

EL VERSO LIBRE EN “POEMAS DE LA YOLATRÍA” DE SUEAN TIMBRES DE LUIS VIDALES*

THE FREE VERSE IN “POEMAS DE LA YOLATRÍA” OF *SUEAN TIMBRES* BY LUIS VIDALES

Luis Eduardo Lino Salvador¹

* **Cómo citar este artículo:** Lino Salvador, L. (2021). El verso libre en “Poemas de la yolatría” de Suenan timbres de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 171-189. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>
luis.lino@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Resumen: Este artículo estudia los elementos que configuran el verso libre en la sección “Poemas de la yolatría” de *Suenan timbres* de Luis Vidales desde el enfoque teórico de la versología moderna. La hipótesis plantea que en su verso libre se actualizan metros del verso tradicional, así como también se opera creativamente con grupos rítmicos semánticos y paralelismos en su construcción. El trabajo desarrolla el análisis estructural desde el plano formal de los cuatro poemas de dicha sección, luego la interpretación del poema “El hueco” y, finalmente, las conclusiones.

Palabras clave: Luis Vidales; *Suenan timbres*; poesía colombiana; verso libre.

Abstract: This article studies the elements that make up free verse in the section “Poemas de la yolatría” of *Suenan timbres* by Luis Vidales from the theoretical approach of modern versology. The hypothesis proposes that in his free verse meters of the traditional verse are updated; as well as creatively operating with semantic rhythmic groups and parallels in their construction. The work develops the structural analysis from the formal plane of the four poems in said section, then the interpretation of the poem “El Hueco” and, finally, the conclusions.

Keywords: Luis Vidales; *Suenan timbres*; Colombian poetry; free verse.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 10.08.2020

Aprobado: 31.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



La práctica del verso libre se inició con en el modernismo hispanoamericano.¹ El consenso sobre su surgimiento apunta a Ricardo Jaimes Freyre con dos textos concretos: *Castalia bárbara* (1899) y *Leyes de versificación castellana* (1912). En ellos se identifican respectivamente la puesta en práctica y la discusión teórica de la naturaleza del verso libre o polimorfo en su terminología. Así, en Jaimes Freyre se encuentra una conciencia plena del quehacer y de la reflexión sobre dicho sistema versal.²

Si el modernismo hispanoamericano constituye el proceso de formación del verso libre, la vanguardia fue el escenario en el cual su práctica se consolida y se convierte en el sistema versal acorde con las nuevas temáticas y preocupaciones como lo plantea, por ejemplo, Vicente Huidobro en su “Prefacio” a *Adán* (1916).³ Ya para el año de 1926, en la antología *Índice de la nueva poesía americana*, prologado por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, se ofrecía una muestra representativa de la consolidación de la vanguardia en esta parte del continente, así como el predominio de la práctica del verso libre. En esta antología, el único poeta colombiano seleccionado fue Luis Vidales con *Suenan timbres* (Villegas-Restrepo, 2017, p. 467). Con ello se evidencia que la importancia del poemario de Vidales no solo se dio a nivel del circuito literario colombiano —pese a la conflictiva recepción que generó su publicación—, sino también en un contexto de enunciación mayor como el hispanoamericano.

El verso libre, entonces, se convierte en uno de los rasgos dominantes de la poesía hispanoamericana en las primeras décadas del siglo xx. En este marco, resulta válido estudiar e identificar las características del verso libre que se desarrollan en *Suenan timbres* desde el enfoque de la versología moderna; específicamente sobre la sección titulada “Poemas de la yolatría”, dado que es la única que se mantiene sin

¹ Las primeras manifestaciones en Hispanoamérica se encuentran, aunque no exentas de debate, en la desaparecida plaqueta de Carlos Alfredo Becú titulada *En la plenitud del éxtasis*; esta referencia la brinda Rubén Darío y sus versos son citados por Max Henríquez Ureña (Paraíso, 1985, p. 100).

² El verso libre fue una práctica continental que se evidenció además en la poesía del nicaragüense Rubén Darío, en la del argentino Leopoldo Lugones o en la de los peruanos José Santos Chocano y Manuel González Prada (Paraíso, 1985; Domínguez Caparrós, 1999). En el contexto de la poesía colombiana, resalta la figura paradigmática de José Asunción Silva con su clásico poema “Nocturno”, que en la tipología de la versología española Isabel Paraíso (2000) corresponde con “el verso de cláusulas libre” (p. 193).

³ Con similar intencionalidad, en 1922, el mexicano Manuel Maples Arce con el poemario *Andamios interiores. Poemas radiográficos* utilizó el verso libre con el objetivo de ser el vehículo acorde con una estética que capturaba el presente y el inmediatismo. En la Argentina, Jorge Luis Borges con *Fervor de Buenos Aires* (1923) también hacía gala del manejo del verso libre; y un año antes *Trilce* (1922) de César Vallejo desencadenaba la mayor ruptura de la poesía no solo peruana, sino también hispanoamericana.

añadidos con relación al libro original del año 1926.⁴ Las herramientas teóricas y metodológicas empleadas se basan principalmente en las propuestas que sobre el verso libre elabora Oldrich Belic (2000), en la tipología que traza Isabel Paraíso (2000) para este sistema versal escrito en español y en los manuales de métrica española de Antonio Quilis (1989) y de Elena Varela, Pablo Moíño y Pablo Jauralde (2005).

El verso libre en “Poemas de la yolatría”

Antes de analizar el verso libre en los “Poemas de la yolatría”, resulta importante definir qué se comprende por este tipo de verso. Según la propuesta de Belic (2000), desde el punto de vista métrico, “la expresión *verso libre* designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen [l]a norma está reducido al *mínimum*” (p. 553). En otras palabras, elementos tales como la medida silábica, el acento de intensidad, la rima, la estrofa, las recurrencias semánticas, sintácticas, léxicas, entre otros, generadores del impulso métrico cumplen en el verso libre una función reducida en contraste con la que desempeñan en el verso tradicional.

