

**RIMAS EN LIBERTAD:
APUNTES PARA UN ESTUDIO DE
LA RIMA LIBRE O MEZCLADA EN
LA POESÍA CUBANA CONTEMPORÁNEA**

**FREE RHYME:
NOTES FOR A STUDY OF
A FREE OR MIXED RHYME IN
THE CONTEMPORARY CUBAN POETRY**

CARLOS MANRESA GONZÁLEZ
Universidad de Montreal

Resumen: La mezcla de rima asonante y consonante, con evidentes fines estilísticos y de manera sistemática, es un recurso poco frecuente en la poesía hispana contemporánea. El siguiente trabajo describe la existencia de varios casos de poetas cubanos contemporáneos que han empleado con sistematicidad la mezcla de rimas asonante y consonante. Se utiliza el concepto de rima libre para referirnos a la mezcla de ambas rimas. Primero, se revisa la bibliografía sobre métrica y se determina qué establecen las obras de métrica hispana recientes como normativa. En segundo lugar, se mencionan algunos casos de poetas cubanos contemporáneos precursores en el uso de la rima libre. Para concluir, se exponen luego los tres autores que más emplean de manera sistemática la rima libre, en particular Fina García-Marruz. Se pretende así demostrar la existencia de un mínimo corpus

de autores que utilizan la rima libre de manera sistemática e intencional como recurso estilístico.

Palabras clave: rima libre, mezcla de rimas asonante y consonante, poesía cubana contemporánea, Fina García-Marruz.

Abstract: The systematic and intentional use of mixed rhyme is not very frequent in contemporary Spanish poetry. The following paper describes the existence of several cases of contemporary Cuban poets who have mixed systematically the so-called assonance and consonance rhymes in Spanish. We have preferred to use the terms free rhyme instead of mixed rhyme. We will first make a revision of the metric bibliography in order to determine what these recent works are setting as normativity about mixed rhymes. Second, as a pioneers, we will mention some Cubans poets who have mixed rhymes, but not systematically. Finally, we expose the work of three contemporary Cubans poets who have been mixing intentionally and systematically both types of rhymes, especially the poet Fina García-Marruz. We aim to demonstrate that we have already a minimum corpus of poets that use the free rhyme intentionally and systematically as an evident source of stylistic effects.

Keywords: free rhyme, mix of assonance and consonance rhymes, contemporary Cuban poetry, Fina García-Marruz.

El objetivo de este trabajo es llamar la atención sobre el empleo de un tipo de rima que hemos optado por nombrar “rima libre”. Como expondremos más abajo, la rima libre o mezclada no se considera hasta hoy un tipo de rima, sino más bien una realización poética prescrita o a evitar. Resulta obvio que nos estamos refiriendo a la mezcla de las conocidas rimas asonante y consonante. La pregunta consiste en determinar si existe una rima mezclada asonante-consonante y si esta última se da con la suficiente sistematicidad en uno o varios autores como para considerarla un tipo de rima. A responder esta cuestión dedicaremos estas líneas.

Sin ánimo de sentar cátedra, pero con el fin de aproximarnos a una posible definición, entenderemos que hay rima libre cuando se da en un texto poético la coincidencia o combinatoria de rima asonante y consonante de manera intencional o consciente y con un fin decididamente estilístico. Tal combinación ha de darse de tal modo que se mezclen las rimas asonantes y consonantes con naturalidad en el esquema de rimas. Como sabemos, la mezcla de rimas asonante y consonante no es novedad. Este fenómeno ha tenido su evolución, con un inicio, para nada normativo, en la lírica hispana primitiva, un uso casual o accidental, unas alternancias conscientes en el romanticismo, hasta llegar, en la época contemporánea, a la que a nuestro juicio es de por sí una integración de ambas rimas con absoluta naturalidad.

Antes de proseguir, es conveniente precisar en este punto que no es parte de nuestros propósitos el estudio diacrónico del empleo de rimas asonante y consonante juntas, sino que nos interesamos en demostrar la existencia sincrónica de un mínimo grupo de autores –contemporáneos, por demás– para los que la ejecución recurrente, uniforme o sistemática de la rima libre apunta con toda intencionalidad a evidentes fines poéticos o

estilísticos. Dicho esto, nada impide en nuestro análisis, según sea el caso, iniciar nuestro muestrario haciendo referencia a poetas que han hecho uso de la mezcla de rima y que nos parece pertinente recordar¹. De modo que nos ocuparemos propiamente de aquellos autores para los que, a nuestro parecer, la libertad de la rima ha sido un ejercicio sistemático: José Lezama Lima (1910-1976), Fina García-Marruz (1923), y Rafael Almanza Alonso (1957). Como apreciamos, nuestro corpus se limitará al siglo xx cubano. No obstante, reconocemos la necesidad de un estudio que abarque la mayor cantidad de poetas de la lengua a ambos lados del atlántico, pero también es obvio que la ampliación del corpus desbordaría los límites de este trabajo. Sospechamos que la mezcla sistemática de rimas asonante y consonante ha sido llevada a cabo en otras latitudes. Del mismo modo, somos conscientes de que al hacer tal selección comenzamos a trazar una línea, por lo menos dentro de la literatura cubana, de los autores que han trabajado, ampliado o perfeccionado el uso de la rima libre.

Como regla, el consenso normativo general es que se debe o se tiende a evitar la mezcla de las rimas asonante y consonante, aunque a la vez muchos tratados admiten la mezcla como algo excepcional o casual, reconociendo más bien su uso infrecuente o no sistemático. Intuimos que tal vez sea la falta de sistematización la razón por la que no se define como un tipo de rima, sino más bien como un caso especial a tener en cuenta². Hagamos

¹ En este sentido, nos referiremos, siempre a pie de página, a cinco pioneros de un uso consciente, aunque breve, de la rima libre o mezclada: José Manuel Poveda (1888-1926), Mariano Brull (1891-1956), Eugenio Florit (1903-1999), Emilio Ballagas (1908-1954) y Nicolás Guillén (1902-1989). Por razones de espacio, hemos reservado un segundo trabajo para todos los casos de mezcla de rima o rima libre en la obra de estos iniciadores.

² A propósito de palabras en posición de rima consonante y que no son estrictamente iguales, puede verse en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2007, un concepto como “equivalencia acústica” (ver ejemplo de *celestes y terrestres*) de Clarke, p. 157; de Jones, los tres conceptos de “rima anómala” (ver ejemplo de *cabo* con *usado, casado y fado*), p. 311, de “rima equivalente” (ver ejemplo de *candela* con *ella, centella y querella*), pp. 330-331 y de “rima modulada” (ver ejemplo de *pinta* con *Hita, quita y cohita*), p. 338. También hallamos el concepto de “rima consonante simulada”, equivalente a la “rima falsa” de Menéndez Pidal (ver ejemplos de *árbol* y *mármol*, y de *enigma* y *benigna*), pp. 326-327. En resumen, se trata de variaciones a la rima consonante

entonces un panorama no exhaustivo de lo que dicen los tratadistas sobre la mezcla de rima asonante y consonante. Así, por ejemplo, reseña Domínguez Caparrós, en la sección dedicada a la rima de su *Contribución a la historia de las teorías métricas de los siglos XVIII y XIX*, el rechazo a tal práctica cuando menciona las observaciones de principios del siglo XVIII añadidas por Joseph Vicens al *Arte Poética Española* de Juan Díaz Rengifo (1592) en la que se indicaba “no mezclar asonantes y consonantes”³. Con las anteriores observaciones y con la segunda edición de *La Poética o Reglas de la Poesía general y de sus principales especies* de Ignacio de Luzán, reconoce también Domínguez Caparrós cómo es precisamente a partir del siglo XVIII cuando empieza a definirse con claridad la norma que va a proscribir la mezcla de rima consonante y asonante⁴. Del otro lado del atlántico y ya en el siglo XIX, el venezolano Andrés Bello no hace una condena explícita y categórica al uso de la mezcla de rimas asonante y consonante, al menos en sus *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*, aunque deja dicho que lo que “ofende en las consonancias es la sucesión inmediata de asonantes”⁵. A pesar de que Bello rechaza de este modo la mezcla de rimas, su seguidor, el chileno Eduardo de la Barra, acepta el caso de los versos consonantes llanos mezclados con asonantes agudos del innovador Espronceda⁶. Volviendo a Europa, más entusiasta y preceptivo

por adición (equivalencia acústica y rima modulada), modulación (rima equivalente) y sustitución (rima anómala y rima consonante simulada). Advierte dos cosas Domínguez Caparrós: primero, que la rima equivalente y la modulada son variantes de rima anómala e indica que conceptos de equivalencia acústica de Clarke y rima anómala de Jones son sinónimos; segundo, que las rimas consonantes simuladas son “verdaderas rimas asonantes que raramente se deslizan en un poema compuesto en rima consonante”, p. 326, por lo que estaríamos ante casos, no deseados, de rima mezclada. Por último, nótese que, a excepción de la rima consonante simulada, todos los ejemplos aportados pertenecen a la poesía medieval, en particular a Gómez Manrique (Clarke) y Arcipreste de Hita (Jones), por lo tanto, se trata de fenómenos relativos a épocas pretéritas poco normadas. Vale pues descartar cualquier uso consciente con interés estético.

³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975, p. 296.

⁴ *Ibid.*, p. 309.

⁵ BELLO, Andrés: *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana. Obras completas de Andrés Bello. Estudios filológicos I*. Tomo VI. Segunda edición facsimilar. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981, p. 189.

⁶ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Contribución...*, *cit.*, pp. 340-341.

resulta el caso del español Eduardo Benot, quien asegura que la mezcla de rimas en Espronceda no es ya una licencia sino un “derecho sancionado” debido a la sistematicidad⁷.

En el siglo xx –otro ejemplo– Baehr admite que la mezcla de rima consonante y asonante se llevaba a cabo en los inicios de la poesía estrófica española, pero que en la medida que se avanza en la Edad Media se van separando asonancia y consonancia. Coincide en que se ha de evitar, a menos que “se busquen determinados efectos estilísticos”⁸. Isabel Paraíso en *La métrica española* en su contexto románico coincide con Baehr en que antiguamente era permitida la mezcla de rimas cuando dice que “hasta el siglo xvi [era] frecuente encontrar mezcla de consonancia y asonancia en una misma composición”, aunque expone como una de las reglas actuales de la rima consonante que “todo lo que confunda (proximidad de varios tipos de rima, o mezcla de asonancia y consonancia) [debe] ser evitado”⁹. A pie de página, no obstante, advierte con un ejemplo que Fray Luis de León utilizó este tipo de rima. Ahora bien, en el caso de la rima asonante es diferente, ya que “un poema con rima asonante admite la presencia de algunas consonancias, sobre todo si están espaciadas”¹⁰. Volviendo a Domínguez Caparrós, este resume exhaustivamente ciento nueve definiciones de rima de varios tratadistas en su *Diccionario de*

⁷ BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana i versificación*. Tomo III. Madrid: Juan Muñoz Sánchez Editor (Imprenta de Pedro Núñez), 1892, pp. 388 y 381-382. Como otro ejemplo precursor, pero del siglo xix, valga recordar que entre los que produjeron el mismo patrón de mezcla de rimas de Espronceda, se encontraba el caso de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, ejemplo que tal vez convenga mejor, por derecho, a la línea de autores aquí estudiados. Véase, por ejemplo, las últimas cinco estrofas del poema “La Cruz”, en las que los versos 4 y 8 riman en enesílabos agudos asonantes, mientras que el resto de los enesílabos lo hacen en consonante. GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis: *Poesías*. Madrid: Imprenta de Delgrás Hermanos. Pretil de los Consejos, 1850, pp. 287-288.

⁸ BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1973, p. 70. Baehr consigna en nota a pie de página que en el *Cancionero de Baena* se han encontrado setenta casos de mezcla de rima asonante y consonante, aunque conviene en que, dado el volumen, no son muchos. También, escribe en esta misma página que “en el siglo xvi se encuentran ocasionalmente series de versos con rima consonante, que además presentan asonancia; así en Boscán, Garcilaso y Luis de León”.

