsculas* en el papel de referente de la modernización de la poesía hispanoamericana; así como también refuerza su posición de poeta fundacional. Además, este tipo de trabajos sobre la forma y el metro del verso implícitamente lo podría colocar como un antecedente de la práctica del verso libre hispanoamericano. Si bien es cierto que Mead en esa cita no va a señalar directamente a González Prada como ejecutor del verso libre, sí se puede inferir de su razonamiento que en la práctica de los versos de medida silábica extensa (dieciséis a más) se pueden encontrar los orígenes del verso libre en esta parte del mundo.

Evidentemente, su trabajo sobre la comprensión de las formas métricas del poeta de *Exóticas* lo dirige al polirritmo sin rima:

De todas las formas poemáticas inventadas por nuestro poeta esta es, sin duda alguna, la más original e interesante y de mayor riqueza y variedad armónicas. No es propiamente una estrofa, pero sí posee una clara unidad funcional. Es una sucesión de versos independientes, unas veces formado por elementos rítmicos “perfectos” y “proporcionales” y otras, por elementos rítmicos “perfectos”, “mixtos” y “proporcionales” -interrumpidos con frecuencia, en el segundo caso, por elementos rítmicos “disonantes” iniciales, intermedios o finales. (1959, p. 73)

Resulta relevante la explicación de Mead sobre el polirritmo sin rima. En primer lugar, su valoración apunta a la novedad que ofrece tal forma y a su potencia expresiva en la dimensión acústica del verso. En segundo lugar, distancia al polirritmo sin rima de la constitución de una estrofa al delimitarlo como verso. Con ello, además, le brinda una autonomía que no se sujeta a la estrofa, sin que con ello el polirritmo pierda lo que el crítico señala como su “unidad funcional”. Vale decir, desde el planteamiento de Mead, el polirritmo sin rima goza de independencia al no obedecer a la regular distribución o simetría de los acentos de intensidad y de las cláusulas. Así, los distintos versos polirrítmicos poseerán diversa organización interna de sus elementos rítmicos sin que entre ellos se pierda su coherencia y cohesión funcionales. En tercer lugar, a pesar de considerar la práctica de los versos de medida silábica extensa como antecedentes del ejercicio versolibrista, Mead no valora el polirritmo sin rima como antecedente del verso libre ni mucho menos lo valora como tal. Considero que la principal razón de ello apunta directamente a la constitución interna del polirritmo sin rima; en otras palabras, en su explicación Mead identifica que el polirritmo está construido a partir de la disposición de los “elementos rítmicos” que, en la propuesta de González Prada, con sus semejanzas y diferencias, resultarían equivalentes a las cláusulas. Entonces, allí radica un factor que le permite a Mead enmarcar el polirritmo sin rima en una originalidad propia de la

experimentación de la métrica modernista y no en una práctica propiamente dicha del verso libre. Finalmente, que Mead considere la extensión de los versos como el hexámetro o los versos alkmánicos como antecedentes versolibristas permiten inferir que tal extensión es uno de los aspectos que desde su conciencia rítmica delimitan su concepción de verso libre. Además, este es uno de los puntos que poseen parte de los versos de González Prada y en especial su polirritmo sin rima; sin embargo, para el crítico no resulta suficiente.

Hervé Le Corre (1999) realiza lo que considero uno de los estudios más importantes sobre el verso libre hispanoamericano. Su propósito consiste en explicar las reflexiones de los poetas cubanos Regino Boti y José Manuel Póveda sobre dicha modalidad. Asimismo, establece un balance inicial sobre el verso libre a partir de las reflexiones teóricas de Manuel González Prada y del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Así, dadas las motivaciones de nuestro apartado, centro la atención en lo que Le Corre señala sobre la figura del escritor peruano. En primer lugar, el crítico francés señala que en Hispanoamérica el verso libre ha adquirido diferentes significados en función de la diversidad de propuestas y prácticas que sus cultivadores realizaron. A partir de ello, por ejemplo, apunta que su práctica en el caso de Ricardo Jaimes Freyre diferirá del polirritmo sin rima de González Prada (Corre, 1999, p. 113). Esta cuestión, a pesar de la diferencia, es, a la vez, importante porque desde el razonamiento de Le Corre, el polirritmo sin rima está también enmarcado entre las distintas variantes o manifestaciones que se desarrollan como verso libre en Hispanoamérica. En segundo lugar, la revisión de Le Corre identifica que la propuesta del polirritmo sin rima no es moderna, puesto que aún se encuentra vinculada no solo a las cuestiones métricas propias del modernismo; sino también a una cosmovisión del poema como musicalidad:

Ahora bien, tanto los “versos libres” de Jaimes Freyre o sea, repitémoslo, la combinación estrófica armoniosa de períodos prosódicos diferentes, como el “polirritmo sin rima” de González Prada, representan una modalidad del verso libre todavía vinculada con el sistema prosódico y creencias “auráticas”, visibles en las categorías de regularidad y (h)armonía a las que recurren. (Corre, 1999, p. 117)

Es decir, el crítico francés entiende que en la base ideológica del polirritmo sin rima aún subyace la asimilación de la educación métrica decimonónica. Formación de la cual González Prada no se puede desprender y que se evidencia no solo en su polirritmo, sino

también en las “Notas” que acompañan a *Exóticas*. En tercer lugar, Le Corre advierte el interés de Manuel González Prada por la tradición literaria francesa; sin embargo, remarca que no comprendió el verso libre propuesto por los simbolistas; pues para el poeta peruano incorporar el verso libre francés tal cual al español sería contraproducente dado que no se respetaría las condiciones propias de este último idioma. Le Corre le replica al peruano que no fue capaz de identificar el valor que posee el acento de intensidad en la poesía francesa al descartarlo por completo; así como también, el acto de excluir el verso libre francés dado que no calzaba en la teoría rítmica del peruano. Así, Le Corre expone las limitaciones de González Prada sobre la comprensión del verso libre simbolista, sin que ello implique que deje de reconocer al polirritmo sin rima como una de las posibilidades de realización de la práctica del verso libre hispanoamericano y, de manera específica, peruano.

Si bien resultan importantes las observaciones de Le Corre sobre la comprensión del verso libre francés por parte de González Prada, es oportuno también señalar que tales observaciones deben ser examinadas en el marco del programa de modernización que busca el poeta de *Minúsculas* para la poesía peruana. Así, la denominada incomprensión, considero, apunta a no imitar tal cual el verso francés sin tener presentes las realidades lingüísticas del idioma como material del verso. En otras palabras, si solo nos centramos en lo que plantea González Prada en las “Notas” de *Exóticas* se obtendrá una primera mirada que no necesariamente revela la complejidad de la propuesta pradiana sobre las formas estróficas, su concepción del ritmo y, por supuesto, sobre su polirritmo sin rima. Sin duda, en las ideas Le Corre se encuentran las premisas para sostener que el polirritmo sin rima es no solo una posibilidad sino una realidad en el proceso de formación del verso libre en el Perú.

El objetivo principal de la tesis de Jim Anchante Arias (2018) consiste en estudiar la relación del simbolismo francés y la poesía peruana a partir de tres poetas: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren. Asimismo, en la fundamental investigación de Anchante Arias se estudian los posibles vínculos entre el polirritmo sin rima y el verso libre. Para ello, el estudioso examina las ideas que Alfredo González Prada propone para dicha modalidad con el objetivo de encontrar una posible conceptualización del polirritmo sin rima. Sin embargo, Anchante considera imprecisas las ideas que argumenta Alfredo González Prada y, por tanto, deficientes para poder establecer el respectivo correlato con el verso libre (Anchante, 2018, p. 163). Así, en su

revisión también recoge las ideas de Robert Mead, sobre quien, según su visión, ofrece una pertinente definición del polirritmo al enmarcarlo dentro de la tradición versificadora. A partir de ello, Anchante encuentra una prueba para señalar que el polirritmo sin rima es más cercano, dado el empleo de la base tradicional en su estructura, al verso liberado francés, antecedente del verso libre. Concebido de esta manera, el polirritmo sin rima se inscribiría no como verso libre, sino como parte del proceso de su formación. En su argumentación, Anchante repasa la historia del verso libre en lengua española realizada por Isabel Paraíso (1985), a partir de ello señala que el polirritmo sin rima se aleja de las influencias versolibristas foráneas como, por ejemplo, de Walt Whitman. Más adelante, plantea que el polirritmo sin rima al poseer una diversidad de combinaciones rítmicas, se inscribe mucho más en un ejercicio propio de la métrica basada en el rigor y reglas en la composición del verso antes:

que a una búsqueda por liberarse de las supuestas ataduras métricas del idioma, que, como han dicho los especialistas, se caracteriza justamente por su flexibilidad y, en gran medida, libertad versual. (Anchante, 2018, p. 172)

En el marco de su argumentación, el estudioso analiza el polirritmo “Música macabra” y concluye que la estructura de su polirritmo revela el arraigo de Manuel González Prada por mantenerse dentro de un molde, de un modelo métrico que él crea, es decir, el polirritmo y su apuesta por la flexibilidad o libertad de la disposición de sus elementos en el espacio del verso se ciñen, pese a todo, a una fórmula (Anchante, 2018, p. 174).

Las ideas de Anchante son muy sugerentes y, sin duda, son acordes con su proyecto fundamental: las relaciones del simbolismo francés con la poesía peruana de entre siglos. Visto así, considero que la lectura de los polirritmos desde esa perspectiva resulta válida en la medida en la que se complete dicha forma con sus propias particularidades en el marco del modernismo hispanoamericano. Puesto que, a partir de ello, se podrá entender el polirritmo sin rima como una puesta en práctica de las experimentaciones formales desarrolladas en dicha corriente literaria. Así, el polirritmo sin rima se convierte en una posibilidad o modalidad versolibrista –siguiendo a Le Corre– en el contexto de las propuestas prácticas que sobre el verso libre se diseñan en el modernismo. Además, es preciso tener en cuenta que la base tradicional, es decir, conservar uno de los elementos o ritmos fónicos fundamentales, en la estructuración del verso libre modernista resultaba medular, tal cual se argumentó en la Introducción de este

trabajo, para que los versos así producidos puedan seguir siendo considerados o valorados como versos. Por lo tanto, la exigida libertad del polirritmo necesita comprenderse en un horizonte de producción y recepción del verso modernista. Finalmente, un punto a considerar es la cuestión del idioma, vale decir, González Prada es consciente de las evidentes diferencias que existen entre el francés y el español; así, en la base de su ideario también considera que la composición de sus respectivos versos libres deberá circunscribirse a las realidades prosódicas de sus respectivos idiomas.

Encontrar fuentes que aborden la poesía de Valdelomar como posibilidades o manifestaciones del verso libre son casi inexistentes. Sin embargo, en esa búsqueda bibliográfica, Wáshington Delgado (2008) hace una escueta mención sobre ese aspecto. Para entenderlo es preciso señalar que el artículo de Delgado afirma la ya sabida brevedad de la obra poética de Valdelomar, hecho que le permite explicar la razón que justifica el reconocimiento de nuestro autor como narrador antes que como poeta por parte de la crítica (Delgado, 2008, p. 243). Tal como se aprecia, los pocos estudios sobre la poesía de Valdelomar tienen como escollos su brevedad y el de ser valorado principalmente como narrador. Así, temas como la posibilidad de la práctica del verso libre en su poesía no son siquiera materia de estudio.<sup>23</sup>

Al presentar la poesía de Valdelomar, Delgado afirma que sus poemas iniciales carecen de valor estético y que en tales comienzos su escritura se enmarca en la retórica del modernismo especialmente en aquella que sigue la propuesta de José Santos Chocano. Delgado también apunta que el agotamiento de la escritura modernista conduce a Valdelomar a explorar otros caminos como por ejemplo lo prosaico y ofrece como prueba de ello los poemas “Nocturno” y “Luna Park” (Delgado, 2008, p. 248). Llama la atención, lo que indica sobre el segundo poema: su carácter narrativo y que es un poema versolibrista. Sin embargo, Delgado solo lo menciona, no desarrolla esta idea en ningún aspecto y pasa luego a señalar la importancia de otros poemas como el clásico “Tristitia”. El artículo de Delgado finaliza destacando la valía de Valdelomar como poeta al situarlo como uno de los más importantes del siglo XX peruano y como un referente que inicia una nueva forma de escritura.

Si bien es cierto que Delgado solo se limita a mencionar el carácter versolibrista de “Luna Park”, ello también indica el cambio en su visión sobre los aportes de la poesía

---

<sup>23</sup> La excepción, sin duda, es Tamayo en el terreno de las historias literarias tal cual se presentó en el apartado anterior.

de Valdelomar que van más allá de los aspectos temáticos. Delgado, entonces, muestra un cambio importante en la valoración de los recursos formales empleados por el poeta que se extienden incluso a concebir la práctica del verso libre. De suma valía serían las ideas de Delgado, si hubiera profundizado en el verso libre de Valdelomar; sin embargo, que lo tome en consideración, aun de manera tardía, resulta importante en la formación de la conciencia de la crítica sobre el verso libre en el Perú.

En *Detalle, ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren* (2017), Renato Guizado se convierte en una de las primeras conciencias de la crítica que de manera explícita incorpora en la agenda de investigación el tema del verso libre. A la vez, dicha investigación la realiza sobre *Rondinelas* de José María Eguren, uno de los fundadores de la poesía peruana moderna. Si bien es cierto que para Guizado Yampi el tema medular de su investigación no gira alrededor del verso libre, ello no impide que pueda formar parte de su objetivo central, vale decir, el estudio de la “poética del detalle” en la poesía de Eguren. La cual consiste en la presencia de la voz poética que concentra su focalización en

atender manifestaciones mínimas, de breve extensión, de aquello que contempla y ofrecer congruentemente un enfoque especial a las imágenes otorgando un realce a las palabras. (Guizado, 2017, p. 12)

Ello lo comprueba a través del análisis estilístico, del estudio de la sintaxis y de la dimensión rítmica de los poemas. En lo que respecta a su abordaje sobre el verso libre, este se encuentra en el apartado “La irregularidad métrica en *Rondinelas*: ¿esbozo de verso libre?”. Allí, Guizado señala inicialmente que en los poemarios de Eguren se produce cada vez una ruptura en la isometría de los versos y prueba de ello es *Rondinelas*. Así, procede a analizar los poemas “La danza clara”, “Viñeta oscura”, “Témpera”, “Favila”, “Véspera”, “Hespérida” y “Canción cubista”. Sobre ellos identifica puntos transversales entre los que destaca la diversidad de la medida silábica y una irregularidad muy llamativa que opera con la segmentación del verso cada vez que se realiza un cambio de tema o motivo en el interior del poema (Guizado, 2017, p. 200). Para demostrar su afirmación, Guizado recurre a un sugerente análisis rítmico semántico, siguiendo la propuesta de Oldrich Belic. Así, establece constantes y tendencias métricas, la norma rítmica, los momentos de expectativa frustrada que los poemas seleccionados le ofrecen.

La información estadística que los análisis le proporcionan la convierte en información cualitativa para explicar las particularidades del verso en *Rondinelas*: el carácter irregular y la segmentación del verso a partir de marcar la relevancia de determinado término con función rítmica y semántica. Es decir, uno de los aportes de Guizado consiste en descubrir que la irregularidad métrica de Eguren está en función de poner en relieve, concretamente, palabras que van a desempeñar un papel fundamental en la organización del poema. Así, la segmentación de los versos a nivel semántico está en mutua relación con la irregularidad de sus versos. Entonces, con ello, Guizado, apoyándose en el argumento de autoridad de Estuardo Núñez, señala que un estudio reflexivo sobre el plano sonoro permitiría proponer que Eguren se acerca a la práctica del verso libre. Guizado, además, va más allá, es decir, profundiza en la propuesta del verso libre en Eguren tomando argumentos de autoridad actuales sobre el estudio de este sistema versal y con ello encontrar las premisas que validen su propuesta. Así, Guizado Yampi, a partir de la definición de Belic sobre el verso libre, establece que la revisión de *Rondinelas* permite afirmar la existencia de un mínimo de elementos sujetos a norma y que, por tanto, dicha evidencia se convertiría en la prueba de la presencia versolibrista en la poesía de Eguren (Guizado, 2017, p. 221). De la misma manera, sigue la propuesta de Utrera Torremocha (2010) acerca de la ruptura de la sintaxis con la que opera el verso libre; así como también la afirmación de Isabel Paraíso (1985) sobre la plasticidad que ofrece el verso libre. Propuestas que en el marco de su estudio general sobre la poética del detalle, le permiten encontrar los elementos para concluir que la práctica poética de Eguren se inscribe en el verso libre.

El trabajo de Renato Guizado resulta pionero por el tema mismo de la “poética del detalle” y, desde el interés de la investigación, al acercarse por ese camino a la identificación del verso libre en Eguren ya no desde la mera impresión o sin llevar a cabo análisis alguno sobre el plano formal, métrico, sonoro, de los poemas. La revisión que hace sobre el corpus de poemas de *Rondinelas* resulta revelador al centrarse en el examen de las constantes y tendencias rítmicas de los versos. Es decir, establece pruebas objetivas sobre el versolibrismo egureniano. Evidentemente, por los alcances de su propio trabajo Guizado no aborda la cuestión de la formación del verso libre en el Perú, sin embargo, que proponga, con pruebas, tal práctica en *Rondinelas* lo convierte en una de las primeras conciencias sobre la importancia del verso libre en la poesía peruana.

Hedvika Vydrová (2000) realiza uno de los estudios más completos sobre el lenguaje poético de *Los heraldos negros* de César Vallejo. La investigadora identifica y analiza las constantes y las tendencias en los niveles métricos, estilísticos, sintácticos y semánticos en dicho poemario a partir de asumir la poética modernista como una variable de estudio. Así, Vydrová examina qué elementos se actualizan y qué otros superan la propuesta modernista en el primer libro de Vallejo. A los primeros los denominará elementos no marcados, es decir, aquellos que obedecen a los lineamientos de la poética modernista y que son percibidos como tales por sus lectores, porque ellos los identifican como conocidos. Los segundos serán elementos marcados porque generan rupturas, disonancias, o, en todo caso, se alejan de lo habitualmente conocido por el lector y, por tanto, llaman su atención; así como también son los que superan la poética modernista.

En su análisis, Vydrová se detiene en el estrato fónico de los poemas y ubica en el terreno de los elementos no marcados a versos de medida silábica fija entre los que predominan endecasílabos unidos con heptasílabos y en otros casos con versos eneasílabos, dodecasílabos y tetradecasílabos (Vydrová, 2000, p. 305). Asimismo, destaca que la estrofa regularmente empleada por Vallejo es el cuarteto endecasílabo y en ocasiones enlazado con heptasílabos. Ello, evidentemente, coincide con las medidas silábicas más usuales que ya había identificado. En lo que respecta a la rima, encuentra constantes en el uso de las cruzadas y asonantadas. A ellas se unen, además, el empleo de estrofas como, por ejemplo, quintetos endecasílabos y heptasílabos, rimados o sin ellos (Vydrová, 2000, p. 306). Así, estos resultados, sin duda, obedecían a los aspectos que vinculaban principalmente a *Los heraldos negros* con la dimensión fónica modernista.

Es en el reconocimiento de los elementos marcados en los que detecta la presencia del verso libre; es decir, de un elemento que no está socializado en la conciencia del lector de la época. Sin embargo, Vydrová no ofrece una definición sobre el verso libre y su reconocimiento en *Los heraldos negros* se debe mucho más a la identificación de la irregularidad de la medida silábica y a la paulatina ausencia de las rimas. Asimismo, sobre su presencia en dicho poemario señala que:

Irrumpe en algunos poemas compuestos de versos con medida silábica fija, organizados en estrofas regulares: “Nervazón de angustias”, “En las tiendas griegas”, o irregulares: “Heces”, “La copa negra”, “El pan nuestro”, “Los anillos fatigados”. Predomina en unos pocos poemas: “Fresco”, “Absoluta”, “Los arrieros”, “A mi hermano Miguel”, “Enereida”, “Espergesia”. (Vydrová, 2000, pp. 306-307)

Resulta importante apreciar que en la cita, Vydrová toma como variable la regularidad de la estrofa para señalar la presencia del versolibrismo en el libro. Es decir, encuentra en el factor de la estrofa el espacio para la coexistencia entre versos regulares y versos libres. La estrofa, es, además, el elemento no marcado que como tal se sigue vinculando con la propuesta modernista: un elemento tradicional aunado con la aparición de uno nuevo como, por ejemplo, el verso libre. Además, según su propuesta, este último “irrumpe” en la estrofa; hecho que, considero, resulta discutible, puesto que tales interrupciones versolibristas no tienen el fundamento suficiente para considerar el poema que los acoge como conformado por versos libres. En otras palabras, el verso libre no es un fenómeno aislado, necesita de su conjunto similar que le permita crear un determinado impulso métrico que posibilite su percepción, así esta sea mínima. Entonces, hallar un poema de predominio del verso medido con unos versos irregulares no lo convierte en versolibrista. La investigadora considera los siguientes poemas como muestra de esta práctica: “Fresco”, “Absoluta”, “Los arrieros”, “A mi hermano Miguel”, “Enereida” y “Espergesia” como poemas en los que el verso libre predomina e incluso, añadido, los modela en cuanto a su estructura rítmica y semántica.<sup>24</sup> Sin duda, dichos poemas trabajan con el verso libre no únicamente por el factor de la irregularidad en la medida silábica, sino por otros factores.<sup>25</sup> Además, tres de los poemas propuestos por Vydrová pertenecen a la sección “Canciones del hogar”, la cual ofrece en el plano de los temas, motivos, e incluso ya con la presencia del verso libre, los aspectos que se consolidarán en *Trilce*. Finalmente, la investigadora señala que:

la omisión o supresión de la rima, la aparición del verso libre y, lo que es más notable, de la estrofa irregular, debilitan la rígida organización fónica del texto, dan una mayor flexibilidad y expresividad al lenguaje poético de Vallejo y señalan una nueva orientación en su concepto de poesía. (Vydrová, 2000, pp. 306-308)

---

<sup>24</sup> Labor que en su momento se trabajará en el respectivo apartado del capítulo tercero, es decir, de la práctica del verso libre en *Los heraldos negros* y en *Trilce* de César Vallejo. Sin embargo, de este grupo se desestima el poema “Absoluta” dado que predomina principalmente los versos de endecasílabos y heptasílabos y un único verso trisílabo con el no que no se puede sostener la existencia de un versolibrismo o una dominante polimetría. La revisión que se realizará en el tercer capítulo permite incorporar un poema no identificado por la profesora Vydrová, a saber: “-Si te amara... qué sería?” de la sección “De la tierra” cuya polimetría es mayor que “Absoluta”. Asimismo, de la sección “Truenos” se considera también al poema “Rosa blanca” por su particular disposición de los versos, su polimetría, tal como se examinará en el capítulo señalado.

<sup>25</sup> Factores que en la Introducción de esta tesis se han desarrollado y profundizado.

Afirmaciones relevantes pues con ellas se evidencian la base de la propuesta vallejana que se llevarán a cabo en *Trilce* a nivel de los recursos métricos y que ya se manifiestan en *Los heraldos negros* como elementos no marcados; por tanto, indican su alejamiento del modelo modernista, según las ideas de la estudiosa. La investigación de Vydrová, a todas luces, es valiosa puesto que propone y sustenta la práctica y la conciencia del verso libre desde el primer libro de César Vallejo.

*Las palabras de Trilce* (1989) escrito por Marco Martos y Elsa Villanueva constituye uno de los aportes más importantes que se han escrito para guiar la interpretación de la totalidad los poemas que conforman el libro más original de la literatura iberoamericana: *Trilce*. En la introducción, formulan una presentación del modernismo hispanoamericano en la que se reitera la importancia que las formas estróficas y las experimentaciones sobre el metro de los versos cobraron en aquel momento; asimismo, señalan que su empleo hasta límites insospechados devino en extenuación, cansancio. A partir de ello, entonces, el empleo de esos elementos en el poema dejó de ser lo predominante, por tanto: “Así, la poesía de América, por su propia evolución, estaba ya preparada para el verso libre” (Martos & Villanueva, 1989, p. 17). Esta afirmación, que implícitamente señala que la práctica del verso libre no formaría parte de la poesía modernista, indica que el desarrollo del verso libre se realiza por oposición a una manera predominante de concebir la composición del verso ceñido a reglas de regularidad. Asimismo, el acto de no considerar la posibilidad de práctica versolibrista en el modernismo permite inferir que la concepción que se maneja sobre el verso libre se orienta a aquel que se llevó a cabo en el contexto de las vanguardias. Afirmación que cobra también consistencia por la naturaleza de su objeto de estudio, es decir, *Trilce*; entonces, puede ser posible extender que los versos de dicho poemario se inscriben en la práctica versolibrista. Martos y Villanueva, siguiendo a Roberto Paoli, llaman la atención sobre algunos poemas de *Trilce* como los números “XV”, “XXXVII”, “XLVI”, “LXI”, que originalmente fueron sonetos y que fueron modificados para dicha publicación. Aspecto importante porque se revela una base tradicional en la reescritura de dichos poemas que luego mostraron una estructura versolibrista.

Martos y Villanueva establecen además puntos de convergencias y divergencias entre el poemario de Vallejo y la vanguardia. Sobre los primeros resaltan los puntos relacionados con los recursos formales, específicamente: “el uso de los números, de las mayúsculas, la supresión ocasional de nexos lógicos, la distribución arbitraria de los

versos y el uso de las onomatopeyas” (Martos & Villanueva, 1989, p. 19). Factores que no se encuentran sometidos a una normatividad o preceptivas, es decir, el poeta opera con ellas libremente. La idea que subyace es la libertad en la construcción del verso. De manera implícita, esa libertad es llevada a su visión sobre el verso libre y serviría de posible justificación para no considerarlo, además, como una práctica en el contexto modernista. En el caso de las divergencias señalan: “Como notas contrarias al espíritu de la vanguardia se dan en *Trilce*: el tema autobiográfico, la anécdota, y rezagos métricos en algunos poemas de clara raigambre modernista que fueron originalmente sonetos” (Martos & Villanueva, 1989, p. 19). Así, estos puntos constituyen la base tradicional que aún conservan algunos de los poemas de *Trilce* no solo en el plano del contenido sino también de los recursos métricos y estróficos. Evidentemente, en función de los propósitos del libro *Las palabras de Trilce*, se privilegia el estudio y el desentrañamiento del léxico que contribuye al hermetismo de gran parte de los poemas; así, su objetivo no será, por supuesto, indagar sobre el verso libre; puesto que es posible deducir que este es implícito en el ejercicio poético de *Trilce*. Ello es, sin duda, relevante pues se evidencia una conciencia de dicho ejercicio como parte inherente de su hacer. Prueba de ello se puede constatar en sus comentarios sobre el poema número “XXXII”:

Este es el poema de *Trilce* que utiliza más recursos de la vanguardia poética: el uso de los números, la onomatopeya, el verso libre, el ritmo cortado y la irregularidad en la arquitectura del poema, además del uso de la imagen, típica de la poesía más nueva en ese momento. Verdad es que algunos de estos recursos aparecen en otros poemas, pero éste los agrupa más nítidamente como puede apreciarse en los versos iniciales: 999 calorías [...]. (Martos & Villanueva, 1989, p. 184)

Así, tal cual se puede observar, en el *Trilce* número “XXXII” se manifiesta la conciencia del verso libre en el libro en general y en la visión de los estudiosos. Un verso libre que, además, al lado de otros recursos forman parte de la concepción de un verso, a todas luces, rupturista del modernista e inscrito como clara evidencia del vanguardista. También, según la cita, la presencia de aquellos recursos y, por extensión, del versolibrismo se harán ostensibles en los demás poemas de *Trilce*. Realidad asumida y, como tal, sobreentendida por los autores; por ello, acaso, no reparan mucho más en dicha realidad: en el libro completo la única referencia explícita de verso libre es el poema “XXXII”. Finalmente, *Las palabras de Trilce* es un texto clave para clarificar el crisol de sentidos que presentan los poemas del libro más hermético de César Vallejo. En este libro, el verso libre es una realidad implícita y, como tal, forma parte de una conciencia sobre su existencia.

Valentino Gianuzzi (Parra del Riego, 2016) se encarga de la edición de la *Obra reunida* de Juan Parra del Riego. En su prólogo, traza el recorrido biográfico del poeta, así como también comenta el desarrollo de su literatura en distintos momentos de la experiencia vital de Parra del Riego. Evidentemente, Gianuzzi no busca trazar correspondencias entre las vivencias y los versos del poeta. En ese recorrido, el crítico plantea el proceso de las etapas poéticas que se evidencian en su producción lírica. Así, la primera de ellas, sin duda, es la modernista marcada por la influencia de Rubén Darío y de José Santos Chocano (Parra del Riego, 2016, p. 12). Estilo que de manera progresiva se va alejando para ofrecer una escritura vinculada mucho más a los temas locales, la imagen de la provincia, del campo; con ello se evidencia un estilo mucho más cercano a los poemas de Abraham Valdelomar (Parra del Riego, 2016, p. 14). Por supuesto, a nivel de las formas métricas, aspecto no comentado directamente por Gianuzzi, se infiere que sigue predominando aquellas que se encuentran relacionadas con el verso medido o con los lineamientos propios del verso modernista. A partir del año 1917, Juan Parra del Riego inicia su periplo en el extranjero que lo lleva primero a Chile, luego a la Argentina, a Uruguay, a una pasantía por Europa y, finalmente, retorna a radicar hasta su muerte en Uruguay. El crítico indica que en este último país tuvo un auspicioso ingreso en el circuito literario: dicta conferencias sobre poesía peruana e incluso existe la posibilidad de dictar una sobre la poesía futurista (Parra del Riego, 2016, p. 19). Entre fines de 1919 e inicios de 1920, Gianuzzi señala la posibilidad de considerar el inicio de la etapa de los polirritmos; asimismo, sugiere que decidirse por este tipo de verso implica la apuesta por una nueva sensibilidad que, considero, se va a convertir en una característica de su lírica. Además, virar a la composición del polirritmo le brinda la posibilidad de una escritura propia, original. Las referencias que proporciona Gianuzzi señalan que para mediados de 1921, Parra del Riego ya recitaba sus primeros polirritmos en eventos públicos. Realidad que permite indicar que su búsqueda de una escritura propia sitúa su hallazgo y consolidación en esta modalidad de su verso, cuyas primeras evidencias en publicaciones propiamente dichas datan de principios de 1922 con el “Polirritmo dinámico de la motocicleta” y “Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol” (Parra del Riego, 2016, p. 20). Gianuzzi afirma que:

En estos primeros polirritmos Parra concibió una forma ideal para encarnar la experiencia de lo moderno: la motocicleta, el ferrocarril, el fútbol. No vio en el verso libre de las

vanguardias el camino que debía seguir, pues él prefería los metros (aunque estos fueran innovadores e irregulares) como fiel reflejo del ritmo maquinista. (Parra del Riego, 2016, p. 20)

Propuesta relevante, puesto que Gianuzzi plantea lo que diferencia a Parra de los vanguardistas a partir de “encarnar la experiencia de lo moderno”. Esta última, según se desprende de la cita, concebida como la relación del sujeto poético con los avances tecnológicos y la nueva cultura. Además, del fragmento se puede extraer que esta experiencia de lo moderno se va a medir en función del verso empleado, es decir, en el caso de Parra por su polirritmo y de los vanguardistas por el empleo del verso libre. A ello hay que sumar la implícita distinción que detecta el crítico entre el polirritmo y el verso libre. Así, el primero está unido a la realidad del metro (acaso también de uno o varios ritmos), de la medida silábica, caracterizado llamativamente por su irregularidad, esta última también extensible al verso libre; así como también por establecerse una equivalencia con el “ritmo maquinista”, en otras palabras, un movimiento prefijado con variantes o posibilidades de realización. De las ideas de Gianuzzi se desprende que para Parra del Riego el verso libre por su misma característica de libertad no podría representar de mejor manera el movimiento o fluir de la máquina, pues este no se regiría a la libertad absoluta sino por un conjunto limitado de cambios en su movimiento: el verso polirrítmico, acaso, cumpliría con ese ideal.

La presentación de Gianuzzi sitúa el escenario de la muerte de Parra del Riego con la preparación de su tercera publicación, evidentemente, no realizada. Publicación que además recogería sus poemas polirritmos elaborados desde 1919. El crítico señala que parte de estas creaciones perduraron gracias al esfuerzo de su viuda Blanca Luz Brum, quien luego de la muerte del poeta viajó a Lima en 1926 y logró publicar algunos poemas polirritmos en las revistas de corte vanguardista *Poliedro* y *Amauta* y la revista de la propia Brum titulada *Guerrilla*; publicaciones que permitieron el ingreso de su poesía a la escena literaria peruana (Parra del Riego, 2016, p. 25). Gianuzzi cierra su prólogo con el énfasis de la filiación ambigua de la poesía de Parra a la vanguardia. El crítico señala:

Es ambigua por la tensión entre esa actitud modernizante y un arraigado espíritu americanista que, por lo menos en palabra, rechazaba los “ismos” europeos de moda; y es ambigua porque formalmente aún se aferra al realismo y el objetivismo modernista, y prefiere el virtuosismo métrico a la poesía “asimétrica y blanda”, como él mismo llamó a la escrita en verso libre. Así, Parra del Riego, poeta de lo real, es autor de una obra que es descripción invaluable de su propia época. (Parra del Riego, 2016, p. 25)

Esa ambigüedad en la escritura de Parra le permite oscilar entre un pensamiento que aspira a lo moderno o que se adhiere en la práctica a la modernidad pregonada por la vanguardia, a pesar, como bien señala Gianuzzi, a lo señalado por el propio Parra. Incluso, en el aspecto de la forma del verso la práctica del polirritmo revela su orientación a la composición de un verso que responde aún a las codificaciones de la métrica o, acaso, todavía deudora de sus inicios y formación en el verso modernista. Formación que a la vez, según se puede extraer de la cita, le conduce a concebir el verso libre como inapropiado para el contenido de sus versos. Sin embargo, pienso que un estudio profundo de la estructura, composición, y dimensión semántica de sus polirritmos pueden mostrar que sus versos se acercan al verso libre a partir de una amalgama de tradición y modernidad. En todo caso, finalmente, las ideas de Gianuzzi extienden una línea de trabajo sobre los polirritmos enmarcados en el diálogo con las vanguardias y con la plena conciencia de la práctica del verso libre.

### **1.3. Las antologías y el verso libre (1910-1930)**

Desde el año 1910 hasta 1930, no solo se han publicado los libros más importantes que posibilitaron que el Perú ingrese a la modernidad poética; también se publicaron un conjunto de antologías que, acaso, tenían por propósito crear, imaginar, un corpus representativo de la poesía peruana. Evidentemente, toda antología involucra un proceso de selección cuyos criterios, por supuesto, están en función tanto de los gustos y preferencias del antologador así como también de su concepción particular sobre la poesía o del ejercicio poético.

En este periodo temporal se tiene un total de seis antologías a las que divido en dos grupos a partir de su cercanía con dos de las corrientes literarias en las que se enmarca la investigación y que corresponden con la cronología delimitada, vale decir: el modernismo y la vanguardia. Con ello, como se puede inferir, se reconoce que en las antologías a trabajar también están seleccionados poetas que se inscriben en otras propuestas poéticas anteriores a las señaladas; poetas que, dada esta condición no afecta el corpus de autores a estudiar. Entonces, a partir de lo planteado, el primer grupo de antologías que por su proximidad se orientan al modernismo la conforman:

*Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos* (1910) de Ventura García Calderón.

*Parnaso peruano* (1914) de Ventura García Calderón.  
*Las voces múltiples* (1916) libro colectivo editado por el grupo Colónida.  
*Las cien mejores poesías líricas peruanas* (1921) de Manuel Beltroy.

El segundo grupo está conformado por dos antologías cuya muestra de poemas se acerca a la práctica de la lírica vanguardista:

*Índice de la nueva poesía americana* (1926) de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges.  
*Breve antología peruana* (1930) de Alberto Guillén.

De manera general, del primer grupo se puede señalar que no todas cuentan con un prólogo o una introducción en los cuales el antologador proceda a exponer los criterios o fundamentos de su selección.<sup>26</sup> Por ejemplo, en el caso de la antología de Ventura García Calderón, *Del romanticismo al modernismo*, está presente un paratexto titulado “Comentario” que involucra la contextualización y el marco temporal de su antología; luego se encuentra la “Introducción” en la que se realiza una reflexión sobre el romanticismo y el modernismo, así como también se problematiza sobre su vigencia o permanencia en la literatura peruana posterior.<sup>27</sup> Diferente es el caso de su segunda antología, *Parnaso peruano*, pues en ella no hay prólogo ni introducción alguna. De manera idéntica, el libro colectivo o antológico *Las voces múltiples* del grupo Colónida tampoco cuenta con un paratexto o equivalente que brinde información. En cambio, la antología de Manuel Beltroy, *Las cien mejores poesías líricas peruanas*, posee un prefacio en el cual, como señala el título del libro, ha elegido los que considera como los poemas más representativos de un marco temporal de cuatrocientos años. Así, del prefacio de Beltroy se apunta que sus criterios son principalmente estéticos e históricos. Además, su antología se inscribe en el contexto del centenario de la independencia del Perú y su nivel de representatividad busca enmarcarse en el escenario celebratorio de tal acontecimiento (Lergo, 2008, p. 228).

---

<sup>26</sup> Un estudio pormenorizado de las antologías que aquí comentamos y de otras más que exceden el periodo que se trabaja en la tesis le pertenece a Inmaculada Lergo (2008). Si bien es cierto que la profesora Lergo no revisa la variable del verso libre en su voluminosa investigación, sin embargo, brindó la base para delimitar y ubicar las antologías a estudiar y que corresponden con nuestro marco temporal, a saber: 1900 a 1930.

<sup>27</sup> Evidentemente, por los intereses de la tesis se enfatiza en la selección que corresponde a la poesía.

Del segundo grupo, el *Índice de la nueva poesía americana* resalta por tener tres textos a la manera de prólogos. Sin embargo, con excepción de Alberto Hidalgo, los textos de Borges y Huidobro tratan sobre cuestiones que no guardan relación alguna con el contenido de la antología. Se perciben totalmente desconectados o marcadamente digresivos; incluso el prólogo de Hidalgo no es preciso con el criterio de selección utilizado, señala que no incluye a Bolivia y Paraguay porque subestima su producción poética o, según él, no encontró los caminos para llegar a ellos. Lo que sí deja por sentado es la exclusión deliberada de la información tanto biográfica como bibliográfica pues la considera irrelevante. La segunda antología de este grupo, *Breve antología peruana* de Alberto Guillén presenta un prólogo muy insustancial; asimismo, en el cuerpo de la antología hace la presentación de cada poeta en un párrafo en el que predomina la valoración impresionista, así como también un orden de aparición de los poetas en función del criterio cronológico. Tal cual como señala Inmaculada Lergo, estas dos últimas antologías no son propiamente vanguardistas (2008, p. 258). Sin embargo, para los fines que persigo, a partir de la variable del verso libre en esta tesis, dichas antologías se aproximan u orientan, con sus posibilidades y límites, a la escritura vanguardista.

A partir de lo señalado la primera respuesta que brinda la revisión de los prólogos, introducciones, comentarios o de los paratextos de las seis antologías es la nula información, comentario o reflexión sobre la práctica del verso libre. Es decir, los antologadores no emiten un juicio de valor o impresión alguna sobre el fenómeno versolibrista en las letras peruanas durante los primeros treinta años del siglo XX. No obstante, esto no significa que las antologías de aquel marco temporal no recojan poemas identificables con el ejercicio del verso libre. En otras palabras, no se esbozan ideas sobre el verso libre en tanto definición o concepción; sin embargo, aunque no en todas ellas, se publican poemas versolibristas. Este hecho resulta sumamente llamativo, pues permite proponer dos maneras de comprenderlo. La primera señala que la forma del verso libre pasó desapercibida o, en su defecto, no existió una conciencia plena sobre su presencia. La segunda, asume la existencia implícita de tal conciencia como una forma más de expresión del verso español y que se integraba a la no menos conocida tradición del verso variable, característico en aquella lengua. En este trabajo se toma posición por esta segunda manera de comprensión, porque a diferencia de lo que sucede con otras lenguas, el verso libre en español no significó necesariamente una ruptura radical; existiría, por el contrario, una naturalidad del ejercicio versolibrista pues una de sus características más

visibles como la irregularidad en la medida silábica ya formaba parte de la métrica precedente (Paraíso, 2000, p. 189).

A continuación, se revisan los dos grupos de antologías del periodo delimitado con el propósito de comprender cómo se encuentran representados los poetas del corpus a estudiar. Asimismo, sus poemas citados en las antologías específicamente en relación con el verso libre.

Son tres las antologías que publican los poemas de Manuel González Prada. Así, la primera de ellas es *Del romanticismo al modernismo* (1910) de Ventura García Calderón que por su año de publicación recoge, por supuesto, solamente poemas de *Minúsculas*, es decir, un conjunto de trece. Entre los poemas destacan el clásico soneto titulado “Al amor”, el triolet “Los bienes y las glorias de la vida”, “Para verme con los muertos” o el rondel “No sé la dicha que persigo”. Los trece poemas responden a la innovación, con excepción de los sonetos, sobre la “aclimatación” de formas estróficas desarrolladas por González Prada provenientes de otras tradiciones literarias no hispánicas. Tales formas se ciñen al cuidado de la medida silábica, al ritmo acentual y de la rima consonante.

La segunda antología es *Parnaso peruano*, también de Ventura García Calderón. Por su año de publicación (1914), los poemas seleccionados pertenecen tanto a *Minúsculas* como a *Exóticas*. Del primer libro se incluyen 19 poemas entre los que se privilegian los triolet, rondel, coplas, etc.; del segundo poemario únicamente se publican seis textos, de los cuales cuatro son poemas propiamente dichos y los dos últimos son las experimentaciones en prosa –según combinaciones propuestas de González Prada a partir de sus elementos rítmicos (perfectos, proporcionales, mixtos)–, tituladas “Mi muerte” y “Vida universal”. En el caso de los poemas, cuatro en total, la revisión indica que corresponden con la primera parte de *Exóticas*, es decir, a aquella en la que los poemas obedecen la medida silábica, a la simétrica distribución acentual y al empleo de la rima consonantes, estos son “Deja la sombra y paz de tus hogares”, “A las caricias de la luz temprana”, “Todo goce, toda ira...” y “Lo que yo maldigo”. El *Parnaso peruano* no recoge poema alguno que pertenezca a la segunda parte de *Exóticas*, es decir, se deja de lado los poemas en los que declaradamente no se trabajan con la rima y tienden a una mayor variabilidad de la medida silábica, tampoco se recoge la modalidad del polirritmo sin rima. Hecho que no llama la atención pues, tal cual se señaló en el primer apartado de este capítulo, Ventura García Calderón los reconoce como intentos fallidos de verso libre. Valoración capital, pues García Calderón revela una conciencia sobre el verso libre que

no va acorde con la propuesta de González Prada. Así, en las dos antologías del crítico peruano, se destaca ante todo al poeta de *Minúsculas* con su perfección formal, diestro manejo del verso medido, vale decir, en la línea de una poesía reformadora, pero que está inscrita en un sistema poético ya conocido.

La tercera antología que publica parte de la obra poética de González Prada se titula *Las cien mejores poesías líricas peruanas* (1921) de Manuel Beltroy. Antología que recoge un poema tanto de *Minúsculas* como de *Exóticas*, a saber: “A la escondida rosa del jardín” y “A una orquídea” respectivamente. El primer poema está conformando por cuatro estrofas endecasílabas de rimas agudas y el segundo por tres estrofas también endecasílabas de rima aguda. De manera similar que en las antologías de García Calderón, Beltroy toma también como muestra los poemas más ortodoxos de González Prada tanto en la regularidad de la medida silábica, la distribución acentual como de la simetría de las estrofas y del juego de las rimas.

Si las antologías recogen las muestras representativas de un autor, entonces, no recoger los polirritmos sin rima evidencia que estos últimos no cumplían con las expectativas de ejemplaridad en la visión los dos antologadores. Así, la valía de González Prada, en función de estas tres antologías, radica en su propuesta con el verso medido, el rigor de los tiempos marcados, el empleo tradicional de la rima; es decir, acaso, con una poesía que forma parte de los cánones de García Calderón y de Beltroy. Dicho de otra manera, el aporte de González Prada, a partir de lo que ofrecen las antologías, para la poesía peruana se concentra en *Minúsculas* y en la primera parte (la del verso métrico tradicional) de *Exóticas*, mas no en su apuesta particular del polirritmo sin rima. Es más, en el periodo revisado no se vuelven a citar más sus poemas y es posible señalar que esos treinta primeros años del siglo XX se construyó y arraigó la imagen que relacionaba a González Prada con el perfeccionamiento formal, con la pulcritud del verso medido; y no se tomó en consideración al poeta que abogaba por liberar al verso de la rima o de la necesidad de llevar al verso una diversidad de posibilidades rítmicas como se proponía en su polirritmo sin rima. Esta última modalidad, al menos en las antologías del periodo, es inexistente.

Gran parte de la poesía de Abraham Valdelomar circuló en diarios y revistas, no contamos con un poemario propio o publicado con la finalidad de libro en cuanto tal. Sin embargo, el documento colectivo o la antología concreta en la que apareció una pequeña selección de sus poemas hechas por él mismo, con plena conciencia de su elección, se

tituló *Las voces múltiples* (1916). Este volumen, que incluyó también los textos poéticos de los demás integrantes del grupo Colónida, reúne trece de sus poemas. Resalta especialmente su nuevo lenguaje más cercano a lo coloquial, la temática de la provincia, el universo familiar; pero, sobre todo, a nivel de las formas métricas destaca la coexistencia de poemas en verso medido, el empleo de sonetos alejandrinos a la manera modernista con poemas en los que el verso se acerca a la polimetría, al abandono de las rimas, a lo prosaico, es decir, de orientación versolibrista. Así, al lado de los conocidos sonetos “Tristitia” o “El hermano ausente en la cena de pascua” están “Luna Park” y “Confiteor”; estos últimos que en la lectura de Augusto Tamayo, en especial el primer poema, muestran a un Valdelomar como un pionero en la renovación del verso en la poesía peruana al ensayar con el uso del verso libre.<sup>28</sup> No es el propósito de este apartado desarrollar el análisis de los poemas en cuestión –esto se realizará, sin duda, en el respectivo tercer capítulo–; de lo que se trata es de subrayar el interés de Valdelomar por seleccionar y publicar poemas que respondan a sensibilidades temáticas y métricas diferentes. Así, a sus poemas más conocidos les corresponde las formas de composición fija como es el caso del soneto, el manejo de las rimas o medidas silábicas regulares; a los poemas en los que aborda lo vertiginoso, incluso caótico, de la vida moderna, como es el caso de “Luna Park”, se acercan al verso irregular y al alejamiento de la rima. Acaso, Valdelomar con su selección quiere mostrar y revelar una conciencia sobre la interdependencia del tema tratado en relación con la dimensión formal del verso.

La segunda antología que publica los poemas de Valdelomar le pertenece a Manuel Beltroy: *Las cien mejores poesías líricas peruanas* (1921); es decir, después de dos años de la muerte del poeta. Son tres los poemas seleccionados por el crítico, a saber: “Tristitia”, “La danza de las horas” y “Abre el pozo”. Todos ellos se caracterizan por el empleo de las rimas consonantes, así como también por presentar versos de medida silábica fija y estar conformados por estrofas como es el caso del poema “La danza de las horas” (los cuatro primeros son alejandrinos y el quinto un heptasílabo) o “Abre el pozo”, que al igual que “Tristitia”, es un soneto. La muestra de Beltroy que sobre la poesía de Valdelomar ofrece es la del poeta que configura la temática de la atmósfera provinciana, del espacio familiar, de lo cotidiano. En el plano de la métrica, se refuerza la imagen de una lírica inscrita en las formas de composición propias del verso tradicional o de la escuela modernista. Visto así en esta antología el verso libre no tiene posibilidad de

---

<sup>28</sup> Véase el primer subcapítulo.

realización alguna en la poesía de Valdelomar y se proyecta la imagen de un poeta que se inscribió únicamente en las coordenadas del verso regular.

La *Breve antología peruana* de Alberto Guillén es la tercera antología que publica la poesía de Abraham Valdelomar; sin embargo, lo hace con un único poema: “Blanca la novia” (Guillén, 1930, p. 25-26). Según consigna Ricardo Silva-Santisteban, el poema se publicó en la revista *Variedades* del año 1922 (Valdelomar, 2000a, p. 556). Los datos brindados lejos de ser referenciales nos muestran un aspecto relevante, es decir, ya en sus años finales Valdelomar explora los caminos del verso irregular, acaso, las del verso libre; puesto que el poema que recoge Guillén se caracteriza por combinar estratégicamente versos heptasílabos, pentasílabos y dodecasílabos; estos últimos, además, son los más frecuentes. La disposición de estos, a la vez, genera esa percepción visual de irregularidad; sin embargo, un elemento que el poema no deja de lado es el factor de la rima consonante, la cual se constituye en dominante a lo largo del texto. Que Guillén escoja un poema de Valdelomar con dichas características, especialmente, con tendencia a la irregularidad de la medida silábica, se convierte en un hecho que forma parte ya de una conciencia que para el año de publicación de la antología (1930) se había convertido en un rasgo dominante del momento, es decir, el contexto marcaba casi los momentos finales de la vanguardia histórica y, por tanto, ya estaba instalado el poema versolibrista. Así, acaso, implícitamente se posicionaba el poema de Valdelomar en un marco ya condicionado al versolibrismo y, por tanto, su poema calzaba adecuadamente en dicho marco. Sin embargo, es preciso reiterar que el poema elegido todavía obedece al patrón de la rima; situación que revela el acercamiento del verso de Valdelomar hacia la flexibilidad de la medida silábica conservando un elemento propio de la dimensión fónica del verso; asimismo, el plano temático del poema tampoco va acorde con la lírica de vanguardia. Hecho que, por supuesto, corresponde a un poema anterior a 1919 y que responde a la sensibilidad de un Valdelomar más cercano a una lírica de tendencia intimista. Pese a todo ello, que Valdelomar esté representado en esta antología nos indica que su valoración como poeta posee un creciente reconocimiento.

Únicamente, en el periodo trazado, las antologías de Manuel Beltroy y Alberto Guillén publican poemas de José María Eguren. Así, *Las cien mejores poesías líricas* (1921) rescata un total de seis poemas, hecho que brinda un breve panorama tanto de los poemarios publicados, *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, como de la producción que formará parte del volumen hasta ese momento inédito de *Sombra*. De los poemarios

publicados, “Reverie” y “Los robles” pertenecen a *Simbólicas*; “Lied V” y “La sangre” a *La canción de las figuras*; “Lied VI” y “La pensativa” a *Sombra*.<sup>29</sup> Con excepción de los lieder V y VI, los demás poemas se inscriben en los parámetros de la métrica a nivel del metro, la rima, la estrofa. El caso de “Lied V” resulta relevante por la importante variedad que presenta en la medida silábica; así utiliza versos de diez, siete, doce, once, nueve, ocho, trece sílabas métricas. Singular variedad que se aúna con una rima con tendencia a la asonancia, pero que no resulta dominante; sin embargo, sí se muestra como constante el uso de la rima aguda en los finales de los versos. El “Lied VI” ofrece una estructura a la manera de diálogo en el que se despliegan versos de seis, cinco, cuatro y tres sílabas métricas con predominio de los versos de seis sílabas métricas; asimismo, la rima tiende también a ser aguda pero cercana a la asonancia y no en todos los versos se produce tal fenómeno.

Estas singularidades del “Lied V” y del “Lied VI” nos muestran, acaso, aproximaciones al verso libre practicado por el modernismo. Más aún, tal cual se indicó en el apartado anterior, Renato Guizado estudia una práctica versolibrista en los poemas de *Rondinelas*. Ello conduce a la necesidad de mirar a los poemarios precedentes con la finalidad de observar la forma en la que se va gestando este interés de Eguren por el versolibrismo.<sup>30</sup>

Por su lado, la *Breve antología peruana* de Alberto Guillén selecciona un único poema de Eguren: “La Tarda” de *Simbólicas*. Lo importante de esa elección radica en que dicho poema es uno de los que posee una mayor diversidad de medidas silábicas de todo el poemario. “La Tarda” ofrece versos de once, ocho, nueve, tres, siete, cinco, diez sílabas métricas con el dominio de la rima consonante. Esta polimetría es, a todas luces, relevante pues muestra que desde el primer poemario de Eguren su aproximación a este tratamiento del verso no le resulta ajena. Así, sumado a los poemas que registra Beltroy se puede señalar que en el desarrollo de la poesía de Eguren esta manera de construir sus versos va labrándose un camino.

Finalmente, tanto Beltroy como Guillén no emiten comentarios explícitos sobre las peculiaridades que ofrecen los poemas seleccionados; sin embargo, que los publiquen permite apuntar que la irregularidad métrica, las asonancias o la desaparición de las rimas

---

<sup>29</sup> Los dos poemas que forman parte de *Sombra* fueron publicados con anterioridad en *Mundo limeño* en junio y julio de 1917 respectivamente (Eguren, 2015a, p. 469-470). Todo apunta a que Beltroy los tomó de dicha fuente.

<sup>30</sup> En el capítulo tercero se profundizará en los análisis respectivos sobre el estudio del verso libre en la poesía de José María Eguren.

en los poemas se convierten en rasgos, características, de los versos con los cuales el lector de la época ya se encontraría socializado o familiarizado.

La primera antología que publicó un poema de César Vallejo fue *Las cien mejores poesías líricas peruanas* de Manuel Beltroy (Lergo, 2008, p. 235). El poema publicado fue “Aldeana” que pertenece a la sección “Nostalgias Imperiales” de *Los heraldos negros*. El poema está conformado por versos heptasílabos y endecasílabos de libre distribución y conforman estrofas; si no fuera por esta última característica, entonces, podría constituir la tradicional silva; asimismo, las rimas son de naturaleza consonante, elemento que refuerza su dimensión fónica. Este poema publicado por Beltroy no muestra rasgo alguno de versolibrismo, se inscribe por supuesto en el verso regular; además, “Aldeana” se ubica en una de las secciones del poemario marcada por la estética modernista.

Si se revisa *Los heraldos negros*, a partir de las ideas de Vydrová, en la sección “Canciones del hogar” se van a encontrar los poemas de mayor diversidad en la medida silábica y en los cuales la rima va perdiendo fuerza. Incluso Vydrová afirma la presencia de poemas versolibristas en dicha sección, por lo tanto, el poemario *Los heraldos negros* ya ofrece evidencias de la práctica del verso libre.<sup>31</sup> Visto así, la elección de Beltroy, entonces, privilegió la propuesta más visible del primer poemario publicado de Vallejo, vale decir, la poética modernista. Además, el libro en el cual el verso libre ocupa un lugar privilegiado se publicará todavía al año siguiente de la antología de Beltroy, es decir, *Trilce*. Esta publicación, considero, de haber sucedido con anterioridad no hubiera garantizado que los poemas del libro más rupturista de Vallejo aparecieran en la mencionada antología.

El trabajo antológico que recoge especialmente los poemas de *Trilce* es el *Índice de la nueva poesía americana* (1926). Los poemas registrados son tres y se consignan los numerales “L”, “XV”, “XXXIII”; sin embargo, con excepción del “XV”, los numerales “L” y “XXXIII” resultan erróneos. Es decir, el contenido de los poemas seleccionados no corresponde con los del poemario propiamente dicho. Así, el poema L realmente es el “LIV” (“Forajido tormento, entra, sal...”) y el “XXXIII” es el poema “XXVIII” (“He almorzado solo ahora, y no he tenido...”). Asimismo, los tres poemas presentan erratas, supresiones de palabras o de signos de puntuación; realidades que generan una imagen distorsionada de los poemas vallejianos. Un problema medular es que los poemas que

---

<sup>31</sup> Véase el segundo subcapítulo.

recoge esta antología se convierten, en algunos casos, en el contacto directo con una primera imagen de la poesía de Vallejo. Así se construye, a partir de esa muestra, una imagen no fidedigna de su producción poética. Con estas observaciones, qué sucede con la práctica del verso libre en dichos poemas. En primer lugar, el poema “LIV” trabaja con una diversidad de medidas silábicas; así como también con la ausencia de la rima; sin embargo, los versos tienden a los finales agudos. Se ha señalado que las medidas silábicas son diversas, puesto que estas oscilan desde las cinco hasta las quince; en la antología, el sexto verso dice “y por ratos soy el más negro de los ápices”, generándose un total de trece sílabas métricas. En el poemario dicho verso dice “y por ratos soy el *alto* más negro de los ápices”, la omisión de la palabra *alto* en el verso de la antología impide saber que se trata realmente de un verso de quince sílabas métricas. A pesar de esta importante observación, es innegable la polimetría del poema; así como también su carácter fragmentario, sus estrofas irregulares, las metáforas complejas y el hermetismo que se articula. La práctica del verso libre y las características propias de la lírica de vanguardia se hacen ostensibles en el trilce “LIV”.

El segundo poema, “XV”, presenta en la antología tres estrofas; sin embargo, en el poemario original se organiza con cuatro: el *Índice de la nueva poesía americana* convierte en un solo bloque las dos últimas estrofas. Es muy llamativo que en el poema se encuentren rezagos de una rima de naturaleza consonante, al menos en las dos primeras estrofas; en lo que respecta a la medida silábica, los versos muestran una vez más el carácter polimétrico que oscila desde las cuatro hasta las catorce sílabas métricas. Asimismo, llama la atención el último verso del poema pues trabaja con la denominada línea poética fragmentada (Domínguez Caparrós, 1999, p. 221). Vale decir, el poema ofrece evidencias, a todas luces, de la práctica del verso libre; pero con una singular rima consonante en algunos de sus versos. Acaso, tradición y modernidad resulte, considero, la base del verso libre de la poesía de César Vallejo.<sup>32</sup>

El tercer poema, el numeral “XXVIII”, muestra también las erratas de los casos anteriores con cambio de palabras, alteraciones de signos de puntuación o la unión de dos versos como si fuesen uno solo (versos 27 y 28). Ofrece, también, una amplia variedad de medidas silábicas que van desde las dos hasta las catorce, las rimas han sido dejadas de lado y resulta muy relevante los quiebres que realiza en los finales de dos versos al terminarlos con el artículo “la” (versos 24 y 28), cuyos versos inmediatos son de una sola

---

<sup>32</sup> Sobre este punto se profundizará en el respectivo apartado del tercer capítulo sobre la poesía de Vallejo y el verso libre.

palabra: “madre” y “tumba” respectivamente. Fenómeno que crea un paralelismo y posible asociación de significados entre dichos versos. Entonces, este *Trilce* al igual que los dos anteriores hace evidente su composición versolibrista. Sin duda, el poemario en sí mismo es la clara muestra de la singular vanguardia de Vallejo y de las particularidades de su verso libre. Vale decir, la práctica del verso libre en Vallejo es una certeza; sin embargo, sus características, la base métrica sobre la cual se fundamenta, los recursos que sobre el espacio desarrolla son cuestiones que resultan relevantes estudiar con mayor detenimiento en el capítulo correspondiente.

La tercera antología que publica a Vallejo es la de Alberto Guillén: *Breve antología peruana*. Sin embargo, el poema elegido es “Los dados eternos” de *Los heraldos negros*; poema que, sin duda, es uno de los más representativos del primer libro de Vallejo y, por ello, Guillén optó por elegir dicho poema. Si bien es cierto que a partir de la temática de “Los dados eternos”, en su época, se mostraba renovadora, iconoclasta; en cambio, en el aspecto formal se inscribe aún en las coordenadas de la métrica tradicional, es decir, está conformado por versos endecasílabos y heptasílabos de libre distribución que se agrupan en estrofas y que sin esta característica, al igual que con el poema “Aldeana”, sería fácilmente reconocible como una silva. A diferencia de Beltroy, Guillén ya contaba con la publicación de *Trilce*; sin embargo, a partir de lo señalado anteriormente, decanta su elección por un poema de mayor resonancia, impacto y, acaso, de menor complejidad que los que ofrecía *Trilce*.

Finalmente, dejando de lado los errores que presentan en la citación de los poemas, el *Índice de la nueva poesía americana* es la única antología del periodo estudiado que se centra en *Trilce*, sin duda, basado en el proyecto de novedad poética vanguardista que guiaba el propósito de dicha antología.

La poesía de Juan Parra del Riego se publica por vez primera en el trabajo de Manuel Beltroy *Las cien mejores poesías líricas peruanas*. El único poema seleccionado es “Surco”, soneto que integra un conjunto de poemas que responden al título *Canto a Barranco*. El poema y los demás que conforman dicho volumen fueron publicados en *Balnearios* en julio del 1913 (Parra del Riego, 2016, p. 613). Es decir, tal como señala Valentino Gianuzzi, *Balnearios* se convertirá en el periódico que difundirá la poesía de Parra del Riego hasta que se marche del Perú (Parra del Riego, 2016, p. 11). Durante su permanencia en este país, Parra del Riego no publicó poemario alguno y que Beltroy recoja uno de sus poemas muestra, al menos, la importancia que tuvo el poeta en el medio

cultural limeño. Dicho poema es un soneto endecasílabo de rimas consonantes que forma parte de la etapa modernista de Parra del Riego. No se vislumbra, por supuesto, audacia o innovación alguna en el poema ni en los otros que conforman el volumen. Hecho que permite pensar en el aprendizaje, asimilación, de la propuesta modernista en el aspecto formal del poema. En el caso concreto de la antología de Beltroy y por su año de publicación la imagen que se construye de Juan Parra del Riego es la de un poeta que se inscribe en la poética modernista con su perfeccionismo formal.

En cambio, el *Índice de la nueva poesía americana* brinda otra imagen de la poesía de Juan Parra del Riego. Vale decir, una imagen más acorde con la escritura de la vanguardia poética. Los poemas seleccionados son “Serenata funambulesca” y “Nocturno N°9”, ambos de *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* publicado en 1925, un año antes de la aparición de esta antología. “Serenata funambulesca” aparece en el libro original con otro título “Canción funambulesca”; asimismo, el poema publicado en la antología posee algunas erratas, omisiones en los signos de puntuación, fusión de la tercera y cuarta estrofas en comparación con la edición de *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*. Puede pensarse en la posibilidad de dos poemas diferentes por la diferencia de sus títulos; sin embargo, todo apunta a tratarse del mismo poema pero con errores que corresponden a la antología; realidad no del todo lejana si se recuerda lo sucedido con los poemas de Vallejo. Pese a ello, e independientemente de sus títulos, el poema plantea versos que si en un principio tienden a la narratividad, por tanto, a una continuidad, ligazón, entre ellos; luego estos evidencian una implícita independencia con relación a los versos que los anteceden y preceden. Es decir, se perciben autónomos en cuanto a su sentido y a la imagen poética que ofrecen. Aspecto relevante que perfila el verso de la vanguardia como una unidad con autonomía. Si pasamos al plano de la medida silábica, los versos presentan una diversidad que van desde las dos hasta las diecisiete sílabas métricas, la rima ha desaparecido completamente. Estas características unidas a las anteriores muestran el desarrollo del verso libre de Juan Parra del Riego, vale decir, el tránsito e instalación del verso medido de cuño modernista hacia el verso libre de rasgos vanguardistas.<sup>33</sup>

El poema “Nocturno N°9” presenta una errata con relación al publicado en *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*.<sup>34</sup> Errata que se produce en el verso diecinueve; así en la edición de *Himnos del cielo...* dice: “traída por *la noche* y el silencio” y en la del *Índice...* “traída por *las noches* y el silencio”. El cambio de singular a plural resulta

---

<sup>33</sup> En el tercer capítulo se procede a desarrollar con mayor detalle esta afirmación.

<sup>34</sup> El poema está en la sección “Nocturnos” de dicho poemario.

relevante, porque afecta directamente al elemento clave del poema, es decir, Onda. Dado que a la luz de la lectura del poema y a partir de ese cambio surge la cuestión que involucra su necesidad de aparición única o producto de un prolongado tiempo.

En la revisión de otros aspectos del “Nocturno N°9”, se identifica que el elemento Onda se configura tanto por rasgos propios de la tecnología (antena, chispas) y de la naturaleza. En el campo de la medida silábica, al igual que en el poema anterior, la polimetría resalta al presentar versos desde las dos hasta las doce sílabas. Tal variedad resulta relevante, así como también la eliminación de la rima. Sin duda, el verso de Parra del Riego trabaja con una flexibilidad y libertad en la distribución y composición de la medida silábica que, a todas luces, nos hablan de un trabajo con el verso libre en su poesía a pesar de que el propio Parra del Riego sopesaba estar en otra dirección en la construcción del verso, según la evidencia mostrada por Gianuzzi en el apartado anterior. Esta idea resulta de gran relevancia, porque el único poema de la serie de los nueve nocturnos de Parra del Riego que se escribe con esta polimetría rítmica es el N°9, los otros ocho poemas se caracterizan por estar escritos en verso regulares de catorce o dieciséis sílabas métricas y con el uso de rimas asonantes. Así, que el último nocturno esté escrito con versos libres revela también una plena conciencia del cambio en la composición, estructuración, del verso.

El *Índice de la nueva poesía americana* en el caso de Juan Parra del Riego ofrece dos poemas que, evidentemente, son una muestra que conducen a reforzar una imagen de una nueva poesía acorde con los lineamientos de la vanguardia que, por tanto, se extiende también al tratamiento del verso en lo correspondiente con dejar atrás las reglas de la versificación fija por el libre albedrío en su composición, vale decir, por los caminos del verso libre.<sup>35</sup>

La última antología del periodo estudiado que recoge un poema de Juan Parra del Riego es *Breve antología peruana* de Alberto Guillén. El poema elegido es “Nocturno N°6” que, tal cual lo señalado anteriormente, está conformado por versos regulares, es decir, es un poema conformado por cinco estrofas de versos alejandrinos en los que impera la rima consonante. Es un poema que incluso hasta por el tratamiento de las isotopías que presenta (preciosismo, belleza femenina, dios joyero) evocan el momento modernista de la poesía de Parra del Riego. Así, Alberto Guillén, si recordamos la elección que hizo sobre Vallejo, también escoge entre los poemas de Parra del Riego uno

---

<sup>35</sup> Tal como se desarrollará en el segundo capítulo, en el camino hacia esa búsqueda el poeta peruano terminará eligiendo el verso polirritmo frente al verso libre.

de los que se inscribe en la fórmula del verso modernista. Con ello, se proyecta la imagen de un poeta afincado en dicho tratamiento sobre el verso y se oculta la producción poética que la supera y que ofrece una adhesión al verso libre y a la vanguardia. Además, justo es remarcar que la antología de Guillén data de 1930, es decir, ya se contaba con la publicación del poemario de Parra del Riego y de un mayor abanico de poemas de los cuales elegir. Importante diferencia en relación con la antología de Beltroy que se publica en 1921 y que, por tanto, tiene como universo de poemas de Parra aquellos que se difundían en los periódicos, especialmente en *Balnearios*, vale decir, contaba con un área más restringida de selección.

Finalmente, las antologías que recogen la poesía de Juan Parra del Riego en el periodo delimitado trazan el desarrollo de las dos poéticas que rigieron la escritura de su poesía. Así, la antología de Beltroy nos muestra que las primeras publicaciones del poeta se arraigaron en el credo modernista como se muestra en el poema “Surco” que data del año 1913. Tipo de práctica que sin duda resultó imperante en ese momento temporal y que se convirtió en un aprendizaje, asimilación, necesario para todo aquel que se iniciaba en la poesía; evidentemente, Parra del Riego no fue la excepción. El *Índice de la nueva poesía americana*, pese a las erratas manifiestas que presentan los poemas seleccionados, ofrece el segundo momento de su poesía en el cual la polimetría, el abandono de la rima y los nuevos referentes temáticos vinculados con la escritura vanguardistas configuran su nueva práctica poética. Se brinda la imagen del poeta Juan Parra del Riego alineado a las nuevas escrituras no solo a nivel del contenido sino también en la forma como el verso libre. La antología de Guillén recoge un poema que pertenece a *Himno del cielo y de los ferrocarriles*, pero que evidencia un estilo que pertenece a su etapa modernista. Así, se revela no solo en la antología, sino sobre todo en el mismo poemario que la organización del libro, su estructuración como tal, presenta la coexistencia de poéticas que pueden resultar diferentes; pero que en la poesía de Parra del Riego están, considero, imbricadas.

#### **1.4. Conclusiones del balance realizado en este primer capítulo**

En primer lugar, la revisión tanto de las fuentes historiográficas literarias como de la crítica específica a partir del corpus seleccionado evidencian una inicial conciencia sobre la práctica del verso libre en la poesía peruana en las primeras tres décadas del siglo XX. En la lectura de las historiografías, el verso libre no constituye una característica que permita identificar la práctica poética de los autores estudiados. Sin embargo, las

excepciones son dos y en líneas opuestas. Por un lado Ventura García Calderón tiene conciencia sobre la práctica del verso libre de referente francés y a partir de aquella cuestiona y deslegitima el polirritmo sin rima de Manuel González Prada. García Calderón por el año en que publica su comentario (1914) se convierte en la primera conciencia crítica, explícita, sobre el fenómeno del verso libre en la poesía peruana de inicios del siglo XX. Sin embargo, como se ha señalado en el primer subcapítulo, sus referentes no le permiten identificar al poeta de *Exóticas* como el iniciador de dicho sistema versal en el Perú. Por otro lado, Tamayo Vargas, se convierte en esa segunda conciencia explícita de la práctica del verso libre, pero que a diferencia del anterior y luego de cuarenta años, sí reconoce su práctica y desarrollo en los versos de Abraham Valdelomar. Así, en el terreno de las historiografías literarias peruanas el verso libre se identifica en las primeras décadas del siglo XX en la lírica del poeta de “Luna Park”.

En segundo lugar, los estudios críticos específicos en los que se reconoce y examina la práctica del verso libre se publica a fines del siglo XX como es el caso de Hervé Le Corre (1999) y en años muy recientes, ya entrado el siglo XXI como la tesis de Jim Anchante (2018) y el libro de Renato Guizado (2017). Es decir, las investigaciones específicas que se desarrollan, con sus posibilidades y límites, sobre el verso libre para el caso peruano se encuentran en un estado inicial. Sin embargo, pese a ello sus aportes resultan relevantes como en el caso de los tres autores mencionados.

En tercer lugar, la primera respuesta que brinda la revisión de las antologías desde 1910 hasta 1930, a partir de la variable del verso libre es la nula información, comentario o reflexión sobre su práctica. Es decir, los antologadores no emiten un juicio de valor sobre este sistema versal en las letras peruanas durante los primeros treinta años del siglo XX. Sin embargo, ello no significa que las antologías de aquel marco temporal no recojan poemas identificables con el ejercicio del verso libre. En otras palabras, no se presentan ni esbozan ideas sobre el verso libre, pero se publican poemas que reúnen las condiciones para ser identificados como versolibristas.