Esta definición también plantea precisar la noción de impulso métrico, el cual se concibe a partir de la noción de previsibilidad, expectativa, continuidad. Vale decir que el impulso métrico se genera a partir de una determinada organización de un verso que será capaz de percibirse análoga o equivalente en los siguientes versos (Belic, 2000, p. 42); así, el impulso métrico se identifica previsible, esperable, en los demás. Sin embargo, si el impulso métrico se reiterara de forma mecánica en el poema, este se tornaría monótono, cansino. Por ello, aquel se actualiza con la irrupción del momento de expectativa frustrada, que consiste en la ruptura o fractura de la previsibilidad. Este hecho potencia tanto rítmica como semánticamente al poema (Belic, 2000, p. 45). Con estos conceptos, entonces, se procede a analizar el verso libre en la sección “Poemas de la yolatría”: la identificación del *mínimum* de elementos que configura el impulso métrico será clave para comprender la construcción de su verso libre.

Son cuatro los poemas que conforman dicha sección: “Filosofía de los ademanes”, “Perpetuum mobile”, “La arboleda y la lógica” y “El hueco”. Todos ellos destacan por su evidente polimetría y porque sus medidas silábicas oscilan entre los bisílabos y

⁴ A la segunda edición de 1976 se le incorporan tanto nuevos textos a las secciones “Curva” y “Estampillas” como una nueva sección titulada “Los importunos” (Zuluaga Hernández, 2016, p. 129).

los alejandrinos. Sin embargo, reducir únicamente el verso libre a la heterogeneidad del metro no es una evidencia concluyente. Se necesita profundizar en ello y en otros elementos capaces de diseñar el impulso métrico. En esa línea, el análisis métrico conlleva, en primer lugar, que los metros empleados tanto por su medida silábica como por la disposición de sus tiempos marcados (acentos de intensidad) evidencian la actualización de metros que pertenecen a la versificación tradicional, la cual formó parte de los primeros años de aprendizaje de Vidales, como se puede evidenciar su soneto alejandrino “A un vaso chino”.⁵ La revisión detallada de los “Poemas de la yolatría” revela que su verso libre posee un sustrato basado en metros clásicos. Así, por ejemplo, los versos predominantes son los heptasílabos, enneasílabos, octosílabos, tetrasílabos, en dicho orden; además, están combinados entre sí y con otras medidas silábicas como bisílabos, un trisílabo, pentasílabos, hexasílabos, un decasílabo, endecasílabos, un tridecasílabo y un alejandrino. Importante diversidad que le permite a Vidales una libertad de posibilidades combinatorias, pero que en la práctica también se identifican rasgos de las formas de composición del verso tradicional. Un primer ejemplo se presenta con el empleo del heptasílabo, que se manifiesta en los poemas con sus variantes heroica, enfática y mayoritariamente melódica, unidos con tetrasílabos (“Filosofía de los ademanes”, “Arboleda y lógica”) y pentasílabos (“Perpetuum mobile”) que frecuentemente se reconocen en la lírica tradicional (Varela, Moíño y Jauralde, 2005, pp. 126-148). Además, Vidales también emplea el heptasílabo vacío (p. 148) —vale decir, aquel que solo posee un tiempo marcado en la sexta sílaba—, tal como se produce en dos versos consecutivos de “Filosofía de los ademanes”: “sobre sus ademanes. / Y que los ademanes” (Vidales, 2017, p. 47),⁶ que además construyen un paralelismo relevante a nivel del contenido del poema dado, pues son los únicos versos que repiten parte del título. Asimismo, no es gratuito que Vidales opte por esta construcción y que permita percibir el tópico relevante de dicho poema en versos heptasílabos vacíos, es decir, que el único acento de intensidad enfaticese, remarque, en la clave del análisis de dicho poema. Un segundo ejemplo se presenta con los

⁵ Vidales señala en “Confesión de un aprendiz de siglo” (1976) que alrededor de los 15 y 16 años escribió un conjunto de veinte poemas en los que se evidenció su asimilación a la métrica modernista. Asimismo, de dicho conjunto destaca “Doña noche” y “A un vaso chino” (Vidales, 2017, pp. 214-215), es decir, poemas que fueron escritos entre 1919 y 1920, seis años antes de la publicación de *Suenan timbres* (1926).

⁶ Bien puede pensarse que dichos versos buscan el apoyo de un tiempo marcado en tercera sílaba; sin embargo, el heptasílabo vacío es una realidad métrica en poetas como Rubén Darío, Pablo Neruda o Miguel Hernández (Varela, Moíño y Jauralde, 2005, p. 148).

octosílabos en sus variantes sáfica, melódica y, principalmente, heroica; además, los octosílabos van unidos con tetrasílabos —combinación base en la poesía tradicional, popular— los cuales inician “Filosofía de los ademanes” y forman parte de “La arboleda y la lógica”. El octosílabo tiende además a construir una peculiar combinación con tetrasílabos y pentasílabos, como en “Perpetuum mobile”, y a asociarse con los eneasílabos, como sucede en los poemas de esta sección, a excepción de “La arboleda y la lógica”. En conjunto, estas son las medidas que más se emplean en los cuatro poemas, aunque ninguna de ellas se perfila como dominante en siquiera uno de ellos, ya que el número máximo de veces en el que se emplea alguna de ellas es cuatro. Tal es el caso del eneasílabo en “Perpetuum mobile”, poema que posee en total dieciocho versos, por lo que apenas representa un 22% del total de versos. Una característica a resaltar es que, como máximo, dos heptasílabos en “Filosofía de los ademanes” se presentan juntos, formando una pareja; de igual manera sucede con dos eneasílabos en “Perpetuum mobile” y “El hueco”. Se ve entonces que la revisión de los metros de Vidales en los “Poemas de la yolatría” plantea tanto un sustrato como la actualización de medidas silábicas que, si bien son propias del verso tradicional, desde el aspecto de su composición no constituyen una regularidad o previsibilidad que apunte a convertirse en constante o patrón dominante en los poemas. En otras palabras, aunque estas medidas silábicas están presentes, su funcionalidad tradicional, sin embargo, está reducida al mínimo.

