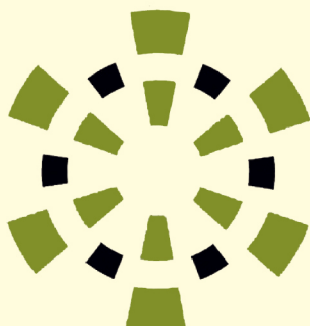


RHYTHMICA

REVISTA ESPAÑOLA
DE MÉTRICA COMPARADA



Año XIV  Número 14

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE
LA MÉTRICA DE LA POESÍA INFANTIL
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

**CONSIDERATIONS ON THE
METER OF CONTEMPORARY
SPANISH POETRY FOR CHILDREN**

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: La poesía infantil no ha sido muy estudiada en su nivel métrico. Este trabajo propone un primer acercamiento a la caracterización métrica y rítmica de la poesía escrita para niños en España en las últimas décadas. A partir del estudio de ciertos rasgos con respecto al uso de la rima, la medida de versos y los agrupamientos estróficos se llega a la conclusión de que este tipo de poesía presenta más complejidades de las esperadas a nivel métrico y explota en mucha mayor medida que la poesía adulta los procedimientos rítmicos y sonoros. Se pretende así sentar las bases para futuros estudios sistemáticos de la métrica de la poesía infantil.

Palabras clave: métrica, poesía infantil, poesía española de los siglos XX y XXI, rima.

Abstract: Children's poetry has not been studied in the metrical level. This paper proposes a first approach to the characterization of metrics and rhythm of poetry written for children in Spain in the last decades. From the study of certain features regarding the use of rhyme, the measures of verses and the strophic groupings we come to the conclusion that this type of poetry shows more complexities than expected in the metrical level and takes advantage of rhythmic and sound procedures in much greater extent than adult poetry. The aim is to lay the foundation for future systematic studies of the metrics of children's poetry.

Keywords: metrics, children's poetry, Spanish poetry of the 20th and 21st centuries, rhyme.

No existe, que yo sepa, un estudio sistemático sobre la métrica de la poesía infantil. El rastreo bibliográfico efectuado ofrece muchos trabajos que versan sobre características generales de este tipo de poesía o su aplicación didáctica, pero ninguno se detiene en su parte métrica a pesar de insistir una y otra vez en que lo sonoro y lo rítmico son componentes fundamentales, si no los principales, de la poesía infantil¹. En efecto, muchos de los rasgos que siempre se han considerado característicos de la poesía dirigida a niños afectan al nivel métrico: alto grado de musicalidad, ritmos muy perceptibles, tendencia al verso de arte menor, presencia de la rima, uso del estribillo, etc. Sin embargo, en la mayoría de los estudios estas afirmaciones no pasan de generalizaciones.

Me propongo en este artículo avanzar hacia una caracterización más precisa y mostrar cómo en la poesía infantil española de los últimos años (entre el último tercio del pasado siglo y la actualidad) se aprecian ciertas innovaciones en el nivel métrico, a la vez que constatar que la poesía infantil explota, en mayor medida que la dirigida a un público adulto, las posibilidades sonoras y rítmicas del verso.

Llamaré especialmente la atención sobre el hecho, en parte sorprendente, de que frente a la idea común de que la dirigida a niños es una poesía de ritmos fáciles e inmediatos, adaptada a un público menos experto y por tanto en alguna medida «más simple», esta poesía esconde mayores complejidades de las que en principio podríamos esperar en el plano métrico.

Vamos a estudiar algunos de estos aspectos con el fin de dar un primer paso hacia una sistemática caracterización métrica de la poesía infantil, partiendo de un amplio corpus de publicaciones recientes en colecciones de referencia. Como es imposible

¹ Quizá el acercamiento más extenso es el que realiza Cevera (1991: 81-109).

abarcar todos los aspectos métricos en este breve estudio me centraré solo en tres elementos: la rima, la medida de los versos y los agrupamientos estróficos.

La rima

«Los infantes viven en el reino de la rima consonante», son palabras de Federico Martín Nebras (recogidas en Rubio 2008). Consonante o asonante lo cierto es que la presencia de la rima es casi ineludible en la poesía infantil y se convierte en una seña de identidad, frente al olvido en que ha caído en la poesía adulta. Está claro que la rima aporta musicalidad, marca el ritmo y responde al juego de repeticiones que es propio de este tipo de composiciones, además de permitir juegos lúdicos que dependen de la dialéctica esperabilidad / sorpresa del procedimiento.

En la muestra estudiada, se da en la misma proporción la rima asonante y consonante, quizá con una ligera ventaja de esta última. Lo raro es encontrar poemas sin rima. Pero más allá de esta caracterización general y esperada, voy a detenerme en rasgos peculiares del uso del procedimiento.

Muestra de la importancia que alcanza la rima en este tipo de composiciones es la aparición de rima continua, caso raro en otras composiciones rimadas, que suelen alternar las rimas. Veamos un ejemplo donde el timbre de la rima viene marcado desde el título («En fin, en fin, en fin») y se prolonga hasta el final de las cuatro partes de que consta el poema. Esta es la primera:

Patatas en latín.
Ni hablar del peluquín.
Me llama un cornetín.
Me duermo y a mi plín.
Me pierdo en un jardín
cubierto de verdín.
Va un burro con bombín,
va envuelto en un batín
el ruso Rasputín,
va un lindo querubín,
su esquila hace tilín.
Igual era Crispín.

(Martínez de Merlo, 2002: 11-12)

Encontramos el mismo fenómeno en Desclot (2010: 12-13) y curiosamente con el mismo timbre:

VIOLÍN

No sé dónde nació,
alegre y cantarín:
no soy más que un violín
que suena porque sí
en do y en sí.
Goñí-goñí-goñí.

El que me rasca así
se cree un serafín,
pero es un malandrín
que por sacar un mí
me mata a mí.
Goñí-goñí-goñí.

Tanto vino bebí
en medio del festín
que echo en falta un cojín
para soñar aquí
con una hurí.
Goñí-goñí-goñí.

¡Ya basta de goñí!
Lo que me hace tilín
es vestir de arlequín
y volar por ahí
con un esquí.
Goñí-goñí-goñí.

En este caso, la insistencia tiene una intención onomatopéyica: la de reproducir el sonido molesto de un instrumento tocado sin pericia, como queda claro en el estribillo puramente icónico. En ambos casos, no obstante, empezamos a detectar una constante: la obligación del sentido a plegarse al sonido. El mantenimiento de un mismo timbre, cosa ya de por sí absurda, limita la elección de contenido y hace entrar a la realidad en una lógica absurda,

la de un universo alternativo regido por el sinsentido y cerca, en muchos casos, de la hilaridad. Esto se ve especialmente claro en el primer ejemplo de Martínez de Merlo, en que la sucesión de imágenes absurdas coincide con un claro predominio de la esticomitía y la parataxis. En el ejemplo de Desclot, el discurso sigue cierto orden lógico hasta la segunda estrofa, y se convierte en absurdo en las dos últimas, especialmente con la imagen final del esquiador vestido de arlequín, cuya única explicación es la necesidad de responder al sonido de la rima.