En cuarto lugar, estos hechos resultan sumamente llamativos, pues en un primer momento permiten proponer dos maneras de comprender este fenómeno. La primera de ellas señala que dicha práctica pasó desapercibida o, en su defecto, no existió una conciencia plena sobre su presencia; dado que, hasta la llegada de la década del veinte del pasado siglo, la práctica del verso medido seguía manteniendo su vigencia en la composición del verso. La segunda, que también puede partir de la anterior, asume la existencia implícita de la conciencia versolibrista como otra forma más de expresión del

verso español y que se integraba a la no menos conocida tradición del verso variable, la cual es característica de esta lengua. Vale decir, la naturaleza plurimétrica del verso español asumió el ejercicio del verso libre sin cuestionar de forma radical su validez o pertinencia.

Finalmente, en este trabajo se toma posición por la segunda respuesta, porque a diferencia de lo que ocurrió con otras lenguas, el verso libre en español no significó una ruptura radical; existiría, por el contrario, una tendencia hacia la naturalidad de la práctica del verso polimétrico que está en la base del verso libre (Paraíso, 2000, p. 189). Sin duda, un punto fundamental que es necesario señalar consiste en que la condición de la irregularidad métrica no define por sí misma la existencia del verso libre. Es un elemento en organización con otros como la rima, la estrofa e incluso los tiempos marcados; que se ponen en evidencia al privilegiar, al menos, uno de ellos en la composición del verso libre. En estos elementos, Isabel Paraíso propone su primer tipo de verso libre basado en ritmos fónicos y que se inscribe en el modernismo. El segundo tipo es el verso libre de ritmos semánticos, cuya práctica será imperante en la vanguardia (2000, pp. 192-208).

## CAPÍTULO II

### LAS POÉTICAS DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910-1925)

Si la conciencia sobre el verso libre en las fuentes bibliográficas revisadas en el capítulo anterior evidencia que dicho tema constituyó una preocupación inicial; resulta, entonces, pertinente, en este segundo capítulo, realizar esa misma búsqueda a partir del examen de las propias reflexiones de Manuel González Prada, Abraham Valdelomar, José María Eguren, César Vallejo y Juan Parra del Riego. Vale decir, se trata de identificar y de construir las poéticas del verso libre que ellos diseñaron en sus ensayos, conferencias, entrevistas, cartas u otros documentos paratextuales que posibiliten recolectar las premisas o argumentos que revelen su conciencia sobre el quehacer versolibrista. Sin duda, esta aproximación permitirá comprender las semejanzas y diferencias en el modo de concebir el verso libre en el plano de las ideas de los autores a trabajar; así como también, desprender, en función de la tipología de la profesora Isabel Paraíso la orientación hacia un verso libre de ritmos fónicos o un verso libre de ritmos de pensamiento.

En este capítulo, se empleará la noción de poética según la propuesta de Walter Mignolo (1986), es decir, poética entendida como un conjunto de definiciones esenciales que son asumidas como presupuestos tanto para el creador literario como para la comunidad interpretativo-literaria. Las definiciones esenciales, entonces, “dan las pautas del concepto de literatura de un escritor o de una generación” (Mignolo, 1986, p. 35). Al ser esenciales apuntan a un concepto particular o grupal sobre cómo se conciben determinadas nociones de la literatura entre ellas, por supuesto, el verso libre. Asimismo, pretenden una aceptación de carácter universal de lo definido por parte de dicha comunidad; sin embargo, Mignolo también indica que tal pretensión por la universalidad revela una postura no solo propia del creador literario sino también de sus filiaciones con la comunidad en la que se inscribe. Estas definiciones, por lo tanto, no pretenden ingresar

a los terrenos de la teoría literaria o alcanzar grados de científicidad propias de una comunidad teórica; sino que pertenecen a la dinámica propia de la comunidad interpretativo-literaria y en ella se discute, debate, acepta o refuta tales definiciones (Mignolo, 1986, p. 35).

Las poéticas o las definiciones esenciales sobre el verso libre de los poetas a examinar permitirán, entonces, identificar y reconstruir cuál es su ideario, a qué comunidad interpretativo-literaria se vinculan o buscan diferenciarse. En el Perú, entre los años de 1910 a 1925, de manera general las dos comunidades interpretativo-literarias dominantes que coexistieron fueron el modernismo y la vanguardia; así, en el campo de la formación del verso libre, según la tipología de Isabel Paraíso, el verso libre de ritmos fónicos alcanzó un mayor desarrollo en el contexto modernista; el verso libre de ritmos de pensamiento, lo propio en la vanguardia. Entonces, examinemos a nivel de las poéticas o de las definiciones esenciales qué derroteros tomó la formación del verso libre en el Perú.

### **2.1 Manuel González Prada y la poética del verso libre: el caso del polirritmo sin rima**

El consenso mayoritario considera a Manuel González Prada como nuestro primer intelectual moderno (Cornejo Polar, 1989). Su proyecto estético y modernizador, en el campo de la literatura, abarcó diversos aspectos; por ejemplo, sus estudios y la puesta en práctica al incorporar formas estróficas poco usuales en la poesía escrita en idioma español como el rondel y triolet (Lino, 2013; Ramos, 2018); asimismo, su reflexión sobre las características de dicho idioma (Tauzin, 2006); y, sin duda, su propuesta de teorización sobre la naturaleza rítmica del verso español en su *Ortometría. Apuntes para una rítmica* (Fernández, 2005; Lino, 2013; Almeyda, 2017). El poeta de *Minúsculas*, entonces, ha abarcado diferentes áreas relacionadas con la poesía y, especialmente, con el verso. Tal como se identificó en el primer capítulo, sus aproximaciones al verso libre no pasaron desapercibidas e incluso fueron observadas por Ventura García Calderón (1986, [1914]) al referirse al polirritmo sin rima.<sup>36</sup> Esta propuesta de innovación es una de las bases que considero fundamentales para iniciar la conciencia de la formación del verso libre en el Perú (Lino, 2017).

---

<sup>36</sup> Puede verse el primer capítulo de este trabajo.

Coherente con su ideario de no imitar, sino de estudiar las formas métricas provenientes de otras tradiciones con la finalidad de reelaborarlas o recrearlas (González Prada, 1985a, p. 67); el poeta de *Minúsculas* conoce la existencia del verso libre producido en el laboratorio métrico francés, sin embargo, no decide asumir dicha nomenclatura para su propia práctica. El peruano optó por el término “polirritmo”, así en la siguiente cita señala: “Cierta, los poetas franceses dislocaron el alejandrino, rejuvenecieron la asonancia, [incompleto en el original] la aliteración, emplearon sin orden la consonancia y dieron una gran soltura, flexibilidad y colorido al verso libre, a lo que nosotros llamamos polirritmo” (González Prada, 1985a, p. 361). Esta afirmación evidencia no solo su conocimiento sobre la existencia del verso libre francés; sino también de manera implícita la necesidad de distinguir esa práctica en dicha lengua de una propuesta poética formal novedosa que, como tal, requería de otro nombre a partir del cual se pudiese revelar su especificidad en el español, vale decir, su polirritmo.

Entonces, la poética del verso libre de Manuel González Prada presenta, en primer lugar, la plena conciencia de la existencia del verso libre en el contexto internacional; a la vez que observa la necesidad de su práctica, pero desde otras condiciones métricas propias de la realidad de la lengua española. En esa misma línea, González Prada critica a los imitadores del verso libre que no repararon en la especificidad del idioma en el que se va a emplear aquella modalidad: “Calcan el verso libre de Gustave Khan, de Emile Verhaeren y de Francis Vielé Griffin, olvidando que el ritmo de la poesía francesa no es acentual ni puede servirnos de modelo sin contrariar la índole de nuestro idioma” (1988, p. 349). Desde el razonamiento de González Prada, no se puede imitar el verso libre francés; porque este posee una realidad rítmica distinta a la del verso español. Por lo tanto, se desprende, que cualquier intento de imitación constituiría un error que no tendría como resultado la práctica del verso libre. Así, se observa la premisa de base desde la que parte el poeta de las *Baladas*, a saber: el conocimiento de la realidad rítmica del verso escrito en español. Este conocimiento, entonces, como ya se ha señalado líneas atrás, le conduce a denominar a dicha práctica internacional como polirritmo y en su poemario *Exóticas* (1911) como polirritmo sin rima.

A partir del punto anterior, resulta importante, en segundo lugar, comprender en qué consiste para el poeta de *Minúsculas* el ritmo del verso en el idioma español; porque en este último se basa su poética del polirritmo sin rima como el equivalente del verso libre escrito en dicho idioma. Así, en su *Ortometría. Apuntes para una rítmica* propone

que la base del ritmo en la lengua de Cervantes se fundamenta en el acento de intensidad, este se constituye en el factor determinante para afirmar la existencia de una rítmica y no de una métrica en el idioma español (González Prada, 1988, p. 38).<sup>37</sup> Para González Prada el acento de intensidad es capital, puesto que puede ser percibido en función de su distribución en el verso, de las palabras seleccionadas y de los cortes o pausas que se formen en la construcción al interior del verso (Lino Salvador, 2013, p. 84). Desde este punto de vista, el poeta de *Minúsculas* escribe que “el ritmo castellano es la proporción de los tiempos marcado por el acento” (González Prada, 1988, p. 42). Esta proporción resulta relevante, pues se trata de una disposición de los tiempos marcados en función de una organización deliberada y consciente por parte del creador. Vale decir, para González Prada el ritmo tanto del verso regular como, por extensión, del polirritmo se construyen a partir de dicha proporción que es el producto de un hacer creativo del poeta.

Este ritmo además, según su propuesta, está conformado por las unidades rítmicas. Esta última, la unidad rítmica, es la reunión de una o más sílabas átonas con una tónica que antecede o sigue a las otras (González Prada, 1988, p. 42); evidentemente, la sílaba tónica se convierte en el tiempo marcado. Se observa que estas unidades rítmicas son las que constituyen el ritmo del verso a partir de su organización, disposición. Entonces, las unidades rítmicas serán para González Prada medulares en su concepción del ritmo. En las “Notas” a *Exóticas*, el ensayista opta por la expresión “elemento rítmico” en vez de unidad rítmica; sin embargo, el concepto se mantiene (1988, p. 349).

A partir de la ubicación del acento de intensidad o del tiempo marcado, el elemento rítmico (unidad rítmica) se dividirá en dos tipos: a) elemento rítmico ascendente si su última sílaba es tónica, por ejemplo, la palabra “constitución” (oooó); b) elemento rítmico descendente si la primera es tónica como en el caso de “cómpralo” (óoo). Un aspecto medular es también el número de sílabas que conforma el elemento rítmico, a saber: entre dos y cuatro sílabas que da como resultado elementos binarios, ternarios y cuaternarios. Según González Prada, estas medidas silábicas resultan idóneas, puesto que exceder las cuatro produciría disonancia que no sería tolerada por lector (1988, p. 45). La importancia dada a estos elementos rítmicos para nuestro autor se evidencia al proponer que incluso estos definen la naturaleza del ritmo del verso, vale decir, la existencia de un

---

<sup>37</sup> González Prada fundamenta su propuesta de una rítmica para el verso español a partir de la inoperancia que identifica en el empleo de las sílabas largas y breves propias del latín trasladadas al sistema métrico hispánico. Para ello recurre a ejemplos y a una discusión con las autoridades propias de su época como, por ejemplo, Sinibaldo de Mas (Lino Salvador, 2013, p. 80-83).

ritmo ascendente y de un ritmo descendente en función del elemento rítmico que inicie el verso (González Prada, 1988, p. 350). Así, por ejemplo, en “rosa nacida en orientales campos” se identifica un ritmo descendente dado que cada elemento rítmico inicia con sílaba tónica: “rosa na/cida en orien/tales/campos” (óoo/óooo/óo/óo). En el caso de “por los cóncavos antros huyó”, el ritmo es ascendente porque su elemento rítmico finaliza con sílaba tónica: “por los cón/cavos an/tros huyó” (ooó/ooó/ooó).<sup>38</sup>

Entonces, si para González Prada el elemento rítmico es la base del ritmo del verso, también, resulta válido extenderlo a su propuesta del polirritmo, dado su carácter de verso. Sin embargo, que el elemento rítmico sea la base no implica su disposición arbitraria a lo largo del verso; por el contrario, González Prada revela su conciencia sobre el operar con dichos elementos y previamente experimenta con un conjunto de posibilidades combinatorias sobre estos que además tiene como premisa la ubicación del acento de intensidad:

Para comprobar lo seguro de basarse en la colocación del acento deducida de las series rítmicas, acude la observación experimental: al examinar todo verso que suena bien al oído, se le ve simétricamente dividido por el acento; por el contrario, toda frase que disuena lleva acentos desordenados. (González Prada, 1988, p. 57)

Esta forma de proceder aspira a un resultado final: agradar al oído, es decir, poner de relieve el aspecto eufónico de base acentual; el cual se logra a partir del reconocimiento de la distribución “simétrica” de los elementos rítmicos (“series” en la cita) delimitadas por el propio acento, factor determinante de su teoría rítmica. Por lo tanto, desde la perspectiva del González Prada, la construcción rítmica del verso tendrá en cuenta la simetría, así como también la proporcionalidad de los elementos rítmicos no solo para el verso regular, sino también, considero, para el polirritmo. Asimismo, las posibilidades combinatorias de los elementos rítmicos le van a permitir identificar hasta cuatro tipos: a) ritmos perfectos, b) ritmos proporcionales, c) ritmos mixtos, d) ritmos con disonancia. Vale decir, cada uno de ellos son el resultado de la eufonía, simetría y proporcionalidad que operan con elementos rítmicos binarios, ternarios y cuaternarios. La base de los cuatro

---

<sup>38</sup> Los dos ejemplos le pertenecen a González Prada (1988, pp. 51-52), aunque no los emplea directamente para ilustrar los ritmos descendentes y ascendentes se ha optado por utilizarlos puesto que resultan modélicos para entender su propuesta de estos dos tipos de ritmo. Asimismo, la forma en la que se ha procedido a realizar la escansión de sus dos ejemplos obedece a la manera de operar del propio González Prada. Vale decir, cada frontera del elemento rítmico está establecida por la posición del acento de intensidad. Este aspecto será clave puesto que también lo llevará a la puesta en práctica de sus esquemas rítmicos de *Exóticas*.

tipos de ritmos es el denominado “perfecto”. Este último consiste en la repetición idéntica de un elemento ya sean binarios, ternarios o cuaternarios, ascendente o descendente, a lo largo del verso. Uno de los esquemas de este ritmo perfecto es el siguiente: óo/óo/óo/óo; que desde la nomenclatura de González Prada es un verso de ritmo perfecto de elemento rítmico binario descendente; de la misma manera el esquema: ooó/ooó/ooó es un verso de ritmo perfecto de elemento rítmico ternario ascendente; así como también el esquema óooo/óooo/óooo es un ritmo perfecto de elemento rítmico cuaternario descendente. Como se ha señalado, el ritmo perfecto es la base de los demás ritmos; dado que el poeta de *Minúsculas* identifica que sobre este ritmo se generan los otros y, a la vez, porque considera que construir los versos del poema únicamente con el empleo de los ritmos perfectos se degeneraría hacia la limitación, monotonía, languidez tanto a nivel formal como del sentido. En esa dirección señala:

El ritmo perfecto de dos sílabas es [arrastrado] pesado i encierra el pensamiento en molde mui estrecho, impidiendo el uso de voces que exceden de tres sílabas i limitando a los finales el empleo del esdrújulo; el ritmo de tres adolece de monotonía; i el ritmo de cuatro peca de flojedad i languidez. Una larga composición en cualquiera de los tres ritmos perfectos cansaría en breve al lector. (González Prada, 1988, p. 68)

La cita muestra la preocupación de González Prada por evitar la mecanización en la que podría caer el poema por la repetición cansina de los ritmos perfectos. Llamativamente los ritmos perfectos no lo son como tales o, en todo caso, su perfección orientada a lo esquemático no es compatible con la realidad dinámica del verso o del poema. Así, los demás ritmos: proporcionales, mixtos y con disonancia, van a brindar la dinamicidad y variabilidad rítmica al poema. El primero de ellos, el ritmo proporcional, a partir de un verso de ritmo perfecto reemplaza uno o más de sus elementos rítmicos con la finalidad de establecer, como el mismo nombre lo indica, una proporción o razón constante entre ellos; por ejemplo, el esquema de ritmo perfecto óo/óo/óo/óo se puede convertir en el siguiente ritmo proporcional: óooo/óo/óo. El modo de operación muestra el reemplazo de los dos primeros elementos rítmicos binarios del ritmo perfecto por un cuaternario inicial en el esquema de ritmo proporcional (González Prada, 1988, p. 68). Tal como se puede examinar, el verso de ritmo perfecto no se ve perjudicado en el plano de la medida silábica al convertirse en ritmo proporcional. Por el contrario, el verso se potencia especialmente en la variedad de tiempos marcados que puede alcanzar en sus diferentes posibilidades combinatorias. El segundo, ritmo mixto, es la coexistencia en el verso del ritmo perfecto

con el proporcional, es decir, “cuando series de tres sílabas siguen o preceden a series de dos o proporcionales” (González Prada, 1988, 75); por ejemplo, es un ritmo mixto el esquema óoo/óoo/óooo/óo. Así, los dos primeros elementos terciarios son perfectos y los dos últimos proporcionales, cuaternario y binario respectivamente. Desde el planteamiento de González Prada sobre el número de sílabas de los elementos rítmicos (binarios, ternarios, cuaternarios), el ritmo mixto opera necesariamente, según se desprende de la última cita, con series perfectas ternarias y con la proporcionalidad binaria-cuaternaria o viceversa. Finalmente, el ritmo con disonancia se produce cuando en un verso de series de elementos perfectos o proporcionales se identifica un único elemento –ya sea en posición inicial, media o final– que fractura el conjunto (González Prada, 1988, p. 83 y 351). El ritmo con disonancia puede tener los siguientes esquemas: a) óo/óo/óo/óoo, en este la disonancia es final porque el último elemento es terciario y rompe la serie de binarios; b) óo/óo/óooo/óoo, de manera similar que en este último esquema, la disonancia se produce en el elemento ternario final que interrumpe la serie proporcional.<sup>39</sup>

Si estos elementos rítmicos y la conciencia de su empleo generan estos ritmos en los que el acento de intensidad desempeña un papel relevante, entonces, como un tercer punto, la poética del polirritmo muestra que en la construcción de esta modalidad versal tales elementos van a amplificar mucho más su función vinculada con la variedad y el dinamismo del verso. Esta forma de operar con el verso en general, entonces, se traslada también al trabajo con el polirritmo tal como el propio González Prada permite colegir cuando afirma: “En los polirritmos sin rima, como en todas las demás composiciones de este libro [*Exóticas*], hemos admitido una sola disonancia, aún en los versos de diecisiete sílabas” (1988, p. 352). Asimismo, esta cita también permite desprender que los demás ritmos –perfectos, proporcionales y mixtos– forman parte de la estructura del polirritmo. El punto fundamental que surge, según lo señalado anteriormente, consiste en conocer cómo se organizan estos elementos y ritmos en la estructura del polirritmo desde las reflexiones de González Prada.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Como ya se ha indicado, la disonancia puede situarse en distintas partes del verso. Para ejemplificar este tipo de ritmo se ha optado por presentar disonancia finales.

<sup>40</sup> En el primer apartado del tercer capítulo se abordará el estudio del polirritmo propiamente dicho desde el plano de la práctica, es decir, del examen de poemas concretos. En el presente subcapítulo interesa revisar principalmente las ideas que González Prada ha planteado como ideario sobre el verso libre o, desde su propuesta, del polirritmo sin rima.

Sin embargo, el poeta de *Exóticas* no ha dejado documento alguno en el que desarrolle específicamente su concepción sobre el polirritmo. Solo contamos con las citas anteriores en las que menciona al polirritmo, pero en las que no se profundiza sobre su estructura o composición, con excepción de aquella en la que señala el empleo de una disonancia. Los conceptos sobre su teoría métrica resultan fundamentales para reconstruir su noción de polirritmo y estos han quedado señalados en los párrafos anteriores. No obstante, estas ideas se pueden enriquecer si se considera el ensayo escrito por Alfredo González Prada sobre el polirritmo creado por su padre que además lleva por título “El polirritmo sin rima”. Este documento ofrece un conjunto de ideas que están en consonancia con el ideario del propio Manuel González Prada. Así, una de las primeras ideas que ofrece Alfredo González Prada, se refiere a la importancia de la creación del polirritmo sin rima como aporte a la métrica castellana (González Prada, 1988, p. 165); asimismo, al igual que su padre, menciona también al contexto poético finisecular francés del siglo XIX como el escenario en el que se produce la crítica contra la tradición preceptiva sobre el verso y la nueva propuesta y defensa de la práctica del verso libre (González Prada, 1988, p. 165). Agrega, además, en su comprensión del verso libre francés dos factores que estarán vinculados con la propuesta del polirritmo de su padre, a saber: “verso independizado de la rima y esclavo sólo de la cadencia del ritmo” (González Prada, 1988, p. 166). Factores relevantes que en la concepción de Manuel González Prada sobre el verso libre o su polirritmo serán definitorios: ausencia de la rima y el ritmo basado en la organización de los elementos rítmicos. También, en línea con su padre, Alfredo cuestiona que:

Ciertos curiosos en América y en España, asomados al laboratorio lírico de Francia, aplicaron la flamante fórmula a nuestra poética; creyeron haber creado el *verso libre castellano*. Pero, aquello representó una seudo innovación; desde el tiempo viejo, ya se habían compuesto en español, versos a la manera del *verso sciolto italiano*. No había dicho Bartolomé Leonardo de Argensola, a fines del siglo XVI.

Por si no te hallares desenvuelto  
En consonar nuestro lenguaje, fía  
La empresa al generoso verso suelto.

Desde el carácter acentual de nuestra Métrica, el *verso libre castellano* había de significar necesariamente otra cosa; libertad en el ritmo, y no libertad en la rima. Esa revolución acentuó González Prada en su polirritmo sin rima. (González Prada, 1988, p. 166)

La cita permite inferir que la imitación del verso libre francés aplicado al castellano no consideró la diferencia de las realidades lingüísticas existentes entre ambos idiomas. Se observa que los imitadores de esta parte del mundo erraron al supuestamente innovar con la supresión de la rima, práctica que ya poseía una tradición que databa del siglo XVI, y que se apoya a partir de la autoridad de los versos de Argensola; además, preciso es señalar que es la misma cita que emplea Manuel González Prada en la segunda parte de *Exóticas*, es decir, en la sección subtitulada “Sin rima” y que ofrece la práctica de los poemas polirritmos. Asimismo, la eliminación de la rima de los “seudo innovadores”, desde el razonamiento de Alfredo, implica su reducida comprensión de lo que significó el verso libre francés. Así, concluye que el verso libre escrito en español no se funda en la liberación de la rima, sino en la “libertad” del ritmo. Esta comprensión del modo de operar del verso libre en español, según Alfredo, es acertada por Manuel González Prada.

No considero simples coincidencias estas primeras ideas que Alfredo González Prada plantea sobre el polirritmo sin rima en relación con las de su padre; principalmente, porque se puede deducir que el primero contaba con los documentos y fuentes directas con las que trabajó don Manuel. Esta condición, a la vez, permite señalar un conocimiento directo sobre el polirritmo sin rima elaborado por su padre y que Alfredo pretende exponer con esmerada fidelidad. Se trata, desde las intenciones de Alfredo, de proponer en qué consiste el verso libre, el polirritmo sin rima, en función del ideario Manuel González Prada. Por ello, un cuarto punto que se identifica en la poética del polirritmo consiste en el efecto que producen la organización de los elementos rítmicos en el poema. Dicho efecto es diferente del que se obtiene en el poema de verso regular. Así, Alfredo González Prada señala:

En el polirritmo de González Prada, la armonía total no proviene, como en el poema clásico, de la repetición de las *melodías semejantes* de cada verso, sino de una sucesión de *melodías diferentes*. Quiero decir: versos de distintos metros, cuya artística disposición constituye la armonía total del poema. (González Prada, 1988, p. 168)

La cita hace visible no solo los aspectos relacionados con la disposición de los elementos rítmicos, sino también el factor de la diversidad de la medida silábica. Dicha diversidad que en apariencia podría resultar un obstáculo en el diseño del ritmo del poema tradicional, representa un factor importante para el polirritmo sin rima; puesto que aquella diversidad hace posible la combinatoria de, según la cita, “melodías diferentes”. El ritmo y el valor del poema polirrítmico radicaría en la competencia del poeta para “armonizar”

las diferencias. Por lo tanto, también se puede deducir que la cuestión rítmica del polirritmo no radicará en el verso, sino en el conjunto de todo poema. Con ello, se piensa en el poema como una unidad que supera la canónica regularidad de la medida silábica para pensar en el poema desde la heterogeneidad y, a partir de ella, construir un ritmo: crear armonía en la pluralidad. En esa misma dirección, Alfredo González Prada señala:

¿Cómo, se argüirá, el poema formado por una indefinida sucesión de metros heterogéneos puede constituir una estructura armónica? Así anunciado, el polirritmo sugiere la burda crudeza de un poema bárbaro, [...]. Pero el arte del poeta vigila en la difícil arquitectura; la conveniente sucesión de los diversos ritmos, la certera preferencia en el metro de cada verso y hasta la elección de la *especie* de verso dentro del tipo escogido, formas las más adecuadas a la naturaleza de las ideas que el poeta anhela expresar constituyen el *arte* en la factura del polirritmo. (González Prada, 1988, p. 169)

Como se observa en la cita, Alfredo tomó conciencia sobre la principal crítica que se podría señalar contra el polirritmo, incluso al grado de ser considerado una práctica poética retrógrada. Sin embargo, la competencia que le concede al poeta para evitar dicho encasillamiento es cardinal; puesto que sobre aquel recae la facultad de operar, seleccionar, sobre las medidas silábicas. Con ello se infiere que el polirritmo no es una reunión arbitraria o sinrazón de diversos metros; por el contrario, es un producto elaborado por una conciencia que piensa sobre el hacer del poema: “conveniente sucesión”, “certera preferencia”, “elección” son expresiones que refuerzan la figura del poeta como orfebre del verso y del poema. Asimismo, lo que también ofrece la cita de Alfredo es la importancia de la variedad de la medida silábica, que es, sin duda, uno de los rasgos dados por el sentido común al referirse al verso libre. Este es un elemento que si bien no está presente explícitamente en el ideario de Manuel González Prada, en la práctica propiamente dicha de los polirritmos sin rima de *Exóticas* cobrarán notoriedad. Sin embargo, es preciso recordar que para González Prada la clave de las composiciones de sus poemas más que estar basada en su polimetría, radica en la forma de operar con los elementos rítmicos. Así, un cuarto punto de la poética del polirritmo se encuentra en función de la destreza, habilidad, competencia, del poeta para construir el poema polirrítmico en función del disponer y manejo tanto de los elementos rítmicos como de la pluralidad de la medida silábica.

Que Alfredo haga ostensible la plurimetría en la concepción del polirritmo, no significa que soslaye el papel del ritmo; porque, a todas luces, la misma nomenclatura de “polirritmo” evidencia la importancia que se le otorga a aquel factor que está acorde con

la propia concepción del verso, y del poema en general, argumentado por González Prada. Es más, la pluralidad o diversidad de la innovación propuesta por el ensayista peruano apunta justamente al ritmo y no a la medida silábica. Además, es la variedad operada conscientemente sobre el ritmo la que hará posible la cohesión del poema creado a partir de diferentes medidas silábicas; así como también, amplificará las posibilidades comunicativas que desea expresar el poeta. Por ello, afirma: “Se percibe ya la infinita variedad rítmica al alcance del poeta para verter la múltiple gama de sus pensamientos” (González Prada, 1988, p. 169). Así, la diversidad rítmica del poema polirrítmico abre de forma directamente proporcional un universo de ideas que el poeta en otra forma de composición no podrá comunicar, incluso si se tratara del verso regular porque este también limitaría la variedad de los elementos rítmicos y, por tanto, el mensaje que desea comunicar. Entonces, la ventaja que ofrece el polirritmo en los planos de la forma métrica y del sentido resultan superiores. Dicha ventaja conduce a Alfredo González Prada a sentenciar:

Tórnase así el polirritmo de González Prada, en un ágil y dúctil instrumento polifónico, capaz de saltar o deslizarse de un ritmo a otro, conforme al sabio capricho del poeta. Se suceden los diferentes metros en artístico eslabonamiento, obedeciendo la melodía individual de cada verso, no sólo a la fidelidad entre el ritmo interno del pensamiento de su expresión poética, sino a su relación con la armonía integral del poema. (González Prada, 1988, p. 170)

Desde esta perspectiva, un quinto punto de la poética del polirritmo se presenta como un todo organizado a partir de su flexibilidad rítmica y de pensamiento. Asimismo, que sea un todo organizado muestra que el aporte de cada verso tanto en el plano del ritmo como del sentido consiste en estar integrados en el poema como una unidad superior. Vale decir, si bien los versos que conforman el poema presentan combinaciones singulares de sus elementos rítmicos que les daría una condición de autonomía, dichos versos en su conjunto están cohesionados, por lo tanto, también sus elementos rítmicos. Esto es el resultado del quehacer del artista o, según la cita, de la paradójica frase “sabio capricho de poeta”, que implica el dominio, conocimiento, sobre los elementos con los cuales trabaja y, a la vez, su voluntad incuestionable sobre cómo organizarlos. Entonces, la elaboración o escritura de los polirritmos no obedece a un patrón o modelo establecido, sino a la libre y consciente organización del poeta sobre los elementos rítmicos. Así, el polirritmo pretende constituirse como el verdadero verso libre en el idioma español fundado en la libertad de los ritmos, sus elementos rítmicos, del acento de intensidad; y

no en la libertad de la rima o de la irregularidad de la medida silábica. Planteamientos que van acorde con lo defendido por Manuel González Prada y por el propio Alfredo. Se concluye, sin ambages, que el polirritmo sin rima de Manuel González Prada se convierte en la primera conciencia del verso libre y de la necesidad de postular una modalidad versal que se inscriba en la realidad métrica y lingüística del idioma español.

Finalmente, la poética del polirritmo no puede estar completa sino se identifica en qué consiste la calidad del mensaje del poema polirrítmico más aún si este permite verter la pluralidad de pensamientos del poeta. Así, para González Prada el arte se cimenta en dos principios: “la verdad en la idea, la claridad en la expresión” (1985b, p. 157); en esa misma dirección, en sus notas sueltas reunidas bajo el rótulo de *Memoranda*, sobre el acto de escribir indica que se sintetiza en la “sinceridad en el fondo y claridad en la forma” (1985b, p. 208). El fondo y la forma en ambas citas resultan medulares para el poeta de *Minúsculas* y con características establecidas: sinceridad y claridad respectivamente. En otras palabras, el escritor asume la misión de comunicar su mensaje de la manera más directa para que pueda ser comprendido en toda su dimensión por parte de sus receptores. Estos últimos recibirán el mensaje libre de interferencias o de opacidades que lo alejen de la “verdad” que el poeta quiere transmitir. Así, la relación comunicativa entre el poeta y sus lectores será directa, el poema será un vehículo que debe expresar un mensaje diáfano, vale decir, el fondo y la forma contribuyen a su transparencia. Esta visión sobre el poema le permite señalar a González Prada que

Una poesía verdaderamente humana concluirá por abandonar como juegos pueriles la aliteración, el asonante y el consonante, para sustituirlos por el ritmo. Valmiki, Homero, Virgilio, Klopstock y Milton no necesitaron de consonantes en sus versos. El poeta del porvenir dejará esos adornos hechizos, esos atavismos [inconcluso en el original]. (González Prada, 1985b, p. 218)

Los artificios formales y la oscuridad del mensaje, según González Prada, no corresponden con su idea de poesía. Además, su reflexión apunta hacia lo que denomina como “una poesía verdaderamente humana”; en otras palabras, que sea verdaderamente humana implica que se dirige a todos los hombres sin distinción, por lo tanto, dicha poesía será capaz de hablarle a todos. Visto así, el poeta –acaso también el poeta universal, por ello la referencia en la cita a Homero o Virgilio– que desee dirigirse a la humanidad abandonará el ripo o los ornamentos del mensaje del poema y se centrará en uno de los ejes claves para el poeta de *Exóticas*: el ritmo.

A partir de lo anterior, el polirritmo sin rima, por extensión, buscará, dada la pluralidad de ideas que recepciona en sus versos, centrarse y explotar el trabajo con el ritmo y dejar de lado los artificios formales entre ellos el más llamativo consiste en abandonar la rima. Así, el polirritmo sin rima constituye el vehículo comunicativo que con mayor flexibilidad y libertad opera con los elementos rítmicos; además, en el plano del mensaje está llano a ser el molde de expresión de los diversos pensamientos o ideas del poeta. Entonces, se puede proponer como sexto punto de la poética del polirritmo que este se aproxima al ideal de la poesía humana tanto en sus planos de la forma como del contenido. El polirritmo sin rima se postula en el ideario de Manuel González Prada como una propuesta versal funcional y equivalente del verso libre escrito en lengua española. Este poeta se convierte con sus definiciones esenciales en una de las primeras consciencias del verso libre en el Perú.

## **2.2 Abraham Valdelomar y la implícita conciencia versolibrista**

En el primer capítulo se presentó que, desde la visión historiográfica de Augusto Tamayo Vargas, Abraham Valdelomar representa una de las primeras manifestaciones de la práctica del verso libre en el Perú. La propuesta de Augusto Tamayo partía de la revisión de determinados poemas como, por ejemplo, “Luna Park”. Esta realidad conduce a explorar si en su vasta producción ensayística Valdelomar se concentró en reflexionar sobre la naturaleza del verso libre. Sin embargo, al igual que Manuel González Prada, el poeta de “Tristitia”, no posee ensayo alguno cuyo tema central aborde dicha práctica versal. Asimismo, en la lectura de sus ensayos no se identifica de manera directa la mención del verso libre o de otro término que para nuestro autor sea su equivalente, como el caso de González Prada con su polirritmo sin rima. Entonces, una lectura inicial podría cuestionar la conciencia versolibrista de Abraham Valdelomar. Empero, que Valdelomar no se refiera explícitamente al término verso libre no significa que él haya sido ajeno a dicha práctica, más aún si estaba asociada a la forma o composición del poema; eje temático fundamental para nuestro poeta. Así, el análisis de sus ideas sobre el ritmo, el arte y la poesía, va a revelar de manera implícita su poética y posición ideológica sobre el verso libre. Reconstruir dicha poética es el propósito de este apartado. En primer lugar, se examinará su concepción del ritmo desarrollada en *Belmonte, el trágico* (Valdelomar, 2000d); y, en segundo lugar, su concepción de poema y poesía en sus diversos ensayos;

dicha concepción, además, se encuentra vinculada con el primer punto. A partir de esta revisión se podrá inferir la poética del verso libre de Abraham Valdelomar.

Comprender la concepción del ritmo para Valdelomar remite al primer apartado titulado “Consideraciones sobre el ritmo” de su ensayo *Belmonte, el trágico*. El ensayista se centra en establecer que el ritmo es un fenómeno que se encuentra en todas las actividades humanas, así como también en todos los elementos de la naturaleza. Valdelomar sostiene que el ritmo modela desde los objetos más sencillos e ínfimos hasta aquellos que son expresión suprema de la divinidad (Valdelomar, 2000d, p. 27); así, el ritmo constituye la esencia de toda realidad existente. Sin embargo, que el ritmo conforme cada una de las realidades del mundo, no significa que aquel se encuentre en los mismos niveles; por ello señala: “Dios es el límite de un ritmo que empieza a vibrar en la forma imperfecta. Así, la evolución de la materia, [sic] es el recorrido de una escala rítmica” (Valdelomar, 2000d, p. 27). Al señalar la existencia de una escala cuyo límite es Dios, el poeta de “Tristitia” plantea que el ritmo es un proceso, un movimiento, que conduce desde la “imperfeción” hacia Dios; por tanto, es un ritmo de naturaleza dinámica y, a la vez, ascendente: “Cada ser perfecciona su ritmo y lo aporta al ritmo común, en el camino hacia Dios” (Valdelomar, 2000d, p. 27). Lo que revelan estas primeras ideas es una concepción del ritmo que no se restringe al plano métrico, vale decir, el ritmo de Valdelomar apunta a una dimensión vital y no únicamente a la alternancia de tiempos marcados y no marcados. Por supuesto es importante remarcar que el ritmo métrico forma parte de este ritmo general desarrollado por Valdelomar, por lo tanto no es soslayado ni mucho menos reducido a lo privativo.

Si el ritmo se encuentra en todos los fenómenos, entonces, en el arte se encuentra una de sus expresiones más importantes en el recorrido de su escala. Así, para nuestro poeta, cada obra de arte manifiesta un estadio del movimiento del ritmo y como tal “debería impresionar igualmente a todos los espíritus” (Valdelomar, 2000d, p. 28). Esta información permite proponer dos ideas; la primera, al ser el arte el producto de la evolución de una escala del ritmo, entonces, ello podría conducir a la existencia de niveles en la valoración de la obra de arte. Es decir, en la forma en la que se recibe dicha obra. La segunda idea aborda específicamente un fragmento de la última cita: “debería impresionar...”; dicho condicional evidencia que Valdelomar es consciente que no toda obra de arte lograría despertar tal efecto. La pregunta que surge apunta a la calidad de la escala rítmica en la que se inscribe el producto de la obra de arte; sin embargo, Valdelomar traslada la respuesta fuera de la escala evolutiva del propio arte porque de

hacerlo resultaría contradictoria su siguiente idea: “No hay arte grande o pequeño si se considera que el arte es en todas y cada una de sus manifestaciones, la evolución de un ritmo” (Valdelomar, 2000d, p. 28). Es precisamente en el traslado hacia la recepción de la obra de arte en el que Valdelomar encuentra la solución de las gradientes de la obra de arte. Vale decir, en sí misma no existe obra de arte grande o pequeña, pero su recepción hace que existan niveles o que no produzca el mismo grado de impresión de un sujeto a otro. Por ello, Valdelomar señala: “Mas ocurre que cada persona tiene un sistema rítmico determinado; este aspecto, esta proporcionalidad rítmica individual, es lo que constituye la *personalidad*” (Valdelomar, 2000d, p. 28). Desde esta propuesta, en el propio sujeto se encuentra el filtro que permite comprender o valorar el arte; en otras palabras, en función de dicha proporcionalidad rítmica, que además define la personalidad del sujeto, se comprende que la obra de arte no genere el mismo efecto de impresión en todos. De la cita también se desprende, acorde con su ideario, que el ritmo forma parte de todas las realidades del mundo, por lo tanto, el hombre también se integra en esta concepción.

Si el hombre se convierte en el argumento para sostener la diversidad rítmica que conduce a una pluralidad de personalidades como hombres existen, entonces, Valdelomar va a proponer una clasificación general sobre estas, a saber: habilidad, inteligencia, talento y genio (Valdelomar, 2000d, p. 29). De todos estos, por supuesto, resaltan los dos últimos, sobre todo el genio porque tiene la capacidad de conmovirse “con todos los ritmos” de la naturaleza, su escala rítmica es mucho más amplia. Por lo tanto, es también capaz de aprehender el ritmo propio de la divinidad, mucho más que aquel que se mueve en las coordenadas del talento. Asimismo, la materia prima de la creación del talento y del genio es la naturaleza. En ella se pueden encontrar dos tipos de ritmo: el ritmo preexistente y el ritmo por plasmarse (Valdelomar, 2000d, p. 30). El primero, como su nombre lo indica, es un ritmo por descubrirse, su existencia está oculta en la naturaleza y por lo tanto el sujeto en la escala rítmica del talento podrá revelarlo. El segundo es un ritmo que no existe, que está por crear; este ritmo, además, es producto del genio; puesto que para este último la naturaleza se convierte en un conjunto de ritmos parciales con los cuales operar para crear uno totalmente nuevo (Valdelomar, 2000d, p. 31). Así, en la línea de la propuesta de Valdelomar, el artista genio, a diferencia del artista talentoso, no genera admiración; por el contrario, produce desconcierto dado que sus creaciones proponen ritmos únicos, no conocidos o comprensibles necesariamente por los demás sujetos. En la relación de la escala de los ritmos del sujeto —en las que destaca el talento y el genio— con estos dos tipos de ritmos de la naturaleza, sobresale la obra genial. Esta es “la creación

de nuevas proporciones rítmicas; es no ya ir contra el ritmo natural sino superarlo, no destruir el existente sino enriquecerlo” (Valdelomar, 2000d, p. 32). Entonces, la obra genial es un producto que conjuga los ritmos del sujeto creador con los que ofrece la naturaleza, el producto creado, la obra genial, ofrece, según Valdelomar, tres tipos de ritmos: natural, inteligente y supremo. Estos, además, representan para el autor de *Belmonte, el trágico* “tres etapas sustantivas del espíritu humano” (Valdelomar, 2000d, p. 33). Así, el artista genio debe plasmar estos tres estados en su obra genial. Cada uno de ellos, entonces, revela el camino del movimiento ascendente hacia el ritmo perfecto que es Dios. En esa línea, el primer ritmo, el natural, es aquel que se manifiesta en la naturaleza en cuanto tal y “está al alcance de todos los espíritus” (Valdelomar, 2000d, p. 34); asimismo, está caracterizado por ser armonioso y agradable. Este primer ritmo es el más inmediato y se deduce también que al ser el más accesible a todos los sujetos puede producir la conexión empática con la obra genial. El ritmo inteligente es el resultado de una conciencia que delibera, es un proceder razonado fundado en una intencionalidad, por ello que para Valdelomar: “El *ritmo inteligente* es la obra de arte” (Valdelomar, 2000d, p. 34). El ritmo supremo es la naturaleza mostrando toda su complejidad, intensidad e incluso su cara contradictoria: “es la Naturaleza que abre su cerebro” (Valdelomar, 2000d, p. 34). La obra de arte genial opera con todos estos ritmos, pero sobre todo con este último dado que no obedece a pautas preestablecidas y lo que busca el genio es aprehender, darle forma a una realidad inefable.

Esta síntesis de la concepción del ritmo en Valdelomar permite extraer tres ideas medulares para reconstruir su poética del verso libre. La primera, que ya se ha referido líneas atrás, muestra un tratamiento sobre el ritmo que va más allá de los planteamientos métricos o formales. El ritmo abarca dimensiones vitales, espirituales, la naturaleza misma, incluso organiza la acción o proceder del hombre. En otras palabras, es la visión del ritmo como el gran orquestador del universo todo en el que cada una de sus partes (naturaleza y humanidad) se encuentran articuladas en función de sus escalas. Asimismo, se desprende una concepción sistémica y orgánica que remite a un mirada armónica del mundo. Una segunda idea se centra en la noción de ritmo inteligente definido como obra de arte, es decir, si este ritmo opera a partir de un conjunto de ritmos preexistentes y obedece a una intencionalidad, entonces, resulta válido extrapolarla hacia la producción de obras de arte que operan a partir de una tradición que es reformulada y recreada. Así, extendiendo esta idea a la métrica tradicional, el ritmo inteligente trabajaría sobre aquella a partir de los metros, rimas, estrofas, conocidas y así crear obras artísticas, poemas,

originales. Además, para Valdelomar la obra de arte puede ser original sin llegar a ser genial, ya que “la originalidad no es más que la combinación nueva de valores rítmicos” (Valdelomar, 2000d, p. 34); planteamiento acorde con el modo de operar del ritmo inteligente. La tercera idea refiere al ritmo supremo que no obedece a reglas, normas e incluso a una tradición existente para la producción de su objeto artístico. Este tipo de ritmo crea, en otras palabras, a partir de lo no existente para una determinada comunidad y, por tanto, genera tensión o ruptura. Si este ritmo crea lo nuevo, entonces, estaría cercano al ideario del verso libre como aquel que no sigue una preceptiva o un conjunto de reglas y que se evidencia en su alejamiento de la tradición del verso regular. Es muy cierto que, de manera explícita, Valdelomar no relacionó el ritmo supremo con el verso libre; sin embargo, es válido establecer dicha asociación a partir de la cercanía de sus concepciones, así como también por la misma premisa del ritmo como parte esencial de los procesos artísticos, humanos, que, por tanto, también correspondería al verso libre.

Estas ideas que Valdelomar formula sobre el ritmo resultan, a todas luces, elucubraciones pertinentemente elaboradas colindantes con la abstracción; sin embargo, constituyen el punto de partida para la revisión de otros ensayos en los que se centra en temas concretos sobre su preocupación por la literatura, la renovación de la tradición y las cuestiones relacionadas con la métrica e implícitamente sobre el verso libre. Así, en su ensayo “Diálogo sobre manido tema”, Valdelomar afirma que forma parte de una nueva generación de escritores que representan la modernización de una literatura, según sus palabras, “del *seviche* y de los *olluquitos con charqui*” (Valdelomar, 2000b, p. 548). Asimismo, afirma que dicha renovación consistió en la incorporación de valores estéticos entre los que destacan la ironía, la sugerencia, la emotividad, el humor, la serenidad y la sinceridad. Esta última resulta clave para el poeta porque identifica que en su contexto se produce una literatura peruana fundada en la mala imitación, tal cual resalta en su discurso “De cómo nace un nuevo poeta” (Valdelomar, 2000b, p. 552); además, critica que dicha imitación se centre en seguir a los poetas españoles y no a figuras relevantes como Verlaine y Baudelaire. Entonces, en la línea de Valdelomar, se infiere su propuesta de un cambio sustancial en la tradición literaria que sirve como referente de la modernización de nuestra literatura. Así, mirar hacia la literatura francesa de finales del siglo XIX implica también asimilar el repertorio europeo más renovador tanto en la forma y en el contenido. Asimilar y aprender son puntos cardinales en el razonamiento de Valdelomar pues trascienden el mero ejercicio imitador que tanto critica: “Así como soy resueltamente opuesto a que se imite, soy preconizador incansable de que se les lea,

porque la lectura de los maestros enseña, no a imitar sino a depurar el espíritu” (Valdelomar, 2000b, p. 553). La lectura de los más importantes escritores es para nuestro autor la garantía de la renovación de la literatura peruana. Asimismo, esa renovación, acaso, debería empezar también en el terreno de la forma; vale decir, en el plano de las experimentaciones métricas o de la composición del verso.

Esta última afirmación encuentra asidero en los comentarios que plantea a propósito de su ensayo titulado “Enrique Bustamante Ballivián”. En esa línea, cuando aborda el poemario *Elogios* (1910), Valdelomar resalta la originalidad que identifica en el plano de la forma y la experimentación que ofrece Bustamante:

Por primera vez en la poesía nacional, el poeta se liberta de la monotonía de los antiguos métodos. La cadencia es la obra menos uniforme, sin la *simetría* fonética que tanto gustara en tiempos de Espronceda, y que hoy produce el efecto de cosa monótona, amanerada e incolora. ¿Cuántas vulgaridades nos han dicho espíritus selectos, por no haberse querido libertarse del tiránico yugo del consonante; por no haber roto a voluntad la cadencia de una armonía convencional y escolástica, y por tanto, niveladora y presionante? (Valdelomar, 2000d, p. 224)

Es relevante la posición que asume Valdelomar sobre la necesidad de abandonar las reglas o las preceptivas vinculadas con una forma de composición del verso, del poema, que resultan limitantes para representar un nuevo contenido. Se infiere de la cita que escribir versos con formas ya consideradas caducas significaba comunicar un mensaje carente de valor. Además, se identifica el desinterés que percibe Valdelomar de los demás escritores que no desean arriesgar e innovar sobre la forma métrica o, según la cita, dejar la rima consonante. Asimismo, la crítica que realiza Valdelomar sobre la simetría fonética del verso es medular, puesto que se puede colegir su orientación hacia la diversidad, flexibilidad que posibilitarían evitar la rigidez y monotonía que es el centro de su crítica; a ello se suma que permitiría la incorporación de temas novedosos; así como también la renovación de la poesía que también es uno de los puntos claves de su preocupación sobre la literatura peruana. Resulta preciso señalar que *Elogios* de Bustamante Ballivián es un poemario escrito con sonetos; así la experimentación y novedad que detecta Valdelomar en *Elogios* parte de una forma de composición fija, el soneto, a partir de la que se ejecutan variantes, una de ellas, la más representativa, es abandonar la rima consonante; acaso, acorde con el verso liberado defendido por el simbolismo francés.<sup>41</sup> En este marco, la

---

<sup>41</sup> Véase la Introducción de este trabajo.

lectura de Valdelomar por la libertad, la renovación, flexibilidad en la escritura del verso apuntaron cada vez a su adhesión por marcar distancia de la tradición y sintonizar con las nuevas propuestas estéticas que empiezan a adquirir un lugar central como es el caso del futurismo:

Además, en lo que a la libertad de expresión artística atañe, estoy con los futuristas: la vida moderna, completamente distinta de la precedente, no puede valerse de los mismos medios expresivos; yo con los innovadores, creo que sólo intervienen hoy en nuestro mundo nuevos valores naturales, como la velocidad, por ejemplo, no: el cambio va más allá, es más trascendental, está en el alma misma. (Valdelomar, 2000d, p. 224)

De la cita se observa el reconocimiento de la necesidad de ir a la par de la nueva realidad que ofrece la modernidad. Esta necesidad en el plano de la literatura se traduce en la búsqueda, por lo tanto experimentación, de recursos formales que posean la capacidad de estar en el mismo nivel que exige su contexto. Asimismo, Valdelomar toma posición y se asume como parte del grupo de los innovadores, a la vez que propone que la labor no deberá reducirse a lo formal o a la técnica; por el contrario, implicará un cambio en la actitud del artista, un cambio integral. Vale decir, la vida moderna implica una transformación que abarca todos los planos. No se puede ser moderno de manera parcial; por ello su incomodidad cuando señala:

Se usan aún –¡oprobio!– el verso alejandrino, la técnica miguelangelesca, los seis órdenes arquitectónicos y las leyes armónicas de Palestrina. ¿Hay semejanza alguna entre una batalla de cinco millones, en nuestros días, con aeroplanos, ametralladoras, explosivos; o una lucha naval de monstruosas ciudades flotantes, veloces y sombrías; y los encuentros de los soldados de Jerjes y Leónidas, luchando con lanzas y escudos, o las latinas naves gráciles e inofensivas de la Roma antigua? ¿Por qué expresarles entonces con los mismos métodos? (Valdelomar, 2000d, p. 225)

Entonces, en el caso de la poesía, emplear el verso alejandrino no sería pertinente si va a ser la forma expresiva para representar temas propios de la modernidad. A partir de lo anterior, es posible indicar que el verso libre sería, según el razonar de Valdelomar, la forma versal propicia del sentir moderno. Sin declararlo de manera directa, Valdelomar parece pensar en el verso libre cuando afirma que: “Es necesario, pues, crear un nuevo arte, tan sincero como el antiguo, pero más en armonía con el sentir moderno. Expresar espontáneamente las ideas, libertarse del prejuicio académico y el yugo clásico; ser libres, veloces y concisos” (Valdelomar, 2000d, p. 225). Conjunto de ideas que remarcan las

características de la libertad tanto en la ejecución del verso como en el fluir del mensaje; superación, acaso ruptura, de los moldes tradicionales; y un arte en relación directa con los tiempos modernos.

Finalmente, se puede afirmar que la conciencia versolibrista en Abraham Valdelomar se manifiesta de manera implícita y permite deducir que en su ideario el verso libre es el resultado de la necesidad de renovación poética y artística en general. Así, su poética del verso libre se puede caracterizar a partir de tres puntos. En primer lugar, se infiere que el verso libre forma parte de un proceso de renovación y modernización exigidos por Valdelomar y que está acorde con el nuevo contexto literario y artístico. Vale decir, tomar posición por el verso libre implica estar insertos y en diálogo con las preocupaciones culturales en el Perú de inicios del siglo XX. En segundo lugar, se deduce que el verso libre forma parte de ese proceso de evolución del ritmo que Valdelomar identifica con el ritmo supremo, es decir, aquel que se construye sin seguir modelos establecidos y que genera ruptura respecto de la tradición, así como también de quienes forman parte de ella. En tercer lugar, se colige que el verso libre posee un ritmo, pero este no se restringe a la concepción de la alternancia o regularidad de las cláusulas o de los tiempos marcados. El ritmo del verso libre consistirá en un movimiento de flexibilidad y fluidez tanto a nivel lingüístico como del sentido, sin ataduras; es el resultado, en el razonamiento de Valdelomar, del hacer del ritmo del genio. Constituye en función de esa libertad la escala rítmica más elevada. Entonces, en el plano de las ideas, de las definiciones esenciales, el verso libre se labra un lugar en el pensamiento de Abraham Valdelomar.

### **2.3 La conciencia versolibrista de José María Eguren**

La lectura de Renato Guizado Yampi (2017), presentada en el capítulo anterior, muestra la progresiva irregularidad métrica que ostentan los versos de José María Eguren. Vale decir, uno de los principales aportes del crítico consiste en sentar las bases para un estudio del versolibrismo en la poesía del autor de *Rondinelas*. En esa línea, resulta válido identificar cuáles fueron las ideas que sobre el verso libre concibió José María Eguren. Los documentos que se emplearán para esta labor están conformados por sus ensayos reunidos con el nombre de *Motivos*, así como también sus cartas (Eguren, 2015b). Dicha concepción permitirá una comprensión del fenómeno versolibrista no solo en sus versos,

tarea relevante que inicia Guizado; sino también en el ideario del poeta. Este último propósito es lo que se pretende desarrollar en este apartado.

En primer lugar, al igual que Abraham Valdelomar, José María Eguren no tiene un documento concreto en el que reflexione sobre el fenómeno versolibrista como eje central. Sin embargo, que no haya dedicado conceptos o definiciones sobre el verso libre, no implica que desconociera esta práctica versal. Eguren revela que posee plena conciencia sobre el verso libre tal como se evidencia en la carta que le envía al poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, fechada el 27 de julio de 1926:

Frecuentemente me han traído noticias tuyas amigos escritores. Un día me llegó *El vuelo de la noche*. Siempre el torrente de penetraciones, Emerson de la poesía: un libro en una foja. Esto se lo escribo con toda la verdad, aunque desearía detallarlo para que viera mi comprensión. Se ve que prefiere el verso libre; yo también lo prefiero pero en este libro tiene poesía aconsonantadas tan armoniosas que prueban su don musical y su maestría de todas las formas. (Eguren, 2015b, p. 266)

En la cita, resulta explícita su adhesión al verso libre, así como también su “preferencia”, estas dos ideas son relevantes por dos razones. La primera sitúa a Eguren, según el año de la carta, en el contexto de las denominadas vanguardias históricas; en dicho escenario la práctica del verso libre ya estaba consolidada en el espacio hispanoamericano (Lino, 2021a, p. 172). Por ello, su preferencia está acorde con una forma de composición del verso que ya goza de un prestigio y desarrollo mayores. La segunda razón muestra a un José María Eguren que tres años después en *Sombra y Rondinelas* hizo patente su adhesión al verso libre con la publicación de poemas caracterizados por su marcada polimetría. Sin embargo, de la cita también se identifica la atención de Eguren sobre la base fónica de la poesía de Ercasty; es más, Eguren alaba la manera en la que el poeta uruguayo opera con rimas de esa naturaleza, realidad que le permite al peruano no solo identificar la característica de la musicalidad del verso de Ercasty, sino también hacer ostensible la preferencia del propio Eguren por dicha característica. Además, preciso es subrayar que, tal como se verá en el siguiente capítulo, el verso libre de Eguren continuará operando con la musicalidad, vale decir, con la base del verso libre fónico según la tipología de Isabel Paraíso (1985).

En segundo lugar, a partir de la cita e ideas anteriores, la concepción del verso libre para el poeta de *Simbólicas* no se encuentra alejada del proceso de composición del verso regular. En ambos casos, el componente de la musicalidad es ineludible. Por ello,

en sus distintos ensayos, dicha musicalidad será el tema central. Así, en “Arte inmediato” Eguren plantea que aquella posibilita sentir y percibir la intensidad comunicativa del verso, si este carece de musicalidad, entonces, no se puede considerar como poesía o al menos no directamente como tal (Eguren, 2015b, p. 84). Para los intereses de este apartado, se puede inferir que incluso el verso libre necesita de dicho elemento, así como también, se convierte en el factor que inscribe al verso libre en las coordenadas de la poesía. Así, la musicalidad permite que el verso libre se convierta en modalidad versal de expresión de la poesía. En “Arte inmediato”, Eguren también sostiene que la poesía al trabajar con la palabra y la música opera con dos planos: la intelección y la percepción respectivamente. Desde sus propuestas, la primera está vinculada con la palabra ya que esta permite comprender su dimensión estética; la segunda, la percepción asociada a la musicalidad hace posible que la belleza se pueda sentir, aprehender: “La palabra hace comprender la belleza y la música sentirla” (Eguren, 2015b, p.85). En el terreno del verso libre, se puede deducir que el plano musical juega un papel relevante para producir y generar su percepción; en otras palabras, aquel plano garantiza que el verso libre se pueda “sentir” como verso. La musicalidad, además, le proporciona la cohesión al poema versolibrista, incluso se puede inferir que le brinda un impulso métrico como percepción objetiva del movimiento rítmico del poema. Ello, además, sumado al componente de la palabra, dado que esta es la materia principal para construir el poema y, por extensión, el poema versolibrista.

En tercer lugar, la elaboración del poema, del verso en general y, específicamente, del verso libre requiere del conocimiento de una técnica. En el ensayo “Arte inmediato”, Eguren afirma sin ambages: “Pero el primer valor del arte inmediato lo alcanza la música, pues aunque su técnica maravilla, es el único arte que se puede realizar sin técnica” (2015b, p. 86). En su razonamiento, el poeta de *Simbólicas* permite extrapolar su idea al caso del poema, del verso en general y del libre; así, la construcción de estos últimos, a diferencia de la música, requieren de la técnica para lograr convertirse en ese arte inmediato del que tanto aboga. Vale decir, un arte que genere un efecto en el lector: comprensible y perceptible. Si bien es cierto que no precisa en qué consiste dicha técnica, es posible colegir que esta se fundamenta en el conocimiento de los ritmos fónicos fundamentales (metro, rima, acento de intensidad, estrofa) y de la selección del universo de palabras que dispone el artista. Sin embargo, esta técnica no subordina la autonomía creativa del poeta, pues su poema “se produce en un don de sentimiento libre y estético con palabras habituales” (Eguren, 2015b, p. 85). A partir de lo anterior se puede

desprender que en el terreno del verso libre, su composición no es absolutamente “libre”; por el contrario, requiere de una técnica, de un conjunto de saberes previos con los cuales operar para engastar palabra y musicalidad. Es preciso recordar, en esa dirección, que desde su primer poemario, *Simbólicas*, hasta *Sombra y Rondinelas*, Eguren evidencia su dominio, destreza, de los ritmos fónicos fundamentales y de los recursos eufónicos de las palabras que caracterizan la marcada musicalidad de sus versos que, por supuesto, incluyen a sus versos libres.

En cuarto lugar, se deduce que Eguren es consciente del cambio del arte en el contexto de la vanguardia; esto se manifiesta en su motivo “El nuevo anhelo”. Desde la lectura de Eguren, el arte nuevo, especialmente ejemplificado con la música (Eguren, 2015b, p. 112), se caracteriza por superponer, acaso volcar, una gran cantidad de elementos (imágenes, sensaciones, ideas) en obras concisas. Es decir, para el poeta peruano el arte de la vanguardia se define por su capacidad de síntesis. Por extensión, Eguren traslada su planteamiento al terreno de la poesía, de manera particular al verso. Así, señala:

Pero dan a una pieza de cortas dimensiones el valor de una extensa. Algo semejante se verifica en los versos vanguardistas. Un pensamiento estético en cada línea; lo que parece un distintivo de nuestra época, una sucesión de síntesis en el tiempo. (Eguren, 2015b, p. 112)

A partir de la cita, se reconoce que el verso que predomina en el contexto vanguardista es el libre. Entonces, se puede proponer que para el poeta peruano el verso libre se caracteriza también por su capacidad de síntesis, así como también por establecer una equivalencia entre el verso y la idea. Vale decir, que el verso libre tiende a la esticomitia: la formación de unidades idénticas entre el verso y su imagen/idea (Domínguez Caparros, 1999, p. 164). Gracias a dicho fenómeno, el sentido y la sintaxis del verso corresponden con un solo verso y no se distribuyen en otros. En la propuesta de Eguren es “un pensamiento estético en cada línea”, esta última sería el equivalente al verso. Así, este rasgo resulta relevante para comprender cómo entiende Eguren el verso libre que se práctica en el escenario de las vanguardias y, acaso, comprender también si esta forma de concebirlo se operativiza en su propia práctica versolibrista. Este será uno de los ejes del tercer capítulo.

Finalmente, en quinto lugar, en su motivo “Ideas extensivas” Eguren señala: “Todo arte es poético; un vuelo fino y absoluto; su libertad corta la red, la métrica y la

rima son sus pajes” (Eguren, 2015b, p.138). La cita aborda de manera directa la función que deberán desempeñar los elementos más característicos del verso tradicional, a saber: la métrica y la rima. En la propuesta de Eguren, estos se encuentran subordinados o al servicio del arte poético. Por ello, se puede deducir que el poema puede funcionar libremente en la ausencia de aquellos; es decir, se comprende que el verso no depende de la métrica como conjunto de reglas, normas o patrones y tampoco de la rima. Idea que se condice implícitamente con la visión del verso libre imperante en el contexto de enunciación de “Ideas extensivas”, cuya datación es de 1931. Asimismo, en la cita también se observa una ilustrativa metáfora: “su libertad corta la red”. En otros términos, la libertad del arte trasciende cualquier tipo de plantilla que quiera circunscribir su autonomía creativa a un modelo determinado; así como también se puede comprender que el arte poético se libera y supera una manera de composición que va más allá del lugar común de ceñirse a una preceptiva métrica. Visto así, la libertad del poema abarca los planos de la forma y del contenido. En lo que respecta al verso, las alusiones de las ideas anteriores apuntan a un José María Eguren partidario del verso libre.

Resulta relevante culminar este apartado señalando que si bien es cierto que José María Eguren no define explícitamente qué es el verso libre, ello no significa que este sistema versal se encuentre alejado de su práctica poética. Tal como se ha rastreado, Eguren señala conocer y preferir el verso libre; así como también propone un conjunto de ideas que posibilitan deducir su sintonía con las características generales del versolibrismo. Desde esta perspectiva, más que construir una poética del verso libre en el ideario de José María Eguren, lo que se ha podido demostrar es su plena conciencia versolibrista. Realidad que permite proponer un punto relevante: en los propósitos de Eguren no hay cabida para teorizar o reflexionar sobre el verso libre en cuanto tal, porque lo que se evidencia es su adhesión o asimilación a este tipo de práctica. Vale decir, ya se encuentra internalizado en el ideario de Eguren y se desarrolla en sus poemarios *Sombra* y *Rondinelas*. Así, el verso libre se encuentra instalada en su conciencia y en su ejercicio poético.

#### **2.4 El verso libre en el ideario de César Vallejo**

La revisión de los ensayos y escritos no ficcionales de César Vallejo evidencia que una reflexión propiamente dicha sobre el verso libre no está presente. Sin embargo, es posible,

a partir de un ejercicio de inferencia, reconstruir su concepción sobre esta práctica versal; puesto que no fue ajena ni en *Los heraldos negros* ni mucho menos en *Trilce*. Asimismo, se observa que en su pensar sobre la poesía va acercándose al problema de la “técnica”, según palabras del propio Vallejo. Así, con estos dos ejes, poesía y técnica, será factible deducir y proponer su poética del verso libre.

Esta poética, considero, se va gestando desde un conocimiento de la tradición métrica. Vale decir, Vallejo se acercará de manera progresiva al verso libre desde el manejo de las reglas de versificación. En su tesis titulada *El romanticismo en la poesía castellana*, escrita en 1915, se observa, en primer lugar, lo significativo para Vallejo del aporte del romanticismo especialmente en la característica del tópico de la libertad. Esta última manifestada en la libertad del artista con relación al tratamiento de la forma del verso, vale decir, al plano de la métrica. Así, al referirse sobre el verso del cubano José María Heredia, Vallejo señala que existió en su poesía una libertad literaria que estuvo acorde con la agitación social de su tiempo (Vallejo, 1954, p. 42). Se puede desprender de la lectura del poeta de *Los heraldos negros* que tal libertad de la poesía de Heredia fue también consecuencia de su contexto; así, este último brindaría las condiciones para un arte y poesía de libertad expresiva. En esa línea, el poeta peruano argumenta: “Pues el lema de los adelantados caudillos del Romanticismo era la renovación del estilo y de la métrica en moldes de espontaneidad más libre, a fin de encerrar en ellos las nuevas actividades del siglo” (Vallejo, 1954, p. 42). Esta cita muestra de manera directa el reconocimiento de Vallejo acerca de la importancia de los escritores inscritos en el romanticismo e incluso de sus predecesores que avizoraban la imperiosa renovación de la métrica hacia una mayor flexibilidad en la composición de sus versos. Que Vallejo repare en esta última idea es relevante, porque encuentra en el romanticismo la base para adherirse y la autoridad que valida las experimentaciones a nivel de la métrica y del estilo. En esa misma línea, va a mostrar como un ejemplo de renovación al español José de Espronceda:

Basta leer *El diablo mundo* para darse cuenta de la variedad métrica, del juego maravilloso y efectista del ritmo, no menos que de la libertad bien entendida con que ha manejado la rima de modo tan intensamente musical y profundo. (Vallejo, 1954, p. 48)

La cita permite identificar la importancia de la métrica como enfoque de análisis usado por Vallejo para mostrar el aporte del vate español. Vallejo con pleno conocimiento sobre la versificación es capaz de reconocer y analizar en qué consistió el aporte de José de

Espronceda. Asimismo, es ostensible el énfasis que Vallejo le otorga al componente de la libertad que logra un enriquecimiento mayor al operar sobre la rima. El poeta de *Los heraldos negros* permite inferir, por oposición, que emplear con rigidez las reglas de la métrica no posibilita lograr ese efecto y potencial estético que sí se obtiene con la libertad de composición tanto en la variedad de medidas silábicas como con las rimas.

En su tesis, Vallejo argumenta también la existencia de las “leyes del verso”, sin embargo, estas leyes no se fundamentan en reglas o preceptivas dictadas desde la institución literaria. Por el contrario, las leyes del verso “como las leyes del lenguaje en general, están basadas en las leyes psico-fisiológicas del hombre” (Vallejo, 1954, p. 49). Es sugerente la propuesta del poeta de *Trilce*, porque atribuye las leyes del verso a una condición mental y corporal del sujeto; así como también se evidencia que equipara las leyes del lenguaje con las del verso. Esta realidad implica que subyace en su ideario la importancia del lenguaje como el material fundamental de la escritura del verso y que existe una mutua interrelación: el verso en sí mismo tiene como materia prima al lenguaje. Desde ese punto de vista, la escritura del verso se convierte en un hecho singular, único, poseedor de una naturaleza libre y, por supuesto, independiente de cualquier regla o preceptiva impuesta. El poeta de *Trilce* añade:

Cada pueblo tiene su verso, como cada individuo tiene, por lo común, su voz propia, un timbre especial en sus palabras: podría considerarse a cada forma de la métrica y del ritmo como el timbre especial de la poesía de un pueblo, así como la rima es la nota de distinción por excelencia entre los versos de música igual. (Vallejo, 1954, p. 49)

Así, tal como se aprecia en la cita, el carácter singular del verso es llevado por Vallejo al terreno de la representatividad del pueblo. Vale decir, Vallejo sostiene que cada sociedad o colectivo posee un verso característico fundado en la particularidad de los ritmos fónicos fundamentales, a saber: metro, ritmo y rima. El poeta de *Trilce* confiere a estos elementos la base a partir de la que puede establecerse la identidad tanto del verso como del pueblo que lo produce. Resulta relevante que en la reflexión de Vallejo se considere como parte relevante el trabajo con una métrica que se orienta a la flexibilidad en tanto libertad para crear poemas con variedad en la medida silábica, plasticidad en el ritmo y manejo novedoso de la rima. Es posible señalar que estas ideas presentes en su tesis van a constituir el antecedente ideológico que revela la conciencia plena que tendrá Vallejo al operar con sus futuros poemarios, especialmente los dos más cercanos a la fecha de

escritura de su tesis, a saber: *Los heraldos negros* y *Trilce*. En otras palabras, esta libertad de escritura de los versos, del poema, se va a manifestar en dichos poemarios que, como se verá en el tercer capítulo, exploran y desarrollan la práctica del verso libre. Visto así, a nivel de la escritura del verso, Vallejo estaba predispuesto a ensayar y experimentar con su potencia comunicativa tanto en la forma misma como en el contenido. Entonces, con las ideas de su tesis como antecedentes, Vallejo va forjando su camino hacia la escritura del verso libre.

En la conocida carta que Vallejo dirige a Antenor Orrego, en el contexto de la aparición de *Trilce*, evidencia que su camino hacia el verso libre significó una experiencia compleja en el que se revela, nuevamente, la importancia del tópico de la libertad, clave en las páginas de su tesis, así como también la importancia del ritmo:

El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí, una hasta ahora obligación sacratísima, de hombre y de artista ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente con su más imperativa curva de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y esta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta donde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva. (Vallejo, 1982, p. 44)

Esta cita permite identificar tres elementos claves del ideario poético de Vallejo, a saber: responsabilidad estética, la libertad y el ritmo. El primero de ellos muestra con claridad meridiana el compromiso de Vallejo sobre su propio quehacer poético, es decir, el poeta de *Trilce* es consciente de las innovaciones, experimentaciones que acaso valora como transgresiones en sus versos. Es justamente esta responsabilidad estética la que es consecuencia de su necesidad de libertad, segundo elemento relevante de la cita. Esta libertad, además, es concebida como parte inalienable de su condición tanto de hombre como de artista. Desde esa mirada, Vallejo encuentra un argumento para asumir su responsabilidad estética producto de la necesidad de su libertad artística. Sin embargo, tal libertad, contrasta con el tercer elemento: el ritmo. En otras palabras, Vallejo asume la absoluta libertad en la composición formal y temática de sus poemas, pero no es esta la misma actitud ni determinación en los fueros del ritmo. Considero que la razón fundamental de no transgredir el ritmo radica en la propia concepción del poeta que observa que el ritmo es el único elemento que posibilitaría que sus nuevas creaciones –

*Trilce*, su mayor cosecha artística, según sus palabras—, sean todavía comprendidas como poemas. Así, se colige que el ritmo para Vallejo es determinante; puesto que es el factor que le otorga el estatuto de poesía a su *Trilce*: gracias al ritmo aún se mantiene inscrito en el género lírico. A partir de lo anterior, si el ritmo es un elemento decisivo para Vallejo, entonces, se puede deducir con facilidad que será un factor constitutivo en la composición de su verso libre. Este último que pese a su condición de libertad empleará el ritmo para no desaparecer de la categoría de poesía.