En segundo lugar, el análisis de las rimas muestra que estas son escasas para postular su presencia, por lo que sería forzado incluso proponer la existencia de rimas asonantes. Si bien es cierto que no constituye un tipo de rima, se identifica una particular tendencia a finalizar los versos con plurales, especialmente en los poemas “Filosofía de los ademanes”, “Perpetuum mobile” y, en menor grado, en “El hueco”. En los finales de sus versos se perciben el sonido sibilante producida por la /s/. Es más, en “Filosofía de los ademanes” se convierte en el sonido dominante y revela su articulación aliterativa basada en dicho sonido. Aunque en el verso libre de Vidales no se opera con rimas que tiendan a delimitar la percepción de los finales de los versos, resulta preciso señalar que la presencia de los plurales o del sonido sibilante le permite establecer sus fronteras entre ellos. Además, la presencia de los plurales también obedece a una constante semántica relevante en los tres poemas mencionados; es decir, cada uno de ellos empieza su primer verso con el sintagma “Mis versos”; de este

modo se configura no solo la dimensión semántica del poema, sino también su entramado acústico. A partir de lo planteado, la ausencia de las rimas visibiliza la adhesión de Vidales a una de las constantes que caracterizan al verso libre, a saber, el rechazo a las rimas por considerarlas el elemento más palpable de la métrica anterior. Así, el *mínimum* necesario para producir impulso métrico en la rima ni siquiera existe.

En tercer lugar, “Filosofía de los ademanes” y “El hueco” —incluida la sección “Curva”— segmentan los poemas a partir de estrofas que se caracterizan por la irregularidad tanto en el número de versos que la conforman como en la polimetría de estos. Entonces, en la práctica versolibrista de Vidales se desestructura la forma convencional de concebir la estrofa (Quilis, 1989, pp. 91-93) y la convierte en un elemento que visualmente conjunta los versos, pero que como organización interna condiciona débilmente su funcionalidad.

En cuarto lugar, la disposición de los tiempos marcados en los versos es sumamente variable; factor que se explica, por supuesto, a partir de las diversas medidas silábicas utilizadas en la conformación de estos, lo que no posibilita la identificación de un tiempo marcado dominante. Si el último golpe acentual de cada verso es el más importante, la marcada variedad de la medida silábica de los “Poemas de la yolatría” permite tener un abanico de golpes acentuales que termina diluyendo, como conjunto, el golpe acentual final de sus versos y desplazando la importancia de este a otra posición silábica al interior del verso; con ello se pone de relieve otra manera de construir el ritmo acentual y el sentido del poema. Un ejemplo relevante es “La arboleda y la lógica” (Vidales, 2017, p. 49):

Dijo mi verso lógico y sencillo.	1.4.6.10
Derribarón los árboles.	3.6
Es decir	1.3
desyerbarón el cielo.	3.6
Qué contentas estarán	1.3.7
las estrellas.	3
Y agregó mi verso	3.5
lógico y sencillo.	1.5
A esos pobres árboles	1.3.5
les tumbaron el cielo.	3.6

La identificación de los tiempos marcados o interpretación acentual (Corre, 1999, p. 134) del poema muestra que los acentos en quinta y sexta sílaba poseen una frecuencia de aparición de tres veces cada una del total del diez versos del poema. Sin embargo, el tiempo

marcado dominante es el acento que recae en la tercera sílaba, el cual se produce en ocho de los diez versos. Este tiempo marcado, que en la mirada de la métrica clásica constituiría por su posición en un acento de apoyo o auxiliar, cumple en el verso libre de Vidales una función principal al potenciar los otros tiempos marcados y, sobre todo, la dimensión semántica del poema. En otras palabras, si se observan los versos “Es decir” y “Y agregó mi verso”, tienen golpe acentual en tercera sílaba; además, en el primero constituye su acento principal. A nivel del sentido, dicho golpe acentual está relacionado con las expresiones “decir” y “agregó” que están unidas directamente a la capacidad comunicativa, dialógica, que tiene el sintagma “mi verso” como una entidad personificada e importante en el tema representado en el poema. En otras palabras, la libertad o variabilidad en la organización de los tiempos marcados desempeña una función relevante en la composición del poema que incluso llega a tener connotaciones en el plano del sentido. Sin embargo, esa misma variabilidad no permite construir un patrón o recurrencia mínima para generar el impulso métrico en el verso libre de “Poemas de la yolatría”.

Los elementos revisados (metro, rima, estrofa, acento de intensidad) se actualizan en diferentes grados y niveles en el verso libre de Vidales: se recrean y asignan funciones distintas, e incluso auxiliares, según sea el caso. Vidales opera con estos elementos propios del ritmo fónico del verso tradicional, porque los conoce y formaron parte de su aprendizaje del verso. Además, confiesa haber ensayado diversos tipos de manifestaciones versales (Vidales, 2017, p. 219). En esa línea, en la experimentación con el verso y la exploración de sus elementos y materiales se podrá revelar el trabajo de construcción de su verso libre y con ello identificar un quinto aspecto en el cual fundar su *mínimum*, es decir, en el empleo de los grupos rítmicos semánticos, unidades portadoras de ritmo y significado (Belic, 2000, p. 487). Por su forma, pueden ser asociados con los pies clásicos; sin embargo, los grupos rítmicos semánticos van a poner de relieve, como su mismo nombre lo indica, no solo el plano rítmico, sino también el significado: son portadores de ritmo y sentido. Así, en los versos libres de Vidales, dichos grupos van a trabajar de manera integrada y su disposición dinámica en los versos van a construir la percepción de impulso métrico en el poema. Los grupos rítmicos semánticos que se mostrarán frecuentes en “Poemas de la yolatría” son “x́x́x”, “x́x́x́”, “x́x”, “x́x́x́x”. Sin embargo, resulta importante precisar que será cada poema el que diseñe y organice la interacción de sus grupos, es decir, los que

predominen en un poema no serán necesariamente los que también regirán en otros. Esto es relevante, puesto que cada poema de Vidales escrito en verso libre se caracteriza por su propia singularidad. Obsérvese, a continuación, la manera en la que se organizan los grupos en los diez primeros versos del poema “Perpetuum mobile” (Vidales, 2017, p. 48):⁷