En esta línea, no es raro encontrar deformaciones léxicas para ajustarse al patrón preestablecido:

NUEVE DE LA NOCHE

Cuando Fernando chutó el balón,
fue como la coz de un mulón;
¡bum!, resonó en el pradón,
¡bum!, resonó en el monteón.
Fernando chutó el balón, que voló
y se estrelló contra un nubeón.
(Iguerabide 2003: 46)

La persistencia de la rima en «o» aguda tiene aquí valor icónico más que onomatopéyico: representar la magnitud del chute. Además, observamos que este sonido no se limita a los finales de verso sino que es una constante rítmica que sostiene el poema («coz», «resonó», «chutó»), hasta llegar a la aliteración del penúltimo verso: «el balón, que voló». De hecho, la medida de los versos es irregular y el ritmo depende solo de la repetición del sonido-rima. Lo que quería destacar, en cualquier caso, es la deformación de las palabras para crear aumentativos anómalos que se ajusten a la rima.

Todos estos poemas son buenos ejemplos de lo que afirmaba Gabriel Celaya:

De momento, lo que quiero subrayar es que el sentido rítmico no implica regularidad métrica. Muchas veces, al margen de la igualdad silábica, se sostiene sobre aliteraciones, y aún más sobre rimas un poco bárbaramente oxítonas (...). Para sostener el ritmo, el niño recurre

instintivamente, tanto como a la fuerza del acento o a la medida silábica, a la aliteración, al paralelismo, a una rima marcadamente aguda, o a un sonido franco que sostiene la tonada (Celaya 1981:14-15).

Lo de las rimas «un poco bárbaramente oxítonas» puede hacer referencia tanto a los barbarismos cometidos por la deformación léxica en favor del sonido, como al hecho de la barbaridad de sostener una misma rima aguda a lo largo de todo el poema.

La repetición de la rima consonante con alternancia vocálica puede tener una finalidad humorística como ocurre en:

FRANKENSTEIN
Soneto para el monstruo

Víctor es un muchacho insatisfecho,
Que una noche de otoño, por capricho,
Con dos tuercas y un serrucho se ha hecho un bicho
Y le ha puesto un corazón dentro del pecho.

Pero el bicho le salido contrahecho.
Tiene chepa y el rostro muy feúcho.
No sabe andar derecho, es larguirucho,
Y tan alto que se choca contra el techo.

Y el tal Víctor, que valor no tiene mucho
Ha chillado al contemplar el mamarracho,
Y cual flecha se ha marchado del cuartucho.

Y el fante se ha encerrado en el despacho.
Ha llorado con despecho y luego ha dicho:
¡Vaya monstruo que está hecho este muchacho!
(Mañas Romero 2009: 31)

Como en el caso anterior, a lo burlesco y casi podíamos decir grotesco de la rima en «ch», se une la aliteración constante de este mismo sonido a lo largo del poema para crear un efecto algo monstruoso, en consonancia con el contenido del poema. Del mismo autor es un ejemplo de rima interna, que abunda también en este tipo de textos; en este caso concretada como *rima al mezzo*, fenómeno prácticamente desaparecido del panorama poético actual y raro a lo largo de la tradición:

EL FANTASMA DE CANTERVILLE
Malos tiempos para un espíritu

Recorrías...
 El castillo con tu viejo candelabro,
 Con un gesto muy macabro y aullando por los pasillos.
 Te asomabas...
 Desde el fondo del espejo a medianoche,
 Bailando como un fantoche agarrado a tu reflejo.
 Arrastrabas...
 Muy despacio por la alfombra las cadenas,
 Agitando tu melena entre las sombras del palacio.
 Te escondías...
 En secreto en el fondo del armario,
 Asustando al vecindario con tu traje de esqueleto.
 Y al oírte...
 Se ocultaba el barón bajo la mesa,
 La condesa sufría mil desmayos,
 Los lacayos escapaban en calesa,
 La duquesa se largaba en su caballo [...]
 (Mañas Romero 2009: 53)

Observamos que además de la rima al medio se producen de forma aleatoria rimas internas en determinadas partes del poema: «espejo – reflejo» en los versos 5-6; y «secreto – esqueleto» en los versos 11-12.

La repetición de la rima con alternancia vocálica lleva a Alfaro (1995: 21) a optar por una solución gráfica ingeniosa:

PASO, PESO, PISO, POSO, PUSO

Que no quiere mi novia dar ni un pa en el baile pues dice que yo pe un poco demasiado si le pi y es que tengo en la tripa mucho po de la tarta tan rica que me pu	}	so
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---	----

Todos estos fenómenos apuntan a un aspecto central del uso de la rima en la poesía infantil y, por extensión, de la caracterización fónica y rítmica de este tipo de poesía: el predominio de lo sonoro sobre el contenido, de manera que lo que se consideraría «ripio» en otro tipo de poesía (la elección del léxico en

función de la rima) aquí se convierte en norma de construcción del poema. Ello se debe al carácter de «juego» que siempre está presente en la poesía infantil. Subvirtiendo la lógica adulta, el lenguaje no está hecho para hablar sobre el mundo sino para crear un mundo alternativo que se ajuste a la parte más física y palpable de la lengua: el sonido, lo que genera una imagen nueva del mundo por lo general disparatada y absurda. Lo que se plantea es «qué hay de natural en la lengua», pues a pesar de la convencionalidad del signo lingüístico «el instrumento fonador está sujeto a leyes físicas, los fonemas, vocales, consonantes tienen su propia fisonomía» lo que hace que «[e]n el juego fonético infantil (...) los sonidos asociados en rimas, ritmos y aliteraciones crean significados» (López Tamés 1990: 194). Desde luego, este planteamiento es la base de toda la poesía popular y de vanguardia:

Como ocurre en otros géneros de la lírica popular, el sinsentido por el sinsentido, el placer emocionante de la palabra absurda y, a veces, del puro disparate y el gusto por la expresión desbordante, son una parte esencial de estas composiciones. Al margen de posibles significados lógicos, casi siempre ausentes, subyace una especie de magia, cuyo sustento es el propio lenguaje empleado. Precisamente entre estas *suertes* hay bastantes ejemplos de lo que Alfonso Reyes llamó jitanjáforas (Cerrillo 2003: 27).

Esta subordinación del sentido al sonido va más allá del fenómeno de la repetición tímbrica, y organiza muchos de los textos estudiados. Sobre cuánto dura un cuento se nos dice: «El de la judía, / un día. // El de la mora, / una hora. // El del guisante, / un instante. // Y el de la granada, // nada» (Rubio 2001: 32). Algo más lógico pero igualmente exigido por la rima:

LAS HOJAS DE OTROS LIBROS

Las hojas de los libros
de la tortuga
son de lechuga.

Las hojas de los libros
de la cigarra,
hojas de parra.

Las hojas de los libros
del caracol,
hojas de col.

Del calamar,
algas de mar.

Del ermitaño,
de castaño.

De la lombriz,
de regaliz.

(Rubio 2001: 36)

Aquí la relación no resulta tan arbitraria, pues cada animal se relaciona con un vegetal que realmente come, excepto la lombriz. Este juego se repite con variaciones más o menos absurdas en el mismo libro (pp. 40, 42, 54, 56, 60, 83 y 85), dándose en ocasiones la asociación fónica en forma de rima interna:

OLORES DE SEMANA SANTA

Nazareno huele a heno.
Macarena a yerbabuena.
Un monaguillo a tomillo.
El Cristo de los Faroles,
a jabón de girasoles.
El campanero, a romero.
Un centurión, a carbón.

Otro, a potro.
Las beatas, a patatas.
Los curas, a confituras.
El civil, a perejil.
Los sacristanes, a panes...

Y algunos santos del cielo,
a membrillo y a pomelo.