En su ensayo “Universalidad del verso por la unidad de las lenguas”, Vallejo va a identificar la fuerte coherencia y cohesión que posee el poema. Desde su lectura, este último es un sistema en el que sus partes integrantes se encuentran en mutua interrelación. La ausencia de uno de sus elementos trae como resultado la pérdida de su condición de poema. En palabras del poeta de *Los heraldos negros*:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero si a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere. (Vallejo, 1973, p. 62)

El carácter orgánico que otorga Vallejo al poema contrasta con la comparación que realiza con otras entidades (animal y vegetal) con el objetivo de demostrar la imposibilidad de fragmentar el poema. Asimismo, en la cita, Vallejo presenta los materiales constitutivos del poema: la palabra, la letra, los signos ortográficos, el verso propiamente dicho. Materiales que se encuentran integrados en el poema como un cuerpo y cuya modificación, supresión, por mínima que sea atenta contra su existencia de poema como tal. La cita de Vallejo también permite inferir dos ideas importantes con relación al verso libre. La primera implica que escribir verso libre es una práctica intencional, deliberada, y que su presencia obedece también a la organicidad del poema del que forma parte. Es decir, optar por el verso libre significa que este también va a cumplir una función relevante en el sistema/cuerpo del poema. La segunda idea evidencia que, desde la concepción de Vallejo, cada elemento que integra el poema es relevante a pesar de que cada uno cumpla roles diferentes; incluso, acaso, puedan establecerse jerarquías entre ellos; pero esta no es una condición que justifique su supresión o descarte. Por el contrario, Vallejo permite afirmar la solidez arquitectónica del poema y que los materiales reunidos para su composición cumplen con una finalidad específica otorgada por el sujeto creador. En esa dirección, la escritura del verso libre va a cumplir una determinada

funcionalidad que busca la interrelación entre los distintos elementos que integran el poema; ya que en su condición de verso articula los distintos materiales que interactúan en la organicidad del texto lírico. El verso libre es importante también para Vallejo en tanto verso mas no como el centro del poema todo; dado que el verso libre es un material más para la composición orgánica del poema.

Si los materiales identificados por Vallejo resultan claves en la constitución del poema. Dichos materiales se enmarcan en el campo de la denominada técnica; este último es el segundo eje a partir del cual se puede inferir una poética del verso libre en el poeta de *Los heraldos negros*. Así, la técnica posee una característica importante para nuestro autor, porque tiene la capacidad para revelar realmente la visión de mundo, la sensibilidad de quien produce una obra de arte o, específicamente, literatura. Vallejo identifica en la técnica la prueba palpable que permite reconocer la autenticidad de quien emula un discurso de renovación y modernidad. En “Dime cómo escribes y te diré lo que escribes” de *El arte y la revolución* (1973), Vallejo señala:

La técnica no se presta mucho, como a la simple vista podría creerse, a falsificaciones ni a simulaciones. La técnica, en política como en arte, denuncia mejor que todos los programas y manifiestos la verdadera sensibilidad de un hombre. No hay documento más fehaciente ni dato más auténtico de nuestra sensibilidad, como nuestra propia técnica. (Vallejo, 1973, p. 67)

Atribuirle a la técnica la capacidad de evidenciar la verdadera sensibilidad del sujeto creador, posibilita comprender que aquella está vinculada con la propia manera de concebir la composición o escritura del poema. Así, la forma de organización del verso y del poema mismo involucra la autenticidad del artista que permitirá visibilizar qué tan acorde es con el discurso de una poesía nueva. Asimismo, las ideas de Vallejo permiten implicar que en el análisis de la técnica se puede fundamentar, además, la singularidad del estilo del escritor o artista. Este hecho es relevante dado que, a la vez, se entiende que la técnica no solo puede revelar la sensibilidad del artista; sino también su forma particular de inscribirse en un determinado contexto artístico. Por ejemplo, en esa dirección, Vallejo afirma:

Hay artistas que se inscriben como superrealistas y quisieran practicar la estética de Breton, pero su escultura, su dibujo o su literatura denuncia, por su clase de técnica – complejo concurso de profundos factores personales y sociales– una sensibilidad, pongamos por caso, impresionista o cubista o simplemente “pompiere”. (Vallejo, 1973, p. 67-68)

La opinión de Vallejo es categórica al señalar que puede existir una distancia entre lo que el artista pregona como adhesión a un determinado movimiento estético y lo que realmente evidencia su técnica. Además, esta última, como se observa, es el producto de un cúmulo de “factores personales y sociales”; afirmación que permite indicar que la apropiación de una técnica está asociada con un determinado aprendizaje, así como también a la asimilación de influencias (políticas, éticas, estéticas) presentes en su proceso de formación. Lo llamativo es que en la cita también se extrae que el resultado de ese proceso formativo puede no tener los resultados esperados. Así, existe una disonancia entre creer formar parte de una determinada estética y los resultados de la propia práctica creativa que incluso tiene un resultado peyorativo (“pompiér”) o desfasado, opuesta a la tan pretendida modernidad.

Para Vallejo la técnica ocupa un lugar cardinal, se convierte en un eje que se encuentra íntimamente ligado con la sensibilidad, el modo de composición, la etapa formativa y la orientación estética del artista, del escritor.

Creen muchos que la técnica es un refugio para el truco o para la simulación de una personalidad. A mí me parece que, al contrario, ella pone siempre al desnudo lo que, en realidad, somos y adónde vamos, aún [sic] contradiciendo los propósitos postizos y las externas y advenedizas cerebraciones con que quisiéramos vestarnos y aparecer. (Vallejo, 1973, p. 68)

Visto así, la técnica no es simplemente un procedimiento, una mera estrategia o el empleo de determinados recursos o materiales con los que opera el escritor; por el contrario, Vallejo plantea que la técnica se encuentra en una relación directamente proporcional con la autenticidad del artista; y es en función de esta que es posible inferir que la disposición, organización, de los materiales artísticos responde a la verdadera sensibilidad creativa del sujeto. La técnica resulta valiosa para Vallejo, ya que es capaz de evidenciar la sensibilidad y autenticidad del artista; así, esta técnica es la que opera con uno de los materiales medulares de los que se sirve el poema, a saber: la palabra. Para el poeta de *Trilce*:

Se olvida que la fuerza de un poema o de una tela arranca de la manera con que en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra. Y el material más simple y elemental del poema es, en último examen, la palabra como lo es el color en la pintura. El poema debe, pues, ser concebido y trabajado con simples palabras sueltas, allegadas y ordenadas artísticamente, según los movimientos emotivos del poeta. (Vallejo, 1973, p. 70)

La cita de Vallejo, a todas luces, alude al nivel de la composición de la obra de arte. Allí se hace ostensible que parte de la potencia comunicativa y estética del poema radica precisamente en la *dispositio* de sus materiales: la palabra. Asimismo, permite indicar que para lograr dicha potencia no es necesario recurrir a elementos muy elaborados; por el contrario, se puede obtener con materiales sencillos como, por supuesto, la palabra. Es más, su propuesta justamente enfatiza en la sencillez de los materiales y en su respectiva organización, en función de la subjetividad y creatividad del artista, para producir un verdadero poema. Así, la facultad creativa del poeta no radica en los insumos sofisticados que emplea, sino especialmente en su técnica, en su habilidad, guiada por su dimensión subjetiva. Esta afirmación es relevante, pues, permite explicar el porqué de la oposición de César Vallejo respecto de la denominada “poesía nueva”. Asimismo, en el terreno del verso permite también comprender que su funcionamiento apunta a su libertad compositiva mucho más cercana a una espontaneidad de los “movimiento emotivos del poeta”; a ello sumado el uso de la “palabra suelta”. Estas últimas ideas permiten colegir la posición y concepción de Vallejo más cercana al verso libre que a un verso regido por reglas convencionales de versificación.

Tal como se ha planteado en el párrafo anterior, si para Vallejo la poesía y el arte en general requieren de materiales simples y de la habilidad creativa del artista para disponerlos en el poema, entonces, se comprende la razón de su rechazo acerca de la denominada “poesía nueva”. El poeta de *Los heraldos negros* es categórico en su artículo del mismo nombre, “Poesía nueva”, al señalar que:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, jazz band, telegrafía sin hilos”, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras. (Schwartz, 1991, p. 445)

Esta poesía, se observa, no debería poseer el adjetivo de nueva por el hecho de utilizar el universo de palabras que provienen de una determinada área (ciencia e industria) que representa lo característico inmediato o contemporáneo de una época. Es decir, Vallejo comprende que no existe una correspondencia directa entre la novedad del léxico y la valoración de una poesía nueva. Desde su perspectiva, la cuestión de una poesía nueva, por extensión también de una literatura, consiste en que lo inmediato que ofrece una época

como material del arte sea aprehendido por la subjetividad del artista y, en palabras de Vallejo, “convertidos en sensibilidad” (Schwartz, 1991, p. 445). Vale decir, que el artista procese los nuevos materiales para dotarlos de una sensibilidad representativa acorde con el efecto que produce la nueva realidad en cuanto tal. Así, Vallejo indica que “Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera oscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva” (Schwartz, 1991, p. 446). Visto así, esta poesía nueva se caracteriza por generar la sensación o la experiencia de la realidad nueva en consonancia además con una sensibilidad nueva. No es suficiente, entonces, que la palabra nueva esté presente en el poema, porque no garantiza que este último posea una sensibilidad capaz de ser identificada como diferente o distintiva:

La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana y a primera vista se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna. (Schwartz, 1991, p. 446)

En la cita, las pretensiones de la poesía “nueva” –cuya referencia inmediata en el contexto de Vallejo apunta a las vanguardias históricas– son cercanas a la idea de la dificultad como equivalente a calidad poética; así como también lo sobrecargado como atributo del genio creador. Por el contrario, para Vallejo la dificultad y lo sobrecargado del poema “nuevo” constituyen un lastre y no pueden ser los indicadores de la nueva poesía ni mucho menos de una nueva sensibilidad. Él considera, según la cita, que el arte basado en esos dos rasgos evidencia una pseudo superioridad. Por el contrario, su posición plantea, en concordancia con sus argumentos, que el poema nuevo es consonante con una sensibilidad nueva, la que es comprendida como “simple y humana”. Vale decir, no llama la atención por los artificios, alardes o la “novedad” de su material que para su construcción emplee; más bien, genera atracción por ser percibida incluso como clásica o “antigua”, según las palabras del propio poeta. En esta dirección, es congruente con su ideario sobre la utilización de los materiales más simples, fundamentales, modelados por la sensibilidad del creador y de su respectiva facultad.

Si se extrapolan estas ideas al terreno del verso libre, es posible deducir, en primer lugar –en función de su calidad de verso y portador de la materia prima del poema: la palabra– que su uso está signado por la manera en la que el poeta lo emplea en el cuerpo del poema y no por su presencia en sí mismo. En otras palabras, el verso libre es un

material más con el que cuenta el poeta y su aporte al poema, insistimos, no radica en su presencia *per se*, sino en la función que cumple en el poema modelada por la sensibilidad del escritor, por su subjetividad. En segundo lugar, el verso libre, se colige, no genera para Vallejo novedad y no dota al poema de esa cualidad. Es un elemento más de la composición del poema que, además, al recordar la cita de la carta a Antenor Orrego, también está articulado por un ritmo que no se circunscribe únicamente a la aplicación de reglas; sino a la libertad del movimiento y sensibilidad del poeta. En tercer lugar, el verso libre contribuye a la experiencia de libertad del poema no por su forma libre, sea válida la redundancia; sino porque, desde el razonamiento del poeta de *Trilce*, a partir de la habilidad del artista, este le dota de la capacidad de producir la sensación o percepción de libertad. Así, se puede inferir que el poeta debe tener una plena conciencia sobre el material que utiliza en la construcción del poema que para este caso específico apunta al verso libre. El efecto de libertad que genera el artista posibilitará que el verso libre se convierta en parte integrante de la verdadera poesía nueva y no en un mero artificio carente de sentido o funcionalidad.

La problemática de la artificialidad que se superpone en la construcción del verso, del poema, que incluso colinda con la superficialidad, es abordada por Vallejo en su ensayo “Contra el secreto profesional. Acerca de Pablo Abril de Vivero” (Schwartz, 1991), publicado en la revista *Variedades* en 1927. En este trabajo, el poeta de *Trilce* luego de sostener que sus poetas coetáneos se caracterizan por la carencia de originalidad, identifica un total de siete estrategias usadas por los nuevos poetas; de ese conjunto se citan las dos primeras:

- 1) Nueva ortografía. Supresión de signos de puntuativos y de mayúsculas. (Postulado europeo, desde el futurismo de hace veinte años, hasta el dadaísmo de 1920.)
- 2) Nueva caligrafía del poema. Facultad de escribir de abajo arriba como los tibetanos o en círculo o al sesgo como los escolares del kindergarten; facultad, en fin, de escribir en cualquier dirección, según sea el objeto o emoción que se quiere sugerir gráficamente en cada caso. (Postulado europeo, desde San Juan de la Cruz y los benedictinos del siglo XV, hasta Apollinaire y Beauduin.) (Schwartz, 1991, p. 513)

Estos dos puntos, considero, son relevantes; puesto que operan directamente sobre la forma del verso, específicamente sobre el verso libre. Así, en el primer punto, Vallejo es categórico al señalar que la “aparente” innovación de operar con la nueva ortografía, la exclusión de los signos de puntuación y las mayúsculas no implica novedad. Por el contrario, los escritores contemporáneos asumen por nuevo una práctica que posee ya

antecedentes. Evidentemente, el rechazo de Vallejo por la estrategia del primer punto es coherente con su ideario fundado en que el material de trabajo del poeta más importante es la palabra. Entonces, el acto de suprimir las pausas sintácticas o las mayúsculas estaría lejos de producir el efecto de una poesía “nueva” y ni siquiera crearía el efecto de alejarse de una poesía tradicional; porque, además, no se encontrarían modelados, guiados, por la técnica o la sensibilidad del artista, factor constructivo medular, tal como se apuntó en párrafos anteriores. Es posible inferir que en el terreno del verso libre, el uso de la supresión de los signos ortográficos y las mayúsculas no contribuían al rasgo de libertad que se concebía sobre dicho verso; sino, por el contrario, tal supresión obedecía a una decisión arbitraria o un mero “modismo” para ser valorado como un poeta nuevo o de primera línea. Esta idea posibilita leer que para Vallejo el verso libre no necesita de esta estrategia siempre y cuando no posea un valor funcional en el propio verso, el cual debe estar, se enfatiza, construido por la sensibilidad del artista.

En esa misma línea, el segundo punto que crítica Vallejo aborda el trabajo del verso con el espacio. Se observa que disponer el verso en cualquier lugar de la página en blanco no significa novedad o modernidad. Esta manera de ubicar el verso ya constituye una práctica que él mismo sitúa incluso desde el siglo XV hasta su presente con los caligramas de Apollinaire. Asimismo, valora que esta forma de escribir el verso por parte de los nuevos poetas corresponde más bien con la manera de escritura de “escolares del kindergarten”, vale decir, con la de los iniciados o de aquellos que apenas están adquiriendo la competencia de la escritura. Se puede desprender que los poetas de su generación están en el mismo nivel de aquellos escolares. Con relación a la práctica del verso libre y su distribución en el espacio del poema, es posible inferir que para Vallejo, en primer lugar, no debe cimentarse en una base ornamental o con una intencionalidad efectista de percibirse como nuevo o moderno solo por fracturar el principio de linealidad del significante. Para Vallejo, operar con el verso en una diferente disposición en el espacio del poema debe poseer una finalidad funcional. Vale decir, la ubicación del verso fuera de su lugar convencional en la página responde no solo a una razón de índole visual, sino, sobre todo, de sentido o de generador de significados que potencien lo que comunica el texto lírico. En segundo lugar, se deduce que la importancia del verso, especialmente el libre, radica en ser la nueva forma versal en la que se articula la nueva poesía. En esa dirección, se desprende que para Vallejo este verso con su característica de libertad no debe confundirse con la arbitraria incorporación de recursos o juegos que obedecen más a una moda para ser considerados como los abanderados de la supuesta nueva poesía. Al

ser el verso libre el vehículo de la poesía en el contexto de Vallejo, entonces, este porta la palabra, el material sencillo con el que trabaja el poeta. Más aún el verso libre abre las posibilidades de libertad con la que cuenta el artista para operar en la composición del poema que, a la vez, estará en relación directa con su libre habilidad y sensibilidad creativa. Así, es lícito afirmar que la apuesta por el verso libre en Vallejo no consiste en que sea su presencia la que destaque por sí, sino que esta permita destacar al propio poema en su dimensión formal y comunicativa: el verso libre es, entonces, un material que porta el material de la palabra al servicio de la nueva sensibilidad que el poeta de *Los heraldos negros* reclama.

### **2.5 Juan Parra del Riego y su conciencia del polirritmo**

La *Obra reunida* (2016) de Juan Parra del Riego, elaborada por Valentino Gianuzzi, recoge no solo su producción poética, también recopila su prosa editada y dispersa; significa el primer trabajo que propone una lectura lo más completa posible acerca de su ideario y de su escritura poética. Por esta razón, esta producción en prosa se convierte en el material de base para proponer si existió una poética del verso libre en el pensamiento de Juan Parra del Riego. De manera similar que en los autores revisados, el poeta peruano no dedica un ensayo o carta específica sobre su concepción versolibrista. Sin embargo, su conciencia sobre el verso libre está presente principalmente en fragmentos de sus cartas escritas entre 1918 y 1924. Así, se procede a la reconstrucción de dicha conciencia y en la medida de lo posible a la inferencia de una poética del verso libre en Parra del Riego; aspecto que está vinculado con su elección de la modalidad del polirritmo en su práctica poética. El polirritmo sin rima empleado por Manuel González Prada constituye un antecedente importante;<sup>42</sup> sin embargo, en la revisión de este apartado interesa centrarse en el ideario de Parra del Riego sobre dicha práctica.<sup>43</sup>

En primer lugar, la conciencia versolibrista de Juan Parra del Riego tiene como punto de partida su preocupación por la renovación de la poesía en el Uruguay, realidad que se evidencia en la carta que le envía a Bernardo Canal Feijóo en noviembre de 1918 (Parra, 2016, pp. 513-516). En dicha carta, Parra realiza un diagnóstico que apunta no a la falta de originalidad en la poesía, sino a la reafirmación de una tradición (Parra, 2016, p. 513). Vale decir, el escritor peruano señala que los poetas no han superado a los

---

<sup>42</sup> Véase el apartado 2.1 en este capítulo.

<sup>43</sup> En el tercer capítulo se desarrollarán los vínculos de la práctica del polirritmo en ambos poetas.

referentes de su tiempo y que estos corresponden con una concepción y forma de la literatura precedente (Parra, 2016, p. 513). Asimismo, se infiere que la preocupación de Parra también radica en la falta de propuestas novedosas en el campo de la poesía. He allí que la ausencia de la originalidad se justifica dado que simplemente esta no existe; y lo que se observa en la producción poética de su momento es solo el producto de los continuadores de la tradición. En esa dirección, Parra expresa su malestar al no comprender cómo los escritores no apuestan por la originalidad y la renovación a pesar de inscribirse en un contexto marcado por lo tecnológico y lo moderno:

Y esto no obstante todos los nuevos elementos de emoción y fantasía: el aeroplano, la motocicleta, el submarino, el auto, y hasta el tanque... Parece que estuviéramos ciegos. No se quiere recoger en versos maravillosos o en nueva filosofía todo ese friso pujante y violento de vida modernista, que es la ciudad de ahora. Y se vive suspirando por un pasado de estatuas polvorientas y hombres con túnicas blancas. No se quiere crear: se quiere repetir. (Parra, 2016, p. 513-514)

Parra también revela en la cita la presencia de una nueva sensibilidad que, por lo tanto, debe estar acorde con un arte nuevo. Los productos de la tecnología se convierten, en su concepción, en la base de un arte que corresponde, además, con los cambios que ofrece y experimenta la ciudad moderna. Así, esta nueva realidad deberá ser motivo de representación porque constituye el material para la creación de una poesía y arte originales. Se puede colegir de la cita que la nueva poesía no solo abarcará lo concerniente al plano del contenido, sino también se extiende al plano de la forma. Es decir, que necesitará de una modalidad versal alejada de la métrica regular. Idea que cobrará importancia en su pensamiento, según se evidenciará en sus escritos.

Consecuente con su diagnóstico, Parra del Riego en una carta a Bernardo Canal Feijóo fechada en 1919 (Parra, 2016, pp. 531-535), expresa su proyecto de convertirse en el poeta que cante las nuevas experiencias que se vivencian en la ciudad moderna caracterizada por el fútbol, las olimpiadas, las competencias automovilísticas, las motocicletas; así como también, exaltar los grandes acontecimientos cívicos que marcaron la vida de las repúblicas suramericanas y a sus importantes representantes: José de San Martín, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, Bernardo O'Higgins, entre otros (Parra, 2016, p. 533). El proyecto de Parra, según se observa, consiste en asumir el rol de un artista capaz de integrar la modernidad con la tradición, pero esta última desde la propia experiencia de la ciudad moderna. Parra no desea cantar el pasado desde la óptica de la añoranza; sino, se enfatiza, en lo que significaron dichos sucesos desde la

sensibilidad de la urbe tecnologizada. En esa línea, se comprende el por qué desea “ser el cantor de la América nueva, la que no solo ya está en las selvas de Chocano, sino en el torbellino cálido de las ciudades que se forman” (Parra, 2016, p. 533). Para el poeta, los adjetivos nuevo, nueva y sus derivaciones serán expresiones medulares en su ideario. En lo nuevo, en crear lo nuevo, encuentra Parra la congruencia para inscribirse realmente en la ciudad moderna; pero todo lo nuevo por cantar necesita también de un verso nuevo.

En segundo lugar, la conciencia versolibrista de Juan Parra del Riego apunta necesariamente a pensar en la forma, vale decir, en la modalidad métrica del verso. Así, en otra misiva de 1919 a Canal Feijóo (Parra, 2016, p. 539), el poeta promete enviarle el poema “Polirritmo dinámico a la motocicleta”, e inmediatamente añade: “que creo revela una nueva sensibilidad” (Parra, 2016, p. 539). La mención del “polirritmo”, que Valentino Gianuzzi plantea como la fecha tentativa inicial de la escritura de los polirritmos (Parra, 2016, p. 19), revela la toma de conciencia acerca de una “nueva” forma del verso para una nueva realidad de la ciudad moderna: la motocicleta. Es decir, el verso polirritmo sirve de medio, soporte, idóneo para los nuevos productos del paisaje tecnológico de la urbe. Sin embargo, en dicha carta, Parra no menciona en qué consiste su polirritmo, no lo define, ni mucho menos lo caracteriza. Aspecto importante dado que existe, como se ha indicado, plena conciencia sobre la escritura del polirritmo; pero no necesariamente forma parte de su interés el reflexionar sobre esta modalidad versal. También se desprende que Parra del Riego asume que su destinatario, Bernardo Canal Feijóo, conoce en qué consiste el polirritmo; hecho que permite apuntar la posible socialización de esta forma versal.

En tercer lugar, si Parra piensa en el polirritmo es porque lo valora como una forma versal diferente respecto de la que empieza a imperar en su contexto, es decir, el verso libre. Así, en su estudio crítico del año 1920 titulado “Santos Chocano, su vida y su obra” (Parra, 2016, p. 271-280) –que formó parte del libro que reunía la poesía de Chocano publicado en el Uruguay–, Parra del Riego, a partir de subrayar la importancia de un “pensar en melodía”, según recoge del filósofo Thomas Carlyle, propone que dicho proceder constituye el verdadero factor que permite amalgamar el alma del artista con su creación. Asimismo, identifica que tal factor es diferente en cada poeta: “Y que por eso mismo, por su desigual y dinámico fenómeno psicológico, rompe con la metrificación académica y establece el verso libre para todos” (Parra, 2016, p. 276). Tres son las ideas que se hacen patentes. La primera es una clara identificación de la creación poética como un fenómeno individual, singular. La segunda, consecuencia de la anterior, dada su singularidad no puede plasmarse en poemas que se ciñan a reglas o moldes métricos

preestablecidos o que pertenezcan a una institucionalidad; por lo tanto, “rompe” con la tradición del poema versificado y la academia que la avala. La tercera idea, también consecuencia de la anterior, implica el reconocimiento del verso libre como una forma de versificación independiente de la academia y sus reglas, hecho que lo convierte en una práctica para todos –según se desprende de la cita– y que está acorde con la naturaleza del “pensar en melodía”. Que Parra del Riego identifique el verso libre resulta relevante porque ello también significa que lo considera diferente de lo que él está practicando, es decir, el polirritmo. Entonces, la conciencia versificadora de Parra del Riego muestra que son dos distintas modalidades del verso y, en apariencia, independientes. Cada una de ellas posee una individualidad; sin embargo, en su estudio no profundiza en qué consiste cada una de ellas.

En otra carta a Canal Feijóo, cuya datación oscila entre fines de 1920 e inicios de 1921 (Parra, 2016, pp. 565-568), el poeta peruano señala que, de lo último de su producción poética, el “Polirritmo dinámico de los ferrocarriles” es el que más le “sacude”, según sus palabras (Parra, 2016, p. 567). Interesa enfatizar que Parra del Riego emplee como parte fundamental del título de su poema el sintagma “Polirritmo dinámico”; ello revela la importancia y la especificidad que para el poeta tiene la forma versal polirritmo, así como también revela una de sus características en el adjetivo “dinámico”. En otras palabras, Parra está escribiendo un poema que obedece a un verso diferente tanto respecto de la tradición métrica como del sistema que empieza a ganar terreno, es decir, del verso libre. Más aún, refuerza implícitamente su diferencia al referirse a este último en su comentario del año 1921 sobre *Poemas del hombre* del uruguayo Carlos Sabat Ercasty (Parra, 2016, pp. 383-386). El poeta peruano indica que Ercasty es “El poeta del verso libre, que arranca las emociones con velocidades y fuerza de ferrocarriles” (Parra, 2016, p. 383). Es patente no solo la conciencia que posee el peruano sobre la práctica del verso libre, si no también cómo lo caracteriza, en el caso de Ercasty, con los elementos de velocidad y fuerza. Es decir, el verso libre sirve de soporte también a esa realidad que presenta la ciudad moderna. En esa dirección, pueden establecerse equivalencias con el polirritmo; sin embargo, la cuestión radica en la razón del por qué Parra los diferencia y los llama con nombres distintos. Una posible respuesta se encuentra en una carta de julio del mismo año que le envía a Canal Feijóo a propósito del comentario de este último sobre la poesía de Ercasty. Parra señala:

Tú que más la has amado, más la has comprendido. Yo, en verdad, no siento este libro. Valoro su grandiosidad, pero estoy en otra posición. No en la de la poética tradicional: de contemplación lírica de la naturaleza, sino en esta otra: de transfusión dinámica con todo el fenómeno de la vida. Esa es la diferencia. No soy espectador. Actúo. No miro. Soy el espectáculo mismo. Corro en la gran sinfonía multánime y polirrítmica de todo. (Parra, 2016, p. 576)

A todas luces, Parra presenta en la cita su forma de concebir y practicar la poesía. Esta se caracteriza por lo multánime y polirrítmico; así como también por lo dinámico y la acción. Por lo tanto, su verso, la forma de este, también debe estar en función de esa poética. Así, el verso polirrítmico es el que estaría en concordancia con su propósito. En cambio, el verso libre, el empleado por Carlos Sabat Ercasty, aún constituiría el soporte para representar una lírica tradicional, de la contemplación, de la pasividad; pero también de las velocidades y la fuerza. Esta plasticidad del verso libre, acaso, en la concepción de Parra del Riego lo convierte en un molde más del verso; en cambio, el verso polirritmo sería exclusivo como soporte versal de las representaciones de la urbe moderna y tecnológica –identificadas en los puntos anteriores–, y que dada sus características fundadas en lo dinámico, multánime, y multirrítmico exigen un verso propio, en función de su naturaleza. He aquí una posible razón de la necesidad del poeta peruano para distinguir el verso libre del verso polirrítmico.

En cuarto lugar, distinguir el verso libre del polirritmo significa para Juan Parra de Riego asumir una posición y optar por una de estas modalidades. Así, el poeta peruano decide adherirse a la práctica del polirritmo; sin embargo, tal decisión se va consolidando de manera progresiva hasta tomar plena conciencia de la importancia de aceptar escribir sus poemas con dicha modalidad versal. En su proceso de decantación y toma de posición, Parra consideró dos factores, a saber: el avance científico tecnológico y la superación de una forma de versificar acorde con dicho avance. En la carta que le escribe a Bernardo Canal Feijóo en 1922 (Parra, 2016, pp. 595-599), el peruano muestra su deslumbramiento y fascinación por el desarrollo alcanzado en las dos primeras décadas del siglo XX, es más, sentencia que “Estamos en el siglo en que da más pena morir” (Parra, 2016, p. 597). Expresión que revela la necesidad de ser testigos sempiternos de los progresos que se seguirán alcanzado. En la misma carta, Parra relata su visita al puerto, hecho que, se infiere, será importante en su toma de posición respecto del tipo de verso elegido; el poeta señala:

Conseguí después visitar las máquinas. Tú hubieras tenido que ver esa especie de catedral y bosque de acero y de llamas. Yo vi ahí el alma de toda la vida moderna. Vi al hombre. Vi su nuevo orgullo y su nueva firmeza. Mi sentido de poeta maquinista volvió a afirmarse allí. No puede ser asimétrica y blanda la nueva poesía (la máquina es solo ritmo y equilibrio), tiene que ser deslumbrantemente nerviosa y afirmativa, tensa, de un expresionismo más agudo, más vital. (Parra, 2016, p. 598)

Esta experiencia, tal como se puede observar, significa para el poeta la prueba final para optar por una poética que involucre no solo la representación de la tecnología, del poder de la máquina; sino también la nueva sensibilidad del hombre en esa sociedad. Vale decir, el escenario que contempla Parra en el puerto le permite entender y decidir que el poeta debe también ir de manera paralela con el progreso tecnológico. Desde su visión, la poesía, el poeta, tienen que estar involucrados con su presente y sus características estarán en función de dicho progreso, por ello, para Parra “No puede ser asimétrica y blanda la nueva poesía”. Expresión relevante dado que el poeta peruano no solo se distancia sino que, a la vez, califica de “asimétrica y blanda” la poesía precedente y que, acaso, aún impera en su contexto. Asimismo, por oposición, la nueva poesía será simétrica, fuerte y, según la cita, por asociación, operaría de manera similar que la máquina, es decir, con ritmo y equilibrio.

Si esta es la decisión definitiva que abraza Parra del Riego para comprender la nueva poesía, entonces, surge la necesidad de decantarse también por una modalidad del verso que para él es el polirritmo. Según se presentó en el tercer punto, Parra distingue el verso libre del polirritmo porque detecta que este último posee las características que exige la representación de los productos de la sociedad tecnificada, maquinista, y de sus, cada vez, sorprendentes hallazgos. Así, en otra carta enviada a Canal Feijóo, también en 1922, Parra del Riego señala:

Yo también creo que ese es mi camino: el de los “polirritmos”. ¿Seré precursor de Einstein? Quien ha matado el tiempo y el espacio como yo en ese verso lleno de velocidades inverosímiles y duraciones que no existen para el tiempo mecánico sino para el tiempo sutil de la conciencia [...] (Parra, 2016, pp. 606-607)

La cita es categórica sobre la toma de conciencia de la elección del poeta sobre la práctica del polirritmo. Asimismo, la cita también es clara al trazar, por parte del propio Parra, la equivalencia con Einstein sobre el operar con los factores del tiempo, espacio, velocidades y duraciones; sobre todo estas últimas que serían realidades percibidas en la conciencia y no en lo tangible. Sin embargo, la cita también permite inferir una

característica fundamental del polirritmo que aborda el terreno de la versificación propiamente dicho. Vale decir, el polirritmo es un tipo de verso que posee en su composición la capacidad de trabajar con ritmos novedosos; tiene la propiedad de conjuntar ritmos cuyo *tempo* es marcadamente diferente de la versificación regular o anterior. El polirritmo, entonces, en su organización como verso poseedor de una multiplicidad de ritmos reúne las condiciones para comunicar la realidad el mundo moderno tanto en forma como en contenido. Esta es una respuesta del por qué Parra decide asumir como verso de la nueva poesía, de la nueva sociedad, al polirritmo y no al verso libre. Resulta medular la siguiente cita de Parra que permitirá completar el planteamiento anterior: “Por un lado siento la repulsión instintiva de la metrificación clásica y me lleno también de sospechas ante ciertaseudopoética en prosa de hoy que le mata a la poesía su único maravilloso sentido de canto, de himno” (Parra, 2016, pp. 610-611). Este fragmento de una nueva carta de Parra a Canal Feijóo también en 1922 (Parra, 2016, pp. 609-612), pone de relieve las posiciones del poeta frente a la versificación tradicional sometida a las reglas o preceptivas, hecho que constituye una postura común en el contexto de las vanguardias históricas. Así como también revela su posición respecto de “ciertaseudopoética en prosa de hoy”, esta expresión es sumamente relevante; porque considero que Parra está identificando una práctica poética que enmascara la prosa con versos. Es posible inferir que Parra está reconociendo que el empleo indiscriminado del verso libre lo inscriba en el terreno de la prosa y lo aleje de la poesía y, como señala la cita, de su privativa función: el canto. Esta función es relevante porque, tal como se señaló en el primer punto, Parra aspira a convertirse en el cantor de la nueva América; por lo tanto, su instrumento versal no puede oscilar entre el verso y la prosa o caer en la ambigüedad; así, optar por el polirritmo con sus características –que, además, resultan ir de la mano con la realidad de la nueva sociedad tecnologizada– se convierte, a todas luces, en su mejor opción.

En quinto y último lugar, que Parra del Riego elija el polirritmo no implica que critique al verso libre como modalidad versal del poema. Es más, reconoce su valía siempre y cuando este, según su concepción, cante; en otras palabras, cumpla con dicha función cardinal de la poesía. Por ello, en su comentario sobre el poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, titulado con el propio nombre del poeta y fechado el 14 de julio de 1924 (Parra, 2016, pp. 477-487); el peruano reconoce el valor del verso libre en la lírica de Ercasty al señalar que este nos entrega “[...] como técnica de realización, el verso libre más ardiente y numeroso, antiguo, por cierto culto de mayor claridad y plasticidad; y

moderno, por su cantidad atropelladora de pasión” (Parra, 2016, p. 477). Valores que representan el verso libre de Ercasty y que para Parra son relevantes para caracterizar la poesía del uruguayo; pero no para abrazar ello como lineamientos para su propia creación. Preciso es recordar lo indicado en el punto tercero: Parra no lograba a sentir la poesía de Ercasty; sin embargo, ello no le impidió reconocer su importancia. En la cita también se hace ostensible que desde la lectura del poeta peruano, el verso libre, acaso no solo el de Ercasty, está arraigado en dos tradiciones: una clásica y otra nueva o moderna. Esta condición no resulta convincente para Parra aplicarlo en su propia práctica y, por ello, su firme decisión de adherirse a la escritura del polirritmo es contundente dado que en este identifica lo verdaderamente nuevo, lo multánime, la multiplicidad de ritmos y, por supuesto, el canto. Características que, según su visión, estarían también en el seno de la nueva, moderna y tecnológica sociedad que tanto anhela cantar.

Juan Parra del Riego muestra su conciencia tanto del verso libre como del polirritmo, que finalmente fue la modalidad por la cual se decantó. Tal como se pudo observar en este apartado, existe un camino progresivo en dicha decisión; que parte desde la identificación crítica de seguir produciendo una literatura arraigada con la tradición y no abordar en la poesía la representación de la nueva realidad que ofreció la urbe moderna. En esa progresión, Parra reconoce que el polirritmo es más coherente con aquella realidad dado que también se correspondería con las características de esta nueva urbe. Así, el polirritmo de Parra del Riego desde el ideario se percibe como la modalidad versal más idónea de la nueva poesía.

## **2.6 Balance y síntesis**

Una de las primeras ideas que permite señalar este balance apunta a la existencia de una conciencia sobre el verso libre en los primeros años del siglo XX. Cada uno de los autores revisados manifiesta, según se desprende de sus respectivos idearios, que conocían de la práctica del verso libre y, en función de sus intereses, se detuvieron en reflexionar o evidenciar una concepción sobre este tipo de verso. Así, se ha podido observar que para Manuel González Prada y Juan Parra del Riego existe un interés particular sobre el verso libre y que desde sus respectivas posiciones proponen la práctica del polirritmo; mientras que para Abraham Valdelomar, José María Eguren y César Vallejo no tienen la necesidad de proponer una realidad versal distinta a la del verso libre. Es más estos tres autores no van a detenerse en reflexionar específicamente sobre aquel. Su posición es la de evaluar

el verso libre e identificar, a partir de un ejercicio de inferencia realizado en este capítulo, las características o condiciones de su práctica.

Un segundo punto que permite plantear este balance, a partir de la tipología de Isabel Paraíso (2000), indica que, en el plano de las ideas, Manuel González Prada y José María Eguren se inscriben en la concepción del verso libre basado en ritmos fónicos; en cambio, Abraham Valdelomar, César Vallejo y Juan Parra del Riego se aproximan al verso libre de pensamiento o de base semántica. Este punto es relevante porque nos muestra –e insisto: en y desde el plano de sus reflexiones o idearios– que en el terreno de su formación en el Perú, el verso libre presenta una coexistencia de las dos concepciones de organizar su práctica, a saber: la musicalidad y la dimensión métrica (rima, estrofa, metro, acento de intensidad) en el caso de los dos primeros; y la base de un verso nuevo acorde con los nuevos tiempos guiado por la sensibilidad del autor, su habilidad o su ritmo interior que se aleja de las problemáticas del plano fónico como es el caso de los tres últimos. Asimismo, estas dos concepciones se corresponden respectivamente con los contextos poéticos más importantes de sus tiempos: el modernismo y la vanguardia.

Un tercer punto que comparten los cinco poetas se identifica en lo tocante a la idea del ritmo. Este se convierte en el factor constructivo del verso, del poema en general; por ello, evidentemente, también del verso libre. Si bien nuestros poetas coinciden en la importancia del ritmo para esta realidad versal, sus concepciones sobre aquel difieren. Por ejemplo, tal como se puede leer en este capítulo, para Manuel González Prada el ritmo encuentra su base en la disposición de los tiempos marcados en el espacio del verso. Vale decir, se apoya en uno de los componentes claves del idioma castellano: el acento de intensidad. En el caso de César Vallejo, el ritmo inicialmente constituye una cuestión métrica, pero luego se transforma en un factor vinculado con la sensibilidad del artista para organizar el material del poema. Mucha más cercana a esta concepción, se encuentra Abraham Valdelomar, pues considera que el ritmo modela la dimensión vital del sujeto, por ello, las creaciones artísticas, literarias, también evidencian ser el producto de ese ritmo.

El cuarto punto que se extrae de la revisión realizada se dirige hacia la función que le asigna cada autor al verso libre. Así, para González Prada la función de su polirritmo sin rima consiste en convertirse en el equivalente funcional del verso libre de origen francés. Para el poeta de *Minúsculas* resulta imperativo tener una modalidad versal que de acuerdo con la naturaleza del idioma español pueda ofrecer al poeta la libertad de composición en el plano métrico. En el caso de Abraham Valdelomar, la funcionalidad

del verso libre se dirige hacia la necesidad de una renovación poética y artística general. Idea que, a la vez, obedece a concebir el verso libre como la expresión de un ritmo supremo. En el ideario de José María Eguren, el verso libre permitirá al artista configurar su poema como un discurso que trasciende las cuestiones métrico-formales. Por otro lado César Vallejo considera que el verso libre se constituye en otro de los materiales que posee el artista para generar la percepción o sensación de libertad de la palabra poética, mas no para que su sola presencia ya indique tal valor. Asimismo, acaso cercano a Valdelomar, el ideario de Vallejo orienta el verso libre a la manifestación de una nueva sensibilidad del artista. Desde la mirada de Juan Parra del Riego, el verso libre y su propuesta del polirritmo está llamado a realizar la renovación de la poesía a inicios del siglo XX, en esa línea es cercano a Valdelomar. Sin embargo, Parra del Riego se distancia del verso libre y le otorga a su noción de polirritmo la función de convertirse en el verso acorde con la representación y expresión de la nueva realidad que ofrece la sociedad de su tiempo caracterizada por la modernidad y el progreso tecnológico. Parra considera que el polirritmo es el tipo de verso, incluso mucho más que el verso libre, capaz de revelar la dinamicidad, multiplicidad, el maquinismo de su tiempo. Esta, a la vez, es una diferenciación relevante, a nivel del ideario, respecto del polirritmo sin rima de Manuel González Prada.

Finalmente, en el plano del ideario de los autores estudiados, la presencia del verso libre en el Perú no fue indiferente. Se enmarcó en la existencia de una nueva realidad versal que generó la necesidad de estudiar en su plano estructural con el objetivo de plantear una alternativa de desarrollo propio en el espacio peruano (Manuel González Prada). Asimismo, se manifestó como parte de la urgencia de renovar la literatura y poesía peruana e hispanoamericana (Valdelomar y Parra del Riego). En dicha urgencia se evidenció concepciones que lo acercaban a operar con los recursos fónicos fundamentales (González Prada y Eguren) o con la noción de un ritmo que trascendía la esfera métrica y se dirigía a los aspectos vitales, de habilidad y sensibilidad artística (Valdelomar y Vallejo). El verso libre también formó parte del proceso de un examen crítico sobre los caminos que tomó la llamada “nueva poesía” y, por supuesto, cuál sería su finalidad como parte integrante del poema (Vallejo y Juan Parra del Riego). Cada uno de los autores examinados, según lo revisado en este capítulo, aportó a la idea del verso libre en el Perú; pero cada uno de ellos ofreció una postura propia en la que se revela, pese a los puntos de coincidencia, también diferencias dado el marco poético por el que mostraron mayor afinidad. A partir de lo anterior, el verso libre se gestó como una nueva forma de escritura

y composición del verso en el ideario de estos cinco poetas representativos. La tarea inmediata consiste en examinar sus respectivas prácticas o la manera en la que operaron con el verso libre en versos concretos. Esta es labor del siguiente capítulo.

## **CAPÍTULO III**

### **LAS PRÁCTICAS DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910-1925)**

En el plano de las ideas o de las concepciones sobre el verso libre, nuestros poetas marcaron una posición que transitaba desde la importancia de los ritmos fónicos fundamentales o de la relevancia de la dimensión métrica hasta las propuestas que se enmarcaban en un ritmo de naturaleza subjetiva o vitalista, en concordancia con la sensibilidad del artista. Asimismo, desde sus idearios, el verso libre se convirtió en una modalidad versal que debería tener sus propias particularidades y que incluso se convertía en el vehículo capaz de comunicar tanto una realidad moderna-tecnológica como generar la experiencia y percepción de libertad. Todo ello, tal como se observó en el capítulo anterior, según su condición de definiciones esenciales. Sin embargo, un examen de la formación del verso libre en el Perú no estaría completo sin la revisión de los versos concretos. Los poetas estudiados en el terreno de sus ideas pueden argumentar, sin duda de manera sólida, una visión particular sobre el verso libre; pero que en el terreno del análisis de los poemas y versos precisos pueden asumir otros caminos. Con ello no se pretende sostener la falta de congruencia entre su ideario y su práctica; por el contrario, de lo que se trata es de comprender la complejidad de reflexionar sobre el verso libre así como también de conducirlo a la práctica sobre todo en esos años de formación de esta modalidad del verso. En este capítulo, la tarea consiste en estudiar el verso libre del corpus textual seleccionado a partir de los conceptos y/o categorías de análisis proporcionados por el marco teórico de la versología moderna, explicado en la Introducción de este trabajo. El orden de desarrollo de este trabajo sigue el asumido en los capítulos anteriores, vale decir, se empieza con Manuel González Prada y se finaliza con Juan Parra del Riego.

### 3.1. Práctica y caracterización del polirritmo sin rima de Manuel González

#### Prada

A partir de lo examinado en los anteriores capítulos, Manuel González Prada es el primero en tener conciencia en el Perú sobre el verso libre y también de llevarlo a la práctica. Su propuesta del polirritmo sin rima como la alternativa al verso libre de origen francés, se puso en práctica en la segunda parte de su poemario *Exóticas* (1911). Este libro responde a una organización basada en un poema pórtico titulado “Prelusión” y dos partes claramente establecidas. La primera además lleva por subtítulo “Con rima”; la segunda, en la que se escriben los polirritmos, subtitulada “Sin rima”. Así, el elemento de la rima se convierte en el demarcador de las secciones del libro. Hecho que permite señalar que dejar de lado este componente, en la segunda parte, significa practicar un verso que libere sus finales de la equivalencia de sonido. Asimismo, siguiendo lo planteado en el segundo capítulo, el polirritmo se libera de la rima dado que en esta no se funda su característica principal. El polirritmo obedece, aludiendo una vez más al capítulo anterior, a la libertad o disposición del ritmo o de los elementos rítmicos propuesto por Manuel González Prada. Interesa, entonces, examinar la puesta en práctica de sus “polirritmos sin rima” con el propósito de estudiar su funcionamiento e inferir una primera caracterización de esta forma equivalente al verso libre francés aplicado al español por el poeta de *Exóticas*.

La segunda parte de este último libro presenta un total de cincuenta poemas, de este conjunto veintitrés son polirritmos sin rima. La identificación de estos poemas resulta evidente dado que el propio poeta ha acompañado a cada uno con aquella nomenclatura entre paréntesis a la manera de un subtítulo. Además, la segunda parte de *Exóticas* se inicia con un polirritmo sin rima, a saber: “Musa helénica” (González Prada, 1988, p. 303). El poema posee cinco estrofas de diferente número de versos: tres, cuatro, cinco, seis y nueve versos respectivamente. Llama la atención que las cuatro primeras tengan ese orden creciente y la última constituya no solo la estrofa de cierre sino también la de mayor número. El poema en el plano de la medida silábica evidencia un dominio de versos impares que oscilan desde las siete hasta las diecisiete sílabas métricas. Esta última medida es la mayor que asumen los versos de este poema, así como también los practicados por el propio González Prada a partir de sus ensayos de esquemas de ritmos perfectos y mixtos en su *Ortometría* (González Prada, 1988, pp. 67 y 81). Observemos, en este orden, la primera y la última estrofa de “Musa helénica” (González Prada, 1988, p. 303) para examinar cómo se organiza y funciona su polirritmo sin rima:

Atronadora y rimbombante Poesía castellana, xxx́/ xxx́/ xxx́/ xxx́/ x	17 SM	4.8.12.16
Tambor mayor en la orquesta de Píndaro y Homero, x́/ x́/ xx́/ xx́/ xxx́/ x	15 SM	2.4.7.10.14
Si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos. x́/ x́/ xxx́/ xxx́/ xxx́/ x	17 SM	2.4.8.12.16
[...]		
¡Quién de sepulcros y de ruinas exhumara xxx/ xxx/ xxx/ x́	13 SM	1.3.8.12
La sobria musa de Alceo, de Arquíloco y Hesiodo! x́/ x́/ xx́/ xx́/ xxx́/ x	15 SM	2.4.7.10.14
¡Quién, desdeñando los pueriles cascabeles de la rima, xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ x́	17 SM	1.4.8.12.16
Reflejara en la acorde pulsación de los acentos xx́/ xx́/ xxx́/ xxx́/ x	15 SM	3.6.10.14
El misterioso ritmo de los seres y las cosas! xxx́/ x́/ xxx́/ xxx́/ x	15 SM	4.6.10.14
¡Quién pudiera en sus arranques de olímpico entusiasmo x́/ xxx/ xxx/ xxx/ x́	15 SM	1.3.7.10.14
Rasgar las vestiduras de la gótica barbarie x́/ xxx́/ xxx́/ xxx́/ x	15 SM	2.6.10.14
Y colgar a tus hombros, oh moderna Poesía, xx́/ xx́/ xxx́/ xxx́/ x	15 SM	3.6.10.14
La clámide ateniense! x́/ xxx́/ x	7 SM	2.6

Los versos de cada estrofa están acompañados de su respectiva cantidad de sílabas métricas así como también de la ubicación de sus tiempos marcados o cimas prosódicas; asimismo, se ha procedido a realizar la identificación de los elementos rítmicos siguiendo la propuesta del propio González Prada. A partir de esta información se puede plantear que, en primer lugar, los versos de diecisiete sílabas métricas poseen tiempos marcados constantes: 4,8,12,16; las excepciones son el segundo verso de la primera estrofa que golpea en sílaba dos y el verso de la quinta estrofa cuyo primer golpe acentual recae en la primera sílaba. Los elementos rítmicos que conforman estos versos, según lo que se puede identificar, están conformados por binarios y en su gran mayoría por cuaternarios. Este último es relevante dado que permite entender la razón de la progresión de los acentos como múltiplos de cuatro. En segundo lugar, la medida dominante en las estrofas citadas es de quince sílabas métricas, además, es también la medida imperante en el poema completo. Este verso, a diferencia del anterior, posee mayor posibilidad combinatoria de los golpes acentuales que incluso llega a abarcar hasta la octava sílaba

en el poema completo y séptima en los fragmentos citados. Los tiempos marcados en 10 y 14 se mantienen constantes en este verso, aspecto relevante para tener presente. Asimismo, los elementos rítmicos utilizados en este verso son los binarios, ternarios y cuaternarios. Se puede indicar que existe también en el nivel de los elementos rítmicos una mayor combinatoria de estos con cierto predominio de los binarios y cuaternarios, es decir, en la terminología de González Prada, de un ritmo proporcional. En tercer lugar, si se observa la primera estrofa, entonces, el conjunto presenta un claro dominio de los elementos cuaternarios y binarios cuya disposición posee determinada simetría. Es llamativo que si el polirritmo sin rima es libertad de los elementos rítmicos, al menos en esta primera estrofa, se tiende a la regularidad que puede ir en contra de tal libertad. Los versos que contribuyen a esta regularidad son los de medida silábica idéntica (diecisiete) y el verso que inserta cierta variabilidad es el de quince sílabas métricas con la presencia de elementos rítmicos ternarios, aspecto relevante porque es el verso que aporta con un tiempo marcado en sílaba impar: séptima posición; que escapa del dominio de los tiempos marcados todos distribuidos en sílabas pares. En cuarto lugar, la quinta estrofa del poema evidencia también una tendencia hacia la regularidad de la ubicación de los elementos rítmicos: cuaternarios, binarios y ternarios; estos últimos, los ternarios, trabajan para generar ritmos mixtos o con disonancia inicial. Los tiempos marcados recaen predominantemente en sílabas pares; asimismo, obsérvese que en esta estrofa cuando la medida silábica supera las once sílabas métricas, los dos tiempos marcados finales tienen una distancia de tres sílabas átonas. En otras palabras, tal cual se aprecia en la estrofa, si el verso tiene trece sílabas, entonces, sus dos últimos golpes acentuales caen en posición ocho y doce; el verso de quince sílabas, en diez y catorce; el de diecisiete sílabas, en doce y dieciséis. Visto desde la construcción métrica de estas estrofas, los polirritmos sin rima de González Prada evidencian una llamativa regularidad en su construcción. Son versos que incluso de manera individual revelan una determinada estructura u organización que permiten inferir, al menos en las estrofas revisadas, un posible patrón métrico. Este consiste en operar con los ritmos proporcionales —que no debe olvidar que se fundamentan en los ritmos continuos, según se explicó en el capítulo anterior—, con los mixtos y con disonancia. Es decir, la estructura del verso polirritmo revisado en “Musa helénica” indica que un verso puede organizarse con ritmos proporcionales (“Si poco arrullas a las almas, mucho asordas los oídos”), un siguiente con ritmos que inician con disonancia y que inmediatamente trabajan con los proporcionales (“Quién de sepulcros y de ruinas exhumara”) y otro verso que conjunta el ritmo mixto (“Reflejara en la acorde pulsación

de los acentos”). Esta variedad es, considero, la forma de operar del polirritmo sin rima y resulta coherente con la propuesta que señala que este tipo de verso no es libertad en la rima ni en la medida silábica sino en la forma de trabajar con los elementos rítmicos en el cuerpo del poema. Su variedad apunta a la estrofa en conjunto, pero, a la vez, como también se ha identificado, esta variedad no es absoluta o no alcanza el grado de libertad plena; puesto que en el propio empleo de los elementos rítmicos subyace su impronta de regularidad. Vale decir, el polirritmo sin rima, desde la visión de Manuel González Prada, será el equivalente al verso libre de cuño francés; pero dicho polirritmo en tanto concebido como verso libre presenta en el acento de intensidad y en la disposición de los elementos rítmicos su estatuto o condición de verso para el idioma español. En la práctica del verso libre o polirritmo de González Prada el verso sigue funcionando como verso y, por ello, no deja de operar con elementos propios de los ritmos fónicos fundamentales (acento de intensidad, elementos rítmicos); porque están en la base de su concepción del verso.

Los versos de los poemas polirritmos no solo se construyen a partir de medidas silábicas impares. También están aquellos cuya base es predominantemente par como por ejemplo: “Paseo campestre”, “Los caballos blancos”, “Los átomos”, “La hora negra” y “La quimera”. De estos cinco, observemos la primera estrofa del no menos importante poema “Los caballos blancos” (González Prada, 1988, p. 323):<sup>44</sup>

¿Por qué trepida la tierra x́x/ x́x/ xx́x/ x	8 SM	2.4.7
Y asorda las nubes fragor estupendo? x́x/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x/ x	12 SM	2.5.8.11
¿Segundos titanes descuajan los montes? x́x/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x/ x	12 SM	2.5.8.11
¿Nuevos hunos se desgalgan abortados por las nieves x́x/ x́xxx/ x́xxx/ x́xxx/ x́x	16 SM	1.3.7.11.15
O corre inmensa tropa de búfalos salvajes? x́x/ x́x/ x́x/ xxx́x/ xxx́x/ x	14 SM	2.4.6.9.13
No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos x́x/ x́x/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x/ x	16 SM	2.4.8.11.15
Son los hermosos Caballos blancos. x́xx/ x́xx/ x́x/ x́x	10 SM	1.4.7.9

<sup>44</sup> En el texto original, el poema se encuentra centrado. Ello nos indica de la conciencia de un trabajo muy inicial con el espacio en comparación con “Musa helénica” que se ubicaba en el lado izquierdo o convencional de la página. Se opta por una cuestión operativa de identificación de los tiempos marcados y de los elementos rítmicos no centrar el poema citado.

El examen de esta estrofa permite identificar similitudes con las que se revisaron en el poema “Musa helénica”; la primera de ellas se muestra en los dos tiempos marcados finales de aquellos versos mayores a las once sílabas métricas. Es decir, en esta estrofa los versos de catorce y dieciséis sílabas métricas presentan una distancia de tres sílabas átonas entre sus dos golpes acentuales finales. Asimismo, una segunda similitud radica en el empleo de los elementos rítmicos binarios, ternarios y cuaternarios. Realidad que indica que González Prada no explora más allá de dichos elementos, porque no resulta operativo en su planteamiento proponer elementos rítmicos quinaros o sextarios. Su credo en la dimensión eufónica del verso basado en los tiempos marcados no le permite explorar esas posibilidades. Una diferencia relevante que presenta esta estrofa de versos pares en el poema completo es una fuerte orientación por trabajar con los ritmos con disonancia. La única excepción es el primer verso de dieciséis, pues los demás operan con disonancias iniciales e intermedias. Estas disonancias, según su naturaleza, pueden ser binarias o ternarias e inmediatamente son acompañadas en el mismo verso por ritmos perfectos o proporcionales. Así, el objetivo de González Prada al incorporar estos últimos ritmos es precisamente conservar o mantener la percepción del ritmo acentual en la estrofa, en el poema todo. Es este propósito el que permite colegir que el polirritmo sin rima, pese a concebirse por su creador como equivalente al verso libre, no debe perder su condición eufónica basada en el acento de intensidad. Este último punto, revela también el modo de operación de los elementos rítmicos que es, también, uno de los pilares del polirritmo sin rima. Si bien es cierto que el acento de intensidad resulta relevante, su distribución en la estrofa, al igual que en “Musa helénica”, se caracteriza por su variabilidad. Visto así, el ritmo acentual en cuanto tal no otorga la ritmicidad al poema. Su presencia es importante, pero no determinante. El factor que construye el ritmo se fundamenta en la distribución de los elementos rítmicos, es decir, grupos binarios, ternarios, cuaternarios: conjunto de sílabas alrededor de un acento de intensidad. Entonces, desde la óptica de Manuel González Prada, el polirritmo sin rima en cuanto tal es la operación de estos grupos o elementos distintos, variables, pero limitados en número (apenas los tres señalados) distribuidos a lo largo del verso, pero no de una manera “libertina” o arbitraria; sino con la premisa de un verso que al trabajar con la variabilidad es capaz de seguir construyendo ritmo. Estas afirmaciones se confirman y desprenden de los fragmentos revisados.

En consonancia con las ideas anteriores, resulta explicable por qué González Prada emplea medidas silábicas diversas que van desde los tetrasílabos (ejemplo de ello

es el poema “El invierno”) hasta los heptadecasílabos. El poeta de *Exóticas* identifica que si el polirritmo es la variabilidad en los elementos rítmicos, entonces, concluye que esta variabilidad se podrá obtener con el empleo de diferentes medidas silábicas; puesto que las distintas extensiones silábicas del verso le permiten una mayor posibilidad combinatoria, pero sin que ello perjudique su dimensión rítmica. Visto así, en la práctica del polirritmo sin rima subyace una tensión entre un vector que lo dirige hacia lo vario y otro que lo conduce hacia la cohesión, unidad, acaso, regularidad.

Los polirritmos sin rima, como se ha anotado, presentan diversas medidas silábicas. Estos poemas tienden predominantemente a la medida silábica impar y solo unos cinco en los que predomina la base par. Sin embargo, existen poemas en los que aparece al menos una medida silábica de base contraria. Por ejemplo, en el poema “Mi verdad”, que es de base impar, aparecen dos versos de dieciséis sílabas métricas; así como también en el ya mencionado “Los átomos” de predominio par aparece un verso de quince sílabas métricas.

A partir de lo señalado en el párrafo anterior, llama la atención dos poemas en particular, a saber: “La casa misteriosa” y “La divina madre”. Lo resaltante es que en ambos poemas de dos estrofas cada uno se caracterizan por ofrecer las dos medidas como dominantes por estrofa. Así, en los dos poemas, la primera estrofa predomina la medida par y la segunda, la impar. Ningún otro polirritmo sin rima tiene esta organización de estrofas, pues en todos predomina una determinada base. Además, los dos poemas señalados presentan sus propias peculiaridades. En el caso de “La casa misteriosa”, en la primera estrofa aparece un único verso impar de quince sílabas métricas y en la segunda estrofa un solo verso octosílabo (par). En lo referente a “La divina madre”, solo existe una única variación en el primer verso de la primera estrofa: un tridecasílabo insertado en un conjunto de medida silábica par. Su segunda estrofa posee exclusivamente medidas impares. Resulta relevante examinar cómo operan los elementos rítmicos en un poema que conjuga ambas medidas silábicas en estrofas distintas y en la que se inserta al menos una medida “disonante” del conjunto. Por ello, se escoge “La divina madre” (González Prada, 1988, p. 305):<sup>45</sup>

¿Qué fueron las carnes gloriosas de Friné?  
xX/ xxx/ xxx/ xxxX/ x

13 SM

2.5.8.12

---

<sup>45</sup> Al igual que “Los caballos blancos”, el poema “La divina madre” también se encuentra en posición centrada. Por una finalidad didáctica de presentar la medida silábica, la distribución de los tiempos marcados se opta por colocarlo al lado izquierdo de la página.

¿Qué las rosadas, las frescas, xxx/ xxx/ xx/ x	8 SM	1.4.7
Las tentadoras carnes de Rubens? xxxx/ xx/ xx/ x	10 SM	4.6.9
¿Qué son, oh mujeres, las mórbidas carnes xx/ xxx/ xxx/ xxx/ x	12 SM	2.5.8.11
Que locos mordemos y locos besamos? xx/ xxx/ xxx/ xxx/ x	12 SM	2.5.8.11
Envolturas de podre forrando un esqueleto. xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ x	14 SM	3.6.9.13
Mas ¡que todas las lenguas, xxx/ xxx/ x	7 SM	3.6
En todos los idiomas, xx/ xxx/ x	7 SM	2.6
Te glorifiquen y veneren, xxxx/ xxx/ x	9 SM	4.8
Oh carne femenina! xx/ xxx/ x	7 SM	2.6
¡Que todas las flores te cubran! xx/ xxx/ xxx/ x	9 SM	2.5.8
¡Que todas las lirás te canten! xx/ xxx/ xxx/ x	9 SM	2.5.8
¡Que todos los perfumes te perfumen! xx/ xxx/ xxx/ x	11 SM	2.6.10
¡Que todas las coronas te coronen! xx/ xxx/ xxx/ x	11 SM	2.6.10
¡Que la Tierra y las lunas y los soles te bendigan! xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ x	15 SM	3.6.10.14
¡Que por los siglos de los siglos, xxxx/ xxx/ x	9 SM	4.8
Eternamente, xxxx/ x	5 SM	4
amada seas, oh divina podre! xx/ xx/ xxx/ xx/ x	11 SM	2.4.8.10

La revisión general del poema, en primer lugar, permite señalar la tendencia a la regularidad en la disposición tanto de los tiempos marcados como de los elementos rítmicos en los versos que poseen la misma medida silábica en cada estrofa. Una muestra evidente es el dodecasílabo, eneasílabo, endecasílabo y heptasílabo. Si comparamos esta información con las anteriores estrofas de los poemas citados, se observa que no se produce tal regularidad; una de las razones se puede sustentar en el predominio de determinada medida silábica de base o par o impar. En el caso de “La divina podre”, al operar con ambas por cada bloque estrófico, necesita apuntar hacia una regularidad que se sustenta en la identidad de la medida silábica de sus versos. En segundo lugar, la

disposición de los elementos rítmicos (binarios, ternarios y cuaternarios) en la primera estrofa generan hasta cuatro disonancias de naturaleza inicial—versos dodecasílabos— o final —versos octosílabos y tetrasílabos—; mientras que la segunda estrofa solo presenta una disonancia inicial en los versos eneasílabos. Este hecho permite señalar que la base par de la primera estrofa de este poema admite un mayor número de disonancias que la correspondiente impar. Es posible proponer que el juego interrogativo que articula la primera estrofa le permite a González Prada encontrar en el uso de cuatro disonancias el carácter de duda, de incertidumbre, que se busca generar a nivel del sentido y que en el plano de la forma se desea confrontar/relacionar esta idea con la percepción tanto de los tiempos marcados como de los elementos rítmicos. En el caso de la estrofa impar, la disonancia inicial binaria identificada en los versos eneasílabos se integra a un conjunto mayor que va desde el cuarto hasta el octavo verso. Si se observa dicha estrofa se identificará, con claridad meridiana, que los versos en cuestión inician con un elemento rítmico binario; por lo tanto, este elemento que en los versos eneasílabos constituyen disonancias, en el conjunto señalado se articulan y conforman una estructura equivalente. Esta última información ya vislumbra una manera en la que operan los elementos rítmicos en este poema polirritmo. Así, en tercer lugar, son los elementos ternarios los que predominan en la organización y disposición de la primera estrofa en comparación con los elementos binarios y cuaternarios; por ello, estos últimos cumplen la función, en la mayoría de los versos, de generar disonancia. En cambio, en la segunda estrofa, de base impar, los elementos binarios y cuaternarios son los dominantes; así como también son los que producen disonancia; pero, tal como se señaló en el anterior punto, al formar parte de un conjunto de elementos idénticos se termina integrando a la estructura global de la estrofa. En el planteamiento formal del poema en relación con el contenido, si la primera estrofa, en la que se desarrolla un mayor número de disonancias y de predominio ternario corresponde a las preguntas, interrogantes, dudas de la voz poética; la segunda estrofa de mayor regularidad binaria, cuaternaria y de disonancias integradas a la regularidad de la estrofa corresponde, por el contrario, a la afirmación, a la exhortación, al deseo imperativo. Un cuarto punto que se puede inferir es la plena conciencia de González Prada sobre la composición del poema y la relación de la forma con el contenido al reunir en “La divina madre” la base par e impar en un solo poema y desarrollar sobre ellas estructuras y contenidos que entran en tensión. Asimismo, el poema también revela que el polirritmo sin rima de Manuel González Prada tiende a la regularidad de sus elementos rítmicos y que la combinación varia o diversa de estos elementos se puede identificar en

la totalidad del texto. Sus estrofas, tal cual se puede observar, poseen una fuerte cohesión interna que articula el ritmo con el sentido. Así, este tipo de poema es “polirritmo” o “polirrítmico” a nivel de la estructura general del poema y porque cada verso aporta con uno de los tipos de ritmo de propuestos por González Prada: proporcional, mixto y disonante. Esta es a nivel de la puesta en práctica la naturaleza del polirritmo.

Una característica que se encuentran en los poemas polirritmos es un inicial trabajo con el espacio de la página. Evidentemente, esta característica no es nueva pues los ejemplos se pueden datar del siglo XVII como el soneto laberíntico de Pedro Pablo Pomar en el libro *Cantos fúnebres de los cisnes* (López Hernández, 1998, p. 406). Asimismo, en el contexto del modernismo Rubén Darío con su “Soneto de trece versos” (López Hernández, 1998, p. 396) opera en el último verso con una escalerilla para generar una percepción de descenso. Años después, el verso libre empleado por los vanguardistas va a explorar las posibilidades comunicativas de la espacialidad a límites insospechados como es el paradigmático caso peruano de *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat. En el caso de Manuel González Prada sus polirritmos sin rima van a operar con el espacio e incluso va a cumplir con la función de generar las pausas entre los versos. Hecho que incluso repercute en el sentido de la estrofa y, por extensión, del poema. Obsérvese este fragmento final del poema “Bíblica” (González Prada, 1988, p. 307):

Hecha mujer y sazonado el fruto,	11 SM
Murmurará la virgen:	7 SM
– Si soy el fuerte de maciza plata,	11 SM
Serán mis pechos dos soberbias torres,	11 SM
Solo rendidas,	5 SM
Solo apagadas	5 SM
A los ardientes besos del Amado.	11 SM

Los versos no poseen la alineación izquierda habitual que se puede verificar en otros poemarios como *Minúscula*, *Presbiterianas* o *Baladas*. Es más, la primera parte de *Exóticas*, los “Ritmos con rima”, ofrece versos ubicados en el espacio convencional de la página. Los versos de los polirritmos sin rima, tal como se puede observar del fragmento citado, se disponen en espacios con un sangrado mayor que forman parte de lo que José Domínguez Caparrós, siguiendo a Francisco López Estrada, denominó línea poética con sangría (Domínguez Caparrós, 1999, p. 221). Estas sangrías no solo constituyen un factor visual, sino también cumplen con una funcionalidad de marcar pausas y así influir en la dinámica de la lectura. Un primer ejemplo, se identifica en la ubicación del verso

“Murmurará la virgen:” con una sangría media que genera una pausa mayor con relación al verso anterior no solo determinado por la presencia de la coma final; sino también por los espacios vacíos; acaso con una pretensión de potenciar el sentido del sintagma “murmurará”. Un segundo ejemplo se reconoce en los versos pentasílabos: “Solo rendidas,” y “Solo apagadas”, que destacan por su posición central dada también por la sangría media; asimismo, a ello se suma la anáfora a la manera de un paralelismo que enumera la claudicación ante la presencia del amado. Vale decir, aquellos versos cobran relieve por lo que a nivel del sentido implican, así como también, por la posición distintiva que en el conjunto de versos adopta. Entonces, para Manuel González Prada la disposición de los versos en el espacio del poema posee una funcionalidad que permite destacar el verso en el cuerpo del poema y también su sentido. Observemos, en esa misma dirección de análisis, los primeros versos del poema “Entre el futuro y el pasado” (González Prada, 1988, p. 309):

¿Qué misteriosas voces me despiertan y me arrullan?	15 SM
¿Qué maléficas luces me suspenden y me arroban?	15 SM
Aquellas voces,	5 SM
Aquellas luces,	5 SM
Vienen de lejos, no vienen del mundo:	11 SM
Llegan de ignotos reinos siderales,	11 SM
Adivinados siempre, mas no vistos nunca.	13 SM

Si seguimos con atención la lectura del poema, los versos que se encuentran con sangría media –“Aquellas voces”; “Aquellas luces”–, al igual que en el ejemplo anterior, cumplen con una función anafórica y enumerativa que responden el juego de interrogaciones retóricas con los que inicia el poema. Asimismo, destaca el contraste entre los versos pentadecasílabos que portan las preguntas y las respuestas dadas en versos pentasílabos que ocupan una posición central, recuérdese, por la sangría media. Un aspecto que resalta en la disposición de los versos es la ubicación de los endecasílabos que también se encuentran en una posición media que en unión con los pentasílabos generan un *tempo* de lectura en el que cada verso aporta una información concreta que necesita ser puesta de relieve y tener una “duración” en la conciencia del lector. Visto así, estos cuatro versos con sus respectivas pausas sintácticas (comas y dos puntos) generan un conjunto de pausas en los versos que a la vez se refuerzan y prolongan por los espacios vacíos que se obtienen por el uso de las sangrías con la finalidad de “retener” o “prolongar” la información que cada uno de ellos proporciona. Asimismo, estos versos se confrontan

con el último de este fragmento que retorna a la posición habitual de la página y que además, en cuanto contenido, funciona a la manera de un cierre: “Adivinados siempre, mas no vistos nunca”. A nivel de su disposición, dicho verso es relevante, porque al situarse en el margen izquierdo de la página, es decir al retornar al espacio común o tradicional, simbólicamente también sitúa en ese lugar a una información que, como se puede leer, escapa de los sentidos del hombre y lo condena a la mera conjetura. Es decir, le comunica implícitamente a la voz poética que sus ansias de saber, conocer, están restringidas, limitadas, que solo le queda especular; y este hecho se sitúa, ubica, en su realidad común, habitual. Obsérvese un último ejemplo del trabajo de Manuel González Prada respecto del espacio con el poema “Música macabra” (González Prada, 1988, p. 340):

Noche velada.	5 SM
Los cielos entristece	7 SM
Una verdosa claridad de Luna.	11 SM
Bajo el cimborio de vetusta iglesia,	11 SM
En el duro solado,	7 SM
La forma rígida de un muerto.	9 SM
Soledad y vacío: ni fieles ni monjas.	13 SM
En el órgano estalla	7 SM
Solemne de profundis.	7 SM
A los rojos temblores de los cirios,	11 SM
Dos manos mutiladas	7 SM
Recorren el teclado, van y vienen,	11 SM
Cual dos arañas gigantescas.	9 SM

El poema presenta una disposición de los versos con sus respectivas sangrías medias especialmente en los versos de arte menor. Si bien es cierto que colocar el verso en dicha posición puede constituir un indicador de la presencia de un pie quebrado; en el caso de “Música macabra” ello no sucede dada la presencia de versos de distintas medidas silábicas que no conforman regularidad en las estrofas. Además, la disposición de los versos en el poema produce también un *tempo* en la lectura estableciendo, a la vez, con los espacios en blanco determinadas pausas. Por ejemplo, la primera estrofa sitúa su primer verso en posición central cuyo efecto es generar y destacar el contexto temporal del mundo representado en el poema. Para lograr esta percepción se sitúa el verso en posición central, así como también se cierra ese verso de presentación con un punto y

aparte, vale decir, con una pausa sintáctica que coincide con la pausa versal y refuerza mucho más el silencio final de dicho verso. Con ello, se logra destacarlo, remarcarlo; así como también su respectivo sentido. En esta misma estrofa, el segundo verso, en posición media, también destaca por la información que brinda y la tensión que produce en unión con el tercer verso, puesto que entre ambos se genera un encabalgamiento (Belic, 2000, p. 53; Domínguez Caparrós, 1999, p. 129). Vale decir, el segundo verso destaca por su posición central, pero su información necesita del siguiente verso en posición izquierda de la página. Lo llamativo es que la posición y la pausa versal del segundo verso desean destacarlo, pero a nivel del sentido se articula con el tercero. Esta primera estrofa y las demás que se ha revisado en los párrafos anteriores, a todas luces, revela la estrategia de operación sobre el espacio de Manuel González Prada con los versos polirrítmicos.

