www.revistalogos.cl

Issn Electrónico: 0719-3262

Logos ΛΌΓΟΣ Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura

Artículo de Investigación

“No al lector: al oyente”. Ritmo y verso libre en la poesía de Gonzalo Rojas

‘Not to the reader: to the listener’. On rhythm and free verse in Gonzalo Rojas’ poetry

Recibido: 03-04-2023 Aceptado: 11-01-2024 Publicado: 09-06-2025

Ana María Díaz
Universidade de Vigo
anamaria.diaz@uvigo.es
0009-0000-9527-7608

Resumen: Tras un primer deslinde de los debates que ha generado la teoría del verso libre hispánico en el siglo XX, esta investigación se ha centrado en descubrir cómo el abandono del isosilabismo ha determinado una especial sonoridad en la poesía de Gonzalo Rojas (1916-2011), estudiada habitualmente desde sus temas. Con el fin de ampliar ese análisis, se defiende que el papel central del ritmo versolibrista en el autor se debe a su capacidad de construir un sentido histórico, al igual que adujeron los ensayos de Henri Meschonnic, y a la unión de lo formal con los ciclos de lo vivo: la respiración, el pálpito, el parpadeo. Desde esta asociación entre ritmo e idea, ya tratada por Amado Alonso, se ha buscado mostrar cómo la recurrencia, tensión y contraste entre enunciados, así como la repetición de recursos fónicos y construcciones sintácticas, se ha convertido en la base melódica de Rojas. Para ello se ha partido del análisis de tres textos pertenecientes a *La miseria del hombre* (1948), *Materia de testamento* (1988) y *Diálogo con Ovidio* (2000), respectivamente, prestando una especial atención a su progresivo dominio del encabalgamiento. La búsqueda de la espontaneidad y la necesidad de una nueva periodicidad rítmica condujeron al autor a trazar una poesía destinada al oyente y con énfasis en su naturaleza oral. Esta encajó con una lírica latinoamericana de posvanguardia que buscó invertir las jerarquías y añadir materiales tradicionalmente ajenos al poema.

Palabras claves: verso libre- poesía latinoamericana- ritmo.

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.

Abstact: Having outlined the debates developed by twentieth century's free verse theory, the focus of this research is to discover how the lack of a metric pattern in Gonzalo Rojas' (1916-2011) poetry has led to a genuine sound; acknowledging studies are often based on the topics of his works. Intending to widen the analysis, this study argues that the importance of free verse rhythm in its books is due to its capacity to build a historical meaning, as it was stated in the essays of Henri Meschonnic, and also due to the close association between the form of the poem and life cycles: breathing, heartbeat, blinking. From that relation between rhythm and idea, previously studied by Amado Alonso, this research has aimed to unveil how the recurrence, tension and contrast between phrases, so as the repetition of sound figures and of syntactic structures has become the basis of Rojas' melody. Thus, the groundwork has started with the analysis of three texts from *La miseria del hombre* (1948), *Materia de testamento* (1988) and *Diálogo con Ovidio* (2000), respectively, specially focusing on his mastering of enjambment. The search of spontaneity and the need of a new rhythmic regularity led the author to design a type of poetry aimed at the listener and with emphasis on its oral nature. It fit with a Latin American post Avant-garde poetry that sought to reverse the scale of values and to add traditionally antipoetic materials to the verse.

Keywords: free verse- Latin American poetry- rhythm.

El camino hacia el estudio del verso libre hispánico[1] en el siglo XX tiende a señalar las *Leyes de la versificación castellana*, publicadas por Ricardo Jaimes Freyre en 1912[2], como una de las primeras teorías críticas. El opúsculo llamó la atención por su novedad y claridad expositiva, en la ambición de esbozar un nuevo tratado lírico que diese cabida a ritmos originales al tiempo que trazaba una taxonomía sobre los existentes. El reconocimiento de que era posible abrir la tradición poética a formas imprevistas cobra mayor sentido cuando se descubre la creación del boliviano en *Castalia bárbara* y la general curiosidad formal que caracterizó a los autores del modernismo. Aunque presenta una reflexión novedosa frente a la tradicional medida silábica e incluye un espacio para el verso libre, el denominado "arritmo" (1912/1974, p. 240), Jaimes Freyre no podía ocultar que su concepto de "períodos prosódicos" (1912/1974, p. 181) derivaba todavía de la teoría acentual de Andrés Bello (*Principios de ortología y métrica*) y que el verso "arrítmico" debía constituir una unidad sintáctica diferenciada también en aquellos poetas simbolistas, como Gustave Khan o Édouard Dujardin, a los cuales se había atribuido el origen de esta versificación. Pero lo que resulta de mayor

[1] Esta investigación es el resultado de un proyecto doctoral ya concluido, que pudo desarrollarse gracias a un contrato en la Universidad Autónoma de Madrid (2018-2023) como parte del programa de Ayudas para la formación del profesorado universitario del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Gobierno de España).

[2] No se olvidan, sin embargo, las contribuciones de Manuel González Prada en su *Ortometría, apuntes para una rítmica*, que no aparecería publicada hasta 1976, así como los diversos ensayos sobre este tema de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Manuel Poveda o Regino Boti (Le Corre, 1999, p. 112).

interés, tras el protagonismo del ritmo de cláusulas a lo largo del tratado, es el esbozo de una característica de esta nueva tipología que perdurará en las discusiones de la mayor parte de los ensayos contemporáneos sobre verso libre: la configuración de la naturaleza del verso y de sus límites en función de la idea[3] frente al anterior protagonismo de la métrica y la acentuación. Se establece entonces un ritmo basado en las unidades de sentido que completa y a través de lo que, más adelante y con otros matices, se conocerá como "ritmo de pensamiento" (Alonso, 1955/1969, p. 264). El desarrollo de esta imagen o razonamiento a lo largo de un solo verso (esticomitia) o su despliegue en varias líneas (encabalgamiento) es otra de las dicotomías que han ido marcando la existencia del verso libre desde sus orígenes.