(Rubio 2001: 42)

En su manifestación más acabada este procedimiento nos lleva al fenómeno de la rima en eco, que podemos ver esbozado en el poema precisamente titulado «Ecos» (Rubio 2001: 85) y que se cumple completamente en:

SUMA DE ECOS

Del fondo de una granada,
hada,
que también era princesa,
esa
que desayuna manzana,
Ána,
es su nombre y vive en vilo,
hilo

para zurcir terciopelo,
pelo
con coleta bien peinada,
nada entre jugos de frutal,
tal
hada feliz, ¡oh, sorpresa!,
presa
del fondo de una granada.
(Rubio 2001: 90)

Todos estos fenómenos provienen de explotar (por saturación) una de las características más salientes de la rima: su esperabilidad o recurrencia. Con ello se juega en otro sentido en *Poemas rompecabezas* de Marina Romero (1989), libro que, como su título indica, necesita de la participación activa del lector, pues en cada texto faltan algunas palabras en posición de rima que se sustituyen por rayas (tantas como letras tiene la palabra que corresponde). El lector debe, pues, completar el poema teniendo como guía las rimas existentes, lo que hace de cada composición un juego y un reto (aparte de tener una finalidad didáctica), sobre todo teniendo en cuenta que en la mayoría de los casos las posibles soluciones son varias (a pesar de la solución que da la autora al final). Especialmente arduas son aquellas en que la palabra con la que debe rimar la palabra omitida está después y no antes, como en este ejemplo sobre el saltamontes:

—Tú no entristesces los campos
ni te comes el _____.

—Yo con hierbas me conformo,
que no está del todo mal.
(Romero 1989: 15)

La solución que propone la autora es «trigal», pero podemos imaginar otras respuestas más originales. Podemos considerar este ejercicio como un ejemplo extremo de rima trunca, cuyo uso más tradicional lo encontramos en Rubio (2001: 67):

Es una letra
que viaja en tren
y está en el tres.

Y es una planta
para beber.

Se parece a un martí...
de carpinté...

¿Te la digo
de una vez?

En ambos casos, el uso de la rima trunca responde a una intención lúdica y pone en relación el poema con el enigma y la adivinanza. Otra manifestación lúdica de la rima es la sustitución de los sonidos que riman por números:

Cuando ocurre en los borda	2
lo solucionan los sas	3
para no causar desas	3
En semanas son conta	2
y nunca sale en los da	2
Pero sería oport	1
si dijera que ning	1
lo hace como un lapi	0
Y a fuerza de ser sin	0
Tras el 6 suele ir alg	1

(Alfaro 1995: 50)

Además de la aplicación didáctica evidente (los niños ven gráficamente el esquema de rima), estamos ante un ejemplo más de que es el sonido preestablecido (en este caso el de los números) el que prevalece sobre el contenido léxico.

Los ejemplos vistos insisten en el hecho de que la rima es uno de los componentes principales de la dimensión lúdica de la poesía infantil, que privilegia el aspecto sonoro del lenguaje por

encima de su relación con la realidad y cuya «magia verbal» nos remite a «la poesía pura» (Celaya 1981: 25). También es verdad que existe el peligro de una banalización si el procedimiento se reduce a puro juego formal y fónico:

Pero o que acontece con moita frecuencia na poesía é que as formas, facilonas ata o ridículo, encubren obras de dubidosísima calidade literaria coa desculpa dun maior achegamento aos lectores/as, e, con alarmante compracencia, unha insuperable sucesión de ripios facilmente cuestionables que desde logo non conseguen transportar os rapaces á máxia que a capacidade evocadora, subversiva e aglutinadora da poesía supón. E, aínda que pareza atrevido afirmalo, iso é evidente mesmo na obra dalgúns incuestionables autores clásicos da literatura infantil e xuvenil como, por exemplo, Gianni Rodari (Alonso 2002).

Como hemos comprobado, y como denuncia Fran Alonso, la rima se convierte en seña de identidad de la poesía dirigida a niños hasta el punto de que, como ocurre en algunos ejemplos mostrados, el ritmo no se sostiene por la igualdad o proporcionalidad silábica y acentual sino por la rima y repetición de sonidos, en consonancia con lo que ocurría en una obra como *Lunario sentimental* de Lugones, cuyo verso libre (en terminología del poeta) consistía en obviar la medida silábica en beneficio del uso sistemático de la rima consonante. Es el espíritu que rige composiciones como la siguiente:

La medicina sabe
dulce y la llave
de la vieja puerta
duerme tranquila en la espuerta.
El esquilador esquila
y el maquilador maquila.

(Fernández Molina 1999: 22)

O todo un álbum ilustrado como *Besos* (Arnal Gil 2010), en que versos de distintas medidas mantienen el ritmo por la presencia de la rima de manera no regular.

Tipos de versos

Aunque ha quedado claro que una parte sustancial del ritmo en la poesía infantil viene garantizada por el empleo de la rima, sin embargo no se descuida en general la regularidad en la medida silábica como fuente de ritmo. En este sentido, la poesía infantil se ha venido caracterizando por el uso del verso de arte menor, cuya brevedad produce un efecto rítmico más marcado y favorece el tono lírico y de canción con que se suele asociar este tipo de poesía. Ciertamente, en el corpus estudiado predominan los versos de arte menor, sobre todo el octosílabo, como era de esperar y por contraste con la poesía adulta actual, dominada por el endecasílabo y sus variantes.

Que el verso resulta más rítmico cuanto más breve se ve claramente en García Teijeiro y Cruz Contarini (2008), que muestran una tendencia clara hacia el verso corto de ritmo muy marcado, hasta llegar el pentasílabo (14-15) e incluso al tetrasílabo:

CANTA EL VIENTO

Llora el sol.
Tardes locas
sin calor.

Luna negra.
Rosa fría.
Noche inmensa
sin orilla.

El predominio de la esticomitia contribuye a la sensación rítmica. Pero, dejando aparte esta tendencia general, hay que decir que observamos a este respecto también mayor variedad en el uso y mezcla de ritmos que en la poesía adulta actual, y que la medida está sometida también a unas complejidades que sobrepasan la esperada mecánica de la repetición de metros breves.

En este sentido, la presentación de la línea poética reviste algunas particularidades, pues tratándose de medidas regulares a veces el verso métrico aparece fragmentado en dos o más líneas gráficas. Esto puede parecer en principio un procedimiento complejo para este tipo de poesía dirigida a lectores no expertos o no

familiarizados con el género, pero quizá apunta al hecho de que se trata de una poesía para ser oída más que para ser leída. A ello hay que añadir que la escansión de versos regulares en líneas partidas y breves obliga a una lectura más rítmica, basada, por así decirlo, en átomos de ritmo, además de prestarse a algunos efectos icónicos. Lo peculiar de esta escansión en líneas gráficas es que al tratarse de versos ya de por sí breves, dejan a veces las líneas en la expresión mínima de lo rítmico:

AMAPOLA

Amapola colorada,
mancha roja
en el camino,
¡átate tu zapatito!

Amapola colorada,
botón de sangre

entre el trigo,
¡átate tu zapatito!

Amapola colorada,
te lo digo
y lo repito:
¡átate tu zapatito!

No se te lleven
los vientos
cuando vengán
al molino.

(Rubio 2001: 14)

Como vemos, se trata de versos octosílabos, presentados al modo tradicional en una sola línea gráfica los que se repiten en cada estrofa, y el resto divididos en dos líneas, con la peculiaridad de que en las tres primeras estrofas hay que hacer sinalefa entre líneas gráficas (sinafía) para obtener el octosílabo, lo que demuestra por una parte que las dos líneas forman en efecto un solo verso métrico y por otra que prima lo auditivo sobre lo gráfico. La división gráfica, por su parte, parece pedirnos que nos detengamos en cada uno de los miembros de la unidad rítmica.