En esa misma dirección, la segunda estrofa del poema, explícitamente su segundo verso, tiene también posición central. En esta estrofa, dicho verso funciona como una especificación y, por ello, necesita destacar de su conjunto; pues brinda la información de la ubicación física del cuerpo muerto. Además, esta estrofa, tal como se puede leer, carece de verbo: juega con las elipsis e invita a implicar la realidad comunicada. A ello, por supuesto, se suman las pausas sintácticas de cada verso, que coinciden también con las pausas versales, que refuerzan los silencios necesarios para su lectura; a ello sumado los espacios vacíos con los que inicia su segundo verso.

El trabajo con las pausas y el espacio también se encuentra en la tercera estrofa. Así, al interior del primer verso se presenta la pausa sintáctica de los dos puntos y la pausa versal correspondiente con un punto y aparte. Verso que a nivel del sentido refuerza la idea de la ausencia plena y prepara el contraste que ofrecen los siguientes dos versos situados en la parte central de la estrofa, cuya posición les permite destacar y potenciar su sentido: el surgimiento de una melodía sin motivación humana alguna y caracterizada por lo lúgubre. La cuarta y última estrofa muestra su segundo y cuarto verso en posiciones centradas y también operan con dos estrategias ya apuntadas en la primera y segunda estrofa respectivamente. Es decir, el segundo verso, posicionado en el centro, con el tercero establecen un encabalgamiento al igual que en la primera estrofa; en el caso del tercer verso con el cuarto se produce una especificación (“van y vienen”) como en la segunda estrofa. El aspecto central sobre el trabajo con el espacio en esta estrofa radica en potenciar la construcción de un paralelismo entre el segundo y cuarto verso. Ambos con su posición central establecen una correspondencia sinonímica: “Dos manos mutiladas” y “Cual dos arañas gigantescas”; este paralelismo permite reforzar la identidad

entre estos versos que además resaltan por la posición media que tienen en el final del poema. Así, el trabajo con el espacio o la disposición de los versos en el cuerpo del poema y de la página cumple una función estructural y de sentido en el poema. Presentar íntegramente el poema “Música macabra” permite identificar y comprender cómo funciona el poema, en tanto unidad, con el espacio y sus implicancias como generador de pausas y de sentido.

Con la información obtenida de la puesta en práctica del polirritmo sin rima en este primer apartado, es posible proponer una primera caracterización de esta innovación del verso de Manuel González Prada. En primer lugar, el polirritmo sin rima es una modalidad versal que se presenta como la alternativa al verso libre de origen francés especialmente por operar con la distribución de los elementos rítmicos binarios ternarios cuaternarios en función de una condición: organizarse a partir de los ritmos que el propio González Prada propone, es decir, los ritmos proporcionales, mixtos y con disonancias. Así, en la práctica, el polirritmo sin rima es la composición del verso abierta a la libertad combinatoria de los elementos rítmicos basados en las posibilidades y límites que brindan aquellos tipos de ritmo. En segundo lugar, el polirritmo sin rima presenta versos de diversas medidas silábicas que abarcan desde los tetrasílabos hasta los heptadecasílabos. La necesidad de operar con versos de diferentes medidas radica en la posibilidad que brindan en el poema para poder combinar los diferentes elementos rítmicos. Asimismo, el examen realizado sobre los polirritmos muestra la preferencia de trabajar con versos de medida silábica impar y en menor número de poemas polirritmos de base par. Además, en su propia práctica, el poeta de *Exóticas* organiza poemas a partir de dichas medidas silábicas que incluso dominan todo el poema. Su afán de experimentación lo conduce a trabajar incluso en solo dos poemas (“La divina madre” y “La casa misteriosa”) con ambas bases (par e impar), pero en estrofas claramente diferenciadas en las que se confronta y organiza la estructura rítmica del poema. En tercer lugar, si el polirritmo sin rima trabaja con los elementos rítmicos en función de los tipos de ritmos, entonces, en lo referente a la distribución de los tiempos marcados se puede reconocer que en el conjunto global de la estrofa demuestran variabilidad; sin embargo, el análisis detallado evidencia que se van generando determinadas posiciones idénticas de los tiempos marcados cuya tendencia apunta a la regularidad, esto gracias también a la disposición/ubicación de los elementos rítmicos. En este punto, es importante señalar que no se pretende proponer la existencia de un metro o patrón en los poemas polirritmos, por el contrario, se reconoce que cada

poema organiza su propia dinámica interna y estructura rítmica: el poema construye su propio modelo de verso, por lo tanto, su propia particularidad. En cuarto lugar, desde el punto de vista estilístico, se puede identificar que los poemas polirritmos tienden a emplear signos de interrogación y de exclamación que, evidentemente, desempeñan una función en el poema según lo que en este se represente; así, por ejemplo, el juego de interrogantes diseña una atmósfera caracterizada por la incertidumbre tal como se puede identificar en el poema “La quimera”. Finalmente, un quinto punto para la caracterización de la práctica del polirritmo sin rima apunta al trabajo con el espacio. El análisis realizado evidencia que González Prada sitúa los versos en el centro del poema, con una sangría media, con la finalidad de destacar determinados versos en el poema para potenciar su sentido; asimismo, el trabajo con el espacio también cumple una función estructural construyendo un *tempo* de lectura del poema a partir de las pausas y de los vacíos o silencios mayores que se generan con el espacio en blanco. Para González Prada trabajar con el verso en el espacio de la página tiene por propósito desempeñar un rol estructural tanto en el plano métrico como en el plano del sentido. Resulta preciso recordar que, según lo indicado párrafos atrás, la segunda parte de *Exóticas* hace ostensible el empleo del poema como un espacio, mas no en sus otros poemarios. Este hecho permite indicar que el interés de González Prada de trabajar y concebir el espacio del poema como una explanada encontró justificación en su polirritmo sin rima por la novedad que para él le ofrecía; puesto que representó su propuesta de equivalente al verso libre. Al ser el polirritmo sin rima el homólogo en lengua española del verso libre, entonces, creó las condiciones necesarias para también explorar tanto ritmo y sentido con el espacio que ocupa el verso en la explanada del poema.

### **3.2 Caracterización de la práctica versolibrista de Abraham Valdelomar**

Los ochenta y tres poemas que se reúnen en las *Obras completas* (2000a) de Abraham Valdelomar muestran que si bien esta producción es menor en comparación con su prosa, no por ello deja de ser importante ni mucho menos si sobre la práctica del verso libre se trata. Realidad que, según lo señalado en el primer capítulo, tiene en la figura de Augusto Tamayo Vargas al crítico que identifica y sostiene el uso del versolibrismo en la lírica de nuestro poeta. La revisión de los poemas reunidos en el volumen señalado permite afirmar que son un total de doce poemas los que emplean este sistema versal, a saber: “Brindis”

(1910), “En las ruinas de un monasterio” (1912),<sup>46</sup> “Luna Park” (1913), “Sobre la tierra estéril se arrastraban los hombres”,<sup>47</sup> “La ciudad de los tísicos” (1914), “Diario íntimo”,<sup>48</sup> “A vosotros que gemís en las sombras herméticas” (1914), “Confiteor” (1916), “Plegaria del borracho” (1918), “A mis hermanos José, Roberto y Anfoloquio” (1918), “Gracias, señor, por haber escuchado...” (1919) y “Blanca la novia” (póstumo 1922). Los años que acompañan a cada poema permiten observar que el verso libre fue una práctica que se mantuvo constante como opción de composición para Valdelomar; pero también se aprecia que fue una práctica menor dentro de un género que también lo fue en el corpus general de su obra. Estos doce poemas muestran a un Valdelomar que apuesta por el verso libre, pero es preciso indicar que algunos de ellos –como por ejemplo “Diario íntimo”, “En las ruinas de un monasterio”, “Sobre tierra estéril se arrastraban los hombres”, “Blanca la novia”, “A vosotros que gemís en las sombras herméticas”, “Gracias, señor por haber escuchado”– quedaron incompletos, tuvieron modificaciones o permanecieron inéditos. Es decir, la mitad de los poemas versolibristas identificados padecieron estas variables y esta realidad reduciría la muestra si solo se trabaja con los poemas publicados. Entonces, la tarea en este apartado consiste en realizar un examen versológico del conjunto con la finalidad de identificar una primera caracterización del verso libre que practicó Abraham Valdelomar. Así, es importante subrayar que no se dividirán los poemas entre publicados o inéditos etc.; porque todos ellos obedecieron a un mismo contexto de producción situados entre 1910 y 1919. Es decir, su forma de composición puede revelar una práctica versolibrista con puntos que se pueden identificar y explicar.

A partir de lo anterior, la primera muestra de la práctica del verso libre es el poema “Brindis”, publicado en 1910 en *El Pueblo* de Arequipa (Valdelomar, 2000a, p. 480). Es un poema de homenaje a esta última ciudad por motivo del aniversario de su fundación. Para los intereses de este apartado destaca por su llamativa irregularidad métrica al presentar versos que van desde las cinco hasta las veintidós sílabas métricas con una tendencia a los alejandrinos y heptasílabos; asimismo, “Brindis” se organiza por estrofas

---

<sup>46</sup> Este poema tiene una versión posterior que data del año 1914. Según Ricardo Silva-Santisteban esta versión no fue del todo satisfactoria para Valdelomar dada la cantidad de correcciones que posee el manuscrito (Valdelomar, 2000a, p. 505).

<sup>47</sup> Este poema, según el profesor Ricardo Silva-Santisteban, se mantuvo sin publicar hasta la edición de las *Obras completas* de Valdelomar en el año 2000. Asimismo, la datación del manuscrito posiblemente se ubica entre 1911 y 1912 (Valdelomar, 2000a, p. 490).

<sup>48</sup> En el manuscrito aparece como primer título “Luna Park”, pero luego fue cambiado por “Diario íntimo”. Apunta Ricardo Silva-Santisteban que el fragmento inicial de este poema haya correspondido con “Luna Park”; sin embargo, fue eliminado. “Diario íntimo” como tal se mantuvo inédito hasta la muerte de Valdelomar. La posible fecha de composición deduce Silva-Santisteban puede haberse producido al regresar de Europa (Valdelomar, 2000a, p. 496 y 500).

de distintos números de versos; además, los finales de los versos destacan por el empleo de una rima consonante y otros por ser aguda. Este componente fónico está presente en este poema que es de larga extensión: setenta y siete versos en total. Observemos la primera estrofa del poema (Valdelomar, 2000a, p. 478):<sup>49</sup>

Bebo el color sagrado		7 SM
xx/ xx/ xxx	3.6	
de este vino dorado.		7 SM
xxxx/ xxx	3.6	
Por el cercano Porvenir,		9 SM
xxxx/ xxxx	4.8	
por vosotros que abris el camino encantado		13 SM
xxxx/ xx/ xxxx/ xxx	3.6.9.12	
que habéis derramado la mies en el surco que va a germinar en abril,		21 SM
xx/ xxxx/ xx/ xxxx/ xx/ xx/ xxxx	2.5.8.11.14.17.20	
y porque mi alma		5 SM
xxxxx	4	
como en esta tarde vuelva a ser feliz.		12 SM
xxxx/ xx/ xx/ x/ xxx	3.5.7.9.11	

Tal como se puede apreciar, no solo destaca la variedad de la medida silábica y la presencia del quinto verso con sus veintiún sílabas métricas; también resalta el trabajo con las rimas que potencia el plano fónico del poema y permite generar el impulso métrico del poema. Aspecto relevante porque es un poema que en su irregularidad necesita de un elemento que permita percibir el texto como un poema y la rima parece inscribirlo en esa denominación. Una característica que se puede identificar es el carácter narrativo del poema que fluye de una manera más suelta, acaso libre, en la variedad de la medida silábica que presenta la estrofa citada y el poema en general. El verso de Valdelomar se torna suelto generado tanto por el uso del verso libre como de su intencionalidad narrativa. Sin embargo, la conciencia de estar escribiendo un poema le conduce a no dejar de lado uno de los componentes más representativos con los que se identifica al poema: la rima, es decir, uno de los cuatro ritmos fónicos fundamentales. Si observamos la distribución de los tiempos marcados estos no construyen regularidad alguna como conjunto estrófico; sin embargo, se puede identificar una progresión aritmética en la distribución de los tiempos marcados. Así, por ejemplo, el cuarto verso presenta una alternancia de cada tres sílabas átonas un respectivo tiempo marcado: 3(+3).6(+3).9(+3)12; de manera similar el

<sup>49</sup> Dada la longitud del quinto verso se ha procedido a colocar los tiempos marcados en la misma línea en la que se identifican sus respectivos grupos rítmicos semánticos.

quinto verso: 2(+3).5(+3).8(+3).11(+3).14(+3).17(+3).20; el séptimo verso muestra: 3(+2).5(+2).7(+2).9(+2).11; con estos ejemplos no se quiere proponer, ni mucho menos se puede, que es una constante del verso libre de Valdelomar; pero sí que es una característica que el poeta realiza, al menos, para esta estrofa del poema “Brindis”. Esto evidencia la conciencia de Valdelomar no solo por el manejo de las rimas, sino también de crear la percepción de ritmo acentual en la estrofa inicial de un poema, a todas luces, que se desarrolla en versos libres. Un poema que escapa de la canónica regularidad de la métrica necesita operar aún dentro de la coordenadas del verso conocido en su tiempo y, por ello, Valdelomar liberará su poema del rigor de la medida silábica homogénea, pero sin descuidar otros elementos como las rimas y los tiempos marcados que le garantizan inscribirse en las coordenadas del verso y del poema en general. Un elemento adicional que permite examinar la estrofa citada apunta hacia la disposición de los grupos rítmicos semánticos. Estos tampoco forman una distribución regular en sus respectivos versos, salvo el quinto verso que siendo el de mayor extensión del conjunto crea una determinada regularidad en el que imperan los grupos “x̄x̄” (yambo) y “xx̄x̄x̄” (peón tercero).<sup>50</sup> Asimismo, este último grupo posee una mayor frecuencia de aparición en el conjunto de la estrofa lo que indica su carácter de tendencia. Obsérvese a continuación la octava estrofa del poema (Valdelomar, 2000a, p. 479):

Brindo por este pueblo que es aroma y esencia,	14 SM	1.4.6.8.10.13
x̄x̄/ xx̄x̄/ x̄x̄/ x̄/ xx̄x̄/ xx̄x̄		
por el viejo volcán encanecido	11 SM	3.6.10
xx̄x̄x̄/ x̄x̄/ xxx̄x̄x̄		
que vigila este nido	7 SM	3.6
xx̄x̄x̄/ x̄x̄		
que ha robado el aljaba a Cupido.	10 SM	3.6.9
xx̄x̄x̄/ x̄x̄/ x̄x̄		

El rasgo más ostensible de esta estrofa es la rima consonante en tres de los cuatro versos. Destacan también las diferentes medidas silábicas que posibilitan la variedad en la distribución de los tiempos marcados. En este aspecto, se identifica cierta tendencia al golpe acentual en sílabas tres y seis que se orientan como tendencias que al ser comparadas con la primera estrofa se puede identificar su equivalencia respecto de estos mismos tiempos marcados. Asimismo, la progresión aritmética que se producía en los

<sup>50</sup> Solo por aspectos prácticos y de reconocimiento se ha decidido acompañar a los grupos rítmicos semánticos de la terminología de los pies clásicos. Evidentemente, ambos son realidades distintas.

versos de la primera estrofa, en esta octava no es dominante. Es más, los acentos de intensidad siguen una progresión trunca, vale decir, no realizada en todos los tiempos marcados de cada verso, salvo en el último que se produce cada dos sílabas átonas. Si se dirige la atención a los grupos rítmicos semánticos, entonces, se reconoce también la presencia del grupo “xxxx” (peón tercero) al igual que en la primera estrofa. Sin embargo, otro de los grupos que posee una presencia importante es “xxx” (anfibraco), que también se evidenciaba en la primera estrofa, pero con una menor frecuencia de aparición.

Las estrofas revisadas de “Brindis” permiten identificar cuatro puntos sobre el verso libre con el que se opera en este poema. El primer punto, indudablemente, es el trabajo con diferentes medidas silábicas, realidad evidente en el poema; pero que no debe reducirse al uso carente de criterio dado que existe, segundo punto, una conciencia de la distribución de los tiempos marcados en el cuerpo de estos versos que permiten construir la percepción de ritmo acentual en el poema. Preciso es indicar que este ritmo acentual será importante, pero no poseerá la fuerza suficiente para sostener el ritmo general del poema. Por ello, tercer punto, es la presencia de las rimas de naturaleza consonante y asonante las que potencian el ritmo general del poema, pues se convierte en el ritmo fónico fundamental más visible y perceptible. Así, el ritmo producido por los tiempos marcados se convierte en un apoyo del ritmo que sostiene todo el poema, vale decir, las rimas. Un cuarto punto se encuentra en la organización de los grupos rítmicos semánticos, estos forman secuencias que contribuyen también al ritmo del poema, pero no logran destacar por sí mismos dado su carácter de tendencia. Es posible, a partir de los puntos señalados, que el verso libre de “Brindis” aún opera con los ritmos fónicos fundamentales, pero solo uno de ellos destaca, a saber, la rima; y los demás desempeñan una función auxiliar o de apoyo. Vale decir, estos últimos no desaparecen, solamente repliegan su presencia.

“Brindis” emplea un verso libre basado en los ritmos fónicos fundamentales; pero, además, también emplea el verso libre de ritmos semánticos basado en los paralelismo anafóricos en sus diferentes estrofas: “Brindo por...”, sintagma que abre el primer verso en ocho de las quince estrofas que conforma el poema. Este paralelismo anafórico incluso articula las estrofas en las que no se encuentra explícito como tal, porque su función consiste en generar una estructura paralelística enumerativa como, por ejemplo, se aprecia en la decimosegunda y decimotercera estrofas (Valdelomar, 2000a, p. 479-480):

Brindo por lo sonoro

de los versos de oro  
sacados desde el alma de este viejo volcán  
y por sus serenatas y sus yaravíes  
¡y por su fresco ambiente de flor primaveral!

Por las tiernas y buenas pastoras  
que con las auroras  
que anuncian el Sol  
que en las frondas esquilan y tejen las hebras sedosas del blanco vellón,  
por las frescas tardes de brisas serenas,  
por las ubres llenas que ordeña el pastor,  
por las suaves penas que dicen las quenas  
que lloran y ríen  
y al viento deslíen  
un choque de risas o un himno de amor.

Estas estrofas están atravesadas por el sintagma “Brindo por...”, que modela el sentido de cada verso y lo convierte en una estructura que enumera cada una de las razones por las que la voz poética tiene un motivo de celebración. Además, la iteración del poema construye un ritmo semántico en el que, vía la repetición, se refuerza crecientemente el motivo señalado. Vale decir, al verso libre basado en ritmos fónicos en el que destaca la rima, se le aúna otra forma de generar iteración; pero esta vez de naturaleza semántica. Así, en el poema “Brindis” estamos ante un verso libre que ofrece un trabajo tanto con elementos que corresponden con la versificación tradicional y con recursos retóricos como el paralelismo anafórico que tendrán creciente importancia en el contexto de las vanguardias. Con ello, no se pretende sostener que Valdelomar sea un antecedente del verso libre vanguardista en el Perú; puesto que, por la manera en la que realiza la composición de su poema, especialmente fundado en la polimetría, se ve impelido a tratar su verso y su poema con elementos propios de su conocimiento de la versificación tradicional.

El segundo poema que se revisará forma parte la novela de Valdelomar *La ciudad de los tísicos* (1911), publicación seriada en la revista *Variedades*. El poema se sitúa en la segunda parte que se titula “La correspondencia de Abel Rosell”, específicamente pertenece a la sección “Los versos de Alphonsin” (Valdelomar, 2000b, pp. 120-122). El poema se vuelve a publicar en el año 1917 con el título de “La ciudad y los tísicos”

(Valdelomar, 2000a, p. 484) y con una ligera variante que no afecta la medida silábica.<sup>51</sup> El poema está escrito con una evidente polimetría, asimismo el componente narrativo es también predominante, realidad que no necesariamente se fundamenta en que formó parte de la novela –porque similar a “Brindis” también se observaba esta característica–; además, es un poema de una importante extensión (setenta versos) y no se forman estrofas en el interior del poema. Observemos sus dieciocho últimos versos con la identificación de la distribución de sus grupos rítmicos semánticos, sus tiempos marcados y su medida silábica (Valdelomar, 2000a, pp. 483-484):<sup>52</sup>

Y tengo un temor lírico x́x/ x́/ x́	7 SM	2.5.6
del momento que va a llegar. x́x/ x́/ x́	9 SM	3.6.8
Va a ser en una hora neblinosa; x́/ x́/ x́/ x́x	10 SM	2.4.5.9
por la entreabierto celosía, la Dicha, muerta, va a pasar x́x/ x́x/ x́x/ x́/ x́x	19 SM	5.9.12.14.18
y espero, espero, espero, x́x/ x́/ x́	7 SM	2.4.6
en esta aldea de ensueños que es como un oasis de paz, x́x/ x́/ x́x/ x́/ x́/ x́x/ x́x	17 SM	2.4.7.9.11.13.16
en este pequeño templo de la Naturaleza, x́x/ x́x/ x́/ x́x	15 SM	2.5.7.14
en estas horas de silenciosa musicalidad, x́x/ x́/ x́x/ x́x	16 SM	2.4.9.15
el beso de la amada que en una tarde neblinosa x́x/ x́x/ x́x/ x́/ x́x	16 SM	2.6.9.11.15
junte sus labios a mis labios, celebre el gran beso inmortal x́/ x́x/ x́x/ x́x/ x́/ x́/ x́x	18 SM	1.4.8.11.13.14.17
y me inicie en el camino de los insondable, de lo oscuro,		

<sup>51</sup> En *La ciudad de los típicos* el verso dice: “del instante que va a llegar”, en la versión posterior se lee: “del momento que va a llegar”. En ambos casos, la medida silábica no se ve alterada, pues se conserva intacto el verso eneasílabo y la misma distribución de los tiempos marcados en sílabas tres, seis y ocho.

<sup>52</sup> Como se ha señalado, los versos del poema no forman estrofas, la separación que se ha realizado entre los versos tiene una finalidad didáctica que permitirá visualizar de mejor manera los grupos rítmicos semánticos, los tiempos marcados y la medida silábica. La razón radica en la extensión de algunos versos.

xx́xx/ xx́xx/ xxx́xx/ xx́xx	17 SM	3.7.12.16
en el desconocido reino del más allá, xxxxxx́xx/ x́x/ x́x/ x́xx	14 SM	6.8.11.13
en el espacio en que las grandes almas viven, xxx́xx/ xx́xx/ x́x/ x́x	13 SM	4.8.10.12
en los tres tiempos de la vida: lo que ha sido, lo que es y lo que será; xx́x/ x́x/ xx́xx/ xx́xx/ x́x/ xxxxx́xx	21 SM	3.4.8.12.15.20
y espero, espero, espero, x́xx/ x́x/ x́x	7 SM	2.4.6
la hora del Gran Beso Inmortal... x́x/ x́x/ x́x/ x́xx	9 SM	1.4.5.8
y un temor lírico me anuncia la llegada xx́x/ x́xx/ xx́x/ xxx́xx	13 SM	3.4.8.12
del caballero misterioso que ha de perderse en el lejano reino sombrío de la Eternidad... xxxxxx́xx/ xxx́xx/ xxxxx́xx/ xx́xx/ x́x/ xx́xx/ xxxxx́xx	29 SM	4.8.13.17.19.22.28

La identificación de estos elementos en este fragmento permite proponer tres puntos. El primero de ellos muestra, a todas luces, versos que alcanzan hasta las veintinueve sílabas métricas y que en el nivel de los grupos rítmicos semánticos tienden a formar también secuencias como ocurre con los cuatro primeros grupos de este último verso. Es llamativo este punto porque es el verso más extenso y su condición de verso como tal puede entrar en cuestionamiento. En el caso de los demás versos, sus grupos rítmicos semánticos no permiten identificar determinados patrones o secuencias por cada verso. Como conjunto de versos, los grupos rítmicos semánticos están presentes, pero tampoco poseen la suficiente fuerza para producir el impulso métrico del poema. Poseen una funcionalidad en el poema, pero está reducida al mínimo: por sí mismos estos grupos no pueden sostener el ritmo del poema. Este aspecto es relevante y si se engarza con el caso del poema “Brindis” ya se puede deducir una posible característica del verso libre de Abraham Valdelomar. Un segundo punto radica en la distribución de los tiempos marcados que, dada la variedad de las medidas silábicas, resulta heterogénea. Sin embargo, es posible identificar algunos golpes acentuales que tienen el carácter de tendencia, por ejemplo, aquellos en segunda, cuarta, sexta, octava y decimotercera sílaba. Evidentemente, al igual que los grupos rítmicos semánticos, no son lo suficientemente fuertes para producir un ritmo basado en la disposición de los acentos de intensidad; pero resultan ser más

perceptibles más aún con esta orientación del léxico del poema al empleo de las palabras agudas. Esta idea conduce al tercer punto que, al igual que en el poema anterior, tiene como elemento resaltante el empleo de una rima aguda vocálica que se hace manifiesta en los versos pares del poema. Dicha rima genera la percepción de continuidad, de ritmo en un poema que reduce la funcionalidad tradicional de la regularidad de la medida silábica, de los tiempos marcados y de los grupos rítmicos semánticos. El elemento fónico base que Valdelomar emplea para este poema es la rima y la repetición de palabras en los finales de los versos citados, a saber: neblinosa, espero e inmortal; que crean, se insiste en ello, la percepción de continuidad, fundamental en la construcción del ritmo del poema. La rima es el elemento transversal del poema y su presencia permite identificar al texto como poema gracias, una vez más, a que constituye su elemento fónico más visible y perceptible.

El poema también opera con el recurso de los paralelismos anafóricos y las repeticiones de versos o de algunos fragmentos. Por ejemplo, el verso y el fragmento: “Y tengo un temor lírico”, “y un temor lírico...” resultan medulares porque permiten a la voz poética retornar sobre la idea del miedo que se produce no solo sobre el reflexionar acerca del futuro, sino también de lo que se siente próximo a vivenciar.<sup>53</sup> Es una idea que articula el sentido del poema y prepara la aparición hasta en dos oportunidades del estratégico verso “Y espero, espero, espero”. Este refuerza la imagen de la llegada inevitable de la muerte que tanto se teme. Estos versos, sus repeticiones, crean un atmósfera en la que se incrementa, a partir de las repeticiones, la sensación de lo inevitable. El poema con estos versos opera con los retornos ideológicos característicos del verso libre de ritmos semánticos (Paraíso, 2000, p. 204). En esa misma línea, los paralelismos anafóricos realizan un juego de equivalencias que tienen la finalidad de establecer correspondencias sinonímicas y, a la vez, generar el efecto de continuidad que acrecienta la idea de la espera:

y espero, espero, espero,  
*en esta* aldea de ensueños que es como un oasis de paz,  
*en este* pequeño templo de la Naturaleza,  
*en estas* horas de silenciosa musicalidad,  
[...]  
*en el* desconocido reino del más allá,  
*en el* espacio en que las almas grandes viven,

---

<sup>53</sup> Además, esta misma idea está presente en los versos veintisiete y veintiocho: “Y un temor lírico me envuelve/ y sin querer me hace pensar”. Vale decir, la reiteración hasta en tres oportunidades del sintagma “Y un temor lírico...” y sus similares poseen una funcionalidad relevante en el poema.

*en los tres tiempos de la vida: lo que ha sido, lo que es y lo que será;  
y espero, espero, espero,*

Se ha colocado en cursivas las estructuras anafóricas; asimismo, se puede observar que el verso “y espero, espero, espero” se sitúa estratégicamente al iniciar y finalizar los paralelismos con el propósito de regresar, volver, a la imagen e idea del poema: la espera y llegada de la muerte. En el poema “La ciudad de los tísicos”, Abraham Valdelomar revela su modo de ejecución sobre el verso libre que, al igual que en el caso de “Brindis”, aborda elementos propios de los ritmos fónicos fundamentales, de los que la rima desempeña un papel vital; y también de los ritmos semánticos al trabajar con los paralelismos anafóricos y las repeticiones. Vale decir, un ritmo semántico que busca sostener por medio de la iteración de la idea un ritmo que va más allá de lo fónico.

En el mismo marco de los ritmos de pensamiento a partir de los paralelismos anafóricos se identifica el poema “Gracias, señor, por haber escuchado”; texto que data de 1919 según consigna Ricardo Silva-Santisteban a partir de lo señalado por Luis Alberto Sánchez (Valdelomar, 2000a, p. 580). El poema también evidencia el empleo de la rima aguda en los versos pares que se puede rastrear desde el poema “La ciudad de los tísicos”, y la rima aguda como tal desde “Brindis”. Asimismo, la polimetría es evidente y dominante en todo el poema. Valdelomar se libera de la medida silábica y apuesta por un verso que le permite expresarse con soltura y sobre el que aún conserva la rima aguda e incorpora las recurrencias semánticas, los retornos ideológicos. Obsérvese los primeros ocho versos del poema (Valdelomar, 2000a, p. 579):

*Gracias, Señor, por haber escuchado  
mi angustiada plegaria, mi súplica cordial,  
gracias, Señor, porque tengo sus húmedos labios  
en mi ancha boca ardiente, sabiamente sensual;  
gracias por su mirada, su tierna mirada anhelosa,  
doliente mirada de cordero pascual;  
gracias, por su sonrisa, su sonrisa de estatua, sonrisa  
con ondulaciones de joven maizal;*

La construcción del poema ya no apunta únicamente a despertar el ritmo o musicalidad a partir de la distribución aritmética de los tiempos marcados. Valdelomar apunta a la recurrencia, a las repeticiones que funcionen a la manera de imágenes que retornen en la conciencia de su lector. Ese retorno involucra un ritmo de ideas que, a la vez, se potencia

con el uso de las rimas agudas que son, evidentemente, perceptibles. La aparición del sintagma “gracias” retorna constantemente para articular razones, justificaciones y presentar cualidades del otro. Así, se desarrolla una progresión que enumera el estado afectivo de la voz poética. En el caso de las rimas, considero que Valdelomar apuesta aún por conservarlas; porque en su concepción del verso aún está presente la dimensión eufónica: dejar de lado este plano no resulta negociable para él. Además, un fundamento para esta idea radica en su formación en el arte de la versificación, prueba de ello es la arquitectura formal de sus sonetos o de sus poemas en verso medido (Lino Salvador, 2013, p. 138 y ss.). El resultado es un verso libre que está en el tránsito de dos importantes tradiciones de la práctica del verso libre tanto a nivel peruano como hispanoamericano.

Resulta medular revisar los dos poemas que Valdelomar publica en *Las voces múltiples* (1916) y que Augusto Tamayo identifica como versolibristas, es decir, “Luna Park” y “Confiteor”. El primero se publicó anteriormente en *La Opinión Nacional* en agosto de 1914, luego en *Balnearios* en noviembre de 1915; también en *Lulú* en julio de 1916 y finalmente en enero de 1917 en *La Prensa* (Valdelomar, 2000a, p. 527). Es un poema que gozó de una pertinente difusión, realidad que permite comprender su aparición en la antología de Manuel Beltroy (1921), según se examinó en el primer capítulo; en cambio, el segundo poema no tuvo publicaciones previas. Asimismo, ambos se caracterizan por su extensión: “Luna Park” cuenta con un total de ciento veinte versos, mientras que “Confiteor” tiene un total de ciento veintisiete versos. Dada la extensión de estos poemas, se procederá con la revisión general y de manera específica se ofrecerán fragmentos que permitan sustentar las afirmaciones propuestas.

El poema “Luna Park” ofrece características que se han identificado en la revisión de los poemas anteriores y que permiten afirmar con mayor contundencia en una determinada forma de composición del verso libre de Abraham Valdelomar. Resalta el empleo de la rima aguda en los versos en posición par dejando suelto el final de los versos impares; asimismo, el poema trabaja con una polimetría muy marcada cuyas medidas silábicas oscilan desde las tres hasta las veintitrés sílabas métricas con cierta tendencia a los versos de catorce sílabas. Es importante añadir que los paralelismos anafóricos no están presentes con la relevancia que poseen en los poemas anteriores.

Si bien es cierto que el poema utiliza la narratividad, también es cierto que la organización de sus grupos rítmicos semánticos presenta una tendencia hacia cierta regularidad. Con ello no se asevera que el poema se ciña a la regularidad propia del verso medido; de lo que se trata es de apuntar que al operar con una polimetría muy marcada

que produce también una diversidad de la distribución de sus golpes acentuales; es capaz de producir un ritmo con esta tendencia a la regularidad en la formación de secuencias con los grupos rítmicos semánticos. Por ello, se procederá a examinar esta afirmación con la cita tanto de la estrofa con la que se inicia y con las dos que cierra “Luna Park”. Así, la primera muestra la siguiente organización:

En París, una noche, una dama, el Destino xx́/ ́x/ ́x/ ́x/ ́x/ x́x	14 SM	3.4.6.8.10.13
y mi sudamericana curiosidad, xx(́) xxx́x/ xxx́x	13 SM	(3).7.12
lleváronme hacia la maravilla x́x/ ́x/ xxx́x	10 SM	2.4.9
deslumbrante y sonora de Luna Park. xxx́/ x́x/ x́x/ ́x	12 SM	3.6.9.11
El auto se detuvo matemáticamente: x́x/ xxx́/ xxx́xxx	14 SM	2.6.10.13
la fiesta había comenzado ya. x́x/ ́x/ xxx́/ ́x	11 SM	2.4.8.10
Subí tímido y serio con mi dama, x́/ ́xx/ ́x/ xxx́	11 SM	2.3.6.10
más blanca y fresca que el crisantemo de mi frac, x́x/ ́x/ xxx́x/ xxx́	14 SM	2.4.9.13
para ver cómo se divertía xxx́/ ́x/ xxx́x	10 SM	3.4.9
en el centro del mundo la Humanidad. xxx́/ x́x/ xxx́x	12 SM	3.6.11

La evidente polimetría, que no guarda regularidad alguna, ofrece versos de medidas silábicas iguales que incluso en la distribución de sus tiempos marcados no existe similitud alguna como se puede observar en los endecasílabos o en los alejandrinos. Incluso versos de la misma medida, los dodecasílabos por ejemplo, que tienen una tendencia similar en la ubicación de sus tiempos marcados no son capaces de generar un impulso métrico de base acentual. En tanto estrofa, se pueden identificar algunos tiempos marcados que pese a su frecuencia de aparición no posibilitan producir impulso métrico, como es el caso de los acentos en 2,4,6,10. Si se examinan los grupos rítmicos semánticos, entonces, se puede observar que en el conjunto existen grupos que articulan una determinada cadencia: “xxx́x” (peón tercero), “́x” (troqueo), “x́x” (anfíbraco); porque su frecuencia de aparición es mayor. Asimismo, aparecen grupos que, sin duda, modifican y desafían la distribución acentual; por ejemplo, los sintagmas “y mi sudamericana...” (segundo verso), y “...matemáticamente” (quinto verso) cuyos grupos son “xx(́)xxx́x”,

y “xxxxxxx” respectivamente. El primero de ellos consta de ocho sílabas métricas, medida que requiere necesariamente un apoyo acentual en tercera sílaba. El verso en sí mismo es un tridecasílabo que es a la vez un metro de escaso uso (Valera, Moíño, Jauralde, 2005, p. 216); asimismo, por la ubicación atípica de sus tiempos marcados llama la atención: (3).7.12; más aún cuando sus golpes acentuales habituales recaen en sexta sílaba y no en séptima como en este verso.<sup>54</sup> En el segundo, se plantea un grupo biacentual dada la terminación adverbial -mente (Quilis, 1989, p. 26), que tiende a ser de uso frecuente en la poesía de Valdelomar.<sup>55</sup> Además, estos grupos corresponden con momentos claves del sentido del poema, vale decir, en el caso de “y mi sudamericana...” “xx(x)xxxxx”, refiere al espacio de identificación, un sentido de pertenencia a otro espacio, así como también evidenciar su condición de extranjero o ajeno al gran centro del mundo que se representa en París, según informa el primer verso. Además, no solo se busca a nivel del sentido remarcar su identidad, pues en el plano de los grupos rítmicos semánticos se articula con un grupo que necesariamente se hace sentir en el segundo verso, puesto que rítmicamente se hace perceptible dada la complejidad acentual que involucra. En esta misma línea de análisis se sitúa “...matemáticamente” con su respectivo grupo “xxxxxxx”; puesto que el quinto verso, a la vez, informa de uno de los elementos relevantes de la modernidad de inicios del siglo XX, vale decir, el auto, cuya sinécdoque representada en el motor equivale a la precisión, exactitud, acaso perfección, y por ello la valoración de la voz poética de equipararlo con el grupo biacentual “matemáticamente”. Como tal, el poema también tiene por objetivo destacarlo, ponerlo de relieve no solo a nivel del sentido; sino también rítmicamente con el grupo que posee dos tiempos marcados. Desde esta perspectiva de análisis, el verso libre de la primera estrofa une al ritmo de las rimas agudas de los versos pares un ritmo producido por la disposición de los grupos rítmicos semánticos; ambos construyen el gran ritmo de base fónica del verso libre del poema.

Corresponde revisar las dos últimas estrofas de “Luna Park” con el objetivo de identificar –en función de los tiempos marcados y grupos rítmicos semánticos– sus características y así establecer la comparación con la estrofa anterior (Valdelomar, 2000a, p. 527):

---

<sup>54</sup> En los poemas anteriores, también se han presentado versos tridecasílabos; sin embargo, no se llamó la atención sobre su estructura acentual, porque evidenciaban una distribución, si bien no habitual; pero sí libre de conflicto como en “Brindis” (tridecasílabo: 3.6.9.12) o “En la ciudad de los físicos” (tridecasílabo: 4.8.10.12).

<sup>55</sup> De los poemas citados, una muestra se encuentra en el poema “Gracias, señor, por haber escuchado”.

Y volví con mi dama mudo y triste xx́/ xx́x/ ́x/ ́x	11 SM	3.6.8.10
al salón. La fiesta terminaba ya. xx́/ xx́x/ xx́x/ ́x	12 SM	3.5.9.11
Vi rostros cadavéricos, exhaustos, huesudas manos, x́x/ xx́xx/ x́x/ x́x/ ́x	16 SM	2.6.10.13.15
como una funambulesca danza diabólica pasar, x́x/ xxx́x/ ́x/ x́xx/ x́x	17 SM	2.7.9.12
bocas descoloridas de metálicos dientes ́x/ xxx́x/ xx́xx/ ́x	14 SM	1.6.10.13
sonriendo entre las luces como en un triste carnaval. x́x/ xx́x/ xxx́x/ xx́x	16 SM	2.6.11.15
Cutis marchitos, toses hondas y huecas, flores deshojadas, xx́/ ́x/ xx́x/ xx́x/ x́/ xxxxx́	17 SM	1.4.6.8.10.12.16
cuentas, garçones, cansancio, malestar, ́x/ x́x/ x́x/ xx́x	12 SM	1.4.7.11
atmósfera pesada, colillas de cigarros; x́xx/ x́x/ x́x/ xx́x	14 SM	2.6.9.13
las luces se comenzaban a apagar... x́x/ xxx́x/ xx́x	12 SM	2.7.11
En un rincón un hombre gordo y ebrio, hablaba solo xxx́/ x́x/ ́x/ ́x/ ́x/ ́x	15 SM	4.6.8.10.12.14
banalidades inconexas haciendo crujir la <i>petite table</i> . xxx́x/ xx́x/ x́x/ x́/ xx́x/ ́x	15 SM	4.8.11.14
Y salí con mi dama y entramos al auto. xx́/ xx́x/ x́x/ xx́x	14 SM	3.6.9.13
la fiesta había terminado ya... x́x/ ́x/ xx́x/ ́x	11 SM	2.4.8.10

Por un lado, la diversidad de la distribución de los tiempos marcados no permite cimentar un impulso métrico fundado en este elemento. Pese a la diversidad, del conjunto se identifica, al igual que en la primera estrofa, la recurrencia de los golpes acentuales en 2.4.6.10; pero que por su ubicación en los versos no genera la percepción de continuidad, base de todo ritmo. Por otro lado, la revisión de los grupos rítmicos semánticos presenta la también frecuencia de los grupos “xx́x” (peón tercero), “́x” (troqueo), “x́x” (anfíbraco); los cuales forman secuencias entre ellos que se extienden en cada verso con las variantes de los otros grupos que se integran. Así, la presencia mayoritaria de estos grupos unidos a los de menor frecuencia crean una ritmo, una cadencia, gracias a su tendencia a la regularidad. Con esta realidad, “Luna Park” opera con dos elementos del verso libre de ritmos fónicos: la rima aguda y los grupos rítmicos semánticos; los cuales

se integran y construyen el impulso métrico de su verso libre. Dicho verso libre en la práctica de Valdelomar pone de relieve su base fónica.

El extenso poema “Confiteor” está dividido en quince secciones identificadas por números romanos y por un respectivo subtítulo. El poema posee una organización métrica que evidencia una progresión que va desde el empleo del verso medido de mayoría alejandrina, como se muestra en las dos primeras secciones, hacia un progresivo acercamiento al verso libre. Esta progresión tiene en la tercera y cuarta secciones una creciente polimetría, y a partir de la quinta, la apuesta por el verso libre que opera con la principal característica que le dota Valdelomar, vale decir: la rima aguda en los versos pares. Así, es un poema que hilvana ambas tradiciones de la versificación y en la que se pueden identificar el tránsito del verso medido al libre a partir también de la dimensión de la visión de mundo del poema. En esta línea, sus dos primeras estrofas muestran a una voz poética que a través de la reflexión busca comprender en qué se cimenta la duda sobre el amor que siente por la amada. Mientras que al operar, a partir de la quinta sección, con versos libres dicha voz abandona la reflexividad por lo emocional, el entusiasmo, lo pasional; fundado en haber hallado la respuesta anhelada. Obsérvese la sección VI y XV respectivamente (Valdelomar, 2000a, p. 530-533):

## VI

### *La obsesión delirante*

¡Ah! ¡Yo no he podido pensar en otra cosa!  
Desde ese instante mi vida le perteneció.  
Desde ese instante odié a todas las que antes  
me dieran su carne, sus besos, sus palabras, el calor  
de su cuerpo; desde entonces  
su recuerdo basta para mi amor,  
su mirada basta para mi vida,  
su voz basta para mi pasión,  
sus ojos son mi único cielo,  
sus labios mi única contemplación,  
su naricilla recta, sus blancos dientes, su cabellera,  
son el Pasado, el Presente, el Porvenir, la Vida, la Muerte y el Amor.

## XV

### *Salmos*

¡Clemencia! ¡Clemencia! ¡Clemencia!  
¡Por fin te hallé en el mundo; para ti fui creado yo!  
ya estamos juntos, vamos de la mano  
a darle las gracias al Señor.  
recemos en silencio,  
arrodillados musitemos la primera oración...  
Ahora comprendo por qué he sufrido tanto,

ahora comprendo el Amor,  
ahora comprendo la Vida,  
ahora los dos  
somos un beso, un cuerpo, un espíritu, una verdad  
fecunda.  
¡Ah! ¡Qué bueno era Dios!

En ambas se presentan las ya características rimas agudas en los versos pares, así como también los paralelismos anafóricos capaces de construir una continuidad de sentido, así como también un conjunto de enumeraciones que van acumulando y haciendo crecer la intensidad de la voz poética. Vale decir, se retorna constantemente a la idea del vínculo ineludible de esta voz con la figura de la amada tal como se aprecia en la sexta sección. Asimismo, en la sección final, el paralelismo se actualiza una vez más para reforzar y enfatizar la obtención de la respuesta que tanto buscaba el locutor del poema. Evidentemente, la emoción que lo embarga contribuye a comprender que el paralelismo es una estrategia para intensificar sus afectos y, a nivel formal, construye un ritmo de pensamiento, semántico, basado en ese retorno de las equivalencias anafóricas.

El poema “Confiteor”, que como título es una expresión latina que refiere a la confesión del pecador, implica también, luego de la turbación de narrar el pecado, encontrar el consuelo, el perdón, el respectivo agradecimiento. Ello ocurre en la última sección del poema. Es el recorrido del locutor del poema de la reflexión a la emoción, de la tristeza la júbilo. Asimismo, resulta significativo apuntar que esta reflexión, medular para la voz poética, se realice en versos medidos, principalmente alejandrinos, con una rima consonante predominante. Vale decir, que su búsqueda de respuestas deliberadas, razonadas, se realicen en una versificación regular con rimas consonantes; mientras que cuando este locutor se percibe invadido por las emociones, por el éxtasis, por la obtención de una respuesta que desencadena su dimensión pasional, el verso empleado sea el libre. Este último, evidentemente, estructurado con las características que Valdelomar adopta para su composición.

Finalmente, la revisión realizada en este apartado permite proponer una primera caracterización del verso libre de Abraham Valdelomar; práctica que se puede identificar desde el año 1910 y que se desarrolla hasta 1919. Si bien es cierto que esta producción versolibrista es menor en comparación con sus poemas escritos en verso medido o con las formas de composición fija, no fue dejada de lado y se mantuvo constante tal como se

ha podido evidenciar en la revisión de este apartado. A partir de los resultados obtenidos, una primera característica del verso libre del poeta de “Luna Park” radica en el trabajo con las rimas agudas en los versos pares. Es relevante la presencia de este tipo de rima en versos de diferentes medidas silábicas que a partir de aquel elemento busca cohesionar los versos generando un ritmo fónico perceptible; así como también, identificable con la concepción tradicional del poema. Es decir, la rima permite mantener inscrito estos versos polimétricos en la categoría del poema. Una segunda característica muestra el empleo de los paralelismos anafóricos, repeticiones de versos o fragmentos de estos que tienen la funcionalidad de generar retornos ideológicos, vale decir, volver sobre la misma idea o similar con la finalidad de mantener actualizado los motivos o temas representados en el poema. Una tercera característica, vinculada con el punto anterior, consiste en la conformación de poemas con un extenso número de versos. Vale decir, los poemas versolibristas de Valdelomar relatan una historia, cuentan un suceso, que involucra un considerable desarrollo y es justamente en esa longitud que podrían perderse los motivos más importantes que se representan, pero con los paralelismos y las repeticiones que producen el retorno ideológico, aquellos se actualizan. Una cuarta característica evidencia que cuando su poema versolibrista no utiliza los paralelismos o sus equivalentes, procede a trabajar con los grupos rítmicos semánticos. Estos producirán una determinada cadencia a partir de la repetición de determinados grupos que construyen una secuencia. Así, el poema de Valdelomar cuando no emplea recursos que produzcan los retornos ideológicos, como base de un verso libre de ritmos semánticos, se vale de la instrumentación fónica de los grupos rítmicos semánticos para construir la percepción de ritmo del poema que unido a la rima aguda por se potencian. Este hecho permite colegir la conciencia de la práctica del verso libre de nuestro poeta al observar la importancia, acaso también la necesidad, de construir sus versos libres con elementos que permitan reconocer o identificar su práctica creativa como versos y, por extensión, como poemas. Una quinta característica apunta hacia el creciente uso de un registro coloquial en estos poemas; es posible aseverar que el verso libre le permite a Valdelomar explorar con un lenguaje cercano al habla cotidiana, vale decir, que empieza a incorporar un universo lexical que desde la valoración de un modernismo imperante resultaba negativo, incluso “antipoético”. Además, en estas ideas es posible encontrar un argumento que justifique también el uso de las rimas; puesto que con su empleo se pretendería validar el estatuto poético del léxico incorporado.

Para cerrar este apartado, se hace ostensible que Valdelomar practica un verso libre en el que se conjuga la base fónica, así como también los ritmos semánticos basados en los paralelismos y recurrencias anafóricas. Así, es un verso libre que no se aparta de la tradición versificadora adquirida o aprendida por nuestro autor; pero que, a la vez, ya se encuentra en la experimentación de los recursos semánticos propio de un ritmo de ideas que se aproxima a un verso libre que será el imperante en la poesía peruana posterior.

### 3.3 Características del verso libre de José María Eguren

El estudio de Renato Guizado Yampi (2017) muestra el desarrollo de la práctica del verso libre en José María Eguren, específicamente en el poemario *Rondinelas*. Este último publicado, al lado de *Sombra*, en la edición de Biblioteca Amauta en 1929; realidad que permitiría pensar en el ejercicio del verso libre del poeta de *Simbólicas* a partir de la segunda década del siglo XX. Sin embargo, las fechas de composición de los poemas manuscritos de ambos libros se remontan al año 1916. Por ello, resulta importante en este apartado examinar si en los primeros poemarios de Eguren, *Simbólicas* (1911) y *La canción de las figuras* (1916), existen antecedentes o evidencias concretas del empleo del verso libre; así como también hacer la misma búsqueda en *Sombra*; todo ello con el objetivo de identificar y proponer una caracterización de la práctica versolibrista de dicho poeta. Esta caracterización asimismo se completará con la información que el profesor Guizado Yampi proporcionó sobre *Rondinelas*.

En el conjunto de poemas que integra *Simbólicas*, se identifican tres poemas que destacan por una inusual irregularidad de la medida silábica, a saber: “Diosa ambarina” (Eguren, 2015a, p. 157), “La Tarda” (Eguren, 2015a, p. 160) y “El Duque” (Eguren, 2015a, p. 162-163), son poemas que se alejan de la propuesta dominante de este primer libro con relación a la isometría de sus versos como en “Lis” (Eguren, 2015a, p. 154-155) o “La comparsa” (Eguren, 2015a, p. 156); así como también, del empleo de estrofas equivalentes cuya organización dispone la cantidad silábica de los versos obedeciendo a un determinado ordenamiento. Vale decir, estas estrofas presentan versos de diferentes medidas silábicas, pero su disposición en las distintas estrofas es la misma. Ejemplos que ilustran ello son los poemas “Las torres” (Eguren, 2015a, p.153), “Juan Volatín” (Eguren, 2015a, p.166-170), “La procesión” (Eguren, 2015a, p. 171).

Los tres poemas identificados tienen en común operar con diferentes medidas silábicas. Es decir, “Diosa ambarina” trabaja con seis medidas silábicas que se combinan

entre sí, a saber: eneasílabos, heptasílabos, hexasílabos, octosílabos, pentasílabos y un trisílabo. En el caso de “El Duque”, de todos estos el más extenso con treinta y dos versos, emplea siete medidas silábicas distintas que comparado con el poema anterior se incorpora el decasílabo, endecasílabo y desaparecen el hexasílabo y el trisílabo. Con relación al poema “La Tarda”, este opera con ocho medidas silábicas distintas conformada por todas las indicadas anteriormente menos el hexasílabo. Asimismo, los tres poemas comparten también la formación de secuencias de la misma medida silábica, vale decir, en “El Duque” se forman secuencias de octosílabos, eneasílabos y decasílabos que solo llegan a abarcar entre dos y tres versos consecutivos; “Diosa ambarina” una serie de dos hexasílabos, una de dos eneasílabos y otra de dos heptasílabos que entre todas ellas no son contiguas; y en “La Tarda” una serie de dos versos eneasílabos y otra de heptasílabos también sin contigüidad entre ellas. Un punto que también comparten los tres poemas se identifica en la presencia de la rima de naturaleza consonante que adopta una distribución alternada o continua.

A partir de esta información se puede proponer lo siguiente. En primer lugar, estos poemas con su polimetría no dejan de lado los demás ritmos fónicos fundamentales, especialmente el empleo de la rima consonante como el elemento que resalta por ser el más perceptible en ellos. Es posible indicar que este elemento busca ser reforzado; dado que se apuesta por el carácter polimétrico. En segundo lugar, la fluctuación de las medidas silábicas se caracteriza por su proximidad, en otras palabras, dichas medidas son cercanas, apenas las diferencia una o dos sílabas métricas entre ellas en el cuerpo del poema. Sin embargo, sí es posible identificar versos contiguos cuya diferencia entre ellos sea de hasta seis sílabas métricas como se evidencia en “La Tarda”; pero dicha diferencia resulta estratégica en la construcción del sentido del poema. Es importante señalar que, a pesar de lo anterior, Eguren no emplea versos de gran extensión silábica, superior al endecasílabo, al menos en estos tres poemas de *Simbólicas*, que preceda o siga a un verso de menor extensión. A partir de lo anterior, en tercer lugar, Eguren no arriesga por una marcada polimetría de sus poemas: trata de que sus versos, aunque evidencien irregularidad, no se distancien visiblemente en el número de la medida silábica. Resulta importante revisar la distribución de los tiempos marcados y la disposición de los grupos rítmicos semánticos. Por ello observemos las dos primeras estrofas de “La Tarda”:

Despunta por la rambla amarillenta, x́x́x/ x́x́x́x/ x́x́x́x	11 SM	2.6.10
donde el puma se acobarda;	8 SM	3.7

xxxx/ xxxx viene de lágrimas exenta	9 SM	1.4.8
xxx/ xxx/ xxx la Tarda.	3 SM	2
xxx		
Ella, del esqueleto madre, xx/ xxxxx/ xx	9 SM	1.6.8
el puente baja inescuchada; xxx/ xx/ xxx	9 SM	2.4.8
y antes que el rondín ladre xx/ xxx/ xx	7 SM	1.5.6
a la alborada, xxxx	5 SM	4
lanza ronca carcajada. xx/ xx/ xxx	8 SM	1.3.7

Las estrofas muestran que la distribución de los tiempos marcados no permite formar patrón alguno; así como también la construcción de un determinado impulso métrico de base acentual. En la primera estrofa, el único tiempo marcado que se repite está en la sílaba dos, pero de versos distantes, el primero y el cuarto respectivamente; dada esta distancia no poseen la fuerza suficiente para generar continuidad en la estrofa.

Tal como ya se ha indicado, predomina la heterogeneidad de los tiempos marcados que resulta acorde con medidas silábicas diversas. Así, la segunda estrofa muestra también los golpes acentuales en diferentes posiciones incluso en aquellos versos que poseen la misma medida silábica, como se muestra en el par eneasílabo con el que se abre esta estrofa. En el único tiempo marcado que coinciden estos dos primeros versos es el octavo, que, además, al ser el último constituye el tiempo obligatorio final del verso eneasílabo.

Si se procede a observar el octosílabo de ambas estrofas, se apunta que solo coinciden en el golpe acentual en posición tres y siete; asimismo, por la distancia entre ellos y más aún por pertenecer a estrofas distintas no permiten construir la continuidad de un ritmo basado en sus tiempos marcados. Es muy llamativo que el poema “La Tarda” ofrezca esta particular polimetría y diversidad de los acentos de intensidad en un poemario que dentro de su conjunto se caracteriza justamente por la regularidad del trabajo con los ritmos fónicos fundamentales. Evidentemente, el elemento que no se soslaya es el uso de la rima consonante. Realidad que permite señalar que la diversidad polimétrica y acentual de este poema, y de los otros dos identificados, pasa a un segundo plano dado que se pone

de relieve la presencia de la rima como uno de los elementos perceptibles del poema. Queda por examinar en las estrofas los grupos rítmicos semánticos; así, en la primera estrofa destacan dos grupos que por su continuidad permiten producir la percepción del ritmo del poema, a saber: “xxx́x” (peón tercero) y “x́x” (anfíbraco). Ambos, tal como se aprecia en dicha estrofa, se distribuyen en los cuatro versos y crean el movimiento rítmico inicial que, a la vez, se corresponde en el plano del sentido con el desplazamiento de la Tarda. La segunda estrofa muestra también los grupos “x́x” y “xxx́x”, los cuales se encuentran en menor presencia que en la estrofa anterior; sin embargo, destaca el grupo “x́x” (troqueo) que unidos a los anteriores permiten percibir una nueva cadencia potenciada con otros grupos rítmicos semánticos. Se asiste, entonces, a la formación de series entre estos grupos.

Estas dos primeras estrofas de “La Tarda” posibilitan comprender que ante la opción de construir un poema de orientación polimétrica, Eguren centra la construcción de su ritmo en dos aspectos medulares: las rimas consonantes y la organización de los grupos rítmicos semánticos. Resulta importante examinar un segundo ejemplo, por ello se cita en su integridad el poema “Diosa ambarina”:

A la sombra de los estucos	9 SM	3.8
xxx́x/ xxx́x		
llegan viejos zancos,	7 SM	1.3.6
x́x/ x́x/ x́x		
en sus mamelucos	6 SM	5
xxxx́x		
los vampiros blancos.	6 SM	3.5
xxx́x/ x́x		
Por el templo de las marañas	9 SM	3.8
xxx́x/ xxx́x		
bajan las longas pestañas	8 SM	1.4.7
x́x/ x́x/ x́x		
buscan la hornacina	6 SM	1.5
x́x/ xxx́x		
de la diosa ambarina;	7 SM	3.6
xxx́x/ x́x		
y con signos rojos,	6 SM	3.5
xxx́x/ x́x		
la miran con sus tristes ojos.	9 SM	2.6.8
x́x/ xxx́x/ x́x		
Los ensueños de noche hermosa	9 SM	3.6.8
xxx́x/ x́x/ x́x		
dan al olvido,	5 SM	1.4
x́/ xxx́x		
ante la Tarde diosa,	7 SM	4.6

xxxxx/ xx		
a dormir empiezan,	7 SM	4.6
xxx/ xxx		
y, en su idioma desconocido	9 SM	3.8
xxx/ xxxxx		
le rezan.	3 SM	2
xxx		

A diferencia del poema anterior, “Diosa ambarina” tiende a una mayor reiteración de la distribución de los tiempos marcados, al menos en los cinco primeros versos especialmente en tercera sílaba con su respectiva excepción en el tercer verso. Por supuesto, el golpe acentual en esta tercera sílaba no posee la suficiente potencia para despertar por sí mismo el ritmo de base acentual; porque no está acompañado de una organización que involucre a otros golpes acentuales. Más bien existe una pluralidad en la distribución de los demás tiempos marcados a pesar de que en los primeros cinco versos se repiten los eneasílabos y los hexasílabos. Este aspecto permite señalar que para Eguren trabajar con la misma medida silábica no implica tener que organizar los tiempos marcados y los sintagmas o palabras que lo conforman con una marcial regularidad o con una disciplinada organización acentual. Esto se puede comprobar al revisar tanto los hexasílabos como los heptasílabos e incluso los eneasílabos que no guardan necesariamente la misma identidad de sus golpes acentuales en las cuatro apariciones que cada uno de ellos tiene en el poema.

La revisión integral de los tiempos marcados del poema muestra una tendencia a golpear en tercera sílaba con una cantidad de ocho veces de un total de dieciséis versos, vale decir, representa el 50% del poema. Sin embargo, como ya se ha señalado, no tiene la fuerza suficiente para generar el ritmo del poema, porque los demás tiempos marcados solo aparecen o seis veces como es el caso del golpe en sexta sílaba o solo cuatro veces como en las sílabas primera y cuarta. Entonces, resulta válido señalar que los tiempos marcados no desaparecen, pero que su funcionalidad está reducida a un mínimo necesario; serán otros los elementos que cobren relevancia y notoriedad en la generación del ritmo del poema, a saber: la rima y los grupos rítmicos semánticos. En el caso de las rimas, estas se presentan consonantes y en las modalidades cruzadas y pareadas; esta disposición permite, a la vez, crear un movimiento eufónico que permite generar la percepción de continuidad; así como también, pese a la irregularidad de la medida silábica, identificar las fronteras entre un verso y otro. Desde esta idea, la rima cumple

una función estructural al crear las fronteras perceptibles de los versos y permitir el reconocimiento de estos en un conjunto polimétrico. En el caso de los grupos rítmicos semánticos, los que dominan en el poema son los siguientes: “xxxx” (peón tercero), “xxx” (anfíbraco) y “xx” (troqueo). Estos tres grupos crean al combinarse entre sí un conjunto de series que permiten producir la percepción del ritmo del poema. “Diosa ambarina” va actualizando verso a verso al menos uno de estos grupos y así posibilita generar una continuidad que es la base de todo ritmo. Entonces, al igual que con las estrofas citadas del poema “La Tarda”, “Diosa ambarina” hace ostensible que la necesidad de la regularidad de la medida silábica para Eguren no constituye una problemática, dado que encuentra en la rima y en los grupos rítmicos semánticos los elementos claves para construir el ritmo del poema en sus primeras experimentaciones con la diversidad métrica de tendencia versolibrista evidenciadas desde 1911.

De la lectura de *La canción de las figuras* (1916) destaca la polimetría de tres poemas: “Lied V” (Eguren, 2015a, p. 208), “Peregrín, cazador de figuras” (Eguren, 2015a, p. 210) y “Las niñas de luz” (2015, 2015a, p. 220). Estos poemas remiten a características que ya se encontraban en los poemas revisados en *Simbólicas*, es decir, la presencia de una rima consonante, con excepción de “Lied V”, el empleo de ocho, siete y seis medidas silábicas diferentes en cada poema, que se distribuyen de forma combinatoria y en algunos casos forman secuencia de versos con una misma medida. Asimismo, la fluctuación de la cantidad silábica de los versos en los tres poemas se mantiene cercana, es decir, no se emplean versículos o versos de arte mayor precedidos o seguidos de versos de menos de cinco sílabas métricas que permitirían reconocer, al menos, visualmente la diferencia de extensión entre ellos. Asimismo, de los tres poemas, “Peregrín, cazador de figuras”, es el que evidencia una mayor tendencia a la regularidad en la distribución de los tiempos marcados ubicados en sílabas tres, seis y nueve; cada uno obtiene el 50% o más de presencia en los dieciocho versos que conforman el poema. Ello a pesar de la polimetría respectiva, pero que en el caso del poema se fundamenta en la escasa fluctuación del número de sílabas de sus versos y a la presencia del decasílabo que se manifiesta ocho veces en el conjunto, que incluso llega a formar una serie de tres versos consecutivos. En el caso de “Las niñas de luz”, la distribución de sus tiempos marcados tiene dos momentos diferenciados. El primero obedece a la estructura circular que poseen los cuatro primeros versos dado que también constituyen los que cierran el poema y, evidentemente, poseen la misma distribución de sus tiempos marcados; hecho que involucra un total de ocho versos de los diecinueve del poema. El segundo momento

que involucra a los once versos restantes presenta una heterogénea distribución de las cimas prosódicas:

como cambiante pedrería, xxxx/ xxxx	9 SM	4.8
van por la nube armonía. x/ xxxx/ xxx	8 SM	1.4.7
Las niñas de sol, xxx/ xxx	6 SM	2.5
de albinos cabellos xxx/ xxx	6 SM	2.5
y purpúrea tez xxxxx/ xx	7 SM	3.6
nadan en ígneos destellos. xx/ xxxx/ xxx	9 SM	1.4.8
Desde un arbol xxxxxx	6 SM	5
su vuelo aseguran, xxx/ xxx	6 SM	2.5
aterrizar procuran; xxxx/ xxx	7 SM	4.6
y, cual coloridas notas, xxxxxx/ xx	8 SM	5.7
mueren en las nubladas remotas. xx/ xxxx/ xxx	9 SM	1.5.8

Preciso es indicar, además, que estos versos corresponden al cuerpo del poema que está encerrado, a la manera de una estructura encuadrada, por los cuatro versos iniciales y finales. Es llamativo que estos versos muestren sus tiempos marcados caracterizados por la diversidad y que, además, son los que escapan de los versos que se repiten o que funcionan a la manera de un estribillo. Eguren deja “suelto” estos tiempos marcados que a la vez se refuerzan gracias a la polimetría que entre ellos existen. Este punto es relevante si se compara con el poema anterior, “Peregrín, cazador de figuras”, en el que se enfatizaba en una tendencia a la regularidad de los tiempos marcados y la mayor frecuencia de aparición del decasílabo. Asimismo, este último aspecto también contrasta con lo observado en los poemas de *Simbólicas*; porque, como se anotó, en ellos, a pesar de la formación de serie de versos iguales, sus tiempos marcados no se correspondían. Así, es posible señalar que la relación medida silábica y distribución de los tiempos marcados no resulta un ejercicio de composición poética que obedezca a circunscribirse

a un patrón o esquema; por el contrario, Eguren apunta a la flexibilidad y dinamicidad de dicha relación.

Si la pluralidad de los tiempos marcados no puede construir la percepción del ritmo del poema o la construcción de su impulso métrico, entonces, resulta necesario examinar los grupos rítmicos semánticos. La revisión de estos en los once versos citados presenta que el grupo “x́x́x” (anfíbraco) es el de mayor aparición en el conjunto y recibe como apoyo a los grupos “xx́x́x” (peón tercero) y “x́x” (troqueo); con los que forma series que permiten generar un determinado ritmo. Se observa, entonces, que los grupos rítmicos semánticos contribuyen a construir el impulso métrico que por vía de los tiempos marcados no se pueden producir. Además, dichos grupos se unen con el elemento de la rima consonante y entre ellos producen el movimiento del ritmo del poema. A ello hay que añadir que dos de los grupos rítmicos semánticos identificados como los de mayor presencia en estos once versos son los que también estructuran a los versos que inician y cierran el poema, a saber: “x́x́x” y “xx́x́x”. Vale decir, dichos grupos son empleados al abrir y finalizar el poema con el propósito de marcar su cadencia y que se puedan a la vez percibir en los demás versos, así tenemos:

Las niñas de luz	6 SM	2.5
x́x́x/ x́x́x		
que al sol rodean,	5 SM	2.4
x́x́/ x́x́x		
centellean	4 SM	3
xx́x́x		
y sonŕen.	4 SM	3
xx́x́x		

Así, “Las niñas de luz” muestra también que los grupos rítmicos semánticos constituyen los elementos claves en la construcción del ritmo del poema de Eguren. Ante la variedad de las medidas silábicas y la también variedad de los tiempos marcados, el poeta de *La canción de las figuras* se concentra en aquellos elementos que unidos a las rimas permiten construir la musicalidad del poema. A partir de ello, resulta válido señalar que el acercamiento de Eguren al polimetría tan característica del verso libre no cede ante los aspectos más importantes de la composición de sus poemas, es decir, el ritmo y la dimensión eufónica.

El caso de “Lied V” es representativo, porque es uno de los poemas en el que existe una alejamiento de las rimas tanto consonante como asonante. Resalta, en este

punto, el empleo de versos cuyos finales remiten a la rima aguda, es decir, más por la presencia de un tiempo marcado en el final del verso que por la equivalencia fónica entre ellos, como es el caso de la rima convencional. Así, no solo “Lied V” está caracterizado por una evidente polimetría; sino también por la ausencia de la rima que en sí misma es uno de los elementos relevantes y presentes en los poemas revisados tanto de *La canción de las figuras* como de *Simbólicas*. Entonces, resulta importante examinar los grupos rítmicos semánticos con el objetivo de observar cómo se organizan en un poema que soslaya el uso de las rimas. Se procede a reproducir el poema en su integridad para mayores evidencias:

La canción del adormido cielo xx́/ xxx́x/ ́x	10 SM	3.7.9
dejó dulces pesares; x́/ ́x/ xxx	7 SM	2.3.6
yo quisiera dar vida a esa canción ́/ x́x/ ́/ ́x/ xxx́x	12 SM	1.3.5.6.11
que tiene tanto de ti. xxx/ ́x/ xxx	8 SM	2.4.7
Ha caído la tarde sobre el musgo xxxx/ xxx/ xxxx	11 SM	3.6.10
del cerco inglés, xxx/ ́x	5 SM	2.4
con aire de otro tiempo musical. xxx/ ́x/ ́x/ xxxx	11 SM	2.4.6.10
El murmurio de la última fiesta xxx́x/ xxx́x/ ́x	10 SM	3.6.9
ha dejado colores tristes y suaves xxxx/ xxx/ ́x/ xxx	12 SM	3.6.8.11
cual de primaveras oscuras xxxxxx/ xxx	9 SM	5.8
y listones perlinos. xxxx/ xxx	7 SM	3.6
Y las dolidas notas xxxxx/ ́x	7 SM	4.6
han traído melancolía xxx́x/ xxx́x	9 SM	3.8
de las sombras galantes xxxx/ xxx	7 SM	3.6
al dar sus adioses sobre la playa. x́/ xxx́x/ xxx́x	11 SM	2.5.10
La celestía de tus ojos dulces xxxxx/ xxx́x/ ́x	11 SM	4.8.10
tiene un pesar de canto, ́x/ x́/ xxx	7 SM	1.4.6
que el alma nunca olvidará. xxx/ ́x/ xxx	9 SM	2.4.8

El ángel de los sueños te ha besado x́x/ x́x́x/ x́x́x	11 SM	2.6.10
para dejarte amor sentido y musical x́x́x́x/ x́/ x́x/ x́x́x	13 SM	4.6.8.12
y cuyos sonos de tristeza x́x́x́x/ x́x́x	9 SM	4.8
llegan al alma mía, x́x/ x́x/ x́x	7 SM	1.4.6
como celestes miradas x́x́x́x/ x́x	8 SM	4.7
en esta niebla de profunda soledad. x́x́x́x/ x́x́x/ x́x́x	13 SM	4.8.12
¡Es la canción simbólica x́/ x́x́/ x́x	7 SM	1.4.6
como un jazmín de sueño, x́x́x/ x́x	7 SM	4.6
que tuviera tus ojos y tu corazón! x́x́x/ x́x/ x́x́x́x	13 SM	3.6.12
¡Yo quisiera dar vida a esta canción! x́/ x́x/ x́/ x́x/ x́x́x	12 SM	1.3.5.6.11

Los veintiocho versos que integran el poema se organizan con ocho medidas silábicas distintas; las que poseen una fluctuación cercana y brindan a los tiempos marcados una relativa regularidad. Es decir, se identifica que diecisiete veces el golpe acentual recae en sexta sílaba, cifra que representa el 60% de frecuencia de aparición; asimismo, catorce veces el golpe acentual recae en cuarta sílaba e involucra un 50%. Además, un total de once veces el tiempo marcado aparece en la tercera sílaba con un 39% de representatividad; de la misma manera, aunque en menor número de aparición, los golpes acentuales en segunda y octava sílaba con siete y ocho veces respectivamente cuyos porcentajes manifiestan un 25% y 28% para cada uno. Esta información estadística permite colegir que ante un poema que opta por dejar de lado la rima, Eguren emplea otros recursos como una tendencia a la regularidad que, a la vez, permite reconocer que la mayor presencia de tiempos marcados recae en cuarta y sexta sílaba; realidades acentuales que descubren la base heptasilábica del poema. Evidentemente, es un recurso que por sí mismo no posee la suficiente potencia para sostener el impulso métrico del poema. Prueba de ello se fundamenta con la observación de los cuatro primeros versos en los que la distribución de los tiempos marcados no posibilita la formación de una regularidad o incluso esta es mínima. Con esta información, en el plano de los grupos rítmicos semánticos se pone de relieve que los tres dominantes son “x́x́x” (anfíbraco) “x́x́x́x” (peón tercero) y “x́x” (troqueo). El primero aparece veinticinco veces y los dos

últimos dieciocho. Lo relevante radica en que, al menos, dos de estos grupos van creando secuencias en el interior de un verso y en los siguientes; realidad que permite crear la percepción del ritmo del poema que se evidencia en la lectura al generarse una determinada cadencia. Esta última sostenida en la continuidad de dichos grupos a lo largo del poema; así como también apoyado por la aparición de grupos de menor frecuencia que evitan la monotonía. El “Lied V” es un poema relevante porque significa una evidencia en la que Eguren experimenta llevando al mínimo la presencia de elementos que son considerados estructurales en la composición del poema, es decir: la medida silábica, la regularidad de la distribución acentual y la rima. Por ello, trabajar con los grupos rítmicos semánticos resulta clave porque constituirá el factor que permita construir el movimiento rítmico del poema a partir de sus recurrencias.