⁹ PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

métrica española, pero ninguno de los tratadistas, al parecer, define la rima libre o mezclada¹¹. Domínguez Caparrós, por su parte, siguiendo la tradición normativa, señala en primer lugar como parte de las “reglas generalmente admitidas [que se debe] evitar la mezcla de rima asonante y rima consonante”¹².

En cuanto a lo que hoy se publica –que no es poco– sobre cuestiones relativas al uso de la rima, nada hemos hallado sobre este tema. Suponemos que se da por sentado que es un asunto resuelto para los tratadistas con el “derecho sancionado” que le otorgó Benot a Espronceda. Por ejemplo, sobre tres nuevos tipos de rima escribe Domínguez Caparrós en los trabajos titulados “La rima: entre el ritmo y la eufonía” y “Sobre rimas extrasistemáticas”¹³. Resulta conveniente resaltar el primer artículo debido a las definiciones relativamente recientes que maneja de “rima en caída” del español Antonio Carvajal y de “rima potencial” del cubano Luis Ángel Casas. Precisamente, el segundo artículo va dedicado a la exposición de las llamadas “rimas extrasistemáticas” que Domínguez Caparrós revela tanto de la obra del mexicano Daniel Castañeda, en la que a su vez se había inspirado Casas, como de la propia obra del cubano. Conviene hacer un alto aquí para exponer someramente la teoría del mexicano Castañeda, a partir de las explicaciones de Domínguez Caparrós, debido a sus posibles puntos de contactos con la rima libre¹⁴. Cita este último la definición de rima del mexicano como “igualdad, parcial o total, de los efectos sonoros, de vocal o consonante, que forman las terminaciones de las palabras, a partir de la sílaba tónica inclusive”¹⁵. Enumera Domínguez Caparrós luego, siguiendo a Castañeda, 15 posibilidades combinatorias de

¹¹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario...*, cit., pp. 307-344. No obstante, se incluyen en estas variadas definiciones, como son los 13 tipos de rima de Rafael de Balbín, el tratadista que más conceptos aporta a esta lista, algunas tan particulares como la “rima consonántica” del propio Balbín (p. 327), más bien una especie de aliteración, según Domínguez Caparrós.

¹² *Ibid.*, p. 308.

¹³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999, pp. 149-180.

¹⁴ La obra de Daniel Castañeda comentada por Domínguez Caparrós se titula *Acordes disonantes y otros poemas seguidos de la tercera edición de la Teoría General de la Rima* (1951).

¹⁵ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Estudios...*, cit., p. 175.

consonantes y vocales para formar las rimas, a las que no da nombre¹⁶. Con Castañeda se expanden las posibles combinaciones de rimas pero, en vez de extendernos en tal expansión, queremos mejor no dejar pasar por alto la advertencia final de Domínguez Caparrós sobre los experimentos con la rima, advertencia que nos permitimos parafrasear cuando dice que no es lo mismo “el empleo esporádico” que el “uso sistemático”¹⁷. Al ocuparse del estudio de poetas propiamente, Domínguez Caparrós hace un llamado de atención a las tantas innovaciones que en torno a la rima, por ejemplo, el poeta español Antonio Carvajal lleva a cabo (versos de cabo doblado, consonancia o asonancia interna, asonancia monorrima, tiradas asonantes con rimas diversas, rimas difíciles, en caída, etc.), pero no hallamos tampoco mención alguna a un uso sistemático de la mezcla de rimas asonante y consonante¹⁸. En resumen, en los trabajos de Domínguez Caparrós que venimos revisando, se exponen tres nuevas clasificaciones de rima: “las de consonantes solas, vocales solas o la última sílaba” (Castañeda), la *rima en potencia o potencial* o aliterativa (Casas) y la *rima en caída* (Carvajal), todas relacionadas en particular con “la desvinculación entre rima y acento”¹⁹. Aunque ajeno a nuestros propósitos, no hay que dejar de insistir, por último, en el constante llamado de Domínguez Caparrós al estudio de la rima –y de los otros elementos relativos a la poesía contemporánea– de un modo más amplio, por ejemplo, desde el punto de vista de la relación entre la métrica y la historia²⁰.

¹⁶ Por cuestiones de espacio no podemos detenernos en todas las variantes de Castañeda, las que aplicadas a la mezcla de rimas asonante y consonante que más adelante veremos, de seguro darían resultados. Véanse los 15 esquemas presentados por Domínguez Caparrós en sus *Estudios*, donde la C es la consonante, la V es la vocal y la X y la Y son los sonidos que no riman.

¹⁷ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Estudios...*, cit., p. 179.

¹⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007, pp. 83-89, 95-96.

¹⁹ Otros trabajos de Domínguez Caparrós apuntan a otras cuestiones en relación con la rima pero que tienen poco que ver con el tema aquí planteado. Tales son los casos de los artículos dedicados a la rima disonante y a la “rima con palabras rotas”, DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Palabras sin rima o disonantes”. *Rhythmica*, 2009, XI, 11, pp. 11-41, o, del mismo autor, “La rima con palabras rotas”, 2015, XIII, 13, pp. 37-63.

²⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “Construcción del verso moderno”. *Rhythmica*, 2003, I, 1, pp. 42-44.

No faltan otros investigadores que se ocupan de cuestiones relativas a la rima. Por ejemplo, lo hace, en primer lugar, Juan Frau en cuatro de sus trabajos publicados en la revista *Rhythmica*²¹. En esta misma revista ha publicado Arcadio Pardo un importante artículo que intenta ampliar las posibilidades clasificatorias sobre los tipos de rima extendiéndolos a los casos de rima ampliada, rima compleja, rima en síntesis y rima encabalgada²². Tampoco ninguno de ellos aborda la mezcla de rimas.

Ahora bien, en donde sí hemos encontrado una mención a la cuestión de la mezcla de rimas, y que constituye además la fuente de inspiración de estas líneas, es en un breve texto sobre la obra de la poetisa cubana Fina García-Marruz publicado fuera del círculo relativo a cuestiones métricas hace ya veinte años y que, quizás por ello, ha pasado desapercibido. Se trata del artículo “Hacia Fina: su conciencia formal”, del poeta cubano Rafael Almanza Alonso²³. En esta nota de apenas siete páginas, Almanza, en primer lugar, traza ya una lista mínima de autores cubanos que se han servido de la mezcla de rimas asonante y consonante:

Ya Eugenio Florit, entre nosotros, había publicado sus «casi sonetos» en los que introducía la rima asonante, la variación de medida en los versos y el soneto sin rimas, pero en él la página seguía siendo pulcra, sin mixturas. Los «sonetos infieles» de Lezama habían dado quizás la pauta para estas audacias. Sólo que sus asonancias suenan fuertes, como si fueran consonancias, en el marco de un espectáculo de lucimiento verbal, de magistral gestualidad sonora: garboso desdén del maestro que se sabe por encima de la preceptiva. A Fina le interesa lo opuesto, la «Pobreza de la forma...»²⁴.

²¹ FRAU, Juan: “Blas de Otero: métrica y poética”. *Rhythmica*, 2003, I, 1, pp. 87-124; “La rima en el verso español: tendencias actuales”. *Rhythmica*, 2004, II, 2, pp. 109-136; “Teorías y polémicas sobre la rima en el Renacimiento inglés”. *Rhythmica*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 50-90; “Rima y estructura del metro”. *Rhythmica*, 2011, IX, 9, pp. 83-98.

²² PARDO, Arcadio: “Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada”. *Rhythmica*, 2009, VIII, 8, pp. 143-170.

²³ ALMANZA ALONSO, Rafael: “Hacia Fina: su conciencia formal”. *Encuentro de la cultura cubana*, 1998/1999, 11, pp. 8-15.

²⁴ *Ibid.*, p. 11. En esta nota, cuando se refiere a Florit, coloca Almanza la referencia a pie de página sobre los poemas de este autor. Se trata de los sonetos recogidos por Samuel Feijóo en su antología *Sonetos en Cuba*, publicados por la Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de las Villas, en Cuba, en 1964, pp. 283-286.

De modo que, a partir del artículo de Almanza, tenemos a los poetas Eugenio Florit, José Lezama Lima y Fina García-Marruz²⁵. Pero además, el artículo, que va dedicado a García-Marruz, también teoriza:

¿Seguiremos admitiendo sin más que la rima consonante es la «perfecta»? ¿Por ser más estrecha, o más dura? ¿Machismo del oído? Fina propone una concepción maternal de la rima, amplia, envolvente, que incluye lo consonante como un caso de lo asonante, al igualar ambos recursos en el sonido del sentido (la rima jamás es protagonista en ella) y en el sentido del sonido (el todo musical es, a pesar de todo, una pobreza)²⁶.

La propuesta teórica, y práctica, de García-Marruz, entrevista por Almanza en su artículo, es “igualar” ambas rimas. De aceptar esta propuesta, resultaría impropia la terminología utilizada hasta ahora para cuando demos con tales casos, o sea, asonancia con consonancia o viceversa —la propia obra poética de García-Marruz será un ejemplo sistemático—, por lo que se impone la búsqueda y el hallazgo de una nueva definición y de una solución diferente al modo en que hasta ahora se esquematiza el sistema de rimas de un poema mediante letras. Para lo primero hay también una respuesta en el texto de Almanza:

Que una poetisa cristiana obedezca a las formas no puede extrañarnos, puesto que el cristianismo es la única religión en que Dios es obligadamente forma, la Forma del Amor, el Rostro. Pero Fina recrea la forma tradicional introduciendo *la libertad en la obediencia* para obtener una Ofrenda distinta, pobre y rica a la vez por inclusividad y por espontaneidad. *En el centro de su conciencia formal está la libertad como obediencia, la obediencia como posibilidad de la libertad*²⁷.

²⁵ Más tarde, durante el transcurso de esta investigación, Almanza agregaría a esta lista al poeta José Manuel Poveda (1888-1926) quien, como veremos más tarde, en su único poemario *Versos precursores* (1917), mezcla, de manera excepcional, rimas asonantes con consonantes en la última estrofa del poema “Nocturno sentimental”. También el prologoista de Poveda, Alberto Rocasolano, había anotado a pie de página el esquema de rimas del soneto “El noble cinismo”, en el que Poveda mezcla las rimas asonantes agudas de los versos 11 y 14 con el resto de las rimas consonantes del soneto.

²⁶ ALMANZA ALONSO, Rafael: “Hacia Fina: su conciencia formal”, *cit.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 14. Las itálicas son nuestras.

La solución paradójica que Almanza propone para definir este tipo de rima es la libertad como obediencia o, dicho de otro modo, puesto que la sujeción a la forma es de por sí obediencia, la libertad dentro de las conquistas formales –la rima, entre otras– de la tradición poética: la *libertad de la rima* o la *rima libre*. Habría que acotar que hasta este momento hemos entendido como verso *libre* el verso que se libera de la obediencia a la regularidad de la medida silábica, o sea, la ausencia de medida²⁸, mientras que nuestra propuesta consiste en comprender la rima *libre*, no como la rima cero o el verso blanco²⁹, sino como aquella rima que encuentra su libertad justo dentro de la obediencia a las rimas asonante y consonante, igualándolas. Esta nueva perspectiva nos resulta más sinérgica y menos binaria, y en eso radicaría parte de su novedad.

Por último, para lo segundo, o sea, para la manera en que, con letras, se indican tradicionalmente las rimas, optamos por una solución diferente, puesto que no nos resultaba de mucha utilidad el sistema actual, al no reflejar cuándo se trata de una rima asonante y cuándo de una consonante. Normalmente se suele catalogar el texto poético bajo el rótulo de “poema con rima asonante, consonante, o libre”, y se hacen observaciones, de ser necesario, en caso de haber asonancias u consonancias esporádicas. Dado la sistemática mezcla de rimas que se da en los textos que más abajo abordaremos, en particular los de García-Marruz, he aquí nuestra propuesta para señalar los esquemas de rimas:

1. Por convención, establecemos la A y la C mayúscula o minúscula, según sea arte menor o mayor, para distinguir entre rima asonante y consonante.
2. Reservamos la X, minúscula o mayúscula, para los versos que no riman.
3. En remplazo de las letras, señalamos las rimas entre los versos con subíndices numerados. Ejemplo: oro, todo (asonantes en –oo, A₁) se mezclan con meollo, escollo

²⁸ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario...*, cit., p. 473.

