



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra:	El verso libre
Autor:	Llopesa, Ricardo
Forma sugerida de citar:	Llopesa, R. (1998). El verso libre. <i>Cuadernos Americanos</i> , 6(72), 220-232.
Publicado en la revista:	<i>Cuadernos Americanos</i>
Datos de la revista:	
ISSN:	0185-156X
Nueva Época, Año XII, Núm. 72, (noviembre-diciembre de 1998).	

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

El verso libre

Por Ricardo LLOPESA
Instituto de Estudios Modernistas,
Valencia, España

EL VERSO LIBRE CASTELLANO tiene su origen en la poesía francesa. Es un modelo tardío en nuestra lengua, y lo es también en la francesa si tenemos en cuenta que el primer libro, *Hojas de hierba* de Walt Whitman, se publicó en Nueva York en junio de 1855, compuesto en una imprenta familiar por el propio poeta.

Hay que situar el panorama de la poesía francesa de entonces. El libro *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, publicado en 1852, señala la pauta de la poesía parnasiana en su magnífico prefacio. Théophile Gautier publicará por entregas su novela *Avatar* en la revista parisina *Le Moniteur Universel* entre el 29 de febrero y el 3 de abril de 1856, y Baudelaire dará a la luz sus *Flores del mal* en 1857.

El libro clave entre todos es *Avatar*, porque en él aparece por vez primera la aplicación de un ritmo nuevo en la palabra, unido al clamor de la música que por entonces genera la moda de Wagner. Esta prosa armoniosa y musical despertó en muchos poetas el deseo de investigar el lenguaje rítmico. El mismo Baudelaire abandonó la poesía por la prosa, y como resultado de esa experiencia dejó su célebre *Spleen de Paris*, más conocido como *Petits poèmes en prose*, que vieron la luz en 1869. Es la misma prosa que van a trabajar gran cantidad de poetas y narradores que surgen seducidos por la rica posibilidad que ofrece el lenguaje al unirse a la música. El yerno de Gautier, Catulle Mendès (1841-1909), conseguirá el poema en prosa en su libro *Les trois chansons*, en 1886, donde incluye un apartado titulado "Petits poèmes en prose", como en Baudelaire.

Éstos son años de experimentalismos. Los parnasianos han desaparecido de la escena literaria, dando paso a los decadentes y luego a los simbolistas. Esta búsqueda de los poetas en nuevos campos de experimentación los lleva a una manera de concebir el verso con más libertad. El primero de todos, Jules Laforgue (1860-1887) casado en 1886 con la inglesa Léah Lee, traduce al francés

Hojas de hierba de Whitman que aparece en París ese mismo año. En Laforgue se da un intento de métrica libre en su segundo libro *L'imitation de Notre Dame la Lune* (1886), pero el verso libre lo inicia más tarde, en su poesía que se publica después de su muerte en el libro *Les fleurs de bonne volonté* (1890).

Hay testimonio de que las primeras traducciones de Whitman, anteriores a las de Laforgue, las publicó en París el poeta Francis Vielé-Griffin, nacido en los Estados Unidos en 1863, pero francés de adopción desde la edad de nueve años, y uno de los acérrimos defensores del verso libre, autor de *Les cygnes* (1886), *Aeneas* (1887) y *Joies* (1888), entre otros, donde Vielé-Griffin revela su repulsa por los metros tradicionales.

Son años en que la visión de los poetas se aproxima al coloquialismo del habla. Hay muchos ejemplos. Uno de ellos podría ser el conocido poema "Prose pour Des Esseintes" (1885) de Mallarmé (1842-1898) en respuesta al personaje del mismo nombre de la novela *À rebours* (1884) de Huysmans. Es un poema hermético, que avanza en otra dirección, diferente a la propuesta de "Langage quotidien" de Laforgue. Mallarmé sigue la fusión de las artes plásticas con la música y el sonido de la palabra.

Gustave Kahn (1859-1936) es decisivo en la transformación de la poesía. Es junto con Laforgue uno de los precursores del verso libre francés, aunque ninguno de los dos lo inicia, porque este título sólo le corresponde a Rimbaud. Su primer libro *Les palais nomades* (1887) es una atrevida experimentación del verso libre. Un libro a tener muy en cuenta. En *Premiers poèmes* (1898) escribió un largo prólogo en defensa del verso libre. Por error histórico, Jean Moréas llegó a reclamarle a Kahn el título de iniciador del verso libre.