Con la información obtenida de los dos primeros poemarios de Eguren es posible afirmar que su acercamiento al verso libre se inició con el trabajo con la polimetría en estos seis poemas. Este número menor, considero, constituyó el proceso de aprendizaje y experimentación que luego desarrollará en un considerable número de poemas de *Rondinelas*.<sup>56</sup> Proceso de aprendizaje en el que inicialmente la rima consonante tendrá un papel representativo que contrarreste el empleo de una polimetría de los versos que podría cuestionar el estatuto del poema. Incluso hasta desarrollar una mayor experimentación en el “Lied V” en el que la rima consonante e incluso asonante desaparecen y se opta por una de naturaleza aguda. Lo que estos dos poemarios revelan, al menos con estos seis poemas, es que Eguren, reitero, experimenta y ensaya colocando en una funcionalidad menor o auxiliar a la medida silábica, la distribución regular de los tiempos marcados y el empleo de la rima; sin embargo, el elemento con el cual operará con mayor profundidad son los grupos rítmicos semánticos; ya que con ellos puede generar el ritmo y la musicalidad del poema: ejes claves del poema egureniano y que aun estos poemas con orientación versolibristas poseen.

*Sombra* es un poemario que por su tratamiento sobre la polimetría de los versos está más cercano a *Simbólicas* y a *La canción de las figuras*. Son tres los poemas que presentan una mayor irregularidad, cada uno con sus propias particularidades, a saber: “Lied VIII” (Eguren, 2015a, p. 269), “El viento” (Eguren, 2015a, p. 279) y “El astro” (Eguren, 2015a, p. 298). Los dos primeros poemas trabajan solo con cinco medidas silábicas distintas; ambos comparten octosílabos, enneasílabos, heptasílabos y

---

<sup>56</sup> El caso de *Sombra* es mucho más cercano al de *Simbólicas* y *La canción de las figuras*. En las siguientes líneas, se revisará el caso de dicho poemario.

endecasílabos. Se diferencian en el uso del pentasílabo presente en “Lied VIII” y en el decasílabo de “El viento”. Si se los compara con los poemarios anteriores, la polimetría alcanzaba la combinación de más de siete medidas silábicas diferentes; en cambio en estos apenas las cinco. Es llamativo en los dos poemas referidos que solo se trabaje con estas cinco medidas distintas que incluso en el caso de “Lied VIII” se forman tres secuencias de un heptasílabo con un eneasílabo. Además, esta última medida es la que aparece en seis oportunidades del total de catorce versos que integra el poema. Asimismo, en esa misma línea, el poema “El viento” evidencia también al eneasílabo y al heptasílabo con una frecuencia de aparición de cuatro cada una en un poema de dieciséis versos. A ellos se suma la presencia del decasílabo manifestado en cinco oportunidades, vale decir, estas medidas son las que tienden a dominar en “El viento”.

En el caso de “El astro”, sí se trabajan con siete medidas silábicas diferentes: hexasílabos, tetrasílabo, pentasílabos, eneasílabos, heptasílabos, trisílabo y decasílabos; pero el poema alterna esta última medida entre las demás e incluso llega a formarse una única secuencia de tres decasílabos; por ello se convierte en la medida imperante con un total de once apariciones de un conjunto de veinte versos. Así, la irregularidad del poema se ve opacada por la recurrencia del decasílabo. Por ello, es posible señalar que “El astro” representa una experimentación poética que oscila entre la regularidad del decasílabo y la polimetría intercalada de seis medidas silábicas distintas que dada su disposición a la manera de alternancia permite implicar un patrón antes que una operación vinculada con el verso libre.<sup>57</sup>

Por estas razones, “Lied VIII” y “El viento” representan el corpus de *Sombra* cercano a los poemarios anteriores y en los que se orienta hacia una práctica versolibrista que, al igual que en los casos anteriores, necesita también de la revisión de las rimas, de los tiempos marcados y de los grupos rítmicos semánticos. A partir de ello, ya será posible identificar y configurar la primera caracterización del verso libre de José María Eguren. Se procede a citar en su totalidad el primer poema, “Lied VIII”, con la información a examinar:

---

<sup>57</sup> Al lado de estos tres poemas, también se ha identificado el caso de “Noche II” (Eguren, 2015a, p. 233-235). La revisión muestra un poema conformado por siete medidas diferentes: pentasílabos, eneasílabos, endecasílabos, octosílabos, hexasílabos, heptasílabos y tetradecasílabos. Sin embargo, estas dos últimas medidas son las que dominan en todo el poema de sesenta y un versos. Así, la aparente irregularidad del poema se debilita por la presencia mayoritaria de dichas medidas. Finalmente, la rima consonante domina en toda la extensión del poema. Dada la fuerte presencia de las medidas anteriormente indicadas, no se considera a “Noche II” dentro del corpus identificado en *Sombra* con la práctica del versolibrismo.

Ven, en dormida mañana, x/ xxx/ x	8 SM	1.4.7
con tu mirar de cielo; xxx/ x	7 SM	4.6
hora, que en la dulce retama, x/ xxx/ x	9 SM	1.5.8
cantan con tibio aliento los jilgueros; x/ x/ x/ xxx	11 SM	1.4.6.10
no años viejas albas: x/ x/ x	7 SM	2.4.6
que el ayer es un ángel muerto. xx/ x/ x/ x	9 SM	3.4.6.8
 El ígneo Sol esmalta xxxx/ x/ x	8 SM	2.5.7
tu linda cara y tus cabellos; x/ x/ xxx	9 SM	2.4.8
de jugar en la yerba estás rosada, xx/ xxx/ x/ x	11 SM	3.6.8.10
humedecida por el viento. xxxx/ xxx	9 SM	4.8
eres amor de la mañana, x/ x/ xxx	9 SM	1.3.7
eres mi cielo; x/ x	5 SM	1.4
no años viejas albas; x/ x/ x	7 SM	2.4.6
que el ayer es un ángel muerto. xx/ x/ x/ x	9 SM	3.4.6.8

El poema presenta una rima asonante de naturaleza abrazada en todos los versos incluso en los dos finales de cada estrofa; estos, dada su identidad, incluso sirven a la manera de un estribillo del poema que para el caso de una composición con orientación versolibrista puede funcionar como un recursos semántico que implique un retorno ideológico. Es posible señalar que con relación a las rimas es muy marcada la asonancia si los comparamos con los textos de los poemarios precedentes. Así, este “Lied VIII”, en ese aspecto, es más cercano al “Lied V”. Optar por la asonancia no permite afirmar que Eguren haya abandonado la rima consonante en sus versos polimétricos; sin embargo, de manera progresiva ya empieza a considerarla como una alternativa de composición.

La distribución de los tiempos marcados destaca la presencia de la cuarta y sexta sílaba con un 70% y un 50% respectivamente de presencia en el poema. El resto de los tiempos marcados se encuentran por debajo de dichos porcentajes y como tales tampoco permiten que se pueda generar regularidad y, por lo tanto, la percepción de continuidad,

la construcción de un ritmo. La revisión de los grupos rítmicos semánticos muestra el grupo “x́x” (anfíbraco) en doce de los catorce versos de “Lied VIII”, seguido del grupo “x̄x” (troqueo) también con doce apariciones, pero distribuido en nueve versos; y el grupo “xx́x” (peón tercero) en solo seis versos. Las series de grupos rítmicos semánticos se van construyendo principalmente con aquellos grupos, al menos con dos, y que se apoyan con los grupos de menor frecuencia. Esta manera de operar se convierte en una característica del verso polimétrico de Eguren y que se puede extender a su verso libre. Así, son los grupos rítmicos semánticos los que generan la percepción de ritmo en el poema y la base de la continuidad en este último. Lo llamativo es que dicha continuidad de los grupos rítmicos semánticos se ve reforzada por la recurrencia de los dos versos finales de cada estrofa. Estos versos retornan sobre la idea de abandonar el pasado que a pesar de estar vinculado con emociones y afectos, estos en el presente son inasibles. Dichos versos que operan como retornos son congruentes con la información de los versos que los preceden; porque estos refuerzan la idea del ahora como el momento que se abre a nuevas posibilidades. Con esta idea no se pretende afirmar que Eguren no emplee esta estrategia de la recurrencias semánticas en poemas caracterizados por la regularidad de los elementos fónicos fundamentales; de lo que se trata es de enfatizar la presencia de este recurso en este poema en el que la rima tiende a la asonancia, los tiempos marcados apuntan a la heterogeneidad y en el que los grupos rítmicos semánticos forman secuencias de elementos, al menos, con dos de los más frecuentes.

Obsérvese, a continuación, el poema “El viento” con la identificación de sus tiempos marcados, así como también de los grupos rítmicos semánticos:

¿Por qué llora tanto el viento, x́x/ x̄x/ x̄x/ x̄x	8 SM	2.3.5.7
será por desventuras de la vida; xx́x/ xx́x/ xx́x	11 SM	2.6.10
este frívolo genio, xx́xx/ x̄x	7 SM	3.6
por qué llora tanto su partida? x́x/ x̄x/ x̄x/ xx́x	10 SM	2.3.5.9
Las nuevas comarcas busca ignotas, xx́x/ xx́x/ x̄x/ x̄x	10 SM	2.5.7.9
el mustio viento desolado; xx́x/ x̄x/ xx́x	9 SM	2.4.8
pasó por entre rosas xx́x/ xx́x	7 SM	2.6
y está de ellas perfumado. x́x/ x̄x/ xx́x	8 SM	2.3.7

Cuando la rosada tarde llega, xxxxxx/ xx/ xx	10 SM	5.7.9
la montaña distante xxxx/ xxx	7 SM	3.6
transpone el viento, y vuela xx/ xx/ xx	7 SM	2.4.6
al valle alegre y alucinante. xx/ xx/ xxxxx	10 SM	2.4.9
Y en la aldea coloreada, xxxx/ xxxxx	9 SM	3.8
vaga por la ignota avenida; xx/ xxxxx/ xx	9 SM	1.5.8
besa a las niñas encantadas xx/ xxx/ xxx	9 SM	1.4.8
¿por qué llora tanto su partida? xx/ xx/ xx/ xxx	10 SM	2.3.5.9

Tal como se puede apreciar las rimas en el poema son tanto asonantes como consonantes. La primera de ellas articula los versos impares, mientras que la segunda se visibiliza con claridad en los versos pares. Entonces, los finales de los versos se encuentran atados a una regularidad fónica según su posición impar o par. Evidentemente, la rima consonante de los versos pares es más perceptible y permite asociar esta disposición de las rimas con el romance. Sin duda, el poema Eguren guarda marcadas distancias con el romance; porque este último tiende al verso octosílabo y a las rimas pares asonantadas dejando sueltos los versos impares; en cambio, “El viento” trabaja con cinco medidas diferentes, entre ellas el octosílabo que no llega a ser predominante pues solo aparece dos veces, y la rima dispuesta en los versos pares es consonante y la asonancia, como se ha indicado, es impar. Sin embargo, acaso, es posible inferir que Eguren parte de la base de dicha forma de composición para realizar los cambios que muestra en su poema. Con ello, procede a crear una forma experimental, acaso libre, en el que la rima adquiere relevancia a partir del carácter irregular de sus medidas silábicas.

La información de los golpes acentuales de los dieciséis versos del poema muestra un predominio en la segunda sílaba de los versos con un total de once tiempos, seguido de la tercera sílabas con siete tiempos y con seis tiempos la quinta sílaba y con cinco cada una en las sílabas sexta y novena. Como se aprecia, se necesitaría que los demás golpes acentuales tengan una frecuencia de aparición de ocho veces para generar un ritmo de naturaleza acentual. Esta idea es truncada por las diferentes medidas silábicas utilizadas que a pesar de ser solo cinco están distribuidas sin pretender una regularidad con la excepción de la serie de tres versos eneasílabos en la parte final del poema. A partir de la

idea anterior, resulta válido señalar también que este rasgo es compartido por los poemas que datan de *Simbólicas*. Vale decir, en los poemas en los que se apuesta por la fluctuación de la medida silábica, así como también por operar con un número promedio de siete medidas diferentes; no se pretende formar series constantes o patrones con la misma medida silábica que construya una homogeneidad que condicione a los tiempos marcados. En esta práctica creativa, Eguren se muestra flexible y se concentra en otras dimensiones del verso como el caso de la rima que se puede presentar tanto asonante como consonante según la arquitectura de cada poema. Así, al lado del rasgo anterior, la rima es también un elemento que se ajusta en función de la fluctuación de la medida silábica; porque es, ya se ha señalado en varias oportunidades, el ritmo fónico reconocible y perceptible que posee el poema. Según lo observado hasta este momento en los poemas seleccionados de Eguren, se hace patente que la rima ya sea en asonancia o consonancia no se excluye de su verso.

Los grupos rítmicos semánticos identificados son los mismos que se emplean en los poemas anteriores y al igual que en ellos también forman series que permiten construir el impulso métrico y generar la percepción del ritmo del poema. Así, tenemos al grupo “*x̣x*” (troqueo) que se repite diecinueve veces; prácticamente está presente formando series en un mismo verso. Este grupo forma series también con “*xxxx*” (peón tercero), el cual se aparece once veces; y, tal como se aprecia en el poema, exactamente en el segundo verso, forma una propia serie. El último grupo de mayor frecuencia de aparición es el “*x̣x̣x*” (anfíbraco) con un total de diez veces. Estos tres grupos estructuran el poema, organizan series continuas que permiten crear, se insiste, la percepción del ritmo. Así, unido a las rimas, una vez más, los grupos rítmicos semánticos construyen su cadencia. Un aspecto importante que evidencia el poema es también la similitud y repetición de los siguientes versos: “¿Por qué llora tanto el viento.”, “¿por qué llora tanto su partida?” y “¿por qué llora tanto su partida?”. Los cuales se sitúan tanto al inicio como en el cierre del poema constituyéndose en un retorno ideológico, en el regreso a la idea base del sentido del poema que remite a la incertidumbre a través del juego de preguntas. Esta repetición del verso o de estructuras semánticas equivalentes se orienta al verso libre de ritmos semánticos. Elemento que también se identificaba en el poema “Lied VIII”. Un aspecto que resulta importante destacar consiste en que los versos que se repiten tienen, evidentemente, la misma estructura rítmica, especialmente contienen los grupos rítmicos semánticos que dominan en el poema; así, se encuentran cohesionados con el ritmo que a lo largo del cuerpo del texto se ha construido.

Por último, queda por revisar *Rondinelas*. En este último, se identifica un mayor número de poemas contruidos a partir de la polimetría. Asimismo, el manuscrito también data de 1916; sin embargo, como señala Ricardo Silva-Santisteban, estuvo abierto a la incorporación o añadidos de nuevos poemas hasta su edición o cierre en 1929 (Eguren, 2015a, p. 480). Vale decir, tuvo un margen de composición amplio y, por lo tanto, estuvo más receptivo a la influencia de las nueva estéticas que surgieron en ese periodo de tiempo como por ejemplo la vanguardia. Para el desarrollo de la parte final de este subcapítulo, se trabaja con los aportes de Renato Guizado Yampi (2017), quien propone la práctica del verso libre en *Rondinelas*, luego de la revisión rítmica de los siguientes poemas: “La danza clara”, “Viñeta obscura”, “Témpera”, “Fávila”, “Véspera”, “Hespérida” y “Canción cubista”; siete poemas que superan en número a los otros poemarios, pero que no son los únicos. A este conjunto, se añaden dos poemas: “Preludio” y “Los altares del camino”; así, tenemos un total de nueve poemas de un total de treinta y cuatro.<sup>58</sup>

El análisis de los siete poemas del profesor Guizado Yampi (2017, pp. 201-212) muestra, en primer lugar, que la distribución de los tiempos marcados no posibilita establecer un patrón que construya el impulso métrico del poema. Esta irregularidad, que además se basa en la combinación de diferentes medidas silábicas, cuatro en “Fávila” y siete en “Canción cubista”, establecen tendencias en los tiempos marcados que no logran superar el 50% de presencia en el poema. Asimismo, existe una medida silábica que aparecerá en todos los poemas, a saber: el heptasílabo. Medida que llama la atención de Guizado Yampi especialmente en “Viñeta obscura”, pues identifica la habitual disposición acentual en cuarta y sexta sílabas; sin embargo, no adquiere el rango de constante como para erigirse en fundamento del impulso métrico del poema. Si el heptasílabo es la medida más empleada por Eguren en estos poemas, el análisis hasta ahora desarrollado también muestra que dicha medida está presente en los poemas estudiados. Es posible señalar que es la medida base de Eguren para la construcción no solo de sus poemas versolibristas sino de su poesía en general. Vale decir, que el poeta no lo descarte en sus poemas de mayor polimetría permite señalar que su uso remite a una

---

<sup>58</sup> Puede pensarse que los nueve poemas identificados constituyen un número menor; sin embargo, se insiste, comparado con los poemarios anteriores representa un número significativo. Además, no se han considerado dentro de *Rondinelas* otros poemas, como por ejemplo: “La niña de la garza”, “Vespertina”, “Patética”, “El romance de la noche florida”, “Antañera”, “La canción del regreso”, “Las alfas”; los que también operan con varias medidas silábicas, pero que tienden más la regularidad al formar series de versos de la misma medida silábica. Asimismo, la rima se torna asonante e incluso desaparece como en “La canción del regreso” o “Las alfas”. El criterio de la regularidad que evidencian estos poemas se convierte en un punto para no incluirlos en el conjunto seleccionado.

base de la versificación tradicional que no resulta ausente, sino que es una manifestación, aunque auxiliar, de su aprendizaje en la composición del verso. En segundo lugar, estos poemas presentan una rima asonante como en “La danza clara”, así como también la coexistencia de esta con versos en los que ya no es posible identificarlas, los ejemplos son “Témpera”, “Véspera”, “Hespéride”; además, Guizado Yampi identifica la ausencia de la rima como sucede en “Fávila” y “Canción cubista”.

Así, al unir la información de Guizado Yampi con la que se ha obtenido en los análisis anteriores a *Rondinelas* se afirma que la rima en la práctica versolibrista de Eguren adquiere en sus primeras experimentaciones de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* una presencia marcada y constante evidenciada en su carácter consonante hacia una creciente práctica de una rima asonante que luego en poemarios como *Rondinelas* se diluyen o, en otras palabras, esta asonancia transita desde una función auxiliar hasta la desaparición de su totalidad. A partir de este hecho, entonces, el elemento que se mantiene constante en la construcción del impulso métrico del poema son los grupos rítmicos semánticos. Los cuales, como prueban las evidencias hasta aquí halladas, se organizan en secuencias cuya reiteración permiten la formación de una cadencia que despierta la percepción del ritmo en el poema. Obsérvese “Preludio” (Eguren, 2015a, p. 327) con sus respectivos grupos rítmicos semánticos:

Panoramas en la tarde	xx'xx/ xx'xx	
de los perfumes...	xxx'xx	
Por la tapia rosada	xx'xx/ x'xx	
suenan infantiles juegos.	'xx/ xx'xx/ 'xx	
Las gaviotas	xx'xx	(5)
del prado alegre,	x'xx/ 'xx	
posan por los distantes miradores.	'xx/ xx'xx/ xx'xx	
En la quinta de los floreros	xx'xx/ xxx'xx	
la dama antigua	x'xx/ 'xx	
toca los preludios azules.	'xx/ xx'xx/ x'xx	(10)
En la hora de las colegialas	x'xx/ xxxxx'xx	
vuelven las risas a la alameda	'xx/ x'xx/ xxxxx'xx	
y el amor enrojece a los jazmines.	xx'x/ xx'xx/ xx'xx	
Por los tapiales	xxx'xx	
y multiflores	xxx'xx	(15)
viejo mentor me cuenta	'xx/ x'x/ x'xx	
el diorama de las felices tardes;	xx'xx/ xxx'xx/ 'xx	
mientras se oyen melodiosas	xx'xx/ xx'xx	
al fino soplo obscurecido,	x'xx/ 'xx/ xx'xx	
las campanas de la luna.	xx'xx/ xx'xx	(20)

El poema se “libera” del uso de la rima y su lectura no permite percibir regularidad lo suficientemente sólida para postular un ritmo de naturaleza acentual. Sin embargo, la formación de series de los grupos rítmicos semánticos sí posibilitan identificar una cadencia, una “musicalidad” que no necesita de la dimensión eufónica de las rimas o de las equivalencias fónicas. Estos grupos, tal cual se observa, conforman series entre ellos en las que se reconocen grupos “xxxx” (peón tercero), “xx” (troqueo) y “xxx” (anfibraco) con dieciséis, diez y ocho de frecuencia de aparición en el cuerpo del poema. Estos tres, a la vez, se integran a la secuencia que se forma con otros grupos de menor presencia que construyen paralelismos o definen la identidad rítmica del verso. Por ejemplo, estos paralelismos de los grupos se pueden observar en los versos once y doce en el que los grupos anteriores, de mayor frecuencia, se unen con el grupo “xxxxxx” que contiene a los sintagmas “de las colegialas” y “a la alameda”.<sup>59</sup> Por ejemplo, en el caso de la identidad rítmica del verso los ejemplos son los versos dos, catorce y quince: “xxxxxx”, “de los perfumes”, “por los tapiales”, “y multiflores”. Asimismo, este grupo rítmico se integra también como parte de los versos siete y ocho, en los que forman series con los grupos dominantes. Si se revisan los cuatro versos finales del poema, se observará, con claridad meridiana, que se forman secuencias con los grupos de mayor frecuencia de aparición. Ello a la manera de un cierre que busca mantener actualizada su cadencia, su impulso métrico. Factor estructural del poema y que se pone de relieve ante la ausencia de la regularidad de los demás elementos fónicos.

Los grupos rítmicos semánticos de “Preludio” son los que ya se han identificado en los demás poemas que datan de *Simbólicas*. Preciso es señalar que cada poema diseña sus propias series, no hay un patrón entre ellas; y de existir un patrón, paradójicamente, sería formar series libremente entre ellos. Por lo tanto, cada poema versolibrista de Eguren construye su propio impulso métrico en función de la libre disposición y organización de sus grupos rítmicos semánticos; puesto que sus poemas al liberarse de los otros elementos fónicos, o al darles una funcionalidad auxiliar, potencian al menos uno de ellos con el cual seguir construyendo el ritmo.

Finalmente, a partir de la información obtenida, se puede proponer la caracterización de la práctica del verso libre de José María Eguren en cuatro puntos. El primero muestra un verso libre fundado en la polimetría. Un aspecto para resaltar radica

---

<sup>59</sup> En este sintagma no se optó por forma sinalefa por la formación de cacofonía que se produce al fusiona la “a” del artículo con la misma vocal de la palabra siguiente.

en el “inventario reducido” de las medidas silábicas utilizadas por el poeta que pueden oscilar desde las cuatro hasta las nueve medidas diferentes en cada poema. Vale decir, con un número determinado de metros distintos procede a combinarlos en el cuerpo del poema en los que incluso llega a construir series de versos de la misma medida, pero en el que priman tiempos marcados distintos. Además, se apunta que los poemas versolibristas de Eguren no son de amplia extensión en cuanto a la cantidad de versos utilizados. En esta línea está alejado de Valdelomar y se acerca más a González Prada. Asimismo, en cuanto a la polimetría, las medidas de sus versos fluctúan desde los bisílabos hasta tridecasílabo. Además, en este último punto es relevante señalar que Eguren evita reunir versos contiguos cuyas medidas silábicas sean muy distantes entre sí. Por ejemplo, es difícil encontrar que un verso bisílabo esté antecedido o seguido de un verso que cuatriplique su extensión. Así, la polimetría del verso libre de Eguren prefiere versos cercanos en extensión silábica. El segundo punto presenta un verso libre liberado de la regularidad o alternancia de los tiempos marcados, estos se tornan heterogéneos, diversos, y no permiten articular un ritmo de base acentual. Esta realidad es relevante porque una de las bases del ritmo en español es su naturaleza acentual; pero que en Eguren cumple una función auxiliar; dado que no condiciona la construcción del impulso métrico del poema. En esa línea, su verso libre coloca los tiempos marcados en el rango de una tendencia métrica. El tercer punto de esta caracterización se concentra en la rima, esta obedece a tres momentos claramente definidos. Así, inicialmente la rima de los poemas marcados por la polimetría muestra un predominio consonante, vale decir, se emplea este elemento como un factor que pueda cohesionar la realidad versal de esta diversidad métrica. En un segundo momento, la rima se convierte en asonante y coexiste con versos en los que ya no se hace ostensible rima alguna: los versos quedan sueltos; y un tercer momento en el que domina el verso suelto, es decir, la rima ya no cumple siquiera con función auxiliar alguna. Así, su verso libre, al igual que con el punto anterior, se libera de un segundo elemento fónico clave de la versificación tradicional: la rima. El cuarto punto tiene en los grupos rítmicos semánticos al elemento que se ha mantenido constante en la composición del verso libre de Eguren desde su primer poemario. Sobre dichos elementos se construyen series al interior de los versos que se extienden a los demás no con mecánica regularidad, sino a partir de la variabilidad sin dejar de ser constantes. Así, estos generan una progresión continua que produce la percepción del ritmo en el poema, la formación de su impulso métrico. Asimismo, estas series de grupos rítmicos semánticos varía de poema a poema, es decir, no pretenden establecer un patrón o una norma prefijada; por el

contrario, cada poema construye sus propias series de grupos rítmicos semánticos evidenciando una singularidad entre los poemas. Es importante señalar que los grupos como tales en los diferentes poemas son los mismos, pero la formación de sus series, su distribución u organización, es, a todas luces, distinta. Es justamente en la realidad de los grupos rítmicos semánticos en los que el verso libre de Eguren encuentra el fundamento para experimentar con la liberación o ausencia de los demás ritmos fónicos; porque, se infiere, el poeta identifica que en los grupos puede crear la cadencia o musicalidad que es tan relevante para su práctica poética. Así, la escritura versolibrista de José María Eguren es una experimentación que opera y ensaya sobre los demás ritmos fónicos sin perder la condición más importante del texto poético: el ritmo y su consecuente musicalidad.

### **3.4 Características del verso libre de César Vallejo en *Los heraldos negros* y *Trilce***

La investigación realizada por la profesora Hedvika Vydrová (2000) muestra que si bien la perfección del verso medido o el respeto por ceñirse a las reglas de la versificación tradicional de raigambre modernista es dominante en *Los heraldos negros*; también se identifican poemas en los que la polimetría se hace visible, aunque en menor grado de aparición. Vydrová, tal como se apuntó en el primer capítulo, reconoce la práctica del verso libre desde el primer poemario de César Vallejo. Por ello, se toma para este trabajo los poemas reconocidos por la investigadora, pero se descarta el poema “Ausencia” e incorporan dos poemas más: “-Si te amara... qué sería?” y “Rosa blanca”. Así el corpus versolibrista para el análisis de *Los heraldos negros* está conformado por siete poemas, a saber: “Si te amara... qué sería?” y “Fresco” de la sección “De la tierra”; “Rosa blanca” y “Los arrieros” de la sección “Truenos”; y, finalmente, “A mi hermano Miguel”, “Enereida” y “Espergesia” de la sección “Canciones del hogar”.

El poema que se ha identificado con el título “-Si te amara... qué sería?” (Vallejo, 2011, p. 77) realmente posee como título “¿.....”; por esa razón, la forma de titular al poema en cuestión se ha basado en su primer verso. Que Vallejo consigne ese peculiar título al poema es relevante, porque remite a la manera en la que ese título y el primer verso se vinculan. Estos trazan una secuencia marcada por la reticencia del título, la formación de un silencio, hasta la formulación de la pregunta con la que abre el poema. Desde el título ya se ofrece, entonces, una propuesta por la experimentación que también se va a trasladar al plano métrico. El poema está formado por cuatro estrofas de tres y máximo cinco versos. La segunda y la tercera estrofas poseen regularidad en la medida

silábica basada en octosílabos y heptasílabos, esta última es la medida de mayor presencia en todo el poemario (Vydrová, 2000, p. 305). En contraposición, la primera y cuarta estrofas muestran una llamativa irregularidad en la medida silábica que resulta importante examinar. Se las citan respectivamente:

– Si te amara... qué sería? xxxx/ x/ xxx	8 SM	3.5.7
– Una orgía! xx/ xx	4 SM	1.3
– Y si él te amara? xx/ xxx	5 SM	2.4
Sería xxx	3 SM	2
todo rituario, pero menos dulce. xx/ xxx/ xxxx/ xx	11 SM	1.4.8.10
(Bajo la alameda vesperal xxxxxx/ xxx	10 SM	5.9
se quiebra un fragor de rosa.) xxx/ xx/ xxx	8 SM	2.5.7
– Idas, pupilas, pronto... xx/ xxx/ xx	7 SM	1.4.6
Ya retoña la selva en mi cristal! xxxx/ xxx/ xxx	11 SM	3.6.10

La irregularidad de la medida silábica implica también una mayor flexibilidad en la disposición de los tiempos marcados del poema. Así, la primera estrofa no vislumbra regularidad de estos últimos que se repliquen verso a verso y que permitan construir un impulso métrico de base acentual. Similar idea se identifica en la cuarta estrofa en la que los tiempos marcados se caracterizan por su heterogeneidad y, por lo tanto, no posibilitan la generación de un ritmo de intensidad. Si se examinan las rimas, se reconoce una asonante en la primera estrofa y una aguda abrazada en la cuarta estrofa.<sup>60</sup> La rima, entonces, es un elemento perceptible en el poema, pero no es lo suficientemente potente para fundar en ella el ritmo del poema. Sin duda, contribuye a la formación del ritmo, pero como un elemento que necesita integrarse a otros. De lo examinado, los tiempos marcados no son los elementos en los que se pueda establecer dicha integración.

La revisión de los grupos rítmicos semánticos ofrece la presencia de tres grupos de una importante frecuencia de aparición: “xxx” (anfíbraco), xx (troqueo) y xx/ xxxx

<sup>60</sup> Asimismo, en la tercera estrofa, se reconoce una rima consonante cruzada en el segundo y tercer verso.

(peón tercero). Si los observamos en la primera estrofa, se reconoce que forman secuencias en los que alternan o constituyen una unidad. Asimismo, los grupos de la cuarta estrofa muestran secuencias con estos en los que se produce una uniformidad que permite la construcción de una determinada cadencia. Vale decir, la lectura de los versos permite percibir a los grupos rítmicos semánticos, porque estos crean el ritmo del poema. Es importante señalar que en las dos estrofas aparece un grupo de una mínima frecuencia de aparición “x’x” (yambo); que dinamiza el patrón que se crea con los grupos dominantes; de la misma manera, es el grupo que conforma el segundo verso de la cuarta estrofa. Ambos constituyen momentos de expectativa frustrada, es decir, permiten fracturar la cadencia creada por los grupos dominantes. Se insiste que si se leen los versos en función de los grupos rítmicos semánticos, entonces, se podrá percibir el impulso métrico del poema; así como también sus respectivos quiebres en los momentos de expectativas frustradas. Esta realidad de las estrofas permite señalar que su polimetría se articula a partir de la formación de un ritmo que se fundamenta con la dinámica que crean sus grupos rítmicos semánticos. Esta revisión de los grupos rítmicos semánticos conduce a resaltar las medidas silábicas que conforman estas estrofas; así, se aprecia que aquellas son principalmente de arte menor y solo dos de arte mayor. Es más, se tiene un verso trisílabo como cuarto verso de la primera estrofa que se pone de relieve al ser el sintagma final (“sería”) del verso primero. Es decir, el sentido de dicho sintagma destaca en el contexto de la estrofa como verso único de menor extensión que luego se aúna al siguiente, que es un endecasílabo, a partir del encabalgamiento que se forma entre ellos. Con la información que proporciona el análisis, se puede señalar que el ritmo que construyen estas estrofas versolibristas se basan en la existencia de una rima como elemento fónico que se integra con las series de los grupos rítmicos semánticos. Así, la cadencia que crean estos últimos se refuerza con la equivalencia fónica que generan las rimas.

El poema “Fresco” (Vallejo, 2011, p. 85) está conformado por cinco estrofas. A diferencia de la primera, las cuatro restantes tienen un predominio de heptasílabos y endecasílabos unidas con otras medidas que no afectan dicho dominio. La primera estrofa es la que posee una mayor irregularidad en cuanto a la medida silábica. Resulta relevante que Vallejo inicie el poema con una estrofa de esta característica que luego se confronta con las demás que están marcadas por la regularidad que se crea con las medidas de mayor frecuencia de aparición. Observemos la primera estrofa:

Llegué a confundirme con ella, x́x/ xxx́x/ x́x	9 SM	2.5.8
tanto...! Por sus recodos x́x/ xxx́x	7 SM	1.6
espirituales, yo me iba xxx́x/ x́x	8 SM	4.7
jugando entre tiernos fresales, x́x/ x́x/ x́x	9 SM	2.5.8
entre sus griegas manos matinales. xxx́x/ x́x/ xxx́x	11 SM	4.6.10

Los dos versos finales presentan una rima consonante, de manera similar se producirá en la segunda estrofa y en el resto de ellas aparecen dos versos que pueden formar rima, pero que se encuentran distanciados para poder lograr la percepción de equivalencia eufónica; en el caso de la rima asonante, su presencia es inexistente. Sí se puede identificar, en las demás estrofas, versos de finales agudos; pero no resultan dominantes ni poseen la fuerza para producir un ritmo de timbre. El poema apunta a dejar sueltos los versos y ello se evidencia desde los tres primeros con los cuales abre el poema. La distribución de los tiempos marcados de la estrofa no permite generar un impulso métrico de base acentual reconocible al iniciar el poema. Los tiempos marcados son heterogéneos con la excepción de los eneasílabos. Sin embargo, esta estrofa que desde los golpes acentuales muestra su diversidad se tensiona con las siguientes estrofas que poseen una tendencia a colocar los tiempos marcados en sílabas segunda y sexta o tercera y sexta que refieren a la disposición de los tiempos marcados del heptasílabo. Este último, como se recuerda, es el más empleado por Vallejo no solo en el poema, sino en *Los heraldos negros*. Así, se puede apuntar que cuando el poeta trabaja con estrofas que apuntan al versolibrismo las estrofas que lo anteceden o le siguen se presentan regulares o con medidas silábicas que trabajan con un número limitado de medidas silábicas. Vale decir, las estrofas más regulares tendrían la función de integrar a la estrofa libre a un poema que como unidad apunta a la estabilidad en función de la medida silábica y de los tiempos marcados. Si se examinan los grupos rítmicos semánticos se observará que, salvo el segundo eneasílabo, no se forman series o secuencias que los agrupen de forma homogénea. Como estrofa toda, se puede observar cierta continuidad, pero no resulta determinante para formar un ritmo con ellos. Esta realidad no significa que la primera estrofa sea una muestra de anarquía o de libertad absoluta en la organización del verso. Lo que evidencia es una estrofa que coloca a los ritmos fónicos fundamentales en una

función auxiliar y se concentra en otros aspectos de la construcción del poema como por ejemplo el empleo del encabalgamiento; así, el primero de ellos se produce entre el final del segundo verso y el inicio del tercero: “[...] Por sus recodos / espirituales [...]” y el final de tercer verso con el inicio del cuarto: “[...] yo me iba / jugando [...]”. Estos encabalgamientos muestran que el sentido de los versos precedentes no culmina con la pausa versal, sino que se prolonga en las primeras palabras del siguiente verso. Así, en el primer encabalgamiento incluso se trabaja con el mismo grupo rítmico semántico, a saber: “xxxxx”; grupo que sirve de estructura justamente a los dos sintagmas cuyos sentidos se complementan. En el segundo se produce el mismo fenómeno, vale decir, los sintagmas que generan el encabalgamiento comparten el mismo grupo rítmico semántico: xxx; esta evidencia implica que no solo existe una relación a nivel del contenido de los términos encabalgados, sino también a nivel del ritmo al basarse en una serie homogénea, ya que comparten el mismo grupo rítmico semántico. Es más, este segundo encabalgamiento repite en su segundo verso la misma serie de un mismo grupo rítmico semántico a lo largo de este que, como se señaló, constituye el segundo eneasílabo de la estrofa. Es decir, se genera una continuidad, una progresión que es medular para la formación de un ritmo que no se centra en los elementos fónicos fundamentales. Otro aspecto que presenta esta estrofa, más allá de lo fónico, consiste en la repetición de palabras que se ejemplifica en la preposición “entre”. Se produce el efecto de continuidad basado en la equivalencia que establece la reiteración de dicha preposición: “[...] entre tiernos fresales” y “entre sus griegas manos matinales”; efecto a la manera de una enumeración de una imagen base: el gerundio “jugando”, tácito en el verso final. Además, hay que añadir que la recurrencia de la preposición “entre” y la equivalencia de las imágenes que construye se refuerza con la presencia de la única rima consonante en el par “fresales – matinales”. Visto así, la estrofa más irregular del poema, aquella que apunta hacia una experimentación con el versolibrismo, produce su ritmo con recursos estilísticos que no se circunscriben a la versificación tradicional.

“Rosa blanca” (Vallejo, 2016, p. 110) es un poema de cuatro estrofas de predominio heptasilábico. La segunda estrofa es la única que se muestra irregular y de un nivel experimental que la conduce al verso libre. Véase dicha estrofa con su medida silábica, sus tiempos marcados y sus grupos rítmicos semánticos:

Soga sin fin, xx/ xxx	5 SM	1.4
como una	3 SM	2

x'xx		
voluta	3 SM	2
x'xx		
descendente	4 SM	3
xxx'x		
de	2 SM	1
xx'		
mal...	2 SM	1
xx'		
soga sanguínea y zurda	8 SM	1.4.7
xx' / xxx'x / xx'		
formada de	5 SM	2.4
xxx' / xx'		
mil dagas en puntual.	7 SM	2.6
xxx' / xxx'x		

Las seis diferentes medidas silábicas que presenta la estrofa imposibilitan que se produzca un impulso métrico acentual, no forman secuencias posibles los golpes acentuales, reforzado también con versos de arte menor en los que incluso preposiciones, como se muestra en el quinto verso, se convierten en versos propiamente dichos. Estos quiebran las reglas de la métrica tradicional al dotar con un tiempo marcado obligatorio final a partículas, como la preposición, que carecen de ello. Este mismo procedimiento sucede con el octavo verso de esta estrofa; ya que, una vez más, el verso cierra con la preposición “de”; así, se convierte en un tiempo marcado final agudo al que, por ley de acentos finales, se le añade una sílaba más. A todas luces, Vallejo recurre a un cierre de verso atípico con el empleo de preposiciones. Las rimas que presenta esta estrofa son agudas y consonante formada por los versos sexto y noveno; incluso podría pensarse en una rima inusual basada en los versos que finalizan con la preposición “de”. Existe también una rima asonante en el segundo y tercer verso “u-a”. Visto así, la rima está presente en esta estrofa, aunque no de forman habitual o convencional en relación con los términos que la forman. Los grupos rítmicos semánticos no pueden formar series regulares al interior de cada verso dado que estos últimos son de arte menor. Sin embargo, como bloque estrófico se producen secuencias entre grupos idénticos que pertenecen a versos diferentes, hecho que produce una progresión o continuidad. Al igual que en la estrofa del poema anterior, la estrofa de “Rosa blanca” opera con los encabalgamientos más aún en la tensión que se genera entre la pausa final del verso y su enlace con el siguiente a nivel del sentido. Vale decir, los versos de esta estrofa necesitan completar su sentido en el siguiente inmediato; por ello, la pausa del verso entra en tensión con la necesidad del sentido de continuar o

prolongarse en el otro verso. El encabalgamiento, entonces, se convierte en el recurso que permite cohesionar versos tan heterogéneos o, en otras palabras, se presenta como una característica que estructura la experimentación versolibrista de *Los heraldos negros*.

Resulta relevante indicar que esta estrofa de singular organización está precedida y seguida de estrofas marcadamente regulares tanto en la distribución de los tiempos marcados como de los grupos rítmicos semánticos en los que la mayoritaria presencia del verso heptasílabo modela la organización de ambas. Este hecho permite señalar que aquellos poemas en los que Vallejo incorpora estrofas de marcada irregularidad o de trabajo experimental con el verso libre están rodeadas de estrofas tradicionales o que cumplen con las preceptivas de la versificación regular. Así, es posible inferir que Vallejo es consciente del grado de experimentación y libertad que alcanza con dichas estrofas, por lo tanto, para mantener la unidad general del poema hace que coexista con estrofas que aún se construyen con la regularidad de la métrica tradicional. Se puede señalar que en *Los heraldos negros* Vallejo aún no apuesta completamente por un poema íntegramente versolibrista; sin embargo, esta práctica empieza a adquirir un punto de inflexión.

El poema “Los arrieros” (Vallejo, 2011, p. 133) está conformado por tres estrofas, de las cuales la primera y la tercera trabajan con la polimetría; sin embargo, la segunda presenta una regularidad en la medida silábica a partir de heptasílabos y tetradecasílabos. Evidentemente, las estrofas irregulares presentan una mayor diversidad en la organización de los tiempos marcados en contraste con la segunda estrofa que trabaja con una preferencia a los golpes acentuales en segunda y sexta sílaba. Las rimas están presentes, pero en menor número; se identifican en sus modalidades asonantes y consonantes. La distancia que existe entre ellas no permite que se pueda percibir su equivalencia fónica y al ser menores en número se diluyen en el poema. Los grupos rítmicos semánticos forman series ya sea con un grupo o mínimo con dos, a saber: “x́x́”, “x́x” y “xx́x”; los cuales forman una determinada cadencia incluso en las estrofas polimétricas. Así, en “Los arrieros” los grupos rítmicos semánticos son capaces de crear el ritmo del poema. Además, destaca también la iteración del sintagma “arriero” que se actualiza en tres oportunidades y crea un ritmo semántico sobre el cual el poema vuelve con la finalidad de destacar el motivo del poema, expresión que forma parte también del título. Los versos son los siguientes: “Arriero, vas fabulosamente vidriado de sudor” (primer verso), “Arriero, con tu poncho colorado te alejas” (sexto verso) y “arriero, que detrás de tu burro santurrón” (decimocuarto verso). El término “arriero” con su función

de vocativo y los complementos que conforman los versos crean una imagen reiterativa de este sujeto en constante desplazamiento. Dicha imagen es relevante, porque, como se ha mencionado, actualiza al personaje central del poema. Por lo tanto, la figura del arriero resulta transversal y se produce por un proceso semántico antes que fónico. Su repetición se inscribe en las coordenadas del retorno ideológico que es característico del verso libre. Esta afirmación cobra importancia a partir de emplearse en un poema en el que dos de sus estrofas emplean la polimetría, en el que las rimas adquieren una función auxiliar y sus tiempos marcados se caracterizan por su diversidad.

El retorno ideológico se emplea también en “Espergesia” (Vallejo, 2011, pp. 142-143) representado en el estribillo “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo”. Versos que son determinantes en el poema y que actualizan su motivo central. Este retorno ideológico cumple con la función de justificar la condición del locutor del poema y conservar esa imagen a lo largo del texto. Es uno de los retornos ideológicos más representativos de *Los heraldos negros*.<sup>61</sup> Se construye un ritmo fundado en el sentido, en la imagen; antes que estrictamente en el plano fónico. Esto no significa que dicho plano se soslaye; por el contrario, trabajan de manera conjunta. Así, sobre los ritmos fónicos, se apunta que, una vez más, el heptasílabo es la medida dominante; realidad que tiene su correspondencia en la regularidad de los tiempos marcados en segunda y sexta sílabas; así como también una mayor uniformidad en los grupos rítmicos semánticos. Asimismo, está ausente la rima consonante y se torna forzado encontrar una de tipo asonante. Si bien es cierto que se ha señalado el dominio del heptasílabo, este coexiste con otras medidas que construyen polimetría sobre todo en los últimos diez versos del poema en los que únicamente aparece una vez. Finalmente, al igual que en los poemas anteriores se utiliza el encabalgamiento con el objetivo de crear la continuidad del sentido entre versos consecutivos. Con el caso de “Espergesia” también se apunta que en determinados fragmentos o estrofas del poema que destacan por su versolibrismo estarán rodeados de estrofas o conjuntos de versos caracterizados por su regularidad de base fónica.

La polimetría de “A mi hermano Miguel” (Vallejo, 2011, p. 139) presenta tres medidas silábicas recurrentes: heptasílabos, endecasílabos y tetradecasílabos, otras medidas que aparecen son tridecasílabos, eneasílabos y dodecasílabos. Al menos una de ellas se hace presente en las cuatro estrofas que organizan el poema. La segunda y la tercera estrofa emplean cuatro de las seis medidas indicadas; pero es la tercera la que

---

<sup>61</sup> Además, son los versos que se han instalado en la memoria popular que refieren de manera directa a la poesía de César Vallejo.

trabaja con dos de las de menor frecuencia de aparición. Se reproduce dicha estrofa con sus respectivas medidas, golpes acentuales y grupos rítmicos semánticos:

Miguel, tú te escondiste	7 SM	2.3.6
x́x/ x́/ xx́x		
una noche de Agosto, al alborear;	12 SM	3.6.11
xxx́x/ x́x/ xxx́x		
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.	13 SM	3.6.8.10.12
xx́/ xx́x/ x́x/ x́x/ x́x		
Y tu gemelo corazón de esas tardes	12 SM	4.8.11
xxx́x/ xx́/ xx́x		
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya	14 SM	2.6.11.13
x́x/ xx́x/ xxx́x/ x́x		
cae sombra en el alma.	7 SM	1.3.6
x́x/ x́x/ xx́x		

Es una representativa estrofa que muestra dos características del poema en general, a saber: la presencia dominante de los heptasílabos y tetradecasílabos y la aparición de dos medidas menos frecuentes: doce y trece. Todas estas medidas condicionan también la distribución de los tiempos marcados en la estrofa que, como se aprecia, recaen principalmente en tercera y sexta sílabas. Además, en el cuerpo del poema la sexta sílaba se convierte en un golpe acentual dominante, ello permite implicar una base que apunta al metro heptasilábico, realidad que está en concordancia con la mayor presencia de este verso. Sin embargo, las distintas medidas de la estrofa citada también muestran una tendencia a la pluralidad en la distribución de los tiempos marcados, vale decir, cada verso crea su propia organización acentual que, si bien tiene como ejes a los golpes acentuales en tercera y sexta, difieren entre sí y con ello se frustra la construcción de un ritmo de base acentual; así, la polimetría de esta estrofa rompe dicha base fónica, pues su ritmo se creará con otros elementos.

Al igual que en los ejemplos anteriores, la estrofa evidencia también una característica a la paulatina eliminación de las rimas. Se identifican solo tres rimas consonantes en el par *escondiste-triste*, otra en la segunda estrofa en *conmigo-contigo*, y una compartida en estrofas diferentes (primera y segunda) que dada su lejanía no se perciben con notoriedad: *fondo-escondo*. Las rimas asonantes se diluyen al estar mediadas por versos que dificultan su reconocimiento. Este elemento fónico adquiere también una función auxiliar, vale decir, no desaparece; pero su función en el poema es menor.

En el caso de los grupos rítmicos semánticos cada verso forma series o secuencias distintas, pero que de manera conjunta se puede identificar una continuidad. En otras palabras, los versos como bloque estrófico comparten casi los mismos grupos en distinto orden. Esta peculiar continuidad genera una cadencia que se percibe en la estrofa y en el poema completo. A ello es necesario añadir que destaca también el trabajo con el encabalgamiento, el cual se produce entre el primer y segundo verso, el cuarto con el quinto, y el quinto con el sexto; especialmente este último encabalgamiento: “[...] ya/ cae sombra [...]”]; ya que los versos que lo integran se necesitan mutuamente para hilar su sentido. Es decir, el final del quinto verso se prolonga o extiende en el sexto; además permite la continuidad de la serie del grupo rítmico semántico “xx” (troqueo) hasta tres veces; sucesión que posibilita percibir su cadencia. Así, se puede identificar también que existe una operación conjunta entre el encabalgamiento y los grupos rítmicos semánticos, la cual consiste no solo en la continuidad del sentido entre los versos, sino también en la cadencia que se genera con los grupos. Entonces, ante la función auxiliar que adquieren los demás elementos fónicos fundamentales, surgen otros recursos como el encabalgamiento en unión con los grupos rítmicos semánticos que tienen por rol construir la continuidad, sucesión o progresión necesarias para construir el ritmo del poema. Un ritmo que, como se observa, en determinadas estrofas, soslaya la dimensión fónica y pone de relieve recursos estilísticos y al menos un elemento fónico.

La revisión de *Los heraldos negros* conduce, finalmente, al poema “Enereida” (Vallejo, 2011, p. 140-141), formado por cuarenta y cuatro versos de los cuales uno de ellos alcanza las diecisiete sílabas métricas (verso catorce); asimismo, está caracterizado por la polimetría, pero con predominio de versos endecasílabos. Las rimas consonantes y asonantes están ausentes. Es, a todas luces, el poema en el que la rima ya no resulta un elemento ni siquiera auxiliar. Se examinan los últimos ocho versos del poema en los cuales el versolibrismo se manifiesta con mayor presencia:

Y cuando la mañana llena de gracia, xxx/ xxx/ xx/ xxx	12 SM	2.6.8.11
desde sus senos de tiempo xxxx/ xxx	8 SM	4.7
que son dos renunciadas, dos avances de amor xxx/ xxx/ xxx/ xxx	13 SM	2.5.9.12
que se tienden y ruegan infinito, eterna vida, xxxx/ xxx/ xxx/ xx/ xx	15 SM	3.6.10.12.14
cante y eche a volar Verbos plurales, xx/ xx/ xx/ xx/ xxx	11 SM	1.3.6.7.10

jirones de tu ser, x́x/ x́x	7 SM	2.6
a la borda de sus alas blancas x́x/ x́x/ x́	10 SM	3.7.9
de hermana de caridad ¡oh, padre mío! x́x/ x́x/ x́x/ x́	12 SM	2.7.9.11

La evidente polimetría está en relación directa con los golpes acentuales. Estos tienen marcadas diferencias a pesar de compartir algunas sílabas tónicas; pero que no poseen la fuerza suficiente o el número constante para establecer un determinado patrón de intensidad. Lo que resulta libertad en los tiempos marcados, no lo es en los grupos rítmicos semánticos; así, los versos presentan grupos “x́x” (anfibraco) “x́x” (peón tercero) que dominan dentro de un verso y que también están presentes en los demás. Esto genera una progresión, continuidad, que permite construir una cadencia y, por lo tanto, los versos se perciban integrados a un ritmo. Esta es una realidad que ya se observó en las estrofas estudiadas anteriormente. Entonces, los bloques de versos o estrofas en las que Vallejo practica con el verso libre muestran dos formas de organizar el ritmo: la primera con la presencia de determinados grupos rítmicos semánticos que posibilitan cohesionar los versos al crearse un impulso métrico; la segunda, vinculado con el anterior, se basa en explotar otros recursos expresivos como el encabalgamiento que potencian la percepción de continuidad en los planos del contenido y de la forma, de esta última concretamente respecto de los grupos rítmicos semánticos. Desde esta línea, el verso libre que practica Vallejo en *Los heraldos negros* se caracteriza por coexistir con versos o estrofas regulares, así como también en su propia composición se opera con los ritmos fónicos fundamentales cumpliendo una función auxiliar o en algunos casos con la eliminación de uno de ellos.

A todas luces, *Trilce* ofrece una práctica en la que el verso libre adquiere un papel dominante; asimismo, sirve de vehículo para comunicar las más audaces rupturas y un lenguaje que en gran parte de dicho libro se caracteriza por su hermetismo (Martos & Villanueva, 1989, p. 38). La práctica del verso libre en *Trilce* evidencia aspectos que ya se vislumbraban desde *Los heraldos negros*, es decir, el uso de los grupos rítmicos semánticos, aunque cada vez adquirirá una función auxiliar para ceder su lugar a otros elementos no fónicos, y el trabajo con el encabalgamiento. Así, el análisis del poemario plantea que la base fónica ya no resultará relevante, vale decir, uno de los principales ritmos fónicos como, por ejemplo, la rima ya no está presente en la mayoría de los poemas

y en caso pueda ser identificada se evidencia como rezagos de una primera versión del poema que aún se ceñía a las reglas de la métrica tradicional (Vallejo, 2011, pp. 192, 196, 202, 204, 219, 220, 225, 247, 252, 255, 263).

Los poemas de *Trilce* presentan un verso libre que opera con las imágenes, buscan construir un ritmo de base semántica a partir del empleo de recurrencias basadas en estructuras paralelísticas ya sean anafóricas, sinonímicas o antitéticas (Paraíso, 2000, p. 204); repeticiones de palabras, fragmentos de versos en posiciones estratégicas en una misma estrofa o a lo largo del poema que cumplen la función del denominado retorno ideológico, en otras palabras, una imagen que vuelve en el poema ya que se convierte en una clave para la comprensión del mismo (Paraíso, 2000, p. 204). El verso libre de *Trilce*, tomando como premisa la idea de la profesora Paraíso sobre este sistema versal, se fundamenta en “una red de imágenes afectivamente equivalentes” (2000, p. 207); es decir, que también operan con la modalidad del verso libre de imágenes acumuladas, el cual se caracteriza por parecer “desligado, disperso, inconexo, extraño” (p. 207). Unidos a estos versos libres de ritmos de base semántica trabajan de manera conjunta otros elementos como los grupos rítmicos semánticos –que, como se ha mencionado, su función es menor–, los encabalgamientos y la disposición del verso en el espacio del poema. Se procede a examinar cada uno de ellos para comprender la manera en la que operan en los poemas de *Trilce*. Como se puede comprender, estos elementos trabajan, al menos dos de ellos, de manera conjunta; sin embargo, por razones didácticas se procederá a examinarlos de manera independiente.

En primer lugar, el examen de los grupos rítmicos semánticos remite a la identificación de estrofas que se orientan a cierta regularidad de la medida silábica y de los tiempos marcados. Es importante subrayar que estas estrofas se manifiestan como casos aislados o actualizaciones de la formación métrica tradicional que asimiló Vallejo. Resulta relevante que estas estrofas regulares coexistan con otras en las que predomina el versolibrismo, realidad que ya se observaba desde *Los heraldos negros*; pero en este lo predominante era la regularidad. A partir de lo anterior, se puede señalar que la base tradicional en *Trilce* no desaparece; sin embargo, lo que sí cambia es la función determinante que cumplía en el poemario anterior, así como también su grado de aparición en los poemas. Un ejemplo representativo es la primera estrofa del poema “LXI” (Vallejo, 2011, p. 252):

Esta noche desciendo del caballo

11 SM

3.6.10

xxxx/ xxx/ xxxx ante la puerta de la casa, donde	11 SM	4.8.10
xxxxx/ xxxx/ xx me despedí con el cantar del gallo.	11 SM	4.8.10
xxx/ xxx/ xx Está cerrada y nadie responde.	10 SM	2.4.6.9
xx/ xxx/ xx/ xxx		

La estrofa evidencia una rima consonante de tipo cruzada *-allo, -onde*, que permite crear una llamativa continuidad fónica en los finales de los versos. Dicha continuidad se fractura en la estrofa inmediata por el empleo del versolibrismo, aunque exista una rima interna identificable tal como lo señalan Martos y Villanueva (1989, p. 297). Asimismo, la estrofa citada, que podría constituirse en un cuarteto endecasílabo si su último verso rompiera la sinalefa que se crea entre “cerrada y”, muestra una distribución homogénea de los tiempos marcados de su segundo y tercer verso que remiten al endecasílabo sáfico; en esa misma línea, los tiempos marcados del primer verso corresponden con el endecasílabo melódico. Estos tres primeros versos crean un débil ritmo de base acentual que, al igual que con las rimas, se fractura porque su distribución no continuará en los siguientes dada la marcada polimetría que asume el poema. Los grupos rítmicos semánticos forman secuencias especialmente en el primer y tercer verso, en menor grado en el cuarto verso y ninguna en el segundo. Si se observan los grupos en el conjunto de la estrofa, no hay grupo que asuma el rol de dominante o que impere en cada verso. Se afirma, entonces, que estos elementos fónicos que resultan medulares en su poemario anterior no desaparecen, pero ya no son la base para generar el ritmo del poema versolibrista de *Trilce*.

Un segundo ejemplo se presenta en las dos primeras estrofas del poema “XVIII” (Vallejo, 2011, p. 199). Se reproducen los respectivos versos con sus medidas silábicas, sus tiempos marcados y sus grupos rítmicos semánticos:

Oh las cuatro paredes de la celda. xxxx/ xxx/ xxxx	11 SM	3.6.10
Ah las cuatro paredes albicantes xxxx/ xxx/ xxxx	11 SM	3.6.10
que sin remedio dan al mismo número. xxxxx/ xx/ xx/ xx	11 SM	4.6.8.10
Criadero de nervios, mala brecha, xxx/ xxx/ xx/ xx	10 SM	2.5.7.9
Por sus cuatro rincones cómo arranca	11 SM	3.6.8.10

xx́xx/ x́xx/ x́x/ x́x  
Las diarias aherrojadas extremidades.  
x́xx/ xxx́xx/ xxx́xx

13 SM

2.7.12

Estas dos estrofas de tres versos cada una permiten desarrollar una importante comparación. En ambas, la rima no existe en ninguna de sus modalidades y tampoco es posible identificar rimas internas. Con relación a la medida silábica, destaca la primera de ellas por el dominio del endecasílabo, ya que se puede reconocer mediante la disposición de los tiempos marcados, la existencia de la variante melódica y sáfica, esta última en el verso que cierra dicha estrofa. Así, el poema abre con un terceto endecasílabo que resulta acorde con una sensibilidad correspondiente a una formación en la versificación tradicional, pero que es confrontada con la supresión de las rimas. A ello se suma la percepción de los golpes acentuales que generan la cadencia melódica y sáfica. Sin embargo, la segunda estrofa fractura la percepción generada en la estrofa precedente al presentar un terceto irregular: son tres medidas silábicas distintas, tal como se puede observar y solo una de ellas remite al endecasílabo melódico; asimismo, los tiempos marcados también se muestran con mayor flexibilidad dada la irregularidad de los versos. Existe, empero, un punto que ambas estrofas comparten, a saber: los grupos rítmicos semánticos. Estos forman secuencias que apuntan a la regularidad y que se puede observar tanto al interior de cada verso como en las dos estrofas en conjunto. Vale decir, la cadencia que generan los grupos rítmicos semánticos se extiende de verso a verso y permite que estas estrofas disímiles en la medida silábica y en los tiempos marcados, se cohesionen al operar con la continuidad de los grupos que comparten. Visto así, tenemos una muestra en la que el rol de los grupos rítmicos semánticos articula el funcionamiento del poema.<sup>62</sup> Finalmente, es importante reiterar que este caso no es el común denominador de los poemas de *Trilce*.

Obsérvese, a continuación, cómo se muestran los grupos rítmicos semánticos en estrofas versolibristas, para ello se ha seleccionado el poema “XXV” (Vallejo 2011, p. 207-208) especialmente sus dos primeras estrofas:

Alfan alfiles a adherirse  
x́x/ x́xx/ xxx́x

9 SM

1.4.8

a las junturas, a fondo, a los testuces,  
xxx́xx/ x́xx/ xx́xx

12 SM

4.7.11

---

<sup>62</sup> Si bien es cierto que no se ha presentado la revisión integral del poema en función de los grupos rítmicos semánticos, el análisis completo evidencia que en el poema “XVIII” dichos grupos organizan su ritmo.

al sobrelecho de los murmuradores a pie. xxx'x/ xxxxxx'x/ x'x	14 SM	4.11.14
Alfiles y cadillos de lupinas parvas x'x/ xx'x/ xx'x/ 'x	13 SM	2.6.10.12
Al rebufar el socaire de cada carabela xxx'/ xx'x/ x'x/ xx'x	15 SM	4.7.10.14
deshilada sin americanizar, xxx'x/ xxxxxx'x	12 SM	3.11
ceden las estevas en espasmo de infortunio, 'x/ xx'x/ xx'x/ xx'x	14 SM	1.5.9.13
con pulso párvulo mal habituado x'x/ 'xx/ 'x/ xx'x	11 SM	2.4.7.10
a sonarse en el dorso de la muñeca. xxx'x/ x'x/ xxx'x	12 SM	3.6.11
Y la más aguda tiplisonancia xx'/ x'x/ xxx'x	11 SM	3.5.10
se tonsura y apeálase, y largamente xxx'x/ xxx'x/ 'x/ 'x	13 SM	3.7.10.12
se ennazala hacia carámbanos xxx'x/ xx'x	8 SM	3.7
de lástima infinita. xxx'x/ x'x	7 SM	2.6

Este poema es uno de los más herméticos de *Trilce* (Martos & Villanueva, 1989, p. 155); por ello, examinar tanto sus tiempos marcados como sus grupos rítmicos semánticos resultan de suma valía. Así, los golpes acentuales no solo muestran una ostensible pluralidad, también evidencian tiempos marcados de atípica organización; por ejemplo, el tercer verso presenta un primer golpe acentual en sílaba cuatro y el siguiente se produce aún en la sílaba once y el último es el golpe obligatorio final en sílaba trece. El verso en cuestión es un tetradecasílabo que suele tener un tiempo marcado en sílaba seis, pero que en el verso aludido no existe. Otro ejemplo, está en el sexto verso cuyo dodecasílabo solo tiene dos golpes acentuales en sílabas tres y once, este último es el obligatorio final. Ambos versos escapan de las diversas clasificaciones que sobre estas medidas silábicas se han propuesto (Varela, Moíño & Jauralde, 2005); además, van acorde con un poema que, a todas luces, ofrece un registro lexical denso, de difícil comprensión. En ese sentido, los tiempos marcados también quieren percibirse raros o extraños. En esa línea, destacan también los dos endecasílabos, versos octavo y décimo; estos no tienen el típico tiempo marcado en sílaba seis, sino en siete y cinco respectivamente.<sup>63</sup> Que Vallejo realice este

<sup>63</sup> Se podría plantear en el caso del octavo verso que la posición del sintagma “párvulo” puede crear un supresión de una sílaba métrica por presentarse esdrújulo. Sin embargo, ello crearía un verso de diez sílabas

tipo de fracturas en la dimensión acentual del endecasílabo con golpes acentuales atípicos permiten proponer un importante quiebre con la tradición versificadora, más aún, se insiste en ello, en un poema cuyo hermetismo es mayor; así, los golpes acentuales que lo conforman también se presentan disonantes, es decir, se muestran coherentes con la intención del poema.

Con relación a los grupos rítmicos semánticos, los tres primeros versos no forman una secuencia al interior de cada uno de ellos; recién el cuarto verso presenta una serie con el grupo “xxxx” (peón tercero). Como conjunto estrófico los cuatro versos comparten grupos, pero ninguno logra posicionarse como el más recurrente. Sin embargo, sí logran formar una determinada cadencia que se construye con las posiciones estratégicas que estos ocupan en el cuerpo de la estrofa. Por ejemplo, el grupo “xxxx” ocupa la posición final en el primer y segundo verso; el grupo “xxxxx” inicia tanto el segundo como el tercer verso y el grupo “xxx” genera una continuidad entre el final del tercer verso y el inicio del cuarto. Estas realidades posibilitan que se perciba la cadencia antes señalada, un ritmo, aunque no tan contundente, con los grupos rítmicos semánticos en la primera estrofa. Obsérvese una tendencia hacia una regularidad en los versos de la segunda estrofa tanto al interior de la mayoría de los versos como en el conjunto; no solo se forman series, sino también determinados grupos ocupan el mismo lugar en distintos versos, ya sea en posición inicial, final o de bisagra entre un verso y otro. Así, se puede señalar que los grupos rítmicos semánticos no son la base del ritmo del verso libre en este poema; si bien están presente, su función ya no es la de principal generador del impulso métrico del poema. Los grupos, se subraya, no desaparecen; pero no resultan ser los más útiles o necesarios para la generación del ritmo del poema. El verso libre de *Trilce* no escapa de los elementos fónicos fundamentales; sin embargo, no se cimienta únicamente en ellos.

En segundo lugar, el examen de los poemas de *Trilce* muestra que el llamado encabalgamiento adquiere una función importante al confrontar la pausa final del verso con el inicio del siguiente fundado en la continuidad de su significado. Vale decir, a nivel métrico el verso culmina con su pausa versal, pero en el nivel del sentido, este se extiende

---

métricas; además, tal como se habrá podido colegir, el endecasílabo es el verso que mayor empleo tiene en *Trilce*. Por ello, pensar en suprimir una sílaba métrica a ese verso no tiene un sólido sustento. En el caso del décimo verso, resulta evidente el tiempo marcado en quinta sílaba y va en consonancia con el sentido, porque se trata de reforzar la agudeza que en sí mismo ya posee el sintagma “tiplisonancia” con un golpe acentual que no es común en ese tipo de verso. Acaso existe un interés por establecer una correlación entre el atípico tiempo marcado en quinta sílaba y el significado de dicho sintagma vinculado a la incomodidad.

al verso inmediato.<sup>64</sup> Así, se produce una progresión de naturaleza semántica al desarrollarse una imagen que involucra a más de un verso, pero a la vez una tensión porque la unidad rítmica (el verso) quiebra la unidad sintáctica y semántica. Vallejo, en esta dirección, fractura la sintaxis y potencia la función del encabalgamiento. Se ofrecen ejemplos con los fragmentos del poema “VI” (Vallejo, 2011, p. 187); asimismo, para una mejor comprensión se ha procedido a subrayar los sintagmas que involucran el encabalgamiento:

[...]  
lo lavaba en sus venas otilinas,  
en el chorro de su corazón, y hoy no he  
de preguntarme si yo me dejaba  
el traje turbio de injusticia.

[...]  
y si supiera qué mañana entrará  
a entregarme las ropas lavadas, mi aquella  
lavandera del alma. Qué mañana entrará  
satisfecha, capulí de obrería, dichosa

El primer fragmento muestra una singular ruptura de la expresión “he /de preguntarme” que se reparte en dos versos; además, cerrar un verso con el auxiliar “he” es, por supuesto, llamativo; porque involucra que su sentido depende de un infinitivo, el cual se halla en el siguiente verso: “preguntar”. Acción que genera la necesidad de continuar con el sentido o la imagen de un verso hacia otro, idea que consiste en la conveniencia de formularse una interrogante. A ello hay que sumar el segundo encabalgamiento que también se produce en este fragmento, a saber: “dejaba / el traje”. Este último prolonga también la imagen de la pregunta que no desea hacerse la propia voz poética y que se extiende, prolonga, verso a verso. Así, se crea una imagen que refuerza su continuidad, un ritmo que ya no es fónico, sino semántico. Desde esta misma perspectiva, el segundo fragmento ofrece tres encabalgamientos cuya fractura no resulta radical como en el caso anterior. Se observa que estas abarcan la relación verbo + complemento (“entrará / a entregarme”; “entrará / satisfecha”) y adjetivo + sustantivo (“aquella lavandera”). Resulta importante destacar que el primer y segundo encabalgamiento recurren a una estructura repetitiva, un paralelismo, que en sí misma ya genera continuidad; y que esta última se incrementa

---

<sup>64</sup> Es importante subrayar que la práctica del encabalgamiento está presente también en *Los heraldos negros*, tal como se indicó en párrafos anteriores.

al conformar el elemento que encabalga al verso siguiente y que además se vincula a una imagen que completa su significado. Por supuesto, se enfatiza nuevamente que este tipo de ritmo que transcurre de verso a verso tiene una base semántica y no directamente fónica. Un segundo ejemplo se presenta en el poema “LVIII” (Vallejo, 2011, p. 248), del cual se citan los siguientes fragmentos:

Se tornaría menos, siempre menos, de lo  
que me tocase erogar,  
en la celda, en lo líquido.

De manera similar que en el caso anterior, se muestra un segundo ejemplo en el que se opta por fracturar la expresión “de lo / que me”; con ello se busca poner de relieve la partícula “lo”, que en su función del lenguaje cotidiano no destaca; pero que en el poema es un cierre de verso y que por la ley de los acentos finales, según la métrica tradicional, le corresponde un tiempo marcado. En una posición en el cuerpo del verso correspondería con un golpe no acentual, un tiempo átono, no marcado; pero que en la condición en la que se presenta en el verso su importancia cambia hasta convertirse en un tiempo marcado de cierre de verso. Además, dicha partícula de manera obligatoria tiene que encabalar con el siguiente verso, porque necesita completar su sentido, se convierte en un final de verso que por su condición tiene que completar su significado. Otros ejemplos que ofrece Vallejo (2011) se identifican en los poemas “XXVII” (p. 211), “XXXI” (p. 216), “XXXIII” (p. 219), “XLIII” (p. 231), “LX” (p. 251); este último está conformado por cuatro estrofas, se procede a reproducir las tres primeras:

Es de madera mi paciencia,  
sorda, vegetal.

Día que has sido puro, niño, inútil,  
que naciste desnudo, las leguas  
de tu marcha, van corriendo sobre  
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo  
que después deshiláchase  
en no se sabe qué últimos pañales.

Constelado de hemisferios de grumo,  
bajo eternas américas inéditas, tu gran plumaje,  
te partes y me dejas, sin tu emoción ambigua,  
sin tu nudo de sueños, domingo.

En la primera estrofa coinciden la pausa versal con la pausa sintáctica (signo ortográfico); realidad que incrementa el silencio entre un verso a otro; así como también, permite que cada verso presente una determinada autonomía en la imagen que recrea. En la segunda estrofa, a diferencia de la primera, predomina el encabalgamiento con excepción del primer verso. Desde el segundo al quinto se construye una imagen que fluye de verso a verso, la continuidad que se establece permite crear un significado que abarca a toda la estrofa; así como también contribuye a destacar a cada palabra que ocupa la posición final de sus respectivos versos y cuyos sentidos se completan, acaso prolongan, en los versos siguientes. Gracias al encabalgamiento el sentido del conjunto estrófico, de sus versos, resulta continuo, progresivo; la imagen que proyecta se extiende porque no es interrumpida con una pausa sintáctica alguna. La tercera estrofa, por el contrario, retoma la confluencia de las pausas versales con las pausas sintáctica; así, se observa cómo cada verso es capaz de percibirse como poseedor de un sentido autónomo, que si bien es cierto necesita complementarse en el verso siguiente, por sí mismo tiene la capacidad de comunicar una imagen determinada, un significado. Entonces, en las estrofas presentadas, especialmente en la segunda y la tercera, es ostensible la dinámica entre una dominada por el encabalgamiento y otra en la que cada verso se presenta como una unidad segmentada o delimitada por sus respectivas pausas ortográficas. Visto así, el poema permite inferir que en Vallejo existió el conocimiento y manejo solvente del recurso del encabalgamiento, lo que le permitió crear una continuidad, progresión, en las imágenes o significados que en determinadas partes del cuerpo del poema se corresponden con el final e inicio de versos correlativos. El encabalgamiento es un recurso que en los poemas de *Trilce* se convierte en un hecho estructural cuya recurrencia permite la generación de un ritmo de base semántica.