Mis versos cantan que en el mundo	x [˘] x [˘] x/ x [˘] x/ xxx [˘] x
las líneas de los cuartos	xxx [˘] x/ xxx [˘] x
de los asientos	xxxx [˘]
de las mesas	xxxx
corren vertiginosamente	x [˘] x/ xxx [˘] xxx [˘] x [˘]
alrededor de sus objetos.	xxx [˘] x/ xxx [˘] x
Que los dibujos del centro del cielo raso	xxxx [˘] x/ x [˘] x [˘] / x [˘] x [˘] / x [˘] x
giran como ruletas	x [˘] x/ xxx [˘] x
y que ejecutan danzas macabras	xxxx [˘] x/ x [˘] x/ x [˘] x
los arabescos de los baldosines.	xxxx [˘] x/ xxx [˘] xxx

Este fragmento crea un ritmo propio, particular, a todas luces, diferente respecto del ritmo que se fraguó en el contexto modernista, y también evidencia la superación de este tipo de ritmo por parte de Vidales. Lo que ofrecen estos versos es una cadencia a partir de cuatro grupos concretos: “x[˘]x[˘]”, “x[˘]x”, “xxx[˘]x” y “xxx[˘]x[˘]”, cuya sucesión, a la vez, va creando equivalencias no solo rítmicas, sino también semánticas. Estos grupos son capaces de generar la percepción de impulso métrico a pesar de no ser cada uno el dominante en el fragmento citado, incluso en el poema completo. Su funcionamiento y la configuración de su ritmo consisten en su operación conjunta mas no en su separación, porque aislados revelan su condición de *mínimum*. El grupo “xxx[˘]x[˘]” resulta relevante por su reiteración estratégica en los cinco últimos versos citados y que corresponden con los sintagmas “de sus objetos”, “que los dibujos”, “como ruletas”, “que ejecutan”, “los arabescos”,⁹ en dicho orden, que unidos con los otros refuerzan la generación de impulso métrico, la denominada *espera*, *previsibilidad*. Así, se puede apreciar cómo el verso libre de este poema utiliza aquellos grupos para configurar la coherencia y organicidad de un verso en el que aparentemente impera la libertad en la composición. El verso libre de Vidales encuentra en los grupos rítmicos semánticos

⁷ Para la representación de los grupos rítmicos semánticos se emplea los símbolos de la versología internacional (Belic, 2000, p. 175 y ss.).

⁸ Se sigue el carácter doblemente tónico de esta expresión señalada por Antonio Quilis (1989, p. 26).

⁹ También es identificado en los poemas “Filosofía de los ademanes” y “El hueco”.

una base para su caracterización. Evidentemente, no la única, pero sí una de las más importantes que incluso permite argumentar con mayor solidez la dimensión musical de su poesía.

Véase una vez más el poema “La arboleda y la lógica”, esta vez con la disposición de sus respectivos grupos rítmicos semánticos:

Dijo mi verso lógico y sencillo.	xx/xxx/xxx/xxx
Derribaron los árboles.	xxxx/xxx
Es decir	x/xxx
desyerbaron el cielo.	xxxx/xxx
Qué contentas estarán	x/xxx/xxxx
las estrellas.	xxxx
Y agregó mi verso	xx/xxx
lógico y sencillo.	xxx/xxx
A esos pobres árboles	xx/x/xx
les tumbaron el cielo.	xxxx/xxx

El impulso métrico del poema se construye con los grupos “xxx” y “xxxx” que juntos se hacen presentes en casi todos los versos. Realidad que permite la construcción de un ritmo en un poema, a todas luces, versolibrista. La cadencia producida genera identidad entre las estructuras versales o en parte de ellas; por ejemplo, la que se produce entre el segundo, cuarto y décimo verso: “xxxx/xxx”, que además manifiesta su correlación a nivel del contenido con el paralelismo que se traza entre ellos: “Derribaron los árboles”, “desyerbaron el cielo” y “les tumbaron el cielo”. Enunciados que en el poema corresponden con tres formas de expresar una misma referencia comunicada por “mi verso”, que se describe como “lógico” y “sencillo” en dos momentos claves del poema. Es decir, cada vez que el “verso” quiere expresarse también se enfatizan sus características a partir de un determinado proceder, razonar (“lógico”) y de una familiaridad cercana, cotidiana (“sencillo”). Hecho relevante, ya que ello implica la manera en la que se va a expresar el verso y la sustancia de su enunciado. Por ello, llama la atención que a nivel del ritmo se opere con grupos rítmicos semánticos que diseñan estructuras versales idénticas cuyos contenidos también lo son. A partir de lo señalado, se puede comprender que el verso libre de Vidales no se basa en la improvisación o en la experimentación azarosa. Por el contrario, revela una plena conciencia sobre su hacer con el verso libre, sus materiales, su dinámica interna que no soslaya para nada la actualización o la puesta en práctica de los recursos o elementos de la versificación tradicional.