Otro poeta a tener presente es el simbolista René Ghil (1862-1925), que dirigió la hoja literaria *La Décadence* por los años en que el decadente Anatole Baju publica el manifiesto *L'école décadente*. Ghil es otro poeta que contribuye con el verso libre, después de su primer libro *Légende d'âmes et de sangs* (1884), en *Dire du mieux* (1887) que pertenece a su segunda etapa, denominada "poesía científica". Es autor del libro *Traité du verbe* (1886), donde estudia la correspondencia entre el sonido, las palabras y las sensaciones. Cuestión en la que entraron los parnasianos, y que también se cuestionan Baudelaire y Rimbaud en la manera de influir sobre el lector a través del efecto de los sonidos y su relación con la sinestesia.

En este laberíntico mundo del verso libre se toman dos posturas en Francia. Por una parte, están los poetas que combinan metros diversos, es decir polimétricos, como lo hacen Henri de Régnier y el belga Emilio Verhaeren (1855-1916). Por la otra, los que quieren la disolución del metro oficial, como Kahn y Vielé-Griffin.

El mismo Kahn se encarga de publicar ocho poemas que pertenecen a *Les illuminations* de Rimbaud (1854-1891) en la revista parisina *La Vogue* núm. 8, en 1886, donde figura el poema en verso libre "Mouvement", que sí se encuentra entre los dos primeros textos escritos en Francia. Posiblemente el primero, si admitimos el análisis de Suzanne Bernard, para quien este poema rememora la travesía de Rimbaud y Verlaine entre Amberes y Londres el 26 de mayo de 1873.

Le mouvement de lacet sur la berge des chutes du fleuve,
le gouffre à l'étambot,
la célérité de la rampe,
l'énorme passade du courant
mènent par les lumières inouïes
et la nouveauté chimique
les voyageurs entourés des trombes du val
et du strom.

Ce sont les conquérants du monde
cherchant la fortune chimique personnelle;
le sport et le confort voyagent avec eux;
ils emmènent l'éducation
des races, des classes et des bêtes, sur ce vaisseau
repos et vertige
à la lumière diluvienne,
aux terribles soirs d'étude.

Car de la causerie parmi les appareils, le sang, les fleurs,
le feu, les bijoux,
des comptes agités à ce bord fuyard,
—On voit, roulant comme une digne au-delà de la route
hydraulique motrice,
monstrueux, s'éclairant sans fin, —leur stock d'études;
eux chassés dans l'extase harmonique,
et l'héroïsme de la découverte.

Aux accidents atmosphériques les plus surprenants,
un couple de jeunesse, s'isole sur l'arche,
—Est-ce ancienne sauvagerie qu'on pardonne?—
el chante et se poste.

Los textos restantes son prosas breves, pinceladas, cuadros que desarrollan un rasgo o un trazo de lo que ve el artista en media o un cuarto de página. Una técnica, procedente del poema en prosa, que luego irá entrando en el terreno de la narrativa corta. En el mismo libro figura otro poema en verso libre que se titula "Marine", pero que no vio la luz hasta la publicación de *Les illuminations* en 1892. No obstante, los poemas fueron escritos entre 1872 y 1878. Con lo cual se puede decir que el conocimiento de Rimbaud era el de un adelantado y el primero en atreverse a escribirlos, porque indudablemente el verso libre despertaba entre los poetas de entonces cierto desdén. Por curiosidad transcribimos este otro poema de Rimbaud, que por la fecha de redacción hay que tenerlo entre los precursores del verso libre:

Les chars d'argent et de cuivre
 les proues d'acier et d'argent
 battent l'écume,
 soulèvent les souches des ronces.
 Les courants de la lande,
 et les ornières immenses du reflux.
 Filent circulairement vers l'est,
 vers les piliers de la forêt,
 vers les fûts de la jetée,
 dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

Prosas profanas

EL verso libre en lengua castellana tiene origen en la influencia francesa. Son lecturas que tienen mayor punto de incidencia en las regiones de México, Santiago de Chile y Buenos Aires que en España, debido a que la literatura francesa ofrece ricas y nuevas posibilidades creadoras que los nuevos poetas de América leen. España, tras la invasión napoleónica y la pérdida de las colonias americanas, ha cerrado sus puertas principalmente a lo francés. En este contexto diferente la influencia francesa se deja sentir en los países americanos de habla castellana.