En tercer lugar, el trabajo con el espacio se hace presente aunque solo en algunos poemas. Una de las primeras funciones que se pueden identificar refiere al uso del espacio con un valor de pausa mayor, en otras palabras, el espacio que separa a una palabra de otra está claro e intencionalmente diferenciado; por ello, esta pausa produce un silencio mayor entre los sintagmas que distancia. Un ejemplo representativo es el poema “IV” (Vallejo, 2011, p. 185), puesto que de sus cinco estrofas, dos evidencian dicha función con el espacio. Se reproducen los cuatro versos finales de la segunda estrofa y la totalidad de la quinta, estrofa final del poema, dada su menor extensión:

[...]





de ellas: “«Me he casado»” inicia la estrofa con una de las informaciones que resultan determinantes en ella –incluso en el poema completo–, y necesita destacar del conjunto; por ello se le asigna una posición diferente a la que suelen ocupar los versos. Además, este primer verso se vincula con el siguiente verso hasta la aparición del punto y seguido en tanto pausa sintáctica. Este primer verso resulta medular, pues se desprende que ha afectado al locutor poema. Resulta una información que resuena en el plano de las emociones de dicho locutor y ello se refuerza con la disposición espacial que asumen los dos versos finales que repiten la segunda expresión: “Se ha casado”. Además, esta disposición espacial de los versos es la misma que asume el primero, según se ha podido identificar en la edición facsimilar de *Trilce* (Vallejo, 2016[1922], p. 20). Con ello, se busca trazar un paralelismo no solo en lo visual, sino también en lo semántico al situar dos versos en un lugar que les permite descollar de su conjunto y que a nivel del sentido, se insiste, resuena en la dimensión afectiva del locutor del poema y que se extiende al lector. Entonces, este trabajo con el espacio en la estrofa de este poema tiene el propósito de destacar a determinados versos de su conjunto y a la vez operar con estructuras anafóricas o repeticiones que construyen en la iteración un ritmo de base semántica.

Una tercera función del trabajo con el espacio conduce a la ruptura de la linealidad del significante. Es importante señalar que existe un único caso de este tipo en todo el poemario, a saber, el número “LXVIII” (Vallejo, 2011, p. 261-262). Se citan los últimos versos del poema:

Y preguntamos por el eterno amor,  
por el encuentro absoluto,  
por cuanto pasa de aquí para allá.  
Y respondimos desde dónde los míos no son los tuyos  
desde qué hora el bordón, al ser portado,  
sustenta y no es sustentado. (Neto).

Y era negro, colgado en un rincón  
sin proferir ni jota, mi paletó

a  
t  
o  
d  
a  
s  
t  
A

Es llamativa la manera en la que Vallejo cierra el poema con una expresión fragmentada en cada una de sus letras y que estas conformen un verso. Evidentemente, guarda relación con los dos versos que le anteceden; ya que trata de proyectar la imagen en la que está situada el paletó o gabán (Martos & Villanueva, 1989, p. 328). Sin embargo, el efecto visual y de lectura que establece la expresión vertical “atodastA” encuentra un fundamento mayor en los versos citados. Así, se identifican dos sintagmas que guardan una importante relación que se establece en la dinámica “Y preguntamos”, “Y respondimos”; además, ambas se articulan a la manera de paralelismos. A partir de esa relación, los sintagmas establecen equivalencias entre lo que se interroga y la manera en la que se responde; para ello resulta relevante la preposición “desde”; porque permite inferir que a partir de lo que se lee en el verso se inicia el tipo o manera que se tiene como posibilidades para responder. Ello sirve de marco para el cierre del poema y su disonante disposición visual, porque el antepenúltimo verso inicia con una estructura similar: “Y era negro”, con relación al paralelismo de los versos anteriores. Es importante subrayar que aquel sintagma si bien no es un paralelismo como tal con los anteriores, asume por su posición de inicio en el verso una relación de equivalencia con los precedentes. Así, mientras en las estructuras anteriores se asume la voz de una primera persona en plural que refiere estar incluida en un grupo (preguntamos, respondimos); también dicha voz se convierte en la dominante en casi todo el poema. La excepción está en los tres versos finales, ya que se asume la primera persona del singular (“mi paletó”) y en contraste con las maneras de responder anteriores del colectivo, su paletó no dice nada, guarda silencio (“sin proferir ni jota”) acaso acorde con la ignorancia de no dominar o conocer un determinado tema (Martos & Villanueva, 1989, p. 328). Aquel, el paletó, a la manera de una respuesta disonante, desde el silencio, contesta desde lo visual, vale decir, desde su disposición vertical como objeto y también visual como verso que implica, además, una nueva manera de leer, alejada de lo convencional. A ello se suma que la expresión “atodastA” significa mostrar en todo su esplendor un determinado objeto, vale decir, en el caso del poema, el paletó se muestra en toda su presencia y el verso mismo destaca su cierre con el empleo de la letra mayúscula final. Entonces, operar con el espacio desde la ruptura de la linealidad del significante implica ser coherente con la intención comunicativa del poema; así como también con sus estructuras repetitivas susceptibles de crear un ritmo semántico.

La revisión de los tres puntos anteriores ha llevado de manera implícita a referir a secciones de versos que se repiten de manera total o parcial y a la identificación de

estructuras paralelas. Son justamente estos recursos con los que más se trabajan en los poemas de *Trilce* y, tal como se indicó en párrafos anteriores, construyen un verso libre cuyo ritmo se fundamenta en la dimensión semántica a partir de la iteración de aquellas estructuras que producen imágenes equivalentes o retornos ideológicos. Así, se ha seleccionado un determinado corpus que permita explicar la manera en la que operan estos recursos en la generación del ritmo de base semántica.

En primer lugar, destacan poemas que trabajan con las repeticiones de palabras o sintagmas tanto en la estrofa como a lo largo del poema, ejemplos importantes son los trilces “II”, “XIX”, “XLIX”, “LI”, “LXXI”. De este conjunto, se desea revisar la segunda estrofa del poema “LXXI” (Vallejo, 2011, p. 265) y el poema “II” (Vallejo, 2011, p. 182). Se reproduce, a continuación, la estrofa en cuestión:

*Cállate. Nadie sabe* que estás en mí,  
toda entera. *Cállate. No respires. Nadie*  
*sabe* mi merienda suculenta de unidad:  
legión de oscuridades, amazonas de lloro.

Las palabras identificadas con las cursivas no solo muestran el juego de repeticiones, sino también permiten apreciar una secuencia de carácter acumulativo que crea una intensificación en lo que se busca comunicar. Además, el carácter imperativo que implica la palabra “Cállate” va acorde con la intencionalidad de enviar una orden, ello también reforzado por el punto y seguido que le sigue a la manera de cortar abruptamente la palabra. La siguiente expresión repetida “Nadie sabe” busca constituirse en la razón por la que se exige el silencio. Sobre esta última idea destaca también que dicha expresión se encuentra fracturada: “Nadie/ sabe”; pero a la vez entra en tensión pues se encabalga con el siguiente verso. Además, con esta tensión justamente se desea intensificar la necesidad de ese silencio. Como se observa, las repeticiones de palabras o expresiones cumplen un papel medular a nivel de lo representado como de la estructura de la estrofa. Evidentemente, las repeticiones modelan el poema completo como ocurre en el paradigmático trilce “II”:

Tiempo Tiempo.

Mediodía estancado entre relentes.  
Bomba aburrida del cuartel achica  
tiempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

Gallos cancionan escarbando en vano.  
Boca del claro día que conjuga  
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aun de ser  
Piensa el presente guárdame para  
mañana mañana mañana mañana.

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?  
Se llama Lomismo que padece  
nombre nombre nombre nombrE.

Cada estrofa del poema inicia y cierra con el mismo término, además, este se repite en el cuerpo de esos versos generando una secuencia que se percibe como una sucesión temporal que transcurre incluso de manera monótona. El segundo y tercer verso de cada estrofa se convierten en el espacio en el que la voz poética puede insertar reflexiones que, a nivel de la disposición de los versos a la manera de un esquema encuadrado, están encerradas entre realidades que fluyen con la lógica de la monotonía. El poema diseña en cada estrofa una estructura iterativa que no solo se evidencia en la reduplicación de determinadas palabras, sino también en el efecto de realidades que se tornan rutinarias y que por esta misma causa resultan absurdas. Más aún si en la estrofa final, lo absurdo impregna a palabras que fracturan su dimensión sintáctica habitual. Desde esta perspectiva, el poema construye un ritmo basado en las repeticiones de determinados términos que al crear estructuras paralelas equivalentes entre ellas generan una progresión, continuidad, ideológica antes que eufónica.<sup>65</sup> Vale decir, una imagen que en el plano del sentido permite reforzar una lectura de un tiempo monótono, rutinario y que colinda con lo absurdo.

En segundo lugar, se identifican poemas que operan con estructuras paralelas que se manifiestan ya sea en el interior de la estrofa o en diferentes. En estas últimas se presentan como su inicio o cierre, realidad que crea una estructura iterativa que actualiza

---

<sup>65</sup> Si bien es cierto la identificación de los tiempos marcados puede visibilizar posibles recurrencias, estas no tienen dominancia suficiente para crear un ritmo de intensidad.

la imagen que se desea destacar y que funciona como uno de los temas relevantes del poema. Ejemplos representativos se observan en los numerales “XIII”, “XIV”, “XXXV”, “LXXVI”; de este conjunto sobresale el trilce “XIV” (Vallejo, 2016[1922], p. 23), el cual se reproduce a continuación:

Cual mi explicación.

Esto me lacera de tempranía.

Esa manera de caminar por los trapecios.

Esos corajosos brutos como postizos.

Esa goma que pega el azogue al adentro. (5)

Esas posaderas sentadas para arriba.

Ese no puede ser sido.

Absurdo.

Demencia.

Pero he venido de Trujillo a Lima. (10)

Pero gano un sueldo de cinco soles.

El poema ofrece un conjunto de paralelismos que es necesario identificar. En primer lugar, es preciso señalar que el poema inicia con un sentido abierto, vale decir, la presencia del pronombre relativo “cual” tiene por función construir una equivalencia o especificación con relación a una información precedente: antes del primer verso, dada la función de dicho pronombre, debió existir un verso o información anterior. El poema no presenta ello; por esta razón, su inicio es abierto, acaso incierto porque inmediatamente ofrece un verso que busca trazar una equivalencia con una información que no existe. Además, a ello hay que añadir que este primer verso posee una pausa sintáctica, un punto y aparte, que coincide con la pausa final del versos; así, se refuerza su cierre tanto a nivel de la forma como del sentido. Esta misma organización se asume en todos los versos del poema; proceder que permite pensar en la esticomitia, vale decir, la unidad versal coincide con la unidad sintáctica (Domínguez, 1999, p. 164). Luego de este llamativo inicio del poema, se construyen los paralelismo a partir de equivalencias posicionales lingüísticas (Pozuelo, 1989, p. 201); es decir, las variantes de las partículas “Este” y “Ese” que

cumplen en sus respectivas posiciones funciones ya sea de pronombre o de adjetivo demostrativo. Así, se observa con claridad meridiana que los versos dos y siete en los que dichas partículas cumplen la función de pronombres encierran, a la manera de una estructura encuadrada, a las variantes de esas mismas partículas que cumplen función de adjetivos demostrativos desde el verso tres hasta el seis. Resulta relevante esta organización, porque esas estructuras paralelas dada su condición de equivalencias y de repeticiones afectan en el nivel del contenido a la voz poética, ya que los paralelismos basados en los pronombres evidencian la manera en la que dicha voz se ve afectada al asimilar, integrar, a su subjetividad la realidad que se hace presente ante él a partir de los paralelismos creados por los adjetivos demostrativos. Un siguiente paralelismo es el que se establece entre los versos ocho y nueve: “Absurdo. / Demencia.”; el cual se manifiesta al compartir el mismo grupo rítmico semántico “x́xx”, así como también en la equivalencia y correspondencia que ambos términos trazan a nivel del sentido. Asimismo, este paralelismo implica la valoración que tiene para la voz poética la realidad representada en los paralelismos anteriores. Finalmente, el último paralelismo que presenta el poema se produce en los dos versos de cierre cuya estructura consiste en un conector de contraste más un verbo, a la que se le añade un complemento que involucra el desplazamiento geográfico, así como también la lógica salarial; ambas estructuras están direccionadas, se remarca, por el contraste, la oposición o antítesis respecto del paralelismo precedente (“Absurdo. / Demencia.”). En otras palabras, el cierre del poema, luego de procesar la realidad precedente que está caracterizada por lo ilógico e incongruente en los paralelismos anteriores, permite concluir que a pesar de todo ello se ha aceptado llegar a un nuevo espacio de extrañeza, rareza, y de una condición económica no rentable. Entonces, los paralelismos que articulan el poema crean una sucesión de imágenes que son recurrentes gracias a su iteración y posibilitan construir un ritmo que se cimienta en dichas imágenes, un ritmo de naturaleza semántica.

Se ha señalado al iniciar la revisión de *Trilce* que las estructuras paralelísticas, las repeticiones de términos, de segmentos de versos en el cuerpo del poema son medulares porque permiten construir en el verso libre un ritmo de naturaleza semántica, es decir, un conjunto de imágenes que se actualizan y que constituyen el llamado retorno ideológico. Los poemas revisados anteriormente evidencian el trabajo con este retorno al observar la presencia de recurrencias y paralelismos que incidían sobre una misma imagen o motivo. Sin embargo, no se enfatizó en ello dado que se buscaba poner de relieve los recursos y estrategias ya revisadas en los puntos precedentes. Por ello, en esta parte el propósito

consiste en examinar dos poemas representativos en los que se hace patente el retorno ideológico, a saber: “XXVII” (Vallejo, 2011, p. 211) y “LXVI” (Vallejo, 2011, p. 259).

Se reproduce el primero de ellos:

Me da miedo ese chorro,  
buen recuerdo, señor fuerte, implacable  
cruel dulzor. Me da miedo.  
Esta casa me da entero bien, entero  
lugar para este no saber dónde estar. (5)

No entremos. Me da miedo este favor  
de tornar por minutos, por puentes volados.  
*Yo no avanzo*, señor dulce,  
*recuerdo valeroso, triste*  
*esqueleto cantor.* (10)

Qué contenido, el de esta casa encantada,  
me da muertes de azogue, y obtura  
con plomo mis tomas  
a la seca actualidad.

El chorro que no sabe a cómo vamos, (15)  
dame miedo, pavor.  
*Recuerdo valeroso, yo no avanzo.*  
*Rubio y triste esqueleto, silba, silba.*

Las estructuras repetitivas y los paralelismos dominan en este poema. Se ha procedido a subrayar y colocar en cursivas los elementos que se consideran medulares para explicar cómo opera el retorno ideológico en el texto. Sin embargo, tal como se observa, existen otras expresiones que también se reiteran en el poema como, por ejemplo: “esta casa”, “entero”, “señor”, que contribuyen también a reforzar los elementos que construyen el retorno. Así, la primera estructura recurrente es el sintagma “Me da miedo”, imagen que se acrecienta e intensifica a lo largo del poema, es más, en el verso dieciséis de la estrofa final el sintagma se trastoca por su equivalente “dame miedo”. Muestra que, se considera, amplifica mucho más ese estado afectivo; además, en ese mismo verso se suma una expresión que en el plano del sentido lleva al extremo la sensación del miedo, es decir, “pavor”. Palabra que está situada en la parte final de ese verso con la clara intencionalidad de sobresalir, más aún que se encuentra rodeado por dos pausas ortográficas. Entonces, la imagen y la sensación del miedo con su progresiva intensificación retornan una y otra vez, vale decir, aparece y cede su lugar para la aparición de nuevas informaciones en el

poema y otra vez vuelve pero con mayor intensidad. La segunda estructura se manifiesta en el paralelismo sinonímico que se trazan entre los versos ocho, nueve y diez, tres últimos de la segunda estrofa, con los versos diecisiete y dieciocho los cuales constituyen el cierre del poema. Este paralelismo es llamativo no solo por la disposición que asumen al situarse al final de las estrofas pares, sino también por convertirse en la imagen que retorna como punto culminante del poema. El paralelismo está conformado, en primer lugar, por una antítesis que se produce entre “recuerdo valeroso” y “yo no avanzo”. Esta última expresión se comprende justamente a partir del miedo que se ha intensificado a lo largo del poema; por ello, esa decisión de no avanzar de la voz poética es producto de ese álgido pavor y establece una oposición con el “recuerdo valeroso”. Expresión que remite a un pasado o a una memoria marcada por la firmeza, la contundencia, del obrar.

En segundo lugar, el paralelismo presenta también una imagen equivalente entre “triste esqueleto cantor” y “rubio y triste esqueleto, silba, silba”. Ambos sintagmas comparten el núcleo base, a saber: “triste esqueleto”; y los complementos poseen proximidad semántica específicamente entre “cantor” y “silba”. Es decir, mientras que cantor constituiría la facultad, el silbar implicaría la puesta en acción de tal facultad; así, el paralelismo en cuanto estructura y sentido se mantienen. A partir de lo anterior se puede apuntar que la imagen presentada en los versos de la segunda estrofa retorna en los versos finales del poema, es decir, regresan para actualizar dicha imagen cumpliendo la función del remate del poema y, a la vez, ofrecen una mayor potencia comunicativa.

En línea con el examen anterior, corresponde reproducir a continuación el poema “LXVI” (Vallejo, 2011, p. 259):

Dobla el dos de Noviembre.

Estas sillas son buenas acogidas.

La rama del presentimiento

va, viene, sube, ondea sudorosa,  
fatigada en esta sala.

(5)

Dobla triste el dos de Noviembre.

*Difuntos*, qué bajo cortan vuestros dientes  
abolidos, repasando ciegos nervios,  
sin recordar la dura fibra

que cantores obreros redondos remiendan  
con cáñamo inacabable, de innumerables nudos  
latientes de encrucijada.

(10)

*Vosotros, difuntos*, de las nítidas rodillas

puras a fuerza de entregaros,  
cómo aserráis el otro corazón (15)  
con vuestras blancas coronas, ralas  
de cordialidad. Sí. *Vosotros, difuntos.*

Dobla triste el dos de Noviembre.  
Y la rama del presentimiento  
se la muerde un carro que simplemente (20)  
rueda por la calle.

Se ha procedido a destacar con el subrayado los versos que articulan el retorno ideológico; así como también con cursivas los términos que cumplen la función de recurrencias. Sobre estos últimos, es importante indicar que se convierten en el principal motivo que modelan el sentido desde el verso siete al diecisiete; en ellos se observa que la repetición “Difuntos” o su variante “vosotros, difuntos” posibilita actualizar el tema sobre el cual el locutor desarrolla un conjunto de reflexiones y valoraciones sobre la muerte o el cuerpo muerto en relación con los vivos, más aún si se muestra la clara distinción en el vosotros del reconocimiento de otro, al cual además, se lo llama en el poema en función de vocativo. Asimismo, es importante notar el paralelismo semántico que se construye en el verso siete con el verso quince, en ambos está presente la acción de “cortar” de manera explícita y con su equivalente en el término “aserráis” respectivamente. Esta acción, a la vez, desde el verso siete hasta el doce, implica dividir una realidad en varias posibilidades sin la certeza de cual optar. Lo llamativo es que son los dientes de los difuntos los que dividen o convierten esa realidad en diversidad, dado que su presencia posibilita tener conciencia de aquella. Desde el verso trece al diecisiete la acción de dividir apunta a la figura del corazón y otra vez se retorna a la imagen de los dientes a través de la metáfora “vuestras blancas coronas”; vale decir, dientes que dividen o diseccionan ya no la realidad, sino los afectos, los estados de ánimo, representados en el corazón, justamente a raíz de la conciencia de una realidad fragmentada, diversa, cruzada. Es, a todas luces, en el marco de la idea anterior que estos versos que conforman la penúltima estrofa del poema inicien y cierren con la estructura repetitiva: “Vosotros, difuntos”; y, sobre todo que esta expresión en el verso diecisiete esté precedida de un categórico adverbio de afirmación: “Sí”; que busca corroborar, confirmar, en el mundo representado, el poder de acción de los difuntos, de llamada a partir del ya identificado vocativo y que implícitamente se produce un diálogo reflexivo con y sobre ellos.

En el caso de las estructuras paralelas y recurrentes que cumplen la función del retorno ideológico, base del verso libre de ritmos semánticos, se observa que el enunciado: “Dobla el dos de Noviembre” abre el poema como primer verso, luego aparece en el sexto verso con una variante “Dobla triste el dos de Noviembre” y finalmente en tanto retorno ideológico se actualiza nuevamente en la estrofa final del poema (verso dieciocho). La reiteración de este enunciado en el texto lírico construye el contexto que hace posible que la voz poética reflexione y trace un diálogo con los difuntos. Resulta evidente que el poema refracta la fecha del día de los difuntos y por ello es posible señalar que la fecha en cuestión no solo constituye a nivel estructural el retorno ideológico, sino también una actividad cíclica del calendario de la colectividad destinada a recordar a sus difuntos. Desde esta mirada, el poema juega con una imagen recurrente tanto en el mundo factual así como también de ritmo semántico que retorna en estructuras paralelas dispuestas en las estrofas. Al lado de estas estructuras, trabaja de manera conjunta el paralelismo: “la rama del presentimiento” presente en la segunda y quinta estrofa; vale decir, en el inicio y final del poema. Como se podrá observar, los paralelismos “Dobla el dos de Noviembre” y “la rama del presentimiento” se encuentran cercanos o continuos especialmente en la estrofa final del poema. El primero trabaja a la manera de contexto y el segundo desarrolla una metáfora “rama del presentimiento” que permite señalar la noción de fragilidad, propia de la rama, así como también un fragmento, acaso el más débil de un todo. Como bien se sabe, el término presentimiento remite a la intuición o posibilidad de realización de una acción en el futuro. Por ello, los siguientes dos versos que siguen al paralelismo “La rama del presentimiento” describen la manera en la que se comporta dicha expresión, prácticamente a la deriva, es decir, al igual que todo presentimiento está expuesto a diversas opiniones, valoraciones de los sujetos que implícitamente participan de ella en un espacio concreto: esta sala (verso cinco). Así, dicha rama del presentimiento, “va, viene, sube, ondea sudorosa” (verso cuatro). Por último, su aparición o retorno en la estrofa final: “Y la rama del presentimiento” actualiza esa misma imagen de estar a la deriva e intensifica su condición de fragilidad dado que en ese movimiento difuso del “va viene...” escapa del espacio familiar de la sala para dirigirse a la realidad exterior en la que termina destruida, aplastada. En otras palabras, “la rama del presentimiento” aparece en el poema como imagen y metáfora de la reflexión sobre el día de los difuntos, por ello, forma parte del espacio privado de la sala, de la intimidad de los vivos; sin embargo, tales reflexiones al salir del ámbito privado, al situarse en el mundo real es confrontada con la modernidad, con la tecnología, y termina,

como se ha señalado, aplastada o destruida. Entonces, este retorno ideológico, esta imagen, inicia y finaliza el poema con la finalidad de actualizar y confrontar dos realidades. Este poema muestra un ritmo de imágenes, de estructuras paralelas, de términos iterativos, que se inscriben en la forma de composición del verso libre característico de las vanguardias. El retorno ideológico en *Trilce* de Vallejo es medular tanto en la organización estructural como en la configuración del sentido del poema.

Finalmente, a manera de síntesis, la revisión de la práctica del verso libre de César Vallejo muestra dos momentos en los que se produce una transición respecto del empleo de los elementos con los que construye el ritmo del poema. Así, en el primer momento, se observa que *Los heraldos negros* presenta determinados poemas en los que el verso libre coexiste con versos que obedecen a la métrica regular. Vale decir, poemas en los cuales sus elementos fónicos sometidos a regularidad en determinadas estrofas se confrontan con la flexibilidad de la medida silábica, de los tiempos marcados e incluso con una imperceptible rima. Vale decir, se ofrece en las estrofas de un mismo poema el tránsito y la tensión entre un verso regular o que se ajusta a los lineamientos métricos tradicionales y un versolibrismo que los fractura. En esa tensión se observa también la importancia de los grupos rítmicos semánticos, con los que se forman series y secuencias que permiten identificar una tendencia a regularidad a partir de la que se construye aún un ritmo de base fónica. Asimismo, uno de los elementos que resaltan al ejecutarse el versolibrismo en *Los heraldos negros* es el encabalgamiento que unido a los grupos rítmicos semánticos permiten reforzar la progresión o continuidad de estos últimos y así potenciar el ritmo de base fónica. Entonces, los ritmos fónicos, tal como se ha señalado en el análisis correspondiente, aún cumple una función destacable en la práctica del verso libre de esta primera etapa. En el caso del segundo momento, que involucra a *Trilce*, los elementos fónicos no desaparecen; sin embargo, su función se convierte en auxiliar. Así, la polimetría, la heterogénea organización de los tiempos marcados y la ausencia de la rima dominan ya no solo en una estrofa o serie de versos, como en el poemario anterior, sino en toda la estructura del poema. De la misma manera, los grupos rítmicos semánticos aún presentes en los poemas ceden su importancia en la generación del ritmo a otros elementos específicamente de base semántica. Los poemas de *Trilce*, entonces, van a poner de relieve el encabalgamiento, recurso que está presente en *Los heraldos negros*, con la finalidad de prolongar de verso a verso no solo la percepción fónica sino, sobre todo, el sentido o la imagen semántica que se desea comunicar. Al lado de este recurso, destaca también el trabajo con el espacio que propone modificar el principio de linealidad

del significante; así como también está acorde con la imagen semántica que se ha creado en el poema. Sin embargo, las repeticiones de determinadas palabras, de sintagmas, de las estructuras paralelas, de versos que se aparecen de manera sinonímica, antitética, anafórica, son los elementos en los que se fundamenta el verso libre de Vallejo; ya que estos dado su carácter de iteración, de continuidad, construyen el retorno ideológico, un ritmo de pensamiento o imágenes que, se enfatiza, es la base del verso libre de ritmos semánticos; el cual está en consonancia con la vanguardia. Este verso libre es el que impera en *Trilce*, un verso libre cuyo ritmo no destierra la dimensión fónica, pero que la relega a una función auxiliar. Visto así, en el verso libre de Vallejo se opera con una gama de recursos en los cuales el trabajo con el ritmo será fundamental.

### **3.5 Caracterización del polirritmo de Juan Parra del Riego**

La apuesta de Juan Parra del Riego por la práctica del polirritmo necesita de un análisis que permita plantear en qué consistió y cómo se caracterizó esta modalidad versal que, con clara conciencia, el poeta diferencia del verso libre; tal cual se pudo observar en el capítulo anterior. Se insiste en la necesidad de examinar la práctica del polirritmo de Juan Parra del Riego desde la revisión de poemas concretos que, siguiendo el plan de trabajo desarrollado con los autores anteriores, posibilite identificar o implicar la manera en la que operó con los ritmos fónicos fundamentales, cuáles desempeñaron una función relevante en la composición de sus versos e incluso si se integran elementos de un verso libre de base semántica. A partir de lo anterior, es preciso señalar que Juan Parra del Riego inicia su práctica poética hacia 1912, la que evidenció su diestro manejo de la métrica tradicional; aprendizaje que se fundamentó en el conocimiento de la composición del verso modernista. Así, en 1913 es premiado con su conjunto de poemas, doce sonetos modernistas, titulado *Canto a Barranco* (Parra del Riego, 2016, pp. 11-12). Esta realidad supera su carácter anecdótico al permitir inferir que la asimilación del verso modernista del poeta se puede actualizar en la composición de sus polirritmos, los cuales empiezan escribirse a partir de 1919. Hecho que llevó, según lo examinado en el primer capítulo, a Luis Alberto Sánchez, Augusto Tamayo y Wáshington Delgado a la valoración del polirritmo como un tipo de verso que se inscribe en el modernismo. Sin embargo, en el ideario del propio Parra del Riego el polirritmo se concebía como una parte de una nueva poesía caracterizada por lo dinámico y lo multánime; según también lo estudiado en el segundo capítulo. La complejidad de la práctica del polirritmo de Juan Parra del Riego,

entonces, exige un análisis que permita comprender su función y sus características. Para lograr este propósito se procederá a la revisión de sus poemas en los que se evidencia una propuesta que deje de lado el verso medido o la identificación de alguna forma de composición fija. Así, el corpus seleccionado remite de manera inicial al poema “Julio Raúl Mendilaharsu”, luego a los poemas polirritmos: “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol”, “Polirritmo dinámico de la motocicleta”, “Polirritmo de la mujer vegetal”, “Polirritmo de Carmen Mendoza tonadillera española” y “El capitán Slukin” y el “Nocturno N°9”.<sup>66</sup>

El primer poema del conjunto “Julio Raúl Mendilaharsu” (Parra del Riego, 2016, p. 195) pertenece a la quinta parte de *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, el poema resulta relevante porque su fecha de datación es de 1919. Vale decir, se sitúa en el mismo contexto de composición de los polirritmos. Por ello, puede convertirse en una primera muestra del acercamiento de Parra del Riego a una práctica que abandona el verso medido para explorar la polimetría. El poema está formado por tres estrofas de seis versos en las dos primeras y de nueve en la última. Asimismo, llama la atención que las dos primeras estrofas estén conformadas por versos de medida silábica par. Obsérvese para mayor detalle esas dos estrofas con sus respectivas medidas silábicas, tiempos marcados y grupos rítmicos semánticos:

Por la senda noble y clara xxx/ x/ x	8 SM	3.5.7
yo lo hallé, x/ xxx	4 SM	1.3
suave el alma, duro es paso; x/ x/ x/ x	8 SM	1.3.5.7
y si más caído y negro me encontré xxx/ xxx/ x/ xxx	12 SM	3.5.7.11
más celestes fue ese brazo x/ xxx/ x/ x	8 SM	1.3.5.7
que apreté. xxx	4 SM	3
Alta la flor de la frente, x/ x/ xxx	8 SM	1.4.7

<sup>66</sup> Al lado de esta selección de poemas también se identifican “Al motor maravilloso”, “A Walt Whitman”, “Loa del fútbol”, “Serenata de Zuray Zurita”, “Canción de la cabecita elegante y dorada”, “Canción funambulesca”; estos en *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*. Asimismo, de *Blanca Luz* se reconocen tres poemas: “Paseo al puerto”, “Paseo” y “Lágrima”. Revisar estos poemas del primer libro podría resultar redundante y por ello se opta por los del corpus presentado, ya que se convierten en una muestra representativa. Sobre el segundo poemario, los tres poemas, pese a la polimetría que muestran, se orientan a la formación de series de versos de la misma medida silábica; realidad que no los convierte en una muestra relevante comparados con los de la muestra establecida.

inclinado el corazón, xxxx/ xxxx	8 SM	3.7
yo lo vi x/ xxx	4 SM	1.3
aunque estaba entre esa niebla que es la gente xxxx/ xx/ xx/ xx/ xx	12 SM	3.5.7.9.11
para toda estrella ardiente. xxxx/ xx/ xx	8 SM	3.5.7
Y me estremecí. xxxxxx	6 SM	5

Cinco son las medidas silábicas que se combinan, todas ellas, como se aprecia, son pares y a la vez guardan entre sí una proporcionalidad, es decir, son múltiplos de cuatro con excepción del último verso de la segunda estrofa. Así, estas medidas formarían una singular regularidad a pesar de ser diferentes. Además, si se observa la distribución de los tiempos marcados se identifica con claridad que existe una mayor frecuencia de aparición en la tercera, quinta y séptima sílaba; esta distribución revela el sustrato octosilábico al menos de la primera estrofa. Asimismo, en esta los golpes acentuales pueden crear la percepción de impulso métrico al evidenciarse su continuidad. Esta organización cambia en la segunda estrofa en la que existe una mayor variabilidad de los acentos de intensidad, pero no de las medidas silábicas. Lo que se observa es la ejecución de nuevos tiempos marcados en otras sílabas del verso, pero manteniendo un patrón en los acentos que recaen en tercera y séptima sílaba. Este hecho permite extender también la base octosilábica en la segunda estrofa. Así, tenemos que la generación del impulso métrico del poema se funda en los tiempos marcados de las dos primeras estrofas. Dicho impulso métrico de naturaleza acentual encuentra uno de sus fundamentos en la medida silábica dominante de base par. En relación con el trabajo de las rimas, se apunta, en primer lugar, que se opta por la rima aguda la que se hace perceptible en los versos pares de la primera estrofa, pero con un orden diferente en la segunda. En ambas estrofas, se hace ostensible el interés por cerrarlas con rima aguda, lo que responde a un efecto de extender o retener la idea del verso mediante la percepción de una rima que coincide con un tiempo marcado situado tanto al final del verso y de cierre de estrofa. En segundo lugar, también se opta por la rima consonante, la cual se hace más explícita en la segunda estrofa. Entonces, pese a las diferentes medidas silábicas que presentan estas dos estrofas, los tiempos marcados denotan regularidad en su distribución y en el caso de las rimas estas son consonantes y en su mayoría de naturaleza aguda. Asimismo, la revisión de sus grupos rítmicos

semánticos muestra que se generan continuas secuencias organizadas a partir de los grupos “xx” (trocaicos), “xxxx” (peón tercero). Estos se unen entre sí o con otros de menor frecuencia de aparición; por lo tanto, también se identifica regularidad en este plano. Tal cual se puede observar, las dos primeras estrofas parecen graficar un poema que a pesar de su polimetría se sigue rigiendo en función de la regularidad proveniente de la composición del verso tradicional. Sin embargo, esta realidad contrasta marcadamente con la presencia de la tercera estrofa que muestra a un Parra del Riego capaz de fracturar la regularidad, experimentar muy inicialmente con el espacio y con los demás elementos fónicos que respetaba en sus dos primeras estrofas. Véase esta estrofa final del poema:

¡Compañero caminante!	8 SM	3.7
xxxx/ xxxx		
Tu hondo vino	4 SM	1.3
xx/ xx		
templa como una guitarra mi corazón...	13 SM	1.4.7.12
xx/ xxx/ xxx/ xxxxx		
Al partir	4 SM	3
xxxx		
tú ten mi pañuelo blanco y sécate un poco la frente	16 SM	1.2.5.7.9.12.15
x/ x/ xxxx/ xx/ xxx/ xx/ xxx		
que aún queda mucho camino	9 SM	2.3.5.8
xx/ xx/ xx/ xxxx		
y hay que llegar	5 SM	1.4
x/ xxxx		
o	2 SM	1
xx		
morir.	3 SM	2
xxx		

En esta estrofa de nueve versos la polimetría es, a todas luces, evidente y en ella se combinan ocho medidas silábicas distintas, de las cuales solo dos pertenecen a las estrofas anteriores (octosílabo y tetrasílabo). Sin duda, esta diversidad de medidas silábicas no tiende a formar regularidad alguna. Es más, encontramos versos de una sola sílaba lingüística que, por la ley de acentos finales, se convierte en dos sílabas métricas. Con ello, Parra del Riego demuestra que es capaz de fracturar una regularidad claramente definida en las dos primeras estrofas y que en la tercera apuesta por versos mínimos así como también por disponer al menos uno en el espacio de la página. Esta disposición, además, cumple con una funcionalidad no solo espacial, sino también semántica. Se

busca, así, poner de relieve el sentido del verso y destacarlo del conjunto estrófico; puesto que a nivel del sentido, dicho verso comunica el inicio del periplo del caminante. Es preciso señalar que en esta estrofa, Parra no está interesado por mostrar la regularidad par de la medida métrica de sus versos. Apunta a una diversidad que también afecta a la distribución de los tiempos marcados; así, se observa que los golpes acentuales dominantes de las estrofas anteriores en tercera y séptima sílaba se minimizan y ello implica la también desaparición de su sustrato octosilábico. Además, la alternancia de los tiempos marcados en las sílabas impares de las dos primeras estrofas contrasta notablemente con golpes acentuales contiguos del quinto y sexto verso de la estrofa final en sus tres primeras sílabas. Con esta información, tal como se puede desprender, los tiempos marcados ya no poseen la capacidad para producir el impulso métrico del poema ni la percepción de ritmo del poema.

En el caso de las rimas, esta tercera estrofa sí mantiene las dos características precedentes, vale decir, la rima consonante y también la aguda. En esa línea, Parra del Riego mantiene este elemento fónico que tendría como propósito sostener la unidad de timbre (rima) que se desarrolla a lo largo del poema. Asimismo, al igual que en las dos primeras estrofas, el cierre del poema pone de relieve la rima aguda en el verso final “morir”, el cual tiene, además, una correspondencia fónica con el verso “Al partir”. Ambos construyen una equivalencia sinonímica “partir-morir” que se refuerza estratégicamente con su respectiva rima aguda.

El examen de los grupos rítmicos semánticos de esta estrofa muestra no solo los dos grupos dominantes de las dos anteriores, sino también otro grupo que empieza a cobrar relevancia: “x́xx” (anfíbraco). Este último se manifiesta en el verso con el que termina el poema. Si bien es cierto que en dicho verso este grupo se obtiene por ley de acentos finales, su presencia como cierre de verso en dos de ellos demuestra su importancia al crearse una implícita serie que en el caso del último verso se remarca por articular una rima aguda. Un punto relevante de los grupos rítmicos semánticos en esta estrofa es que en comparación con las primeras estos grupos ya no forman series en el interior de los versos con sus idénticos o sus proporcionales, hecho que evidencia una combinación que se caracteriza por su mayor flexibilidad. Sin embargo, este poema visto como una unidad destaca a los grupos rítmicos semánticos de mayor presencia, identificados anteriormente, como aquellos capaces de producir el impulso métrico del poema, la percepción de su ritmo fundamentado en la reiteración de sus series. Finalmente, se puede desprender que, en este poema, al operar con versos que forman

bloques pares, entonces, más regulares serán las series de los grupos rítmicos semánticos que lo conforman. Por el contrario, como muestra la tercera estrofa, la diversidad de medidas silábicas tiene también su correlato en la manera en la que se organizan sus grupos con una mayor flexibilidad. Estas últimas ideas resultan importantes, puesto que “Julio Raúl Mendilaharsu” es un poema en el que ya se experimenta con la polimetría, así como también está en el mismo marco temporal en el que Juan Parra del Riego asume la composición de los poemas polirritmos. Los puntos que se han podido identificar en dicho poema pueden actualizarse, reelaborarse o adquirir una nueva función en los polirritmos que se revisarán a continuación.

Como señala Valentino Gianuzzi, los cinco polirritmos que recopila en la *Obra reunida* de Juan Parra del Riego no tienen por propósito reconstruir el anunciado tercer libro que el poeta prometiera y que llevaría por título *Los polirritmos*; pero que no llegó a ser publicado (Parra del Riego, 2016, p. 638). Sin embargo, cuatro de los cinco poemas llevan la denominación de “polirritmo”; menos el titulado “El capitán Slukin”.<sup>67</sup> Esta denominación implica una conciencia, unidad y la posibilidad de características compartidas entre ellos; en función de esta última idea, se procede a examinarlos como conjunto. Así, en primer lugar, la revisión conduce al trabajo con las rimas. Los poemas polirritmos presentan rimas consonantes que incluso remiten a la disposición de una métrica tradicional tal como se evidencia en la primera estrofa del “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol”, cuya disposición es “aÉaAÉ”; así como también en el “Polirritmo de la mujer vegetal” y “Polirritmo de Carmen Mendoza. Tonadillera española”. Lo llamativo es la manera particular en la que Parra combina versos de arte mayor y menor, por ende de diferente medida silábica, y para lograr una cohesión entre ellas trabaja con las rimas consonantes. Asimismo, en el primer poema, en los otros dos en menor medida, también existe un interés por las rimas agudas, elemento que también se hará presente en el “Polirritmo dinámico de la motocicleta”. Ello no significa que en dicho poema no se utilicen las rimas consonantes, por el contrario, ambas coexisten. Sin embargo, en este último, las rimas consonantes no estarán entre versos contiguos o inmediatos; esto hace que se diluyan o que su percepción requiera de un esfuerzo mayor. En el caso de “El capitán Slukin” las rimas consonantes y agudas están muy presentes; pero se pueden

---

<sup>67</sup> El profesor Gianuzzi señala que este último poema se publicó en 1926 en la revista *Cruz de Sur*, es decir, al año siguiente de la muerte de Parra del Riego. Resulta relevante la nota que acompañó al poema, puesto que indica que fue “reconstruido” por el propio poeta días antes de fallecer. En otras palabras, el poema no llevó el rótulo de polirritmo. En 1937, se publicó una versión con el nombre de “Polirritmo del Capitán Slukin” como parte de *Tres polirritmos inéditos* (Parra del Riego, 2016, p. 639).

identificar versos sueltos; si bien estos últimos no son frecuentes ya son considerados por Parra del Riego. Desde esta lectura, la rima va a ocupar un lugar importante en los poemas polirritmos y su función, presencia, variará, sobre todo por la necesidad de buscar un elemento que permita a nivel fónico reconocer a los versos como tales y la rima constituye una prueba importante. Finalmente, en el poema “Nocturno N°9”, que no posee la denominación de polirritmo, opera con la repetición de determinadas palabras en los finales de los versos, pero no con rimas propiamente dichas; asimismo no se identifica rimas asonantes. Es, se insiste, un poema que no pertenece a los polirritmos; pero que muestra la práctica de Parra del Riego con otra forma de composición distinta de su apuesta por los polirritmos.

En segundo lugar, la medida silábica que predomina en los poemas polirritmos es la base par. Por ejemplo, los primeros versos con los que inician estos poemas son marcadamente pares, característica que también se observó en las dos primeras estrofas del poema “Julio Raúl Mendilaharsu”. Esta realidad se evidencia especialmente en el “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol”, “Polirritmo dinámico de la motocicleta” y “Polirritmo de Carmen Mendoza, tonadillera española”. Las medidas silábicas que los conforman son principalmente octosílabos, hexadecasílabos, dodecasílabos y hexasílabos. En el caso del primer poema, estas medidas pares, además, posibilitan identificar la formación de una base octosilábica en sus versos que se puede reconocer en la distribución de los tiempos marcados. Prueba de ello es la primera estrofa de “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol” (Parra del Riego, 2016, p. 101) que se reproduce a continuación con sus respectivos tiempos marcados y grupos rítmicos semánticos:

Palpitante y jubiloso	8 SM	3.7
xx́xx/ xx́xx		
como el grito que se lanza de repente a un aviador,	16 SM	3.7.11.15
xx́xx/ xx́xx/ xx́xx/ xx́xx		
todo así, claro y nervioso,	8 SM	1.3.4.7
́xx/ ́x/ ́xx/ xx́		
yo te canto ¡Oh, jugador maravilloso!	12 SM	1.3.7.11
́xx/ ́xx/ xx́/ xxx́xx		
que hoy has puesto el pecho mío como un trémulo tambor.	16 SM	1.3.5.7.11.15
́x/ xx́x/ ́xx/ ́xx/ xx́xxx/ xx́		

La base octosilábica se evidencia en los golpes acentuales en tercera y séptima sílaba. Es más, los dos versos de dieciséis sílabas métricas pueden ser divididos en dos hemistiquios de ocho versos cada uno. A partir de ello, se observará que cada hemistiquio posee la

misma distribución acentual. Así, el verso “como el grito que se lanza / de repente a un aviador” tiene esta distribución: 3.7 / 3.7; en el segundo hemistiquio el tercer tiempo marcado corresponde a la sílaba once y el séptimo, a la sílaba quince. La misma operación funciona para el siguiente verso: “que hoy has puesto el pecho mío / como un trémulo tambor”, con los tiempos marcados mencionados. Subyace una base octosilábica con la que empieza el poema, esta realidad construye el ritmo acentual del poema al menos en esta primera estrofa. Ritmo acentual o de intensidad que además se ve reforzado por la aparición de otros tiempos marcados que también se reiteran tal como se puede apreciar de los versos citados. Esta primera estrofa permite señalar que el polirritmo trabaja con medidas silábicas diferentes; pero que entre ellas existen proporcionalidad y una medida que sirve como base a partir de la cual operar con la variabilidad de los acentos de intensidad. Esta evidencia indica que en cuanto a la medida silábica y los tiempos marcados existe una implícita regularidad, la que es entendida a partir de criterios mínimos como la base par y un octosílabo explícito y que a la vez subyace en las demás medidas a partir de la disposición de sus tiempos marcados. En el caso de los grupos rítmicos semánticos, los dos primeros versos están conformados por series homogéneas del grupo “xxxx” (peón tercero). Sin embargo, esta serie se rompe en los siguientes tres versos en los que se puede apreciar una mayor libertad combinatoria con la aparición de nuevos grupos y que no establecen entre ellos series explícitas. Estos últimos versos pueden mostrar que el polirritmo radicaría en la combinación de diferentes grupos en los que se alternaría series homogéneas seguidas de heterogéneas y cuya estructuración coherente se fundamentaría en la distribución de los tiempos marcados; ya que estos forman la recurrencia o iteración para construir la percepción del ritmo del poema. Se cita, a continuación, la tercera estrofa (Parra del Riego, 2016, p. 102) con sus respectivos golpes acentuales y grupos rítmicos semánticos:

Y te vi, Gradín, xx́/ xx́	6 SM 3.5
bronce vivo de la múltiple actitud, xx́/ xx́/ xxxxx/ xx́	12 SM 1.3.7.11
zigzagueante espadachín xxxx/ xxxx	8 SM 3.7
del golkíper, cazador, xxxx/ xxxx	8 SM 3.7
de ese pájaro violento xxxxx/ xx́	8 SM 3.7
que le silva la pelota por el viento xxxx/ xxxx/ xxxx	12 SM 3.7.11

y se va, regresa y cruza con su eléctrico temblor. xx́/ xx́/ x́/ xx́xx/ xx́	16 SM	3.5.7.11.15
¡Flecha, víbora, campana, banderola! x́/ x́x/ xx́/ xx́x	12 SM	1.3.7.11
¡Gradín, bala azul y verde! ¡Gradín, globo que se va! x́/ x́/ x́/ x́/ x́/ x́/ xx́x	16 SM	2.3.5.7.10.11.15
Billarista de esa súbita y vibrante carambola xx́x/ xx́xx/ xx́/ xx́x	16 SM	3.7.11.15
que se rompe en las cabezas y después se enfila allá. xx́x/ xx́x/ xx́/ xx́/ x́	16 SM	3.7.11.13.15
Y, discóbolo volante, xx́xx/ xx́	8 SM	3.7
pasas uno... dos... x́/ x́/ x́	6 SM	1.3.5
tres... x́	2 SM	1
cinco... siete jugadores; x́/ x́/ xx́x	8 SM	1.3.7
la pelota hierve un ruido seco y sordo de metralla, xx́x/ x́/ x́/ x́/ x́/ xx́x	16 SM	3.5.7.9.11.15
se revuelca una epilepsia de colores xx́x/ xx́x/ xx́x	12 SM	3.7.11
y es el tiro que en la tarde azul estalla xx́x/ xx́x/ x́/ xx́	12 SM	3.7.9.11
como un cálido balazo que se lleva la pelota hasta la red. xx́xx/ xx́/ xx́x/ xx́x/ xx́x	20 SM	3.7.11.15.19

Esta estrofa ratifica el predominio de la medida silábica par en el poema; así como también la formación de series de versos de la misma medida especialmente con el octosílabo y con el hexadecasílabo. El octosílabo se constituye en la base del poema no solo por su presencia, sino también por la constante que se forma con sus golpes acentuales en tercera y séptima sílaba. Asimismo, en los demás versos, pese a no ser octosílabos, los tiempos marcados se actualizan en esas posiciones silábicas. A ello hay que sumar que los versos de dieciséis sílabas se pueden dividir, como los de la primera estrofa, en dos hemistiquios octosilábicos y, en consecuencia, la distribución de sus tiempos marcados resulta idéntica. Esta tercera estrofa también confirma que al lado de los golpes acentuales en tercera y séptima también aparecen otros que sirven de apoyo a los dominantes. Por lo tanto, se puede indicar que la construcción del ritmo del poema encuentra en el acento de intensidad su fundamento. En otras palabras, en este polirritmo se genera una progresión con la regularidad que muestran los tiempos marcados que tiene como eje la base octosilábica.

Los grupos rítmicos semánticos crean, al igual que en la primera estrofa, secuencias homogéneas con el grupo “xx’x” (peón tercero) en varios versos y también este grupo se aúna con otros como el “’xx” (troqueo). Si se lee la estrofa en función de todos los grupos rítmicos semánticos que la integran es posible percibir una cadencia que posee tanto secuencias regulares que entran en conflicto con series que rompen esta regularidad. Se muestran, entonces, diversas y distintas no solo entre un verso con otro, sino también al interior de sí mismos. A partir de esta evidencia, el polirritmo opera con la combinación de los grupos rítmicos semánticos que adquieren diversas realidades de ejecución en el cuerpo del verso que van desde la regularidad de un mismo grupo hasta la combinación de grupos diferentes. Asimismo, esta heterogeneidad tiene en los tiempos marcados el factor que le brinda cohesión, vale decir, es polirritmo porque ofrece una pluralidad en la forma de organizar los grupos rítmicos semánticos, pero dicha pluralidad está en función de la base par de sus versos y de la continuidad de los acentos de intensidad constantes de una determinada medida silábica que para el caso del poema es el octosílabo.

El trabajo con el espacio se hace también presente con la línea poética escalonada en tres versos que elaboran la secuencia del número de futbolistas que el personaje del poema, Gradín, supera en el campo de juego. La disposición de estos versos a la manera de una escalerilla busca representar el movimiento y los puntos suspensivos que acompañan a cada número genera la percepción de intervalo de tiempo que se produce al superar a cada uno de ellos. El propósito del poema de producir la sensación del movimiento con la disposición visual de estos versos está acorde con la dinamicidad y velocidad del tema representado. Vale decir, existe plena conciencia de la importancia de transmitir la acción con versos que también proyecten el desplazamiento. Un aspecto importante que evidencia esta línea poética escalonada está en la serie continúa de los grupos rítmicos semánticos “’xx” (troqueos) que prácticamente domina en los tres versos. Se trata de potenciar la disposición visual con grupos que crean secuencias perceptibles a nivel del ritmo; así, se infiere que lo visual no solo es un recurso con el espacio sino también que posee su correlato en el plano rítmico.

Parra del Riego emplea una vez más la línea poética escalonada en el “Polirritmo de Carmen Mendoza, tonadillera española”. Se reproduce el fragmento en el que aparece la escalerilla con sus respectivos grupos rítmicos semánticos:

Puñales sordos... guitarras... Cantos de los marineros

x́x/ x̄x/ x́x/ x̄x/ xxxx́x

lentas carretas...

x̄x/ x́x

¿No vuelves?

x́x

¡Volveré!

xxx

Amor... Dolor...

x̄x/ x́x

Los dos primeros versos crean principalmente secuencias con los grupos “x́x” (anfibraco), “x̄x” (troqueo). Si bien es cierto que el primer grupo aparece en el principio de la escalerilla y también en el cierre de esta; la diferencia con el poema anterior radica en el empleo de grupos distintos que corresponden en el plano del sentido con las diferentes entonaciones que allí se produce. Es decir, la disposición visual de los versos produce una secuencia de pregunta y respuesta; esta última es una afirmación exclamativa que como tal desea ponerse de relieve en el verso. Visto así, se percibe tanto por su entonación como por el grupo rítmico semántico que la articula. Asimismo, el cierre de la escalerilla completa la respuesta con los términos “amor-dolor” distanciados por los puntos suspensivos que crean el efecto de complemento entre ambos e incluso que en la espera generada por los puntos suspensivos el dolor se convierte en consecuencia de la vuelta del amor. Además, el grupo rítmico que contiene a este término es “x̄x” (yambo), cuyo tiempo marcado agudo es perceptible y de presencia única en el conjunto citado. Finalmente, el grupo “xxx” (anfibraco) contiene al sustantivo “dolor” que por ley de acentos finales se le añade una sílaba adicional; así, como ya se ha señalado, el inicio de la escalerilla es el mismo que el final en lo que respecta a los tiempos marcados y se puede establecer una equivalencia entre “¿No vuelves?” y “Dolor”; que termina por convertirse en la verdadera respuesta del fragmento. A partir de las ideas anteriores, se deduce la conciencia con la que Parra del Riego operaba al emplear la línea poética escalonada; así como también su articulación correspondiente con los grupos rítmicos semánticos.

El “Polirritmo dinámico de la motocicleta” inicia, como se ha señalado, con una estrofa de versos pares: tres hexasílabos, dos octodecasílabos y un hexadecasílabo. La identificación de sus tiempos marcados en sílabas dos y cinco permite señalar que su primera estrofa construye su base en función del verso hexasílabo. Así, puede proyectarse que al igual que en el polirritmo anterior, el poema se fundamenta a partir de una determinada medida silábica. Entonces, este poema polirritmo genera en sus primeros

versos un ritmo acentual que se actualiza en cada verso. Sin embargo, esta base del hexasílabo ya no será dominante, por ejemplo, en la tercera estrofa. En otras palabras, dicha base aún estará presente, pero con una menor frecuencia de aparición. Se reproduce dicha tercera estrofa (Parra del Riego, 2016, pp. 104-105), la más extensa del poema, con sus respectivas medidas silábicas y grupos rítmicos semánticos:

Y corro... corro... corro...	7 SM 2.4.6
x́x/ x̄x/ x̄x	
estocada de mi ruido que atraviesa la ciudad	16 SM 3.7.11.15
xxx̄x/ xxx̄x/ xxx̄x/ xxx̄x	
y ensarto avenidas... suspiro una rambla... disloco una esquina	18 SM 2.5.8.11.14.17
x́x/ x́x/ x́x/ x́x/ x́x/ x́x	
y envuelvo en las ruedas	6 SM 2.5
x́x/ x́x	
la vertiginosa cinta palpitante de las alamedas...	18 SM 5.7.11.17
xxxx̄x/ x̄x/ xxx̄x/ xxxxx̄x	
¡la fusilería de los focos rompe la iluminación!	18 SM 5.9.11.17
xxxx̄x/ xxx̄x/ x̄x/ xxxxx̄x	
Y me lanzo a un tiro de la carrera al mar	14 SM 3.6.11.13
xxx̄x/ x́x/ xxx̄x/ x̄x	
y otra vez me escapo por los bulevares,	12 SM 3.5.11
xx̄x/ x́x/ xxxxx̄x	
rápidas serpientes de autos y sombreros,	12 SM 1.5.7.11
x̄x/ x́x/ x̄x/ xxx̄x	
mujeres y bares	6 SM 2.5
x́x/ x́x	
y luces y obreros	6 SM 2.5
x́x/ x́x	
que pasan y chocan y fugan y vuelven de nuevo a pasar...	18 SM 2.5.8.11.14.17
x́x/ x́x/ x́x/ x́x/ x́x/ x́x	
Y corro... corro... corro...	7 SM 2.4.6
x́x/ x̄x/ x̄x	
hasta que ebrio y todo pálido	8 SM 1.3.5.7
x̄x/ x̄x/ x̄x/ x̄x	
de peligro y cielo y vértigo en mi audaz velocidad	16 SM 3.5.7.11.15
xxx̄x/ x̄x/ x̄x/ x̄x/ xxx̄x	
ya mi alma no es mi alma:	6 SM 2.5
x́x/ x́x	
es un émbolo con música,	8 SM 3.7
xxxx̄x/ x́x	
un salvaje trompo cálido,	8 SM 3.5.7
xxx̄x/ x̄x/ x̄x	
todo el sueño de la vida que en mi pecho incendio y lloro,	16 SM 1.3.7.11.13.15
x̄x/ x̄x/ xxx̄x/ xxx̄x/ x̄x/ x̄x	
la feliz carrera de oro	8 SM 3.5.7
xx̄x/ x́x/ x̄x	
de la luz desnuda y libre que jamás nos dejará.	16 SM 3.5.7.11.15
xx̄x/ x́x/ x̄x/ xx̄x/ xxx̄x	

La estrofa permite subrayar que la base del verso hexasílabo no resulta dominante. Es más, aparecen otras medidas que modifican dicha base y crean una nueva organización como es el caso de los cuatro versos octodecasílabos. Dos de los cuales están separados, pero tienen la misma distribución acentual y los otros dos son contiguos y poseen tiempos marcados similares. Asimismo, destacan los versos hexadecasílabos que también pueden ser divididos en hemistiquios octosilábicos con tiempos marcados idénticos o muy similares. Así, lo que revela esta tercera estrofa es que el polirritmo conjunta diferentes medidas silábicas que establecen entre ellas una relación proporcional que para este caso concreto se fundamenta en la base par y en el establecimiento de una variabilidad de los tiempos marcados que también están en función de la longitud par de su medida silábica. Desde esta perspectiva, el polirritmo se caracteriza por combinar, dentro de determinados patrones que en el propio poema se construyen, tanto las medidas silábicas como los acentos de intensidad. Esta tercera estrofa también revela la presencia de un único verso impar: el heptasílabo que, además, se repite no solo como contenido, sino también en la distribución acentual y de sus respectivos grupos rítmicos semánticos. Este único verso impar funciona como un retorno ideológico, pues representa una de las claves temáticas asociadas con el poema: correr, entendida como la velocidad, la dinámica, el movimiento que produce la marcha en motocicleta. Retorno que permite actualizar y generar la imagen del desplazamiento que se quiere representar.

Lo que revelan los grupos rítmicos semánticos es la formación de series perfectas en varios versos de la estrofa construidas con un solo grupo que si bien es cierto difiere de verso a verso no por ello impide reconocerlas. Por ejemplo, en los cuatro primeros versos un grupo diferente articula cada verso formando una respectiva serie homogénea, con única excepción del grupo “x’xx” (anfíbraco) con el que abre el heptasílabo. Los siguientes dos versos, cada uno de dieciocho sílabas métricas, están formados por los mismos grupos solo que difiere la ubicación de los “’xx” (troqueo) y “xx’xx” (peón tercero). Vale decir, las secuencias que forman los grupos en cada verso, dada su condición de continuidad y progresión, producen el ritmo del poema, su impulso métrico. Del séptimo al noveno verso, se produce una mayor combinación con grupos diferentes al interior de cada verso, lo que significa una ostensible heterogeneidad. Luego, los cinco versos que le siguen, del décimo al decimocuarto, retoman las series perfectas por cada verso y en función de un mismo grupo tal cual en los primeros cuatro versos. Además, nótese que

rodeado de estas series perfectas vuelve a aparecer el mismo verso heptasílabo que lejos de percibirse como disonante se integra con coherencia a la serie. Los últimos versos de la estrofa operan con una mayor libertad combinatoria, puesto que trabajan con diferentes grupos rítmicos semánticos. Con esta relevante información, entonces, el polirritmo de Juan Parra del Riego presenta una primera caracterización que consiste en la progresión de versos formados por series de grupos rítmicos semánticos equivalentes que son precedidos o seguidos por versos de series heterogéneas. Se produce una alternancia entre regularidad e irregularidad de los versos en función de sus grupos.

Sin embargo, en la composición de los poemas polirritmos también se identifican estrofas en las que coexisten medidas silábicas pares e impares. Muestra de ello es el “Polirritmo de la mujer vegetal”, poema organizado con nueve estrofas en el que si bien predominan los versos de medidas silábicas pares, estas se combinan también con versos de medidas impares. Se procede a citar su séptima estrofa, porque en esta se puede apreciar con mayor claridad esta característica; así como también explicar la manera en la que funcionan estas medidas de forma conjunta. Al lado de los versos se consignan las medidas, los tiempos marcados y los grupos rítmicos semánticos:

¡Oh, vivir juntos!		
xx́/ ́xx	5 SM	3.4
¡Llorar unidos la misma lágrima y ver unidos la misma estrella!		
x́/ xxx/ xxx/ ́x/ x́/ xxx/ xxx/ xxx/ ́x	20 SM	2.4.7.9.12.14.17.19
Partir con ella,		
x́/ xxx	5 SM	2.4
en un auto que tira su sangre panorámica		
xxxx/ xxx/ xxx/ xxxx	14 SM	3.6.9.13
a noventa kilómetros por hora.		
xxxx/ xxxx/ xxx	11 SM	3.6.10
Locos de alegría, de claridad		
́x/ xxxx/ xxxx	11 SM	1.5.10
(la luna nos sigue corriendo, hermanita... Ya miro la aurora...)		
xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ xxx/ xxx	18 SM	2.5.8.11.14.17
¡adiós, nube!		
x́/ ́x	4 SM	2.3
¡adiós, árbol!		
x́/ ́x	4 SM	2.3
¡adiós, pobre luz de allá, sola...!		
x́/ ́x/ ́/ x́/ ́x	9 SM	2.3.5.7.8
locos de alegría, de intimidad,		
́x/ xxxx/ xxxx	11 SM	1.5.10
de libertad,		
xxxx	5 SM	4
de fe-li-ci-dad...		

Son solo tres las medidas silábicas impares presentes en la estrofa: pentasílabo, endecasílabo y eneasílabo; sin embargo, se repiten siete veces en distintas posiciones de un total de trece versos que conforman esta estrofa. En el caso de las medidas pares, estas son cinco diferentes, pero no se repiten con excepción del tetrasílabo que aparece en dos oportunidades. En total son ocho medidas silábicas diferentes de un conjunto de trece, realidad que la convierte en una estrofa heterogénea y ello impacta directamente en la distribución de los tiempos marcados. Vale decir, la frecuencia de aparición de estos es muy débil para formar un impulso métrico de base acentual; así como también la posibilidad de identificar una medida silábica de base como en el caso de los poemas anteriores. Si se examina la distribución de los golpes acentuales de los versos impares, se reconoce que difieren mucho entre ellos e incluso entre aquellos que pertenecen a una misma medida silábica; la excepción son los endecasílabos “Locos de alegría, de claridad” y “locos de alegría, de intimidad” que tienen la misma distribución; pero que escapan del clásico tiempo marcado en sexta sílaba: ambos golpean en quinta, tiempo marcado que se considera no tradicional para el endecasílabo e incluso la distribución 1.5.10 “es bastante extraña” (Varela, Moíño & Jauralde, 2005, p. 198). Vale decir, no solo los versos de medida impar presentan una pluralidad en sus tiempos marcados, sino también ofrecen distribuciones atípicas como los endecasílabos citados. En el caso de los golpes acentuales de los verso pares también se observa una marcada irregularidad; asimismo, de estos destacan dos versos por su mayor longitud, a saber: el octodecasílabo y un verso de veinte sílabas métricas. Sin embargo, estos versos forman dos hemistiquios, así, el octodecasílabo posee dos eneasílabos con la misma distribución acentual, es decir, su distribución 2.5.8.11.14.17 es equivalente a 2.5.8 / 2.5.8; de la misma manera el verso de veinte sílabas con la siguiente distribución 2.4.7.9.12.14.17.19 está conformado por dos decasílabos: 2.4.7.9 / 2.4.7.9. Entonces, en los poemas polirritmos los versos pares mayor o igual a las dieciséis sílabas métricas presentan la característica de formar hemistiquios con idéntica organización acentual.

La revisión de los grupos rítmicos semánticos ofrece, por un lado, una serie perfecta en los versos de mayor extensión silábica; por ejemplo, el octodecasílabo, tal como se puede observar, presenta una secuencia de seis “xXX” (anfíbracos); así como también, el verso de veinte sílabas formados por dos decasílabos presenta en cada uno de

ellos la misma organización de sus grupos: “x́x/ x́xx/ x́xx/ x́x”. Se puede colegir que los versos de mayor extensión se construyen a partir de versos de menores en los que se opera con una misma distribución acentual y con los mismos grupos rítmicos semánticos; es decir, mientras más largo es el verso mayor es su regularidad. Por otro lado, al examinar la estrofa completa, los grupos evidencian que tienden a la formación de series truncas al interior del verso, pero como conjunto tiende a formar secuencias equivalentes específicamente en los inicios y finales de versos diferentes. Acaso con el propósito de formar una continuidad, aunque mínima, pero medular para la formación del ritmo del poema.

La información que proporciona la tercera estrofa del “Polirritmo de la mujer vegetal” permite comprender que cuando se opera con medidas silábicas diferentes (pares e impares) se produce una mayor variabilidad tanto de los tiempos marcados como de los grupos rítmicos semánticos. Mucho más que cuando se trabaja con la medida par; ya que esta posibilita obtener una regularidad o constancia. Esta tercera estrofa muestra, se insiste, una mayor pluralidad en los aspectos ya mencionados: se torna mucho más libre y resulta difícil establecer más de un elemento que se mantenga mínimamente constante. Parra del Riego opta por crear dentro de esa mayoritaria diversidad una tendencia de organización al menos con un elemento, el cual se identifica en los grupos rítmicos semánticos. Estos son evidentemente diferentes, pero su variedad es limitada en número; así, con ese rasgo restringido se puede construir una mínima regularidad. Es posible indicar que este tipo de estrofa representa una de las experimentaciones más importantes que el poeta realiza en su quehacer con el polirritmo.

La revisión comparativa de las versiones tituladas “El capitán Slukin” y “Polirritmo del capitán Slukin” tiene como principal diferencia la cantidad de versos que conforma la primera estrofa. Es decir, en la versión reformulada de 1926, “El capitán Slukin” tiene veintitrés versos; mientras que en la de 1937, “Polirritmo del capitán Slukin” solo once.<sup>68</sup> Por ello, es importante examinar dicha estrofa, porque es la que presenta mayor variabilidad, dado que las demás estrofas compartidas por ambas versiones se caracterizan por una mayor regularidad en el empleo de versos tetrasílabos, decasílabos y pentasílabos. Estos últimos forman series con una sola medida silábica o

---

<sup>68</sup> Las demás variantes entre ambas versiones abarcan una ordenación diferente de las estrofas que mantiene el mismo contenido de los versos y, por tanto, la misma medida silábica. Asimismo, la estrofa final de “El capitán Slukin” supera con un verso a la otra versión que solo tiene tres. Además, el verso añadido se va a convertir en el retorno ideológico del poema tal como se indicará en las siguientes líneas.

con dos de ellos. Además, revisar la primera estrofa de la versión de 1926 implica también poner de relieve el verso que se convierte en el retorno ideológico de dicha versión y que no está presente en el “Polirritmo del capitán Slukín”, a saber: “¿Por qué hoy te has apoderado de mi alma, capitán?”. Este verso, además, cierra el poema de 1926. Vale decir, no solo un verso que diferencia las versiones sino que en una de ellas posee una función estructural, de retorno ideológico, que es importante examinar. Se cita la primera estrofa de “El capitán Slukin” con sus medidas silábicas, tiempos marcados y grupos rítmicos semánticos:

¿Por qué hoy te has apoderado de mi alma, capitán? x́/ xxxxx́/ x́x/ xx́x	15 SM	2.7.10.14
Mientras miro estos barcos de vela que se van, xx́x/ x́x/ x́x/ xx́x	14 SM	3.6.9.13
y en el puerto estoy solo con mi cabeza ardiente xxxx/ x́x/ xxx́x/ x́x	14 SM	3.6.9.13
junto a las altas proas visionarias x́x/ x́x/ x́x/ xx́x	11 SM	1.4.6.10
y dichosas, xxxx	4 SM	3
y fraternizo con los hombres agudos y callados xxxxx/ xxx́x/ x́x/ xx́x	16 SM	4.8.11.15
de la descarga terca y amorosa, xxxxx/ x́x/ xx́x	11 SM	4.6.10
y amo ver la llegada de esas lanchas de carbón x́x/ x́/ xxx́x/ xxx́x/ xxx́x	15 SM	1.3.6.10.14
que vienen como dulces madres embarazadas, x́x/ xxx́x/ x́x/ xxx́x	14 SM	2.6.8.13
y estas maderas de árboles de América, xxxxx/ x́x/ xx́x	11 SM	4.6.10
y las harapientas músicas xxxxxx/ x́x	8 SM	5.7
del acordeón. <sup>69</sup> xxxxxx	6 SM	5
¿Por qué hoy te has apoderado de mi alma, capitán? x́/ xxxxx́/ x́x/ xx́x	15 SM	2.7.10.14
Y de golpe en mis sueños tan grande te he sentido xx́x/ x́x/ x́x/ xx́x	14 SM	3.6.9.13
y he amado xxxx	4 SM	3
tu vida de salvaje y delicado x́x/ xxx́x/ xx́x	11 SM	2.6.10
héroe desconocido x́x/ xxx́x	8 SM	1.7
del mar...	3 SM	2

<sup>69</sup> Este verso y el que lo precede forman uno solo en la versión “Polirritmo del capitán Slukin”; asimismo, la primera estrofa en esta versión culmina con ese verso.

x́x		
Voluntad y alegría, triunfos y sufrimientos	14 SM	3.6.8.13
xx́/ xx́x/ x́/ xxx́x		
que todos los niños deberían amar	13 SM	2.5.9.12
x́x/ x́x/ xx́x/ x́x		
en estampas sonoras, coloristas y arcanas	14 SM	3.6.10.13
xx́x/ x́x/ xx́x/ x́x		
de libros de cuentos	6 SM	2.5
x́x/ x́x		
abiertos por las puras manos de las mañanas.	14 SM	2.6.8.13
x́x/ xx́x/ x́/ xxx́x		

Esta extensa estrofa ofrece una variedad de medidas silábicas con una preferencia por el verso de catorce. Asimismo, opera tanto con versos pares e impares que, si se sigue lo planteado en la revisión del poema anterior, no permiten reconocer un verso cuya medida silábica opere como base o patrón. Al revisar los tiempos marcados, estos no producen regularidad, los únicos versos que coinciden en su distribución son apenas dos endecasílabos que por la variabilidad acentual de los demás se diluyen en el cuerpo de la estrofa. Se afirma que en la combinación de versos de medidas silábicas pares e impares, el poema se dirige a una heterogeneidad que no permite fundamentar un ritmo basado en el elemento acentual. La idea anterior, entonces, presenta al polirritmo como una conjunción de diversos metros con sus respectivos acentos entre los cuales, inicialmente, no se establecería una continuidad o progresión susceptible de producir ritmo. Sin embargo, Parra del Riego operará con dos elementos para construir el ritmo del poema, a saber: el retorno ideológico o ritmo de base semántica manifestado en la repetición del primer verso; y los grupos rítmicos semánticos. Sobre la repetición del verso “¿Por qué hoy te has apoderado de mi alma, capitán?”, constituye la variante más importante con relación a la versión “Polirritmo del capitán Slukin”; ya que en esta se lee: “Por hoy te has apoderado de mi alma, Capitán” (Parra del Riego, 2016, p. 640). Evidentemente, el cambio por el que opta el poeta en la versión de 1926 se enriquece al transformarse en un verso pregunta que supera la condición del tiempo presente como mera circunstancia que justifica que el personaje Slukin se “apodere” de la voz poética. Decidir por el verso pregunta, no solo se convierte en una interrogante con la que se abre el poema, sino también implica construir la constante ideológica que se reitera en el poema a la manera de una idea que obsede a dicha voz y que es el meollo de su reflexión, incluso es el verso con el cual se cierra el poema a la manera de una pregunta abierta. Así, su presencia resulta relevante tanto a nivel del sentido, porque actualiza la necesidad de una respuesta

que no se obtiene, como a nivel estructural dado que es capaz de organizar los versos en dos secciones implícitas en la primera estrofa y, además, es gracias a este verso que sirve como indicador para insertar los nuevos que ofrece la versión “El capitán Slukin”. Es decir, insertar estos diez versos a nivel del sentido pretende explicar el estado afectivo de la voz poética al sentirse aunado al personaje Slukin, información que no posee la otra versión.