El verso libre de “Poemas de la yolatría”, según se identifica en este trabajo, encuentra en la *dispositio* de los grupos rítmicos semánticos una de las bases para fundamentar el mínimo necesario para la construcción del impulso métrico. Sin embargo, ya se ha señalado anteriormente, no es el único elemento; a este es preciso sumar otros que pertenecen al verso libre de ritmos semánticos, según la tipología dada por Isabel Paraíso (2000, p. 191). Este verso libre se divide en dos tipos: a) verso paralelístico libre que opera “con el retorno ideológico” fundado en recurrencias semánticas, léxicas o sintácticas no sujetas a periodicidad (p. 204); b) verso de imágenes libre, cuyo ritmo obedece a una “*red de imágenes afectivamente equivalentes*” (p. 207), es decir, un ritmo basado en el tropo o, precisamente, en la metáfora. Paraíso (2000) señala que este tipo de verso libre “parece desligado, disperso, inconexo, extraño” (p. 207); asimismo, es el verso libre que se privilegia y explota en el contexto de las vanguardias.

Entonces, es importante examinar qué elementos del verso libre de ritmos semánticos se identifica en “Poemas de la yolatría”. Así, en “Filosofía de los ademanos” se lee:

Mis versos han descubierto
que las gentes
no valen por sí mismas
en lo físico
sino que son bellas o feas
según como estén construidas
sobre sus ademanos.

Y que los ademanos
son los armazones maravillosos
e invisibles
de los seres humanos (Vidales, 2017, p. 47).

Las recurrencias se producen con parte del propio título del poema: “ademanos”, en el séptimo y octavo verso, que además cierran e inician la primera y segunda estrofa, respectivamente. Hecho relevante, pues al ser el motivo principal del poema genera también retornos antitéticos en los términos “físico” e “invisible” que se correlacionan con equivalencias en el par “gente” y “seres humanos”. Así, a partir de esos paralelismos o recurrencias se puede construir la siguiente progresión que va desde afirmar que el valor de las gentes no se define por su realidad externa o física hasta plantear que los seres humanos se definen por su condición interior, invisible. Estrategias que en este poema permiten observar la manera en la que opera el verso paralelístico libre.

De la misma manera, “Perpetuum mobile” presenta un paralelismo anafórico medular en el séptimo y undécimo verso: “Que los dibujos [...]” y “Que cada edificio”, respectivamente, dado que estructuran el poema en tres unidades. La primera apunta a la acción de correr que recae en el sintagma “línea”, que afecta y se articula con el paralelismo, también anafórico, “[...] de los cuartos”, “de los asientos” y “de las mesas” (segundo al cuarto verso). La segunda, a las acciones de girar y danzar de los dibujos y arabescos que además se asocian como representaciones de la “línea”, eje central del poema. La tercera, también a la acción de girar y afecta al paralelismo anafórico: “y que los árboles”, “y las calles”, “y las cosas” (decimotercero al decimoquinto verso), unido además al último paralelismo, esta vez sinonímico, en los versos antepenúltimo y penúltimo del poema: “[...] bailando eternamente” y “el baile eterno”. Estos dos paralelismos evidencian la gran acción de la naturaleza (árboles) y los objetos (calles, cosas), vale decir, la danza, el baile; más exactamente, en relación con su título, el movimiento perpetuo y su eje fundamental: la línea. Estas evidencias revelan el *modus operandi* del verso paralelístico libre de “Poemas de la yolaría”.

Al igual que los poemas anteriores, “La arboleda y la lógica” trabaja con paralelismos, esta vez, lexicales en el primer y octavo verso: “lógico y sencillo”. Así también con los pares árbol-cielo y sus distintas formas de representar sus realidades en función de lo que “dijo”, “y agregó” el “verso” como motivo principal del poema, tal cual fue trabajado anteriormente en la revisión de los grupos rítmicos semánticos. Se afirma, entonces, que estos últimos junto a los paralelismos constituyen dos características básicas en las que se puede construir el impulso métrico y el ritmo del verso libre trabajado por Vidales.

Finalmente, para culminar este apartado, tres poemas que conforman la primera sección de *Suenan timbres* poseen una estructura transversal base en su primer verso, a saber: Mis versos + una acción. Así tenemos “Mis versos han descubierto”, “Mis versos cantan que en el mundo”, y “Mis versos dicen”; a ellos se une el equivalente funcional del primer verso de “La arboleda y la lógica”: “Dijo mi verso lógico y sencillo”. Todos estos versos se convierten en la constante, la unidad, que brinda cohesión y justifica la sección y su respectivo título: “Poemas de la yolaría”. Resulta importante profundizar especialmente en el neologismo *yolaría*; este evidencia en su construcción un proceso de parasíntesis que, además, alude a la fusión de los vocablos yo + idolatría. El neologismo de Vidales permite inferir el

tránsito de una idolatría (el culto hacia un objeto o un fetiche) hacia una yolatría. Esta entendida como el culto o admiración al poder del Yo concebido a partir de la lógica de la metonimia expresada en la estructura “Mi verso + una acción”. Vale decir, la potencia comunicativa del verso (del Yo), en la primera sección del poemario, permite que se deje de admirar las verdades reveladas por dioses o ídolos y se adhiera a las verdades que son capaces de comunicarse por el poder del verso de dicho Yo como descubridor de nuevos conocimientos, realidades, creencias, y también de su propia condición en la modernidad. Asimismo, dicho neologismo permite desprender un cambio de paradigma que encuentra su referente en los planteamientos de la corriente romántica. Antes de esta, la relación del Yo era de subordinación hacia la naturaleza, acaso una idolatría ante sus poderes manifiestos; sin embargo, con el Romanticismo el Yo se sitúa en un primer plano y la naturaleza se convierte en expresión de los sentimiento, afectos, vivencias del Yo (Viñas Piquer, 2008, pp. 263-264). En términos del neologismo de Vidales: una yolatría de base romántica que se actualiza en el contexto de las vanguardias históricas y que, por tanto, establecerá vínculos con una modernidad que se manifiesta en la agresividad tecnológica. Asimismo, lo que busca comunicar el Yo en su relación con esa nueva realidad no puede ser plasmado en el verso tradicional; requiere de una forma diferente: a saberes novedosos les corresponden nuevas formas. De ese modo el verso libre adquiere un rol relevante, el cual se manifiesta con claridad meridiana en el poema “El hueco”.