El verso libre métrico se dio en la "Epístola a Horacio" de Marcelino Menéndez Pelayo. Pero hay que esperar la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío (1867-1916), en Buenos Aires en 1896, para encontrar el primer poema en verso libre escrito

en lengua castellana, al estilo francés, titulado "Heraldos", donde encontramos libertad de metros:

y Helena!
 La anuncia el blancor de un cisne.
 y Makheda!
 La anuncia un pavo real.
 y Ifigenia, Electra, Catalina!
 Anúncialas un caballero con un hacha.
 y Ruth, Lía, Enone!
 Anúncialas un paje con un lirio.
 y Yolanda!
 Anúnciala una paloma.
 y Clorinda, Carolina!
 Anúncialas un paje con un ramo de viña.
 y Sylvia!
 Anúnciala una corza blanca.
 y Aurora, Isabel!
 Anúncialas de pronto
 un resplandor que ciega mis ojos.
 ¿Ella?
 (No la anuncian. No llega aún).

Prosas profanas de Darío fue un libro experimental. Ahí se realizó de una manera aglutinada todo el esfuerzo de años y décadas de la literatura francesa de dar con el ritmo y su alianza con las artes plásticas y la música. Supone para el castellano haber alcanzado la mayoría de edad con un solo libro, porque en él se aglutinan los elementos indispensables que harían posible la apertura del lenguaje hacia el coloquialismo. De hecho, en este libro hay ya signos evidentes que anuncian la incorporación de un lenguaje mucho más fluido y coloquial. Pero todavía hay que andar un poco más.

La prosa rítmica

LA fusión de la poesía con la prosa está presente en la prosa rítmica "El país del sol" de *Prosas profanas*, donde se sigue todavía el esquema musical del poema en prosa. Hay que recordar que cuando Darío escribió los primeros poemas en prosa, que figuran en *Azul*, tuvo que recurrir a la música de Wagner, siguiendo los pasos de Gautier en Francia.

Con los parnasianos la prosa tuvo avances espectaculares. El poema en prosa tuvo varias direcciones. Una de ellas fue su avance hacia el prosaísmo, mediante la introducción del lenguaje coloquial. Se pretendía acercar el arte a lo sensorial como destreza y dominio de la palabra.

En España los antecedentes de esta prosa se encuentran en la época de los costumbristas. Hay una preocupación por la sobriedad que comunica la severa oración castellana. Los escritores de entonces admiran la prosa que escriben sus contemporáneos los románticos franceses, pero ninguno se atreve a aplicar las nuevas estructuras. En este sentido, Mariano José de Larra es el único escritor del siglo XIX que escribe como un escritor del siglo XX. Su prosa tiene el colorido y dinamismo de la prosa parnasiana y modernista. Fue un adelantado a su tiempo. Influyeron en él de un modo decisivo sus años de infancia y adolescencia en Francia. Fue él, antes de los franceses, el primero en influir en Hispanoamérica en el argentino Sarmiento, quien inaugura una tradición de progresivo desarrollo y fecundidad hasta llegar a Darío.

Poesía y prosa coloquial

CON la publicación de *Las montañas del oro* del argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) se inicia en nuestra literatura el lenguaje coloquial. El libro apareció en Buenos Aires en 1897. Es decir, un año después de *Prosas profanas*. Es un libro fundamental puesto que inicia un proceso nuevo que supone una alternativa de cambio. Sólo había dos líneas a seguir: la trazada por Darío un año antes o la propuesta por Lugones. La primera había cumplido su papel de introducir nuestra lengua en el contexto cosmopolita en dos sentidos. El primero, cumplir una etapa de musicalidad del lenguaje literario, sin el cual difícilmente habría llegado al coloquialismo, y el segundo, aportar a la literatura castellana —con excepción de los castellanos peninsulares— una serie de referencias simbólicas expresadas mediante los recursos y las técnicas propios de la literatura francesa.

Las montañas del oro es un ejercicio de cambio en la poesía y la prosa. El libro está dividido en tres partes o “ciclos”, como los llama el autor. En las tres domina la prosa en su totalidad. Lleva una introducción en versos alejandrinos. Pero, también hay que decir que las primeras dos partes del libro lo integran en su totalidad versos en forma de poemas o bien formando párrafos en pro-

sa, haciendo una breve separación, entre verso y verso, mediante un guión.

He aquí pues una demostración de fundir la poesía y la prosa, de crear el coloquialismo en ambos géneros, valiéndose tanto del endecasílabo como del alejandrino, metros que antes habían servido a Rubén Darío para flexibilizar el poema en sus libros *Azul* y *Prosas profanas*.

