

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE

Notas sobre el versículo y su presencia en la poesía hispanoamericanas

Notes on the Role of the Biblical Verse and its Presence in the Spanish American Poetry

Resumen

Este artículo trata del origen y desarrollo del versículo en la poesía occidental, de sus funciones, recursos y procedimientos, y su presencia en la poesía hispanoamericana. Se explica por qué el versículo floreció en las literaturas anglosajonas y muy tardíamente fue adoptado por las culturas católicas.

Palabras clave: Versículo, poesía, versículo bíblico, Biblia, verso libre.

Abstract

This article is a reflection about the origin and development of the Biblical verse in the Western Poetry, and its presence in the Spanish American Poetry. It examines the verbal functions, devices and proceedings of the verse. It explains why the Biblical verse flourished in the Anglo-Saxon literatures, but only belatedly was adopted by the Catholic cultures.

Key words: Verse, Poetry, Biblical Verse, Bible, *Vers libre*.

Fuentes Humanísticas > Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 63-88 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.

Fecha de recepción 23/06/2025 > Fecha de aceptación 02/03/2026

rivasiturralde@gmail.com > Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-2833-1087>

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

«La literatura española tiene una obra maestra desconocida en la Biblia que trajo Casiodoro de Reina en 1569 y revisó Cipriano de Valera en 1602» (Pacheco, 2014, pp. 97-103). Esta original y luminosa sentencia de José Emilio Pacheco, con la que concuerdo de modo incondicional, tuvo en mí el efecto de una revelación, hasta el punto de incitarme a rastrear, en las diversas lenguas occidentales, particularmente la española, los orígenes y cultivo —muy tardíos— del versículo; a preguntarme por qué unas lenguas occidentales lo conocieron antes que otras; a averiguar por qué el castellano fue durante tanto tiempo reacio a adoptarlo, y, en fin, a examinar, en la historia de la poesía hispanoamericana, los caminos de acceso del versículo a su tradición.

La infrecuencia del versículo en las lenguas romances —particularmente la castellana— es a la vez síntoma y causa de su problemático ingreso a estas tradiciones literarias, presuntamente ajenas a su forma y espíritu, ingreso que responde a poderosas razones histórico-políticas y a motivos estrictamente literarios. El concepto de versículo, en tanto que forma métrica, no aparece ni mencionado en los tratados de versificación y métrica españolas. No existe como forma poética. Tomás Navarro Tomás, Rudolf Baehr, Antonio Quilis, lo ignoran. Solo José Domínguez Caparrós nos remite, con cautela, a la noción no tan exacta de «verso libre» (Domínguez Caparrós, 2016, pp. 446, 475-477). Tanta exclusión hizo verme a mí mismo como el interlocutor de un fantasma.

El versículo es, en sentido estricto, la amplia forma de versificación de los llamados libros poéticos y sapienciales de la Biblia: Job, Salmos, Proverbios, Eclesiastés,

Cantar de los Cantares. Se lo conoce por ello como versículo bíblico, cuyas forma e intención son inconfundiblemente religiosas: expresan las preguntas sobre la inscrutable voluntad de Dios y el sentido de la existencia del hombre en la Tierra, elevan cantos de alabanza a Yavé o Jehová, suplican perdón de los pecados y protección de los enemigos. El versículo bíblico es el versículo por antonomasia. Es la fuente donde han abrevado todos los poetas que han querido expresarse —casi siempre alejándose de la intención original— en esta forma amplia, poderosa y renuente a una definición conceptual. Sin embargo, el nombre mismo encierra una paradoja: la palabra versículo es un diminutivo proveniente del sufijo latín «culus», que denota algo pequeño, disminuido, como «montículo» de «monte»: disminuido, es decir, un verso pequeño, de arte menor. Pero en realidad es un verso amplio, ancho, el más vasto que se conoce en cualquiera de las lenguas occidentales, a tal punto que solo puede definirse de manera negativa: carece de metro y de rima, linda con la prosa y expresa las vastedades cósmicas y del pensamiento religioso.

Para cualquier consideración que hagamos, debemos tener presente que el versículo es el resultado de una *traducción*, traducción de los libros sagrados, escritos originalmente en griego, hebreo y arameo. En griego el más amplio sistema de versificación era el hexámetro, que podía constar de entre doce y diecisiete sílabas. Es así como están escritos la *Ilíada* y la *Odissea*. También los hermosos hexámetros dactílicos virgilianos siguen esta forma en la *Eneida*.

La escritura bíblica hebrea, en cambio, no se basaba en la extensión silábica, o sea, en el sonido, sino en un *paralelismo*

semántico, en la rima de ideas: el segundo verso repetía, de otro modo, lo dicho en el anterior, dando lugar con frecuencia a la *enumeración*; expresaba la antítesis del anterior o anteriores, los desarrollaba o sintetizaba. En consecuencia, el paralelismo, como era semántico, carecía de rima o métrica, como en la poesía occidental. De ahí que los traductores de la Biblia, desde Lutero, tuvieron que ampliar el verso vernáculo por lo menos al doble de su extensión original, dando lugar al versículo. El descubridor del *paralelismo semántico* en la poesía hebrea fue el obispo anglicano Robert Lowth (1710-1787), a comienzos de la década de 1750. He consultado, para mi exposición, su libro en colaboración con James Dodsely *Confutation of Bishop Hare's System of Hebrew Metre* (Lowth, et al., s.f.), de referencia obligada en los estudios de la métrica hebrea.

He aquí algunos ejemplos de paralelismo semántico, traducidos, desde luego:

- A) Paralelismo por repetición:
Señor: ¿quién puede residir en tu Santuario?
¿Quién puede habitar en tu Santo Monte?
 (Salmo XV, 1)
- B) Paralelismo por antítesis:
El camino del perezoso es como seto de espinos;
Mas la vereda de los rectos, como una calzada.
 (Proverbios 15, 19)
- C) Paralelismo por síntesis o consecuencia:
Hice pacto con mis ojos;
¿Cómo, pues, había yo de mirar a una virgen?
 (Job, 31, 1)

Hay más variedades, naturalmente, pero bastan estos ejemplos.

Examinar la historia del versículo en castellano es descubrir la ausencia de la Biblia en la tradición lectora de las literaturas romances del sur de Europa, sometidas a la vigilancia y censura tridentina, particularmente en España. El Concilio de Trento consistió en una serie de concilios discontinuos que tuvieron lugar entre 1545 y 1563 en aquella ciudad italiana con el propósito de discutir las medidas que la Iglesia Católica debía de adoptar para combatir a la Reforma protestante. Por eso el Concilio de Trento fue, por antonomasia, el concilio de la Contrarreforma: transmitió y reconoció oficialmente el pensamiento católico a través de la acción escolástica de los jesuitas, a quienes concedió los máximos poderes de difusión y evangelización, convirtiéndolos en el brazo armado de la Contrarreforma.

Una de las medidas tomadas fue la adopción, mediante decreto canónico del 8 de abril de 1546, de la Biblia Vulgata –traducida del hebreo, griego y arameo al latín a fines del siglo IV (iniciada en 382) por Jerónimo de Estridón (más tarde San Jerónimo)–, como el libro sagrado oficial de la Iglesia Católica (Wikipedia, s.f.), y la prohibición y combate, a través del Santo Oficio de la Inquisición, de toda libre traducción e interpretación de la Biblia a las lenguas vernáculas, puesto que la versión de Martín Lutero de los libros sagrados a la lengua alemana (1522, 1534), junto con otras medidas de rebelión, ya había contribuido a quebrantar la hegemonía religiosa del catolicismo en Europa. «Aquí cabe señalar el aporte de Lutero», escribe el historiador Rodolfo E. Modern, «a las letras alemanas, y en tal sentido fue su obra la más trascendente del siglo, porque con su

traducción del Nuevo Testamento (1522) y del Viejo (1534) forjó, con un genio idiomático hecho de una exactitud expresiva poco frecuente y de un finísimo sentido de toda la gama de sus posibilidades, una lengua alemana culta común a todo el territorio» (Modern, 1986, p. 94). En España y sus colonias, en cambio, el conocimiento directo de los libros sagrados solo debía ser patrimonio de la Iglesia —arma de poder, sin duda— por su posesión del latín y el hábito de discutirlos e interpretarlos a puerta cerrada. La palabra de Dios debía llegar a los fieles a través de la predicación sacerdotal y la administración de los sacramentos, especialmente de la misa.

A la tradición reformista inaugurada por Lutero se sumó en España la famosa Biblia del Oso (llamada así porque la imagen de la portada es la de un oso parado en dos patas ante un árbol donde cuelga un panal de miel), traducción que el monje jerónimo español convertido al protestantismo Casiodoro de Reina (Badajoz, 1520-Francfort, 1594), hizo directamente del hebreo y el griego y la publicó, sin autorización de la Iglesia, en Basilea en septiembre de 1569. Fue revisada años más tarde por otro exmonje jerónimo, Cipriano de Valera (Sevilla, 1531/32 - ¿Londres?, no antes de 1602), en su Biblia del Cántaro (1602) (Santa Biblia, 2018, pp. VII-XIV). La Biblia Reina – Valera, con sucesivas revisiones de las Sociedades Bíblicas, es la versión clásica protestante que se lee hasta nuestros días. Es verdad que no era la primera traducción al castellano. Durante la Edad Media, como nos lo refiere Enrique Fernández y Fernández (1976), hubo en la cultura española una fuerte presencia de la Biblia, interrumpida durante más de un siglo importante (el Siglo de Oro de las letras castellanas) por la rigurosa vigilancia de la

Inquisición, y reanudada con la pérdida de su autoridad en la vida española. La primera fue la llamada Biblia alfonsina (1280), patrocinada por el rey Alfonso X el Sabio, de la que solo permanecen fragmentos. Otra edición española —sin traducción a la lengua vernácula— fue la monumental Biblia Políglota Complutense, patrocinada por el Cardenal Cisneros (1436-1517), quien no alcanzó a ver esa maravillosa versión en seis tomos (1522) que en cada página reunía los textos hebreo, griego, latino y arameo (Fernández, 1976). De modo que España no estuvo siempre impermeable al influjo bíblico. Quizá las más importantes fueron el *Nuevo Testamento* de Francisco de Enzinas (Amberes, 1543) y la *Biblia de Ferrara* (1553), precursoras de esa obra maestra que es la *Biblia del Oso*.