Sobre los grupos rítmicos semánticos, la revisión permite proponer dos momentos diferenciados por el verso que funciona como retorno ideológico; así, en un primer momento, los versos que comparten las dos versiones, desde el segundo al undécimo, existen versos que presentan una organización de las series al interior del verso en la que no se producen secuencias conformadas por un único grupo; se observa que al menos hay dos distintas y una de ellas se torna en la dominante al interior del verso. También se identifican aquellos conformados por grupos totalmente diferentes como es el caso del segundo y tercer tetradecasílabo o del segundo y tercer endecasílabo o también del octosílabo. Estos versos en sí mismos producen una serie marcadamente diferente que contrasta con el conjunto; sin embargo, se observa además que estos versos están rodeados de otros que tienen al menos un grupo dominante. Vale decir, a los versos de grupos rítmicos completamente heterogéneos los anteceden o siguen versos cuyos grupos tienden a la regularidad. Ello con el propósito de preservar un mínimo de continuidad entre los versos para la construcción de su ritmo; asimismo, Parra del Riego recurre también a formar paralelismos con los grupos que inician los versos; es decir, dos o tres versos diferentes empiezan con el mismo grupo produciendo la percepción de continuidad; a la vez que también trabaja con los grupos que los cierran, en otras palabras, el verso siguiente abre con el grupo final del verso anterior y se refuerza esta percepción de continuidad. Así, esta primera parte visibiliza una manera de organizar los versos polirritmos en función de una mayor combinación de los grupos por verso, pero con la misión de mantener una continuidad como conjunto. Parra del Riego con este tipo de combinaciones opera en los límites de un verso que se acerca a una libertad que puede llevarlo a transgredir los terrenos del verso; sin embargo, para aún permanecer en los fueros del verso, el polirritmo con su pluralidad, justamente, de ritmos no permite que se produzca tal transgresión; porque subyace la concepción de trabajar con él.

En el segundo momento, los versos que siguen al retorno ideológico presentan una mayor regularidad en función de la creación de secuencias con al menos dos grupos rítmicos semánticos por verso. Si bien es cierto que también se encuentran versos con

grupos totalmente diferentes, estos son en número menor que los del bloque anterior: solo tres de los cuales uno es un octosílabo y los dos últimos tetradecasílabo; es decir, son las mismas medidas que en el anterior. Es importante subrayar que este segundo momento es mucho menos variable que el anterior, por ello la percepción del ritmo del poema se refuerza mucho más con la regularidad de las secuencias de los grupos rítmicos semánticos. Resulta relevante que Parra del Riego haya añadido a la versión de “El capitán Slukin” versos que se caractericen por esta regularidad que permiten percibir el contraste entre los primeros versos con estos. Se puede señalar que el poeta identificó la marcada pluralidad de sus primeros versos e incorporó unos nuevos en la misma estrofa que permitieran ser mucho más cercanos a lo que experimentó en “Polirritmo de Gradín, jugador de fútbol” o “Polirritmo dinámico de la motocicleta”.

Una característica que se identifica de la práctica del polirritmo de Parra del Riego muestra su preferencia por versos de marcada extensión que superan las quince sílabas métricas y que incluso llegan hasta las veinte. Es decir, el polirritmo trabaja con estos versos extensos porque con ellos resulta adecuado elaborar series de grupos rítmicos semánticos, así como también reconocer alguna medida silábica de arte menor en el interior de dichos versos. Sin embargo, Parra también apostó por poemas que no llevaron el rótulo de polirritmos y que se caracterizaron por una polimetría cuyas medidas silábicas no superaron los dodecasílabos. A partir de lo anterior, se examina el “Nocturno N°9” (Parra del Riego, 2016, pp. 157-158) como un ejemplo representativo y con la finalidad de identificar si subyace una organización que remita a la estructura del polirritmo. Se reproducen las primeras tres estrofas de las seis que conforma el poema:

Onda	2 SM	1
xx		
que ha recogido en la noche	8 SM	4.7
xxxxx/ xxx		
la antena sonámbula de mi corazón.	12 SM	2.5.11
xxx/ xxx/ xxxxxx		
Onda	2 SM	1
xx		
Lejano	3 SM	2
xxx		
aleteo caliente de otra alma	10 SM	3.6.9
xxxx/ xxx/ xxx		
en mi alma...	3 SM	2
xxx		
Llegada de un desconocido	9 SM	2.8

x́x/ xxxx́x		
éter íntimo de fuerza y de dicha	11 SM	1.3.7.10
́x/ ́xx/ x́x/ x́x		
que empapó súbito mi corazón	11 SM	3.4.10
xx́/ ́xx/ xxxx́x		
de una invencible y misteriosa	9 SM	1.4.8
́x/ x́x/ xx́x		
fe en la vida.	4 SM	1.3
́/ x́x		
Yo era el muerto	4 SM	1.3
x́/ ́x/ ́/ x́/ ́x		
hombre negro de las calles.	8 SM	1.3.7
́x/ ́x/ xx́x		
Yo era el curvo	4 SM	1.3
́x/ ́x		
andarín que fue quedándose en las lágrimas.	12 SM	3.5.7.11
xx́/ x́/ x́xx/ xx́x		

Los tiempos marcados de las tres estrofas no posibilitan organizar un ritmo acentual; por el contrario, la heterogénea distribución frustra la formación de un determinado impulso métrico. Los golpes acentuales en sílabas uno y tres de la tercera estrofa generan una continuidad que ya se evidencia en el último verso de la estrofa anterior. Sin embargo, es una reiteración que se diluye en el cuerpo del poema. Se puede anotar que esta pluralidad de los tiempos marcados se debe no solo a las diferentes medidas de los versos, sino también a que sus combinaciones son pares e impares y, por ello, no predomina alguna de ellas.

La información de los grupos rítmicos semánticos resulta llamativa, porque al ser versos de medidas silábicas menores o iguales al dodecasílabos, en ellos se unen grupos idénticos al interior de un mismo verso o grupos que poseen una mayor frecuencia de aparición en el conjunto citado. En otras palabras, en el cuerpo de varios versos se encuentran estos dos grupos que son los de mayor recurrencia: “x́x” (anfíbraco) y “́x” (troqueo). Si no construyen secuencias, los versos que los anteceden o siguen tienen al menos uno de estos grupos; con aquellos se busca producir una continuidad capaz de hacer perceptible un ritmo. Sin embargo, en las estrofas citadas se reconocen otros grupos de menor frecuencia como “xxxx́x”, “xx́x”, “́xx”, “xx́”, entre otros; que se integran con los de mayor presencia y permiten a los versos que la regularidad se contraste o actualice de manera progresiva con la aparición de dichos grupos. Así, la presencia de todos los grupos rítmicos semánticos que operan en las estrofas y, por extensión, en el

poema posibilitan comprender que Parra del Riego aborda de forma diferenciada al estructurar poemas de versos de distintas medidas silábicas, sin predominio par o impar y que no superan las doce sílabas. Esta realidad significa que en este tipo de poemas los tiempos marcados no desempeñan una función central y que los grupos rítmicos semánticos más que formar series al interior de un verso o apuntar hacia la regularidad formando secuencias de un verso a otro, trabajan con la distribución recurrente de uno o más grupos de aparición mayor. Obsérvese la estrofa con la que culmina “Nocturno N°9”:

Onda, xx	2 SM	1
¡perdido labio de fuego xxx/ xx/ xxx	8 SM	2.4.7
del corazón porfiado de la vida...! xxx/ xxx/ xxx	11 SM	4.6.10
Onda, xx	2 SM	1
Que esta noche has venido a decirme xxxx/ xxx/ xxx	10 SM	3.6.9
graves palabras del destino: xx/ xxx/ xxx	9 SM	1.4.8
NO ESCUCHES NADA xxx/ xx	5 SM	2.4
ANDA. xx	2 SM	1

Al igual que en las estrofas anteriores, la distribución de los tiempos marcados no forma sucesiones homogéneas. Asimismo, los grupos “xxx” y “xx” son también los dominantes. Además, este último grupo resalta porque integra el verso que se repite a la manera de un retorno ideológico: “Onda” - “xx”. Este verso y, evidentemente, su respectivo grupo es el que abre el poema y se va reiterando a lo largo del poema. El retorno ideológico es una de las bases para el verso libre de ritmos de pensamiento, tal como se desarrolló en la introducción de este trabajo. Este verso vuelve, regresa, como su mismo contenido, a la manera de una onda que porta el mensaje final para el locutor del poema. Asimismo, obsérvese que los dos grupos rítmicos semánticos dominantes en el poema son los que estructuran estos dos versos finales: “NO ESCUCHES NADA/ ANDA” – “xxx/ xx // xx”. Es fundamental este cierre porque a nivel del ritmo y del sentido se establece una continuidad y equivalencia entre “Onda” y “ANDA”, vale decir, poseen el mismo grupo rítmico “xx” que permite trazar una correspondencia de sentido entre los sintagmas referidos además de su cercanía de sonido. Por último, esta forma de organizar el

“Nocturno N°9” muestra diferencias con relación al trabajo del polirritmo. Entre ellas, destaca la no predominancia de una base par o impar, una mayor irregularidad de la medida silábica y el uso de grupos rítmicos semánticos que no se orientan a la formación de series al interior del verso.

Con la evidencia obtenida, se plantean las siguientes características del polirritmo de Juan Parra del Riego. Una primera característica remite al plano de las rimas, estas se encuentran presentes ya sea de forma consonante, asonante y también como rima aguda. Es importante señalar que las rimas consonantes no necesariamente tienden a formar series continuas o abrazadas. Suelen situarse en versos distantes y ello genera que su equivalencia eufónica pase desapercibida. Asimismo, los poemas polirrítmicos y los que no poseen esa denominación, pero que trabajan con la pluralidad de la medida silábica operan con rimas consonantes que en algunos casos son de naturaleza aguda. Así, es posible señalar que en su práctica tanto con el polirritmo como con el verso libre, Parra del Riego no soslaya el ritmo de timbre o rima. Es decir, ambas modalidades del verso, acaso por su polimetría, y por la conciencia de saber que se escribe un poema se mantiene en la adhesión del papel de las rimas. Esta última concebida como un identificador que permite situar sus creaciones en la denominación de poema. Entonces, el ritmo fónico fundamental manifestado en la rima sigue vigente en la concepción versolibrista y polirrítmica de Juan Parra del Riego.

Una segunda característica se centra en el empleo de las medidas silábicas. El poema polirritmo apuesta por el trabajo con diferentes medidas silábicas, porque significa también la posibilidad de obtener una mayor diversidad de ritmos basados en la distribución de sus tiempos marcados. Vale decir, construir el poema con la polimetría está en relación directa con nuevas posibilidades de organización de los golpes acentuales. Optar por la práctica del polirritmo consiste en distanciarse de estrofas isométricas con el objetivo de experimentar con otras posibilidades de composición para el verso y el poema. El punto central radica en la conciencia de Parra del Riego que consiste en entender que en todo poema existe un ritmo. Si su objetivo es que el polirritmo represente lo vertiginoso del avance tecnológico de la vida moderna, dicha representación no elimina al ritmo; por el contrario, replantea la necesidad de uno nuevo acorde con esa realidad. Desde la puesta en práctica, componer con diversas medidas silábicas es una de las bases para construir lo polirrítmico, porque esta garantiza una pluralidad cercana al mundo moderno. Pero esta pluralidad no implica anarquía y caos, por ello, la diversidad

de medidas silábicas necesita de una cohesión que permita construir un ritmo, por supuesto distinto con relación al tradicional. Así, los poemas revisados muestran que este ritmo o “polirritmo” se construye con una preferencia a las medidas silábicas pares que oscilan desde los bisílabos hasta los versos de veinte sílabas métricas; asimismo, en las medidas de mayor longitud se identifican que estas se construyen a partir de la formación de hemistiquios. Con estas medidas pares se pretende construir un ritmo que tiene su correlato en una tendencia a la regularidad en la distribución de sus respectivos tiempos marcados; a ello se añade que se identifica una medida silábica de base cuyos golpes acentuales permiten reconocerlo. Los poemas también muestran el trabajo con versos de medidas impares, los cuales no son los mayoritarios en sus poemas. Sin embargo, su forma de operar al lado de los versos pares es importante, porque muestra un mayor grado de combinación de los tiempos marcados al no existir un determinado patrón; la continuidad para generar el ritmo del poema se debilita tanto en la medida silábica como en los tiempos marcados. En otras palabras, alcanza Parra del Riego el mayor grado de experimentación y combinación del poema polirritmo a partir del trabajo con los ritmos fónicos.

Una tercera característica se fundamenta en el trabajo con los grupos rítmicos semánticos; considero que este elemento es uno de los puntos clave del polirritmo y la base para crear la percepción de ritmo en el poema de Parra del Riego. Si los versos son de diferentes medidas silábicas con una mayor presencia de medidas pares que de los impares –realidad que en ciertas estrofas no posibilita la continuidad de tiempos marcados–; entonces, Parra del Riego opera con los grupos rítmicos semánticos creando series de grupos idénticos al interior del verso, especialmente cuando estos son extensos o de quince sílabas a más; así como también forman secuencias con un mínimo de dos grupos al interior del verso. A la vez, se identifica que en la estrofa, también en versos consecutivos, los grupos rítmicos semánticos se agrupan formando bloques, de al menos un grupo en el conjunto de versos más irregulares; con dichos grupos se identifica una continuidad mínima para producir el ritmo del poema. El poema polirritmo opera con diferentes grupos rítmicos semánticos, con estos se construyen varios ritmos conservando un mínimo de ellos como constante para la obtención del ritmo general del poema.

Una cuarta característica se detecta en el retorno ideológico o ritmo de pensamiento. Parra del Riego recurre a la repetición de determinados sintagmas o de versos completos ya sea a lo largo del poema o en el interior de las estrofas extensas. Su función es reforzar y evidenciar uno de los tópicos del poema según su frecuencia de

aparición. La conciencia del retorno ideológico se manifiesta especialmente en la versión de “El capitán Slukin”, porque aparece en tres oportunidades el verso “¿Por qué hoy te has apoderado de mi alma, Capitán?”; el cual se distribuye en tres momentos claves del poema: inicio, desarrollo de la primera estrofa y cierre del poema. Dicho verso estaba formulado de otra manera en la versión “Polirritmo del capitán Slukin”, a saber: “Por hoy te has apoderado de mi alma, Capitán”; y este solo aparece al abrir el poema. Vale decir, es un verso más que conforma la primera estrofa del poema. Así, en el caso del retorno ideológico se observa que desempeña una función estructural en “El capitán Slukin”, al actualizar el motivo que atraviesa todo el poema. Finalmente, el retorno ideológico es un elemento más con el que cuenta Parra del Riego para construir el ritmo de sus poemas polirrítmicos que se suma a los grupos rítmicos semánticos. En los poemas que no reciben la nomenclatura de polirritmo, se observa que el retorno ideológico asume un papel importante como es el caso del “Nocturno N°9” con su verso “onda”.

Finalmente, la práctica del polirritmo de Juan Parra del Riego constituye una toma de posición y de alternativa frente al verso libre. Así, el polirritmo de nuestro poeta, tal como se ha examinado en este subcapítulo, emplea los ritmos fónicos fundamentales con el objetivo de otorgarles una mayor diversidad y que no se sometan a reglas rigurosas o plantillas esquemáticas en la composición del poema; pero que dicho alejamiento no signifique el libertinaje de la escritura del poema cuya consecuencia implicaría perder la condición de poema. Por ello, su polirritmo trabaja con estos ritmos fónicos fundamentales, se insiste, desde una diversidad que posibilite un mínimo de continuidad que garantice la formación del ritmo del poema, acaso, un ritmo plural, acorde con una modernidad que no ha dejado de lado el ritmo; sino que ha hecho ostensible uno nuevo con su propia dinámica.

### **3.6 Balance y síntesis de la práctica del verso libre en los autores revisados**

El estudio desarrollado en este extenso capítulo permite volver sobre la concepción de verso libre que ha guiado el análisis, a saber: “[...] como término métrico, la expresión *verso libre* designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen a norma está reducido al *mínimum*” (Belic, 2000, p. 553). Concepción que, tal como se desarrolló en la Introducción de este trabajo, se amplía con la propuesta de incorporar las dimensiones entonativas, semánticas y sintácticas que

potencian tanto al plano métrico como al estilístico. A partir de ello, el impulso métrico incrementa las posibilidades para producir el ritmo del verso libre aunado, por supuesto, a la mínima funcionalidad de uno de sus elementos de base fónica. Desde esta perspectiva, entonces, se ha podido observar la manera en la que los autores estudiados operan tanto con los ritmos fónicos fundamentales como con los ritmos de base semántica. En otras palabras, la manera en la que cada uno de ellos ha conservado un mínimo o al menos uno de los elementos en su mínima funcionalidad. Así, se afirma que los cinco autores han trabajado con los denominados grupos rítmicos semántico –en el caso de González Prada con su equivalente funcional llamado “elemento rítmico”–, ya sea formando series o secuencias que permitían construir el impulso métrico del poema, es decir, generar la percepción del ritmo. Los poemas examinados mostraron que determinados elementos como la rima, las medidas silábicas y la distribución acentual alcanzaban diversos grados de flexibilidad o libertad e incluso desaparecían de la composición del poema, como por ejemplo la rima. Vale decir, estos elementos fónicos desempeñaron una función auxiliar que no les permitía por sí mismos generar el impulso métrico del poema o sostener su ritmo. Incluso, los propios grupos rítmicos semánticos, especialmente en *Trilce* de Vallejo, tampoco podían construir con suficiente solvencia el ritmo del texto lírico; por ello, estos grupos trabajan con, al menos, otro elemento ya de base fónica ya de base semántica para organizar, crear, dicho ritmo. Así, por ejemplo, al lado de la marcada presencia de los elementos rítmicos, Manuel González Prada construía una distribución de los tiempos marcados que tendían a la regularidad; por supuesto, sin diseñar un patrón; dado que cada poema polirritmo organiza su propia estructura. En el caso de Valdelomar, se evidencia el empleo de las rimas agudas en los versos pares y el trabajo con paralelismos, estos últimos actualizan la imagen-ritmo sobre todo por la gran extensión de sus poema versolibristas. Los grupos rítmicos semánticos sostienen el ritmo del poema versolibrista de Eguren y los demás ritmos fónicos se presentan con una funcionalidad mínima; en esa línea la rima de manera progresiva desaparece de sus poemas. Sobre Vallejo ya se ha indicado que los grupos rítmicos semánticos asumen una función auxiliar y sobresalen los paralelismos y las repeticiones capaces de producir ritmos semánticos. En el caso de Juan Parra del Riego, su polirritmo trabaja con la rima (asonantes o consonante e incluso aguda); así como también con la repetición de determinados sintagmas que permiten generar el retorno ideológico o el ritmo semántico.

Este capítulo permite también trazar puntos de convergencia entre los autores revisados. Por supuesto, la polimetría es evidente en todos ellos aunque con diferencias;

mientras que Eguren y Vallejo prefieren versos de arte menor o medidas que no exceden las catorce o dieciséis sílabas métricas;<sup>70</sup> Abraham Valdelomar y Juan Parra del Riego optan por un verso que incluso alcancen o superen las veinte sílabas métricas; asimismo, estos dos últimos trabajan con los paralelismos, las repeticiones, que permiten generar los retornos ideológicos. En este punto convergen también con César Vallejo especialmente con el caso de *Trilce*. Con relación a la rima, nuestros poetas asumen diferentes posiciones; en Eguren y Vallejo se muestra un progresivo desuso en sus poemarios; en cambio, González Prada elimina la rima para la práctica concreta de su polirritmo. Abraham Valdelomar trabaja con rimas agudas en los versos pares y Juan Parra del Riego suma a esta rima las consonantes y asonantes en la composición de sus poemas.

Asimismo, los análisis desarrollados en este capítulo posibilitan responder si existe una relación entre el polirritmo de Manuel González Prada y de Juan Parra del Riego. En primer lugar, son dos propuestas que surgen en contextos diferentes y, por ende, la manera de concebirlas a nivel del ideario, por supuesto, difiere. Así, para Manuel González Prada el polirritmo sin rima es la alternativa más idónea al verso libre escrito en francés como equivalente en español dada la naturaleza acentual del ritmo en esta lengua; mientras que para Parra del Riego polirritmo es un verso que se utiliza como opción al verso libre escrito en español principalmente para representar la vida moderna, su marcada tecnología y avance científico. Estamos, a nivel del ideario, ante dos formas distintas de concebirlo. En segundo lugar, una diferencia ostensible es la función que adquiere la rima. González Prada la descarta, puesto que considera que el verso no necesita de este ritmo de timbre; en el caso de Parra del Riego su polirritmo sí utiliza la rima más “castiza”, vale decir, la rima consonante; así como también la asonante y de naturaleza aguda. En dicho componente, entonces, presentan una importante diferencia. En tercer lugar, ambos deciden por un poema caracterizado por la polimetría; sin embargo, la elección de las medidas silábicas que la integran traza diferencias. González Prada prefiere medidas silábicas impares cuyo número mayor de sílabas no supera las diecisiete, mientras que Parra del Riego asume a la medida silábica par como una de las más frecuentes, así como también versos que superaban el máximo de sílabas usadas por el poeta de *Exóticas*. Si bien es cierto que ambos también empleaban, en menor grado, medidas silábicas pares e impares; se observa un mayor grado de experimentación en Parra del Riego al ensayar con dichas medidas en una misma estrofa. Esta realidad es

---

<sup>70</sup> Evidentemente, esto no significa que no se identifiquen versos de mayor extensión en ambos poetas; pero, se insiste, no es lo predominante.

distinta en González Prada, porque únicamente lo hacía en diferentes estrofas. En cuarto lugar, ambos apuestan por la nomenclatura “polirritmo” que como tal implica una diversidad de ritmos. En esa clara intencionalidad los poetas están vinculados; sin embargo, la forma en la que cada uno de ellos operativiza dicha diversidad difiere. González Prada remite a la diversa combinación de sus elementos rítmicos que constituyen sus diferentes tipos de ritmos (perfecto, proporcional, mixto, con disonancia); por el contrario, Parra no hace mención alguna a tipología sobre el ritmo o elementos, pero sí tiene el conocimiento de la métrica tradicional y de sus elementos. Así, el polirritmo de González Prada opera con determinados elementos rítmicos, según su nomenclatura, en el interior del verso que unido a los demás en el conjunto de la estrofa crea la continuidad necesaria para producir el ritmo del poema. Es preciso recordar que los elementos rítmicos de González Prada son limitados en número; por lo tanto, su combinatoria también es más restringida. El polirritmo de Parra del Riego no opera con elementos rítmicos a la manera del poeta de *Exóticas*; por ello, la combinación de los grupos rítmicos semánticos es mucho más diversa así como también los grupos mismos que integran tanto el verso como la estrofa en general. Visto así el polirritmo de Parra se funda en su conocimiento de la métrica tradicional no con el objetivo de replicarla, sino de asumir dicho saber con el propósito de obtener un ritmo plural, heterogéneo, experimentalmente posible. Lo llamativo radica en que a pesar de que ambos apuesten por lo “polirrítmico”, este estuvo condicionado por su preocupación por el ritmo; es decir, de que este no se diluya o desaparezca del poema. Entonces, un punto fundamental en el que coinciden presenta un ritmo fundado en la formación de series y secuencias que poseen un mínimo de continuidad de un verso a otro que culmina por articularse en la estrofa y, por extensión, en el poema. Tal como se puede observar, más que identificar una relación de influencia, se puede proponer que comparten una plena conciencia sobre la práctica del polirritmo, cada uno desde su propia percepción, acerca de su composición, de la creación de un ritmo a partir de la diversidad y como una alternativa a la práctica del verso libre ya sea como identidad/equivalencia en el caso de González Prada y de elección de un verso propio para representar la modernidad en el caso de Parra del Riego.

Finalmente, a la luz del verso libre de ritmos fónicos y el verso libre de ritmos semánticos, propuestos por la profesora Isabel Paraíso (2000), se puede comprender que la práctica versolibrista en los cinco autores estudiados muestra una coexistencia entre ambos tipos de versos antes que una progresión o sucesión. Así, el polirritmo sin rima de González Prada es contemporáneo con el practicado tanto por Valdelomar como por José

María Eguren; sin embargo, González Prada y Eguren poseen mayor cercanía al privilegiar el verso libre de ritmos fónicos. En cambio, la práctica versolibrista de Valdelomar se inscribe tanto en el verso libre de ritmo fónicos como en el de ritmos semánticos. Un caso similar se observa en César Vallejo, puesto que en *Los heraldos negros* se identifica un verso libre afín al de los ritmos fónicos, pero a partir de *Trilce* el verso libre predominante se inscribe en la base de los ritmos semánticos. El polirritmo de Juan Parra del Riego muestra la coexistencia de la base fónica con la semántica, es decir, los grupos rítmicos semánticos y la rima trabajan de manera conjunta con la iteración de fragmentos de versos o versos completos. Entonces, la puesta en práctica del verso libre en el corpus estudiado presenta estos dos tipos en los cuales se opera con al menos uno de sus elementos; así como también su funcionalidad evidencia que puede estar reducida al mínimo. También se observa que estos cinco poetas ya sea que se decanten por un tipo de verso siempre tienen presente la necesidad de crear, construir, la percepción de ritmo en el poema. Vale decir, el poema es, ante todo, la generación de un ritmo tanto fónico como semántico.

## **CAPÍTULO IV**

### **LA FORMACIÓN DEL VERSO LIBRE EN EL PERÚ (1910-1925)**

En el primer capítulo, se realizó un estudio con la finalidad de identificar la existencia de la conciencia del ejercicio del verso libre en la historiografía, crítica y antologías literarias en función del conjunto de autores seleccionados. En el segundo capítulo, el estudio se centró en la identificación del ideario versolibrista a partir del análisis de los documentos no ficcionales en los cuales los poetas revisados pensaron o reflexionaron sobre dicho sistema versal. Vale decir, la identificación de una conciencia sobre lo que ellos comprendían, intuían o conceptualizaban sobre el quehacer del verso libre. En el tercer capítulo, a partir del análisis de poemas concretos, se desarrolló una caracterización de la puesta en práctica del verso libre; estudio que permitió encontrar puntos de convergencia, así como también, aquellos elementos fónicos o semánticos que desempeñaron un rol constitutivo en la generación del ritmo de sus versos libres. Así, a partir de los estudios realizados en dichos capítulos, ya se cuentan con las premisas, pruebas, argumentos y ejemplos necesarios para comprender, proponer y explicar la formación del verso libre en el Perú más allá de la cuestión métrica y estilística. Por esta razón, las afirmaciones explícitas e inferidas que se plantean en este capítulo remiten a las ideas y resultados obtenidos, ya desarrollados, en los capítulos previos; por lo tanto, articulan y sostienen lo que se va a proponer en las siguientes páginas.

Según la definición planteada en la Introducción de esta investigación, el verso libre es una forma de escritura o composición del verso y hacer uso de aquel significa asumir una determinada postura enunciativa e ideológica, una conciencia de su hacer como ideario y puesta en práctica –realidad que se ha desarrollado tanto en el segundo como en el tercer capítulos–; así como también, implica el establecimiento de interrelaciones del verso, como parte de la serie literaria (Tinianov, 1999, p. 91), con las demás series de la cultura. Entonces, comprender, proponer y explicar la formación del

verso libre en el Perú requiere trazar el diálogo con el escenario hispanoamericano en el marco del modernismo, la vanguardia y las implicancias que significó el paradigma de la práctica del verso libre en esta parte del mundo.

#### **4.1 Cuatro características de la formación del verso libre en el Perú**

La práctica del verso libre en el Perú implicó la conciencia sobre su uso, así como también el asumir una toma de posición que significó insertarse en el contexto de las experimentaciones formales desarrolladas sobre el verso tanto en el ámbito peruano como hispanoamericano. En el caso peruano, se ha identificado que Manuel González Prada asume la tarea de diseñar un verso libre al que prefiere denominar “polirritmo sin rima”. Diseño que significó estudiar el principal referente que conoció de fuente directa, es decir, el verso libre francés para proponer la caracterización y composición de su polirritmo sin rima. La base de su propuesta está en el estudio de las propiedades del idioma español como material del verso; en otras palabras, en el conocimiento de la lengua francesa y del castellano para entender la funcionalidad del verso libre en dichas lenguas; aunque no exenta de conflictos (Corre, 1999, p. 118). La necesidad de proponer por parte del poeta de *Exóticas* una forma versal nueva, el polirritmo sin rima, adecuada a la realidad prosódica del español como lengua implica la importancia de inscribirse en una práctica que se proyecta como novedosa, de ruptura con relación a la práctica de la métrica tradicional y, sobre todo, internacional. Vale decir, en el ideario renovador de González Prada, el verso libre o su polirritmo sin rima constituye el vehículo que permite estar acorde con las literaturas extranjeras de avanzada, concretamente europeas.

La práctica del polirritmo sin rima no tuvo una auspiciosa recepción por parte de la crítica, un ejemplo es Ventura García Calderón, o de algún poeta representativo, salvo su propio hijo, Alfredo, que publicó en la revista *Colónida* el polirritmo sin rima titulado “La hora de la sangre” (1916, pp. 19-25). Vale decir, la crítica y la escritura creativa se mostraron reticentes sobre la propuesta del poeta de *Minúsculas*. Sin embargo, en ese marco, la valoración negativa de Ventura García Calderón permite proponer dos ideas. La primera muestra que para 1914, año en el que se publicó su *Literatura peruana* (1986), ya existió una primera conciencia, aunque negativa, de la práctica del verso libre en la poesía peruana. Puede señalarse que es una de las primeras referencias sobre esta práctica; así como también la de un rechazo inicial sobre su ejecución; esta, al menos en el ideario de García Calderón, es fallida al contrastarse con el verso libre francés. La segunda idea

apunta hacia una implícita resistencia de alejarse del modelo de verso libre elaborado en Francia; en otras palabras, se opta por una práctica versolibrista en el Perú que siga las condiciones o requisitos de composición del “original” francés sin considerar que la misma realidad del verso libre se fundamenta en la idea de libertad o de no adhesión a un modelo; así, en la crítica contra el polirritmo sin rima subyace el reclamo por deformar el verso libre o, en su defecto, el de ser un mal ejecutante de su composición.

Si bien, como se ha señalado, el polirritmo sin rima de González Prada no contó con seguidores, no por ello se dejó de escribir poemas en verso libre en el espacio peruano. A ello hay que sumar que la propuesta del polirritmo pudo ser comprendida como una innovación más que desarrolló el poeta y que no denominarlo verso libre propiamente dicho haya sido el factor en contra del posible desinterés de quienes veían en él a un guía espiritual y literario. Se ha señalado que no se dejó de emplear el verso libre, los casos representativos al menos a partir de 1910, así como también coetáneos con el polirritmo de González Prada, fueron Abraham Valdelomar y José María Eguren. En ambos existe una clara conciencia de la existencia del verso libre y su práctica fue también progresiva; en Valdelomar, asimismo, no fue una práctica que dominara su ya de por sí breve producción poética; sin embargo, el verso libre está presente. En Eguren, su camino hacia el verso libre es paulatino, vale decir, en sus últimos poemarios, *Sombra* y *Rondinelas*, este verso ocupó un lugar central. Si existe un punto en el que estos tres poetas coinciden, entonces, se señala que sus prácticas versolibristas coexistieron con sus poemas escritos en verso medido, vale decir, en ningún momento deciden soslayar a los poemas que siguen las reglas de composición de la métrica tradicional por el versolibrismo. Por el contrario, los elementos fónicos privilegiados por la métrica regular subyacen en sus prácticas con el verso libre, en otras palabras, González Prada, Valdelomar y Eguren en función de sus intereses emplean al menos uno de los ritmos fónicos fundamentales; a saber: el acento de intensidad, la rima, la medida silábica y la estrofa; incluso a este grupo se puede sumar la pausa. Estos elementos no desaparecen de sus composiciones en el verso libre, solo adquieren una función auxiliar (Tinianov, 1999, p. 93).

Las publicaciones de César Vallejo y de Juan Parra del Riego, como *Los heraldos negros* (1919) y el inicial *Canto a Barranco* (1913) respectivamente, muestran la composición del verso en función de las preceptivas métricas; pero esta afinidad de escribir con el verso medido no sobrepasa el año de 1919. En otras palabras, la revisión de la sección “Canciones del hogar” en aquel poemario de Vallejo ya evidencia el trabajo

con el verso libre, aunque aún cimentado en los ritmos fónicos; mientras que Juan Parra del Riego en ese mismo año ya inicia su exploración sobre el verso libre y luego a la adopción del polirritmo. En ese mismo año muere Valdelomar que, como se señaló, fue constante en su práctica con el verso libre; un año antes muere también Manuel González Prada, pero que a diferencia del poeta de “Luna Park” la práctica de su polirritmo sin rima solo se ejecutó en *Exóticas* (1911). Desde 1916, se registra la datación de los poemas que conformaron *Rondinelas* de José María Eguren; es decir, a partir de dicho año hasta su aparición en 1929, Eguren tuvo más de diez años para adoptar el verso libre y que este ocupe un lugar relevante en aquella publicación. Así, se puede señalar que la práctica del verso libre en el Perú se desarrolla entre 1910 y 1919; además, esta práctica se consolida en la década del veinte del siglo pasado no solo en el Perú sino también a nivel hispanoamericano con la antología *Índice la nueva poesía americana* del año 1926 (Lino, 2021a, p. 172); incluso posterior a este último año destaca en el espacio peruano la propuesta del verso libre en las páginas del *Boletín Titikaka* (Lino, 2021b). Es decir, ya en la década del veinte el verso libre se convierte en el sistema dominante y es cada vez menor la presencia de poemas que se ciñen a la versificación regular a diferencia de la década pasada en la que el verso libre y el verso regular coexistían en la escritura poética de los autores estudiados con un predominio mayor de este último.

Desde esta lectura, la formación del verso libre en el Perú evidencia la transición entre dos momentos que en el terreno métrico se hace ostensible en la funcionalidad de los ritmos fónicos fundamentales; así como también en el campo literario en el que se inscribe la práctica del verso en general, vale decir, el modernismo y la vanguardia. Así, en el primer marco temporal, 1910 a 1919, González Prada, Valdelomar, el Eguren de *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, y el Vallejo de *Los heraldos negros* construyen un verso libre en el que los ritmos fónicos –al menos uno, se insiste en ello–, desempeñan una función relevante en la estructuración del poema. Desde la puesta en práctica del verso libre de estos cuatro poetas, según lo analizado en el tercer capítulo, no abandonan los ritmos fónicos; porque ellos se formaron en las reglas o preceptivas de la versificación regular de finales del siglo XIX y, además, enmarcadas en el modernismo hispanoamericano. Por esta razón, en la concepción de la poesía y del verso siguen vigentes las nociones de eufonía, musicalidad, ritmo acentual, predominancia de la rima, melodía (Jiménez, 1994, p. 37). Es decir, estos cuatro poetas responden –incluso el propio Parra del Riego– a ese marco y se inscribieron en un verso libre que se modela con dichas nociones que encuentran su ejecución base en la operación con los ritmos fónicos. Que

estos cuatro poetas no vayan más allá de estos ritmos encuentra su explicación en la tensión y crisis que surgiría al abandonar lo que en su momento de escritura y enunciación se concibe como verso. En otras palabras, que se conserve y visibilice así sea un único ritmo fónico fundamental les garantiza que sus propuestas de verso libre sigan siendo valoradas como versos y, por supuesto, como poemas. La principal preocupación que subyace en los poetas revisados consiste en no transgredir las fronteras del verso y que sus propuestas sean inscritas en el ámbito de la prosa. Por lo tanto, que sea reconocible un ritmo fónico se convierte en una primera característica de la formación del verso libre en el Perú en esos primeros años.

En el segundo marco temporal, la práctica versolibristas de César Vallejo con *Trilce*, Juan Parra del Riego con sus polirritmos y José María Eguren con *Rondinelas* presenta más que un alejamiento de los ritmos fónicos, la reasignación de su funcionalidad en el poema, vale decir, estos ritmos desempeñarán una función auxiliar. Esta realidad se sostiene en el arraigo que con mayor fuerza adquiere la vanguardia y su discurso de ruptura; así como también, la creciente necesidad de salir de las coordenadas de un modernismo que se percibió en franco declive (Monguió, 1953, p. 228). Además, la crisis que se desató finalizada la Primera Guerra Mundial llevó también al intelectual peruano entre 1919 y 1925 a tener una mayor receptividad de la tecnología, del maquinismo, de las nuevas formas de diversión y espectáculo como, por ejemplo, los deportes o el cine (Monguió, 1953, p. 236); situación que, por supuesto, agudizó la necesidad de reflexionar sobre el tipo de verso que estuviera acorde con la representación de la nueva realidad o sensibilidad. Vale decir, asumir los nuevos referentes culturales, tecnológicos, sociales, implicó también el imperativo de pensar en la forma del verso, del poema. Con ello no se quiere señalar que en el modernismo no se pensara sobre dicho aspecto; sin duda, en ese contexto se produjeron las mayores innovaciones con los versos, las formas estróficas y sobre el propio poema; sin embargo, el modernismo ofreció innovación, modernización, pero no una ruptura o un cambio de paradigma sobre las formas métricas mismas que sí se evidencia en el ideario vanguardista. Lo que ofreció el modernismo, y es preciso subrayarlo, fue un derrotero de experimentación sin el cual no hubiera sido posible generar y comprender las rupturas y la formación del verso libre hispanoamericano; dado que “está constituido como tal en la última década del siglo XIX, y dentro de las inquietudes formales del modernismo” (Domínguez Caparrós, 1999b, p. 104). Estas inquietudes formales, considero, se extienden hasta los límites en que los ritmos fónicos, claves en el ideario modernista, pudieron ser llevados. Así, se entiende

también que autores como César Vallejo comprendiera la limitación de estos ritmos y en *Trilce* apostara tanto por el verso libre como por una nueva poesía que esté acorde con este tipo de verso. De la misma manera, Juan Parra del Riego entendió que la nueva realidad desplegada en su tiempo necesitaba de un verso también nuevo, el cual se representó en su polirritmo como una alternativa al verso libre. José María Eguren en *Rondinelas* practica un verso libre en el que se luce más hermético, como se muestra en el poema “Favila”, y en el que hace eco de su conocimiento de la vanguardia, tal cual se lee en su “Canción cubista”. Sin embargo, el verso libre de José María Eguren en relación con Vallejo y Juan Parra del Riego se manifiesta más cercano a los ritmos fónicos; esta realidad, evidentemente, se sustenta en el ya asumido y aprehendido ideario de Eguren sobre la musicalidad del verso. A partir de lo anterior, la conciencia y necesidad de un verso nuevo que responda a nueva sensibilidad en el desarrollo de la poesía se convierte en una segunda característica de la formación del verso libre en el Perú.

Si en el primer momento de la formación del verso libre en el Perú existió la preocupación de transgredir las fronteras del verso e invadir el espacio de la prosa; en el segundo momento, la preocupación se disuelve principalmente al identificar que la base en la que se sustentaba el ritmo del poema –es decir, en los ritmos fónicos– cambia. En otras palabras, tal como afirma Daniel Vives (1999): “La vanguardia no renuncia al ritmo. A lo que renuncia es a una dimensión del ritmo: a lo sonoro, a los efectos auditivos” (p. 66). Así, se puede comprender que con el cambio en la concepción del ritmo, la vanguardia incorpora a su concepción el plano visual (Vives, 1999, p. 66); pero también, añadido, recursos que ya existían en la poesía, aunque con una función auxiliar, vale decir: los paralelismos, las repeticiones, las imágenes recurrentes o elementos que van más allá del plano sonoro y que instalan la dimensión semántica. Es oportuno mencionar que en el modernismo se tenía conciencia de estos recursos, prueba de ello es Ricardo Jaimes Freyre en 1912; pero desde una valoración que los considera como un retorno a una poesía primitiva (1957, p. 210). Por esta razón, para el poeta modernista la necesidad de operar con los ritmos fónicos resulta aún fundamental, dado que estos son una muestra de una poesía moderna para la época (Corre, 1999, p. 120 y 122). Entonces, en la formación del verso libre en el Perú también se registró un cambio en la concepción del ritmo del poema especialmente en *Trilce* de César Vallejo, en los polirritmos de Parra del Riego y en menor grado en los poemas de Abraham Valdelomar; ya que en ellos se identificó el uso de los paralelismos, repeticiones de fragmentos o versos enteros, el trabajo con el espacio (lo visual) que permitieron poner de relieve un verso libre de base semántica. Visto así,

el cambio y ampliación de la concepción del ritmo en el verso libre es una tercera característica del proceso de desarrollo del verso libre peruano.

La formación del verso libre en el Perú encontró además en el campo de la actividad literaria un clima de estabilidad –si bien es cierto no necesariamente sólido– y de desarrollo autónomo que se vio refrendado por la presencia de instituciones como la Academia Peruana de la Lengua, la Universidad, medios escritos como los periódicos, las revistas (García-Bedoya, 2012, p. 153), que permitió, para el caso concreto del verso libre, el diálogo e intercambio tanto con los mismos agentes culturales peruanos como con los pares hispanoamericanos. Evidentemente, estas relaciones estuvieron marcadas por los conflictos y las tensiones propias del examen sobre un tipo de verso que se presentaba opuesto a las reglas de versificación precedentes (Domínguez Caparrós, 1999, p. 101). Visto así, la escritura versolibrista en el Perú forma parte del proceso de modernización de la poesía peruana –que también desde la óptica del ritmo llevaron a cabo González Prada, Eguren y Valdelomar (Lino, 2013)– y contribuye también al debate del verso libre en el continente. Sin embargo, en este clima de estabilidad literaria que estuvo regentado por el estado oligárquico las preocupaciones e intereses no estaban centrados necesariamente en las cuestiones métricas o de la forma del verso; puesto que los argumentos se centraban en discutir el “carácter” de la literatura peruana; debate que implicó abordar dimensiones sobre la identidad, la nación, la “raza”, la problemática de la tradición literaria (Cornejo Polar, 1989). Este debate significó comprender la literatura desde claves que colocaban en un segundo plano las reflexiones sobre el verso, el poema o la poesía en general. Estas reflexiones, por supuesto, fueron ejecutadas por los propios creadores –tal cual se evidencia en los poetas revisados en este trabajo e incluso por otros que exceden nuestro corpus textual– en periódicos, revistas o en sus apuntes personales que alcanzaron publicación póstuma. Así, existió una reflexión o un pensar sobre las cuestiones métricas, sobre la poesía en general y del verso libre en particular que en el campo literario peruano marchó de manera paralela a las principales discusiones vigentes en ese contexto. Esta realidad permite señalar que en el desarrollo del verso libre en el Perú existió una organicidad en el ideario sobre esta práctica, a pesar de la no conciencia de grupo entre los autores y lo, acaso, disímil de sus propuestas. Esta organicidad sobre idear y practicar el verso libre en el Perú se convierte en su cuarta característica; además, se instala en el campo literario hispanoamericano, vale decir, se manifiesta en sincronía con las discusiones que suscitó tanto en el modernismo como en la vanguardia. Así, es

necesario situar el pensar versolibrista peruano en el horizonte internacional del verso libre hispanoamericano.

#### **4.2 El marco versolibrista hispanoamericano (1909-1925)**

Para comprender el contexto de enunciación del verso libre en el modernismo y en la vanguardia hispanoamericanas es necesario referir las principales ideas del futurismo en relación con esta práctica. En la revista *Poesía* de 1905, Marinetti formuló dos preguntas, en la primera se interrogaba sobre cuáles eran las principales innovaciones en el terreno métrico y rítmico del verso italiano y la segunda acerca de las posiciones a favor o en contra de la práctica del verso libre en Italia (Solanas, 2011, p. 15). En ese marco, una de las respuestas más relevantes fue la de Gian Pietro Lucini, quien “sostiene que el verso libre representa la revuelta contra el principio de autoridad y se transforma en el medio más adecuado para trasladar la realidad del mundo moderno” (Solanas, 2011, p. 16). Afirmación que muestra una clara posición respecto del material métrico y su relación con lo representado; igualmente, está presente el propósito de alejarse de toda preceptiva o lineamiento que someta no solo la libertad creadora, sino también la forma misma del verso. Asimismo, se infiere, como ideario, que el rechazo a ceñirse a las reglas de composición del verso involucra también una distancia de operar con los ritmos fónicos sometidos a reglas. Planteamiento que será asimilado por el propio Marinetti al afirmar que “el verso libre futurista, perpetuo dinamismo del pensamiento, galope no interrumpido de imágenes y sonos, solo puede expresar el efímero, el inestable, el sinfónico universo que se forja en nosotros y con nosotros” (1978, p. 88). En esta concepción es ostensible la idea de un verso caracterizado por lo fluyente, libre de trabas, dinámico, de “imágenes y sonos”, y capaz de configurar lo impredecible que se crea en la subjetividad del escritor, del artista. De estos rasgos, se destaca “imágenes y sonos”, vale decir, que el verso libre comunica sin interrupciones una secuencia tanto de representaciones como de sonidos que expresan libremente la dimensión interior del sujeto creador. Lo que se trata de resaltar es que está aún presente la noción del poema articulado con el principio de linealidad del significante. Sin embargo, en el programa futurista, el verso libre regido con este principio –aún el verso libre en sí mismo– se convierte en una etapa del desarrollo de la poesía futurista, vale decir, en una fase anterior a la propuesta de “las palabras en libertad” (Marinetti, 1978, p. 165). Esta etapa es una de

las más radicales con relación al verso libre y a dicho principio, cuya fecha inaugural está en 1914. En esa línea, la profesora María Solanas explica que:

El verso libre es utilizado por los futuristas en una primera fase de su devenir poético. Aprovechan de él la ausencia de estrofas, de rima y de medida en los versos, pero las palabras en libertad irrumpen en la línea del poema y hacen saltar por los aires las palabras que, poco a poco, con la ruptura sintáctica de la frase, han ido aislándose cada vez más en sí mismas hasta cobrar mayor independencia y ocupar ahora posiciones verticales, diagonales y oblicuas dentro del poema. (2011, p. 33)

Este mayor trabajo con el espacio de la página, con la disposición de los versos o de las palabras no arraigó en el modernismo ni mucho menos en los peruanos González Prada, Valdelomar y Eguren, justificado, por supuesto, en la formación ya consolidada que tuvieron en la versificación tradicional; así como también, considero, a las principales críticas que Rubén Darío y Amado Nervo hicieron contra el manifiesto de Marinetti de 1909 (Osorio, 1988, pp. 3 y 8). En cambio, sí existió una influencia inicial que ejerció el planteamiento futurista sobre el verso especialmente en aquellos poetas que abrazaron el credo vanguardista; un ejemplo se encuentra en los poemas del mexicano Juan José Tablada con *Li-Po y otros poemas* del año 1920; en el caso peruano, destaca el poeta Alberto Hidalgo (Lauer, 2003, p. 73) y en la segunda mitad de la década del veinte el emblemático caso de Carlos Oquendo de Amat con *5 metros de poemas*. En la revisión de nuestro corpus textual, en *Trilce* de César Vallejo se puede identificar el trabajo con el espacio; pero se presenta muy distante a las palabras en libertad del futurismo, con, acaso, una excepción en el poema “LXVIII”. En el caso de Juan Parra del Riego, su polirritmo, a partir de las características que le otorga en su ideario –como por ejemplo el dinamismo, lo multánime– está más cercano a la primera etapa del verso libre futurista.<sup>71</sup>

Sin duda, la propuesta futurista del verso libre es relevante en esta parte del mundo, además sirve como telón de fondo para los planteamientos que en Hispanoamérica se formularon tanto en el campo del modernismo como de la vanguardia. Así, en el conjunto de reflexiones sobre el verso libre en el primero destaca el “Prólogo” de Leopoldo Lugones a su *Lunario sentimental* publicado en 1909. En aquel documento, el escritor argentino parte de una idea base, a saber: “Desdeñar el verso, es como despreciar la pintura o la música. Un fenómeno característico de la incultura” (Lugones, 2009, p. 161). Esta afirmación resulta estratégica en un escrito que líneas más adelante

---

<sup>71</sup> Véase sobre Vallejo y Parra del Riego respectivamente el tercer y segundo capítulo de este trabajo.

tiene por objetivo exponer su propuesta versolibrista. Con dicha afirmación, Lugones confronta a su lector de época que, acaso, mostraba reticencias con relación al verso libre; asimismo, allana las potenciales observaciones sobre su pensar versolibrista. Al referirse al verso libre, el argentino afirma que “quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad” (2009, p. 162). Dicha conquista, considero, implica asumir el derecho de decidir cómo ejecutar o componer el verso; vale decir, la singularidad que cada creador le imprime a sus poemas. Por lo tanto, este verso libre es ante todo la facultad para organizar los componentes con los que se opera en el poema según el criterio del creador; pero no significa romper o dejar de trabajar con ellos. Desde este razonamiento, se puede comprender la razón de la siguiente idea de Lugones:

El verso al cual denominamos libre, y que desde luego no es el *blanco* o sin rima, llamado tal por los retóricos españoles, atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro, y pretendiendo que así resulte aquella más variada. (2009, p. 164)

Así, Lugones muestra que su libertad al operar con el verso libre le permite privilegiar el trabajo con la estrofa, a partir de la cual los demás componentes se someten con la finalidad de obtener una mayor riqueza armónica y expresiva. Asimismo, de la cita de Lugones se puede inferir que esa mayor variedad es directamente proporcional con la importancia de la rima; a la que considera como el “elemento esencial en verso moderno” (2009, p. 164). Por esta razón, el poeta argentino no abandonará el uso de la rima en su verso libre; una de las causas se fundamenta en su recusación del tácito rechazo que este verso genera –recuérdese su premisa acerca de rechazar el verso como sinónimo de incultura–; por ello, la rima se convierte en el elemento capaz de acercar e integrar al lector a esta nueva forma del verso: “Hay que realzar, entonces, con méritos positivos, el verso libre, para darle entre los otros ciudadanía natural; y nada tan eficaz a este fin, como la rima variada y hermosa” (2009, p. 164). Visto así, la incorporación del verso libre en el lectorado encuentra en la rima la base para tal objetivo; además, a ello hay que añadir que apoyarse en la rima resulta muy estratégico, porque de todos los ritmos fónicos fundamentales es uno de los más reconocibles y asociados a la valoración de un texto como poema; asimismo, en su contexto de enunciación y más aún en 1909, la rima posee un prestigio y el propio Lugones lo considera como el “elemento esencial del verso moderno” (2009, p. 164). Además, en los poemas de *Lunario sentimental* la rima predominante es la consonante; vale decir, el tipo de rima más elaborada

En el campo de las reflexiones del verso libre peruano, la propuesta de Lugones encuentra diferencias.<sup>72</sup> Por ejemplo, Manuel González Prada asume la postura de soslayar la rima en su propuesta de verso libre o polirritmo. El peruano funda este tipo de verso en las diferentes variantes que puede obtener con sus llamados “elementos rítmicos”. Si hay un punto en el que convergen ambos poetas, entonces, radica no en el elemento que asumen para sus versos libres; sino en la base fónica arraigada en sus respectivos idearios. La práctica versolibrista de Abraham Valdelomar evidencia que la rima se presenta mayormente en los verso pares y tiende a ser asonante o de tipo agudo. Se trata de una rima perceptible, pero que no necesariamente involucra un alto grado de elaboración. Se puede observar que la rima en el poeta de “Luna Park” es importante, no se aleja de manera definitiva de su escritura con el verso libre; pero no opera con una rima consonante como sí lo hace en sus poemas de métrica regular, ejemplo de ello son sus clásicos sonetos “Tristitia” y “El hermano ausente en la cena de pascua”. Así, se puede señalar que el trabajo con la rima tanto en Lugones como en Valdelomar tienen diferentes funciones e incluso niveles de importancia; además, no solo comparten el marco del modernismo; sino también, cercanos tiempos de enunciación, pero no, evidentemente, el mismo espacio cultural y literario, a saber: Buenos Aires y Lima respectivamente. Asimismo, la difusión y el capital simbólico de Lugones como poeta es mucho mayor que el de Valdelomar, dado que la producción poética de este último circuló principalmente en diarios y revistas y no en un libro orgánico.<sup>73</sup> Sin embargo, a diferencia del escritor argentino, Valdelomar, si bien es cierto que también trabaja con los ritmos fónicos, presenta un verso libre en el que se identifican paralelismos, retornos ideológicos, que apuntan a un versolibrismo en el que se apuesta por una mayor innovación y por una rima que por ser aguda tensiona y confronta la de mayor elaboración, es decir, a la rima consonante. Al privilegiar Valdelomar la rima aguda en su verso libre, entonces, se aleja de Lugones y se acerca a un verso libre en el que la rima no cumple una función central.<sup>74</sup> El verso libre de José María Eguren, especialmente el que se identifica en *Simbólicas* y en *La canción de las figuras*, resulta cercano al de Lugones. Es importante recordar que

---

<sup>72</sup> Es importante subrayar que no se pretende señalar que el verso libre de Lugones influyó en la formación del verso libre practicado e ideado en el Perú. Se trata de establecer puntos de intersección entre las propuestas y la ejecución con los poetas estudiados como parte de un proceso de desarrollo del verso libre enmarcado en el modernismo.

<sup>73</sup> A ello se incluye su participación en el libro colectivo de poemas *Las voces múltiples*.

<sup>74</sup> Puede revisarse el tercer capítulo de este trabajo. Asimismo, se insiste, Valdelomar se aproxima a una concepción actual del verso libre en el que la rima no se percibe; sin embargo, su aún empleo de la rima aguda en determinados versos lo sitúa en un tránsito respecto del uso de este ritmo fónico.

los poemas que se orientan al verso libre en estos libros son apenas tres en cada uno y la rima es predominantemente consonante en todos los poemas; además, estos dos libros a nivel métrico representan sendos ejemplos del arraigado aprendizaje de Eguren en esta área. Sin embargo, luego de 1916, inicia un camino progresivo desde una rima asonante, que aún coexiste con la consonante, hacia poemas en los que aquella ya no existe ni en ninguna de sus variantes. Visto así, Eguren también se encontró, en un primer momento, en sincronía con la importancia que Lugones le confirió a la rima. Ambos escritores responden a una sensibilidad en la que se encontraba internalizada la perfección métrica, puesto que se entendía como uno de los méritos y rasgos distintivos del modernismo más ortodoxo. Por ello, el ingreso a la práctica de un verso libre, que tenía por propósito liberar al verso de cualquier tipo de preceptivas, por un lado, colisionaba con ese alto grado de perfección formal labrado por el modernismo; pero, por otro lado, estaba también acorde con su espíritu de experimentación, renovación o innovación métricas dentro del “orden”. Desde esta lectura, los poetas modernistas, incluidos por supuesto los poetas peruanos, asumieron que el “orden” del verso libre se encontraba en las coordenadas de los ritmos fónicos e intentaron responder y proponer un verso libre desde sus concepciones del verso, sus tradiciones y aprendizaje previos. En esta línea, González Prada, Abraham Valdelomar y José María Eguren dialogan implícitamente con Leopoldo Lugones y cada uno de ellos se concentran en construir su verso libre en función de su ideario particular y de su propia práctica con relación, al menos, a un determinado ritmo fónico.<sup>75</sup>

Contemporánea a la práctica del verso libre de los poetas peruanos, destaca en el espacio hispanoamericano la propuesta de Ricardo Jaimes Freyre especialmente con su capítulo “Del moderno verso libre o polimorfo”, último subtítulo de sus *Leyes de versificación castellana* (1957) del año 1912. Jaimes Freyre, luego de exponer el panorama problemático del verso libre centrado en su valoración o como verso o mera prosa (1957, p. 201), plantea que una manera de resolver esta dicotomía es a partir de comprender que aún no se ha identificado la nomenclatura más adecuada. Así, propone que el verso libre debería llamarse “arritmo” (1957, p. 207), fundamenta el nombre

---

<sup>75</sup> En relación con Leopoldo Lugones, en el verso libre de César Vallejo, tanto en *Los heraldos negros* como en *Trilce*, el empleo de la rima es mínimo e incluso tiende a desaparecer; porque se privilegia otros planos como los grupos rítmicos semánticos, los paralelismos, las repeticiones, los encabalgamientos. En el caso de Juan Parra del Riego, se observa que tanto en su verso libre como en su toma de posición por el polirritmo, el trabajo con la rima está presente en sus variantes consonante, asonante y aguda; sin embargo, según se ha estudiado en el tercer capítulo, estas rimas se presentan en versos distantes que no necesariamente permiten percibir una continuidad fónica. Aspecto relevante, puesto que permite afirmar que la rima presenta una funcionalidad auxiliar, vale decir, no desaparece, opera en sus poemas sin constituirse en el elemento central.

porque se puede inferir que el “verso libre” no ingresa en los terrenos de la métrica “sino en los más amplios de las formas de expresión” (1957, p. 207). Desde esta mirada, para Jaimes Freyre el verso libre no es una fusión entre el verso y la prosa; por el contrario, posee una autonomía que le permite trabajar con los elementos propios del verso tradicional; así como también, con la libertad de la prosa en el sentido de distribuir con abierto criterio los tiempos marcados y los “periodos prosódicos” (1957, p. 208) que serían el equivalente funcional de las cláusulas. Estas ideas de Jaimes Freyre permiten inferir que desde su visión la prosa carece de un ritmo o, en su defecto, de una conciencia que delibera sobre su ordenamiento. Además, la idea del criterio abierto para situar a los tiempos marcados revela, además, la importancia de la base acentual para el poema tradicional y la independencia que sobre este adquiere el verso libre o arritmo. De los planteamientos del poeta boliviano, también resalta lo siguiente:

Y tiene una condición que le es muy propia, que le impide ser un simple híbrido de prosa y verso: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verhaeren. (Jaimes Freyre, 1957, p. 208)

Idea que, a todas luces, resulta medular pues el arritmo tiene la capacidad de construir su propio verso ya no en función de reglas, preceptivas o elementos propios de la tradición versificadora; sino, según se infiere, a partir de ideas, imágenes, del propio y libre pensamiento del poeta, acaso una base semántica antes que fónica. La clave de este planteamiento de Jaimes Freyre está en su capacidad de vislumbrar cuál fue el derrotero que tomó el verso libre específicamente con las vanguardias. Su ideario como tal es moderno con relación a este verso, pero en su práctica, especialmente con su *Castalia bárbara* del año 1899 estuvo más cercano al trabajo con los ritmos fónicos fundamentales (Paraíso, 1985, pp. 73 y ss.) que con su propuesta de un arritmo propio creador de imágenes o discurrir del pensamiento.

Sin duda, al confrontar las ideas de Jaimes Freyre con los poetas estudiados existe una ventaja del primero a partir de la reflexión directa desarrollada sobre el verso libre en un texto concreto e identificable: la conciencia del boliviano sobre el verso libre es ostensible. Sin embargo, ello no impide establecer los puntos de común acuerdo y de ruptura; así, entre Jaimes Freyre y González Prada existe el reconocimiento del verso libre como una forma de escritura diferente y que por ello necesita una nueva denominación,

a saber: para el primero la noción de “arritmo” y para el segundo “polirritmo sin rima”. Evidentemente, tanto el boliviano como el peruano al proponer nombres diferentes están también concibiendo realidades distintas; puesto que diferencian los rasgos cardinales que estructuran a este verso. En el caso de Jaimes Freyre, el verso libre o arritmo se desarrolla en la ausencia del ritmo convencional o de base fónica; mientras que según Manuel González Prada el ritmo sigue basado en la dimensión fónica específicamente en la acentual; porque, para el peruano, el verso castellano no puede separarse del acento de intensidad, ya que es su factor constitutivo. Asimismo, un aspecto relevante que muestran estas concepciones presenta que para González Prada, a diferencia del boliviano, el verso libre pertenece aún a la categoría de verso, por esta razón, su polirritmo sin rima continúa fundándose en el plano acentual. Por supuesto, ambos poetas hispanoamericanos están, desde sus formaciones y aprendizajes de la tradición, respondiendo a lo poroso que resulta el verso libre desde sus lugares de enunciación.

Valdelomar y Eguren a diferencia de Jaimes Freyre no rotulan al verso libre con otro nombre; en los idearios de los peruanos más que una preocupación por esta nueva práctica, su atención se concentra en la necesidad de la modernización poética y artística (Valdelomar), así como también la articulación de un poema que pueda ir más allá del terreno métrico (Eguren). Vale decir, subyace un pensar sobre el verso libre acerca de su función y de lo que podría aportar para la poesía en sus respectivos contextos de enunciación. En el aspecto de la puesta en práctica, se observa que estos tres poetas trabajan con los ritmos fónicos fundamentales; sin embargo, en el ideario se puede reconocer además una proximidad entre Valdelomar y Jaimes Freyre en relación con la noción de un verso libre que represente el fluir del pensamiento.

Entre Ricardo Jaimes Freyre y César Vallejo existe una distancia no solo entre sus prácticas sino también entre los tiempos que enuncian. A nivel del ideario, para Vallejo, si bien es cierto que inicialmente el ritmo del verso se circunscribió en la esfera de la métrica, este ritmo se convierte –en sus planteamientos desarrollados en la década del veinte y del treinta– en el resultado de la sensibilidad del artista. Esta idea, acaso, se acerca a las reflexiones del poeta boliviano correspondiente al fluir de las imágenes y del pensamiento. En ese sentido, el peruano sí llevará a la práctica lo propuesto por Jaimes Freyre; con esta afirmación no se pretende sostener que este último haya influido en la escritura del peruano; de lo que se trata es de observar que el poeta boliviano se acercó, desde las ideas, a un verso libre que se arraigará entre los escritores de la vanguardia; pero, como se ha observado, este poeta no es capaz de replicarlo en su propia práctica.

Asimismo, la toma de posición de César Vallejo se enmarca, pese a que reniegue de ella, en la vanguardia y luego en su propia concepción sobre el quehacer del poeta con la poesía y, por extensión, con el verso. Evidentemente, es posible identificar dos visiones ya diferentes entre Vallejo y Jaimes Freyre, paradigmas que pueden mostrar convergencias en el ideario, pero que en la puesta en práctica manifiestan sus notables diferencias.

Juan Parra del Riego se distingue también de Ricardo Jaimes Freyre porque al optar por el polirritmo no está llamando al verso libre de otra manera, sino que está reconociéndolo como una entidad autónoma y por esta razón asume otro verso para su composición poética. A nivel de las ideas, Parra del Riego es mucho más cercano a una concepción del verso libre de base semántica, pero en la práctica no deja de operar con los ritmos fónicos fundamentales. Además, en el ideario de Parra del Riego, el polirritmo abre camino a la nueva la poesía, le permite modernizarla y estar en sintonía con los cambios que se producen en su sociedad manifestados en el vertiginoso avance tecnológico, vale decir, el polirritmo resulta mucho más versátil que el propio verso libre para representar esa novedosa realidad. Por supuesto, las diferencias entre uno y otro poeta son palpables y, al igual que con Vallejo, es otro el paradigma; porque las ideas futuristas han calado en la visión de Juan Parra. Se puede apuntar, entonces, que los poetas revisados se insertan en una inicial tradición del verso libre, es más, ellos mismos forman parte de la construcción de esta tradición cuyo primer momento de enunciación lo constituye, sin duda, el modernismo hispanoamericano.

Paralelo a las reflexiones y a las tomas de posición del verso libre modernista, se desarrollan las propuestas que avizoran el cambio de paradigma hacia la vanguardia. Así, la más cercana es el “Prefacio” que escribe Vicente Huidobro a la primera edición de su *Adán* en 1916. En este documento, el poeta chileno señala:

Una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo. Sin vacilar pensé en el verso libre, porque si hay un tema que exija esta nueva forma, ese tema es el mío, por su misma primitividad de vida libre. (Huidobro, 2003, p. 323)

Sin duda, en la cita evidencia la clara conciencia sobre su hacer con el poema así como también la toma de posición al elegir el verso libre. Asimismo, de esta cita se pueden extraer las siguientes ideas, a saber: 1. El verso libre es un tipo de metro entendido este como una medida silábica. 2. El verso libre es una forma nueva que está acorde con el tema que se va a representar en el *Adán*. Visto así, en el ideario de Huidobro el verso libre

está en relación directa con la naturaleza de los temas y motivos; cercana a este lineamiento está el peruano Juan Parra del Riego que toma posición por el polirritmo ya que para él es el verso más pertinente para verter la novísima realidad. Se apunta también que para el poeta chileno no existe la necesidad de llamar al verso libre con otro nombre, la razón estaría en la misma cita al considerarlo como una forma nueva. Al lado de estas ideas, en el “Prefacio” también se puede leer que:

Los retóricos españoles confunden el verso libre con el verso blanco. El primero es una mezcla de ritmos armoniosa en su conjunto y de versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas) y el segundo, es siempre de igual número de sílabas y sin rima. (Huidobro, 2003, p. 323)

De este fragmento, destacan dos ideas medulares: 1. La diferencia entre el verso libre y el verso blanco; y 2. La diferencia y distancia que toma Huidobro con relación a los “retóricos españoles”. Sobre el primer punto, subyace una definición del verso libre que apunta hacia nociones que pueden ser incluso opuestas, a saber: mezcla de metros diversos (polimetría) y armonía de esa diversidad. Así, la condición del verso libre se basaría en esas dos premisas a partir de una organización que se alcanza en el cuerpo de la estrofa. Esta propuesta de Huidobro permite asociarse con los planteamientos de González Prada sobre el polirritmo, específicamente a partir de la combinación de los diferentes ritmos; por supuesto, Huidobro no está pensando en los elementos rítmicos del peruano, pero la similitud de las ideas está presente. Sin duda, una diferencia patente con relación al peruano radica en que el poeta de *Altazor* concibe el verso libre aún regido por la funcionalidad de la rima: “versos perfectamente rimados en consonante o asonante (o en ambas rimas)”, se lee en la cita. Así, la rima todavía está no solo presente sino vigente en el verso libre de Huidobro; considero que esta concepción puede ser el resultado de las resonancias de la propuesta del verso libre de Leopoldo Lugones; así como también la dificultad de desligarse de uno de los ritmos fónicos más representativos, perceptibles y visibles del verso: la rima. Esta utilidad de la rima en relación con los poetas peruanos se conecta con el verso libre de Eguren practicado por aquellos años y por Abraham Valdelomar y su preferencia por la rima consonante y asonante/aguda respectivamente; así como también con Juan Parra del Riego y su uso de la rima justamente tal cual lo

indica Huidobro, pero con la particularidad que el propio Parra hizo sobre dicho ritmo fónico.<sup>76</sup>

Sobre el segundo punto, existe también en los planteamientos de Huidobro una distancia y diferencia sobre la manera de concebir el verso libre. Al dirigirse Huidobro a los “retóricos españoles”, no solo discute con ellos, sino también los corrige y sienta una determinada posición sobre el verso libre; asimismo, implícitamente está comunicando que en esta parte del mundo, Hispanoamérica, existe mayor claridad para comprender el fenómeno versolibrista; así el ejemplo y antecedente, aunque el poeta chileno no lo refiera en su “Prólogo”, es Ricardo Jaimes Freyre. A partir de esta idea, se puede señalar que el verso libre hispanoamericano tiene un propio desarrollo y, por ello, no depende de teorizaciones o explicaciones trasatlánticas.

Uno de los planteamientos medulares de Huidobro está en el implícito reconocimiento del ritmo en el verso libre. Dicho ritmo no es necesariamente el que se fundamenta en los ritmos fónicos, por más que su interés ostensible remarque en la importancia de la rima; sino aquel que produce la propia creatividad del artista, así como también su propia subjetividad. En esta dirección, el poeta chileno señala, a partir de cuestionar a los que critican no percibir el ritmo del verso libre, lo siguiente: “Todo evoluciona; confiemos también nosotros en la evolución de los malos oídos, confiemos en que algún día percibirán todos el maravilloso ritmo interior” (Huidobro, 2003, p. 324). De su afirmación se puede inferir que, en primer lugar, la relación del verso libre con el lector se define a partir del criterio de la evolución, en otras palabras, que lo que ofrece el verso libre a nivel del ritmo se ha adelantado a la percepción, acaso, dominante en el reconocimiento del verso y, por ello, el lector en un punto del tiempo de manera inevitable podrá acceder a ese nuevo ritmo. En segundo lugar, el ritmo interior que ofrece el verso libre no corresponde, al menos desde el ideario del chileno, únicamente a la dimensión sonora o eufónica; también, considero, se construye en la dimensión subjetiva del sujeto creador. A partir de esta concepción, en el espacio peruano, tales ideas establecen conexión con el ideario de César Vallejo; si bien es cierto que el poeta de *Trilce* lo extendió a la creación poética o artística, no por ello deja de ser sugerente la similitud entre un ritmo interior o la subjetividad artística y su conciencia técnica como los que

---

<sup>76</sup> Véase el tercer capítulo de este trabajo.

configuran el ritmo del poema.<sup>77</sup> Asimismo, la noción de un ritmo subjetivo o interior distante de la base fónica se refuerza ante esta afirmación de Huidobro: “La idea es la que debe crear al ritmo y no el ritmo a la idea como en casi todos los poetas antiguos” (2003, p. 324). Esta idea, además, se vincula con la propuesta de Ricardo Jaimes Freyre; pues para el poeta boliviano, según se anotó en líneas anteriores, el verso libre crea sus unidades o sus formas a partir del pensamiento. Así, como se puede leer de la afirmación de Huidobro, es la idea la que configura el ritmo; a ello se suma que el pensamiento se convertiría en el fundamento previo que origina ese ritmo interior.

Entonces, se puede observar que las ideas sobre el verso libre ofrecidas en el “Prefacio” a *Adán* manifiestan la aún coexistencia entre dos visiones que conciben este tipo de verso; en otras palabras, por un lado, la vigencia de los ritmos fónicos, específicamente, en el uso de la rima; y, por otro lado, el acercamiento a un ritmo que corresponde a un orden subjetivo, interno, modelado por la idea o por el pensamiento. Desde esta mirada, encontramos que el ideario versolibrista de Huidobro de 1916 se encuentra en tránsito hacia un verso libre que se desligará progresivamente de la base fónica y que se asimilará a la idea de un ritmo propio, subjetivo, interno, personal. Sin duda, ese camino que se desarrollará en el poeta chileno también será emprendido por el peruano César Vallejo acaso en la sección “Canciones del hogar” de tendencia versolibrista en *Los heraldos negros* por 1919, pero con mayor contundencia en *Trilce*.<sup>78</sup>

Esta creciente orientación hacia un ritmo subjetivo adquiere mayor relevancia hacia la segunda década del siglo XX. Jorge Luis Borges en su “Anatomía de mi Ultra”, del año 1921, toma posición por un arte capaz de representar a profundidad la dimensión afectiva del artista independizada de excesos superficiales o ripios que la opaquen (2009, p. 171). Para el escritor argentino, los dos medios imprescindibles para lograrlo son el ritmo y la metáfora a los que califica de la siguiente manera: “El elemento acústico y el elemento luminoso” respectivamente (2009, p. 171); además, sobre el ritmo añade

---

<sup>77</sup> Es importante anotar que, según lo revisado en el segundo capítulo, los planteamientos de Vallejo son posteriores a los de Huidobro, principalmente se desarrollan a partir de la segunda mitad de la década del siglo XX.