La técnica no es nueva. Los franceses habían experimentado, a partir de la publicación de *Avatar*, en esta dirección. Son conocidos los poemas en prosa de Baudelaire y Catulle Mendès, entre otros. Pero no es éste el caso que nos ocupa. Nos referimos a la prosa coloquial. Tanto en *Une saison en enfer* como en *Les illuminations* de Rimbaud predomina la prosa breve, donde sólo se encuentran algunos poemas. Además, en la mayoría de los textos en prosa hay separación de cláusulas mediante guiones, a la manera de Lugones. Pongamos de ejemplo una breve estrofa del texto titulado "Enfance": "C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. / La jeune maman trépassée descend le perron, / la calèche du cousin crie sur le sable. / Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'orilllets. / Les vieux qu'on a enterrés tout droit dans le rempart aux giroflées". Poetas como Saint Pol Roux (1861-1940), Maurice Barrès (1869-1923), Jules Tellier (1863-1889), Stuart Merrill (1863-1915), Marcel Schwob (1867-1907), entre otros muchos, cultivaron la prosa rítmica. Mejor dicho, la poesía convertida en prosa. El caso de Rimbaud es excepcional en *Les illuminations*. Es una tradición muy arraigada en Francia que viene desde el romanticismo. Lo cual indica claramente la entrada del prosaísmo en la poesía. Es la frontera del lenguaje coloquial de que hablaba Laforgue. Con toda esta modificación que sufre la literatura francesa, y los antecedentes citados de la *prose* de Mallarmé, nos encontramos con unas posibilidades diferentes en el castellano que se escribe en el fin del siglo XIX. La literatura busca la modificación a través del ritmo, pero también mediante la incorporación de elementos nuevos, pero nunca extraños al hablante, como son los neologismos del habla coloquial, donde también encuentran sitio los extranjerismos.

Las montañas del oro

EL libro está dedicado a los argentinos Luis Berisso y Carlos Vega Belgrano. A este último también estuvo dedicado *Prosas profa-*

nas, y él fue quien costeó la edición. La influencia más próxima a este libro no está en Rubén Darío, a no ser por el uso del alejandrino, sino en los poemas de Verhaeren, de tono truculento y sombrío desde su primer libro *Los flamencos* (1883), al que siguieron en tono cada vez más oscuro y tétrico *Los monjes* (1886). También, la prosa con guiones de *Les illuminations* de Rimbaud. Otra influencia casi segura es la de Whitman. Pero de estos poetas Lugones siguió la línea de la poesía de Verhaeren, sometida al rigor del verso polimétrico, por tanto de metros diversos que nunca son libres como en el caso de Whitman. La introducción de *Las montañas del oro* está construida sobre la base de trescientos versos alejandrinos pareados, única herencia de Darío, que dicen en su inicio:

Es una gran columna de silencio i de ideas
en marcha.

El canto grave que entonan las mareas
respondiendo a los ritmos de los mundos lejanos;
el rumor que los bosques soberbiamente ancianos
dan, como si debajo de largas sepulturas
sintiérase crujidos de enormes coyunturas.

Si comparamos estos versos con los de *Prosas profanas* podemos apreciar la diferencia que establece esta introducción que participa del habla coloquial.

En la primera parte, que el autor llama “primer ciclo”, hay que destacar los dieciocho tercetos endecasílabos del poema “antífona”, donde se repite en cada estrofa el verso primero en el tercero, formando una especie de rima monorríma que se ve alterada por el verso par que queda suelto. Este modelo será utilizado más tarde por Ricardo Jaimes Freyre. Es necesario destacar dos datos importantes: que la grafía del libro responde a las normas gramaticales propuestas por Andrés Bello, y que los títulos de los textos se inician con minúscula, pero se introduce alguna mayúscula en palabras interiores.

Con la sola excepción de éste y otro poema final, titulado “Responsorio”, que también aparece en la segunda parte, los textos restantes son todos en prosa. La prosa, en la primera parte del libro, se forma mediante la unión de versos endecasílabos, con la particularidad de introducir el lenguaje coloquial, a diferencia de la tradición del poema en prosa. El primer texto se titula “oda a la

Desnudez”, y empieza: “Qué hermosas las mujeres de mis noches!
/ En sus carnes, que el látigo flagela, / pongo mi beso adolescente
i torpe, / como el rocío de las noches negras / que restaña las llagas
de las flores. / Pan dice los maitines de la vida / en su rústico
pífano de roble, / i Canidia compone en su redoma / los filtros del
pecado, con el polen / de rosas ultrajadas, con el zumo / de fogosas
cantáridas”.

