

Como su nombre lo indica

Para Nabuel Mura y Alejandro Güerri,
remeros

1.

Tal vez el verso libre no sea ni verso ni prosa, sino un tercero en discordia, la aleación de ambos. Esto explicaría al menos, por qué adopta la silueta de uno, su carnalidad instintiva, con la respiración de la otra, ese ritmo singular que no remite al canto, aunque tampoco lo excluya. *Nomen numer*: doble en origen, dúplice en su armado y con música ambigua, en su nombre parece hablar su destino: la fantasía errante del hombrecito que lo tienta. Y todo, para nuestro desmayo, dentro de un designio que Lugones le había presentado: “El verso libre quiere decir, como su nombre lo indica, una cosa sencilla y grande: la conquista de una libertad”. Y qué curioso, en el tenor de esta frase, ya profetiza la evolución de su práctica: tan parvular al comienzo, como a la larga plena de intención.

Según se sabe el origen de la criatura es doble, casi en simultáneo norteamericano y francés. Rasgo indicial que da qué pensar. Un apareamiento en ruptura, siempre litigioso dentro del campo de la poesía, como si el organismo portara en su entraña la suma de los derechos del hombre, una revolución para siempre contra los cercos mentales y las limitaciones que provee cada circunstancia. Algo que debe residir en el afán libertario de la conciencia humana, cuya interpretación la democracia borrosamente refleja.

Por el lado norteamericano, la prelatura le corresponde a Whitman, cuando pone en escena la ilusión del canto que nos atañe a todos. Él es la vis participativa del instrumento, surgido de una alternativa compleja. En lo formal, distanciándose de la tradición poética heredada, en particular el tranco sonoro del pentámetro; aunque en lo íntimo, proclamando cierto laicismo, como una protesta contra lo protestante, no bien alienta un yo múltiple y expandido bajo paradójica enunciación del individualismo.

El lado francés, en cambio, es múltiple. Trabajador en secuencia, lo hace siempre hacia la zona oscura del alma. El primero, cuándo no, Baudelaire, quien busca en la prosa una antítesis para su insatisfacción por lo metros conocidos. Es lo que le dice en la dedicatoria de su nuevo libro a Arsène Houssaye: “¿Quién de entre nosotros no ha soñado en sus días de ambición, el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo y sin rima, suficientemente ágil y lo bastante bronca para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo de la frecuentación de ciudades enormes, del cruce de innumerables relaciones.”

Después: Rimbaud, en traje de joven manos de tijera, cuando perfora por la misma brecha, en carta famosa a Demeny. “Las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas”, dice, siendo que esas formas nuevas en plural, de inmediato habrían de ser la prosa de *Las iluminaciones*, y los dos primeros poemas en verso libre de su lengua que ahí entrevera. Y esto, con el mágico expediente de cortar la prosa, a gusto y oído, aunque manteniendo la sensualidad de la imagen para reforzar la índole.

Por fin, en 1886, los muchachos, el futuro. Jóvenes con oído nuevo dan el empujón definitivo a la constitución del verso libre. En la revista “La Vogue”, Gustave Kahn y sus amigos no sólo publican traducciones de Whitman; también la primicia del libro de Rimbaud, conseguido no sin misterio; y por supuesto, sus propios ejercicios virginales. Una

masa crítica que muy pronto habría de viajar en muchas direcciones, incluso hasta nuestro país.

2.

Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes y Leopoldo Lugones enumeran ya en otro siglo, el primer triunvirato del procedimiento. Con todo lo ilustres que fueron, tuvieron que lidiar sin embargo con un formato precario, cercano a sus horas de origen. Una criatura emparedada entre la medida y lo indeterminado. Aun así hicieron lo suyo y ahí quedan, en el inframundo de nuestros sueños, y por cierto con el mote algo mezquino de precursores. Una denominación de quien lee con el futuro puesto y observa evolutivo lo que en sí mismo no tiene evolución: sólo concepciones del tiempo, fantasías personales, cuestiones sociales y usualmente, posicionamiento político. Por eso, los queramos o no, los tres son nuestra historia.