Reina y Valera fueron, pues, de acuerdo con la descripción de Marcelino Menéndez y Pelayo, dos sobresalientes heterodoxos españoles. Excomulgados, fugitivos de la persecución inquisitorial, expatriados, quemados en efígie, prohibida en España la circulación de su traducción bíblica, incinerados públicamente algunos de sus escritos que defendían la libertad de culto (sobre todo los de Cipriano de Valera), pudieron disfrutar, sin embargo, desde el destierro, del fruto de sus esfuerzos. Sus Biblias (la original y la revisión) tuvieron amplia circulación en una Europa dominada por la lengua castellana.

La calidad literaria de esta Biblia es tan notable, que ni Menéndez y Pelayo, tan conservador y ortodoxo, ha dudado en reconocerla. Escritores mexicanos como Carlos Monsiváis, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco han ponderado sus virtudes. Los versículos de los libros poéticos son dechados de poesía. Casiodoro de Reina era un poeta y logró, con su traducción, la

Biblia del Siglo de Oro español. El trágico destino de este libro consiste en haber nacido en la España oscura de Felipe II y de la Inquisición, absolutamente reacios a aceptarla. En consecuencia, mientras los anglosajones se convertían en lectores cotidianos de la Biblia y se acostumbraban tempranamente al versículo y al verso libre (pensemos en Shakespeare, John Donne, Marvell, Milton) la gran Biblia española era perseguida, expurgada, incinerada. Los españoles conservaron las formas clásicas del endecasílabo o el alejandrino, entre otras. Fray Luis de León, con su oído infalible, tradujo algunos Salmos, el Libro de Job y el Cantar de los Cantares en rigurosos endecasílabos. No puedo ocultar la curiosidad de saber qué Biblia leyeron ingenios legos como Cervantes o Mateo Alemán o Rodrigo Caro, entre otros. No me pregunto lo mismo de Fray Luis, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Góngora o Sor Juana, que conocían el latín.

Más aún, así como ningún tratado de métrica española registra el versículo, ninguna historia de la literatura española menciona siquiera la traducción bíblica de Reina-Valera. Se argüirá que una historia literaria solo debe ocuparse de las obras de creación, no de traducción. Lo que ocurre es que, salvo las versiones de Fray Luis y las hermosas paráfrasis de San Juan de la Cruz, que no siguieron la forma versicular, los poetas españoles no recibieron, en términos generales, influencias bíblicas, como sí las recibieron los anglosajones. La gran Biblia castellana no existió socialmente: tuvo la vida marginal del exiliado: no nutrió a la literatura de su propia lengua. En cambio, la *Biblia* de Lutero (1522, 1534, 1545) —la primera que se tradujo a una lengua vernácula europea— es considerada una de las grandes fuentes de la literatura alemana y

una de sus obras maestras. En la lengua inglesa las Escrituras eran tan familiares, que aun la *Oxford Anthology of English Literature* dedica un capítulo entero a examinar las diversas traducciones bíblicas realizadas durante el Renacimiento (Kermode, 1973, pp. 528-542). De todas ellas la más famosa es la clásica *St. James Bible* (*Biblia del rey Jacobo*, 1611), punto de partida, como la de Reina-Valera en español, de todas las actualizaciones de la Biblia en inglés. No se trata de una traducción cualquiera, sino de la de un libro sagrado, el más leído e influyente, desde los puntos de vista religioso, moral, histórico y literario, de todos los libros en Occidente. Grandes escritores de lengua inglesa, como Shakespeare, Marlowe, Donne, Milton, Wordsworth, Blake, Hawthorne, Melville, Whitman, Joyce, Faulkner, son inimaginables sin el fértil alimento de la Biblia, no solo en la forma, sino en el contenido. Northrop Frye afirma en *El gran código* que un estudiante de literatura inglesa que no conoce la Biblia se queda sin entender gran parte de lo que lee (Frye, 2018, p. 11). *El blank verse* (verso blanco) y el pentámetro yámbico se convirtieron, desde el Renacimiento, en las formas métricas «naturales» del inglés. El primero, con sus metros medidos, pero con supresión de la rima; el segundo, con la preeminencia de la acentuación (vocal débil-fuerte-débil-fuerte...), dieron mucha más libertad a la versificación inglesa y abrieron las puertas al versículo de Whitman. Vale la pena anotar que no hay diferencia en inglés entre las palabras verso y versículo: ambas se llaman «verse».

El versículo bíblico no es en sí mismo una forma poética, ni siquiera en los libros llamados poéticos, sino un breve texto que se distingue de otros de la misma índole, una parte de un todo. Es, también,

un gran signo de puntuación, que separa a ese versículo de otro. Un libro cualquiera, supongamos, el Eclesiastés, se divide en capítulos y estos, en versículos. Libro tal, capítulo tal, versículo tal. Si los libros poéticos y sapienciales tenían un carácter sagrado, los versículos también debían tenerlo. Pero los lectores, a lo largo del tiempo, descubrieron, sin equivocación, el alto contenido poético de estas formas textuales. Si la intención era sagrada, la interpretación se volvió además poética, sobre todo en el Cantar de los Cantares, quizá el más bello poema erótico de la literatura. Por eso, los estudios bíblicos han terminado por clasificarlos y denominarlos así: libros poéticos.

He citado a Fray Luis de León. Quisiera comparar un fragmento de la traducción del Libro de Job de Reina-Valera con la versión de Fray Luis.

Escriben Reina-Valera (Job, 10, 8-13) en versículos, numerados:

- 8 Tus manos me hicieron y me formaron;
¿Y luego te vuelves y me deshaces?
- 9 Acuérdate que como a barro me diste
forma;
¿Y en polvo me has de volver?
- 10 ¿No me vaciaste como leche,
Y como queso me cuajaste?
- 11 Me vestiste de piel y carne,
Y me tejiste con huesos y nervios.
- 12 Vida y misericordia me concediste,
Y tu cuidado guardó mi espíritu.
- 13 Estas cosas tienes guardadas en tu
corazón;
Yo sé que están cerca de ti.

Escribe Fray Luis (Job, 8-13) en tercetos, endecasílabos y rimas consonantes:

Tus dedos me formaron; con tu mano,
Señor, me compusiste a la redonda,
¿y ahora me despeñas inhumano?

Acuérdate que soy vileza hedionda,
del polvo me hiciste y cuál en cedo
harás que el mismo polvo en sí me esconda.

Como se forma el queso, así yo puedo
decirte, de una leche sazónada
me compusiste con tu sabio dedo.

Vestíste me de carne rodeada,
de cuero delicado, y sobre estables
huesos con firmes nervios asentada.

Vida me diste y bienes no estimables;
y con tu vida persevera
mi huelgo flaco y días deleznales.

Bien sé que no lo olvidas y está fuera
de tu memoria aquesto, y que en tu pecho
mora lo que será y antes era.

En las dos versiones de este fragmento, Job interpela a Dios. Parece recordarle (como si Dios fuera a olvidarlo) que el hombre fue creado para luego ser deshecho por Él mismo. Pero esa llamada de atención va solo en apariencia dirigida a Dios, a quien sabe omnipotente. Es más bien un recordatorio, dirigido a sí mismo, al de la voz, de su radical contingencia.

Como podemos apreciar, hay una gran diferencia entre la elocuente sencillez del versículo y la elaborada perfección de los tercetos de Fray Luis. Pero, sobre todo —y aquí está el fondo de la discusión de este ensayo—: la traducción de Fray Luis posee una *forma* determinada, específica,

mensurable, mientras que el versículo de Reina-Valera es tan libre, que parece no tener ninguna: no hay métrica, no hay rima. Se define negativamente. El versículo —no olvidemos nunca que es una traducción— suena más verdadero en su sencillez casi doméstica y primitiva que en la sofisticada elaboración métrica de Fray Luis, quien tiene que inventar palabras que no están en el original y acomodarlas astuta y artísticamente en sus tercetos endecasilábicos para conservar el sentido.

En efecto, en el versículo no hay métrica ni rima, pero hay algo más importante quizá: hay *ritmo* (sobre todo un ritmo interior) y esa verdad a la que me he referido. Posee una gravedad y musicalidad inconfundibles, una belleza innegable, objeto final de la poesía. El ritmo es objetivo, es algo que se puede percibir, medir y explicar por el examen de la acentuación. Pero la verdad («el versículo suena más verdadero») responde a un criterio subjetivo, a una percepción emocional, o quizá a una objetividad que no se puede demostrar. Trataré de seguir ahondando en la importancia del *tono* y el *contenido* en la dimensión poética del versículo. Creo que el solo hecho de utilizar el lenguaje para dirigirse a una divinidad, sea para glorificar, implorar, agradecer o interpelar, infunde a las palabras una magnificencia que en el uso cotidiano no tienen. El ritmo está, en cambio, logrado gracias a la combinación de metros y acentuaciones diversos. Del versículo podemos afirmar lo que, en la ópera *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner, Hans Sachs sentencia sobre una canción: «No parece someterse a ninguna regla, pero tampoco tiene ninguna falla». Borges decía en alguna parte que el versículo y el verso libre no eran sino una combinación

o subdivisión de metros diversos. En la versión de Reina-Valera existe esa combinación y una selección de palabras que, por sus acentos sabiamente distribuidos, hacen la música del lenguaje.

Detengámonos un momento a examinar los versículos de Reina-Valera:

El primero está conformado por dos endecasílabos sin rima: «Tus manos me hicieron y me formaron / ¿Y luego te vuelves y me deshaces?». El segundo está compuesto por una combinación de alejandrino y octosílabo: «Acuérdate que como a barro me diste forma; / ¿Y en polvo me has de volver?». El tercero, por dos eneasílabos: «No me vaciaste como leche? / ¿Y como queso me cuajaste?»; el cuarto, por un eneasílabo y un endecasílabo: «Me vestiste de piel y carne / Y me tejiste con huesos y nervios»; el quinto, finalmente, por dos endecasílabos: «Vida y misericordia me concediste / y tu cuidado guardó mi espíritu». En estos versículos de una gran belleza se cumplen las afirmaciones de Borges y de Eliot, quienes exigen musicalidad en la poesía.