La segunda parte del libro es más compleja. A excepción de los versos finales del “Responsorio” que ahora son alejandrinos pareados, el resto lo componen textos en prosa. Pero, la prosa ahora se forma mediante la libre combinación de metros, con predominio de hexadecasílabos y dodecasílabos y ausencia total de endecasílabos, siguiendo generalmente la pausa sintáctica, como dice el inicio del primer texto titulado “el hijo del Hombre”: “El desierto, / el desierto donde cae la fatiga de una noche enorme i trágica, / i la luna como un cobre de voraz orín mordido, / en las nubes montañosas quiebra sus cuernos de plata, / en las nubes tenebrosas como un crimen, / en las nubes mudas, mudas [...] altas, altas”.

La tercera y última parte del libro es un solo texto titulado “el Himno de las Torres”, dividido en dieciséis apartados, donde desaparece cualquier indicativo métrico o señal, para convertirse en prosa con toda la propiedad de la palabra, cuyo primer apartado dice: “Canto: las altas torres, gloria del siglo i decoro del suelo. Las torres que ven las distancias, las torres que cantan la gloria de las buenas artes del hierro i la piedra. Las torres gigantes, que tienen cien lenguas intactas: cien lenguas, que son las campanas, sapientes de un májico idioma que dice a los astros las preces del culto estimguido, con frases de bronce i de fe”.

A partir de la prosa de este libro nace en Hispanoamérica un concepto de prosa diferente a la tradición seguida en España, que a partir de la década de los cincuenta tiene otra finalidad estética. Muy pronto tiene seguidores como el uruguayo Julio Herrera y Reissig y otros modernistas de última hora. Es importante en el inicio de la vanguardia *Las pagodas ocultas* (1914) de Vicente Huidobro. Pero son los mexicanos los que mejor van a trabajar la prosa a partir de Julio Torri en su primer libro *Ensayos y poemas* (1917) y el grupo de poetas posmodernistas, seguidos por Gilberto Owen y su libro *Línea* (1930), Octavio Paz, Alí Chumacero, Efraín Huerta, Juan José Arreola, entre otros. En México, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez descubre esta escritura y publica *La carne*

contigua (1949). A partir de este libro su prosa toma otra dirección. Esta escritura la definió Pablo Antonio Cuadra con el nombre “prosema”, porque se aparta del concepto tradicional de poema en prosa o prosa rítmica.

Castalia bárbara

CASTALIA BÁRBARA del boliviano Ricardo Jaimes Freyre vio la luz en Buenos Aires en 1899. Quiere esto decir que todo el cambio fundamental que va a experimentar la poesía y la prosa en lengua castellana se produce en un espacio de tres años, que va de 1896 a 1899, y en un lugar concreto: Buenos Aires. Además, los protagonistas de estos cambios son amigos. Cuando Darío llega a Buenos Aires, en 1893, al primero que conoce es a Ricardo Jaimes Freyre. Ha sido amigo de su padre Julio L. Jaimes, compañero en la redacción de *La Nación* de Buenos Aires. A él dedicó Darío la sección *Recreaciones arqueológicas de Prosas profanas*.

El libro está dividido en tres partes muy diferentes, donde se combinan poemas métricos y poemas polimétricos con rima asonante. La mayor novedad se encuentra en los poemas asonantes, principalmente en seis de ellos. Dos figuran en la primera parte. Uno lleva por título “El alba”, tiene cincuenta y ocho versos donde se combinan metros de 16, 12, 8, 6, 4 y 3 sílabas con rima asonante en *o-a*. A simple vista podría parecer un verso libre a no ser por la aplicación de determinados metros, aunque en libertad, y la presión que ejerce la rima asonante. Como este poema son los cuatro restantes, pero la excepción la constituye “El hospitalario”, que está dedicado “A Rubén Darío”, con la particularidad de ser un poema extenso, el más largo de todos y también el de mayor riesgo, tiene setenta y cinco versos. A simple vista parece que estamos ante un poema en verso libre, pero tras un análisis detenido del poema se descubre que el poeta ha utilizado metros de 20, 16, 12, 8, 4, 3 y 2 sílabas, y que la libertad que exige el verso libre no ha sido aplicada con rigor. En cuanto a la rima hay un tejido tupido y complejo de combinaciones que entrecruzan rimas asonantes entre sí, y aparecen trece en *i-a*, diez en *a-a* y en *o-o*, hasta un total de trece combinaciones. En cuanto a rimas consonantes hay hasta un total de quince.