Verso libre, Yo y urbe moderna en “El hueco”

El cuarto y último de los “Poemas de la yolatría” (Vidales, 2017, p. 50) posee una riqueza rítmica y simbólica relevantes. Su análisis se basa en el examen tanto de los grupos rítmicos semánticos como de las recurrencias o paralelismos con los que se trabaja en el verso libre de este poema, el cual se reproduce a continuación:

Mis versos dicen.	x [˙] xx/x [˙] x
Hueco	x [˙] x
único sitio habitable.	x [˙] xx/x [˙] x/x [˙] xx
Casas.	x [˙] x
Casas.	x [˙] x
Casas.	x [˙] x
Huecos interrumpidos por paredes y puertas.	x [˙] x/x [˙] xxx [˙] x/x [˙] xx [˙] x/x [˙] xx
Huecos divididos en cuadros.	x [˙] x/xxx [˙] x/x [˙] xx

Mi vida	xXX
mi vida de transeúnte	xxx/xxxx
está llena de las troneras	xx/xx/xxxxx
de las horribles cavernas	xxxxx/xxx
que las casas les hacen a los huecos.	xxxx/xxx/xxxx
Y ya no puedo	xx/xxx
borrar en mí la sensación	xx/xx/xxxxx
de los huecos de la ciudad	xxxx/xxxxx
encerrados en los cajones de los cuartos.	xxxx/xxxxx/xxx

Al igual que “Filosofía de los ademanes” y “Perpetuum mobile”, “El hueco” abre con la fórmula “Mis versos + una acción”. La diferencia radica en la ausencia total del complemento que sí se desarrolla en el primer verso de aquellos poemas. Esta ausencia de complemento en el primer verso de “El hueco” crea la percepción visual y semántica de un cierre o corte abrupto que, además, es reforzado con un punto y aparte; pausa sintáctica fuerte que genera la fractura y la noción de un primer verso que queda aislado, acaso sin la capacidad de comunicar a diferencia de los versos de los otros poemas. Dado que inmediatamente se pasa a un segundo verso, “Casa”, también escueto, abrupto, con pausa sintáctica, y que además se repite en los siguientes versos (tercero y cuarto). Asimismo, “Mis versos dicen.” muestra su organización basada en los grupos rítmicos semánticos de mayor presencia en todo el poema,¹⁰ a saber: xXx/ xX; cada uno de ellos se dispone estratégicamente nueve veces a lo largo del poema, cifra que representa un 24,3% por cada uno. Es decir, ambos grupos en conjunto alcanzan un 48,6% de presencia en el poema, porcentaje que permite identificarlos como parte de la construcción del impulso métrico. Si se examina la primera estrofa, dichos grupos rítmicos semánticos dominan en todos los versos: su recurrencia genera una cadencia importante de remarcar, más aún si se unen con el tercer grupo rítmico semántico “xxXx”, de mayor frecuencia de aparición, ocho en total, que representa un 21,6%. Así, los tres grupos constituyen el 70,2% y diseñan el impulso métrico del poema con sus respectivos porcentajes mínimos que, por sí solos, no podrían despertar la percepción de expectativa. Además, del plano rítmico, este fenómeno también restringe, evidentemente, al sentido del poema, puesto que el grupo “xX” no solo es la estructura rítmica de la acción “dicen”, también lo es, en

¹⁰ Para determinar el número de frecuencia y el respectivo porcentaje de aparición de los grupos rítmicos semánticos se sigue el modelo de análisis estadístico horizontal del verso propuesto por Oldrich Belic (2000, pp. 188-191).

la primera estrofa, de los sustantivos “Hueco”, “Casas” y “sitio”, términos que estarán semánticamente imbricados y que desde el plano rítmico se perciben, en tanto estructura, como equivalentes.

Aparece un grupo con apenas un 16,2% de presencia en el poema: “xxx́x”, con un total de seis veces. En la primera estrofa tiene una sola aparición en el verso séptimo con el sintagma “interrumpidos”, hecho que permite señalar la presencia del denominado momento de expectativa frustrada. Así, aquella expresión es relevante dado que su “interrupción” a nivel rítmico quiebra el impulso métrico formado por los grupos dominantes, y a nivel semántico también pone de relieve la fractura, partición, del elemento “Huecos”. Se tensa dinámicamente el verso en ambos niveles. Asimismo, este grupo rítmico semántico (xxx́x) se utilizará en dos y tres oportunidades en la segunda y tercera estrofa respectivamente. En la segunda estrofa, sirve de estructura a los sintagmas “de las troneras” (undécimo verso) y “de las horribles” (duodécimo verso). En la tercera, a los sintagmas “la sensación” (decimoquinto verso), “de la ciudad” (decimosexto verso)¹¹ y “en los cajones” (decimoséptimo verso). A la vez, este grupo se une con otro “x́x”, con apenas cuatro apariciones que, si bien representan un 10,8% del total, comunican a nivel del contenido una información relevante. En el verso undécimo se lee “está llena de las troneras”, y su estructura “x́x/ x́x/ xxx́x” muestra el choque entre dos tiempos marcados inmediatos que lejos de perjudicar la cadencia la potencia al remarcar con la colisión de aquellos el conflicto de la condición o el estado en la que se halla la vida del Yo: “*está llena [...]*” de elementos que generan rechazo; sensación que a la vez se corresponde en el plano rítmico al hacer —se insiste— golpear dos acentos consecutivos: se enfatiza el rechazo tanto rítmica como semánticamente. Este mismo efecto de poderosa intensidad estética se produce en la tercera estrofa, en los versos decimocuarto y decimoquinto: “Y ya no puedo” (x́x/ x́x) / “borrar en mí la sensación” (x́x/ x́x/ xxx́x), en los que el grupo “x́x” modela el sentido de los versos, pues en “Y ya”, “borrar”, “en mí” confluyen una condición incapaz de deshacer (“la sensación”) aquello que proviene de la nueva información externa que se percibe y de la cual se toma conciencia. Lo llamativo es que esta condición se estructura con grupos rítmicos semánticos de mínima frecuencia de aparición, hecho que representa, como se había indicado anteriormente, el surgimiento del momento de