Macedonio y Güiraldes le entraron a la revuelta desde la prosa. Por eso, aquél se olvidó rápido del puñado de poemas que había publicado en la antigua “Martín Fierro”, y no volvió sobre ellos hasta meditar sobre el fenómeno. Y el otro los tiró al aljibe. Sin embargo los dos fueron afortunados. El porvenir bendijo a Macedonio, porque le escapó al ídolo de la simetría. En sus ensayos sobre Belarte, su nominación bizarra de arte verdadero, postuló la ventaja de la prosa, como un fluido capaz de retener la virtud de la mimesis para con lo vivo. Sobre todo, por su aliento discontinuo. Todo lo contrario, a su criterio, que el compás y la métrica fija, cuyo peor escenario deriva, por énfasis del alma, a la grotesca declamación.

Güiraldes, por las suyas, a diferencia del otro, no consideraba la rima y el compás como si fueran pestes sonoras. Buscaba nada más lo nuevo, algo que compraba en París e injertaba en nuestra civilización del cuero, semestralmente. Eso mismo que los jóvenes del '20 habrían de ponderarle claramente poco más tarde: el talento para combinar, en *El cenorro de cristal*, prosa y verso; alternar la línea libre con la medida, el verso suelto y el rimado, aparte de esa vaga atmósfera mallarmeana, por el juego insinuado con los blancos de la página.

Pero el titán consular es finalmente Lugones. Su mirada sobre el verso libre fue la de un hombre que lo amó conforme a un correctivo, en el orden de una actividad social contribuyente al positivo progreso. A sus ojos, escribir verso libre era practicar antes que nada la rima, un concierto propulsor de estrofas polimétricas. En este sentido bien acotado, no supo ir más lejos que sus otros colegas modernistas. Pero sí, en lo que toca a la imaginería y la música.

La sección “Lunas” de *Lunario Sentimental* es la prueba. Ahí consigue un asombroso zigzag de conservación y ruptura, con el delirio que le aplica al fino oído simbolista. En estos términos, no termina gratuito rimar insufla con pantufla, si hace de la unión entre lo culto y lo vulgar, una mezcla extrañante de lo alto y lo bajo, desfondando lo aprendido. Y todo, bajo el oleaje batiente de un vocabulario dispar en imaginación también dispar.

Pero mi punto es éste. Su pequeña revolución francesa consistió a la postre, en volver argentina la rima. Ese repicar que desde su origen en las lenguas romances insinúa la concepción armónica del universo, como canto de las criaturas. Un implícito que le llega desde los años del bajo latín, a través de los primitivos himnos cristianos que es, al fin y al cabo, por donde la rima ingresa a nuestro idioma.

Pues bien, Lugones no quería irse de la rima porque olfateaba la vecindad de la prosa, y se dio maña para espejar el caos local del popurrí inmigratorio, el hirviente caldero de hablas que su titanismo procuraba encauzar. Y en esta tesitura conservó sus artificios sonoros para empardar lo que en su tiempo fuera crisol disonante; eso aparte de su ambición personal: la de ser el padre exclusivo de nuestra poesía moderna, como efectivamente lo fue.

3.

La década del vanguardismo criollo se ajusta a los años de una primera república para el verso libre. Es la era del gran habladero. Que nuestro lema será ultra, que palabras en libertad, que imaginación sin hilos y tal, un dilatado alboroto adolescente enfrentando las caballerías. Aunque en rigor, y por encima de todo, lo que en verdad se oyera fuese la voluntad de ser otros distintos, por mandato de programa, en jauría de causa común.