²⁹ Para los conceptos de “rima cero”, “verso blanco” o “verso suelto”, véase *ib.*, pp. 320, 463, 490.

(consonantes en *-ollo*, C₁), por lo que conservan el mismo subíndice numerado. Sin embargo, no se mezclan con dorado, parado (consonantes en *-ado*, C₂) ni con ronca, monda (asonantes en *-oa*, A₃), por lo que, al igual que cambiamos a la letra A, en nuestra propuesta usamos otro subíndice numerado.

4. Finalmente, como un caso particular y por su alta frecuencia, señalamos las rimas idénticas³⁰ con la I y la duplicamos en caso de haber más de una³¹.

³⁰ Para la rima idéntica, véase *ib.*, p. 333.

³¹ Los ejemplos de rimas (*oro, todo, meollo, escollo, dorado, parado, ronca y monda*) fueron tomados del soneto de Fina García-Marruz, “Reloj de guajira”, de su poemario *Visitaciones*, p. 16. Lo utilizaremos además como ejemplo modélico para contrastar los dos sistemas o esquemas de rima, el tradicional y nuestra propuesta.

N.	RELOJ DE GUAJIRA, p. 16	ESQUEMA RIMA CONSONANTE O ASONANTE	ESQUEMA RIMA LIBRE
1	Es un reloj rural todo de oro,	A	I ₁
2	sólidamente oro bien dorado,	B	C ₂
3	es un reloj parado y no parado	B	C ₂
4	jamás, final, sobreviviente todo.	A	II ₁
5	Cerrero y terco vive en el meollo	C	C ₁
6	de la jornada. Aún durmiendo ronca.	D	A ₃
7	Y antes que el gallo, yérguese a su monda	D	A ₃
8	claridad, polifemo de su escollo.	C	C ₁
9	Hoy se paró el reloj de la cocina,	E	A ₄
10	el fililí faldero en la muñeca	F	X
11	que números bombones aproxima	E	A ₄
12	a su araña fatal. Cansose todo.	A	II ₁
13	Y en casquillo rural se sonreía	E	A ₄
14	tu reloj inmortal, Jirma, de oro.	A	I ₁

Armados con esta herramienta, vamos a entrar de lleno en el estudio de los poetas que siguen –Lezama, García-Marruz y Almanza–, quienes constituyen, como hemos venido anunciando, los mejores ejemplos de uso sistemático de la mezcla de rimas o rima libre³².

Como se puede ver, con el sistema o esquema de rimas tradicional no queda claro que, primero, los versos 1, 4, 12 y 14 con rima A riman en asonante y que, segundo, asuenan con los versos 5 y 8 con rima C, los que a su vez, a diferencia de los primeros, riman en consonante entre ellos. Mediante nuestro esquema podemos determinar que los seis versos de subíndice 1 (vv. 1, 4, 5, 8, 12 y 14) se relacionan entre sí por su tipo de rima, pero, podemos saber también que, de ellos, cuatro (vv. 1, 4, 12 y 14) son rimas idénticas de dos tipos (I, II) y que los otros dos (vv. 5 y 8) consueñan por separado. Creemos que, para poder describir la rima mezclada de García-Marruz, el segundo esquema es más eficiente.

³² Por razones de espacio nos abstendremos de abordar en el cuerpo de este artículo la obra de un primer grupo de poetas –Poveda, Brull, Florit, Ballagas y Guillén–, a los que consideraremos como poetas precursores por el uso consciente, más puntual que casual, que hacen de la rima libre. No obstante, dejaremos anotados los ejemplos de los hallazgos de rima libre en sus obras: José Manuel Poveda: a nuestro juicio marca un punto de partida en el empleo de la mezcla de rimas en el siglo xx cubano. Como precursor, hace uso de la mezcla de rimas en tan solo dos poemas de su único libro *Versos precursores* (1917). En el primero, el soneto con rima consonante “El noble cinismo”, Poveda substituye las últimas rimas de los versos 11 y 14 por rimas agudas asonantes. El segundo caso es la última estrofa del poema heterométrico “Nocturno sentimental” (*Obra poética*. Edición crítica. Selección, prólogo y notas de Alberto Rocasolano. La Habana: Letras Cubanas, 1988, pp. 203, 218-219); Mariano Brull: en su poemario *Solo de rosas* (1941), hallamos rima mezclada en algunos fragmentos del poema Rosa-Arminda (*Poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 139-140); Eugenio Florit: de los 15 los sonetos de Florit compilados en la antología de Feijóo anteriormente citada, se nos presenta uno como un caso de rima libre (en Feijóo, Samuel. *Sonetos en Cuba*. Las Habana: Dirección de publicaciones de la Universidad Central de las Villas, Cuba, 1964, p. 285); Emilio Ballagas: emplea tímidamente la mezcla de rimas en dos de las estrofas del *Nocturno y Elegía* de su libro *Sabor eterno* (1939), la 4 y la 10, combina versos disonantes con versos de rima asonante y algunos consonantes esporádicos (*Obra poética*. Selección y prólogo de Osvaldo Navarro. La Habana: Letras Cubanas, 1984, pp. 145-147); Nicolás Guillén: mezcla rimas en la segunda estrofa de la segunda sección y particularmente en la cuarta sección de la “Elegía a Jacques Roumain” (*Obra poética*. Tomo I. La Habana: Letras Cubanas, 2002, pp. 256-261).

1. José Lezama Lima

De Lezama queremos presentar el empleo de la rima en la segunda sección “Sonetos infieles” de su poemario *Enemigo Rumor* (1941)³³. En el segundo soneto de esta sección encontramos el primer caso de rima libre:

Sin romper el sello de semejanza,	C ₁
como en el hueco de la torre <i>nube</i>	A ₂
se cruza con la bienaventuranza.	C ₁
Oh fiel y sueño del cristal que <i>pule</i>	A ₂
su rocío o el árbol de confianza,	C ₁
reverso del Descreído pues si <i>sube</i>	A ₂
su escala es caracol o malandanza,	C ₁
pira gimiendo, palabra que <i>huye</i> .	A ₂
Para caer de tu corona alzada	C ₃
los ángeles permanecen o se <i>esconden</i> ,	A ₄
ya que tú oíste a la luz causada	C ₃
por el cordero que la luz <i>descorre</i>	C ₄
para ofrecer lo blanco a la nevada,	C ₄
para extender la nieve que <i>recorre</i> .	C ₄

(“Sonetos a la virgen”, II, pp. 36-37)

Es necesario hacer notar que entre los cuartetos riman en consonante *nube* y *sube*, que a su vez riman en asonante con *pule* y *huye*. Por otra parte, en los tercetos riman en consonante *descorre* y *recorre*, y al mismo tiempo asuenan con *esconden*. La mezcla de rimas va a convertirse aquí en un rasgo estilístico sistemático para marcar la “infidelidad” formal de algunos de sus sonetos. En aras de economizar espacio y reservarnos para los autores que siguen, en la siguiente tabla expondremos el primer verso o título de cada soneto así como el sistema o esquema de rima libre detectado en ellos.

³³ LEZAMA LIMA, José: *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1991. Tercera edición corregida y aumentada. Todos los poemas son citados a partir de esta edición.

N.	PRIMER VERSO O TÍTULO DEL POEMA Y NÚMERO DE PÁGINA	ESQUEMA DE RIMA LIBRE
1	III, Cautivo enredo ronda tu costado ³⁴ , p. 37	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ A ₂ C ₃ C ₄ C ₅ C ₃ C ₄ C ₅
2	Comienzo del humo ³⁵ , p. 39	XA ₁ A ₁ X C ₂ C ₂ A ₃ A ₂ A ₁ XC ₂ XXA ₃
3	Primera luz ³⁶ , p. 39	C ₁ A ₂ A ₂ C ₁ A ₂ C ₁ A ₂ C ₁ C ₃ C ₄ C ₃ C ₄ C ₅ C ₅
4	Su sueño toca ³⁷ , p. 40	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₃ A ₁ A ₁ C ₃ A ₁ A ₁
5	Melodía ³⁸ , pp. 40-41	C ₁ A ₂ A ₂ C ₁ A ₂ C ₁ A ₂ A ₃ C ₄ A ₃ C ₄ A ₃ C ₄
6	Vuelta del aire ³⁹ , p. 41	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₃ C ₃ C ₄ C ₅ C ₄ C ₅
7	No ya el otoño, p. 42	C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ A ₃ XC ₄ C ₄ A ₃ C ₄
8	Espuelas ⁴⁰ , p. 42	A ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₃ C ₄ C ₃ I ₅ C ₄ I ₅
9	Llovida, pp. 43-44	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₃ C ₃ C ₁ C ₄ C ₄ A ₅ A ₄ A ₅ A ₄

³⁴ Las rimas de subíndice 2 son garganta, levanta, canta y *anda*. El cambio de la *d* en “*anda*” por la *t* de las otras palabras que riman en consonante como “*levanta*” puede considerarse también una “rima anómala”. Luego, se notará en el cotejo con los textos que en casi todos los ejemplos de la tabla se trata de “alguna modificación fónica que la aparta de la estricta igualdad acústica”: *lleva* por *seda*, *toca* por *gota*, *afine* por *pide*, *nube* por *huye*, *silbaba* por *alborada*, *punto* por *fruto*, *queda* por *nieva*. En verdad, todos los cambios de consonantes de la rima asonante son casos de “modificación fónica”, de lo contrario sería consonante o no rimarían. Siempre que sea casual nos parece pertinente señalar tales casos como “rima anómala” o de otro tipo entre las clasificaciones que ya hemos visto. Sin embargo, cuando la intencionalidad es evidente, como se ve en los ejemplos de Lezama, deja de ser una anomalía para ser un rasgo de estilo.

³⁵ Pudiera considerarse la rima de subíndice 3 como un caso de rima alejada.

³⁶ Las rimas asonantes de subíndice 2 son *lleva*, *seda*, *nieva* y *veda*. Como observamos a simple vista, además de asonar, consueñan alternativamente.

³⁷ Las rimas consonantes de los cuartetos de subíndice 1, además de asonar con las rimas de los tercetos, asuenan entre ellas: *toca* y *convoca* del primer cuarteto con *gota* y *agota* del segundo.

³⁸ Las rimas asonantes de subíndice 2 de los versos 3 y 5, además de asonar, consueñan: *incline* y *afine*. Lo mismo sucede con las rimas asonantes de subíndice 3 de los versos 9 y 13: *marina* y *afina*.

³⁹ Las rimas consonantes de subíndice 2 de los cuartetos, a pesar de asonar con la misma combinación vocálica –ue, consueñan diferentemente. Así, hallamos *nube* con *sube* en el primer cuarteto que asuena con el par consonante *huye* con *restituye*.

⁴⁰ Mismo caso del soneto “Cautivo enredo ronda tu costado”. Las rimas de subíndice 1 son *alborada*, *desligaba*, *silbaba*, *helaba*. Solo la *d* de *alborada* marca la diferencia con las otras rimas. Pudiera considerarse como una anomalía, aunque, insistimos, se percibe más bien como una voluntad de estilo en esta sección de sonetos.