De manera mucho más sistemática:

BOBINA DE HILO

Hilo a hilo,
por el hilo
me despabilo,
me deshilvano,
y en vilo
vivo mi vida
hilo a hilo.

Tejo la copa
de un tilo,

la espalda
de un cocodrilo,
las pirámides
del Nilo...

Y, por último,
desfilo
sobre la luna,
y al filo
de las estrellas,
titilo.

(Rubio 2004: 43)

Como vemos, podemos agrupar la mayoría de las líneas en octosílabos, aunque nos aparecen algunos pentasílabos que no podemos ajustar. Lo mismo ocurre en este ejemplo:

EL POETA

Con las hojas
de la yedra
se hace trenzas
el poeta.

Y se perfuma
la barba
con madreSelva.

Y se tiñe
las camisas
con rosas frescas.

Y regala
Nomeolvides
a las estrellas.
(Rubio 2001: 28)

La primera estrofa, por ejemplo, ¿habría de considerarse formada por dos octosílabos partidos en cuatro líneas gráficas o simplemente por cuatro tetrasílabos? El comienzo de la segunda estrofa nos obliga a leer como octosílabo: «Y se perfuma la barba», pero ¿qué hacemos con el pentasílabo «con madre-selva»? Trataremos después de esta mezcla de versos de signo dispar 8 y 5. De manera menos problemática se presenta esta división de octosílabos en el poema «Agosto» de Mañas (2010: 32).

Pero la fragmentación gráfica no afecta solo a octosílabos, la encontramos en versos incluso menores, como heptasílabos:

LUZ DE ARENA

Agosto,
flores secas.

Agosto,
luz de arena.

Agosto,
las sirenas
se peinan
en el agua.

Agosto,
tú me buscas
entre las caracolas.
Agosto,
cae el agua por fin,
por San Agustín.

Agosto,
sé que vienes
de un lejano país
que no conozco.

¿Hacia dónde me llevas,
Agosto?
(Pinto 2001: 76-77)

Aquí el ritmo está claramente pautado con la división del verso en líneas de 3 y 4 sílabas, con la idea es dejar «Agosto», como palabra-tema destacada en una sola línea gráfica. Lo mismo ocurre en Rodríguez Tobal (2002: 37) en una composición en que el segundo y tercer verso de cada estrofa forman un heptasílabo compuesto siempre por «del sol» más cada una de las estaciones («en el invierno», «en primavera», «en el otoño» y «en mi verano»), con la idea de que la palabra-tema «sol» destaque.

Llegamos incluso a encontrar versos hexasílabos partidos en dos líneas gráficas:

PERFUME DEL CIELO

que envuelves la noche
con perlas
con lunas
con sueños
con broches

Perfume del cielo
que en la tarde vas
de albahaca
de brezo
de anís
de azafrán

de enebro
de menta
de jacarandá

Perfume del cielo
que el día destapas
con besos
con soles
con brillos
con mapas

(García Teijeiro y Cruz-Contarini 2008: 21)

Cabe preguntarse, en realidad, en este ejemplo si son verdaderos hexasílabos partidos o puros átomos rítmicos de tres sílabas. El verso 12 probablemente forme un hexasílabo con el anterior: «de anís de azafrán». La falta de puntuación contribuye igualmente a una lectura pautadamente rítmica.

Hemos ido comprobando que en ocasiones la interpretación métrica de estas divisiones es ambigua, con lo que se produce la posibilidad de dobles lecturas, como en González Estrada (1982: 30), que en un contexto de hexasílabos introduce estos dos versos: «Cóndor de los Andes, / ¿qué tal / el viaje?», que se pueden interpretar de dos maneras: o hacemos diéresis en «viaje», o tenemos que leer haciendo una pausa más larga tras «qué tal» para compensar la falta de una sílaba para el hexasílabo.

Menos llamativa, por tratarse de un verso más extenso, es la fragmentación del endecasílabo, aunque no deja de generar ambigüedades. El siguiente poema, ¿está compuesto por un endecasílabo (en tres líneas gráficas) y dos eneasílabos?:

EL SITIO DE LA FLOR

Las flores
en un ramo
tienen amo.

En un florero,
carcelero.

Junto al río,
libre albedrío.
(Rubio 2001: 98)

En ocasiones la fragmentación se explicita al presentar las líneas escalonadas. En el siguiente ejemplo se trata de destacar los puntos cardinales:

ASÍ SOY YO

Saltamontes feliz, desocupado
rey sin corona
de un tiesto que limita
al Norte

con la lava de un geranio
al Este
con un mar azul de hortensias
al Sur
con melancólicos jazmines
que sueñan las petunias
del Oeste [...]
(Iglesias Lodares 2010: 10)

Esta forma escalonada de presentación puede tener valor icónico:

EL OCELOTE

El ocelote
salta
por el aire
como un tigre pequeño
que jugara a ser ave,
que jugara a ser viento
moteado y sibilante,
el ocelote,
salta
por el aire.

Tigrillo te llamaban
cerca del río grande,
cerca del Amazonas
donde te vi una tarde,

tu pobre piel manchada,
pero siempre brillante.

Desde las ramas altas
del árbol seco que hay en
la jaula,
que le dieron
en el Parque,
el ocelote
salta
por el aire.

(Ferrán 1972: 21)

En un entorno de heptasílabos, el verso que hace de estribillo es un endecasílabo partido en tres líneas para simular el salto del animal. El otro endecasílabo aquí presente también está fragmentado («la jaula que le dieron en el Parque»).

Podemos asistir igualmente al fenómeno contrario: fusión de versos más sencillos para formar versos compuestos. Babarro (2009) escribe un poema acumulativo que contiene dos tipos de versos: en las páginas pares del libro se nos cuenta a quién atrapa la araña en hexasílabos (mariposa, cucaracha, moscón, ciervo volante, etc.) y en las impares se va acumulando lo que se ha dicho anteriormente sobre esos animales más algo sobre el nuevo en dodecasílabos. Veamos como ejemplo lo que pasa con el último bicho atrapado:

La tela de araña
que todo lo apaña
un día enmaraña
con frágil reata
un veloz pez de plata
que nadie lo ata.

Y el veloz pez de plata que nadie lo ata
se hizo amigo
del escarabajo, cara de estropajo,
del brillante grillo que canta un estribillo,
del festivo abejón, cantar de acordeón,
de la negra hormiga que anda sin fatiga,
de la alegre cigarra, cantar de guitarra,
de la mantis religiosa delgada y golosa,
de la mariquita de falda bonita,
del ciervo volante de cuerno triunfante,
del moscón charlatán, negro y holgazán,
de la cucaracha que siempre se empacha
y de la mariposa coqueta y hermosa,
que quedó allí presa con la pata tesa.

A pesar de alguna irregularidad en la medida, vemos claramente que los dodecasílabos son en realidad el producto de unir dos hexasílabos, pues, aparte de que se repiten versos que ya hemos leído como hexasílabos anteriormente, los hemistiquios riman entre sí. La idea de agrupar los hexasílabos en versos

compuestos proviene, creo, de representar mejor la acumulación de insectos que van llenando la página.

Un ejemplo de metro poco usado en otro tipo de poesía actual es el decasílabo anapéstico que encontramos en «Los meses» (Gómez Yebra, 1995: 29):

En enero me visto de blanco
y en febrero mi traje es azul,
cuando marzo se asoma de verde
me recubro de gasa y de tul.

Para abril yo me compro un paraguas
y un precioso impermeable café,
mientras mayo se acerca a mi puerta
me florece la planta del pie.