A pesar de la ambigüedad de los conceptos "ritmo de pensamiento" y "verso libre", que llegan incluso a plantear interrogantes como qué es un tema poético, por qué se da *exclusivamente* en la sucesión de palabras seleccionadas o por qué el verso termina donde termina, se comienzan a intuir las bases para el estudio o, por lo menos, la catalogación de un ritmo emocional, psicológico, articulado a través de las repeticiones (oracionales, morfológicas, fónicas), de las modulaciones de la sintaxis y que recurrirá de forma creciente a estructuras de la prosa. No en vano, el verso libre fue, en ocasiones, identificado con el versículo (Alonso, 1940/1997, pp. 120-121; Utrera, 2010, p. 153) a causa de sus apoyos en largas tiradas, la ausencia de estrofa y el uso abundante de paralelismos como desencadenantes rítmicos. Sin negar los conocidos precedentes del versículo bíblico y su popularización con Walt Whitman, las posibilidades de clasificación han demostrado ser mucho más amplias, incluso en los casos en los que queda patente que los ritmos predominantes del poema libre se toman de la prosa, pero que igualmente rompen el discurso lógico de la narración, su marco espacial, su temporalidad. La definición de "ritmo de pensamiento" ha hecho partícipe a la novela en numerosos autores (Alonso, 1955/1969, p. 264; Paraíso, 1985, pp. 57-58; Utrera, 2010, p. 171), pero no puede negar que el apoyo del ritmo en la sintaxis da protagonismo a la ruptura gramatical y a la tensión semántica a través de un recurso que pierde su poder en la narración: el encabalgamiento. Incluso en aquellos poemas libres que carecen de este procedimiento, el corte versal es determinante tanto para el encadenamiento de su sentido entre cada una de las líneas como para marcar su ritmo.

La importancia de aquel valor afectivo, originado en el tema y causante de una melodía que lo singulariza como escritura lírica, justifica también que Tomás Navarro haya basado la sonoridad del verso libre en "apoyos psicosemánticos", además de "recursos de correlación léxica o gramatical"

[3] "Y tiene una condición que le es propia [el arritmo], que le impide ser un simple híbrido de prosa y verso: la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree su propia forma al desenvolverse, como el río forma su cauce, según la feliz expresión de Verhaeren". (Jaimes Freyre, 1912/1974, p. 240)

(1983, p. 499) en sustitución de la medida silábica y acentual. Del mismo modo, el "ritmo de pensamiento"[4] integró una de las clasificaciones principales de Isabel Paraíso en su estudio sobre el verso libre, el cual dividió entre una versificación paralelística (es decir, la del versículo) y aquella formada por la aglutinación de imágenes (1985, p. 389), generalmente atribuida a las vanguardias.

A tenor de lo previo, otro aspecto que frecuentará los estudios sobre verso libre es la importancia del poema (Provencio, 2017, pp. 27-28) o del conjunto del discurso (Meschonnic, 2007, pp. 49, 112 y 202) como cohesionador rítmico y unidad de sentido frente a la importancia del verso individual, tanto en la tradición isosilábica como en el propio nacimiento del verso libre entre los simbolistas franceses. La obra como unidad destaca entonces el valor de la repetición con el fin de crear una sonoridad característica que sustituya a la rigidez acentual, al tiempo que el despliegue del mensaje a lo largo del conjunto resalta la importancia de los recursos sintácticos. A raíz de este protagonismo de lo oracional, que toma, como se ha dicho, numerosos aspectos de la prosa, el poema libre se constituye como un caminar en el que cada verso es un "vector" (Provencio, 2017, p. 36) o un "eslabón" de un ritmo "en cadena" (Alonso, 1940/1997, p. 123) que conduce hacia el sentido final del texto y genera efectos de contraste, tensión o énfasis entre las líneas.

En cualquier caso, el papel central del poema como unidad rítmica y la poética personal del escritor tienen la última palabra frente a la abstracción de la teoría, ya que es posible encontrar verso libre tanto en aquellos poemas que mantienen una base métrica (silva irregular, recurrencia de endecasílabos, etc.) o acentual (*Castalia bárbara*), como en los que prescinden totalmente de ambas, sea por su cercanía al versículo, por una yuxtaposición de imágenes o por el apoyo en figuras retóricas que dibujan una estructura regular a lo largo del conjunto. Bajo esta premisa, el análisis del verso libre en la poesía de Gonzalo Rojas a lo largo de las páginas siguientes abordará tres momentos en su escritura que ejemplifican estos conceptos, con un especial énfasis en las prácticas recogidas como "ritmo de pensamiento" y que conciernen a la incorporación de expresiones coloquiales, estructuras prosísticas y a las rupturas de la sintaxis. En este sentido, el protagonismo del encabalgamiento y el estudio de sus variantes en la poesía rojiana no solo forman parte de una sonoridad intrínseca a su obra, sino que servirán para argumentar la especial ordenación del discurso[5] que determina sus

[4] "El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación, anapódosis, etc.), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. Como puede verse por esta enumeración, que no es completa, el ritmo de pensamiento es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa". (Paraíso, 1985, pp. 57-58)

[5] Resulta de gran interés la reflexión de Pedro Provencio en torno a la tensión final de cada verso, no solo como causa de un especial contenido semántico creado por el corte, sino también como elección del lugar más adecuado para la acentuación final: "Ya ve que a cada paso vuelve a aparecer la pregunta por el final del verso,

distintos modos de aproximarse al verso libre. En segundo lugar, se hará hincapié en que la pérdida progresiva de los moldes estróficos y de la regularidad acentual conducirá en el autor de *Oscuro* al énfasis en recursos como la paronomasia, la aliteración o la políptoton con el fin de crear una nueva periodicidad sonora que supla y mejore la anterior. Se defiende entonces que un ritmo fónico no es exclusivamente el que construye la métrica tradicional, sino también el que generan estas figuras.