10	Breve sueño ⁴¹ , p. 44	C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ C ₃ C ₄ C ₃ C ₄ C ₃ C ₄
11	Cifra de muerte, p. 46	C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ A ₃ C ₄ C ₅ A ₃ C ₄ C ₅
12	Último deseo ⁴² , p. 47	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ A ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₄ C ₅ C ₆ C ₄ C ₅ C ₆
13	II, Flecha y distancia sueñan su rumor ⁴³ , p. 48	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ A ₂ C ₁ C ₃ C ₄ C ₅ C ₃ C ₄ C ₅

A manera de conclusión parcial, reiteramos que en Lezama encontramos por primera vez la sistematicidad que no habíamos hallado en los llamados poetas precursores del siglo XX cubano: de los 26 sonetos incluidos en la sección “Sonetos infieles”, 13 sonetos, es decir, la mitad, participan, en mayor o menor medida, en el fenómeno de la rima libre. En posesión de estos datos, habría que preguntarse si estamos en presencia de un intento de renovación, no solo de la rima, sino del soneto. Arcadio Pardo ha resumido recientemente algunas innovaciones relativas a este tipo de composición sin que hayamos encontrado en la sección dedicada a la rima alguna referencia a intentos de renovación del soneto a partir de la mezcla de rimas asonante y consonante⁴⁴. Como veremos inmediatamente, en los sonetos de García-Marruz se corroborará la renovación que ahora aquí se sospecha.

Finalmente, habría que anotar que Lezama utiliza este tipo de rima con sistematicidad no solo en esta sección de su poemario *Enemigo rumor*⁴⁵.

⁴¹ Aunque parezca un clásico soneto “normal” con rimas consonantes, lo incluimos para hacer notar que las rimas de subíndice 2 de los cuartetos asuenan en –e con las rimas de subíndice 4 de los tercetos. Por cierto, Lezama no es el único. En varios sonetos del precursor Mariano Brull, recogidos en la citada antología del soneto en Cuba de Feijóo, encontramos asonancias entre cuartetos y tercetos que decidimos no incluir aquí.

⁴² Se trata del mismo caso de anomalía por sustitución de una letra que ya vimos en los sonetos “Cautivo enredo ronda tu costado” y “Espuelas”: en las rimas consonantes de subíndice 1, la palabra *toca* no consueña perfectamente con sus equivalentes *brotá*, *pelotá* y *rebota*. Una vez más, ténganse en cuenta las intenciones de Lezama. A lo anterior habría que agregar que las rimas consonantes de subíndice 5 y 6 a su vez asuenan: *engaño* y *extraño* con *espacio* y *despacio*.

⁴³ Posible anomalía por sustitución en los cuartetos: riman en consonante *seda*, *veda*, *queda* con *nieva* en asonante. Sin embargo, asuenan además con las rimas consonantes de subíndice 3 de los tercetos: *resuena* y *pena*.

⁴⁴ PARDO, Arcadio: “De la diversidad del soneto”. *Rhythmica*, 2014, XII, 12, pp. 135-138.

⁴⁵ En su libro póstumo *Fragments a su imán* (1978) encontramos otro ejemplo de mezcla de rimas. En el poema “Agua oscura”, la tercera estrofa, que es una décima,

2. Fina García-Marruz

Después de Lezama, el caso de García-Marruz representa, dentro de nuestro corpus, el mejor ejemplo y el de mayor abundancia en el uso intencional y sistemático de la rima libre. En su libro *Visitaciones* hemos encontrado numerosos ejemplos de este tipo de rima⁴⁶. Pero si en los poetas precursores mencionados o en Lezama, el empleo de la rima libre pudiera llegarse a considerar un alarde técnico o una “infidelidad” temporal, en García-Marruz este recurso poético es, como bien expresa el título del artículo de Almanza, parte de su “conciencia formal”. No sin cierta humildad, dice García-Marruz en su poema “Versos a los descampados” que sus versos “deslavazados”, y por ende sus rimas, no están “ni bien ni mal”⁴⁷. Es curioso que la autora vea como imperfección lo que, con evidente sistematicidad, ella misma convertirá en un recurso estilístico, incluso desde este mismo texto⁴⁸.

Como en el caso de Lezama y en aras de demostrar su sistematicidad, nos parece conveniente censar todos los poemas de rima libre en el volumen *Visitaciones*. Antes de llevar a cabo este censo, también sería conveniente matizar que no todas las rimas mezcladas alcanzan el mismo grado de integración. Aquí dejamos algunos tipos de mezcla de rimas que nos han parecido más evidentes:

1. Mezcla de rimas interestróficas con posibilidad de cambios de una rima a otra al cambiar de estrofa⁴⁹.

hace asonar en -oe *contragolpes* con los consonantes *mandobles* y *redobles* y a su vez con los otros consonantes *borbotones* y *sillones*. Además, los últimos cinco versos de la décima, consonantes todos, asuenan entre ellos en -aa.

⁴⁶ GARCÍA-MARRUZ, Fina: *Visitaciones*. La Habana: Ediciones Unión, 1970. Todos los fragmentos y referencias que utilizaremos a partir de ahora provienen de esta edición.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ En torno a la a-normatividad de ciertos aspectos de las composiciones de García-Marruz, evidenciadas, como se ve, por la propia autora, o al llamado por Vitier “desaliño” poético, dentro del que incluiríamos la rima libre, véase ARCOS, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García-Marruz*. La Habana: Ediciones Unión, pp. 79-81, quien rectifica y acierta cuando vaticina que será el “secreto de su estilo”.

⁴⁹ Además de los tres poemas que brindamos como ejemplos, he aquí una lista no exhaustiva de otros textos en el que este nivel de integración de la mezcla de rimas se manifiesta: “Jácara para terminar”, p. 30; “Un provinciano”, p. 35; “El presidente”, p. 48; “Tercetos informales”, p. 60. Este recurso ha sido utilizado en el poema “Rosa-arminda” del precursor Brull.

Me siento en el invierno	x
la sobrina de <i>ellas</i> ,	a ₁
tocando los cristales	x
de su <i>puerta</i> .	a ₁
Porque acuden pueriles,	¿rima visual o en caída?
sonriendo, las <i>viejas</i>	c ₁
a recibirme, débiles,	¿rima visual o en caída?
como <i>abejas</i> .	c ₁
(“Las violetas”, pp. 18-19)	
¡Mañanitas preciosas	c ₁
En que me leía al Dante,	x
Pinos verdes, pinos <i>rosas</i> !	c ₁
“Los de Chiassi en la ribera”	a ₂
Daban a los pinos míos	x
Reminiscentes <i>hojuelas</i> .	a ₂
(“Otros pinos”, p. 22)	
Este árbol ya no parece un <i>árbol</i> .	A ₁
Lo han dejado sin brazos, sin <i>cabeza</i> .	A ₂
Mira con solo un ojo, desmochado,	A ₁
las casas bien guardadas tras las <i>verjas</i> .	A ₂
Por la noche parece un <i>espantajo</i>	C ₁
y cuando la luz cruda lo <i>atraviesa</i>	C ₂
ni la piedad se queda entre los <i>gajos</i>	C ₁
que, arbolados, mecjan la <i>tristeza</i> .	C ₂
(“Árbol podado”, p. 25)	

2. Mezcla de rimas estróficas con alternancias de versos con rima consonante con otros versos con rima asonante o viceversa. De modo general, hay expectativas de rimas equivalentes, o sea, se espera que el verso impar o par asuene o consuene con su equivalente impar o par, o que, en una estructura de cuarteto o redondilla, por ejemplo, se espera que el verso primero asuene o consuene con el cuarto y que el segundo asuene o consuene con el tercero. Las rimas asonantes pueden disonar por un fonema (cambio, adición o sustracción):

Carrero y terco vive en el <i>meollo</i>	C ₁
de la jornada. Aún durmiendo <i>ronca</i> .	A ₂
Y antes que el gallo, yérguese a su <i>monda</i>	A ₂
claridad, polifemo de su <i>escollo</i> .	C ₁

(“Reloj de guajira”, p.16)

Un árbol al que llaman florentino	C ₁
de tronco fuerte y de follaje <i>leve</i>	A ₂
me dijo esta mañana: ¿ves el fino	C ₁
hojeo que se crispa al sol que <i>mece</i>	A ₂

(“Un árbol al que llaman Florentino”, p. 53)

Las rimas asonantes también pueden disonar por más de un fonema:

Aquél que está de espaldas, por el Bar	C ₁
Trío ya anda, aquél, el saco <i>enorme</i>	A ₂
le cuelga por detrás, el vapulear	¿C ₁ visual?
de la miseria, el hombrecillo, el <i>hombre</i> .	A ₂

(“En Neptuno”, 2, p. 106)

Cierto que amé en los días de <i>invierno</i>	A ₁
cerrar la casa y escuchar a solas	C ₂
retemblar en las páginas las olas,	C ₂
doblar las hojas del paseo <i>inmenso</i> .	A ₁

(“Lo que tú me das”, p. 188)

Ay de los que han entrado en la <i>intemperie</i>	A ₁
De la ola desierta, empecinada,	C ₂
La cuna del principio, transformada,	C ₂
Rota en fragmentos de obediencia <i>hiriente!</i>	A ₁

(“Ay de los que han entrado en la intemperie”,
1, p. 253)

3. Mezcla de rima estrófica con alternancias sin expectativas de equivalencia de rima. Es el caso contrario del anterior. Nos referimos aquí a aquella mezcla en la que se sustituye por una rima asonante allí donde se esperaba una rima consonante, o viceversa. Es, a nuestro juicio, lo más logrado por García-Marruz, en materia de libertad de rimas. Dentro de este último grado, también pudieran establecerse sub-gradaciones en el empleo de la rima mezclada según el volumen o cantidad que se emplee de un tipo de

rima u otro en un texto. Aquí señalaremos tres sub-grados: más asonante *versus* menos consonante; más consonante *versus* menos asonante; asonante y consonante equilibradas. Dejamos tres ejemplos:

3.1. Asonante (+) vs. consonante (-)⁵⁰: en este primer ejemplo, un soneto con rima asonante mayoritaria, no se esperan las dos únicas rimas consonantes *poesía* y *fría* en los versos 9 y 11 respectivamente. La rima consonante queda, pues, incluida como un caso de la asonante:

Al fondo, la tropilla de los <i>niños</i>	A ₁
negros que juegan con los hijos <i>nuestros</i> .	A ₂
El poniente suntuoso que hace <i>ricos</i>	A ₁
a los estropeados <i>gallineros</i> .	A ₂
Allí sestea humildemente el <i>perro</i> .	A ₂
Allí ronda, no anda, el gato <i>altivo</i> .	A ₁
La gallina allí ampara a sus <i>polluelos</i> .	A ₂
Se comparó con ella todo un <i>Cristo</i> .	A ₁
Los que engendran por siempre la <i>poesía</i>	C ₃
no son los que la hacen. Hizo el <i>reino</i>	A ₂
el abuelo que hoy duerme, no en la <i>fría</i>	C ₃
tierra del cementerio, si en los <i>pinos</i>	A ₁
que sembró para todos, y en el <i>tierno</i> ,	A ₂
hondo, entrañable, generoso <i>olvido!</i>	A ₁

(“Arroyo naranjo”, 5, p. 212)

3.2. Asonante (-) vs. consonante (+)⁵¹: el segundo ejemplo es el caso contrario, un soneto con rimas consonantes en cuyo esquema de rimas no se esperan los versos 10 y 13 asonantados con *caballero* y *muerto* respectivamente:

⁵⁰ Otros ejemplos: “La vieja bata rosada”, p. 113; “Rostros de niños”, 3, p. 166; “Lo que tú me das”, p. 188; “Arroyo naranjo”, 1, p. 209; “Homenaje a Keats”, 7, p. 237; “Quién fuera como el fuego que está siempre”, p. 256; “Sonetos del penitente”, 2, p. 257.

⁵¹ Otros ejemplos: “Décimas a Seboruco”, primera estrofa, p. 32; “En Neptuno”, 1, p. 105; “A un periódico roído por el tiempo”, p. 209; “A la elevación de la hostia”, 2, p. 251; “A la elevación de la hostia”, 3, p. 252.