¹¹ Ambos sintagmas se ubican al final de sus respectivos versos; por tanto, por ley de acentos finales se les añade una sílaba métrica.

expectativa frustrada. Sin duda, cada vez que este se produce inmediatamente operan los grupos que construyen el impulso métrico con el objetivo de no desaparecer la cadencia del poema. También resulta fundamental referir al grupo rítmico semántico que se utiliza una sola vez en todo el poema: “xxx”, soporte del sintagma “único” (tercer verso), que semánticamente va a delimitar, establecer, la relación entre “hueco” y “habitabile”. Es decir, dicho sintagma otorga el carácter excepcional, exclusivo, al “hueco” como espacio de morada o único lugar capaz de poseer lo necesario para vivir en él; este grupo rítmico semántico no solo es “único” por su menor aparición en el poema (2,7%), sino por el significado que representa para el poema, pues provoca el contraste con lo que está afuera: la ciudad, las casas, la urbe. Todas ellas constituyen una realidad que afectan al Yo, al sujeto del poema.

La identificación y el examen de los grupos rítmicos semánticos sustentan la fuerte coherencia estructural en la organización y disposición del verso libre del poema. Además, permite subrayar que en aquellos se encuentra la base para pensar en el verso libre no solo de “Poemas de la yolatría”, sino también en la lectura general de *Suenan timbres*. Asimismo, dicho verso libre trabaja con paralelismos que configuran el retorno ideológico de los tópicos del poema y que en “El hueco” cumplen una función importante. Así, en el poema se articulan dos paralelismos anafóricos con los temas centrales: “casas” y “huecos”, que como puede verse en el poema, el primero aparece cuatro veces y el segundo, con su variante pluralizada, también en cuatro ocasiones. Sin embargo, opera una gran diferencia entre la palabra singular “hueco” y su forma pluralizada en el poema. Porque en singular el “hueco” posee las condiciones únicas de habitabilidad; pero en plural “huecos” se torna equivalente con el paralelismo “casas”. Estas terminan extendiendo su sentido a los “huecos” y con ello se deforma, fragmenta, acaso se aliena, la función que se le reconoce al “hueco” en su forma singular. El sujeto del poema no reconoce el par “huecos-casas” como los espacios válidos para morar; por el contrario, se advierte una valoración e impresión negativas, como se puede observar en la última estrofa del poema. Más aún si en el sintagma del penúltimo verso “[...] huecos de la ciudad” se manifiesta, sin ambages, el malestar que genera la ciudad como imagen de la urbe y el elemento que la define por excelencia, vale decir, las casas y su manera tan caótica, extraña, dividida, fragmentada de percibirse, tal cual se le presenta al sujeto del poema. Así, el retorno ideológico que crean estos paralelismos anafóricos se convierte en antitético al evidenciar una progresión

en conflicto entre a) hueco como único espacio habitable y b) huecos-casas como lugar fraccionado, escindido, extraño.

El sujeto del poema, la presencia de ese Yo —que, además, es la única manifestación expresa en los “Poemas de la yolatría”, con la variante del pronombre personal “mí” (decimoquinto verso)—, configura el paralelismo anafórico que toma como base dicha expresión, ya sea en número (singular/plural) y en su función de adjetivo posesivo o de pronombre en los siguientes versos: “Mis versos dicen”, “Mi vida”, “mi vida transeúnte”, “borrar en mí la sensación”. Vale decir, el sujeto del texto asume en este poema una relación directa con la realidad representada. En los otros “Poemas de la yolatría” solo se identifica el posesivo unido con el término “versos”; en otras palabras, el protagonismo se centraba en el poder de estos para comunicar o referir el mundo exterior. Sin embargo, en “El hueco” dicho poder es truncado, como se señaló líneas atrás en la explicación de su primer verso, y el sujeto del poema cobra relevancia al mostrar, a partir del retorno ideológico creado por el “mí”, una progresión que va desde la función posesiva hasta la asunción propiamente dicha de una primera persona representada en el pronombre; por extensión, es la configuración de un sujeto y de una corporalidad física, emotiva, que es afectada por el entorno, por la realidad externa. En la segunda estrofa se destaca el sintagma “mi vida” como verso autónomo y como parte de otro; en ellos se determina la situación de sujeto de tránsito o la condición de la vida como un recorrido exploratorio por el espacio de la urbe moderna y de su fragmentarismo. Ese recorrido del sujeto poético por la ciudad genera su reacción y descalifica la realidad percibida. Esta incluso es capaz de arraigarse en él y perturbar su dimensión afectiva; así, en la tercera estrofa, su nuevo estado resulta imposible de olvidar dada la poderosa impresión de lo percibido en su tránsito por la urbe. Incluso dicha impresión es capaz de emerger en su propio espacio de resguardo (hueco-casa), según se infiere de los dos versos finales, en los que la imagen “de los huecos de la ciudad” se asocian con la realidad de “los cajones de los cuartos”. Vale decir, se establece entre ellos un fuerte vínculo asociativo porque se identifica la perturbadora manera en la que se manifiesta la urbe con la disposición de dichos cajones. El reconocer que las formas caóticas, extrañas, de la ciudad también están dentro del espacio privado afecta significativamente al sujeto del poema, más aún si el sentido manifiesto del verso final del poema alude al encierro. Con ello, no habría manera posible de escapar, ni siquiera en el propio espacio privado, de la realidad de la urbe y,

sobre todo, evidenciaría la necesidad de asumir la sensación de reclusión, el implícito aislamiento del sujeto que aquella impone.