Sin embargo, que las divisiones y subdivisiones de los versículos citados posean una forma métrica determinada es más bien la excepción, no la regla. La mayor parte de los versículos bíblicos están escritos sin formas métricas definidas y en verso libre. Examinemos los versículos siguientes: Salmos, 22, 1-2.

Escribe el salmista:

- 1 Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?
¿Por qué estás tan lejos de mi salvación,
y de las palabras de mi clamor?
- 2 Dios mío, clamó de día, y no respondes;
Y de noche, y no hay para mí reposo.

A pesar del alejandrino con que empieza el capítulo, los dos versículos no se ajustan a ninguna norma métrica. Son versos libres. Sin embargo, la fuerza y nobleza de la imploración a la divinidad, sensibles en la combinación de palabras y su acentuación, le conceden al conjunto un ritmo interior innegable, que es donde reside la poesía. Recordemos, de paso, que, según los Evangelios de Mateo y Marcos, las del alejandrino fueron las últimas palabras de Jesucristo en la cruz, lo cual da lugar a dos interpretaciones: primera, el salmo es una profecía; segunda, Cristo cita al salmista en la hora última.

Pero no solo los libros sapienciales y poéticos exhiben una forma versicular. Encontraremos usos frecuentísimos del versículo en las traducciones de los libros en prosa, doctrinaria y narrativa —la de los libros históricos y proféticos, por ejemplo— prosa sin formas métricas, pero de una sencillez, brevedad y elocuencia inconfundibles. Escasos en reiteraciones, estos textos aparecen, no solo en las voces de personajes que se dirigen a la divinidad, sino en las de quienes se interrelacionan de manera casi familiar. Las relaciones interpersonales se expresan también por medio de un lenguaje breve, sucinto, y con una característica que solo podemos llamar ritual. En una sociedad tan sacerdotal como la hebrea, parece lógico que el lenguaje de las Escrituras, incluso el cotidiano, posea una brevedad y un tono ritual, es decir, un carácter directo, religioso y casi hierático: en su ritualismo expositivo, la prosa bíblica parece excluir el juego —que se define por la utilización de máscaras para esconder la verdad— pues el juego distrae de la relación del hombre con la divinidad y lo pone en riesgo de

mentir. Es, por ello, un lenguaje narrativo «virtuoso», que procura siempre decir la verdad: un lenguaje obligado a no esconder nada, obligado a la lealtad con los hechos, con la historia, que es sagrada.

El Santo Oficio de la Inquisición fue abolido el 22 de febrero de 1813 en un dictamen de las Cortes de Cádiz, con una votación de 90 votos contra 70. Con la vuelta de Fernando VII, en mayo de 1814, fue restaurada, aunque sin la fuerza de antes, hasta que en 1834 desapareció completamente (Morales, 2024, párr. 14).

Si consideramos el versículo como una de las formas del verso libre, Eliot es más radical que Borges. En su ensayo sobre el tema lo niega de forma categórica:

Se da por supuesto que el *vers libre* existe. Se da por sentado que el *vers libre* constituye una escuela; que consiste en ciertas teorías; que su grupo o grupos de teóricos revolucionarán o desmoralarán a la poesía con su ataque al pentámetro yámbico, si es que tiene algún éxito. El *vers libre* no existe y ya es hora de que esa ficción caiga en el olvido, como cayeron el *élan vital* y los ochenta mil rusos (Eliot, 1975, p. 69).

El ataque de Eliot parece dirigido a Whitman y a ciertos simbolistas franceses, quienes introdujeron en la poesía europea el poema en prosa y el llamado verso libre: Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Y añade que la libertad no existe en el arte, que todas las obras de arte se someten a alguna forma determinada. Afortunadamente, el deseo de Eliot no se cumplió. No es mi propósito discutir esta idea, que desviaría el propósito de este ensayo.

VERSÍCULO, VERSO LIBRE, POEMA EN PROSA

El versículo es una de las formas del verso libre, solo que el versículo bíblico precede en miles de años al verso libre, que es más bien un concepto retórico, una denominación moderna, apenas decimonónica, lo mismo que el poema en prosa. Pese a la negación del joven Eliot al verso libre, el verso libre existe. Ahí están las evidencias en sus grandes cultivadores, que actualmente son legión, desde Whitman y los simbolistas franceses hasta los grandes irrespetuosos de la poesía moderna.

La contribución del francés Aloysius Bertrand (1807-1841) a la poesía fue la invención del poema en prosa («Gaspard de la Nuit», 1836, 1842), género que Charles Baudelaire (1821-1867) cultivó y perfeccionó, particularmente en su libro *Le spleen de Paris* (1869). Desde entonces, muchos de los mayores poetas de los siglos XIX, XX y de lo que va del XXI, lo han frecuentado, con fortuna diversa, sobre todo en la lengua francesa y la española. Algunos de esos poemas pueden incluso contarse entre las mejores obras de un poeta: los libros *Illuminations* y *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud (1854-1891), *Les chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont (1846-1870), *¿Águila o sol?* y *El mono gramático* de Octavio Paz (1914-1998). No puedo dejar de citar, como ejemplo, el intenso, imaginativo y conmovedor poema en prosa «La noche del soldado» (*Residencia en la tierra I*) de Pablo Neruda (1904-1973), de lo mejor, sin duda, de su extensísima obra. No lo reproduzco aquí por su extensión, pero recomiendo leerlo. En México, el poema en prosa ha sido cultivado con enorme fortuna, como atestigua la voluminosa, imprescindible *Antología del*

poema en prosa en México, de Luis Ignacio Helguera. Casi todos sus grandes poetas están representados en este muestrario. Sin embargo, el versículo no ha corrido con la misma suerte.

Procederé, a continuación, por el mismo motivo, a citar solo fragmentos ilustrativos de los versículos y no los poemas completos. Comprensiblemente, esos versículos son ingleses, no españoles, que los asumirán mucho más tarde.

Poeta alegórico, más que místico, el inglés William Blake (1757-1827), aborrecía la esclavitud y creía en la igualdad de géneros y razas. Sus obras, tanto plásticas como poéticas, expresaron una noción de humanidad universal. Esta amplitud de miras, así como su muy personal misticismo, inspirado en la Biblia, otorgaron a su poesía un carácter visionario inconfundible:

En la esclavitud, las hijas de Albión lloran; un lamento tembloroso sobre sus montañas, en sus valles, suspira hacia América. Porque la dulce alma de América, Oothoon, erraba en aflicción por los valles de Leutha, buscando flores que la consolasen, y de este modo habló a la brillante maravilla del valle de Leutha: «¿Eres una flor? ¿Eres una ninfa? Te veo ahora como una flor, luego como una ninfa. No me atrevo a cogerte de tu lecho de rocío» (Blake, 2013, pp. 169).

Ningún poeta moderno ha cultivado el versículo con la constancia y felicidad de Walt Whitman. Las casi mil páginas de sus *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855-1891) constituyen una indiscriminada celebración del mundo. Un libro tan voluminoso y con frecuencia programático no siempre admite versículos memorables, pero hay muchos que lo son:

*Y en cuanto a ti, oh Muerte, y a ti, amargo
abrazo mortal,*

es inútil que queráis asustarme.

*Sin titubear acude el comadrón a ejecutar
su obra,*

*Veo cómo su mano experta presiona, reci-
be, sostiene,*

*Me apoyo junto a las puertas exquisita-
mente dóciles,*

*Y observo la salida, y observo el alivio y la
liberación.*

*Y en cuanto a ti, Cadáver, te juzgo buen
abono, pero eso no me repugna,*

*Aspiro la dulce fragancia de las rosas blan-
cas, que crecen de ti,*

*Beso los pétalos de tus labios; alargando
mis manos toco*

Los pulidos melones de tus senos.

*Y en cuanto a ti, oh Vida, creo que eres el
desecho de muchas muertes,*

(Sin duda he muerto ya mil veces).

*Os oigo hablar a media voz, oh estrellas del
cielo*

*Oh soles -oh hierba de las tumbas- oh trán-
sitos y evoluciones perpetuas,*

*Si vosotros no decís nada, ¿cómo queréis
que yo hable? (Whitman, 1956, p. 208).*

Si el objeto del canto de Whitman era in-
discriminado, panteísta, el de Paul Claudel
(1868-1955) es estrictamente católico.
Inventó esa especie de versículo tan suyo,
tan personal, que tomó su nombre: «ver-
sículo claudeliano», que «consiste en un
periodo sin rima ni asonancia, prolonga-
miento o reduplicación de un alejandrino
libre de cesura y regulado únicamente
por el soplo de la inspiración» (Truc, 1963,
p. 190):

*¡Las Nueve Musas, y en el centro, Terpsícore!
¡Te reconozco, Ménade! ¡Sibila, te reconoz-
co! No espero de tu mano copa alguna, ni
tampoco tu seno.*

*¡Convulso entre tus uñas, Cumea en el tor-
bellino de las hojas doradas!*

*Mas esta gruesa flauta cribada de bocas en
tus dedos es indicio suficiente*

*De que no precisas unirla al aliento que te
colma*

¡Y que acaba de ponerte, oh virgen, de pie!

*¡Ningún ademán brusco: nada desde el
cuello desarregla los hermosos pliegues de
tu vestido que ni siquiera los pies deja ver!*

(Claudel, 1962, p. 2).

En la mayoría de los grandes poetas, el ob-
jeto de su canto es polisémico. La función
comunicativa del lenguaje busca ocultarse
en una avalancha de metáforas. La lluvia,
por ejemplo, en Saint-John Perse, o el
viento o la nieve, designan algo más que
los meteoros nombrados. Hay algo más,
mucho más, detrás de estos actos de nom-
bramiento: son fuerzas desencadenadas
del Espíritu que giran en torno a la palabra
poética, a la generación y crecimiento del
poema, es decir, el poema se contempla a
sí mismo en pleno desarrollo creador.

*La higuera de la lluvia echa sus raíces sobre
la ciudad,*

*Un pólipo apresurado sube a sus bodas de
coral en toda su leche de agua viva,*

*Y la Idea, desnuda como un gladiador en su
red, peina en los jardines del pueblo
sus largos cabellos de doncella.*

*Canta, poema, en la gritería de las aguas la
inminencia del tema,*

*Canta, poema, al rumor de las pisadas de
las aguas, la evasión del tema:*

*Una alta licencia a los flancos de las Vírg-
enes Proféticas, (Perse, 1972, pp. 251-252).*

Como podemos ver, con gran riqueza de
imágenes, el poema de Perse se contem-
pla a sí mismo en pleno proceso creador.