Paso a comentar ahora una curiosidad, de la que ya he hecho mención, y es la concurrencia de versos octosílabos y pentasílabos en una misma composición, cuando es sabido que el pie quebrado del octosílabo es el tetrasílabo. Lo encontramos en varias ocasiones en Ramos Guzmán (2005): «En caracolas vacías / de paredes nacaradas, / en caracolas vacías / viven las hadas» (22-23); «Vuela una pizca de luz, / paseo de lenta estrella. / Sorpresa en la oscuridad, / una luciérnaga. // El trigo la ve pasar / rubia en su suave carrera; / piensa que es una niña / que va a la escuela» (66); «Sube la cuesta la oveja, / nadie la ve. / Deja hilitos de su espuma, / nadie los ve. / Son sus ojos agua mansa / para beber. / Su sombra trepa con ella, / nadie la ve. / Siente la sed de la altura / sólo la sed» (40). Pero no solo en él:

LA CIGÜEÑUELA

En un columpio del parque
la cigüeñuela lloraba
¡ay, quién la consolará!,
pues quería y no sabía
con sus patitas tan largas
bajar por el tobogán.

Pechuga blanca,
alitas negras,
pico de luz.

¿La puedes ayudar tú?
(Rodríguez Tobal 2002: 31)

Incluso encontramos hemistiquios formados por 5+8, como parecen ser los dos primeros de la siguiente composición:

EL SOL

Es ese eterno fumador empedernido
que con la lumbre de este día que se apaga
enciende un nuevo día en otro sitio.
(Bonilla 2002: 15)

Quizá podríamos interpretar esta combinación métrica como una variante de la seguidilla, que, según veremos, es una de las agrupaciones estróficas más utilizadas.

Otra combinación curiosa en el mismo sentido es el uso del pentasílabo como pie quebrado del hexasílabo: «Como no hay trompeta, / toca la bocina / la furgoneta. // Como no hay tambores, / se escucha el rugido / de los motores. // Como no hay violines, / un señor taladra / los adoquines. // Como no hay guitarra, / pasa el chatarrero / con su chatarra. // Y al guardia de tráfico / le da un arrebato, / se quita la gorra, / agita la porra / y silba una ópera / con su silbato» (11).

Cervera (1991: 96) prefiere hablar de «ametricidad» más que de «polimetría» para estos casos, en los que el ritmo es mantenido, como hemos visto, por «la fuerte impronta de la rima». Un buen ejemplo de mezcla versal lo tenemos en todo el libro de Darabuc (2005), del que extraigo este fragmento:

Un piececito y el otro, y al balcón:
¡pan para las palomas!
Un piececito y el otro, y a la plaza:
¡cuentos para los niños!

Y detrás va el barrendero:
barre las migas de pan,
barre cacas de paloma (¡puaj!),
barre cuentos,
barre las palabras viejas,
barre niños...

(¡Pero hombre, no seas bruto,
para ya!)

La base del libro es el octosílabo; lo sabemos porque no se trata de poemas sueltos sino de una narración en verso. En el fragmento citado los versos 1 y 3 pueden entenderse como compuestos de 8+4, el octosílabo y su pie quebrado. Sin embargo, el 2 y 4 solo pueden ser heptasílabos. Todo se regulariza en la segunda estrofa en que claramente encontramos octosílabos y su pie quebrado, pero nos plantea un problema el verso «barre cacas de paloma (¡puaj!)», que es octosílabo si prescindimos de la onomatopeya final. ¿Entra esta dentro de la medida o es un mero apéndice expresivo, una indicación para quien lea el poema en voz alta? Lo que es indudable es que conserva la rima en «a» aguda que aparece de manera esporádica («pan», «ya»).

Con respecto a los encabalgamientos debo hacer algún comentario antes de cerrar este apartado. Aunque hemos visto que la recitación rítmica viene favorecida por la esticomitía y que los encabalgamientos supondrían una dificultad para el recitado y una complejidad para la comprensión de una poesía que pretende ser de fácil asimilación, sin embargo la poesía infantil es capaz de explotar la dimensión lúdica del procedimiento.

Para empezar, abundan los encabalgamientos léxicos, en general para producir un efecto icónico, como apreciamos en los siguientes de Ramírez Lozano (1998): «seguro, a perder, el hi- / po con que le digan» (37); «su sotanilla, sal- / ta el batracio» (81); o para favorecer la dilogía: «Pero la ardi- / ya» (61); dilogía también presente en:

Una bicicleta confusa
se acercaba por el sendero.
La niña pensaba en las musa-
rañas. Tocaba el pandero.

(Fernández Molina 1999: 24)

Desde luego no faltan los encabalgamientos sirremáticos violentos con intención lúdica:

le hizo olvidar el mundo
que limitaba su horizonte.

Desde
entonces el oscuro
Cebú y el toro fueron sus amigos.
(Ferrán 1972: 15)

O:

con sus patas se agarra
a la reja que de
nosotros le separa.
(Ferrán 1972: 24)

En este caso el encabalgamiento pone de manifiesto la separación. Ocurre de manera sistemática en el poema «Los pingüinos» (Ferrán 1972: 46), quizá con la intención de remedar el movimiento torpe de estos animales.

En el poema titulado «La patachula rubia» (Cirici 1986) se repite varias veces la siguiente fórmula (se trata de un poema acumulativo):

Éste es un laquidamio
que espera ansiosamente a
la patachula rubia
con aires de coqueta...

Lo más llamativo aquí es que la preposición final del verso tiene que hacer sinalefa con la vocal anterior, pero no debemos contar el verso como agudo, pues de lo contrario rompe la medida del heptasílabo, a la que se ajustan todos los demás.

Estrofas

Nuevamente, en este apartado, las tendencias generales señaladas y esperables se cumplen: los poemas suelen tener una estructura estrófica reconocible, en aras de la predictibilidad, el ritmo y la musicalidad; y estas estrofas suelen ser agrupaciones sencillas de pocos versos tendiendo a las de cuatro (cuartetos, rondillas) o a las series asonantadas como el romance. Cervera (1991: 93) resume muy bien estas tendencias:

Cabe suponer que al niño le atraen preferentemente las estrofas cortas compuestas por versos de arte menor, y entre ellos, los hexasílabos y octosílabos. La musicalidad y la facilidad para la pronunciación de los versos en una sola emisión de voz se cuentan entre las razones de estas preferencias. No hace falta que sean estrofas de versos isosilábicos. La seguidilla es una de las estrofas más gratas. Y la polimetría, tan presente en la lírica popular, es válida, siempre que las composiciones estén presididas por el ritmo y sirvan de soporte al juego.

En efecto, la seguidilla es uno de las estrofas predominantes, bien en su forma tradicional de cuartetos con asonante en los pares, o en otras combinaciones más innovadoras, o simplemente como base rítmica del poema independientemente de la forma estrófica que adopte. Sin duda es la influencia de la poesía popular la que explica la preferencia por este patrón rítmico. En su forma canónica la encontramos en:

EL ZUMO DE UNA MORA

El zumo de una mora
manchó el pañuelo.
—Lavémoslo en la fuente
con mucho esmero.
La mancha de la mora,
que no se quita.
—Bordémosle un zarzal
de seda encima.
El zarzal del pañuelo
crece que crece.
La mancha de la mora
¡qué bien parece!

(Giménez de Ory 2012: 29)

A la manera tradicional, pero con estribillo, está en Rubio (2001: 21), con aire claramente popular:

Aceitunitas verdes,
como la hierba,
el que no tenga un bosque
que no se pierda.

Las aceitunas, madre,
son de Jaén.