<sup>78</sup> Cuatro años después del “Prefacio” de Huidobro, en el “Manifiesto” del argentino Bartolomé Galíndez aparecido en 1920 (2009) se hace explícito el rechazo a la versificación regular y, por extensión, a los ritmos de base fónica. En el ideario de Galíndez, la rima ha desaparecido y resaltan las siguientes expresiones: “mandaremos al patíbulo al madrigal; guillotinaremos al soneto y daremos de puñaladas al octosílabo” (Galíndez, 2009, p. 167). A todas luces, el rechazo es furibundo ante cualquier práctica métrica; además, si bien no es explícito en el documento de Galíndez, la adhesión al verso libre se torna evidente, además de constituir la forma del verso más idónea ante las limitaciones que se pueden implicar de la utilización del verso medido; así como también el uso de verso libre significa superación de un tipo de poesía y versos precedentes que, además, aún se practican aunque ya de manera subordinada.

también: “no encarcelado en los pentagramas de la métrica, sino ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado” (2009, p. 171). Esta afirmación medular permite comprender dos características del ritmo en Borges; en primer lugar, existe una concepción del ritmo instalado en el sustrato sonoro, acústico; en segundo lugar, un ritmo liberado de las preceptivas de la métrica tradicional y que su fluencia obedece a un plano subjetivo, interior, antes que a un determinado patrón o esquema métrico. Se puede observar, además, que Borges no soslaya la dimensión sonora del ritmo, lo pone de relieve; pero, sin duda, no se trata de una sonoridad creada a partir de la plantilla métrica, sino desde la propia singularidad del artista, acaso, acorde con sus emociones. Vale decir, con toda la complejidad que involucra representar la esfera afectiva del sujeto creador. Entonces, se concibe un ritmo caracterizado por lo acústico y por su independencia ante cualquier preceptiva; así, se puede inferir que Borges apuesta por un verso libre cuyo ritmo no abandona la dimensión sonora siempre y cuando esta no se construya con una artificial regla métrica. Lo que ofrece Borges, sin duda, sobre el verso libre para 1921 es su adhesión por un tipo de verso que aún conserva en su ideario la base acústica, fónica; pero que en este mismo ideario ya se opera desde otra lógica, a saber: “un arte que traduzca la emoción pura” (2009, p. 171); en otras palabras, que comunique y aprehenda el universo interior del sujeto como tal, en su real complejidad. Por esta razón, el verso libre se muestra como el vehículo capaz de responder a ese nuevo ritmo marcado por lo “ondulante, suelto, redimido, bruscamente truncado” que concibe Borges.

Tal como se puede deducir, cercano al pensamiento borgiano está César Vallejo. El peruano tiene en su ideario la noción de un arte –según lo apuntado en este capítulo y en el segundo– cuyos productos son el resultado de la dimensión subjetiva del artista, de su peculiaridad creativa, de su interioridad singular. Asimismo, en la práctica de la poesía de Vallejo, de manera específica con el verso libre, no se abandona el estrato sonoro; lo que cambia es su composición, en otros términos, de manera similar que Borges, el peruano ya no operará con una noción acústica fundada en una musicalidad propia de una escuela métrica o de raigambre modernista. Se puede colegir que lo sonoro para Vallejo y para Borges corresponde con una sensibilidad que se inscribe en el ideario de la vanguardia. Visto así, incluso el tan valorado estrato sonoro se integra a una noción mayor del arte y de la poesía, en el que se rige ya no a partir de una preceptiva, sino de la complejidad afectiva, emocional, creativa del sujeto.

Entonces, hacia 1921 se puede identificar un cambio sustancial en la concepción del verso y del versolibrismo en particular, a saber: el replanteo en el ideario del modo de

operación y composición de la dimensión acústica del verso que transita desde su creación en función de una correspondencia métrica hacia lo sonoro como resultado de la fluencia del universo subjetivo del artista. Visto así, el ritmo fónico en el verso libre, desde la reflexión o el ideario, sufre un cambio en su función y concepción. En este marco, Vallejo es un ejemplo representativo de que la reflexión y práctica versolibrista en el Perú también abrazó este cambio.

Incluso también en pleno proceso de reflexión y cambio, en República Dominicana destaca el movimiento “postumista” con Domingo Moreno Jimenes, Andrés Avelino y Joaquim Inojosa. Este ismo también toma partido por el verso libre y su ideario muestra una posición de rechazo al modernismo en tanto pirotecnia verbal y a la figura de Rubén Darío, tal como se puede leer en el “Manifiesto Postumista” de Andrés Avelino (2002a, p. 105). Sobre la cuestión del verso libre, en el “Preliminar a *Fantaseos*”, Domingo Moreno Jimenes expone el proceso de descubrimiento de esta práctica, resulta pertinente esta extensa cita:

Desde que empecé mi labor poética, tendí instintivamente a usar todos los metros. Llegó un día en que no me satisfizo ninguno. Hubiera podido variar los acentos de los ya conocidos, pero esto me pareció vano y estéril, y solo traté de hacer nuevas combinaciones estéticas y de irme librando paulatinamente de los consonantes. En un poema que escribí en un candoroso pueblecito del interior titulado *Iba hacia el ocaso y volví la vista*, a últimos del mil novecientos diez y ocho, logré producir una nueva armonía combinando alejandrinos con versos de siete, nueve, once, diez y seis, y diez y ocho y veinte sílabas. Pero el defecto capital de esta composición consiste en que sus variaciones armónicas no obedecen a necesidades de intención psicológica; sino a ese afán espectacular de producir asombro, que en muchos es inseparable estribillo en la caza de la originalidad, o de la falsa originalidad, mejor dicho. (2002, p. 106)

De este testimonio se pueden extraer importantes ideas. Una de ellas apunta hacia colocar en entredicho la práctica del poema a partir de la necesidad de experimentación no solo con los metros diversos, sino también sobre la distribución de los tiempos marcados. Su rechazo a una idea de renovación solo con el juego de proponer una distribución diferente es revelador porque subyace una crítica a uno de los aspectos con los que experimentaba el modernismo y sobre el cual se erigió su carácter de renovación; acaso, por ejemplo, está implícita una crítica al propio Rubén Darío con una de sus más sugerentes innovaciones con relación al endecasílabo, a saber: el golpe acentual en quinta sílaba, cuando lo común marcaba en la sexta. Asimismo, en ese proceso de descubrimiento, se colige que Moreno Jimenes también se aleja del factor de la rima, elemento medular para los poetas que ya están ensayando con el verso libre como los ya citados Lugones,

Huidobro y para los peruanos Valdelomar y Eguren; mucho más si Moreno refiere el año de 1918 como un punto de franco discernimiento. Es decir, al comentar su poema “Iba hacia el ocaso y volví la vista”, escrito en dicho año, es plenamente consciente de la “nueva armonía” que ha obtenido al combinar el alejandrino, medida silábica cardinal en el modernismo, con una polimetría que incluso alcanza las veinte sílabas métricas. Este ensayo de versolibrismo es cuestionado por el propio poeta sobre todo, infiero, por los elementos o materiales utilizados, vale decir, la composición de dicho poema aún se realizaba con los versos y sus características correspondientes a la tradición modernista. Es más, su afirmación acerca de que las armonías creadas “no obedecen a necesidad de intención psicológica” permite implicar que el armado de ese poema se ciñe aún a criterios y efectos de la técnica del poema modernista, más aún, repito, si se usa uno de los metros base de dicha corriente: el alejandrino. A partir de ello, se puede reconocer que Moreno Jimenes tiene la plena conciencia para identificar que la polimetría o su ensayo versolibrista no representaba novedad ni renovación alguna; únicamente, acaso, una sorpresa de aparente originalidad como se puede leer en la cita. Entonces, es posible deducir también que en la experimentación polimétrica realizada si obedeciera a la “intención psicológica”, se revelaría la real innovación; además, esta no se fundaría en los criterios métricos del modernismo, sino en esa “intención psicológica” que apunta, sostengo, hacia lo personal, lo subjetivo, singular de un sujeto. Estas ideas que se pueden extraer del ideario de Moreno Jimenes alcanzan una mayor dimensión cuando en el mismo documento señala sobre sus textos *La prima lejana* y *Ligelia*:

La calma del remanso de la una y la musicalidad patente de la otra les engañó: las libertades rítmicas en ambas se habían acentuado tanto que, casi sin proponerme, habían dejado de ser rítmicas para ser un tipo de transición entre esta forma y la otra que imaginé enseguida. Conociendo el origen acentual de la lírica castellana, y deduciendo que si la rima se empleaba al final de los versos, ello obedecía seguramente a la preeminencia de las voces finales, decidí originar una nueva fórmula lírica en la cual toda la prosodia estuviese basada en un acento emocional que, sustituyendo la rima, contribuyera a darle un influyente caudal de expresión al idioma. (2002, p. 107)

El ensayar con el verso y el reconocimiento de la obtención de libertades rítmicas en el poema, le permite a Moreno tener conciencia de haber creado una forma nueva; así como también, comprender que se ha acercado a un tipo de creación en el que existe un conocimiento de la tradición acentual de la lengua castellana —en ese caso se acerca a Manuel González Prada—, en otras palabras, se muestra como un conocedor del idioma

castellano como material del verso. A partir de ello, Moreno Jimenes encuentra el argumento para sostener un nuevo tipo de acento para el verso que no se fundamente en la cuestión fónica, sino en la dimensión emocional. Un cambio y una propuesta llamativa; porque con ello, además, se plantea reemplazar a la rima, el elemento sonoro más representativo, por el plano subjetivo que, por extensión, apunta hacia aquello que no se inscribe en reglas o preceptivas métricas. Subyace, entonces, una apuesta por un acento emocional caracterizado por la libertad rítmica y el plano subjetivo, psicológico, del artista.

En la misma línea de Moreno Jimenes, Andrés Avelino (2002b) en el texto “Del movimiento postumista” del año 1923 sostiene que para el futuro poeta postumista tanto el plano acústico como la irregularidad del verso no serán necesarias, porque la base creadora será la personalidad (2002b, p. 111); asimismo, plantea que la musicalidad del verso se fundamenta en la emoción y no en factores métricos. Ideas que aunadas refuerzan este creciente interés por un ritmo, en el caso postumista una musicalidad, subjetivo, interior. En este punto, en el espacio peruano destaca la práctica del verso de José María Eguren; así como también sus *Motivos* –si bien este último posterior a la propuesta postumista–; ya que en esta fuente el ideario de Eguren apunta también a un verso que supera los aspectos métricos, es más están subordinados a la idea o pensamiento; además, la musicalidad se constituye en el fundamento estructurador del poema y genera la emoción. Aspecto que lo diferencia de la propuesta postumista que tiene a la emoción como el elemento modelador de sus creaciones. Lejos de querer plantear un origen o pionerismo sobre estas ideas, resulta más relevante comprender este implícito diálogo, sus vínculos y diferencias en la reflexión sobre el poema y el verso libre en particular. Visto así, en el campo literario peruano estas discusiones no resultaron indiferentes y en el marco hispanoamericano adquieren un horizonte mucho más completo.

La complejidad de la reflexión del verso libre lleva tanto a su propuesta como a la recepción de su ideario a mostrar contradicciones. Por ejemplo, en primer lugar, Andrés Avelino señaló que el verso postumista no se corresponde o recibe influencias de un versolibrismo practicado en otros espacios literarios. Así señala que:

Nuestro verso no es el colosalmente amétrico de Walt Whitman, nacido para llenar la necesidad local de una época, ni el de los versolibristas franceses en castellano, Lugones, Rubén Darío, Huidobro y Jaimes Freyre, hecho para asombrar la masa letrada de media centuria. Nuestro verso es el resumen ideológico de las épocas pasadas y futuras. El camino para llegar a él fue la labor rítmica de Moreno Jimenes, partiendo de la poesía rítmica castellana. (2002b, p. 111)

Afirmación que establece una posición y diferencia con relación a la inicial formación de la práctica versolibrista en Hispanoamérica e incluso con relación al verso libre francés. Desde este razonamiento, Andrés Avelino permite inferir que el nuevo verso tiene como base a la muy defendida emoción y también permite colegir que no importaría si el verso es regular o libre, porque lo emocional es el fundamento primero. De la cita se puede señalar, además, que el implícito rechazo al verso libre existente en su contexto es que este respondió a un ejercicio circunstancial, de época, pero no a una práctica más trascendente, en otras palabras, que no se convirtió en el verso válido para todo tiempo, aspiración que se desprende del credo postumista de Avelino.

En segundo lugar, la recepción del ideario postumista por parte del modernista brasileño Joaquim Inojosa (2002) en “El Postumismo”, publicado en el *Jornal do Comercio* en Recife en 1925, a diferencia de Andrés Avelino, entiende que este ismo sí asume el término verso libre para sus creaciones vanguardistas. Inojosa, por supuesto, para reforzar su explicación parte de la base del criterio de la emoción postumista para caracterizar el verso libre, a saber: “canto liberado en los espacios de la emoción” (2002, p. 113). Además, en los planteamientos de Inojosa se actualizan las ideas de Domingo Moreno Jimenes especialmente al graficar el sometimiento que sufría la emoción cuando se la opacaba o deformaba al privilegiarse el uso de las rimas y del verso medido únicamente con la finalidad de cumplir con un mero requisito formal (2002, p. 113). Así, Inojosa explica el rechazo a las reglas de composición del verso o a las normas de rigurosa versificación que se convierten en una camisa de fuerza no solo para el verso, sino también para la muy valorada emoción postumista. Desde su mirada, el verso libre parece constituirse en el tipo más adecuado para desplegar, sin restricciones, la emoción, por ello sentencia: “Verso absolutamente libre. Poesía sincera y pura. Emoción” (2002, p. 114); en consecuencia, el verso libre se encuentra imbricado con estos componentes, constituye una unidad, acaso, un signo cual forma y contenido.

Por lo tanto, existen diferencias, dada la complejidad de la cuestión versolibrista, entre los planteamientos formulados por los postumistas y su recepción más allá de sus fronteras, especialmente en el Brasil modernista. Un aspecto relevante que va más allá de las diferencias plantea que la preocupación por el verso libre, su reflexión y práctica se desarrolla en el espacio latinoamericano de manera constante. Realidad que evidencia la

consciencia de formar parte de una nueva forma de escritura poética y de distanciarse con relación a una tradición versificadora precedente.

Para 1922, en el “Manifiesto euforista” de Tomas Batista y de Vicente Palés Matos (2002) en Puerto Rico, se explicita el rechazo al empleo de “los metros, pues creemos que la poesía no es sino síntesis de sentimiento y de visión” (2002, p. 155). La negativa que se muestra en la sinécdoque “los metros” evidencia en el ideario una clara toma de posición de la superación del arte de versificar precedente y se apuesta por una creación poética que sea el resultado del plano emocional o subjetivo, muy propio del sujeto, antes que de la sumatoria de medidas silábicas y su implícita disposición acentual. En consonancia con la propuesta anterior, Batista y Pales Matos manifiestan: “Proclamamos el verso espontáneo, lleno de defectos, áspero y rudo, pero sincero” (2002, p. 156). Afirmación que permite desprender, en primer lugar, un verso alejado de cualquier intervención ceñidas a reglas métricas; en segundo lugar, y consecuencia del punto anterior, un verso que se abre a nuevas posibilidades comunicativas y formales que justamente al estar “lleno de defectos” se presentaría con una mayor riqueza; en tercer lugar, un verso caracterizado por su real autenticidad, pese a lo “áspero y rudo” que puede llegar a convertirse, vale decir, un verso que, en congruencia con el plano emocional y subjetivo, se muestra transparente o como expresión directa del universo afectivo del poeta. Así, apelar a la sinceridad del verso, es apostar por un verso independizado de técnicas, de recursos formales valorados como artificiales y alejados de la auténtica expresión emocional. Se puede colegir que el verso libre es el tipo más cercano y útil para los intereses del grupo euforista. Con la revisión de estas ideas de Batista y Pales, una vez más, se puede constatar que las preocupaciones con relación al verso libre en la segunda década del siglo XX, en el desarrollo de las denominadas vanguardias históricas, abandonan, en cuanto ideario, la importancia de los ritmos fónicos fundamentales y se dirigen, de forma creciente, a un verso que se configure según la dimensión afectiva, emocional, subjetiva, interna del sujeto. Sea el calificativo que se le asigne, se evidencia un cambio sustancial en la concepción del verso y en la cada vez más creciente necesidad, o acaso naturalidad, con la que se asume el verso libre en la creación poética.

Finalmente,<sup>79</sup> también en Puerto Rico, Evaristo Ribera Chevremont (2002) en “El hondero que lanzó la piedra” del año 1924 hace explícita su crítica a la versificación basada en reglas métricas. En palabras de Ribera se lee lo siguiente:

---

<sup>79</sup> Se cierra esta revisión con Ribera Chevremont hasta este año de 1924 principalmente por el marco temporal de estudio delimitado. Esto, por supuesto, no quiere decir que posterior a esta fecha no existan

La consigna es anteponer el verso rítmico al verso métrico. Es sustituir la imagen indirecta por la imagen directa. La verdad está en la esencia y la potencia del poema, no es la metrificación, que puede llegar a ser un ejemplo de mecánica exterior, pero nunca una revelación de los fluidos síquicos superiores del poeta. Porque debemos darnos cuenta -y es el momento de salir de nuestra ignorancia- de que no es amontonamiento de palabras lo que constituye la poesía, sino una sutil y cuidadosa enunciación de palabras que obedezcan a un estado de alma para dar aquellas imágenes que perfilan con exactitud el espíritu de las cosas [...]. (2002, p. 159)

Visto así, la cita plantea una diferencia relevante entre un verso rítmico y uno métrico, este último, se deduce, asociado a las tan criticadas reglas, preceptivas e incluso ubicado en la artificialidad. El verso métrico, además, es valorado de mecánico y exterior, vale decir, un verso que se construye sobre moldes o plantillas y por ello resultaría incluso una práctica banal. En cambio, el poema que se elabora con el verso rítmico se revelaría como el producto de un elevado plano mental del artista; así como también de “un estado del alma”; entonces, liberado el poema de la metrificación, entendida como normas de composición, se orienta hacia un ritmo que modela sin ejercer sometimiento ni restricción los planos emocionales, afectivos, mentales del artista acorde con la naturaleza libre de estos planos. La propuesta se concentra en ese ritmo liberado y que tiene en el poeta a su incansable descubridor, su toma de posición es categórica al afirmar que:

Rompamos la vara de medir versos. Desmetriquemos y desrimemos. Fuera el sonsonete que nos hizo idiotas desde los días del colegio. Demos un puntapié al pasado, a la tradición, y a la muerte. Seamos niños... Empecemos otra vez a ver las cosas con ojos infantiles, para que descubramos nuevos matices y ritmos. Sobre todo, descubramos nuevos ritmos. El ritmo es todo: la armonía, la correspondencia de las palabras y las ideas, la correspondencia del espíritu con el cuerpo menudo e inmenso del Cosmos. (2002, p. 159)

Sin duda, su oposición del empleo de dos ritmos fónicos, la rima y el verso medido, se dirige también a criticar una formación poética y su enseñanza cimentada en esa tradición. Asimismo, en la metáfora del retorno a la niñez existe la imagen del poeta vinculado con el ludismo, vale decir, aquel que experimenta, descubre, disfruta, sin que medie entre él y su creación regla alguna. Ribera es contundente al poner de relieve el ritmo, puesto que le otorga un carácter de universalidad, ecumenismo; así como también la idea de ritmo

---

reflexiones sobre el ideario del verso libre. Asimismo, se puede inferir que las siguientes documentos afianzarán su elección por este verso, así como también harán ostensible el cambio que sobre la métrica, el ritmo y el verso se producen.

que se encuentra en el mundo y que debe ser descubierto por el artista. Similar propuesta se ha encontrado en el ideario de Abraham Valdelomar seis años antes en su *Belmonte, el trágico*, concretamente el planteamiento de un ritmo que habita en la realidad toda. Entonces, desde territorios y temporalidades diferentes, tanto Ribera como Valdelomar están en sintonía con la propuesta de un ritmo por descubrir y que trascienda, en el plano de las ideas, a toda cuestión métrica o de versificación.

Sin embargo, un punto que vuelve a actualizar Ribera sobre el ritmo está en su reconocimiento de la armonía; pero en este caso, pensado como una correspondencia entre las palabras y el pensamiento mas no en un aspecto fónico. Lo llamativo de esta idea radica en su cercanía con José María Eguren, evidentemente, el peruano no apuntaba directamente a la armonía, sino a la musicalidad como aquella que fundamentaba tal correspondencia. Por último, se infiere que para Ribera Chevremont el verso libre, diferente del verso basado en reglas, puede subsumir ritmos nuevos o que aún están por descubrirse; así como también está acorde con el plano síquico superior del artista.

Este conjunto de reflexiones permite comprender y trazar diálogo respecto del lugar de enunciación en el que se inscribe y desde el cual parte el ideario y también la práctica del verso libre en el Perú. Tal como se puede reconocer, los poetas peruanos estudiados están en sincronía con sus pares de otras zonas geográficas en el debate sobre este tipo de verso; así como también en la reformulación o el repensar sobre el ritmo del verso libre, de la tradición desde la que pueden partir y de la que se buscan alejar. Así, se diseña un lugar de enunciación complejo, dinámico, incluso contradictorio, en los años de la construcción de una moderna poesía; por supuesto, el Perú no estuvo exento de esta discusión.

### **4.3. Verso libre: cambios de paradigmas y sensibilidades**

El conjunto de reflexiones desde el ideario y la puesta en práctica del verso libre tanto de los poetas peruanos como hispanoamericanos en el contexto del modernismo y de la vanguardia marchó de manera paralela al desarrollo de una naciente teoría literaria encabezada por los pensadores del formalismo ruso desde 1915 hasta 1930, de una estilística literaria de cuño idealista que surge luego de la Primera Guerra Mundial con Karl Vossler y Leo Spitzer (Viñas, 2007), y de los medulares trabajos sobre el verso y la teoría métrica entre las que destaca la del dominicano Pedro Henríquez Ureña en esta parte del continente. Este marco, que abarca las tres primeras décadas del siglo XX, se

realizó, evidentemente, el estudio de los materiales métricos formales y de la concepción misma del ritmo a la vez que respondió también al cambio del paradigma del lenguaje en relación con el estudio de la literatura. Desde esta mirada, la formación del verso libre hispanoamericano, incluido el peruano, se muestra en sincronía no solo en el terreno de la creación o de los programas poéticos o de las artes poéticas; sino también con los estudios que buscaban explicar o sistematizar esta nueva práctica con el verso.

Se destaca, en función de los intereses de esta investigación, el trabajo titulado “En busca del verso puro” de Pedro Henríquez Ureña (2003) cuyos primeros planteamientos se gestan alrededor de 1926; año en el que, como ya se ha señalado, se ha consolidado la práctica del verso libre en el continente y se vivencia el periodo de las vanguardias históricas. El objetivo del teórico dominicano no está en buscar la esencia del verso como, acaso, su título podría revelar; lo que persigue es buscar en el verso al menos un elemento que se mantenga constante cuando se procede a reducirlo al mínimo común de un determinado idioma. Para lograr su propósito Henríquez Ureña revisa las constantes y tendencias de diferentes lenguas hasta arribar a la conclusión que en todas ellas existe como elemento común, a saber: la formación de series, de repeticiones; sin embargo, el elemento que se repite varía o difiere de una lengua a otra dada su condición prosódica. Vale decir, esas series o repeticiones ponen de relieve el ritmo del poema; porque dicho ritmo se fundamenta en la reiteración de un elemento base. Para el dominicano: “Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición” (2003, p. 449). En el caso del verso español y la cuestión del verso libre señala:

La historia de las letras españolas nos avisa que nuestro verso puede ceñirse a tres normas -la medida, el acento, la rima- o vivir libre de cualquiera de ellas. Los vanguardistas, ahora, nos gritan que debe libertarse de las tres. La actual invasión de los ejércitos del verso sin medida ni rima es para muchos desazón y plaga, es la lluvia de fuego, la abominación de la desolación. Pero es. (2003, p. 448)

En su afirmación se manifiesta el conflicto entre una tradición versificadora que plantea determinadas reglas para la composición del verso frente a la postura de los que abogan por el credo versolibrista. Pese a las valoraciones negativas que acarrea la práctica de la libertad absoluta sobre el verso, la posición de Henríquez Ureña permite inferir que este ejercicio ya se encuentra instalado, vale decir, existe a pesar de las críticas que genera, y es un hecho dado que amerita ser estudiado. Además, las ideas del dominicano son

también una manera de entender lo que sucedía en su país con las propuestas del verso libre del movimiento postumista.

Es importante señalar que el verso libre le permite comprender al estudioso dominicano que la hipótesis de un “verso puro”, o mejor dicho de una base común del verso, puede encontrar su modo de operación en la realidad misma de la composición del verso libre; porque está liberado de toda artificiosidad o excesos métricos. Esta realidad revela su función organizadora básica: un ritmo producto de la formación de series “semejantes o desemejantes” (2003, p. 449). Henríquez Ureña añade:

A la unidad rítmica, desnuda y clara, se atiene el verso libre a que se consagran hoy, en típica confluencia, poetas jóvenes de las más divergentes naciones occidentales. Si es verdad que nuestro tiempo cava hasta llegar a la semilla de las cosas para echarlas a que germinen de nuevo y crezcan libres; si el empeño de simplificación y de claridad toca a los fundamentos de los valores espirituales, y del valor económico, y de la actividad política, y de la vida familiar, ¿por qué no ha de tocar a las formas de expresión? Reducido a su esencia pura, sin apoyos rítmicos accesorios, el verso conserva intacto su poder de expresar su razón de existir. (2003, p. 463)

De la cita se pueden extraer cinco importantes ideas, la primera revela una conciencia de la práctica masificada del verso libre a nivel internacional; la segunda, que la práctica del verso libre es asumida por las nuevas generaciones de jóvenes poetas sobre los cuales, se infiere, existe la necesidad de renovación y de una nueva sensibilidad; la tercera, que muestra un verso libre cuya composición remite a un tipo de verso que no tiene el imperativo de obedecer a reglas o asirse de tecnicismos métricos; una cuarta idea permite comprender la razón de la adhesión de los nuevos poetas por el verso libre, a saber: se trata de un verso que responde a una sensibilidad nueva y que se percibe mucho más cercano a los creadores y que se aleja de las reglas o preceptivas vinculadas con una determinada institución. Así, el verso libre reformula la idea del ritmo separándolo de fórmulas o recetarios institucionalizados y opera con un ritmo fundado en la repetición, en la recurrencia, de las series (Henríquez Ureña, 2003, p. 464). Desde la mirada de Henríquez Ureña, es decir desde la óptica del estudioso de la versología, el verso libre no descarta el ritmo; por el contrario, pone de manifiesto no una pureza, sino una forma de operación, basada en la repetición, que es condición de todo verso. El verso libre recupera y coloca en un primer plano dicha condición. Finalmente, una quinta idea radica en el interés de la época en el que las ciencias estaban centradas en la búsqueda de los principios primeros o, en palabras del dominicano, “nuestro tiempo cava hasta llegar a la

semilla de las cosas” con la finalidad de estudiarlas y que vuelvan a tener un desarrollo y aportes nuevos; además, esta metáfora de llegar a la semilla también la extiende al terreno de las “formas de expresión” que involucra al ritmo, al verso mismo y a la realidad del verso libre. Así, este último se convierte en un resultado coherente con ese conjunto de estudios que retornan a la revisión de los principios y fundamentos; puesto que despojado de excesos formales revela su condición de repetición.

El artículo de Henríquez Ureña es una importante entrada para explicar el medular cambio en el marco de los estudios métricos que involucra ya no solo el estudio de las formas sino incluso a la propia institucionalidad académica literaria. Vale decir, se desarrolla un campo en el cual los recursos métricos son cuestionados y entran en conflicto; a saber: el rol de la rima, el acento de intensidad, la estabilidad de la medida silábica, el verso e incluso la propia noción de ritmo. Se produce, entonces, el cambio de paradigma que sobre la propia conciencia métrica existe; así como también la manera en la que esta se resitúa en el proceso de la formación del verso libre hispanoamericano y, por supuesto, peruano. Este proceso se gesta desde la propia conciencia métrica que se construye en el modernismo hispanoamericano, vale decir, a partir de la experiencia de ensayar diversas variantes y modificaciones sobre el verso, la colocación de los tiempos marcados, la recuperación de formas estróficas arcaicas o de otras tradiciones; vale decir, el modernismo construyó con sus innovaciones métricas una de sus más connotadas características, pero a la vez abrió dos caminos entre sus cultivadores: a) los que continuaron con la necesidad de exploración formal; y b) los que se petrificaron en el molde y que convirtieron los hallazgos métricos formales en regla, preceptiva, en institución. Si el modernismo, según Iván Schulman (1969), asume una actitud crítica que identifica las falencias de la tradición, entonces, toma la tarea de hacerse con una nueva, pero con la premisa vigente de ser también críticos con ella. Esta condición aunada a la influencia que ejerció el positivismo conduce al modernismo a una inestabilidad y cuestionamiento constantes de los principios sociales regentes; sin embargo, en el terreno de la métrica, tanto los que se ceñían a los hallazgos formales como los que continuaban en el plano de la experimentación encontraron una estabilidad, aunque precaria, para el desarrollo de su práctica literaria centrada en la poesía.

En la conciencia métrica del modernismo el ritmo desempeña un papel fundamental, puesto que si bien tiene, en un primer momento, una concepción lingüística o fónica, de manera progresiva alcanza, en un segundo momento, una dimensión que se integra a la amplia esfera de las actividades del sujeto, a su vida misma, en palabras de

Octavio Paz: “El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo” (1976, p. 29). La constante exploración con los elementos fónicos hace visible un ritmo que no solo es el equivalente de una cadencia o musicalidad externa o lograda generalmente en el estrato de la *elocutio* del poema; sino de toda una manera de concebir la organización del mundo. Siguiendo también a Octavio Paz, José Olivio Jiménez (1994) explica que en el desarrollo de la poesía modernista se origina un conflicto entre “la ley universal de la analogía y el imperativo de la ironía” (p. 34); en otras palabras, la primera configura una visión del mundo en el que su organización se basa en correspondencias, asociaciones, equivalencias, es decir, un mundo que posee un ritmo que se manifiesta ante el artista, el cual logra plasmarlo en sus creaciones; así, el poeta es un intérprete del ritmo que posee el universo. Entonces, operar con la regularidad de la medida silábica, con la potencia eufónica de las rimas, con las alternancias de los tiempos marcados, construir la armonía o la búsqueda de esa perfección formal del poema respondía a una concepción del mundo basada en la lógica de la analogía. Visto así, el aprendizaje de la métrica, del dominio de sus técnicas o procedimientos consistía estar preparados para asir con mayor eficiencia el ritmo del universo. Esta concepción o visión analógica del mundo también se evidenció en los poetas peruanos especialmente en Manuel González Prada, José María Eguren, Abraham Valdelomar; ellos también se mostraron, en una primera etapa, receptivos a un mundo que establecía correspondencias y en el cual el ritmo se convirtió en modelador del mundo. Sin embargo, esta visión de analogías colisiona con una cada vez creciente visión irónica del mundo, vale decir, una experiencia de mundo carente de unidad, aleatorio, lineal, escéptico; visión en el que las correspondencias ceden su lugar a realidades que despiertan la duda, la cautela. El ritmo eufónico, armónico, logrado con los recursos métricos tradicionales ahora apuntan a la fractura con disonancias, crecientes asonancias que tienden a abandonar la rima, experimentaciones con la polimetría, con la inserción de un registro lingüístico más cercano a la prosa o a la conversación cotidiana. Esta visión irónica del mundo también será vivenciada por los peruanos González Prada, Valdelomar y César Vallejo, incluso desde *Los heraldos negros*, que incorporarán de manera progresiva la cotidianidad, lo coloquial, los giros irónicos, la complejidad de las figuras retóricas, un lenguaje que tiende a la prosa; así como también las experimentaciones formales que oscilan entre la ruptura y el aferrarse a la tradición. En el terreno métrico, ahora tornado inestable, se establece el imperativo de buscar nuevos versos, de seguir experimentando en el taller,

ya no solo como innovación, sino también como imperiosa necesidad frente a un mundo en crisis que implícitamente exige una nueva forma del verso para asir su realidad.

En este contexto la práctica del verso libre se convierte en una reticente posibilidad para hacer frente a la visión irónica del mundo, justamente, a partir de ir en contra de la unidad/regularidad del poema. El verso libre como tal, al menos desde el ideario, busca ofrecer un poema no sujeto a reglas, flexible a diversos temas, giros y quiebres temáticos y formales, porque ya no se gobierna desde la mirada pitagórica del universo (Gullón, 1990). El verso libre, se insiste, es reticente posibilidad porque en su ficción de libertad absoluta los poetas modernistas que vivencian esta crisis entre ambas visiones (analógica e irónica) en su puesta en práctica no abandonan de manera definitiva una versificación aprendida o que remite a un ya fracturado mundo de correspondencias. Entonces, el verso libre en este periodo crítico será constante ensayo y propuesta por definir el nuevo vehículo-verso para el poema. Esta tarea, a la vez, se condice con la formación de una nueva sensibilidad que será la que se empieza a construirse con los modernistas y cuyo desarrollo, consolidación, se alcanza con la vanguardia.

Si la visión irónica del mundo que afronta el modernismo es un punto neurálgico para su propio desarrollo métrico-literario; en el contexto de las vanguardias hispanoamericanas la propuesta versolibrista del futurismo y su credo de las palabras en libertad se convirtieron en la implícita premisa para ejecutar las diferentes variantes o experimentaciones sobre el verso; porque además estas acciones representaban también una crítica a las formas literarias respaldadas por la institucionalidad (Verani, 1995). En este marco, la propuesta de la vanguardia pone de manifiesto que:

La nueva poesía desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial. (Verani, 1995, p. 10)

Estas propuestas de la nueva poesía, sin duda, no calzan en el verso medido y cuestionan cualquier tipo de ordenación tradicional avalada por la academia o correspondiente con una forma de organización que responde a una visión de mundo categorizada, jerarquizada. Estas características de la poesía vanguardista son afines con la práctica del verso libre, porque se presenta flexible y moldeable a las innovaciones y rupturas de la nueva conciencia métrica. Esta última, además, ya no responde a la concepción de una

alternancia entre tiempos fuertes y débiles o de lo regular e irregular, sino a la fluencia de una nueva dinámica que tenía como principal referente a la tecnología y su expresión maquinista. El verso libre desde las coordenadas de la vanguardia torna más factible su tarea transformadora sobre las formas literarias, asimismo, es importante reiterar un punto fundamental, a saber: la vanguardia no inventa el verso libre, la hereda de la práctica modernista, pero la despoja de todo tipo de ropaje métrico convencional o institucional con el objetivo de explotar las mayores posibilidades de realización que el adjetivo “libre” permite sobre este verso. Esta práctica heredada se fundamenta en el viraje que poetas formados en el seno modernista realizan hacia la vanguardia, en el caso peruano, del corpus estudiado, destacan César Vallejo y Juan Parra del Riego.

Tanto el verso libre de los modernistas como el verso libre de los vanguardistas aspiran llegar a ese ideal de libertad que este propone en su nomenclatura; por supuesto, los procedimientos métricos, formales y de experimentación son diferentes, porque también destaca la diferencia del sentido de libertad existente entre uno y otro. Así, para el modernismo, la libertad del verso libre implicó flexibilidad en los materiales fónicos (metros, rimas, tiempos marcados, estrofas, pausas) sin transgredir el perímetro de lo que socialmente se aceptaba como lo propio para la composición del poema, es decir, la presencia de un ritmo de base fónica. En cambio, para la vanguardia la libertad del verso libre implicó ruptura con relación a la dimensión eufónica del verso, al menos a la manera del modernismo precedente; así como también, la posibilidad de incorporar otras dimensiones (espaciales, tipográficas, visuales, etc.) que fracturan la concepción habitual del poema institucionalizado, vale decir, el objetivo consistió en cuestionar la forma misma del poema y uno de sus pilares: el ritmo. Este último no es descartado del poema versolibrista de la vanguardia, sino que existe la necesidad de que su concepción sea otra, es decir, se trató de un ritmo subjetivo, singular, propio del sujeto creador, por lo tanto único, y como tal no es susceptible de crear reglas sobre sí. Se produce un cambio relevante en la concepción del ritmo a partir de la presencia del verso libre, vale decir, se transita desde la construcción de su ritmo que se materializa como una expresión externa del sujeto en el poema –acaso como técnica, cercano al poema tradicional– hacia otro cuyo ritmo es la materialización de la interioridad del sujeto que adquiere forma sin la mediación de una técnica, solamente con la fluencia de su subjetividad o de su dimensión psíquica. Así, este ritmo se muestra diverso, vario, “libre”; porque responde también a la diversidad de los diferentes sujetos creadores.

La base de este cambio de sensibilidad y concepción tiene como soporte el proceso de modernización desarrollado desde 1870 hasta 1910 que expone Ángel Rama (1985). Dicho proceso tuvo seis principales factores, a saber: a) la especialización y autonomía de la práctica literaria que logró el artista a partir de su incorporar nuevas tradiciones literarias, así como también las propias de corte popular e americanista; b) el creciente avance económico que experimentaron las sociedades de América Latina manifestadas en la progresiva migración rural y extranjera europea que diseñó un nuevo rostro demográfico; c) la formación de un público alfabeto a partir de la diversificación de las escuelas y de la universidad, lo que generó un lector que apreciaba con mayor valía las manifestaciones artísticas; d) el desarrollo del periodismo que se convirtió tanto en un lugar de profesionalización para el escritor como en la evidencia de un público alfabeto que generó nuevas dinámicas de lectura mostrando su carácter plural; e) la reducción de la comunicación deferida en el intercambio de información y conocimiento entre las distintas latitudes del continente; realidad lograda gracias a la velocidad de los nuevos medios de comunicación; f) el fortalecimiento de la imagen de la literatura latinoamericana en espacios culturales europeos especialmente franceses con la observación de que este interés correspondía principalmente a los propios latinos instalados en estos espacios. Estos factores, posibilitaron en palabras de Ángel Rama:

La conciencia de una actualización histórica fue dominante entre los escritores, sean cuales hayan sido sus posiciones artísticas o filosóficas, robusteciendo la convicción de que América Latina estaba entrando de lleno en la modernidad, la cual se vivió, no como una crisis, sino como una pujante época de progreso y renovación. (1985, p. 92)

Tal como se observa de la cita, a diferencia de Iván Schulman (1969) y de Federico de Onís (2012), Rama señala la presencia de una percepción en los intelectuales latinoamericanos de sentirse parte del proceso de modernización que tanto anhelaron y no como parte de un periodo de crisis. Esta base sociocultural sirvió de marco a la visión analógica del mundo, concepción que permitió al artista, al poeta, en los terrenos de la creación apostar por las correspondencias, por revelar la armonía y unidad del mundo acorde con el progreso que se experimentaba. Sin embargo, a partir de 1910 la base sociocultural entra en conflicto a partir de las fracturas y desigualdades que el ansiado ingreso a la modernidad generó entre los sectores sociales tradicionalmente excluidos.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Esto no significa que anterior a este año no existieran conflictos, de lo que se trata es de señalar que a partir de dicha fecha ya se hacen más visibles estas problemáticas.

Vale decir, el crecimiento de un espíritu antioligárquico que se materializa en la revolución mexicana de 1910, así como también la existencia de una activa conciencia política en los grupos populares urbanos, a ello sumado el movimiento de la reforma universitaria cuyo interés se centró hacia una propuesta de educación orientada a dichos grupos (Osorio, 1988). Este desencanto de la modernidad permite comprender también el desarrollo de la visión de mundo del imperativo de la ironía que impregna a la poesía con un actitud crítica, sobre todo escéptica de las promesas de progreso. Para Nelson Osorio (1988), entre 1910 y 1920 se produce en América Latina conflictos, reestructuraciones y cambios que responden a la necesidad de una nueva sensibilidad que se avecina con las vanguardias y su tarea de romper con la desgastada sensibilidad modernista; sin embargo, en el ejercicio de esta ruptura no se evidencia una única propuesta programática, sino un crisol de estilos, de visiones, una permanente búsqueda por materializar su rechazo a la literatura anterior.

A partir de estas ideas, se puede explicar que la formación del verso libre en el Perú, inscrito en el espacio de la poesía hispanoamericana de las tres primeras décadas del siglo XX, comprendió los siguientes puntos: a) una conciencia de renovación y cambio en la poesía peruana que buscó insertarse en un contexto literario internacional a partir de la práctica del verso libre; b) la urgencia de transformar los conceptos desde los cuales se pensó el verso y sus elementos, dado que era la principal manera de teorizar, reflexionar o sistematizar su quehacer; así se evidencia la necesidad de resituar la conciencia métrica en el territorio peruano; c) la tensión, principalmente, entre dos sensibilidades de concepción del ritmo del poema que modelaron tanto en la práctica como en el ideario la composición sobre el verso libre; d) un relativo clima de estabilidad social y política que permitió la necesidad de pensar en el verso y sus formas en cuanto tales; e) la aparición de nuevos sujetos sociales que ingresaron en el campo literario limeño, en mayor número provenientes de las provincias, que de manera progresiva, se adhirieron al verso libre; ya que este último se percibió como equivalente de ruptura y modernidad; f) la práctica intencional y sostenida sobre el verso libre que permitió su desarrollo y consolidación en el campo literario peruano en sincronía con el modernismo y la vanguardia hispanoamericanas; g) la puesta en práctica del verso libre significó un rechazo explícito a las reglas de la métrica tradicional institucionalizada, sin embargo, dicho rechazo se fundamentó en el consciente manejo y aprendizaje de esta tradición versificadora; puesto que tanto para los poetas peruanos como para los hispanoamericanos no se puede romper con una tradición que se ignora o que no se

conoce, vale decir, los poetas peruanos versolibristas estudiados fueron grandes metricistas, diestros en el manejo del verso medido; este saber sobre los ritmos fónicos no desaparecen del verso libre: adquieren una función auxiliar.

Finalmente, la formación del verso libre en el Perú, con todos estos elementos, se puede comprender también en función de los conceptos de Raymond Williams (1980); por ejemplo, entre fines del siglo XIX e inicios del XX, existió una tradición dominante marcada por el perfeccionamiento métrico formal y sostenida por una base social oligárquica cuya preferencia cultural literaria se decantaba por lo hispánico. Así, se constituyó una tradición que desde su lógica de la selectividad institucionalizó un tipo de verso que sirvió de marco para las diferentes prácticas poéticas siempre y cuando no se transgredieran sus límites, vale decir, que el modo de operación de sus versos siguiera, aunque con flexibilidad, en las reglas de la versificación. Las prácticas iniciales con el verso de González Prada, Valdelomar, Eguren, Vallejo y Parra del Riego se inscriben dentro del marco de la tradición dominante; puesto que están siguiendo el peso de la tradición, pero a la vez asimilando un determinado aprendizaje. Sin embargo, cada uno de ellos, desde sus distintos espacios de enunciación empiezan a replantear y proponer alternativas que entran en conflicto con el verso dominante a partir de desestabilizar la regla o la norma de la perfección formal; así, el verso libre se convierte en posibilidad o alternativa, porque se sustenta en la elaboración de nuevas prácticas, significados y valores. Además, estas elaboraciones provienen de aquel conjunto de poetas que no fueron considerados como parte del circuito literario oficial e incluso sufrieron desdén o marginalidad; en otras palabras, la alternativa del verso libre se constituye en una práctica emergente que asume dos líneas, a saber: a) de continuidad, y b) de ruptura y oposición. En el caso de la primera línea, el verso libre se convirtió en una alternativa de una nueva continuidad, porque tanto su ideario como su práctica se centró en concebir un ritmo y mantener, al menos, uno de los ritmos fónicos fundamentales dentro de los lineamientos de la métrica dominante, a la par que ya se experimentaba con otras libertades en el verso. La alternativa del verso libre como continuidad en el espacio peruano representó una implícita estrategia de negociación, porque ofreció nuevas posibilidades de renovar el verso, pero dentro de los marcos de la tradición dominante: desenvolverse en dichos marcos confería la garantía de que su hacer se comprendiera como verso.

En el caso de la segunda línea, el verso libre se convirtió en alternativa de ruptura porque involucró un sustancial cambio de la concepción del ritmo y la incorporación de nuevos materiales en la composición del verso; así, se distancia del tipo de verso métrico

dominante respaldado por una institucionalidad. Es más, implica también una ruptura con relación a dicha institucionalidad, a sus reglas, preceptivas y lo restringido de su visión. Sin embargo, esta alternativa de verso libre de ruptura y oposición visibilizó de manera residual algún ritmo fónico en su puesta en práctica con una funcionalidad auxiliar, pero que de ninguna manera se convirtió en requisito o condición para que su presencia le otorgue el estatuto de verso. Visto así, el verso libre se forma en el campo literario peruano como continuidad y ruptura, como parte de un proceso dinámico de reflexión y práctica que se instalará en las siguientes décadas desde la novedad hasta convertirse en parte de la tradición dominante.

## CONCLUSIONES

1. La conciencia del verso libre en el Perú en los textos histórico-panorámicos demuestra que esta se formó alrededor de 1914 con Ventura García Calderón en el libro *La literatura peruana*. Vale decir, este crítico evidencia un determinado saber versolibrista de origen francés con la finalidad de evaluar y contrastar el trabajo del polirritmo sin rima de Manuel González Prada como posibilidad de práctica de verso libre. Si bien es cierto que García Calderón crítica y descalifica el tipo de verso ensayado por el poeta de *Exóticas*, ello ya demuestra que a partir de ese año estaba presente en el imaginario crítico peruano una idea sobre el verso libre. Con ello también se evidencia que en la formación de esa conciencia de la crítica sobre el verso libre Manuel González Prada tuvo un papel relevante.

2. La revisión de los textos histórico-panorámicos también demuestra que la siguiente referencia concreta acerca de la práctica versolibrista le pertenece a Augusto Tamayo Vargas; sin embargo, se produce cuatro décadas después de la publicación de García Calderón, pero con un autor diferente, a saber: Abraham Valdelomar, específicamente con el poema “Luna Park” cuya primera versión data de 1913. Lo relevante es que Tamayo detecta esta práctica en las primeras décadas del siglo XX, vale decir, el verso libre en el Perú de manera progresiva empieza a instalarse en el ejercicio poético peruano, aunque sin generar un interés categórico por parte de la crítica de la época.

3. El examen de las antologías enmarcadas entre 1910 y 1930 muestran en sus prólogos, comentarios o introducciones la ausencia de reflexión o mención alguna sobre el fenómeno versolibrista peruano. Sin embargo, resulta relevante que sí se antologan poemas que operan con el verso libre como es en el caso de Vallejo y Juan Parra del Riego, en cambio sobre González Prada no se recoge ningún polirritmo sin rima y sobre

Eguren y Valdelomar las antologías prefieren publicar sus perfeccionamientos formales o sus adhesiones a la versificación regular y no sus ejercicios versolibristas.

4. El interés de la crítica literaria peruana hacia la práctica del verso libre de este país es reciente, vale decir, los estudios se registran principalmente a finales del siglo XX con Herve Le Corre y en el caso del siglo XXI con Jim Anchante Arias y Renato Guizado Yampi. Los dos primeros trabajan el polirritmo sin rima de Manuel González Prada como alternativa y respuesta al verso libre, mientras que el tercero se centra en el estudio del verso libre en José María Eguren. Este interés, además, está en consonancia con nuevas metodologías de análisis y marcos teóricos nuevos que permiten identificar aportes relevantes en sus investigaciones.

5. El estudio de los ensayos, documentos, prólogos, cartas, artículos, entre otras fuentes, evidencia que en las primeras décadas del siglo XX peruano, existió una conciencia plena sobre el fenómeno del verso libre en los autores estudiados que no los dejó indiferentes; porque a partir de ello asumieron posturas de rechazo o de aceptación como renovación o como una forma más del verso, e incluso por optar por alternativas versales diferentes a su uso. Así, el ideario de los poetas estudiados demuestra que el verso libre, con sus posibilidades y límites, significó la necesidad de repensar sobre su naturaleza, sus características, su ritmo o de replantear aun la propia práctica poética con la finalidad de integrarlo a su quehacer poético. Con ello, se demuestra que el verso libre formó parte del proceso de modernización de la poesía peruana de principios del siglo pasado.

6. Existen dos momentos coexistentes en el plano de las reflexiones o del ideario de la formación del verso libre en el Perú. El primero, propone la concepción del verso libre a partir de una base fónica, es decir, a partir de la operación de los ritmos fónicos fundamentales. En esta concepción se inscriben Manuel González Prada y José María Eguren. En el segundo, se concibe un verso libre que se aleja, en el ideario, de la cuestión métrica y que apuesta por un verso libre que trabaja a partir de la dimensión afectiva, con el plano subjetivo del sujeto, con una técnica no limitada a una regla de versificación concreta; a esta visión pertenecen Abraham Valdelomar, César Vallejo y Juan Parra del Riego. Asimismo, estos dos momentos coexisten, se interrelacionan y constituyen, desde el ideario, una toma de posición con relación a la práctica versolibrista, dado que González Prada y Juan Parra del Riego se diferencian asumiendo el polirritmo sin rima;

mientras que Eguren, Valdelomar y Vallejo optan por el verso libre sin la tarea de buscar un nuevo nombre para esta práctica, pero cada uno de ellos desde sus propias convicciones sobre este verso. Realidad que revela el carácter heterogéneo del pensamiento peruano en la formación del verso libre.

7. El carácter heterogéneo del pensamiento sobre el verso libre tuvo un punto de convergencia en el ritmo, no porque los autores estudiados coincidan en la misma idea; sino por la importancia que para cada uno de ellos tiene en el poema. Así, para González Prada la naturaleza acentual del ritmo incluso se extiende al verso libre; es este elemento el que lo sigue inscribiendo en las coordenadas del verso y del poema. Para Eguren el ritmo asociado a la musicalidad es el factor que permite la cohesión o unidad del poema que incluso abarca al versolibrista. Para Valdelomar, el poeta aprehende el ritmo que se halla en la naturaleza, en el cosmos, y a la vez es modelado por dicho ritmo. En el caso de César Vallejo, el ritmo inicialmente estuvo relacionado con los aspectos métricos, sin embargo, su concepción gira hacia un ritmo que obedece a la sensibilidad del artista, a su singularidad, a su ritmo interior como expresión vital, y a partir de ello organiza los materiales para la composición del poema. Para Juan Parra del Riego el ritmo es la manifestación de la pluralidad, de la diversidad, con la que se trabaja en el poema; así como también el resultado del hacer del poeta que asume representar la realidad tecnológica de su tiempo; por ello, el ritmo traduce la dinamicidad de dicha realidad.

8. La puesta en práctica del verso libre en los autores estudiados evidencia un carácter heterogéneo, puesto que es un verso que está en formación y no posee una tradición previa a partir de la cual recoger los elementos para construir sus versos libres. Por ello, cada uno de los poetas revisados, en el plano de la práctica, experimenta y configura su verso libre a partir de las particularidades que consideren pertinente; así procederán a operar con la conservación de, al menos, un ritmo fónico fundamental, dado que este permite mantener el ejercicio versolibrista en las coordenadas del verso o de lo que se concibió como poema en su contexto. Asimismo, se evidencia el empleo de paralelismos, repeticiones, estructuras iterativas que permiten generar un ritmo de pensamiento o de base semántica que buscó constituirse en una alternativa a los ritmos fónicos. En estas dos realidades, en sus préstamos y transiciones, se desarrolló la práctica del verso libre en el Perú en su proceso de formación.

9. Los análisis realizados en poemas concretos muestra que dos son los elementos medulares en el armado del verso libre de ritmos fónicos, a saber: la rima y los grupos rítmicos semánticos. Cada uno de ellos con sus propias particularidades, es decir, en el caso de la rima –elemento perceptible que generalmente se asocia al poema– se presenta tanto en sus modalidades asonante, consonante, aguda e incluso ausente de los versos o con una funcionalidad reducida al mínimo que no permite identificar una continuidad fónica entre los versos. Esto revela también el carácter polémico que se tuvo hacia la rima como el equivalente de una práctica vinculada al verso tradicional y su rechazo, desuso, entendido como superación y ruptura con un tipo de práctica anterior. En el caso de los grupos rítmicos semánticos, en ausencia o reducción de los demás elementos fónicos a una funcionalidad mínima, construyen series o secuencias que permiten generar la idea de continuidad o repetición que resulta fundamental en la construcción del ritmo del poema versolibrista. Los análisis demuestran que los grupos rítmicos semánticos cumplen un papel medular en la generación del ritmo en los poemas de los cinco autores revisados, y que, evidentemente, cada uno de ellos trabaja con dichos grupos de una manera particular.

10. El factor de la polimetría se manifiesta en los poetas estudiados de dos diferentes maneras. En la primera, se trabaja una polimetría que opera tanto con versos de arte menor, mayor, como con versos que incluso alcanzan las dieciséis sílabas métricas; a este grupo pertenecen José María Eguren y César Vallejo. En la segunda, existe una mayor diversidad de la medida silábica que incluso lleva a ser mayor o igual a las veinte sílabas métricas, realidad que podría indicar el trabajo con el versículo; sin embargo, estas extensas medidas no son las dominantes en los poemas. Es importante subrayar que el empleo de estas extensas medidas muestra que su organización a nivel acentual posee una singular regularidad; puesto que operar con tales versos podría generar el cuestionamiento de si realmente debieran ser considerados como tales y por ello se identifica dicha regularidad acentual para garantizar su estatuto de verso, por esta razón, se reitera, su presencia no es dominante; a esta práctica pertenecen Abraham Valdelomar y Juan Parra del Riego.

11. Una particular y tercera posibilidad con relación a la polimetría la representa Manuel González Prada, quien en sus polirritmos sin rima trabaja con un predominio ya sea de medidas silábicas pares o impares. Asimismo, son escasos sus poemas en los que se

trabaje con ambas, y de hacerlo lo ejecuta en estrofas separadas. Esta conciencia de realización no está presente en los demás poetas, sólo en el autor de *Exóticas*. El examen demuestra que esta manera de operar está en relación directamente proporcional con la composición de los “elementos rítmicos” que González Prada emplea en el verso polirritmo. En otras palabras, que las estrofas de medidas silábicas pares o impares le permiten obtener diferentes, aunque limitadas, combinaciones de dichos elementos rítmicos.

12. El trabajo con el polirritmo tanto de González Prada como de Juan Parra del Riego se convierten en prácticas que no guardan relación o influencia. Si bien es cierto que los dos adoptan ese término como respuesta alternativa al verso libre, sus formas de practicarlos difieren desde la presencia de la rima hasta en la manera en la que trabajan con los ritmos ya sean estos los “elementos rítmicos” o los grupos rítmicos semánticos. Vale decir, en el caso de la rima, mientras que González Prada prescinde de su uso, Parra del Riego la emplea en sus diversas modalidades e incluso hasta puede no utilizarla; para este último la rima es un elemento más con el que puede operar en la composición de su verso. En el caso de los elementos rítmicos, González Prada los considera fundamentales para generar el ritmo de su verso polirritmo, que justamente trabaja con la variedad; pero cuya combinatoria genera un número limitado de posibilidades, así, su polirritmo ofrece un inventario cerrado de series y secuencias de sus elementos que encuentran justificación en su propia teoría rítmica. Mientras que en el caso de Juan Parra del Riego, los grupos rítmicos semánticos en su polirritmo presentan un mayor número de combinaciones posibles a partir también de la mayor diversidad de las medidas silábicas que emplea en sus estrofas; así como también en la mayor extensión que tienen sus poemas comparados con los de González Prada. A ello se suma que sus prácticas con el polirritmo se inscribieron en espacios de enunciación diferentes, a saber: Manuel González Prada en el modernismo y Juan Parra del Riego en la vanguardia.

13. En la formación del verso libre en el Perú se identifican dos etapas. La primera se desarrolla entre 1910 y 1919, comprende las primeras prácticas así como también las primeras reflexiones sobre el quehacer versolibrista; además, en esta etapa el empleo de los ritmos fónicos tiene un rol fundamental en la composición de este verso que revela el aprendizaje de los poetas peruanos en la versificación tradicional. Esta primera etapa constituye un periodo formativo, de experimentación y de tránsito basado en la

composición de un verso libre llevado siempre hasta los límites permitidos de los elementos fónicos; puesto que significaron sus materiales de base. La segunda etapa se desarrolla a partir de 1919, constituye la consolidación de la puesta en práctica del verso libre enmarcado en el contexto de las vanguardias históricas. En esta segunda etapa el rol de los ritmos fónicos se torna auxiliar y se recurren a otros elementos como los paralelismos, la repeticiones, la tipografía, la visualidad, el trabajo con el espacio, etc.; el empleo de estos elementos tiene su fundamento en el cambio de concepción de la noción de ritmo ya no condicionada a la definición métrica-fónica, sino orientada hacia una conceptualización subjetiva, interior, afectiva del creador.

14. La formación del verso libre en el Perú formó parte de un proceso mayor de desarrollo y consolidación del verso libre en el campo hispanoamericano. Visto así, no constituyó una práctica y reflexión aisladas, por el contrario, se inscribió en el diálogo y debate sobre este sistema versal así como también estuvo en sincronía con las principales discusiones sobre el carácter polimétrico, el rol de las rimas, el cambio en la concepción del ritmo, la necesidad de renovar y modernizar la poesía, la aparición de una nueva sensibilidad poética. Vale decir, con un conjunto de preocupaciones que resultaron transversales a nivel continental y que evidenciaron el carácter internacional del fenómeno versolibrista al que también perteneció el Perú.

15. Finalmente, el verso libre en el Perú representó una toma de posición con relación a la tradición del verso medido, sus reglas o preceptivas, es decir, una institucionalidad que diseñó los parámetros de los significados y valores que asumió el verso o el poema en general. Esta toma de posición implicó una negociación sobre la composición del verso libre entre 1910 y 1919, que significó desarrollar su renovación sin establecer una ruptura definitiva de los límites planteados por la institucionalidad. Sin embargo, esta toma de posición a partir de 1919, sobre la base de una creciente vanguardia poética, logró trocar la renovación por ruptura y oposición de la tradición versificadora dominante y de los materiales empleados en la elaboración del verso libre; así como también, rediseñar los significados y valores de dicho verso con la finalidad de responder a la nueva sensibilidad poética imperante incluso más allá de las fronteras peruanas. Visto así, la formación del verso libre en el Perú se concibe como continuidad y ruptura: continuidad en relación con una institucionalidad que le permitió experimentar dentro de los límites permitidos; y ruptura al superar estratégicamente las limitaciones para convertirlas en discurso de

oposición y rechazo; aunque en la práctica evidenciara de manera residual algún elemento que remite a la versificación anterior pero de funcionalidad auxiliar sin que afecte la condición dominante de ruptura.

## BIBLIOGRAFÍA

### Primaria

- Batista, T., & Palés Matos, V. (2002). Manifiesto euforista. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II* (pp. 155-156). Iberoamericana.
- Beltroy, M. (1921). *Las cien mejores poesías líricas peruanas*. Euforion.
- Borges, J. L. (2009a). Anatomía de mi “Ultra”. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V* (p. 171). Iberoamericana.
- . (2009b). A quien leyere. Prólogo a *Fervor de Buenos Aires*. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V* (pp. 192-193). Iberoamericana.
- Eguren, J. M. (2015a). *Poesías completas*. Academia Peruana de la Lengua – Biblioteca Abraham Valdelomar.
- . (2015b). *Prosa completa*. Academia Peruana de la Lengua – Biblioteca Abraham Valdelomar.
- Galíndez, B. (2009). Manifiesto. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V* (pp. 166-167). Iberoamericana.
- García Calderón, V. (1914). *Parnaso peruano*. Casa Editorial Maucci.
- . (1910). *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruano*. Sociedad de ediciones literarias y artísticas.
- García Solano, A. A. (2002a). Manifiesto Postumista. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II* (pp. 104-105). Iberoamericana.
- . (2002b). Del movimiento postumista hispanoamericano. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II*, (pp. 111-112). Iberoamericana.
- González Prada, A. (1916). La hora de la sangre. *Colónida*, 1(1), 19-25.

- González Prada, Manuel. (1985a). *Obras. t. I. vol. 1*. Ediciones COPÉ.  
 . (1985b). *Obras. t. I. vol. 2*. Ediciones COPÉ.  
 . (1986). *Obras. t. II. vol. 3*. Ediciones COPÉ.  
 . (1988). *Obras. t. III. vol. 5*. Ediciones COPÉ.  
 . (1989a). *Obras. t. III. vol. 6*. Ediciones COPÉ.  
 . (1989b). *Obras. t. III. vol. 7*. Ediciones COPÉ.
- Guillén, A. (1930). *Breve antología peruana*. Editorial Nascimento.
- Hidalgo, A., Huidobro, V., & Borges, J. L. (2007 [1926]). *Índice de la nueva poesía americana*. Sur Librería Anticuaria.
- Huidobro, V. (2003). *Obra poética*. Pontificia Universidad Católica del Perú – Colección Archivos.
- Inojosa, J. (2002). El “Postumismo”. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II* (pp. 113-115). Iberoamericana.
- Las voces múltiples*. (1916). Librería Francesa Científica E. Rosay.
- Lugones, L. (2009). Prólogo de la primera edición de *Lunario sentimental*. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo V* (pp. 161-165). Iberoamericana.
- Moreno Jimenes, D. (2002). Preliminar a “Fantaseos”. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II* (pp. 106-110). Iberoamericana.
- Marinetti, F. T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del Cotal.
- Parra del Riego, J. (2016). *Obra reunida*. Biblioteca Abraham Valdelomar – Academia Peruana de la lengua.
- Ribera Chevremont, E. (2002). El hondero lanzó la piedra. En G. Mendonça, & K. Müller (Eds.), *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II* (pp. 159-160). Iberoamericana.

- Valdelomar, A. (2000a). *Obras completas. Tomo 1*. Ediciones COPÉ.  
 . (2000b). *Obras completas. Tomo 2*. Ediciones COPÉ.  
 . (2000c). *Obras completas. Tomo 3*. Ediciones COPÉ.  
 . (2000d). *Obras completas. Tomo 4*. Ediciones COPÉ.

- Vallejo, C. (1954). *El romanticismo en la poesía castellana*. Pablo Villanueva Editor.  
 . (1973). *El arte y la revolución. Tomo Segundo*. Mosca Azul.  
 . (1982). *Epistolario general*. Pre-Textos.  
 . (2011). *Poemas completos*. Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.  
 . (2016 [1922]) *Trilce*. Academia Peruana de la Lengua. Edición facsimilar.

## Secundaria

- Almeyda Munayco, J. (2017). *Ortometría de González Prada y la tradición teórica literaria de la rítmica del verso castellano*. En G. Flores (Ed.), *Poesía, pensamiento y acción en Manuel González Prada* (pp. 71-90). Editorial Cátedra Vallejo.

- Anchante Arias, J. (2018). *El simbolismo francés y la poesía peruana: Nicanor della Rocca de Vergalo, Manuel González Prada y José María Eguren* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.  
[http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/9609/Anchante\\_aj.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/9609/Anchante_aj.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

- Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones.

- Corre, H. L. (1999). Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano). En G. Areta, H.L. Corre, M. Suárez, & D. Vives (Eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ruptura(s)* (pp. 111-143). Editorial Verbum.  
 . (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Editorial Gredos.

- Delgado, W. (2008). El postmodernismo y Abraham Valdelomar. En W. Delgado, *Obras completas. t. IV. Para vivir mañana. Ensayos y conferencias de literatura* (pp. 243-266). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.  
 . (1984). *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. RIKCHAY.

- Fernández Cozman, C. (2005). *La soledad de la página en blanco*. Facultad de Letras y Ciencias Humanas – Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- García Calderón, V. (1986 [1914]). La literatura peruana. En V. García Calderón, *Obras escogidas* (pp. 5-97). Ediciones EDUBANCO.
- Guizado, R. (2017). *Detalle, ritmo y sintaxis en la poesía de José María Eguren*. Academia Peruana de la Lengua.
- Lauer, M. (2003). *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Instituto de Estudios Peruano.
- Lergo Martín, I. (2008). *Antologías poéticas peruanas (1853-1967). Búsqueda y consolidación de una literatura nacional*. Universidad de Sevilla.
- Lino Salvador, L. E. (2013). *El ritmo y la modernización de la lírica peruana. Los caso de González Prada, Eguren y Valdelomar*. Universidad San Ignacio de Loyola.
- . (2017). La formación del verso libre en la poesía peruana: el caso de Manuel Gonzáles Prada. *Entre caníbales. Revista de literatura*, 1(3), 41-53.
- . (2021a). El verso libre en “Poema de la yolatría” de *Suenan timbres* de Luis Vidales. *Estudios de literatura colombiana*, 48(1), 171-189.  
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a11>
- . (2021b). Poética del verso libre en el *Boletín Titikaka*. En G. Di Laura, & K. Ibarra, (Eds.), *Descalzar los atriles: vanguardias literarias en el Perú* (pp. 101-119). Universidad Autónoma Metropolitana – Editora Nómada.  
<https://doi.org/10.47377/vangal.5>
- Mariátegui, J. C. (1992 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Amauta.
- Martos, M., & Villanueva, E. (1989). *Las palabras de Trilce*. Seglusa Editores.
- Mead, R. (1959). *Temas hispanoamericanos*. Ediciones Andrea.
- Monguió, L. (1953). El agotamiento del modernismo en la poesía peruana. *Revista Iberoamericana*, 36(XVIII), 227-267.
- Ramos, M. (2018). Arte y ciencia de la poesía: *Minúsculas* (1901) y *Exóticas* (1911) de Manuel González Prada. *Entre caníbales. Revista de literatura*, 2(8), 145-161.

- Riva Agüero, J. (1905). *Carácter de la literatura del Perú independiente*. [Tesis para optar el grado académico de bachiller]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Sánchez, L. A. (1989a [1928-1936]). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo III*. EMI Editores.
- . (1989b [1928-1936]). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú. Tomo IV*. EMI Editores.
- Tamayo, A. (1976 [1953-1954]). *Literatura peruana. Tomo II*. Librería Studium,
- Tauzin, I. (2006). Crítica genética de “Notas acerca del idioma” y un apéndice sobre “Nuestros ventrales”. En I. Tauzin (Ed.), *Manuel González Prada: escritor de dos mundos* (pp. 287-302). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Vives, D. (1999). Rítmicas hispanoamericanas. En torno a Rubén Darío y César Vallejo. En G. Areta, H.L. Corre, M. Suárez, & D. Vives (Eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ruptura(s)* (pp. 52-70). Editorial Verbum.
- Vydrová, H. (2000). Las constantes y las variantes en la poesía de César Vallejo: *Los heraldos negros*. En R. Hernández Novas (Ed.), *César Vallejo. Valoración múltiple* (pp. 301-345). Instituto Caro y Cuervo – Casa de las Américas.

### **Complementaria**

- Balbín, R. (1968). *Sistema de rítmica castellana*. Editorial Gredos.
- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Instituto Caro y Cuervo.
- Bueno, R. (1998). La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXIV(48), 25-37.
- Bourdieu, P. (1989-1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, (25-28), 20-42.
- Bürger, P. (1977). *Teoría de la vanguardia*. Península Ediciones.

- Concha Correa, Fernando. (2015). *Fundamentos para una teoría del ritmo poético* [Tesis para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura]. Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/145194>
- Domínguez Caparrós, J. (1999). *Diccionario de métrica española*. Alianza Editorial.
- . (1999b). El modernismo en la formación del verso español contemporáneo. En G. Areta, H.L. Corre, M. Suárez, & D. Vives (Eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ruptura(s)* (87-110). Editorial Verbum.
- Eagleton, T. (2010). *Cómo leer un poema*. Ediciones Akal.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*. Seix Barral.
- García-Bedoya, C. (2012). *Indagaciones heterogéneas. Estudios sobre literatura y cultura*. Grupo Pakarina.
- Grünfeld, M. (2005). *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Ediciones Hiperión.
- Gullón, R. (1990 [1963]). *Direcciones del modernismo*. Alianza Editorial.
- Henríquez Ureña, Pedro. (2003). En busca del verso puro. En P. Henríquez Ureña, *Obras completas. Tomo III. Estudios métricos* (pp. 445-463). Editora Nacional.
- Jaimes Freyre, R. (1957). *Poesías completas*. Ministerio de Educación y Bellas Artes.
- Jauralde Pou, P. (2004). Verso libre y verso irregular. *Voz y letra*, XV(2), 115-128.
- Jiménez, J. O. (1994). *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Ediciones Hiperión.
- López Hernández, M. (1998). *El soneto y sus variedades*. Ediciones Colegio de España.
- Martínez Cantón, C. (2019). El silencio del verso. La pausa y sus implicaciones métrico-estilísticas. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, XVII(17), 55-81.

- Martino, P. (1948). *Parnaso y simbolismo*. Editorial el Ateneo.
- Meschonnic, H. (1999). Transformar la teoría del ritmo ¿por qué y para qué? En G. Areta, H.L. Corre, M. Suárez, & D. Vives (Eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ruptura(s)* (pp. 25-36). Editorial Verbum.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. Universidad Autónoma de México.
- Navarro, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Ediciones Guadarrama.
- Onís, F. (2012 [1934]). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Renacimiento.
- Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Arco Libro.  
 . (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Gredos.
- Paz, O. (1976). *Cuadrivio*. Editorial Joaquín Mortiz.
- Quilis, A. (1989). *Métrica española*. Editorial Ariel.
- Rama, A. (1985). *La crítica de la cultura en América Latina*. Biblioteca Ayacucho.
- Rodríguez Adrados, F. (2015). Lírica arcaica coral. En J.A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega* (pp. 168-184). Cátedra.
- Sáinz de Medrano, L. (2008). La poesía del siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias. En T. Barrera (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III* (pp. 483-497). Cátedra.
- Schulman, I. (1969). *El modernismo hispanoamericano*. Centro Editor de América Latina.

- Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas*. Cátedra.
- Serna, M., & Castany, B. (2008). *Antología crítica de poesía modernista hispanoamericana*. Alianza Editorial.
- Solanas Jiménez, M. (2011). *La poética futurista*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Tinianov, I. (1999). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 89-101). Siglo XXI Editores.
- Torre, E. (1999). *El ritmo del verso. (estudios sobre el cómputo silábico y distribución acentual a la luz de la Métrica Comparada, en el verso español moderno)*. Universidad de Murcia.
- Varela, E., Moíño, P., & Jauralde, P. (2005). *Manual de métrica española*. Editorial Castalia.
- Verani, H. (1995). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica.
- Viñas Piquer, D. (2007). *Historia de la crítica literaria*. Ariel.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.