Asimismo, el estudio del verso libre de Rojas ha de inscribirse tanto en su concepción personal del ritmo como en la tradición moderna de la que deriva. Frente a la visión diacrónica de la versificación amétrica que establecieron autores como Pedro Henríquez Ureña (1920), existe un cierto consenso en torno a las diferencias entre la ausencia de una regularidad silábica en la poesía medieval y aquel verso libre nacido en el siglo XIX (Paraíso, 1985, p. 62; Utrera, 2010, pp. 23, 44; Provencio, 2017, p. 42). Por supuesto, la disolución de esta continuidad no niega la existencia de una poesía fluctuante desde los orígenes del romance castellano, pero esta debe estudiarse en su contexto, pues no es impermeable ni a las conquistas métricas ni a los factores históricos que motivan la creación misma del poema y definen al sujeto que lo escribe. El verso libre contemporáneo lleva a su espalda un bagaje métrico y un contexto estético que acaban por manifestarse. En este sentido, aunque la sucesión de teorías en torno a las nuevas formas de versificación no siempre se ajusta a la realidad de las prácticas y encuentra sus límites conceptuales tanto en los territorios de la prosa como en los de la regularidad métrica[6], el gran número de ensayos y de textos que lo abordan ha ido dando lugar a una serie de constantes que ya impiden describir al verso libre actual como una naturaleza indómita, arrítmica y poco menos que arbitraria.

Fue precisamente esta desconfianza ante una aparente ausencia de leyes la que motivó entre algunos autores del XIX una lectura de ideología evolucionista (Le Corre, 1999, p. 114) en donde el sistema

el momento crítico, la *crisis* de todo verso, clásico o moderno; en el clásico se atenuaba la tensión por equilibrio de la métrica –y también por el hábito de la lectura–, pero en el verso libre queda al desnudo. Vamos a ver. Ha llegado el momento de proponerle…*el postulado del último acento*. […] El verso acaba ahí y no en otra parte porque el poeta ha llegado a una palabra –yo diría incluso a una sílaba, tónica, claro– que se erige en límite versal por la relación que se establece, en ese momento, entre el verso que llega a ese instante y el que debe comenzar después; esa relación puede ser un efecto de compensación, un reflejo de correspondencia, un cálculo intuitivo de equilibrio o de desequilibrio". (2017, pp. 133-134, cursiva en el original). Esta explicación vuelve a estar relacionada con el contenido del verso, que determina su *excedente de significación* a través de la forma: "valor relacionado con esas mismas intenciones de los versos anteriores y los posteriores, de los que quizás proceda la clave del valor particular de ese verso, un valor pretencioso incluso. Primera pretensión: mantener el poema en pie, es decir, en la lectura, que la lectura encuentre plenitud de dicción donde explayarse escuchando, leyendo. Plenitud: la mayor tensión significativa que podamos encontrar en el verso clásico ha de verse incrementada en el verso libre". (2017, pp. 70-71)

[6] Ello explica que numerosos autores, como el propio Jaimes Freyre, hayan hablado del verso libre como un tercer tipo de composición, diferente tanto de la lírica tradicional como de la prosa. Esta tipología se argumenta (y en cierta medida se complica) si se atiende a los orígenes del versículo bíblico y a la unidad primitiva entre verso y prosa.

de paralelismos, aliteraciones y, en general, de repeticiones rítmicas se asimiló a un retorno a los cantos primitivos y a una corrupción de la armonía construida por la métrica culta. Para equilibrar la balanza, la lectura del ritmo versolibrista como regreso al origen del idioma y a los secretos ignotos del ritual y del mito quiso destacar en otros autores la posibilidad analógica del poema (Paz, 1956/1999, pp. 91-92), es decir, su capacidad de ser recipiente de los saberes ocultos de una cultura y de unir los signos disgregados. Tras los precedentes románticos, los poetas que rescataron con mayor éxito la idea de una serie de correspondencias sonoras como fuente de conocimiento fueron, sobre todo, los modernistas hispanoamericanos. Con Rubén Darío como referente, Gonzalo Rojas parte de esta tradición y de su lectura neoplatónica del ritmo para argumentar el papel central de esta musicalidad en su corpus. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que la aspiración hacia una melodía ideal en el chileno, desprendida de poemas sobre la escritura como "Numinoso" o "Para órgano", va acompañada siempre por la conciencia última en torno a la imposibilidad de este equilibrio y a la naturaleza de un "oficio ciego" marcado por el balbuceo, el tartamudeo y la asfixia ("Míseros los errantes, eso son nuestras sílabas […]" [Rojas, 1977, p. 13]). Esta expresión de la duda y la contradicción de una sílaba que es, como Darío, "hado y humus" revela, además, una de las más conocidas influencias del poeta, la poesía mística de san Juan de la Cruz y su lucha con las palabras como "un no sé qué que quedan balbuciendo".

El riesgo de asfixia remite a una concepción de la poesía en Rojas como "ejercicio respiratorio"[7], donde puede intuirse ya la conexión entre la composición del poema y un ritmo vital, panteísta, cuya sonoridad tiene profundas raíces en los ciclos naturales pero que acaba por conducir a la historia y la experiencia concreta. Se trata de una cadencia que construye sentido y que no puede entenderse sin un trasfondo lingüístico, antropológico, teológico, social, político y filosófico, a la zaga de aquella "antropología histórica del lenguaje" que acuñó Henri Meschonnic (2007, p. 74). No se puede hablar entonces de ritmo sin explicar una poética, una visión del mundo encarnada, manifiesta. Un ejemplo paradigmático lo constituye de nuevo la importancia de la respiración en la obra de Rojas, cuyas diversas funciones se muestran en un poema que, con el vuelo de una acentuación anfibráquica, se ha convertido en *ars poética* del autor: "La palabra" ("Un aire, un aire, un aire, / un aire, / un aire nuevo: / no para respirarlo / sino para vivirlo" [1964, p. 92]). La imagen del "relámpago", una de las más estimadas en su poesía, desencadena también sentidos múltiples, pues es simultáneamente representación del deslumbramiento, de la infancia, medida del instante temporal y muestra de la

[7] Como se observará, Rojas fue depurando sus versos a través de una expresión contenida, de sintaxis dislocada y bajo la conciencia de un necesario desprendimiento de la retórica: "Vallejo, por ejemplo, me dio el despojo y desde ahí el descubrimiento del tono; Huidobro, acaso, el desenfado; Neruda cierto ritmo respiratorio que él a su vez aprendió de Whitman y en Baudelaire, pero yo gané el mío desde la asfixia" (Rojas, 1988, p. 16).