El sujeto poético de “El hueco”, por extensión de “Poemas de la yolatría”, enuncia desde el contexto de las vanguardias; sin embargo, no abandona su conciencia de sujeto ni de su cuerpo, como tiende a suceder, según Mignolo (1982), en la poesía vanguardista. Vale decir, según el crítico, anterior a la vanguardia, el Yo refiere a una corporalidad y a una identificación plena con un sujeto. No obstante, en el mencionado contexto, dicho Yo se diluye, sufre una transformación que lo convierte en una voz ajena a un espacio y que incluso alcanza a ser solo lenguaje en cuanto tal (p. 135). En el caso de “El Hueco” y los “Poemas de la yolatría”, por el contrario, el Yo se interrelaciona con el mundo, con la urbe moderna, es decir, se sitúa en un espacio, involucra un cuerpo y la conciencia de un sujeto. Dicha interrelación, entonces, dada la constitución de ese Yo, lo afecta e invade sus esferas tanto públicas como privadas, tal cual se planteó en párrafos anteriores. Que Vidales continúe con la figura del poeta es relevante, porque refuerza la estrategia textual del sintagma “yolatría”, como título de sección del poemario; y en los poemas fundamenta la lógica del “Mis versos + acción”, dado que detrás está implicado un sujeto, un Yo.

Los versos que conforman “El hueco” resaltan por su ostensible polimetría: pentasílabos, bisílabos, octosílabos, alejandrino, enneasílabos, trisílabo, heptasílabo, endecasílabo y tridecasílabo, distribuidos, aparentemente, de manera arbitraria o apelando a la libertad que esgrime el verso libre. Sin embargo, su disposición en el poema revela que cada uno de ellos cumple con una funcionalidad a partir de la organización interna de sus grupos rítmicos semánticos que construyen el impulso métrico, así como también de los paralelismos que con las recurrencias semánticas generan el retorno ideológico de los ejes temáticos del poema, a saber: hueco, huecos, casas, mi y mí, que se extienden a crear las imágenes de la urbe moderna y su relación tensa con el sujeto del poema.

A manera de conclusión

El análisis del conjunto “Poemas de la yolatría” permite afirmar que su verso libre se fundamenta en dos principios: los grupos rítmicos semánticos y los paralelismos (anafóricos, semánticos, léxicos). Ambos generan el impulso métrico del poema y el retorno ideológico de base para el funcionamiento del verso libre, y a partir de ello separarlo de la prosa o de la consideración de encasillar el verso libre como una mera

reunión de enunciados dispuestos uno debajo de otro. El verso libre de Vidales, de “Poemas de la yolatría”, se presenta con una sólida coherencia interna que se prueba a nivel del ritmo y del sentido. Asimismo, este verso libre actualiza y recrea elementos propios de la métrica tradicional como el uso de distintos metros en sus modalidades heroicas, enfáticas, melódicas que constituyen pruebas del conocimiento de Vidales sobre la versificación tradicional, y posibilita señalar, a pesar de que esta última cumpla una función auxiliar, que en su verso libre confluyen tradición y modernidad en su elaboración. Vidales posee plena conciencia de su hacer sobre el verso libre, porque conoce la métrica anterior, la domina, y, por tanto, puede experimentar, recrear e ir acorde con la búsqueda de un nuevo sistema versal. El poeta afirma:

Me parece que en el verso libre se deben buscar los nuevos contenidos, tal vez hasta que en él se encuentre una estabilización acorde con el rebrujado del mundo moderno. Pero ello no obsta para no jugar con los moldes rimados. Eso depende, en primerísimo término, de lo que se quiera decir, según el supuesto engiliano de que “forma y contenido son idénticos e inseparables”, que, esperamos, todavía no haya “pasado de moda” para los que quieren estar al día periodístico (Vidales, 2017, p. 234).

La cita pertenece a la segunda edición de *Suenan timbres* del año 1976; es decir, luego de cincuenta años Vidales continúa apostando por el verso libre y por el verso tradicional en función de las capacidades comunicativas y expresivas de ambos sistemas versales respecto de los temas a tratar. A partir de la cita, se infiere también la estrecha interrelación entre “forma y contenido”, opinión que permite entonces comprender el *modus operandi* de su verso libre e inscribirlo, sin ambages, en la formación y consolidación de dicha práctica en la poesía colombiana e hispanoamericana.

Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Corre, H. Le. (1999). Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano). En G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Eds.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)* (pp. 111-143). Madrid: Editorial Verbum.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). El modernismo en la formación del verso español contemporáneo. En G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Eds.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)* (pp. 87-110). Madrid: Editorial Verbum.

- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana* 118-119, pp. 131-148.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Editorial Gredos.
- Quilis, A. (1989). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Varela, E., Moíño, P. y Jauralde, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vidales, L. (2017). *Suenan timbres & 13 textos testimoniales*. Bogotá: Letra a Letra y Domingo Atrasado.
- Villegas-Restrepo, J. (2017). Poesía, naturaleza y vanguardia en Colombia: una lectura ecocrítica de *Suenan timbres*, de Luis Vidales. *Escritos* 55, pp. 465-483. DOI: <https://doi.org/10.18566/escr.v25n55.a06>
- Viñas Piquer, D. (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Zuluaga Hernández, E. (2016). Idiotismo y crítica: una aproximación al carácter demoleedor de *Suenan timbres* de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 125-143. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n37a06>