La estatua de Don Álvaro en la <i>noche</i> mortal está, no importa el claro <i>día</i> .	C ₁ C ₂
¡Fuera espanto del moro en <i>villanía</i> voluptuosa viviendo! Que el <i>derroche</i>	C ₂ C ₁
de arcadas de rumores encantados no enervan al varón que a mil <i>batallas</i> de espíritu o de sangre fue <i>avezado</i> y el filtro del hechizo duro <i>estalla</i> .	C ₃ C ₄ C ₃ C ₄
Espanto fue de la <i>piratería</i> inglesa en alto y recio caballero. Hoy, jóvenes, reímos de su <i>hazaña</i> .	C ₅ A ₆ C ₄
¡No hagamos burla de una estatua! <i>Ría</i> quien no sepa que el héroe es ese muerto que se vuelve a morir y salva a <i>España!</i>	C ₅ A ₆ C ₄

(“Soneto académico para la estatua de don Álvaro”, p. 361)

3.3. Asonante (=), consonante (=)⁵²: en este tercer ejemplo, las 6 rimas asonantes casi equilibran en número con las 8 rimas consonantes:

Hablar de la cocina, los abuelos fogones junto a las rotas hornillas del gas, de sus variados fuegos, y de la vieja, acogedora silla	A ₁ C ₂ A ₁ C ₂
de tomar el café: allí es el habla más familiar, allí la lenta tarde cuela despacio, aromosa arde, rumora entre las desiguales tazas.	A ₃ C ₄ C ₄ A ₃
Hace bella la llama el reverbero. Otro el paisaje al fondo. Está María entre los coloniales fregaderos.	C ₁ C ₅ C ₁
Allí Román, el caballero negro.	A ₁

⁵² Otros ejemplos: “Un árbol al que llaman Florentino”, p. 53; “Su día feliz”, p. 79; “Telas”, p. 104; “En Neptuno”, 2, p. 106; “El peso de las cosas en la luz”, p. 108; “A la luz de la mañana”, p. 250; “Sonetos del penitente”, 3, p. 258; “Confín”, 2, p. 276; “Los contrarios”, p. 320.

Allí los que sustentan la poesía⁵³. C₅
 Allí el parco rumor de los pequeños. A₁
 (“Arroyo naranjo”, 4, p. 211)

Hasta aquí los ejemplos de rima libre en aquellas gradaciones que hemos creído entrever, aunque pudieran hallarse otras.

Una vez expuestas las posibles gradaciones, pasamos a pensar, como anunciamos, todas las variantes de esquemas de rima libre en la tabla que sigue. Solo nos queda acotar que, como en Lezama, al aumentar la sistematicidad nos vemos obligados a prescindir de los textos por razones de espacio. Es obvio que, para una comprensión efectiva de lo que exponemos en esta tabla se hace necesario acompañar los esquemas con los textos de la edición que aquí seguimos

N.	POEMA Y NÚMERO DE PÁGINA	ESQUEMA DE RIMA LIBRE
1	“Reloj de guajira” ⁵⁴ , p. 16	I ₁ C ₂ C ₂ II ₁ C ₁ A ₃ A ₃ C ₁ A ₄ XA ₄ II ₁ A ₄ I ₁
2	“Las violetas” ⁵⁵ , p. 18	xa ₁ xa ₁ xa ₁ xa ₁ xa ₁ xi ₁ xa ₁ xii ₁ xa ₁ xa ₁ xii ₁ xa ₁ xi ₁ xc ₁
3	“El sauce”, p. 19	xc ₁ a ₂ a ₂ a ₃ c ₁ a ₄ a ₄ a ₅ xa ₃ xixi ₁ xxa ₆ xa ₆ a ₆ a ₇ xii ₇ xxii ₇ c ₆ a ₇ a ₆ a ₆ c ₆
4	“Otros pinos”, p. 22	a ₁ xa ₁ c ₂ xc ₂ a ₃ xa ₃ c ₂ xc ₂
5	“Árbol podado”, p. 25	a ₁ A ₂ A ₁ A ₂ C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ A ₃ A ₄ C ₃ A ₄ C ₃ A ₂ XA ₂
6	“Décimas” ⁵⁶ , p. 27	c ₁ c ₂ c ₂ c ₁ c ₃ c ₂ c ₄ c ₂ c ₁ a ₂ a ₂ c ₁ a ₃ a ₄ c ₅ c ₅ a ₄ a ₁ a ₂ a ₁ a ₁ a ₃ c ₄ c ₂ c ₄ a ₁ a ₂ a ₁ a ₃ a ₄ c ₅ c ₅ c ₄ c ₁ a ₂ a ₂ c ₁ c ₃ c ₃ a ₄ c ₅ a ₄ c ₁ c ₂ c ₂ c ₁ a ₃ a ₄ c ₅ c ₅ a ₄ c ₁ c ₂ c ₂ c ₁ c ₃ c ₃ a ₄ c ₅ c ₅ a ₄ a ₁ c ₂ c ₂ a ₁ c ₃ c ₃ a ₄ c ₅ c ₅ a ₄ a ₁ a ₂ a ₁ a ₂ a ₃ a ₁ a ₁ a ₄

⁵³ Nótese que, aunque marcamos las rimas de subíndice 5 como consonantes (*María y poesía*), a su vez asuenan con las rimas consonantes de subíndice 2 del primer cuarteto (*hornillas y silla*).

⁵⁴ En este soneto, los versos 1, 4, 5, 8, 12 y 14 asuenan en –oo según indica el subíndice 1, aunque, a su vez, los versos 5 y 8 consuenan entre ellos con la terminación –ollo tal como lo señalamos con la C mayúscula. Por otro lado, dentro del conjunto de asonancias del poema, son rimas idénticas los respectivos versos 1 y 14, 4 y 12, señaladas con la I y II.

⁵⁵ Se observará en la última estrofa la coincidencia visual, más allá del acento esdrújulo, de vocales y consonantes de las palabras *pueriles* y *débiles*.

⁵⁶ La primera décima de esta serie no contiene rima libre.

7	“Jácara para terminar”, p. 30	$c_1c_2c_2c_1c_3c_3a_4a_4a_5a_6a_5a_6$
8	“Décimas a Seboruco” ⁵⁷ , p. 32	$a_1c_2c_3c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$ $a_1c_2c_3a_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$ $c_1c_2c_2c_1c_1c_3c_3c_2c_2c_1$ $a_1c_2c_2c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$ $c_1c_2c_1c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_1$ $c_1c_2c_2c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$ $c_1c_2c_1c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$ $a_1c_2c_1c_1c_1c_3c_3c_4c_4c_3$
9	“Un provinciano”, p. 35	$xc_1a_2c_1a_2c_3a_2xa_4xa_4c_1a_4c_1a_4$
10	“El presidente”, p. 48	$c_1c_2c_1c_2xa_3xa_3c_4a_1c_4xc_5a_6c_5xa_7xa_7$ a_6xa_6
11	“Un árbol al que llaman Florentino”, p. 53	$C_1A_2C_1A_2A_2A_1A_2A_1C_3A_1C_3C_4C_3C_4$
12	“Tercetos informales” ⁵⁸ , p. 60	$c_1xc_1a_2c_2a_3xa_3a_4a_4a_5xa_5c_6xc_6a_3xa_3$ $c_7a_7c_8a_9c_8c_9xc_9a_3xa_3a_9xa_9c_{10}xc_{10}$ $c_{11}a_9c_{11}c_9xc_9c_{12}xc_{12}c_9ac_9c_{13}a_9c_{13}c_5xc_5$
13	“Cuando tus manos se quedaban en reposo” ⁵⁹ , p. 79	$I_1XXII_2A_3C_2XC_2XII_2XII_2I_1A_2A_3A_2$
14	“Su día feliz”, p. 79	$A_1A_2A_1A_2A_3C_4C_4A_3I_4C_5A_6C_5A_6I_4$
15	“Año veinte”, p. 99	$Xa_1xa_1XA_1a_1xa_1xc_1xa_1xc_1A_2a_1A_2a_1$
16	“Telas” ⁶⁰ , p. 104	$C_1A_2A_2C_1A_3C_4C_4A_3C_2A_4C_1A_4I_5$
17	“En Neptuno”, 1, p. 105	$I_1C_2I_1C_2C_1C_2C_2C_1A_3C_4A_3C_5C_4C_5$
18	“En Neptuno”, 2, p. 106	$C_1A_2C_1A_2C_1A_3A_3C_1A_4C_5A_4C_5A_4A_5$
19	“En Neptuno”, 3, p. 106	$C_1A_2C_1A_2C_2A_3A_3C_2C_4A_5C_4C_6A_5C_6$
20	“En Neptuno” ⁶¹ , 4, p. 107	$C_1A_2A_2C_1C_1C_3A_3C_1C_3XC_3C_4C_3C_4$

⁵⁷ En la sexta décima de esta serie los versos consonantes 1, 4 y 5 asuenan con los versos consonantes 6, 7 y 10.

⁵⁸ Se observará las posibles rimas visuales, desligadas del acento: *cercano*, *desorejado*, *éban*, *machetazo*, *ralo*, *palo* y *barbería*, *arauca*.

⁵⁹ Se observará en este poema constituido por cuartetos que, como indica el subíndice 2, los versos consonantes 6 y 8 con la terminación *-illa* asuenan con los versos de rima idéntica 4, 10 y 12, y con los versos asonantes (*-ia*) 14 y 16.

⁶⁰ Se observará en este soneto que, aunque en el esquema riman en asonante las terminaciones de los cuartetos *manta*, *infancia* (vv. 5, 8) con las terminaciones de los tercetos *sabias* y *cándidas* (vv. 10, 13), García-Marruz coloca en posición cercana a *sabias* la rima idéntica todavía (vv. 12 y 14), generando una rima visual.

⁶¹ Se observará que, aunque hayamos señalado la terminación del verso 10 en *disolviendo* como disonante (X), lo cierto es que, en relación con las terminaciones respectivas en *despertando* y *temblando* de los versos 12 y 14, coinciden tanto en la forma no personal del verbo, el gerundio, como en las consonantes y la vocal que caracterizan esta forma *-ndo*.

21	“El peso de las cosas en la luz”, p. 108	$C_1A_2A_2C_1C_1C_2C_2A_1A_1C_3A_1A_1C_3A_1$
22	“La vieja bata rosada”, p. 113	$A_1A_2A_3C_2XC_2A_1XC_2A_3XXA_3A_2$
23	“Palabras para el otoño”, 2 ⁶² , p. 130	$C_1A_2C_1A_3A_3XXXXA_3XA_3A_2$
24	“Palabras para el otoño”, 3, p. 131.	$C_1C_2C_2C_1C_2C_1A_1C_2C_2C_1C_2C_3A_1C_3$
25	“Rostros de niños”, 2, p. 165	$A_1I_2A_1I_2XC_3A_3C_3$
26	“Rostros de niños”, 3, p. 166	$A_1A_2A_2A_2A_2A_3A_3A_2C_4A_1C_4C_4XC_4$
27	“Monólogos” ⁶³ , 8, p. 180	$C_1C_2C_2A_1C_1C_1C_1A_1C_1A_3A_4A_3A_4$
28	“Lo que tú me das”, p. 188	$C_1A_2C_1A_2A_2C_3C_3A_2A_2A_3A_2A_2A_3A_2$
29	“A un periódico roído por el tiempo”, p. 209	$C_1C_2C_2C_1C_1XC_1C_3A_3C_4C_3C_4A_3C_4$
30	“Arroyo naranjo” ⁶⁴ , 1, p. 209	$A_1C_2C_2A_1A_1C_2C_2A_1A_3C_2A_3C_2A_2C_2$
31	“Arroyo naranjo”, 2, p. 210	$A_1C_2C_2A_1C_3A_4A_4C_3C_5XC_5C_4XC_4$
32	“Arroyo naranjo”, 3, p. 211	$A_1C_2C_2C_1C_1C_3C_3A_1A_4XA_4A_4XA_4$
33	“Arroyo naranjo”, 4, p. 211	$A_1C_2A_1C_2A_3C_4A_3C_1C_5C_1A_1C_5A_1$
34	“Arroyo naranjo”, 5, p. 212	$A_1A_2A_1A_2A_2A_1A_2A_1C_3A_2C_3A_1A_2A_1$
35	“Nos reuniremos en la esmeralda”, p. 217	$I_1A_2A_1A_2A_1A_2II_3II_3C_4A_3C_4A_1A_2I_1$
36	“Homenaje a Keats”, 4, p. 235	$A_1XC_2A_1XC_2A_3XC_1XXC_1XA_3$
37	“Homenaje a Keats”, 7, p. 237	$XA_1XA_2A_1A_2C_2XXXXA_3XC_2A_1C_2A_1A_2A_3$
38	“Ánima viva”, 2, p. 243	$xA_1A_2A_1XA_1XA_1XA_1A_1XA_2A_1$
39	“Ánima viva”, 4, p. 244	$i_1II_2I_1II_2A_3A_4A_3A_4A_4A_4A_4A_4A_4$

⁶² Se observará en este poema de trece versos que, a pesar del acento esdrújulo en *pétalo* (v. 11), se encuentra en posición inmediata a las palabras *escaso* y *alzando* (vv. 10, 12), suscitando la rima. Dada la ausencia de rimas del texto, parecen rimar también *abandonadas* (v. 2) y *lámparas* (v. 13) a pesar de la distancia de más de 10 versos.