EL VERSÍCULO EN HISPANOAMÉRICA

El conocimiento y práctica del versículo no llegó a Hispanoamérica a través de la Biblia, sino de Whitman. El versículo bíblico estaba ahí, a la vista de todos, pero a nadie se le ocurrió que pudiera hacerse poesía con él. A diferencia de los anglosajones, lectores cotidianos de la Biblia, los hispanoamericanos carecían del instrumento del versículo, que no llegará a Francia sino hasta fines de siglo, gracias a los simbolistas y su empleo del verso libre. Además, el siglo XIX hispanoamericano y concretamente el mexicano, fue un siglo en el que ateos y católicos se disputaron la hegemonía. La Biblia no tenía nada que hacer entre nosotros, si la Palabra de Dios nos llegaba a través de los sacramentos.

Whitman fue descubierto para la lengua castellana por José Martí quien, en un artículo memorable, escrito en Nueva York, lo divulgó entre los hablantes del español. Todo el artículo es hermoso, casi un poema en prosa, pero selecciono estos párrafos que destacan la relación de Whitman con el versículo:

Oh no: Walt Whitman habla en versículos, sin música aparente, aunque a poco de oírse se percibe que aquello suena como el casco de la tierra, vienen por él, descalzos y gloriosos, los ejércitos triunfantes. En ocasiones parece el lenguaje de Whitman el frente colgado de reses de una carnicería: otras, parece un canto de patriarcas, sentados en coro, con la suave tristeza del mundo a la hora en que el humo se pierde en las nubes: suena otras veces como un beso brusco, como un forzamiento, como el chasquido del cuero reseco que revienta al sol: pero jamás pierde la frase su movimiento rítmico de ola. Él mismo dice cómo

habla en «alaridos proféticos»: «estas son, dice, unas pocas palabras indicadoras de lo futuro». Eso es su poesía: índice. El sentido de lo universal pervade el libro entero, y le da, en la confusión superficial, una regularidad grandiosa; pero sus frases desligadas, flagelantes, incompletas, sueltas, más que expresan, emiten: «Lanzo mis imaginaciones sobre las canosas montañas». «Di tierra, viejo nudo montuoso, ¿qué quieres de mí?» (Martí, 1887).

Casi todos los modernistas leyeron a Martí y luego a Whitman con desigual fortuna. La poesía en español no estaba en condiciones todavía de descubrir las posibilidades expresivas del versículo. No había tradición. Los modernistas estaban demasiado ocupados en adoptar los hábitos poéticos de los simbolistas y parnasianos franceses. Era su deber histórico. Pero en algunos de ellos hay indicios de Whitman: en Darío, pura voluntad de forma, hay señales de ensanchar el verso castellano, hasta llegar al hexámetro y al verso libre; además, dedicó a Whitman un soneto, un ensayo en *Los raros* y varias referencias a lo largo de su obra. Como afirma Max Henríquez Ureña, «Whitman influyó [en los modernistas] principalmente en la adopción del versolibrismo» (Henríquez Ureña, 1978, p. 31). Hay ecos de su voz en Lugones y aun en Borges. El declamatorio y cursi José Santos Chocano llegó a afirmar, presuntuosamente: «Walt Whitman tiene el norte, pero yo tengo el sur».

Si bien Borges admiró a Whitman traduciendo *The Song of Myself* (*El canto de mí mismo*) y dedicándole tres artículos, dos poemas y varias menciones, el mayor discípulo de Whitman en Hispanoamérica fue Pablo Neruda (1904-1973), «un poeta casi anónimo de tan grande», según Carlos Fuentes. «Hermano profundo», le llama

Neruda. Desde sus primeros poemas se advierte un *tono*, un espíritu, un afán secreto por ensancharse, derramarse, por ir más allá de los límites impuestos por las formas clásicas que ha utilizado. El heptasílabo, el endecasílabo, el alejandrino, incluso, quieren romperse como diques de un caudal que los rebasa. Hay una inculcable amplitud del *tono* aun en sus formas tradicionales. Neruda no tardó mucho en romper esos diques y llegar al verso libre y al versículo. Su emblemático poema «Alturas de Macchu Picchu» incluye estrofas majestuosas como la siguiente:

*Alguien que me esperó entre los violines
encontró un mundo como una torre
enterrada
hundiendo su espiral más abajo de todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre
(Neruda, 1973, p. 331).*

Cierto, esta combinación de endecasílabos con alejandrinos carece de la amplitud *formal* del versículo, pero es indudable que su espíritu late en ellos. Estos versos poseen el *tono*, la *amplitud de contenido* y de *expresión* del versículo, ya que no su representación horizontal en la página.

Los poetas que en Hispanoamérica cultivaron el verso libre, de largo aliento, vibrantes y enérgicos, se convirtieron en legión, muy desigual, por cierto: confundían la sencilla y sustantiva grandeza de Whitman con la amplitud enfática y declamatoria. El ampuloso peruano José Santos Chocano, por ejemplo, o el uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Ya mencionamos a Chocano; los uruguayos Carlos Sabat Ercasty y Mario Benedetti; los chilenos Pablo de

Rokha y Vicente Huidobro (grande entre los grandes de la vanguardia hispanoamericana), quien cultivó el verso libre, no el versículo. Como el chileno Huidobro, el gran peruano César Vallejo, es una excepción, en particular en sus extraordinarios *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. De *Poemas humanos* cito este introspectivo fragmento de acento bíblico:

*En suma, no poseo para expresar mi vida,
sino mi muerte.*

*Y, después de todo, al cabo de la escalonada
naturaleza y del gorrión en bloque, me
duermo, mano a mano, con mi sombra.*

*Y, al descender del acto venerable y del
otro gemido, me reposo pensando en la
marcha impertérrita del tiempo.*

*¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es
tan sencillo? ¿Para qué la cadena, si existe
el hierro por sí solo?*

*César Vallejo, el acento con que amas, el
verbo con que escribes, el vientecillo con
que oyes, solo saben de ti por tu garganta.
César Vallejo, póstrate por eso, con indis-
tinto orgullo, con tálamo de ornamentales
áspides y exagonales ecos.*

*Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad;
aroma los florecidos corchos, cierra ambas
grutas al sañudo antropoide; repara, en
fin, tu antipático venado; tente pena (Val-
lejo, 2022, p. 328).*

En España, el primer poeta versicular del siglo XX fue León Felipe, traductor, además, del *Canto a mí mismo* (sic) de Whitman. Borges, en una implacable nota crítica publicada en Sur, luego de contraponer ejemplos de la «larga voz sálmica» de Whitman a versos traducidos por Felipe,

concluye que estos son dignos de Núñez de Arce y los califica de «engreídos grititos del cante jondo» (Borges, 2017, pp. 247-249). Vale la pena detenerse en las posteriores defensas y justificaciones de León Felipe:

Tan familiar le es [al español] el salmo, que puede romper el versículo en veinte pedazos y quedar firme el grito y el lamento [...] La poesía española ha rehusado siempre la larga caminata de los versos épicos y de los versículos bíblicos [...] Digo esto también para afirmar que el salmo español partido y verticalizado no es «gritito engreído de cante jondo», como han dicho algunos atrevidos. Pero el cante jondo, por lo demás, tiene un origen ilustre [...] Lo que hago con el Libro de Jonás y con el Libro de Job lo hago también con el de Whitman, si se le antoja al Viento [...] Y yo, que no me atrevería nunca a cambiar las frases de una gaceta o los signos de una crónica temporal, no tengo empacho aquí, ahora, en cambiar a mi manera las palabras de Whitman y las palabras de Jehová [...] El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra, porque ¿qué es la Biblia más que una Gran Antología Poética hecha por el Viento y donde todo poeta legítimo se encuentra? (Felipe, 1985, pp. 96-99).

No quiero seguir adelante sin aclarar que el «Viento» nombrado por el poeta español es el Viento del Espíritu «que sopla donde quiere» y que su traducción whitmaniana es más bien una paráfrasis, reconocida por él mismo como tal.

Ahora, lo que León Felipe ofrece aquí, respecto del versículo, son interesantísimas conclusiones sobre los hábitos poéticos españoles, que merecen un libro entero para tratarlas. Yo solo voy a comentarlas brevemente.

Cuando León Felipe afirma la familiaridad del español con el salmo porque

lo ha roto en pedazos, está suponiendo la existencia previa del versículo en la tradición poética castellana, cosa que no existió. Concedo que, en cuanto al contenido, una de las características de esta tradición es la gravedad moral y religiosa que llega hasta el misticismo, lo cual haría suponer una ruptura del versículo en formas más cortas. Pero la poesía española, como él mismo afirma a renglón seguido, fue ajena a la amplitud horizontal del versículo y cultivó la verticalidad del poema, desde el octosílabo del romance hasta el alejandrino de ciertos sonetos. Versos de arte menor y mayor, siempre desarrollados verticalmente, han sido el patrimonio de la poesía española. Muy tardíamente, como vimos ya, llega el versículo al castellano. Y el mismo León Felipe será uno de sus cultivadores:

*He visto nacer y morir. He asistido a un enterramiento y a un parto...
Y me ha parecido siempre que el que nace, el que llega, llega como forzado...
que alguien lo empuja por detrás, que lo echan a puntapiés y puñetazos de algún sitio y lo arrojan aquí... que por eso aparece llorando.
El comadrón le coge en el aire como un futbolista la pelota...
En cambio
¿no es verdad que una tumba es una dulce puerta, una mampara que nos abre en la tierra con cuidado
una mano cumplida y cortesana, una mano que nos indica reverente: Por aquí, por aquí, pase usted, en su despacho está el señor Presidente esperándolo?* (Felipe, 1985, pp. 116).