No obstante, en lo que se refiere a nuestro asunto, la cuestión se vuelve áspera. En la superficie, el veredicto de un Borges más temperado parece concluyente: “Fuimos los herederos de un solo perfil de Lugones”. Juicio que no obstante encarece el armamento solo de la pelea: su abandono drástico de la rima y la entronización de la metáfora como punta de lanza privilegiada. Es cierto, fue notable el campeonato sobre el virtuosismo analógico, pero no deja de ser el borde epitelial de la cosa, una artesanía sobre el flujo retórico y no un ingreso acabado al país del tercero en discordia. Es que en el fondo, lo que pesaba y pesa es la naturaleza resistente del idioma español, hecho de acentos brillantes, sílabas *cuntadas* y pulsos de sintaxis casi ineluctables.

En este sentido, Octavio Paz cuando discurre sobre el ritmo, ese efecto tan elusivo en lo abstracto, como tangible en lo concreto, desarrolla una comparación entre los idiomas modernos y su capacidad de adaptación al verso libre. Señala que el inglés, rítmico de por sí, es el más dado a las sonoridades insólitas y por tanto, el más apto para cualquiera de estas cosas. El francés, en cambio, se muestra inhábil, por su índole racionalista; como si dijéramos: el menos suelto para deshacer su trabazón silábica. Y por último, que el español se asemeja a una fusión de ambos: acentos intensos con tendencia firme a la medida.

A este esquema le podríamos acoplar una digresión, acaso improbable. Aparentemente, el mero acto de pensar, hablar y cuánto más escribir en nuestro idioma, incluso el rioplatense, se produce inercialmente en espasmos de siete u ocho sílabas, tal como lo muestran las alternativas métricas de los primeros textos del castellano. *El poema del Cid*, por ejemplo. Con lo cuál, cabría conjeturarse en tal fenómeno los condicionantes de un pulso que nos llega genético. Con el tiempo y la historia, los españoles eligen el octosílabo como ritmo natural de su lenguaje; eso, hacia fines de la Edad Media, para luego adaptar a lo propio, los sonidos italianos del renacimiento, que vendrían a ser los compases de una cultura adquirida, una suerte de superestructura de aquello que respira hondo en el sustrato.

Así la hipótesis, sospecho dos cosas. Que para un oído literario salir de estas determinaciones exige un trabajo continuo y una atención infatigable, precisamente para que no lo arrebatase el útero de la lengua madre ni el prestigio de lo posterior. Y en segundo lugar, que tal vez, sólo tal vez, el pie métrico rioplatense sea el heptasílabo, por reacción a la melopea hispana, afrontada con nuestro voseo sobre la base de una biología y cultura cruzadas.

Entonces, si esto es así, bastaría con aplicar el oído al núcleo distinguido del martinfierrismo para observar cómo aquellos poetas eludieron el escollo. Creo que lo hicieron hasta donde pudieron, con gloriosas variaciones. Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal y Ricardo Molinari, que se atenían al verso libre como verso, se toparon no pocas veces con la pared que llegaba desde antiguo. Borges, con sus geniales versiones libres de los '20, donde clava un deslumbrante voseo, pero saltando el cerco recién a partir de *Elogio de la sombra*, en su hora del posclásico. Marechal, en cambio, como un caso de chaleco. Después de un matonesco debate con Lugones, a propósito de la hipnosis de la rima, regresó a ella y a la métrica con insólita mansedumbre, tal vez evocando un antiguo pietismo. Y Molinari, por fin, es el hombre. El poeta que encarna los mejores versos libres de su generación. En particular con las Odas, cada vez que se olvida de sus despistados primores hispanófilos. Y aún así con esta salvedad: su línea larga, a menudo, es la resultante de una suma de pies comprobados.

Por eso, Oliverio Girondo presidente. Aunque su arte fuera más rudimentario, al tirarse de cabeza a la prosa, vio más lejos con ese solo gesto. Pudo habitar otro trasfondo rítmico del lenguaje, un principio de imaginación singular, donde respira ya muy clara la objeción al criterio de la belleza unívoca. En sus libros finales, acalladas las voces del cielo republicano, obtuvo lo mejor de sí: una versión aliterada del verso libre, aun cuando el heptasílabo lo asediara sin prisa y sin pausa.

4.