⁶³ Se observará en este soneto que, como indica el subíndice 1, los versos consonantes 1, 8 y 10 consuenan en *-al* y a su vez asuenan con los versos 5, 6, 7 consonantes en *-ar*.

⁶⁴ Se observará en este soneto que, como lo indica el subíndice 2, los versos consonantes 2, 3 y 6 con terminación en *-adas* asuenan con los versos consonantes 7 y 10 con terminación en *-aba* y todos estos asuenan con los versos 12, 13 y 14 del último terceto.

40	“Ánima viva”, 5, p. 245	$x A_1 A_2 A_3 A_4 A_5 A_6 A_7 A_8 C_2 A_1 C_2$ y $A_1 C_2 A_3 A_4 A_5 C_3 C_2 A_4 A_5 A_6 C_2 A_3 C_2$
41	“A un niño sepultado en una cueva...”, p. 246	$A_1 A_2 A_1 A_2 C_1 A_2 A_2 C_1 A_1 X A_1 C_1 A_1 A_1$
42	“Ya ante mí sola estás, tú, la más cruenta”, p. 248	$XX A_1 C_2 X X C_1 X C_2 C_1 C_2 A_3 C_1 A_3$
43	“No avanza la ola siempre: retrocede”, p. 249	$A_1 A_2 C_3 A_2 A_4 A_1 X A_2 C_3 C_4 A_5 X C_4 A_5$
44	“A la luz de la mañana”, p. 250	$C_1 C_2 C_2 C_1 A_3 A_1 A_1 A_3 A_4 C_2 A_4 A_2 A_4 C_2$
45	“A la elevación de la hostia” ⁶⁵ , 1, p. 251	$C_1 C_2 C_2 C_1 C_1 C_2 C_1 C_2 C_2 C_3 A_4 C_2 C_3 A_4$
46	“A la elevación de la hostia”, 2, p. 251	$C_1 C_2 C_3 C_2 C_3 C_4 C_1 C_4 C_2 C_4 C_2 C_4 C_2 X$
47	“A la elevación de la hostia”, 3, p. 252	$C_1 C_2 C_2 C_1 C_1 C_2 C_2 C_1 C_3 A_4 C_3 A_5 A_4 A_5$
48	“A la elevación de la hostia”, 4, p. 252	$C_1 C_2 C_2 C_1 C_2 A_1 C_2 C_1 C_1 C_3 C_1 C_1 C_3 C_1$
49	“Ay de los que han entrado a la intemperie” ⁶⁶ , p. 253	$A_1 C_2 C_2 C_1 C_1 C_2 A_1 C_2 C_2 A_3 C_2 C_2 A_3 C_2$
50	“Ya viene presto el can que de mi vida”, p. 255	$C_1 C_2 C_2 C_1 C_2 A_1 A_2 C_1 C_1 C_3 C_1 C_3 C_1 A_3$
51	“Pues habrá de venir, señor, la hora” ⁶⁷ , p. 255	$C_1 C_2 C_2 C_1 C_1 C_2 C_2 C_1 C_1 A_3 C_1 A_4 A_3 A_4$
52	“Quién fuera como el fuego que está siempre”, p. 256	$A_1 I_2 A_2 A_1 A_3 I_2 A_3 A_2 C_1 A_4 C_1 A_4 X A_4$
53	“Sonetos del penitente”, 1, p. 257	$A_1 C_2 C_2 A_1 C_1 C_2 C_2 C_1 C_3 A_4 C_3 C_5 A_4 C_5$
54	“Sonetos del penitente”, 2, p. 257	$C_1 A_2 A_2 C_1 A_2 A_1 A_2 A_1 C_2 A_1 C_2 A_1 A_2 A_1$
55	“Sonetos del penitente”, 3, p. 258	$A_1 A_2 A_1 A_1 X C_3 A_2 C_3 C_1 C_4 A_3 A_3 C_4 C_1$

⁶⁵ Se observará que, aunque los versos 1 y 4 con terminación *-ubes* y los 5 y 7 con terminación *-uyes* consuenan respectivamente, asuenan entre ellos en *-ue*. A su vez, los versos 2, 3, 6 y 12 consuenan en *-io*, aunque asuenan con los versos 8 y 9, que al mismo tiempo consuenan entre ambos en *-ido*.

⁶⁶ Se observará que en este soneto, como indica el subíndice 2, los versos 2, 3, 6, 8, 12 y 14 consuenan en *-ada* y a su vez asuenan con los versos 9 y 11 que consuenan en *-aga*.

⁶⁷ Se observará que, como en casos anteriores, los versos consonantes 1, 4, 5 y 8 con terminación en *-ora* asuenan con los también versos consonantes 9 y 12 con terminación en *-ola*.

56	“No juzgues mis errores, hijo mío”, p. 259	I ₁ C ₂ C ₂ C ₁ A ₁ A ₃ C ₁ A ₃ A ₄ A ₅ A ₄ C ₁ A ₅ I ₁
57	“Quiero escribir con el silencio vivo”, p. 259	I ₁ A ₂ I ₁ A ₂ C ₃ A ₄ A ₄ C ₃ C ₅ C ₃ C ₆ C ₅ A ₃ C ₆
58	“Esa espuma que se rompe” ⁶⁸ , p. 269	xc ₁ xa ₁ xc ₁ xa ₁ xc ₁ xa ₁ xc ₁ xc ₁ xa ₁ xa ₁
59	“Confin”, 2, p. 276	C ₁ A ₂ C ₁ A ₂ C ₃ A ₂ C ₃ A ₂ C ₁ A ₃ A ₃ C ₁
60	“Lleva en el pecho el héroe”, p. 283	xc ₁ xc ₁ a ₁ c ₂ xc ₂ c ₂ a ₃ xa ₃
61	“El niño perdido y hallado en el templo”, p. 295	a ₁ c ₂ c ₃ c ₄ c ₄ c ₂ a ₃ c ₃ c ₃ c ₆ c ₄ c ₆ c ₅ c ₆ xc ₆ c ₅ c ₇ a ₁ c ₇ a ₁ a ₂ xx a ₁ a ₂ a ₂ c ₆ c ₂ c ₆ c ₂
62	“La anunciación”, p. 297	xa ₁ xa ₁ xa ₂ xa ₂ a ₁ c ₂ xc ₂ a ₁ c ₃ c ₂ c ₃ c ₄ a ₂ a ₂ xc ₄ xa ₄ c ₄ c ₁ xa ₁ a ₅ a ₆ c ₆ a ₆ a ₅ a ₁ a ₇ a ₁ a ₁ a ₈ xa ₈
63	“Los contrarios”, 1, p. 320	C ₁ A ₂ C ₁ A ₂ A ₃ C ₄ A ₃ C ₄ A ₅ A ₆ C ₇ A ₅ A ₆ C ₇
64	“Pequeñas canciones”, 27, p. 340	c ₁ c ₁ c ₂ c ₂ xxxc ₃ c ₃ a ₃
65	“Los olivos”, p. 351	c ₁ xc ₁ a ₂ a ₁ c ₁ a ₃ xa ₁ a ₂ a ₃ c ₁ a ₁ xc ₁ a ₁ a ₃ c ₁
66	“A la estatua de don Crispín...”, p. 360	C ₁ C ₂ C ₁ C ₂ C ₃ C ₄ C ₄ C ₃ A ₄ A ₅ A ₄ C ₆ A ₅ C ₆
67	“Soneto académico para la estatua...” ⁶⁹ , p. 361	C ₁ C ₂ C ₂ C ₁ C ₃ C ₄ C ₃ C ₄ C ₂ A ₅ C ₄ C ₂ A ₅ C ₄

¿Qué saldo nos deja la tabla anterior?

En primer lugar, como venimos recalcando, el primer resultado es la alta frecuencia en el empleo de la rima libre o mezclada, es decir, su sistematicidad. En los 226 poemas del poemario *Visitaciones* de García-Marruz detectamos, como la tabla lo indica, 67 poemas con variantes de rima mezclada de diverso grado, para un 29,64%, o sea, casi la tercera parte del libro.

He aquí otros puntos de interés relativos al empleo de la rima en los que no podemos extendernos pero los que serían conveniente dejar anotados.

Rima idéntica: de los 67 poemas estudiados, 16 contienen rimas idénticas (23, 8%), una frecuencia bastante alta para un

⁶⁸ Se observará que los versos consonánticos 2, 6 y 10 con terminaciones en *-arios* asuenan con los versos consonánticos 8, 14 y 16 con terminaciones en *-ado*, además de asonar con el resto de los versos pares 4, 12, 18 y 20.

⁶⁹ Se observará que, como en otros casos, los versos consonantes de los cuartetos 6 y 8 con terminaciones en *-alla* asuenan con los también versos consonantes 11 y 14 con terminaciones en *-aña* de los tercetos.

recurso más bien percibido como defecto normativo, lo que certifica de algún modo las intenciones renovadoras de García-Marruz en materia de rima.

Ausencia de rima en un contexto no versolibrista: en García-Marruz la mezcla de rimas no solo concierne a las rimas asonante y consonante sino también a la ausencia de rima (34 poemas del total estudiado, 50,74%), por lo que hay versos disonantes allí donde no se esperan, o sea, en un contexto poemático no propiamente versolibrista, como en el caso de los sonetos en los que a menudo García-Marruz deja uno o dos versos disonantes o sin rima⁷⁰. La integración de la falta de rima o verso disonante constituye el complemento renovador, pues no solo se mezclan las rimas asonante y consonante, sino que también se mezcla o se integra a esta libertad su negación o ausencia. Es, por tanto, un elemento más que apunta a la intención de renovación de García-Marruz.

Rimas visuales: se trata de un elemento minoritario, pero que viene a reforzar la ya evidente voluntad de García-Marruz de socavar los pilares sobre los que se funda la preceptiva en lo que concierne a la rima. En varios poemas notamos que se colocan palabras que, por razones normativas, no riman, pero que al colocarlas en posiciones cercanas generan cierta expectativa de rima. Las hemos llamado rimas visuales, puesto que, como sabemos, existen en otras lenguas y están basadas precisamente en la coincidencia o el parecido de las palabras finales de los versos⁷¹. Dos ejemplos: *pueriles*, *débiles* en “Las violetas”, pp. 18-19, y *ébano*, *cercano*, *desorejado*, *machetazo* en “Tercetos informales”, pp. 60-62⁷².