Contemporáneo de León Felipe es el gran poeta del amor Vicente Aleixandre, aquí con ecos nerudianos:

*Es por la piel secreta, secretamente abierta,
invisiblemente entreabierta
por donde el calor tibio propaga su voz, su
afán dulce:
por donde mi voz penetra hasta tus venas
tibias,
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que
dulcemente oscura te besara
por dentro, recorriendo despacio como so-
nido puro
ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío po-
blado de unas voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído
cuerpo, oh cuerpo solo sonido de mi voz po-
seyéndole (Aleixandre, 1975).*

Bajo el heterónimo de Álvaro de Campos, el mayor poeta portugués desde Luis de Camoens, FERNANDO PESSOA (1888-1935) compuso, entre 1914 y 1935 un grupo de Odas admirables, entre las cuales se destaca la «Oda marítima». Hay en ellas una mezcla singular y feliz de arcaísmo y modernidad, de sensualidad y metafísica. Podemos escuchar ecos de la voz de Whitman, pero también el sonido y representación visual de los más audaces experimentos verbales del siglo XX.

El versículo épico fue utilizado en Nicaragua por ERNESTO CARDENAL (1925-2020) de una manera casi exclusiva, como si fuera la única forma de versificación posible. Sacerdote católico y gran conocedor de la Biblia, usó el versículo para orar, denostar a la dictadura de Somoza y narrar fragmentos de la historia de los pueblos hispanoamericanos, todo ello con un lenguaje coloquial, sin la solemnidad inherente al versículo.

La poesía ecuatoriana ha sido hospitalaria con el versículo. Al traductor y crítico musical FRANCISCO ALEXANDER (1910-1988) le cupo la distinción de ser reconocido unánimemente por la crítica

como el mejor traductor al español de *Leaves of Grass* (1953, con 2ª edición en 1956, 3ª. en 2017, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana). El mismo Borges, en el prólogo a su traducción de *Song of Myself* (1969) y otros fragmentos, así lo reconoce. Existen más traducciones de Whitman, sobre todo en España, pero todas toman como referencia la gran traducción de Francisco Alexander. Poco más tarde, la prestigiosa editorial Visor de Madrid la incorporó en 2009 a su catálogo, lo cual le dio una difusión internacional.

El poeta quiteño ALFREDO GANGO-TENA (1904-1944) vivió parte de su vida en París, donde hizo amistad con Jules Supervielle, Jean Cocteau, Jacques Maritain, Paul Eluard, Henri Michaux, Max Jacob, Antonin Artaud, Paul Claudel, la mayoría de los cuales lo admiró y estimuló. Es probable que, de todos ellos, particularmente de Claudel, haya aprendido el uso habitual del versículo. Pero esta forma era necesaria en él: una exigencia de su temperamento poético. Por eso Iván Carvajal, uno de los más lúcidos poetas y críticos ecuatorianos, escribe:

El impulso dramático, el ímpetu agónico y místico, requieren de un espacio textual donde puedan disponerse y librarse las fuerzas en tensión, donde puedan vibrar las múltiples voces convocadas por el hablante lírico. Piden un espacio en expansión [...] que deviene a menudo versículo... (Carvajal, 2005, p. 94).

Se interesó, a través de sus estudios de ingeniería y minas, por el mundo material y su relación con la conciencia poética. Escribió buena parte de su poesía en versículos franceses (*Orogénie*, 1928), (*La tempête secrète*, 1926-1927), *Absence* (1928-1930), *Nuit* (1938), *Poemas varios*

(1923-1925) y, gracias a las afortunadas traducciones de Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y Filoteo Samaniego, se la puede apreciar en español en toda su densidad metafísica, casi hermética, en su profunda religiosidad, que lo aproxima a la mística española y al barroco. *Carème* (*Cuaresma*), su primer texto en francés, es un estupendo poema religioso, como lo sería *Tempestad secreta* (1940), su único gran poema escrito en castellano.

«Cuaresma» (de *Orogénie*, 1928) posee versos memorables, como estos:

*¡Oh Pascal,
El espíritu de aventura y de geometría
Me aprisiona en avalancha!
¡Y acaso yo no soy sino el acróbata
Sobre las geodésicas y los meridianos!
Mas, como tú antaño, pequeño Blas
Bocarriba bajo las sillas,
Con gran estrépito muerdo los travesaños.
¡Oh nupcial estación de la desposada!
El pentecostés de las hojas de otoño ilumina
las ventanas* (Gangotena, 1951, p. 468).

La poesía francesa de Gangotena es desigual: tan introspectiva, que con frecuencia se vuelve hermética. Los vocativos de las exclamaciones (la mayoría se dirigen a Dios) no tienen desarrollo ni continuidad ostensibles, por lo cual muchos de los sentimientos expuestos se perciben, también, aislados y fragmentarios. Cuando queremos seguir y entender una invocación, ya cambió de vocativo. La poesía de Gangotena nos confronta con uno de los problemas del versículo: el exceso de palabras: al faltar contención y síntesis, el contenido se disuelve en múltiples sentidos. Y el yo, con este uso del versículo asume una intimidad épica, exagerada. Sin embargo, grato es decirlo, la paciencia del lector será finalmente recompensada.

Poesía hermética, solemne, altisonante, renuncia a todo coloquialismo. Más que un poeta, se manifiesta con frecuencia un profeta o un místico que se debate por expresar lo inefable.

¿Adónde se dirige esta poesía? Si la escuchamos con atención y paciencia, veremos que se trata de la narración simbólica de un viaje con doble caída una, *horizontal*, es decir, un desplazamiento cultural: histórico y geográfico, desde la amada Europa renacentista hasta los Andes desmesurados, salvajes y abruptos. Otra, *vertical*, metafísica, que narra simbólicamente la caída del hombre desde el Paraíso a una Tierra hostil, es decir, la historia del desprendimiento del hombre de su unión con Dios y su caída en la indeseable Naturaleza. El hombre, solitario y maldito, se ha desprendido del Señor y se ha convertido en un paria, un intruso en la Tierra. Y el poeta se asume como el símbolo, la personificación de esta caída. En este sentido, la experiencia poética de Gangotena es, como la de Dávila Andrade, una experiencia sacrificial. Su misticismo es radical: su nostalgia del Paraíso, de la unión con Dios, es de tal magnitud, que le conduce al desprecio de este mundo. Con perspicacia analítica, Iván Carvajal escribe: «Aunque lo mineral, lo terrestre, estén marcados fundamentalmente por la corrupción, la desintegración, la maldición, son, sin embargo, el territorio donde tiene anclaje la existencia» (Carvajal, 2005, p. 98).

Subrayé la palabra *escuchamos* en el párrafo anterior con una doble intención: señalar la necesidad de seguir con perspicacia el significado de la voz del poeta, por una parte, y por otra, destacar que, musicalmente, en sus momentos privilegiados, que no son pocos, esta poesía versicular, amplia, solemne, altisonante, se asemeja al majestuoso sonido del órgano de las catedrales.

Como también sostengo más adelante, con *Tempestad secreta* como ejemplo, todo poema contiene una narración secreta y simbólica, que es la que nos conduce a su intelección.

Tempestad secreta (1940), escrita en versículos castellanos, es más accesible que su poesía francesa, no solo porque el poeta ofrece con más claridad las claves para su interpretación, sino porque es un poema menos disperso, más unitario y concentrado, quizá la obra maestra de Gangotena. Se puede percibir una narración íntima, incluso recóndita, pero narración al fin, que parece requisito para la legibilidad de un poema. La inquietud metafísica y religiosa —particularmente la relación de la conciencia con el mundo— está presente en este extenso poema. *Tempestad secreta* es muy claro en comparación con sus poemas franceses. Divide al mundo en dos polos, dos secciones: el mundo interior, de la intimidad o, mejor, de la repercusión fenoménica del mundo material en la conciencia del poeta, mundo que conforma un sistema de percepciones, y el mundo exterior, concebido como una selva, donde todas las criaturas se entreduecen siguiendo el principio darwiniano de la ley del más fuerte. ¿Qué ocurre, mientras tanto, en la intimidad del poeta? Allí se desata otro combate, una aventura espiritual, la «tempestad secreta»: la pugna entre el deseo carnal y la visita de un misterioso Huésped, que encarna una fuerza del Espíritu, también esperado y deseado. Así, el amor sacro y el profano, enfrentados sin solución, chocan y vitalizan el poema. Esta contradicción interior, irresuelta, entre las dos tendencias, asocia a Gangotena con el gran poeta mexicano Ramón López Velarde (1888-1921).

Poeta místico, inspirado y desigual, excesivo y retórico, Gangotena otorgó al yo y su aventura íntima una dimensión épica. Solo en los grandes poemas de César Dávila Andrade encontraremos en la literatura ecuatoriana una utilización más adecuada y poderosa del versículo.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE (Cuenca, 1918 - Caracas, 1967) inició su vida poética con poemas tiernos, ingenuos, provincianos, de raigambre modernista, aunque ya se vislumbraban en ellos las semillas de los dos grandes poemas que escribiría más tarde: «Catedral salvaje» (1951) y «Boletín y elegía de las mitas» (1959). Con «Oda al Arquitecto» (1946) y «Espacio, me has vencido» (1946), su poesía se ensancha y anuncia el versículo que llegaría en plena forma en «Catedral salvaje», en el que predomina la descripción, pese a que, como ya lo he sostenido, existe una narración escondida. El «Boletín y elegía de las mitas» es un poema épico -la épica de la derrota-, más evidentemente narrativo, porque sus versículos describen y narran las torturas a que fueron sometidos los indígenas en la Colonia.

En *Catedral salvaje*, la intimidad del poeta se objetiviza con la palabra y se vierte por medio de un lenguaje exaltado que refleja la visión geológica, imaginativa, casi mística, del trópico atravesado por una cordillera de los Andes más fantástica que real. Se trata de un poema donde la exaltación y la admiración no solo hacen más plástica la visión sino que permiten que la identidad del yo poético parezca fundirse con ella y desaparecer, en una suerte de autoinmolación.

¿Qué significa la autoinmolación del poeta en el poema? Significa, no solo ceder la palabra a la Palabra -acto sacrificial- sino, en el caso de Dávila Andrade, dejarse

destruir por la visión; engeguacer, como los místicos, después de haber visto. Pero el acto de ceder la palabra a la Palabra -el poeta a la Poesía, al lenguaje- solo puede ser sacrificial cuando queda abolida la posibilidad de hablar en primera persona, cosa que en «Catedral salvaje» no ocurre en forma manifiesta. Aunque el yo está siempre presente responsabilizándose de sus visiones, estas son tan apabullantes, que el yo del poeta queda reducido al papel de mero cronista de sus visiones, papel que le confiere el carácter sacrificial que he mencionado. Ahora bien, si el yo poético es de por sí conflictivo, de no fácil elucidación en cualquier poema, con mayor razón lo será en un poema de índole visionaria como «Catedral salvaje», donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones. «Nosotros, los sudamericanos», escribió Dávila Andrade, «no somos únicamente habitantes de una tierra, sino sus poseídos y embrujados, pero al mismo tiempo sus intérpretes y -por la paz- sus poseedores» (Dávila, 1984, p. 528). En suma, tres son las acciones del poeta en «Catedral salvaje»: *ver* (y enumerar lo que ve), *morir* y *resucitar* en el poema, en el altar de la catedral, el lugar de las ofrendas. Todo lo demás es ya dominio absoluto de la visión sobre el poeta, omnipresencia de la tierra sacralizada, ceguera del vidente, ofrenda del poeta al Creador.