La mañana de la radiación cambió la fisonomía del mundo para siempre, nuestro diseño humano, por aceleración síquica, y nos puso en estado de emergencia existencial. El problema: elaborar una solución dialéctica que acabara con la horrible cabeza binaria que nos piensa desde antiguo, los calores de un antagonismo que el hongo nuclear había puesto con espanto a la vista de todos. En este contexto, la inquietud se transformó en consignas. Desde cambiar el rumbo como fuera, hasta aquella otra no menos utópica, la de la imaginación al poder. Quede un consuelo: desde aquel día, todos vanguardistas.

Desde luego, el verso libre respiró el corazón de la época. Los poetas vieron en él el correlato de una salvación, incluso muy cercana a la velocidad de la electrónica, de reciente desarrollo; y le metieron manos a la obra. Pero lo notable, es que el verso libre también les concedió, se plegó a su siquismo nuevo, de condición fracturada. En esa dación, otorgó lo que traía en reserva: una proliferación de las artes del verso y lo que de prosa cabía como distintivo. Es el momento exacto de la aleación, cuando se alcanza la juventud vigorosa del procedimiento.

En efecto, el invencionismo de Bayley, aliado perfecto de Raúl Gustavo Aguirre y sus secuaces, logró ensanchar las moradas de lo libre. Y con los de "Poesía Buenos Aires", aquella revista de diez años –una suerte de "La Vogue" vernácula– comprendió sus alcances en lo propio y lo ajeno, por el intenso laboreo y las numerosas traducciones de todos. Ahí sí, exhibieron un verso libre elástico y por fin indiferente a la oposición forma-no forma que había signado la anterior mitad del siglo. Ahí también, desataban el juego del espacio en la página, como un teatro simbólico, donde lo visual se empardea con lo auditivo, mientras quitan o dejan mayúsculas y puntuación normativas. Y al unísono, como una tarea de conjunto, se empeñaron en la perspectiva del objeto en tanto artefacto autónomo, desligado de la tiranía de la representación.

Con todo, los aguardaba muy cerca una cuestión delicada y en sí misma paradójica, que está en el nudo de aquello que llamaron “incertidumbre”. Una experiencia de doble entrada que, además, no podían ni querían rehusar. Desde el ángulo del poeta, celebrar cómo se alejaba en abismo la concepción clásica del poema. Pero desde el lector casual, un sombrío distanciamiento simétrico, a raíz del extrañamiento. Esto los dejó solos, diputados de sí mismos, frente al poema. Un matiz que volvía ominosa aquella alegría, porque la ilusión democrática del instrumento se volvía francamente elusiva, cuando no aristocrática, por el goce de tan pocos.

Aun así, cabe considerarse otro acceso a este problema que todavía no tiene solución. Un sesgo que reside en lo que el verso libre respira como prosa, su alentar individualista. Es que la prosa, según su definición más primaria, es la traducción de lo que hablamos. Y ese “hablar” provee ilogicidad, quiebres sintácticos, elipsis y conexiones electrizantes que al locutor se le ocurren en el curso de su necesidad. Esto benefició al verso y es más, recapturó un sitio de ignición previo a la literatura, cuando el que se dispone a escribir se suelta antes de ponerse en página, en libertad de cualquier condicionante. Un lugar que remite tal vez, al sitio mítico de la inspiración. Pero que en lo social, remedando temores platónicos, aquello que se había conquistado para saltar los cercos, sacando a flote el biorritmo escondido del sujeto, se convirtió de pronto en trampolín sospechoso, en duro aislamiento. Daba mucha incerteza, su caminar sin compás, a golpes de imaginación creativa, en ritmo perfectamente aleatorio.

Sin embargo, ese logro también confundió a los poetas. Los concentró fascinados en la respiración distintiva de cada uno, en dirección a un estilo ultraindividual que enseñara la marca de agua del autor en su texto, un fetiche que se transformó en obsesión generacional. Cuando tal vez, habría que haber vaciado de persona al impulso, con radio más transpersonal. Lo cierto es que ellos vieron la cara más negra de la incertidumbre.