Renovación del soneto: de los 67 poemas estudiados, 46 de ellos son sonetos, casi el 70%. Como decíamos sobre los sonetos

⁷⁰ Véase la tabla. Ejemplos: “En Neptuno”, 4, p. 107; “Rostros de niños”, 3, p. 166; “A un periódico roído por el tiempo”, p. 209; “Arroyo naranjo”, 2 y 3, p. 210, 211; “Ánima viva”, 5, p. 245; “A un niño sepultado en una cueva...”, p. 246; “No avanza la ola siempre: retrocede”, p. 249; “A la elevación de la hostia”, 2, p. 251; “Quién fuera como el fuego que está siempre”, p. 256; “Sonetos del penitente”, 3, p. 258.

⁷¹ Sobre las rimas visuales en italiano y en inglés, véase TORRE, Esteban. *Métrica española comparada*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014. 5ta reimpresión, pp. 60-61.

⁷² Para otros ejemplos, recomendamos volver sobre las notas de la tabla de esquemas de rima libre expuesta más arriba.

de Lezama, de los porcentajes anteriores podemos intuir que García-Marruz no solo renueva en materia de rima, sino que, y esto es aún mejor, a través de las innovaciones en materia de mezcla de rima, renueva el soneto sin que por ello atente contra el metro y estructura de esta composición, lo que ha sido práctica innovadora común, para nada reprochable, desde Darío hasta hoy. Siguiendo la idea central de Almanza, García-Marruz, lejos de una iconoclasia formal métrica o estrófica, más bien obedece concienzudamente al soneto, salvo que lo revoluciona allí adentro, casi sin que se note y donde menos se esperaba, en la rima. Los sonetos de García-Marruz, marcados por la sistemática y múltiple combinatoria de rima asonante y consonante, deberían ser atendidos como innovaciones en este tipo de composición⁷³. Puestos de conjunto acusan una variabilidad asombrosa, aquella que le negaban por agotamiento combinatorio las rimas asonante y consonante –mucho menos la ausencia de rima–, y que solo la libertad de la mezcla de rimas ha podido devolverle.

3. Rafael Almanza Alonso

Llegamos así al tercer y último de los poetas que vamos a tratar. Rafael Almanza Alonso publicó en 2014 su himnario *HymNos*⁷⁴. De este extenso volumen, por el uso que hace de la rima libre, nos interesa el himno *Anual*. Tal como su nombre lo indica, el poema reproduce el período de 365 días de un año, es decir, el tiempo que toma la tierra en dar la vuelta al sol. En efecto, sus 365 endecasílabos son el resultado de 52 estrofas de 7 versos o séptimas, o sea, 364 versos, más la última estrofa 53 y a la vez único verso 365. Las séptimas de Almanza siempre incluyen un verso disonante en cualquiera de las siete posibles posiciones⁷⁵. La rima, como veremos, es mayoritariamente libre,

⁷³ Como en Lezama, no solo el soneto, como composición, sale beneficiado con el empleo de la rima libre o mezclada, sino que también la estrofa nacional cubana, la décima, recibe sus beneficios. Véase, en ese sentido, las ganancias de los poemas citados en la tabla, *Décimas* (p. 27) y *Décimas a Seboruco* (p. 32), con sus respectivos esquemas de rima libre de variada combinatoria.

⁷⁴ ALMANZA, Rafael. *HymNos*. Miami: Ediciones Homagno, 2014. Seguimos esta edición para las citas que siguen.

⁷⁵ Las estrofas de siete versos son “semanas” y el verso sin rimas corresponde al día de descanso, según aclara gentilmente el poeta Almanza en carta a este autor. Por

y encontramos a menudo además rimas interestróficas, es decir, rimas que conectan una estrofa con la anterior o la siguiente dando unidad al conjunto⁷⁶.

Es justo decir, antes de exponer su empleo de la rima libre, que Almanza no solo se limita como crítico a señalar en el artículo citado más arriba el empleo de este tipo de rima, sino que lo convierte en un recurso propio y, aún más, lo sistematiza. Es importante destacar esto porque algunos elementos detectados en García-Marruz los volveremos a encontrar en este himno, aunque de otro modo. Tal es el caso, en primer lugar, del empleo de la mezcla de rimas. En segundo, la colocación sistemática de un verso disonante como caso de ausencia de rima –que observamos en los sonetos de García-Marruz– y, por último, la continuidad u obediencia a la tradición métrica y estrófica. Se aleja de García-Marruz en la aplicación de la rima libre a

otro lado, la propia riqueza combinatoria de rima libre de las séptimas de Almanza evidenciará que no ha habido intención por parte del autor de respetar la estructura normativa de esta estrofa (ABAB:CBC). Sin embargo, convendrá destacar que las combinaciones de los esquemas de rima de estas estrofas, lejos de desarticlar el enlace entre cuarteto y terceto, muestran una alta frecuencia (35 séptimas, 66%) de al menos un verso del terceto rimado con uno o varios versos del cuarteto.

⁷⁶ El uso de esta estrofa con rima libre o mezclada es de por sí novedoso. Como indican muchos tratadistas, la estrofa de siete versos endecasílabos o séptima ha sido poco utilizada en la poesía española. Navarro Tomás menciona su origen provenzal, compuesta por un cuarteto y terceto en la que al menos un verso del terceto rima con versos del cuarteto. Con este mismo esquema de rimas (ABA-B:CBC) es resucitada por Dionisio Ridruejo en su poema *Adolescencia* y al final del poema *18 de julio* de Rafael Alberti. Véase NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. La Habana: Instituto del Libro, Edición Revolucionaria, 1968, p. 464, y DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Diccionario...*, cit., pp. 380-381. Con otro esquema de rimas (XAXABXB) había sido empleada con anterioridad por Darío, según señala QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013, p. 112 y, en cuanto al esquema de rima, Quilis norma que tres versos no pueden ir seguidos con la misma rima. Antes de Darío, Zorilla había cultivado esporádicamente hasta 15 tipos de séptima, con rimas alternas y en muchos casos heterométricas (9A-9B-9A-9B:9C-9C7x; 10A-10A-10B-10C:11A-7b-11C), según indica PARAISSO, Isabel: *La métrica española en su contexto...*, cit., pp. 260, 263. En la poesía contemporánea la utiliza, sin rima o en endecasílabos blancos, Jorge Guillén en los epigramas de *Final*, Antonio Carvajal con el esquema clásico ABAB:CBC y con particular libertad de rimas asonantes, consonantes y versos disonantes, como advertíamos al inicio, Emilio Ballagas en el poema *Nocturno y Elegía* de su libro *Sabor eterno* (1939), según consignan VARELA MERINO, E., MOIÑO SÁNCHEZ, P. y JAURALDE POU, P.: *Manual de Métrica Española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005, pp. 349-350.

una estrofa poco utilizada como la séptima, así como el empleo de tal recurso, creemos por primera vez, en el poema largo o extenso⁷⁷. Así, la paradoja de la libertad obediente es quizá la mayor influencia de García-Marruz en la poesía de Almanza, cuestión que trasciende la mera idea y aterriza, como vimos en García-Marruz y veremos en Almanza, en la forma poética.

Como habíamos anotado previamente, la rima libre en el himno *Anual* se encuentra en buena parte de las 52 estrofas (34 séptimas, 65,3%). La última estrofa-verso 53 se encadena a través de la rima asonante a la última séptima. Antes de exponer la tabla resumen con los esquemas de rima libre encontrados en este poema, nos gustaría hacer unas mínimas observaciones y aportar algunos ejemplos⁷⁸.

La rima libre o mezclada se manifiesta en *Anual* en dos modalidades. La primera es aquella en la que, como en el caso de García-Marruz, alternan las rimas asonantes y consonantes con expectativas, o sea, se espera que el verso impar o par sea consonante o asonante y viceversa. Se comportan de este modo los esquemas de rima de 40 séptimas. La primera séptima puede servir de ejemplo:

I

Déjame ver la primavera, el <i>pulso</i>	A1	(asonante impar en -uo)
Que endereza mi sangre, que me llama	X2	
A fiesta y perfección: sufre mi <i>rumbo</i>	A1	(asonante impar en -uo)
Que en el daño de estar ha sido <i>escrito</i> :	A3	(asonante par en -io)
Miro la luz del ser, pero no estoy	C4	(consonante impar en -oy)
En su diamante universal <i>ungido</i> .	A3	(asonante par en -io)
Déjame actuar la primavera <i>hoy</i> ⁷⁹ .	C4	(consonante impar en -oy)

⁷⁷ Todos los himnos de Almanza son casos de poemas extensos. Sobre el poema extenso o la extensión del poema como criterio clasificatorio, véanse, por ejemplo: GRAÑA, María Cecilia: "Entre la piedra y el agua: la 'genericidad' de los poemas largos". *Cuadernos americanos*, 2011, 138, pp. 65-97; MESA GANCEDO, Daniel: "Errancia y mutaciones: *Las Encantadas* de Daniel Samoilovich". *Cuadernos americanos*, 2011, 138, pp. 175-204; MARTÍNEZ CANTON, Clara Isabel: "El poema largo en Antonio Colinas. 'Sepulcro en Tarquinia' y 'La tumba negra'". *Castilla. Estudios de Literatura*, 2014, 5, pp. 124-147.

⁷⁸ En la tabla se indicarán con asterisco (*) las séptimas sin rima libre.

⁷⁹ ALMANZA, Rafael: *HymNos*, cit., p. 365. Identificamos 40 estrofas con esta modalidad de rima libre.

La segunda modalidad consiste, como también vimos en García-Marruz, en la mezcla de rimas asonante y consonante sin que haya expectativas de rima, es decir, se trata de aquella mezcla en la que se sustituye por una rima asonante allí donde se esperaba una rima consonante, o viceversa. Veamos el siguiente ejemplo en la séptima 15:

XV

Tiene la entrega siempre una sonrisa	A8	(asonante impar en -ia)
Que no podemos evitar: nos crece	X9	
Del impulso de darse en la exquisita	A8	(asonante impar en -ia)
Razón indescifrable: nos liberta	A7	(asonante par en -ea)
De la ilusión de poseer el día.	C8	(consonante impar en -ia)
El egoísmo es aflicción, y enferma.	A7	(asonante par en -ea)
La entrega es fundamento de alegría ⁸⁰ .	C8	(consonante impar en -ia)

La rima en *Anual* cumple también con una función unitaria. En efecto, 42 séptimas, o sea, casi el 80% del poema, se entrelazan mediante lo que pudiéramos llamar rimas supraestróficas o interestróficas. Detengámonos en el siguiente ejemplo:

V

Cuerpo ceñido de mujer: la espalda	A2
Que dice el giro primordial, el ser	C12
De la hermosura en ascuas que me aguarda:	A2
Irme de mí a mi ser, mi ser mujer,	C12
Una distinta perfección <i>fraterna</i> :	X7
La idealidad de estar donde me habito.	A3
Cuerpo desnudo de mujer: destino.	A3

VI

Mi cuerpo antiguo ejercitado en hechos	A6
Mi norma en triunfo, la porfiada <i>huella</i>	A7
De mi cincel alegre en esta <i>greda</i>	A7
Que cuido y signífico, mi respeto	A6
Por la solemne forma que me <i>crea</i> ,	A7
El sello de mi hora que bendices,	X5
Mi cuerpo arcaico de varón, perfecto ⁸¹ .	A6

⁸⁰ *Ibid.*, p. 369. Identificamos las otras 12 estrofas con esta modalidad de rima libre: 2, 10, 11, 15, 17, 19, 21, 24, 26, 39, 40 y 49.

⁸¹ *Ibid.*, p. 366.