Pero no solo el poeta sino cada criatura hace ofrendas al Creador:

*¡El cóndor y la moscarda mínima ofrecen diariamente sus huevos grises y sus cenizas voladoras al Altísimo!
¡Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo, las alimañas, las flores sedientas, las corolas carnívoras, las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación! (vs. 271-275)*

Se trata de un Amo que también se inmola (se disuelve) en la Naturaleza para nutrir y ser nutrido: un canibalismo universal: todos comen de todos y ese alimento es consagrado en una catedral, a la vez salvaje y sagrada (*sacrificio* y *sagrado* se encuentran semánticamente a través de la palabra latina *sacrare*: consagrar, dedicar a una divinidad).

He inventariado en el poema más de veinte acciones alusivas a la devoración: mordisquear, morder, comer, devorar, mastigar, ofrecer viandas, tragar, roer, lamer, adobar, etc. Todas las criaturas se ofrecen en sacrificio para ser devoradas por otras: todas se nutren de todas en esta catedral a la que el poeta llama «Horno salvaje de todas las especies» (v. 303). Y luego:

*¡Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje,
en tu infinita borrachera seca, que mata y glorifica! (vs. 314-315)*

Esta catedral salvaje, la naturaleza toda, es un horno donde se cuecen todas las especies para ser devoradas por otras. Porque no solo perecen. En la devoración universal hay un ritual de sacrificio: siempre muere un ser para que otro viva. Enfocada esta devoración desde la hospitalidad religiosa, se convierte en un misterio: el de la transubstanciación («trasmútalos, Horno Salvaje»). Por ello todas las imágenes del poema aparecen representadas en acción dentro de un marco sacro: la idea y la imagen de la catedral, edificio supremo del rito religioso. No es aventurado afirmar que quien preside esta marcha de las criaturas hacia la muerte y la resurrección es el propio poeta, devorado simbólicamente por el poema, inmolado simbólicamente en él y resucitado en él. «Catedral salvaje» es un himno, un canto solemne y, como la plegaria, un acto de comunión con el universo.

EL VERSÍCULO EN MÉXICO

La poesía mexicana, pese a su carácter formalista, ha sido también hospitalaria con el versículo, particularmente a mediados del siglo XX. Hay al menos una veintena de poetas que alguna vez lo utilizaron. Sin embargo, en términos generales, su tradición carece del desbordamiento, la amplitud, la audaz apertura, el tono exultante y hasta religioso de otras hispanoamericanas. Hay en el versículo mexicano cierta contención, que tiene que ver con ese respeto por las formas clásicas y cerradas, con ese formalismo cultural que varias veces ha mencionado Octavio Paz: «el gusto por las formas cerradas en la poesía (el soneto y la décima, por ejemplo)» (Paz, 1992, p. 35). Cuando esta poesía celebra, lo hace respetando la métrica («La suave patria», por ejemplo, de López Velarde, «Muerte sin fin» de Gorostiza o «Piedra de sol» del mismo Octavio Paz). Como diría Paz, pocas veces se derrama.

Y se ha derramado con cuatro poetas que hay que destacar: Octavio Paz («La estación violenta», 1948-1957), Rosario Castellanos («Lamentación de Dido», 1955), José Carlos Becerra (*El otoño recorre las islas*, 1965-1970) y David Huerta (*Incurable*, 1987, 1999).

Los siete poemas versiculares de «La estación violenta» (1948-1957) que preceden a «Piedra de sol» (1957) conforman, con este canto, una de las cumbres de la poesía mexicana. Aunque OCTAVIO PAZ (1914-1998) cultivó de modo asombroso las formas clásicas, como el endecasílabo blanco o de modo irregular formas tardías como el poema en prosa, encontró en el versículo su forma de expresión más justa y viva, más intensa y dinámica. Su discurso poético es aquí el exacto reflejo de una in-

quieta y profunda exploración en el amor, la luz y la palabra. Algunos de sus poemas y libros posteriores (*Salamandra*, por ejemplo), se extraviarán en la búsqueda mallarmiana de la desnudez y aislamiento casi químico de la palabra poética. En sus versículos, en cambio, se respira una plenitud y equilibrio difícilmente hallables en el resto de su poesía. No en vano estos poemas aparecen coronados por «Piedra de sol».

Poeta de la luz, el amor, la palabra, de los signos, del instante y del tiempo, Octavio Paz pudo explorarlo todo con enorme fortuna. Poeta visual, más que auditivo, a veces su oído lo traicionó y le hizo incurrir en ocasionales aliteraciones y paronomasias. Pero es, sin duda, no solo uno de los grandes poetas de la lengua, sino uno de los más agudos y universales pensadores de la poesía (Paz, 1973).

Dominado por los temas del amor, el erotismo, el cuerpo femenino como símbolo del universo, la luz, la memoria individual, la historia, la conciencia, las presencias del mundo, el diálogo con las culturas (mexicana, norteamericana, europea, hindú, japonesa), el tiempo y el instante, el signo, el poema mismo y la página en blanco, Paz evolucionó desde las formas métricas clásicas (el soneto, el octosílabo, el alejandrino), hasta formas libres como el poema en prosa, los extraordinarios versículos de «La estación violenta» y los endecasílabos blancos del gran poema cíclico «Piedra de sol», o los versos en escalera, en los que dialogan el blanco de la página y el negro de la escritura, el silencio del espacio y el sonido del signo. Intentará aproximarse, temáticamente, a las culturas orientales («Ladera Este»), particularmente las hindúes y la japonesa.

En la poesía de Octavio Paz distingo las siguientes etapas:

1. La de formación y aprendizaje, que comprende sus poemas de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), *Calamidades y milagros* (1937-1948), donde, en algunos poemas admirables, ya coquetea con el surrealismo.

2. La tímida irrupción del surrealismo, en los muy desiguales y planos poemas de *Semillas para un himno* (1943-1955). Este surrealismo es inseguro, vacilante, sobre todo en los poemas en prosa de *Arenas movedizas* (1949), que pretenden ser narrativos y fallan, ya por una inverosimilitud que derrota a la invención poética («Mi vida con la ola»), ya por su impericia narrativa, que los vuelve aburridos («Un aprendizaje difícil») o fríos, analíticos, poco imaginativos, metafóricamente pobres y carentes de intensidad («Visión del escribiente»); obvios, previsibles e ingenuamente resueltos («Encuentro»), o con inadecuados desenlaces narrativos («El ramo azul»). La vena narrativa de Paz se desarrolló lentamente y luego de un largo camino alcanzó su plenitud en *El mono gramático* (1974), un libro atravesado por múltiples intertextos.

Los poemas en prosa de *¿Águila o sol?* (1949-1950), pletóricos de imágenes, revelan al gran poeta visual que era Paz, y la riqueza y audacia de sus metáforas delatan un surrealismo plenamente asimilado. La falta de continuidad narrativa característica de los poemas surrealistas ya no es aquí un defecto sino una virtud: un verdadero alarde de imaginación visual.

3. La plenitud poética: *La estación violenta* (1948-1957) y *Piedra de sol* (1957). El primero consta de ocho largos poemas en versos de arte mayor, siete de ellos en versículos. En el versículo, Paz encontró su forma de

expresión más plena y viva, más intensa y dinámica. Su largo poema versicular «Soliloquio de medianoche» (*Calamidades y milagros*, 1937-1948) es un anuncio de los que vendrá en *La estación violenta*. Su discurso poético reflexivo, expresado en el verso largo, es el reflejo justo de una inquieta e inquietante búsqueda metafísica, una búsqueda del lugar del hombre en el universo y de su relación con la historia y la palabra. Por otra parte, el lector percibe, con gratitud, que estos poemas tienen un sentido, una dirección, que constituyen aventuras dirigidas hacia un descubrimiento también formulable en palabras. En todos estos poemas hay una historia escondida, una narración secreta que se resuelve de manera lógica, pero con la lógica de la poesía.

«Himno entre ruinas» es un apasionado canto solar, contrapuntístico, con la luz resplandeciendo en dos lugares distintos: la montañosa Teotihuacán y el mar siciliano del «Polifemo» de Góngora. El mar y la montaña reciben con júbilo la iluminación solar. Estamos ante un gran poeta de la luz y de la imagen, a veces en desmedro de la «música» del poema.

«Máscaras del alba» es un lienzo veneciano pletórico de luz, un retrato surrealista de Venecia, telón de fondo de una reflexión poética, prueba de que la poesía dice cosas que ni la filosofía ni la psicología pueden expresar. Por el color de las imágenes, tan llenas de vida, este poema alude y recrea la gran pintura veneciana renacentista, así como la alegría de sus carnavales. Escrita en endecasílabos blancos, se anticipa a la forma impecable de «Piedra de sol».

En «Fuente», el tiempo y el espacio acuden, a través de una narración secreta y simbólica, a hacer una alianza en un

centro temporal, el mediodía, donde se yergue, en un centro espacial, una plaza, y en el centro de la plaza, la «rota cabeza del poeta [que] es una fuente que canta para todos». El versículo impone aquí un ritmo lento y zigzagueante, pletórico de imágenes, de presencias en un solo Presente.

Extraigo de «Fuente» estos versículos exultantes:

Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.

¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y su propia visión fuera de sí misma lo mira!

¡Hunde la mano, coge el fulgor, el pez solar, la llama entre lo azul, el canto que se mece en el fuego del día!

Y la gran ola vuelve y me derriba, echa a volar la mesa y los papeles y en lo alto de su cresta me suspende, música detenida en su más, luz que no pestañea, ni cede, ni avanza (Paz, 2018).