Los '60 pueden descifrarse conforme a una evolución de estas perspectivas, y con un verso libre arribando a una cabal madurez, adaptado a las variables de los temperamentos. Los surrealistas, bajo el imperio francés, volvieron larga la línea como testimonio del gran viaje. Una línea contigua todo el tiempo a la prosa y que traspasa por largura el margen derecho de la página. Es más, la mayoría de ellos, practicó el poema en prosa. Pero su “prosa poética”, tal como su demonio fundador lo hiciera, proliferó el atavio visionario por la imagen. Una conducta que bien puede entenderse, como un revire de la manía metafórica ultra, con los mismos instintos de base: darle lustre literario a sus profecías, no menos que una autoafirmación frente a la intemperie que propinaban los otros.

El coloquialismo se movió en sentido contrario, y confirmó la variante del verso libre en tanto verso. Su tarea: recuperar el aire comunicativo y conversador del otro gameto germinal, aquel entusiasmo de Whitman, aunque ahora sin buena nueva que contar. Con ritmo de habla propia, localista, quien más quien menos conversó la poesía amarga de la vida en común, una especie de antipoesía donde la ilusión de la belleza uniforme se desintegra para no volver, en una suerte de pirueta que intenta un texto asequible aunque no le faltara dimensión metafísica. Como si en la punta de un iceberg, con su existencialismo bien terrestre, César Fernández Moreno y Joaquín Giannuzzi –a mi gusto, el poeta ejemplar de la segunda mitad del siglo– hubieran logrado la recalificación del viejo realismo.

Con todo, el panorama es mucho más complejo o denso o multitudinario. Piénsese sino en Alberto Girri, cuyo verso libre traduce una hesitación del pensamiento en conjeturas, cuya prédica es la distancia insalvable entre las palabras y las cosas. O acaso, en Leónidas Lamborghini, que ya come de fragmentación, un reidero acre sobre la futilidad de la vida y el poema.

5.

Visto desde cierta distancia, a nosotros los del '70 nos tocó un tiempo de contrastes. Para empezar, la agonía moral de la violencia política, aunque después como reacción y consuelo, la apertura salvaje de la democracia, a la que por cierto consideramos un logro generacional. Algo extraño, como si las hubiéramos pasado todas, durante un solo día brutal y antitético: por la mañana, sometidos a un sumario apocalipsis, en el mejor de los casos, puramente síquico; para luego, por la tarde, acabar cantando la extrañeza del mundo, subidos a los árboles. Incluso hasta esta noche, en que observamos, tal vez con un trago en la mano, la creciente condición posmoderna de las masas.

En líneas generales, el verso libre habitó y maduró entre nosotros: dio de sí la constancia de lo narrativo. Con esta particularidad: sintió en sus sombras y lejos el giro profundo de las influencias, no bien el faro francés vacilaba, opacado por una luz anglosajona, de cuño más pragmático. Un furor y un ocaso que por ambos lados, pelechó en paradigmas teóricos y fue haciendo consistente el final de las certezas. Y aun, con el correr de las horas, el derrumbe de cualquier utopía.

No es extraño, entonces, que el verso libre viviera de vientos contrarios. Se erizó en los años de conflicto y ensimismado meditó problemas de estructura, amén de secar el lenguaje hasta lo indispensable, bajo sospecha de ser agente de lo real. En esa instancia, se empieza a ver un vacío, un horrible vacío. La amputación traumática que es signo germinal de la generación, por la empírica desaparición de sujetos que proveyó la historia. Un fenómeno que guarda relación con la crisis banal de la noción de autor en la literatura y su pretendido derecho a hablar desde el sujeto, pero que en la base, nos opera como signo de la bestia, escribiéndonos a pesar de nosotros.