preferencia rojiana por el sonido de la esdrújula. Cobra sentido entonces que Gonzalo Rojas haga suya la definición lírica de Paul Valéry de un poema "entre el sentido y el sonido" ("Le poème –cette hésitation prolongée entre le son et le sens" [Valéry, 1960, p. 637])[8] y que, en el prólogo a *Del relámpago*, reclame una creación destinada "No al lector: al oyente" (1981, p. 9). Esta búsqueda de una poesía como canto y de un ritmo lírico que se corresponda con el humano pueden verse con especial énfasis en un poema como "Acorde clásico":

> Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
> como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
> para pasar por el latido precioso
> de la sangre, fluye, fulgura
> en el mármol de las muchachas, sube
> en la majestad de los templos, arde en el número
> aciago de las agujas, dice noviembre
> detrás de las cortinas, parpadea
> en esta página. (Rojas, 1977, 64)

Si bien los textos de Rojas revelan un sorprendente *continuum*, tanto en su pensamiento como en la construcción formal, es conocida y notable la separación entre sus dos primeros poemarios y las obras restantes. Una aproximación a la evolución rítmica del autor debe comenzar entonces por el primer libro, *La miseria del hombre* (1948), premiado por la Sociedad de Escritores de Chile en 1946. Obra herética y arrebatada, no muy alejada del tono rabelesiano de Pablo de Rokha y del malditismo del grupo Mandrágora, fue calificada como expresionista, cuando no señalada por su "pesimismo dramático" (Alegría, 1962, p. 12). No por ello debe ignorarse la presencia de ciertos temas que perdurarán en el autor, como el elogio al paisaje andino, la advertencia ante la muerte o la apariencia y un erotismo descarnado, en los lindes del *amour fou* surrealista. Igualmente, los recursos expresivos anticipan tendencias futuras a través de la abundante presencia de preguntas retóricas, la voz poética en primera persona o la aparición de marcas de diálogo ("Fábula moderna", "A quien vela, todo se le revela") que tenderán un puente tanto con la búsqueda de la elocuencia como con una ordenación del discurso basada en la prosa.

Al hilo de esta pérdida retórica, Rojas ensaya el versículo como vehículo para un contenido angustiado y emocional ("Abramos, con paciencia, nuestro nido para que nadie nos arroje por lástima

[8] Lo confirma también en su entrevista con Jacobo Sefamí (1996, p. 31).

al reposo. / Cavemos, cada tarde, el agujero, después de haber ganado nuestro pan" [1948, p. 56]) pero, en general, pocas veces puede hablarse todavía del verso libre que caracterizará su producción de las siguientes décadas. En todo caso, podría tratarse de un verso libre aún muy cercano a los moldes del isosilabismo, es decir, aquel "basado en ritmos fónicos" de acuerdo con la tipología de Isabel Paraíso (1985, p. 389) y caracterizado bien por la irregularidad en torno a una estrofa o un tipo de ordenación como la silva ("verso libre de base tradicional"), bien por un patrón métrico ("verso libre métrico"). Más allá de una escritura fluctuante en algunos poemas y de unas composiciones que tienden a mezclar varios tipos de estrofa, la versificación del poemario de 1948 se caracteriza por cumplir la tendencia hacia la métrica de la última clasificación de Paraíso, en tanto la mayor parte de los textos presentan una suma de endecasílabos y alejandrinos con sus quebrados. La expresión vehemente de esta obra se encomienda todavía a una regularidad que parece quedar disimulada por la ausencia de rima y el impacto macabro de algunas imágenes. Así, frente al encabalgamiento que dominará su producción lírica posterior, *La miseria del hombre* se caracteriza todavía por la ausencia de aquel enlace, gracias a la coincidencia de la unidad sintáctica con la versal. Esta práctica puede observarse, entre otros, en el poema "La poesía es mi lengua": "Cada verso es una llama para el resplandor de los muertos."; "Las personas son máscaras, y las acciones juegos de enmascarados. / Los deseos contribuyen al desarrollo normal de la farsa." (1948, p. 15). No es menos frecuente que la oración sea más corta que el verso, dando lugar a un encabalgamiento por inframetría, como el que puede observarse en "La libertad": "Yo no quiero dormir. Yo quiero estar despierto", "Oh belleza rugiente. Todas ellas / no eran sino una inmensa telaraña" (1948, p. 19). Un poema como "Himno a la noche" revela que este recurso, a través de una pausa sintáctica fuerte, tiene también la función de servir como división entre los hemistiquios de un verso alejandrino:

> Eres la solución del sistema solar,
> la incógnita resuelta de las ondulaciones
> que establece en la tierra y el mar el equilibrio,
> la madre de los sueños, donde empieza
> toda sabiduría.
>
> Tu cuerpo es el principio y el fin de la belleza,
> pues su espiga renace de otra espiga quemada,
> y el encanto supremo de la gran posesión
> hace sangrar de gozo frenético el vaivén
> de tus entrañas convulsivas.

Engañada por todos, y por tu corazón,
tú partiste las sábanas y el pan de tu belleza
con los abominables mercaderes viciosos,
en la ciudad moderna donde el sol es hollín
y un horno la existencia.

Diste la vuelta al mundo por un sol varonil
que te besara duro en la boca y las venas.
Por las plazas de todos los placeres inútiles,
nunca viste la carne y el hueso de los hombres
sino el miedo y la paja.

¿Quién mordió tu pasión? ¿Quién cogió tu cintura?
¿Quién te tumbó en la arena? ¿Qué varón primitivo?
¿Quién te habló con la lengua común del bien y el mal?
¿Quién te sació la sed? ¿Quién te dio la visión
de la ráfaga eterna? […]. (Rojas, 1948, p. 23, la cursiva es mía)

Las dos mitades ("¿Quién mordió tu pasión? ¿Quién cogió tu cintura") actúan entonces como versos independientes en la medida en que añaden una sílaba final a la palabra aguda para formar el verso heptasílabo. El encabalgamiento por inframetría, muy frecuente en sus dos primeros poemarios, volverá a aparecer en su poesía de los años noventa ("La Cerrazón", "Zung-guó", "Diálogo con Ovidio", "Nusch pensando en Éluard el 52"…) como respuesta al impulso de interrumpir la frase, de acentuar la dislocación y el tartamudeo, pero también como modo de ordenar la información en una obra que quiere desarrollar una anécdota ("Me decía por ejemplo", "Para decirlo de una vez", "hoy viernes", "Por último" [Rojas, 1996, pp. 55-56]).