«Repaso nocturno» es un canto al desvelo y al nocturno «asedio de los signos», creador de imágenes del poeta; es la crónica poética del combate entre el insomnio y los signos que pugnan por apoderarse de la vigilia nocturna del poeta.

«Mutra», (nombre antiguo de la ciudad hindú de Mathura) es el primer poema de Paz sobre la India y la crónica de una devastación y un renacimiento desde las ruinas: narra el paso del día, con su cargamento de seres y de cosas, hacia el tiempo detenido, el paso metafísico del día hacia la noche. La contemplación de la vieja ciudad le inspira versículos memorables como estos:

Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel,

atravesamos corredores interminables cuyas paredes de aire sólido se cierran, nos internamos en nosotros y a cada paso el animal humano jadea y se desploma, retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal pierde futuro a cada paso, y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre (Paz, 2018).

«¿No hay salida?», como parece indicar el título, desarrolla las aporías con las que tropieza el pensamiento cuando reflexiona sobre el tiempo, el instante y la identidad de las cosas. En suma, el viejo tema de los agnósticos, acerca de la imposibilidad de conocer. Paz expresa poéticamente, mejor quizá que un filósofo, estas aporías:

Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos no están vivos, hay un muro, un ojo que es un pozo, todo tira hacia abajo, pesa el cuerpo, pesan los pensamientos, todos los años son este minuto desplomándose interminablemente,

aquel cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en Bangkok, hoy es ayer, mañana es ayer,

la realidad es una escalera que no sube ni baja, no nos movemos, hoy es hoy, siempre es hoy,

siempre el ruido de los trenes que despedazan cada noche a la noche,

el recurrir a las palabras melladas,

la perforación del muro, las idas y venidas, la realidad cerrando puertas, (Paz, 2018).

En «El río», el tema es la salida de la palabra al día, para volver a sumirse en la interioridad del «sí mismo» de donde brotó. El río del título es el río del tiempo y de las palabras, que son temporales. Aquí hay una suerte de equilibrio humano, de acep-

tación de la condición temporal del hombre y la palabra:

Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo (Paz, 2018).

«El cántaro roto» es quizá el poema menos metafísico de la serie, el más invadido por la realidad social de México y la historia. Se divide en los momentos siguientes: 1. La descripción de un sueño, una alucinación, abundante de imágenes de formas y colores mexicanos. 2. La visión, al despertar, del cielo estrellado. 3. La mirada desciende y hace una descripción sucinta de la tierra baldía de México. 4. La sequía de los campos deviene soledad colectiva humana, sequía que pide esperanza, agua espiritual. 5. Descripción del moderno cacique mexicano, caricaturizado como sapo, y evocación de la parte sangrienta y opresiva de los sacrificios humanos aztecas. 6. Descripción del hombre común mexicano, roto por la rabia y la impotencia ante el poder dominante. 7. Finalmente, la exhortación a actuar sobre el mundo para trascender la soledad. El poema parece desarrollar una de las tesis centrales de Paz en *El laberinto de la soledad*, escrito cinco años antes (Paz, 1992).

4. Un periodo experimental, que va desde *Salamandra* (1962), hasta *Figuras y figuraciones* (1990), que incluye *Blanco* (1967), los *Topoemas* (1971) y todo tipo de poemas visuales.

5. Insertos como cuñas dentro de este periodo experimental, están dos de sus libros más bellos, profundos y entrañables: los autobiográficos *Pasado en claro* (1975) y *Árbol adentro* (1987).

ROSARIO CASTELLANOS (1925-1974), poeta, novelista y ensayista, ideológicamente indigenista y feminista, publicó en 1955 «Lamentación de Dido», un monólogo dramático que, en 74 versículos de diversa longitud, da cuenta de la trágica historia del desamor de Dido, reina de Cartago, abandonada por el héroe troyano, el piadoso Eneas, quien, obedeciendo a los dioses, prosigue su camino hacia Italia para fundar la ciudad de ciudades, Roma. Pero ni Castellanos ni Dido reparan mucho en la misión trascendental del héroe, sino que, desde su inalterable primera persona, desde el egoísmo de su yo enamorado y herido, sitúan al amor perdido en el centro del poema y le erigen un monumento poético. Poeta y personaje viven un destino similar, de ahí que el poema sea tan hondamente autobiográfico.

Sin embargo, el poema, de tema doloroso y plañidero, nunca se complace en la efusión sentimental. No encontraremos una sola exclamación que exprese su tema: el dolor. Pero el dolor ahí está, pensado, sentido, no descompuesto por la interjección: hay una cierta dignidad marmórea en el poema. Su expresión, aunque dolida, es sobria y reflexiva. La «distancia» narrativa y cierta frialdad analítica atemperan los arrebatos pasionales. El final difiere del de su modelo, el canto IV de la *Eneida* de Virgilio, según el cual la reina Dido, en cuanto ha partido Eneas, edifica una pira y se arroja a las llamas. En el poema de Castellanos, Dido se encierra en el infierno de su dolor, que es eterno.

Reproduzco a continuación uno de los fragmentos más elocuentes del poema, que no se limita a denostar al traidor (por cierto, lo hace con enorme dignidad) sino que subraya, como una de las signos del abandono, el nomadismo del hombre

frente al carácter doméstico de la mujer, el aventurerismo del varón frente a la permanencia «vegetal» de la hembra:

*Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente;
acogido a la fortaleza de muros extranjeros,
astuto, con astucias de bestia perseguida;
invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios
y hombre de paso, hombre
con el corazón puesto en el futuro.*

- *La mujer es la que permanece, rama de sauce que llora en las orillas de los ríos.*

*Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.
Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterriamiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz* (Castellanos, 2025).

JOSÉ CARLOS BECERRA (1936-1970) es el poeta mexicano que con mayor frecuencia y fortuna cultivó el versículo. Toda su obra -comprendida entre 1961 y 1970- parece inspirarse en las sombras luminosas de Claudel y Saint-John Perse. Pese a su temprana muerte, suscitó la admiración de sus contemporáneos, incluidos Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Su imaginación poética y la belleza de sus imágenes eran deslumbrantes. Su libro fundamental es *Relación de los hechos* (Era, 1967), de donde cito estos memorables versículos marcados por la enumeración:

*Más allá del mensaje radiado por los cabellos de los ahogados,
de la bajamar que deja grises los labios como el dolor inexperto,
de las maderas podridas y la sal constituida por el crimen de las aglomeraciones solitarias,*

*del pecho marcado por el hierro del silencio; más allá,
el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo en el poniente,
la mujer que atraviesa la noche con una inscripción azul en los ojos,
el hombre que juega distraído con el amanecer como con un cuchillo filoso y deslumbrante* (Becerra, 2017).

Solo un poeta, un poeta grande, pudo forjar un versículo tan hermoso como este:

el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo en el poniente, (Becerra, 2017).

donde las dimensiones auditivas («el chillido»), visuales («el pájaro marino»), de acción («demuele», «picotazo»), temporales («la tarde», «el poniente»), conforman una sola gran imagen, tan dinámica y poderosa, que no podemos sino detenernos en ella y repasarla, incluirla en la memoria de nuestras vidas.

El versículo de Becerra no buscaba enaltecer las grandezas del universo, como Claudel, tampoco equiparar las pasiones humanas con la inmensa geografía, como Perse, sino expresar su yo, un yo viajero, rico en percepciones, asociaciones y apasionadas reflexiones. El yo mismo del poeta es una otredad: la palabra lo convierte en otro. Becerra relató en versículos casi toda su aventura humana. Por su cantidad y calidad, es el más grande exponente mexicano de la forma versicular.

Finalmente, DAVID HUERTA (1949-2022) publicó en 1987 *Incurable*, un libro de 390 páginas, ambicioso no solo por su extensión, sino porque, siendo a la vez poema, reflexión y narración, pretende abarcar el

sentido y el significado de la escritura, en un afán de totalidad muy infrecuente en la literatura mexicana. Las sombras benéficas de Octavio Paz, Lezama Lima, Neruda, Borges y Góngora merodean en estas páginas, ya introvertidas, ya extrovertidas; ya íntimas, ya testimoniales; ora intensamente líricas, ora deliberadamente prosaicas; casi siempre inspiradas, pero otras, secas como una crónica desganada. Es muy difícil mantener la excelencia y la unidad de tono en un libro autorreferencial de semejante extensión, que posee un tema único: la palabra, aunque la brillante imaginación del poeta es capaz de desarrollarlo en todas las variaciones posibles.

Íntegramente escrita en versículos, alternan la visión cósmica con la intimista y aun coloquial de las palabras y las cosas:

El almacén de las palabras es un lugar extraño, húmedo, una galería sigilosa, un hospital dormido.

Cardumen candoroso, con su latinidad a cuestras, difícil, fosforescente como una omega «en el pizarrón de las etimologías».

Letra en las Pléyades, promontorio y profusión de lo que recubre la escritura, un modo de construir la ciudad del Sí Mismo para luego deshabitarla con el silencio de dejar de escribir, habilitado por la tenue blancura que deja el sabor de la estrella escrita en el paladar fantástico. Una blancura, una muerte, un hacerse el muerto con el sueño desprendido junto a la Cabellera de Berenice, el sueño manchado de cafeína y derramado tres y seis veces en el cuerpo anguloso de un cuaderno, de una página. El Sí Mismo hurta en la escritura, en la escena, el texto de sus errancias: quiere fundar una ciudad (Huerta, 1987).

El tema único, la palabra, adquiere en este libro dimensiones enciclopédicas: nos toparemos con el mundo de la salud y la enfermedad: pensar y escribir son enfermedades incurables; daremos con el mundo del amor y el erotismo, del cuerpo y el espíritu, la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, el mito y la historia, lo sagrado y lo profano, lo astronómico y lo atómico, el sueño y la realidad, la memoria y el olvido, las ideas y las cosas, el nomadismo y la inmovilidad, todo expresado casi de manera coloquial y en un desorden organizado por una mente asociativa que va y vuelve por el texto repitiéndose, ampliándose, desarrollándose de manera casi ilimitada y aleatoria y ¿por qué no decirlo?, enfermiza, incurable.

Estas reflexiones nos conducen a enumerar dos conclusiones provisionales, las funciones y procedimientos del versículo, desde los cuales podemos revisar, aunque sea de modo sucinto, a los grandes realizadores del versículo y su llegada a la poesía hispanoamericana.