Así podría comprenderse tal vez, la tarea de todos. Y la del grupo neorromántico, en particular, porque reacondiciona desde distintas direcciones su herencia insigne: el archivo elegíaco, con aderezos de escenografía cultural de cualquier tipo, en especial alemana. Un reino último, sin ilusión de yo, en el que cada poema, a través de líneas dispersadas, expresa un corte cerebral en ruda metonimia. Allí donde sus poemas son viajes, y emoción al vacío, crujiendo la enormidad de lo ausente.

Después y antes, el par neobarroco reprograma igualmente lo suyo, mientras se divide en dos flancos. En un caso, llegando al barro de la siquis, la vieja ambición surrealista, y desde donde entona su pulsión de carne transformada en espíritu, como si reflejara un misticismo aguerrido por la inversa. El otro sesgo, en cambio, deriva en superficie. Dispara un simulacro de evocación perforada como si algo o alguien reescribiera lo ido para siempre. En ambos casos, con fractura y parodia de todo lo que tocan. Incluso el verso libre, que se pliega con destreza al devenir de las intenciones, un cuerpo de dolor o de goce compañero del propósito.

No menor, el elenco objetivista pone a prueba el realismo coloquial de donde proviene. Con una vasta reapropiación de influencias, en especial el curso de la poesía

anglosajona del siglo, se atiene al poema como materia orgánica. Precisión de lenguaje y montaje de líneas y escenas como en soldadura, son el núcleo de su intención para reproducir la trama de la mente. Y una ética también: porque elude cualquier consigna, siendo lo suyo, una resistencia política en todas direcciones.

Por fin, el posclásico. Un individualismo disperso que se pone de acuerdo en la calidad de su propio experimento: montar la energía del lenguaje desde una especie de foco, el que el mismo idioma provee. Una maniobra de apelación al lector mediante silogismos conversados, trepanación de aporías y asuntos ancestrales. De donde sus líneas libres recaudan una voz natural casi de nadie, como si fuera de todos. Y un modo particular de ruptura, en construcción de presente.

Resta (dentro de todo lo que resta, por caso el concretismo o experimentalismo locales) el arribo tumultuoso de las mujeres. Respaladas en principio por una línea libre corta, homenaje a su madre fundadora de los siete pozos, desarrollaron enseguida una épica más pura que la expresión del deseo, un genio sobre lo no dicho, con todas las alternativas, suspicacias y bendiciones de los comentados ismos.

6.

Y ahora miramos desde el árbol, como los *muppets* del balcón. En primer plano, las olas de Hokusai hacen ondas enormes, suspendidas, a punto de romper. Detrás, y aguzando la vista, se distinguen botes, colmados de remeros. Fabián Casas, Enrique Solinas, Laura Wittner, Pablo Espinosa, Sergio Raimondi, Gustavo Weisberger, Juan Anselmo Leguizamón, Meliza Ortiz, Walter Cassara, aquí o allí, con obra hecha o en creciente se enfrentan a la supervivencia. Se adivina el ánimo de cada uno de ellos, cautivos de su presente puro, el absoluto ahora, de algún modo desaforado e impracticable. Bien. Por desfachatada metáfora, podríamos convenir que acaso sea la imagen de lo que ocurre actualmente.

Y la marea en oleaje, bien puede ser la remezón en alza del tsunami radiactivo, un acelere nutrido de causas concurrentes. No menor, la idolatría del progreso material, cuya traducción literaria significaría “visibilidad”. Es decir, obtener un reconocimiento, aunque más no sea efímero, pero urgente, para experimentar el gusto de haber vivido a fondo aunque sea una vez. Un concepto, que por principio da por concluido cualquier utopismo y considera el éxito —en el género de un *esse est percipi* sin latines— la causa final y eficiente de la literatura. Y se comprende, porque en una vida de masas, hay miríadas de masas de poetas convivientes que exhiben sus legítimas cosas por la atosigada red comunicacional. El problema, en todo caso, es que el significado del término se desliza a “figuración o muerte”, como un salvoconducto que avala el ingreso en materia de cualquier manera.