Y, aunque con arranque de dos pentasílabos y asonancia en pares e impares, en la «Canción de la niña que se va» de Murciano (1996: 28-29), que repite la siguiente estructura, también de carácter neopopular:

Arroyo claro
fuente de plata,
¿dónde vas tan temprano,
sola y descalza?

—A contar los luceros
de la mañana.

Murciano (1996: 45) nos ofrece otro ejemplo, en esta ocasión con la estructura de rimas del romance:

UNA PALOMA

Si a tu ventana llega
una paloma,
y llama a tus cristales,
tímida y sola,
y en la cabeza lleva
polen de rosas
y en las alas el nombre
de una persona,
tómala con cuidado,
ponla en tu alcoba
delante del espejo
de la consola,
y verás cómo cuando
caiga la sombra
y la luna se oculte
tras de la loma,
tendrás una sorpresa
maravillosa.

Una variante a la que se somete la forma es la agrupación en estrofas de cuatro alternando la rima consonante y asonante en los pares:

DE MAGIA

Un mago que conozco
llamado Elías
saca de su sombrero
mil tonterías...
espárragos cocidos
y caramelos.
Serpentinas usadas
y hasta buñuelos.

También he visto a Rami,
el zapatero,
hacer trucos de cartas
y escupir fuego.

Manolo el de la tienda
es un fakir.
Puede pisar los clavos
y sin sufrir.

(Borrás 2000: 18)

O con rima siempre consonante en los pares:

PUENTE ROJO

Desde tu pueblo a mi pueblo,
un puente rojo
que deja pasar el agua
por su gran ojo,
solo tiene un ojo, niña,
tan solo un ojo,
el puente que une mis versos
y tu sonrojo.

(Jabato Dehesa 2014: 35)

Incluso podemos hallar el ritmo de seguidilla fragmentado, como en el siguiente ejemplo en que las dos últimas líneas forman el pentasílabo «pura de oveja»:

Bululú lleva
más de mil cascabeles
en la cabeza,
en un gorro de lana

pura
de oveja.
(Giménez de Ory 2013: 7)

La predilección por este metro puede deberse a que ofrece un ritmo muy marcado a la vez que ofrece variedad por la alterancia de medidas. Esta variedad explicaría, en parte, la adopción de la variante antes vista de mezcla de versos de 5 y 8.

Son curiosas también las modificaciones a que se someten los tipos estróficos clásicos, entre ellos el soneto, probablemente con el que más se juega y más variantes admite. Encontramos sonetos octosilábicos:

EL OVNI

Algo flota sobre el viento.
Viene desde otros planetas,
desde unas bases secretas
que pueblan el firmamento.
Algo que ignoro y presiento
enceniza las violetas
y hace girar las veletas
locas del entendimiento.

Algo flota sobre el mundo.
Rayo, sonda, nave, nube,
viene y pisa nuestros suelos.

Alto peldaño profundo
por el que la Tierra
sube a otros soles y otros cielos.
(Murciano 1996: 37)

Sonetos heptasilábicos:

SONETILLO DE LA DUDA DEL TUCÁN

¿Me pondré pajarita
o estrenaré corbata?
Si me pongo corbata
no luzco pajarita.

¿Corbata o pajarita?
¿Pajarita o corbata?
Si prefiero corbata
no enseño pajarita.

Duda y duda el tucán
dentro del carromato:
«¡Esta es la cuestión!».

Todos esperarán
porque sin su relato
no empieza la función.

(Pérez Estrada y Cilleruelo 2000: 10)

En este caso, como se trata de expresar una duda, los cuartetos repiten la misma rima. En el mismo libro (p. 38) hallamos otro ejemplo de soneto heptasílabo.

Otra variante consiste en utilizar versos irregulares y organizar el soneto en torno a rimas insistentes en cada una de sus partes:

LOS ÁRBOLES TIENEN SED

Los árboles tienen sed,
está inclinada la pared,
atrapado el pájaro en la red
mirad, mirad, mired.

La vaca con pantalones
recorre barre las estaciones,
en ella deja sus deyecciones,
pares, Groenlandia, nones.

Al borde de los espejos
guardan los cisnes sus pellejos,
aman, trabajan lejos.

Sin desenvainar la espada
me atraviesas con la mirada
todo, martes, nada.

(Fernández Molina 1999: 40)

En el mismo libro encontramos otro soneto regular en cuanto a la medida pero totalmente absurdo en cuanto al contenido (p. 50), y un metasoneto (52-53):

Soneto meto y meto y pito el pito
y acarician mis manos un soneto
y al sonreírme cae, resbala el peto
y otro pito me doy y un gorgorito.

Lo que es feo se aproxima a lo bonito
y lo bello, tal vez, tiene otro efeto
y sea lo que sea, en lo inconcreto
bebo mi vino y además medito.

¡Arre burro que arre, regadera
que riegas el alpiste a mi canario!
Tengo un bolso de dientes premolares,

un gitano de paja con la esfera
armilar en el hombro y el armario
traído de la cueva de los mares.

Enrique Cordero nos narra la historia del «Troll enamorado» en seis sonetos (2007: 31-41); y Alfaro (1995: 77-79) cierra su libro con dos sonetos aliterados en homenaje a la «ñ».

El romance es otra de las composiciones más transitadas de la poesía infantil. Hay innumerables ejemplos de su empleo tradicional. Generalmente se agrupa en cuartetos de romance al modo barroco, como muestra un libro entero de Rubio (2012), compuesto por doce romances (uno por cada mes) hexasílabos (romancillos) a su vez articulados en tres cuartetos de romance (12 versos), lo que nos da la cifra simbólica de 12x12. Veamos algunas variantes sobre la forma canónica:

EN SOMBRA MAYOR

Hoy los ratones ensayan
en ritmo de dos por tres,
con bigotes aceitados,
con chalecos de papel.

Han suspendido del techo
un farol de agua con miel,
y adornaron los rincones
con ramitos de laurel.

Porque viene de visita
el murciélago cantor,
y lo acompaña su novia
con guitarra de malvón.

Empieza el acorde,
la prueba de voz,
ajustar parlantes:
—Uno y uno y dos.

(Ramos Guzmán 2005: 56-59)

El esquema aquí reproducido se repite dos veces más. Se trata de cuartetos de romance en octosílabos, que cambian de vez en cuando la asonancia, aunque se mantiene siempre el timbre agudo. La última estrofa de cada serie está compuesta de hexasílabos.

Encontramos también romance octosílabo con estribillo de distribución irregular:

MANONTROPPO SE QUEJA (MA NON TROPPO)

¡Ay, pobre yo, sin castillo!
¡Pobre de mí, sin sirena!
Cuando era mocito tuve
una novieta sirena.
Quiso mudarse y vivir
en un castillo de arena.
¡Ay, pobre yo, sin castillo!
¡Pobre de mí, sin sirena!
Lo construyeron dos niños,
y tenía siete almenas.
Al rato llegó la noche,
noche era de luna llena,
luna fría, luna azul
que hizo subir la marea
y se ha llevado el castillo,
y a mi novieta primera.
¡Ay, pobre yo, sin castillo!
¡Pobre de mí, sin sirena!

(Giménez de Ory 2013: 32)

Se da igualmente la colocación caprichosa de la rima y la combinación de rima asonante y consonante:

Cuando aparece la luna
colgada del firmamento
como un gran globo de plata
y la noche se desnuda
y se para el movimiento
y entra el silencio en las casas,
se hace luz en la memoria
y el que no sueña, suspira
bien agarrado a su almohada.
Todos piensan en historias
de lobos, brujos, vampiras,
y sirenas, y piratas.