Esto hace que el poema se preste a confusión. Todo es un caos organizado meticulosamente que por falta de libertad ha impedido la formación del verso libre. No obstante, es el más audaz atrevi-

miento de la poesía castellana por desligarse de una tradición de siglos que la mantenía sumida en una rutinaria manera de decir las cosas.

A la luz, difusa y fría, de la aurora
que ilumina la colina,
con su dulce voz sonora
reza
la campana
su plegaria matutina,
la colina, bajo el son de la campana,
se engalana con un manto de armonía,
y en el dorso abrigado
de las rocas se refleja la luz fría de la aurora.

A los ecos temblorosos
da la voz de la campana
su armonía soñadora,
y ondulando,
suavemente, va en los ecos la oración de la mañana.

El tropel de los villanos
se encamina
hacia el templo, que domina la colina,
y la pálida mañana
va poblándose de voces y de risas argentinas.

A la sombra de una roca,
destacando su silueta
sobre el fondo oscuro y triste
de la gruta, donde habita con la Noche y el Espanto,
el leproso
sonríe,
a la pálida mañana,
y por su sonrisa lívida
pasa el Horror.

La campana
clama, y reza su plegaria matutina.

El tropel de los villanos
hacia el templo se encamina,
y a lo lejos, en el fondo nebuloso
de la pálida mañana,
se destaca la silueta del leproso;
a lo lejos,
a la entrada de la gruta de la Noche y el Espanto,
a la sombra de la roca,
con la lívida sonrisa de sus labios devorados por la Muerte.

Por la senda solitaria que a la gruta avecina,
van los jóvenes guerreros;
en sus negras armaduras se refleja la luz fría de la aurora,
y en el piafar de sus corceles
puebla de ecos y rumores la colina soñadora.

El leproso
sonríe
a la pálida mañana,
y hunde el sueño de sus ojos en lejanos misteriosos horizontes.

La guerrera cabalgata
se aproxima.

Sobre el místico clamor de la campana,
sobre los ecos que pueblan la colina soñadora,
pasa un lúgubre alarido;
todo el terror de la noche, de la fiebre,
todo el sombrío cortejo de gemidos
de la Angustia;
hondo, intenso, doloroso,
como una ansiosa agonía;
como una desesperada
agonía.

Los villanos
enmudecen y se signan, a lo lejos.

A la entrada de la gruta
los guerreros aterrados se detienen.
A la entrada sombría de la gruta,
el leproso
gime extrañamente.

Dominando su horror, tranquilo y fiero,
refrena un caballero
su corcel erizado,
junto al misero cuerpo doloroso,
baja sobre él la sudorosa frente,
y alzándolo en sus brazos sonriente,
besa la faz monstruosa del leproso.

Podría decirse que con Jaimes Freyre la poesía toca el cielo del cambio que estaba por precipitarse con la entrada del siglo XX. Por otra parte, hay que admirar el atrevimiento de estos tres hombres —Darío, Lugones y Jaimes Freyre— que tuvieron el valor de enfrentarse al lenguaje de su tiempo desde posturas definidas diferentes, donde cada uno de ellos a su manera contribuyó al decisivo avance de la poesía y la prosa hacia su destino de cambio y transformación.

Con el siglo xx se inicia el verso libre. Después de Darío encontramos el caso del poeta argentino Carlos Alberto Becú que publicó *En la plenitud del éxtasis* en Buenos Aires, en 1897. Luego, aparece en Lugones en dos poemas de *Los crepúsculos del jardín* (1905), y con más decisión en su compatriota Ricardo Güiraldes en *El cencerro de cristal* (1915). Aunque el verso libre no será lo suficientemente libre hasta los años veinte. También aparece en *Simbólicas* (1911) del peruano José María Eguren, en *Arabescos mentales* (1913) del cubano Regino E. Boti, *Pasando y pasando* (1914) del chileno Vicente Huidobro, en *La sangre devota* (1916) del mexicano Ramón López Velarde y, en Centroamérica, en *El soldado desconocido* (1922) del nicaragüense Salomón de la Selva.