En segundo lugar: la esperanza en el templo virtual, la nueva iglesia de salvación interconectada universal, ese recinto sin espacio ni tiempo, donde se cuelgan exvotos de variado calibre, a menudo en el orden de la aburrición concentrada, y que pasan por el efecto de lo literario. Unos minimalines en busca de originalidad, que acaban en macabra “novedosidad”, la herencia intelectual de un vanguardismo a todo trance, exigido por la idiosincrasia de los tiempos.

Y por último, para no ser prolijo, una sensibilidad de verdad distinta, amasada por o contra todo lo anterior. Una insurrección visceral, que tal vez haya encontrado su grito de guerra en aquel tema de The Smiths, cuando machacan en el estribillo: “Cuelguen al DJ,

cuelguen al bendito DJ, la música que pasa nada tiene que ver con nuestra vida.” Resumen del parricidio maltusiano de la época, en lo que atañe a la poesía del pasado, réplica a su vez del filicidio que “la ciencia lúgubre” ejerce sobre todos, con la dentadura del mercado.

En estas circunstancias, no resulta en modo alguno inapropiada, la sentencia descriptiva que graban dos de los gestores más conspicuos de una reciente nomenclatura generacional: “Hoy no hay ningún tipo de idealismo; la piedad y el pudor no cuentan para nada, se los sabe agentes de restricción en todos los niveles”. Una parca etiqueta de verdugos, que al menos transparenta la solución final a un dilema. Aunque tal vez en esos términos, parece no haber ningún dilema frente al enigma de la libertad.

Por tanto, el verso libre nuevo adopta las condiciones materiales que lo conciben. Una agresiva indeterminación, porque al fondo del túnel la libertad radical ama lo incongruo, opuesta al espíritu del verso libre que veníamos comentando, hecho más de solidaridad y fraternidad, que no hacen sino resaltar lo libre. Una extraña traspolación de energías internas, donde el capitalismo cruento muestra sus garras a expensas de un socialismo que retrocede. En suma, una actual organización del verso libre que encarna sobre todo las diligencias del capricho.

Para terminar, los poetas de hoy, y honor a ellos, son mutantes. Como pudieron, tuvieron que absorber, a distancia de escritores pretéritos, un siquismo de modelo trifásico. Un edificio de tres subsuelos de inconsciente, obrado a la par en tríada, con una resolución que exhibe otro nervio. No un espesor de sólo la palabra, con su consecuente voz de conciencia, sino una pulsión compartida entre el verbo, la fuerza de la imagen y la música envasada, como síntesis de la videocultura global. Siendo que la una reduce, en mi opinión, la república de la otra, mientras todas humedecen la percepción del tiempo. Cada una haciendo disruptiva la secuencia tradicional del discurso, a raíz de empalmes velocísimos entre signos dispares, en dirección a lo elíptico. Cualquiera de las tres indispensable para calzar lo que uno lleva de sí y que en su caso, consiste en reconocerse jóvenes, jóvenes en cada hora, ahora y hasta siempre.

Este triduo de relaciones complejas explota y forcejea en el momento de poner en texto el flujo del poema e impone condiciones a la línea libre. Por eso, tal vez, el ensayo de Marjorie Perloff tenga razón, cuando habla de “los poetas postlineales”, al notar en su país cómo el organismo se desmarca de los márgenes y la trama queda flotante, buscando otros caminos para la experiencia de semiosis.

Entonces, me digo, debo desconfiar de un juicio que considere al verso libre del presente, la versión gagá y penosa del que fuera. Por el contrario, debiera interpretar que lo que aquí se lee es una transición, una variante en híbrido de un espíritu ausente, con triple imaginación como norma. Algo tal vez más interesante, más sorprendente y múltiple por conocer. En cuyo caso, ahora mismo estaríamos leyendo el nacer de una nueva criatura: la segunda organización del verso libre, como cuarto en discordia para el banquete de las maravillas. Si hay futuro, claro.

Este ensayo forma parte del libro *El verso libre* (Ediciones del Dock, 2010), que inaugura la colección Época.