(González de la Aleja 2013: 40)

Especial fortuna en la poesía infantil alcanza otra forma heredada de la poesía popular: las aleluyas. Las encontramos hexasílabas en Munárriz (2009: 9-10), en las que, además, se aprecia rima interna:

ALELUYAS DE LA REINA MARIANA

La reina Mariana
baila una pavana.

Una rana enana
salta a la ventana.

Y le ladra mucho
un chucho pachucho.

Pasa un camarero
llevando un florero.

Pasa una sirvienta
con vaso de menta.

Pasan dos señoras
con estos de moras.

Pasa un violinista
con aires de artista.

Son aleluyas a la manera tradicional en octosílabos los poemas «El mil-pies» y «Los voliches enanos» (Círci 1986), donde además cada pareado va acompañado de su dibujo correspondiente. En este mismo libro, hay poemas que conservan la estructura de la aleluya pero con mezcla de octosílabos y heptasílabos; el ritmo se sostiene, como tantas veces hemos visto, por la rima, que no siempre es en pareado:

COSTUMBRES DEL ACELGO

En invierno, cuando llueve,
el acelgo tiene hoja.

En verano la pierde
y el acelgo se moja.

Bajo el árbol, tendido,
no teme por su vestido:

Se lo pone o se lo quita
cuando lo necesita.

Siguiendo con el pareado, en Pérez Estrada y Cilleruelo (2000: 24-25) tenemos «El pareado más largo del mundo para la domadora más valiente de la poesía universal» que ocupa dos páginas:

Los tigres me dan miedo, los cocodrilos pánico, las serpientes horror,
igual que las arañas, para leones grandes yo no tengo bemoles.

Probé con las luciérnagas, me quitaban el sueño, busqué lagartijas,
se me iban de las manos; qué feliz soy domando salvajes caracoles.

No faltan los haikús, como «Los haikus del grillo enamorado» (Cordero Seva 2009: 25) a la manera canónica.

Otras variantes curiosas que hemos podido detectar, pero ya como peculiaridades y no como norma, son, por ejemplo, tercetos encadenados hexasílabos:

LA CHICHARRA

El valle y la sierra
sierra la chicharra
con su voz de tierra.

Se agarra, se aferra
al barro del cerro
para dar más guerra.

Qué juega, qué farra.
Su garra rasgueda
la ronca guitarra.

Chirría, chorrea
el chorro terrible
de su verborrea.

Y no se acatarra
su horrible berrido
desbarra, desgarrar.

Arrecia el chirrido.
¡Chicharra macarra!
Me encierro, aburrido.
(Murciano, 1996: 43)

El poema es a la vez un buen ejemplo de insistencia en la rima y ritmo sostenido por aliteración, en este caso de «rrr» con valor onomatopéyico.

Encontramos una composición de estrofas de 6 versos, decasílabos el 1.º y 4.º y hexasílabos el resto con rima consonante AabCcb, que no registra la tradición:

El felonio es un ser amarillo,
de un solo colmillo
y piel de serpiente;
lleva siempre una vieja cartera,
reloj de pulsera
y un largo pendiente.
(Murciano 1996: 48-49)

Un buen ejemplo de uso sistemático de estrofas del repertorio tenemos en Lapeña Morón (2007), que divide su libro en «Ovillajos», «Espinelas» y «Coplas reales». El ovillajo ha alcanzado cierta fortuna en la poesía infantil, y así encontramos un «Duelo en Ovillejo» (Giménez de Ory 2013: 24), y un curioso ovillajo aliterado:

OVILLEJO DE LA OVEJA VIEJA

—¿Por qué bala aquella oveja?

—Se queja.

—¿Es que no tiene pareja?

—Es vieja.

—¿Y no hay novio que la escoja?

—Es coja.

—Ahora entiendo su congoja:

perdió su antigua frescura,

y en su amarga desventura,

se queja por vieja y coja.

(Cordero Seva 2009: 9).

Tampoco falta la estrofa manriqueña, con sus ecos del *ubi sunt?*:

EL PINAR QUEMADO

¿Dónde el jilguero cantor

irá a derramar sus trinos,

sin pinar?

¿Dónde criará el ruiseñor,

que anidaba entre los pinos,

sin hogar?

¿Dónde llevará el azor,

que acechaba en los caminos,

su volar?

¿Qué trillaré el labrador

cuando queden sólo espinos

que segar?

(Almena, 1997: 23)

La aparición de estas estrofas bastantes complejas sin duda responde al carácter lúdico e ingenioso que las anima, especialmente el ovillejo y la décima. Pareció prever esta situación Cervera en 1991, o quizá los poetas tomaron nota de sus palabras:

Entre las estrofas fuertemente rítmicas se encuentran las coplas de pie quebrado, con estructura cercana al juego. Pero el recuerdo del contenido de las manriqueñas, sin duda ha determinado que los poetas no las hayan prologado para los niños; en cambio en la poesía popular sí aparecen composiciones de estructura formal parecida. Los versos de cabo roto resultan sugerentes por su gran atractivo lúdico y por su agudeza. Por las mismas razones podría gustarle al niño el ovillejo, aunque sea estrofa poco frecuentada (1991: 94).

No podemos cerrar este estudio sin plantear la pregunta de si existe realmente verso libre en la poesía infantil. Acabamos de ver algunas irregularidades en la medida, que se salvan acudiendo a la rima como sustentadora principal del ritmo, pero la existencia de verso realmente libre parece ir contra la caracterización que venimos haciendo de una poesía fundamentalmente sonora y musical. Ha sido Fran Alonso quien ha defendido con mayor convicción el uso del verso libre para el público infantil y juvenil (Sotomayor 2002: 22). Oigamos sus palabras:

Efectivamente, o uso do verso libre entre a poesía destinada a lectores/as infantís é máis estraño que un pinocho sen nariz. E digo eu que parece coma se a máis característica e irrenunciable adquisición da poesía moderna estivese vetada para os máis pequenos. Aceptando, como a teoría da literatura acepta desde hai moito tempo, que a esencia da poesía contemporánea está no ritmo (e non na forma nin na rima), non deixo de preguntarme por qué motivo lles seguimos denegando aos lectores infantís o acceso a ese importante e definitorio estadio da nosa literatura actual, e, desde logo, á máis radical modernización da poesía do século XX (Alonso 2002).

Él mismo ha llevado a la práctica el verso libre en su libro *Ciudades*, donde podemos comprobar que el ritmo exterior se ha sustituido por un ritmo basado en la sucesión de imágenes llamativas de raíz irracional:

La ciudad es de sangre
de higo.
Produce gritos de cristal
que llegan al epicentro de mi cuerpo.
Los que allí habitamos
tenemos vértigos de menta
y sentimos los semáforos,
que hierven de dolor.
Es cuando las calles duelen
y parece que son como cucharas,
así de extrañas.

(Alonso 1998: 55)

Nieto Marín (2011) utiliza un verso libre más cercano al versículo, también basándose en un ritmo de ideas e imágenes y algunos paralelismos: «Nguma y Palé buscan las raíces del miedo en sus pupilas, / las ampollas del frío en su corazón» (42).