Como puede observarse, "Himno a la noche", escrito en alejandrinos (con acentuación en las sílabas sexta y decimotercera) y heptasílabos, muestra asimismo el gusto de Rojas por el quinteto, al que retorna en conjuntos poliestróficos de poemas como "La fosa común", "La vuelta al mundo", "Pompas fúnebres", "A una perdida" y "Elegía". Ya Pablo Jauralde se había percatado de esta práctica

en la poesía primera de Rojas[9], la cual, como sucede en numerosos autores de la segunda mitad del siglo XX, en ocasiones encarnó en quintetos-lira de heptasílabos y endecasílabos blancos (2020, pp. 358-362). Hijas de la destreza del poeta o de una memoria rítmica que tiende a confundir las fronteras del verso libre, lo cierto es que la gran influencia de san Juan de la Cruz pudo determinar la presencia de aquella lira a la que había recurrido en el *Cántico espiritual*. Al poeta del relámpago no se le escapó tampoco el precedente de Garcilaso en las liras de "Oda a la flor de Gnido", cuyo primer verso toma para titular "Si de mi baxa lira"[10] en *Oscuro*.

Este retorno a una versificación tradicional contrastó con las tres composiciones surrealistas que Rojas había publicado en la revista *Mandrágora* entre 1939 y 1941, pero no con sus primeras tentativas poéticas en Iquique (1935), en las que había recurrido al apoyo del soneto y el romance (Bradu, 2012, pp. 817-834). Como es sabido, la recuperación de los moldes clásicos, incluso en un sentido laxo, se dio en numerosos autores desde los años cuarenta, tanto en la poesía latinoamericana como en la española. Rojas abandonó la yuxtaposición de imágenes de su breve periplo surrealista para buscar una voz propia que, en *La miseria del hombre*, estuvo basada en el arte mayor, en ocasiones hasta alcanzar el versículo, en perfecta adecuación con el tono de angustia y vaticinio que caracteriza la obra. El temple era arrebatado, sí, pero la disposición estrófica y la regularidad métrica indican también un primer alejamiento del esteticismo surrealista que tenía el objetivo de mostrar la reflexión existencial que marca todo el poemario.

Aunque la tradición isosilábica no puede desligarse del verso libre, pues de ella proviene y con ella alterna[11], la poesía de Gonzalo Rojas irá abandonando estos apoyos métricos para dar protagonismo, a partir de 1977, a un ritmo basado en la sintaxis y en diversos recursos de repetición (léxica, fónica, etc.). Del mismo modo, la ausencia de rima en *La miseria del hombre* se extenderá al resto de sus poemarios con el fin de acentuar la sonoridad del "ritmo de pensamiento". Existen, por supuesto, excepciones. Algunas, como en el caso de "Sátira a la rima" o "Gracias y desgracias del antipoeta", la utilizan para potenciar la burla en torno al exceso retórico o a la apariencia formal en el contexto

[9] Concretamente en textos posteriores como "Los amantes", "Las hermosas", "Retrato de mujer" (2020, p. 359) u "Oscuridad hermosa". A ellos cabría añadir "Nieve de Provo", publicado por vez primera en *El alumbrado* (1986).

[10] Como indica Fabienne Bradu en su edición de las obras completas del autor (*Íntegra*, FCE, 2012), este poema viene derivado de la cuarta estrofa de "Salmo real" (Bradu, 2012, p. 253).

[11] Resulta de gran interés la reflexión de María Victoria Utrera en torno a la persistencia de una base endecasilábica o cercana a la silva juanramoniana en poesía aparentemente libre como la de Octavio Paz, Pablo Neruda, Luis Cernuda o Vicente Aleixandre y que también puede encontrarse en el versículo (2010, pp. 110 y 186-188). Con base en el análisis de estos corpus y en los estudios de Carlos Bousoño y M. A. Márquez sobre la poesía de Aleixandre, la autora defiende la existencia de varios versos "de ritmo endecasilábico" en un mismo versículo como parte de una memoria sonora del poeta y como integración de la métrica tradicional en el versolibrismo (pp. 187-188).

de su intermitente querella con Nicanor Parra. Otros textos, como "Al dictado automático" o "Dos espejos", incorporan la rima interna como parte de un ritmo que pertenece, en realidad, a otros recursos de repetición como la epífora, la bimembración del verso o el paralelismo.

Rojas definió desde un primer momento su oficio como una labor circular, en la que la fidelidad a tres puntos temáticos principales (la escritura, el eros y la experiencia inmediata) no impedía el crecimiento. Por ello, incluso cuando su evolución formal se hace evidente, se debe prestar atención al continuado rescate de textos de las primeras obras, los cuales también son sometidos a un ejercicio de depuración a través de la "tala" y fragmentación del original (Bradu, 2018, pp. 327-328). Junto con la desaparición de las imágenes truculentas de los inicios, uno de los mayores cambios en la versificación desde *Oscuro*, tercer poemario del autor, es el dominio del encabalgamiento. Entre las principales consecuencias de esta práctica se encuentra la prolongación del discurso sin recurrir a pausas fuertes, a la cual le suma el juego con las reglas de la gramática para dar lugar a un extrañamiento: sustantivos en funciones anómalas ("Leopardo / duerme en sus amapolas el pensamiento", en "Fragmentos" [Bradu, 2012, p. 239]), pronombres desplazados de lugar ("Cerca que véote" en "Almohada de Quevedo" [2012, p. 427]), anacolutos, etc. Como deriva de una menor división estrófica, no es infrecuente encontrar poemas compuestos por una única oración que serpentea a lo largo de los versos y acelera la velocidad del ritmo. Tras precedentes como "Al silencio", ya publicado en *Contra la muerte*, algunas de estas composiciones revelan la autoconciencia de un nuevo trote rítmico que se traduce en las aclaraciones metapoéticas de "Trece cuerdas para laúd" y del alazán que "oye todo mientras pinto estas once / líneas" en "Al fondo de todo esto duerme un caballo" (Bradu, 2012, p. 456). La escritura de una única oración que se reconoce a sí misma en el poema ("durmiendo / en estas líneas,") vuelve a repetirse en "Alabanza y repetición de Eloísa", de *Materia de testamento*:

> hija de Elohim, de quien
> nadie sabe,
> 4 sílabas
> 4 galaxias,
> y el destello
> de Eloísa a propósito de alondra, Eloísa al amanecer
> envuelta en ella misma durmiendo en
> la belleza de su espinazo, Eloísa
> vestida de verde, Eloísa
> infradesnuda a los 20 años, sentada a-

costada, Eloísa flexible
derramada como una copa, Eloísa
cerrada y por lo visto obsesa, Eloísa
ociosa de José Ricardo, airosa
y quebradiza de él, Eloísa
cortada en flor por la guerra, Eloísa infanta
piel de Lérida, alada al azar
en la ventolera del Winnipeg, Eloísa
parada en la borda, anclada, alumbrada
por ella misma, Eloísa
posesa ojos castaños que hubieran sido los del éxtasis
de la mismísima Magdalena
de Ribera de Játiva de no ser
el ser de Eloísa volando como saliendo a los 20, atrapada
en el rapto de aquesa España dulcísima y
tristísima fuera
de España, envuelta
en ella misma paseando sola
entre los arrecifes, durmiendo
en estas líneas,
diamantinamente
durmiendo. (Rojas, 1988, pp. 61-62)

El comienzo en minúscula[12] anticipa un poema que, si bien no rompe por completo la gramaticalidad ni elimina todos los símbolos ortográficos, sí prescinde de los nexos y de la linealidad racional de una anécdota que podía intuirse todavía en el ejemplo anterior. El dinamismo del encabalgamiento se lleva aquí al extremo gracias al uso del encabalgamiento léxico, que escinde la palabra al final del verso ("a- / costada"). La sonoridad reclamada por la lectura y por la presión acentual del final de la línea rompen la escritura del significante y tensionan su autoridad, ya que la prosodia pide hacer sinalefa con la palabra anterior, de modo que la coma indique cesura[13] y no pausa ("sentada, a- /

[12] Como señala Fabienne Bradu en las anotaciones a la obra completa, el inicio del poema sería una continuación del título (2012, p. 555).
[13] Puede definirse la cesura como "el descanso que, motivado por la sintaxis, se haga en el interior del verso, principalmente cuando en el verso largo se quiere destacar un acento interior. A diferencia de la pausa, la cesura

costada"). Solo de este modo se puede hacer énfasis en la armonía vocálica de la /a/ y mantener el acento final en la palabra llana[14]. El encabalgamiento léxico es un recurso que Rojas había comenzado a utilizar a partir de un poemario como *Del relámpago* (1981) y en un número reducido de obras ("Críptico", "Coro de los ahorcados" [versión recogida en *Del relámpago*], "De una mujer de hueso de la que quise escapar", "Desocupado lector" y "Zumbido a diez mil metros"). Se trata de una práctica que estuvo directamente influida por su lectura de Paul Celan en la década de los setenta y que implica una intensificación del encabalgamiento abrupto ya previamente utilizado (Díaz, 2025, pp. 194-202). Al igual que la obra de Celan supuso para Rojas una nueva comprensión de la pérdida y el exilio en un momento clave para el chileno, este tipo de corte formal conecta aquí fácilmente con el mensaje del texto. El homenaje a Eloísa como una de las pasajeras del emblemático Winnipeg, gracias al cual alcanzaron las costas de Valparaíso numerosos exiliados españoles en 1939, lleva consigo una fractura lingüística que encarna la biográfica de aquella joven "cortada en flor por la guerra" y "atrapada / en el rapto". En este contexto, el poema hace referencia a otro de los refugiados que habría de dejar su impronta en la cultura chilena: José Ricardo Morales, fundador del Teatro Experimental de la Universidad de Chile junto con Pedro de la Barra, y cercano al poeta.

Además de los recursos apuntados, el poema logra su unidad rítmica gracias a la repetición del nombre de la protagonista al final del verso, con frecuencia como epífora y encabalgado con el adjetivo siguiente, de modo que intensifica su sentido: "Eloísa / vestida de verde, Eloísa"; "Eloísa / cerrada y por lo visto obsesa, Eloísa". Tal descripción incrementa la sensación de vaivén y de circularidad a través de la reflexión, tanto al principio como al final del poema, sobre la identidad errante y autónoma de Eloísa en tanto "envuelta en ella misma". Sin un verbo principal que rija el conjunto del texto, la composición se estructura entonces como una enumeración de las cualidades de la mujer, tal y como vaticinaba el título, y evoca otro poema de organización semejante como es "Vocales para Hilda". La colocación del nombre al final de los versos y la elección de repetidos e inesperados encabalgamientos evita la monotonía que habría tenido el ritmo del poema si este se hubiera dispuesto a modo de paralelismos y esticomitia: "Eloísa vestida de verde / Eloísa infradesnuda a los 20 años, sentada, acostada / Eloísa flexible derramada como una copa". Asimismo, la lista de cualidades acumula imágenes sensoriales con otras de mayor abstracción, en una intensificación

permite la sinalefa y no hace métricamente equivalentes las terminaciones agudas, llanas y esdrújulas. Esta distinción fue establecida por Andrés Bello en el siglo XIX" (Domínguez Caparrós, 2005, p. 42).

[14] Este ejemplo confirma la reflexión de Eberhard Geisler en su interesantísimo estudio comparativo entre la obra de Paul Celan y la de Gonzalo Rojas: "Hay una tendencia parecida a destruir la univocidad del sentido para contrarrestarla [sic] la univocidad del ritmo" (Geisler, 1989, p. 109). En el ensayo rescata también la importancia de la figura retórica de la políptoton en Rojas, bajo la denominación de "figura etimológica", como una demostración de que en su poética "sugiere que la repetición misma sea sentido" (p. 106).

emocional del carácter heroico de la protagonista. Puede hablarse entonces de aquel "paralelismo de ideas" (Alonso, 1955/1969, p. 265) que marcó las primeras definiciones del ritmo versolibrista.