FUNCIONES DEL VERSÍCULO

1. Invocar a una entidad superior: a Dios, al Espíritu u otro ser mítico divinizado (los libros sapienciales de la Biblia, Rimbaud, Claudel, Saint-John Perse, Gangotena, Dávila Andrade).
2. Interpelar a la divinidad (Libro de Job, Rimbaud).
3. Entonar cantos de alabanza o de petición al ser divino o divinizado (los Salmos, Whitman, Claudel, Ernesto Cardenal).
4. Formular principios de sabiduría y conducta religiosas (Eclesiastés, Proverbios).
5. Celebrar las grandezas de la naturaleza y del universo (Eclesiastés, Salmos,

- San Francisco, Blake, Whitman, Claudel, Saint-John Perse, Neruda, Gangotena, Becerra, Dávila Andrade).
6. Celebrar la vida y la muerte (la Biblia, Whitman, Neruda, Vallejo, Gangotena, León Felipe, Dávila Andrade)
 7. Verbalizar las visiones del poeta-vidente (Apocalipsis, Blake, Rimbaud, Claudel, Gangotena, Dávila Andrade).
 8. Expresar a un yo semidivino o divinizado (Whitman).
 9. Celebrar la aventura humana, la historia, la sociedad, incluso una ideología (Whitman, Mayakovski, Neruda, Paz, Cardenal, Adoum).
 10. Celebrar el amor (Cantar de cantares, Breton, Neruda, Gangotena, Aleixandre, Paz, Castellanos, Becerra).
 11. Celebrar la palabra, el lenguaje del poema (Saint-John Perse, Paz).
 12. Expresar el hastío y repugnancia hacia la sociedad y el tiempo en que se vive (Rimbaud, Apollinaire).
 13. Dialogar con esa entidad superior. Esta función difiere de las anteriores en que el trato del poeta a su objeto es familiar, estableciendo una relación horizontal, de igualdad con el objeto poético, sean Dios, el universo, el hombre, la vida y la muerte (Libro de Job, San Francisco de Asís, Whitman, Neruda, Borges, León Felipe, Paz, Becerra, Efraín Jara).
2. La amplitud del versículo determina una considerable extensión del poema. Es muy difícil concebir un poema corto escrito en versículos.
 3. La enumeración es la figura retórica más frecuente, porque el poeta pretende abarcarlo todo por acumulación: enumera las virtudes de Dios y del Espíritu, las maravillas del universo, los misterios de la vida y la muerte, las felicidades y vaivenes del amor, de las creaciones materiales y espirituales de los hombres. «En la métrica hebraica, el verso se constituyó sobre el paralelismo (semántico o sinonímico, antitético, emblemático, repetitivo y estructural), y así están escritos por ejemplo los versos del *Salterio* (los llamados *Salmos* del Antiguo Testamento), el Cantar de los cantares, casi todo el Libro de Job y la mayor parte de los proféticos, fuera de que es también un recurso habitual en toda manifestación poética que tome forma de verso o versículo, como en Whitman».
 4. La frecuencia de las exclamaciones: casi todo lo que el versículo expresa es admirable y superlativo.
 5. El tono visionario del poema. El poeta ve o pretende ver más allá de lo que el hombre común ve y conoce. Las imágenes empleadas en el poema constituyen para el lector un misterio porque el poeta visionario es o se considera un iluminado por el Espíritu.
 6. Hay en el versículo con frecuencia un tono de predicación, de clara herencia bíblica. Más que ingresar a la intimidad del poeta, el poema versicular sale de ella en forma de alabanza, de predicación, de exaltación a un ser externo. Aunque también exalta la intimidad, responde con frecuencia a un movimiento

PROCEDIMIENTOS DEL VERSÍCULO

1. El verso es amplio, extenso, con frecuencia mayestático, carente de métrica pero no de ritmo, lindando con el ritmo y la extensión de la prosa. Esta característica está estrechamente vinculada al *tono* del poema.

centrífugo del espíritu: de adentro hacia afuera, de la intimidad hacia el objeto poético, concebido como una otredad.

Referencias

- Alberti, R. (1980). *Antología poética* (N. Calamai, Ed. y Selec.). Alianza.
- Aleixandre, V. (1975). *Antología total* (P. Gimferrer, Ed.). Seix Barral.
- Baehr, R. (1989). *Manual de versificación española* (K. Wagnery F. López Estrada, Trans.). Gredos.
- Baudelaire, C. (1964). *Le Spleen de Paris* (C. Roy, Ed.). Le Livre de Poche.
- Becerra, J. C. (2017). *El otoño recorre las islas* (O. Paz, Pról.; J. E. Pacheco y G. Zaid, Eds.). Era.
- Bécquer, G. A. (1978). *Obras completas*. Bru-guera.
- Bertrand, A. (s.f.). *Gaspard de la nuit*. https://www.poetes.com/textes/ber_gasp.pdf
- Biblia de Jerusalén. (1986). (Escuela Bíblica de Jerusalén, Ed.). Porrúa.
- Biblia del Oso. (1569). (C. de Reina, Trad.). <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/La-biblia-del-oso-1569>
- Biblia Vulgata. (1965). (S. Jerónimo, Trad.; A. Colunga y L. Turrado, Eds.). Biblioteca de Autores Cristianos.
- Blake, W. (2013). *Libros proféticos* (Tomo I). Atalanta.
- Borges, J. L. (2014). *Poesía completa*. De Bolsillo.
- Borges, J. L. (2017). *Miscelánea I, II y III*. De Bolsillo.
- Carrera Andrade, J. (s.f.). *Poesía francesa contemporánea* (J. Carrera Andrade, Trad. y Selec.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro de Cultura Benjamín Carrión.
- Castellanos, R. (2025). *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. Fondo de Cultura Económica.
- Castro, A. (1980). *La realidad histórica de España*. Porrúa.
- Claudél, P. (1957). *Cinq grandes odes. La cantate à trois voix* (J. Grojean, Pról.). NRF Gallimard.
- Claudél, P. (1962). *Bréviaire poétique*. Le Livre de Poche.
- Claudél, P. (1997). *Cinco grandes odas* (M. Á. Flores, Trad.). Siglo XXI.
- Darío, R. (1968). *Poesías completas* (A. Méndez Plancarte, Ed.). Aguilar.
- Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas II: Relato*. Pontificia Universidad Católica del Educador, sede cuenta y Banco Central del Ecuador.
- Del Río, Á. (1990). *Historia de la literatura española* (2 vols.). Ediciones B.
- Die Bibel. (1980). (M. Luther, Trad.). Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.
- Domínguez Caparrós, J. (2016). *Diccionario de métrica española*. Alianza.
- Eliot, T. S. (1975). *Selected prose* (F. Kermode, Ed.). Harcourt Brace Jovanovich; Farrar, Straus and Giroux.
- Eliot, T. S., y Ungaretti, G. (1988). *1888: Antología conmemorativa* (M. Ladrón de Guevara y C. Kerik, Intros. y Se-lecs.). UAM-Iztapalapa, Departamento de Filosofía.
- Felipe, L. (1985). *Obra poética escogida* (Prólogo de G. Diego). Espasa-Calpe.
- Fernández y Fernández, E. (1976). *Las Biblias castellanas del exilio: Historia de las Biblias castellanas del siglo XVI*. Caribe.
- Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*. Seix Barral.
- Frye, N. (2018). *El gran código: Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Gedisa.

- Gangotena, A. (1951). «Cuaresma», trad. de Jorge Carrera Andrade. En Jorge Carrera Andrade, *Poesía francesa contemporánea* (p. 468). Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Helguera, L. I. (1994). *Antología del poema en prosa en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, M. (1978). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Holy Bible. (1952). *Revised Standard Version*. Collins' Clear-Type Press. (Original publicado en 1611).
- Huerta, D. (1987). Incurable. Era.
- Kermode, F., Hollander, J., Bloom, H., Price, M., Trapp, J. B., y Trilling, L. (1973). *The Oxford anthology of English literature* (Vol. 1). Oxford University Press.
- Lowth, R. (s.f.). Robert Lowth. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Lowth
- Lowth, R., Millar, A., y Dodsely, J. (s.f.). *Confutation of Bishop Hare's system of Hebrew metre*. Lightning Source LLC.
- Martí, J. (1887, 26 de junio). El poeta Walt Whitman. *La Nación*. <https://circulo-depoesia.com/2019/05/jose-martiso-bre-walt-whitman/>
- Modern, R. E. (1986). *Historia de la literatura alemana*. Fondo de Cultura Económica.
- Morales, M. (2024, 18 de febrero). Cura, ilustrado y tertuliano de Benjamin Franklin: El canario que derribó la Inquisición en España. *El País*. [enlace sospechoso eliminado]
- Neruda, P. (1973). *Obras completas* (3 vols.). Losada.
- Pacheco, J. E. (2017). *Inventario: Antología* (3 vols.; H. Manjarrez, E. A. Parra, J. R. Ruisánchez y P. Villegas, Selecs.). Era; El Colegio Nacional; UNAM; Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2018). *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral; Booket.
- Perse, S.-J. (1972). *Oeuvres complètes*. Gallimard.
- Perse, S.-J. (s.f.). *Saint-John Perse* (J. Zalamea, Trad.). Material de Lectura UNAM. <https://materialdelectura.unam.mx/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/45-013-saint-john-perse?showall=1>
- Quilis, A. (2000). *Métrica española*. Ariel.
- Santa Biblia. (2018). (C. de Reina y C. de Valera, Trads.). Sociedades Bíblicas en América Latina.
- Truc, G. (1963). *Historia de la literatura católica contemporánea* (De lengua francesa). Gredos.
- Vallejo, C. (2022). *Poesía completa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Virgilio. (1997). *Eneida* (J. de Echave-Sustaeta, Trad.; V. Cristóbal, Intro.). Gredos.
- Virgilio. (2016). *Obras completas* (A. Espinosa Pólit, Trad.; J. C. Fernández Corte, Ed.). Cátedra.
- Whitman, W. (1956). *Hojas de hierba* (F. Alexander, Trad.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Whitman, W. (1969). *Hojas de hierba* (J. L. Borges, Trad.). Lumen.
- Whitman, W. (2017). *Hojas de hierba: Selección de prosas* (E. Moga Bayona, Ed.). Galaxia Gutenberg.