Igerabide (2004) escribe un libro donde encontramos poemas medidos (abundan los haikus), pero muchos en verso libre e incluso poemas en prosa. Su verso libre se apoya a veces en la rima e igualmente se sostiene por la imagen sorpresiva o ingeniosa, concentrada en la mayoría de los casos en poemas muy breves:

EL ORINOCO

El Orinoco tiene ganas
de hacer pis al andar,
pero se aguanta dando saltitos
y se alivia en el mar. (30)

En cuanto al poema en prosa se practica raramente en la poesía para niños, por las razones ya mentadas, además de que cuando hablamos de un público infantil este género podría confundirse fácilmente con una narración. El ejemplo que encontramos en Munárriz (2009: 24-27), «Los gatos del visir» tiene claramente un tono lírico y lúdico que deja de lado cualquier desarrollo narrativo. Reproduzco el principio:

El Gran Visir de Angora era un señor bajito de unos cincuenta años con perillita blanca y ropones de seda. Coleccionaba gatos aquel noble visir, gatos todos de Angora, pues tales son los gatos todos de aquel

país. Los había morenos, los había rubiales, otros eran gris perla, blancos, negros, castaños, incluso había azules. Unos aleonados, chorreados los otros, los gatos del visir eran un arcoiris con bigotes y rabo.

Conclusiones

No le falta razón a Victoria Sotomayor cuando escribe:

Ciertamente, la innovación en el discurso poético para niños no alcanza las proporciones que se aprecian en la narrativa, y los escasos intentos de actualizar formas, enfoques y contenidos pasan desapercibidos ante la, por una parte, indiscutible autoridad de la rima y la métrica tradicional, y por otra, la banalidad de los temas o la ausencia de ritmo y cualidad poética del discurso (2002: 22).

No obstante, como acabamos de comprobar, conviene matizar ahora estas palabras escritas hace 12 años, al menos en cuanto al aspecto métrico se refiere. Es verdad que la rima sigue siendo el procedimiento preferido de este tipo de poesía, hasta el punto de que en ocasiones se impone sobre cualquier otro procedimiento métrico para garantizar el ritmo, pero también es verdad (como hemos visto) que la rima no se usa de manera inerte o mecánica sino que se intenta extraer de ella todas sus posibilidades lúdicas y expresivas.

Este principio lúdico parece estar, en realidad, detrás del uso de todos los procedimientos métricos en los apartados que hemos visto. La medida de los versos se somete a diversas transformaciones y fragmentaciones para sorprender al lector. Incluso el uso de estrofas bastante complejas y conceptuosas son apreciadas aquí por lo que tienen de juego ingenioso.

Lo expuesto aquí debe servir para empezar a pensar que, frente a la idea de una poesía fácil y simple (que en verdad lo puede ser en ocasiones por lo que se refiere al contenido), encontramos en el nivel métrico innovaciones y procedimientos bastante complejos que pasan desapercibidos muchas veces a los lectores, señal de que cumplen su función. Podemos decir incluso que en la poesía adulta no podríamos encontrar, si tomáramos un corpus comparable en proporción, la cantidad de posibilidades métricas que encontramos en estos poemas.

Bibliografía utilizada

- ALFARO CALVO, José Javier: *Magiapalabra*. Madrid: Hiperión 1995.
- ALMENA, Fernando: *El jardín de los cantares*. Madrid: Hiperión 1997.
- ALONSO, Fran: *Ciudades*. Madrid: Espasa 1998.
- «A poesía para adolescentes», en *Centro de Documentación da AELG*, 2002. <http://www.aelg.org/Centrodoc/GetParatextById.do?id=paratext1353> [Consultado el 10/09/2014. Originalmente en *Fadamorgana*, 8, pp. 66-69]
- ARNAL GIL, Txabi: *Besos*. Oviedo: Pintar-Pintar Comunicación 2010.
- BABARRO, Xoán: *La tela de araña que todo lo apaña*. Barcelona: Edebé 2009.
- BONILLA, Juan: *Multiplícate por cero*. Madrid: Hiperión 2002.
- BORRÁS, Alicia: *Versos muy frescos*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga 2000.
- CELAYA, Gabriel: *La voz de los niños*. Barcelona: Laia 1981.
- CERRILLO, Pedro C.: «El lenguaje no esperable: las “suertes infantiles”», en *La comunicación literaria en las primeras edades*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deportes 2003, pp. 25-38.
- CERVERA, Juan: *Teoría de la Literatura Infantil*. Bilbao: Ediciones Mensajero / Universidad de Deusto 1991.
- CIRICI, David: *Libro de voliches, laquidamios y otras especies*. Barcelona: Destino 1986.
- CORDERO SEVA, Enrique: *Coplas del dragón desdentado*. Madrid: Hiperión 2007.
- *Lo que Noé no se llevó*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2009.
- DARABUC: *La vieja Iguazú*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2005.
- DESCLOT, Miquel: *¡Música, maestro!* Barcelona: La Galera 2010.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio: *Aroma de galletas: poemas y cuentos*. Valencia: Media Vaca 1999.
- FERRÁN, Jaime: *Mañana de parque*. Salamanca: Anaya 1972.
- GARCÍA TEIJEIRO, Antonio y CRUZ-CONTARINI, Rafael: *Estela de versos*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2008.
- GIMÉNEZ DE ORY, Beatriz: *Canciones de Garciniño*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2012.
- *Bululú*. Pontevedra: Factoría K de Libros 2013.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A.: *Versos como niños*. Madrid: Hiperión 1995.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA, Ángel: *Abrapalabra*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2013.
- GONZÁLEZ ESTRADA, Joaquín: *Monigote pintado*. Madrid: Susaeta 2009.
- IGLESIAS LODARES: *El mundo de Casimiro. Memorias de un saltamontes*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2010.
- IGUERABIDE, Juan Cruz: *Poemas para las horas y los minutos*. Zaragoza: Edelvives 2003.
- *Poemas para los ríos del mundo*. Madrid: Hiperión 2004.
- JABATO DEHESA, María Jesús: *Campo Lilaila*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha 2014.
- LÓPEZ TAMÉS, Román: *Introducción a la literatura infantil*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones 1990.
- MAÑAS ROMERO, Pedro: *Poemas para leer antes de leer*. Madrid: Hiperión 2009.
- *Ciudad laberinto*. Sevilla: Kalandraka Ediciones Andalucía 2010.
- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis: *Oro parece*. Madrid: Hiperión 2002.
- MUNÁRRIZ, Jesús: *Con pies pero sin cabeza*. Madrid: Hiperión 2009.

- MURCIANO, Carlos: *Un ave azul que vino de las islas del sueño*. Madrid: Hiperión 1996.
- NIETO MARÍN, Juan: *El paso desordenado del corazón*. Madrid: Hiperión 2011.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael y CILLERUELO, José Ángel: *El circo de Gustavo*. Madrid: Hiperión 2000.
- PINTO, Sagrario: *La casa de los días*. Madrid: Anaya 2001.
- RAMÍREZ LOZANO, José A.: *Pipirifauna*. Madrid: Hiperión 1998.
- RAMOS GUZMÁN, María Cristina: *La luna lleva un silencio*. Madrid: Anaya 2005.
- RODRÍGUEZ TOBAL, Juan Manuel: *Ni sí ni no*. Madrid: Hiperión 2002.
- ROMERO, Marina: *Poemas rompecabezas (de animales y animalillos)*. Zaragoza: Edelvives 1989.
- RUBIO, Antonio: *Versos vegetales*. Madrid: Anaya 2001.
- *La vida láctea*. Madrid: Hiperión 2004.
- *7 llaves de cuento*. Sevilla: Kalandraka Andalucía 2008.
- *Almanaque musical*. Sevilla: Kalandraka 2012.
- SOTOMAYOR, María Victoria: «Poesía infantil española de los últimos 20 años». *Lazarillo* 8, 2002, pp. 8-23 (Monográfico: *Dos décadas de poesía infantil y juvenil*).