Entre la sucesión de calificativos, no es el encabalgamiento abrupto[15], como suele creerse, el que establece un mayor desajuste entre la unidad sintáctica y la versal ("fuera / *de España*, envuelta / en ella misma paseando sola" [p. 62, la cursiva es mía]) o entre una lectura adecuada a la prosodia y el efecto rítmico buscado, sino aquel encabalgamiento suave que mantiene partículas átonas al final de la segmentación: "durmiendo en / la belleza de su espinazo", "dulcísima y / tristísima". Además de esta ruptura entre dos términos coordinados o entre los elementos del sintagma preposicional, que sitúa palabras infrecuentes en el límite del verso, el poema marca su sonoridad con otros ejemplos de encabalgamiento suave, sobre todo a través de la ruptura entre sustantivo y adjetivo[16] que ha venido determinando la descripción de Eloísa ("Eloísa / infradesnuda", "Eloísa / ociosa", "Eloísa / posesa", etc.).

En último término, el retrato de la exiliada se nutre por una alusión cercana a la écfrasis. La imagen sugerente ("infradesnuda", "la belleza de su espinazo", "vestida de verde", "derramada como una copa") y aérea ("alondra", "airosa", "alada al azar", "volando como saliendo a los 20") que va esbozando la voz poética halla equivalencia con la pintura religiosa con la que finalmente la compara: la *Asunción* o *Éxtasis de la Magdalena* (1636), del artista barroco José de Ribera. Al margen del erotismo y la sensorialidad de ambas figuras, cabe hacer hincapié en la nueva aparición del aire en la obra de Rojas y de su importancia transversal en tanto fuente de vida, símbolo de renacimiento y autenticidad. La Eloísa del texto busca ascender como la Magdalena del cuadro, pero también alcanzar una vida nueva tras la "ventolera del Winnipeg". Como suele ser habitual en el autor, este elemento lleva consigo un efecto sonoro, plasmado ahora en una tendencia hacia la armonía vocálica: "alada al azar". Además del encabalgamiento, los recursos de repetición fónica o morfológica se han ido convirtiendo en un aspecto central en el ritmo rojiano y no dejan de condicionar el texto[17] a través de la aliteración ("diamantinamente / durmiendo"), el homeoteleuton ("a- / costada", "derramada", "cerrada", "parada", "anclada, alumbrada"; "ociosa", "airosa"), la políptoton ("de no ser / el ser") o

[15] Como indica José Domínguez Caparrós, el encabalgamiento abrupto es aquel que no prolonga la unidad dividida más allá de la cuarta sílaba del siguiente verso, mientras que el suave se extiende a partir de esta medida (2005, p. 46).

[16] Por supuesto, no es la única. Atendiendo a la definición de encabalgamiento como la división de "un grupo de palabras que no admite pausa sintáctica en su interior" (Domínguez Caparrós, 2005, p. 44) y a los diferentes tipos que lo componen, en "Alabanza y repetición de Eloísa" puede encontrarse también la ruptura entre sustantivo y complemento determinativo ("éxtasis / de la mismísima Magdalena / de Ribera de Játiva de no ser"), entre verbo y adverbio ("diamantinamente / durmiendo"), etc.

[17] Cabe señalar, sin embargo, la presencia de un cierto sustrato métrico a través de la escansión ocasional del decasílabo en los versos impares del poema (séptimo, noveno, undécimo, decimoquinto, etc.). Como sucede con el decasílabo clásico, estos versos van acentuados en las sílabas sexta y novena.

la paronomasia ("atrapada / en el rapto"). Si el ritmo de la sintaxis estuvo basado en la repetición y el encadenamiento de ideas afines, así como en la tensión temática entre cada verso, también los recursos fónicos asientan su efectividad en la adecuada distribución a lo largo del poema, como un rasgo que busca permanecer en la memoria del lector sin llegar a caer en la cacofonía. No están exentos de contenido semántico y, de hecho, con frecuencia lo generan a través de nuevas relaciones de contraste o refuerzo entre los términos.

Las imágenes se intensifican al final del texto a través de digresiones o comentarios sobre la idea principal (por ejemplo: "ojos castaños") que le sirven al poeta para introducir nuevas temáticas y acentuar la sensación de inestabilidad, de constante modificación de lo expresado. Nelson Rojas se había referido a ellas bajo el término "anotaciones parentéticas" (1984, p. 74) y constata su abundancia en el autor de *Oscuro*. Este efecto de una escritura en constante transformación a través de las digresiones queda ejemplificado también en el poema "James Joyce a los 40", de *Diálogo con Ovidio*:

> Ahí va Joyce
> sangrando por la nariz, pura trizadura
> mortuoria –del seso al nervio óptico–, eso le pasa
> por andar oliendo Mundo donde no debe
> y además por llamarse Ulyses [sic] y
> no barbarofonón como dijo Homero,
> ni Hemingway, cuya prosa fue un izquierdazo a las costillas, ni
> Ezra, ese nadie, que por lo menos
> alcanzó a ver y a transver en veneciano hasta las
> últimas grullas milenarias en la ventolera de
> Zung-Guó a la siga
> de Marco Polo, o no sé quién,
> o ni él mismo sabe quién, porque quién es quién
> al lado de Stephen Dédalus [sic] que es el único
> que vino de repente, salvo –claro– el dragón,
> eso es: el dragón
> entre el humo de esos bistrós mil novecientos
> veintidós, la llovizna encima, el humo, el jazz de la
> resurrección que ventiló de un soplo el mito
> de *le nouveau*, ¿cuál

nouveau, Gertrude Stein? — **"Vous êtes**
tous une génération fichue", vámonos
mejor al otro siglo, ¿cuál siglo de
cuál milenio, el
humo,
el
moscardón ocioso, sin hablar
del Sena cartesianamente ciego? (Rojas, 2000, pp. 22-23, cursiva y negrita en el original)