Hemos seleccionado con toda intención el ejemplo anterior porque nos permitirá poner de relieve otro de los elementos relativos a la función unitaria de la rima en *Anual* que nos resulta llamativo. Se trata del verso disonante que en cada séptima queda aparentemente liberado de la rima. Este verso, sin embargo, quedará enlazado mediante la rima en muchos casos (15 séptimas, 28%) a las estrofas que se encuentran antes o después de la séptima en la que tal verso se encuentra⁸². Además del ejemplo anterior, un caso particular es el del verso-estrofa final 365:

LII

Si yo le hablo al Amor, si yo pronuncio	A1
Su discurso que es fino y es constante,	C15
Si yo escucho a un Amor que es el Amante	C15
De la conversación en que me fundo,	A1
Es porque soy Amor secreto y bueno.	A6
Hable yo con Amor en Tierra y Cielo,	A6
Que yo hable de Amor si Él me responde.	X18

LIII

La insistencia del tiempo me dispone ⁸³ .	X18
--	-----

Por último, como hemos hecho con los poetas Lezama y García-Marruz, quienes emplean la rima libre con sistematicidad y por tratarse además de un poema “largo” o “extenso”, se nos hace imposible su completa exposición. Por otra parte, por la importancia que tiene para los fines de este trabajo, no nos parece tampoco conveniente no mostrar las potencialidades de la rima libre o mezclada en un poema extenso. Dejamos pues la tabla, o “mapa”, de los esquemas de rima libre, tal como lo hemos hecho en los casos anteriores, no sin antes volver a advertir que su eficacia como instrumento de estudio de la rima libre necesita obligatoriamente del texto⁸⁴.

⁸² Aunque no es objetivo de nuestro trabajo, queremos dejar anotado que es obvio que, con el empleo de séptimas como estrofas independientes pero dispuestas en serie, con esquemas de rima libre único para cada una pero a la vez anidados por rimas interestróficas y versos disonantes, se están cuestionando, a través de la rima, conceptos debatidos como el de verso aislado, estrofa y serie.

⁸³ ALMANZA, Rafael: *HymNos*, cit., p. 382.

⁸⁴ En la tabla hemos separado los cuartetos de los tercetos arbitrariamente para facilitar en análisis. En las séptimas de *Anual* tal separación no existe, aunque aprovechamos para hacer notar que en un pequeño número de estrofas del poema el verso final o los dos últimos versos se separan.

I	II	III*	IV	V	VI*	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
A ₁ X ₂ A ₁ A ₃	C ₃ A ₃ C ₃ C ₅	A ₇ A ₇ A ₆ A ₆	C ₉ C _{10C₉ C₁₀}	A ₇ C _{12A₂ C₁₂}	A ₆ A ₇ A ₇ A ₆	C ₇ X ₁ C ₇ A ₂	A ₁₃ A ₁₃ X ₇ A ₈	C ₄ C ₆ C ₆ C ₄	A ₁₁ C ₃ C ₃ A ₁₁	C ₈ A ₉ A ₉ C ₈	C ₁₁ A ₇ A ₇ C ₁₁	A ₆ C ₂ A ₆ C ₂
C ₄ A ₇ C ₄	X ₆ C ₅ C ₅	A ₈ X ₉ A ₈	X ₆ A ₁₁ A ₁₁	X ₇ A ₃ A ₃	A ₇ X ₅ A ₆	A ₂ A ₃ A ₃	C ₁₄ A ₃ C ₁₄	A ₅ X ₁₀ A ₅	A ₃ A ₁ X ₅	X ₁₁ A ₃ C ₈	A ₆ A ₆ X ₄	X ₈ A ₆ A ₆ A ₆
XIV*	XV	XVI*	XVII	XVIII*	XIX	XX*	XXI	XXII	XXIII*	XXIV	XXV	XXVI
A ₈ A ₆ A ₆ A ₈	A ₈ X ₉ A ₉ A ₇	A ₃ A ₃ A ₁₆ X ₈	A ₈ A ₈ A ₈ X ₁₇	X ₈ A ₃ A ₇ A ₃	A ₇ C ₈ A ₈ A ₇	A ₈ A ₈ A ₈ A ₁₅	X ₆ C ₂ A ₂ C ₂	X ₁ A ₁₁ A ₁₁ C ₃	A ₆ A ₁₃ A ₆ A ₁₃	A ₁₂ C ₁₁ C ₁₁ C ₁₂	A ₇ A ₇ X ₆ A ₇	X ₆ C ₄ A ₄ A ₄
X ₅ A ₁₅ A ₁₅	C ₈ A ₇ C ₈	A ₁₆ A ₃ A ₁₆	A ₆ C ₆ C ₆	A ₇ A ₆ A ₆	X ₅ C ₈ A ₇	X ₁₁ A ₁₅ A ₁₅	A ₁₁ A ₁₁ C ₃	A ₂ A ₁₁ C ₃	X ₂ A ₁₃ A ₁₃	C ₁₂ C ₁ X ₄	C ₁₁ C ₁₁ C ₁₁	A ₂ C ₄ C ₄ A ₂
XXVII	XXVIII*	XXIX	XXX	XXXI*	XXXII*	XXXIII	XXXIV	XXXV	XXXVI	XXXVII*	XXXVIII*	XXXIX
A ₇ X ₁₁ A ₇ C ₃	A ₉ A ₅ A ₉ A ₅	A ₃ C ₅ A ₃ C ₅	X ₁₉ C ₆ C ₆ A ₁₁	X ₁₆ A _{12A_{12A₉}}	C ₇ C _{14C₇ C₁₄}	C ₈ X ₇ C ₈ A ₉	C ₁₇ C _{17X_{11A₁₆}}	X ₉ A ₇ A ₇ A ₇	X ₁ A _{12A_{11C₆}}	A ₈ A _{11A_{11A₈}}	A ₇ X _{14A₇ A₇}	X ₈ C _{10C_{10C₁₀}}
C ₁₆ C ₃ C ₁₆	A ₇ X _{15A₇}	C ₁₈ C _{18X₄}	A ₁₆ A _{16A₁₁}	A ₁₁ A _{9A₁₁}	C ₁₃ C _{13X₁₀}	C ₈ C _{8A₉}	C ₁₅ C _{15A₁₆}	A ₇ C _{13C₁₃}	A ₁₂ A _{6A₁₂}	X ₁₇ A _{1A₁}	A ₁₅ A _{15A₇}	C ₁₀ C _{10C₁₀}
XL	XLI*	XLII*	XLIII	XLIV*	XLV	XLVI	XLVII*	XLVIII*	XLIX	L*	LI	LII
C ₇ A ₇ C ₇ C ₇	A ₁₄ X _{18A_{14A₁₄}}	A ₁₉ X _{15A_{19A₈}}	X ₃ A ₆ A ₆ A ₆	A ₆ X ₈ A ₆ A ₁₉	X ₁₁ C ₃ C ₃ A ₆	A ₇ A ₇ C ₄ X ₁	X ₉ A ₈ A ₈ A ₄	A ₇ A _{15A_{15A₇}}	C ₄ A ₆ C ₄ A ₆	A ₇ A ₂ A ₂ A ₇	X ₂ A ₆ C ₇ A ₆	A ₁ C _{15C_{15A₁}}
A ₇ C _{4X₂₀}	A ₁₁ A _{11A₁₁}	A ₈ A ₂ A ₂	A ₁₅ C _{11C₁₁}	A ₁₉ A ₁ A ₁	A ₆ A ₂ A ₂	C ₄ A _{3A_{5A₅}}	A ₇ A _{7A_{7A₄}}	A ₁₅ A _{7X₁₉}	C ₆ C _{6X₁₂}	A ₇ A ₂ X ₈	C ₇ A _{3A₃}	A ₆ A _{6X₁₈}
LIII												
X ₁₈												

A manera de conclusiones, creemos haber esbozado una línea de autores en la poesía cubana contemporánea que, con relativa timidez pero con evidente intencionalidad, han hecho uso de la mezcla de rimas asonante y consonante –Poveda, Brull, Ballagas, Florit y Guillén–. Luego identificamos aquellos poetas que con intencionalidad y sistematicidad hacen de la mezcla de rimas un rasgo de un número considerable de poemas: Lezama, García-Marruz y Almanza. Por tanto, creemos que la sistematicidad con la que hemos pretendido demostrar la existencia de este tipo de recurso poético otorga reconocimiento y validez a la definición de rima libre.

Bibliografía utilizada

- ALMANZA, Rafael: *HymNos*. Miami: Ediciones Homagno, 2014.
—: “Hacia Fina: su conciencia formal”. *Encuentro de la cultura cubana*, 1998/1999, 11, pp. 8-15.
- ARCOS, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García-Marruz*. La Habana: Ediciones Unión, 1990.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*. Traducción y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1973.
- BALBÍN, Rafael de: *Sistema de rítmica castellana*. Madrid: Gredos, 1975.
- BALLAGAS, Emilio: *Obra poética*. Selección y prólogo de Osvaldo Navarro. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- BELLO, Andrés: *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana. Obras completas de Andrés Bello. Estudios filológicos I*. Tomo VI. Segunda edición facsimilar. Caracas: Fundación La Casa de Bello, 1981.
- BENOT, Eduardo: *Prosodia castellana i versificación*. Tomo III. Madrid: Juan Muñoz Sánchez Editor (Imprenta de Pedro Núñez), 1892.
- BRULL, Mariano: *Poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1983.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: “La rima con palabras rotas”. *Rhythmica*, 2015, XIII, 13, pp. 37-63
—: “Palabras sin rima o disonantes”. *Rhythmica*, 2009, XI, 11, pp. 11-41.
—: *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
—: *Nuevos estudios de métrica*. Madrid: UNED, 2007.
—: “Construcción del verso moderno”. *Rhythmica*, 2003, I, 1, pp. 42-44.
—: *Estudios de métrica*. Madrid: UNED, 1999.
—: *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC, 1975.
- FEIJOO, Samuel: *Sonetos en Cuba*. La Habana: Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de las Villas, Cuba, 1964.
- FRAU, Juan: “Rima y estructura del metro”. *Rhythmica*, 2011, IX, 9, pp. 83-98.
—: “Teorías y polémicas sobre la rima en el Renacimiento inglés”. *Rhythmica*, 2008, V-VI, 5-6, pp. 50-90.
—: “La rima en el verso español: tendencias actuales”. *Rhythmica*, 2004, II, 2, pp. 109-136.
—: “Blas de Otero: métrica y poética”. *Rhythmica*, 2003, I, 1, pp. 87-124.

- GARCÍA-MARRUZ, Fina: *Visitaciones*. La Habana: Ediciones Unión, 1970.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis: *Poesías*. Madrid: Imprenta de Delgrás Hermanos. Pretil de los Consejos, 1850.
- GUILLÉN, Nicolás: *Obra poética*. Tomo I. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- GRANA, María Cecilia: “Entre la piedra y el agua: la ‘genericidad’ de los poemas largos”. *Cuadernos americanos*, 2011, 138, pp. 65-97.
- LEZAMA LIMA, José: *Poesía completa*. Tercera edición corregida y aumentada. La Habana: Letras Cubanas, 1991.
- MARTÍNEZ CANTON, Clara Isabel: “El poema largo en Antonio Colinas. ‘Sepulcro en Tarquinia’ y ‘La tumba negra’”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 2014, 5, pp. 124-147.
- : “Innovaciones en la rima: poesía y rap”. *Rhythmica*, 2010, VIII, 8, pp. 67-94.
- MESA GANCEDO, Daniel: “Errancia y mutaciones: Las Encantadas de Daniel Samoilovich”. *Cuadernos americanos*, 2011, 138, pp. 175-204.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española*. La Habana: Instituto del Libro, Edición Revolucionaria, 1968.
- PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros, 2000.
- PARDO, Arcadio: “De la diversidad del soneto”, *Rhythmica*, 2014, XII, 12, pp. 135-138.
- : “Variantes de la rima. La rima ampliada. La rima compleja. La rima en síntesis. La rima encabalgada”. *Rhythmica*, 2009, VIII, 8, pp. 143-170.
- POVEDA, José Manuel: *Obra poética*. Edición crítica. Selección, prólogo y notas de Alberto Rocasolano. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- QUILIS, Antonio: *Métrica española*. Barcelona: Editorial Ariel, 2013.
- TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2014.
- VARELA MERINO, E., MOIÑO SÁNCHEZ, P. y JAURALDE POU, P.: *Manual de Métrica Española*. Madrid: Editorial Castalia, 2005.
- VITIER, Cintio: *Diez poetas cubanos*. La Habana: Ediciones Orígenes, 1948.