Algunos de estos apartes, apuntes o correcciones aparecen de forma explícita a través de guiones, estableciendo cortes rítmicos, mientras que otros deben deslindarse del término al que complementan a través de su contenido semántico ("cuya prosa fue un izquierdazo en las costillas"; "Ezra, ese nadie, que por lo menos / alcanzó a ver y a transver […]") y de otras digresiones que se incluyen dentro de la primera ("de Marco Polo, o no sé quién, / o ni él mismo sabe quién, porque quién es quién / al lado de Stephen Dédalus […]"). Se trata de un poema que trunca la sintaxis pero que, como el anterior, carece por lo general de pausas fuertes. En este sentido, parece querer homenajear la maestría narrativa de James Joyce a través de la imitación de una corriente de conciencia, de un hilo de ideas que determina un ritmo tartamudeante (Rojas, 1984, p. 79), al tiempo que yuxtapone reflexiones como la evocación de la llamada "generación perdida" de escritores norteamericanos en París (Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald o Ezra Pound, entre otros) con la crítica a la novedad a ultranza ("¿cuál / *nouveau*, Gertrude Stein?") que defendieron las estéticas de vanguardia en esos años. Tras el simbolismo del balbuceo y de la asfixia, la defensa de una escritura "inconclusa", latente y en constante formación como el zumbido del jazz y el moscardón, es otra de las máximas de Rojas y aparece representada a través del término "barbarofonón", que es equivalente a aprendiz de poeta y remite a sus lecturas grecolatinas (Díaz, 2025, pp. 228-229). La espontaneidad del que se sabe eterno estudiante conecta a Rojas con la forma desatada de sus composiciones pero, sobre todo, con una recurrencia de expresiones coloquiales, tradicionalmente ajenas al imaginario lírico: "eso le pasa / por andar oliendo Mundo donde no debe", "el / moscardón ocioso". Junto con las marcas de diálogo y las distintas voces que gusta hacer hablar en su obra ("—Vous êtes / tous une génération fichue"), puede encontrarse aquí una prueba más de la vocación oral del poeta. A pesar de ser el fruto de una sonoridad propia, progresivamente alcanzada, esta vertiente y su explosión de interrogaciones, exclamaciones y diálogos remiten a una tendencia narrativa que no ha sido infrecuente en los poetas chilenos que lo precedieron, al tiempo que conviven con el nacimiento continental de una escritura que halla su inspiración en el detalle objetivo, exterior y que huye de un hermetismo meramente

estético. No sorprende entonces que autores como Jaime Giordano (1987, p. 200) hayan encontrado en lo prosaico, como tema y como forma, la explicación para la afinidad de Rojas con poetas chilenos mucho más jóvenes.

Además de la apertura de la lírica a otros discursos, este breve e incompleto itinerario ha mostrado la eficacia del ritmo del verso libre, aquel generado por la tensión semántica del encabalgamiento, las alteraciones de la sintaxis y las figuras de repetición, como expresión más directa del pensamiento de Gonzalo Rojas: una palabra inexacta, sensorial, móvil, que se confronta siempre con la experiencia cotidiana. Puede hablarse entonces de "ritmo de pensamiento" en cuanto la melodía de la obra es, ahora más que nunca, indisoluble de su tema, resultado y fuente del sentido. Bajo la aparente sencillez de la oralidad se encuentra una invitación al "oyente", una seducción por lo sonoro que esconde la contradicción y conduce a desentrañar el enigma del poema.

Referencias bibliográficas

Alegría, F. (enero de 1962). Gonzalo Rojas. *Revista de la Universidad de México*, *XVI*(5), 12-13. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/51fe572f-510b-425f-b095-1f700c547b59/gonzalo-rojas

Alonso, A. (1969). *Materia y forma en poesía*. Gredos. (Trabajo original publicado en 1955).

Alonso, A. (1997). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Gredos. (Trabajo original publicado en 1940).

Bradu, F. (Ed.). (2012). *Íntegra*. Fondo de Cultura Económica.

Bradu, F. (diciembre de 2018). El fuego eterno de *La miseria del hombre*. *Anales de Literatura Chilena*, (30), 325-332. https://revistachilenadederecho.uc.cl/index.php/alch/article/view/32991

Díaz, A. M. (2025). *La punta del puñal. Gonzalo Rojas, Roberto Matta y el camino hacia la posvanguardia.* Iberoamericana-Vervuert.

Domínguez Caparrós, J. (2005). *Elementos de métrica española*. Tirant lo Blanch.

Geisler, E. (1989). Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan. *Ibero-amerikanisches Archiv*, *15*(1), 103-116.

https://www.jstor.org/stable/43392543

Giordano, J. (1987). Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual. En E. Giordano (Coord.), *Poesía y poética de Gonzalo Rojas* (pp. 199-206). Monografías del Maitén.

Henríquez Ureña, P. (1920). *La versificación irregular en la poesía castellana*. Publicaciones de la *Revista de Filología Española*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/constituciones_hispanoamericanas/obra/la-versificacion-irregular-en-la-poesia-castellana/

Jaimes Freyre, R. (1974). *Poemas. Leyes de la versificación castellana*. Aguilar. (Trabajo original publicado en 1912).

Jauralde Pou, P. (2020). *Métrica española*. Cátedra.

Le Corre, H. (1999). Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano). En G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Eds.), *Poesía hispanoamericana: ritmo(s) / métrica(s) / ruptura(s)* (pp. 111-143). Verbum.

Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido* (Trad. H. Savino). Mármol / Izquierdo Editores.

Navarro Tomás, T. (1983). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Labor.

Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Gredos.

Paz, O. (1999). El arco y la lira. *Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia* (pp. 37-361). Galaxia Gutenberg. (Trabajo original publicado en 1956).

Provencio, P. (2017). *Un curso sobre verso libre*. Libros de la Resistencia.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (s. f.). *Asunción de la Magdalena.* https://www.academiacolecciones.com/pinturas/inventario.php?id=0636

Rojas, G. (1948). *La miseria del hombre*. Imprenta Roma.

Rojas, G. (1964). *Contra la muerte*. Editorial Universitaria.

Rojas, G. (1977). *Oscuro*. Monte Ávila.

Rojas, G. (1981). *Del relámpago*. Fondo de Cultura Económica.

Rojas, G. (1988). *Materia de testamento*. Hiperión.

Rojas, G. (1996). *Río Turbio*. Hiperión.

Rojas, G. (2000). *Diálogo con Ovidio*. Editorial Aldus.

Rojas, N. (1984). *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Playor.

Sefamí, J. (1996). *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*. Monte Ávila.

Utrera, M. V. (2010). *Estructura y teoría del verso libre*. CSIC.

Valéry, P. (1960). Rhumbs. *Oeuvres. Tome II* (pp. 597-650). Gallimard.