

Un breve comentario a *Constitución Política del Perú* de Santiago Vera

Por: C. Briceño A.

Sostiene Eliot, en uno de sus ensayos sobre el *vers libre*, que no existe una división entre el verso conservador y el verso libertino, porque solo hay “versos buenos, versos malos y el caos”. La conclusión nos parece lógica y de una justicia inapelable, si consideramos que el caos significa una imposibilidad en la reiteración de patrones. Hallar un heptasílabo y un endecasílabo en medio de la más completa anarquía halaga ciertos corazones y hace pensar en los escombros de una silva, pero seguimos inmersos en el desorden. Sea como fuere, no podría hablarse de un verso libre, sino de una versificación libre, considerando que es el análisis global del poema lo que nos da las pautas para entender la propuesta del poeta, su estrategia o su intuición métrica y rítmica. Es esta intuición formal la que nos conduce a una reflexión sobre la importancia que puede tener en poetas actuales, en particular por la pérdida de estas nociones, algo que, en la tradición peruana, parece llegar a su fin con los poetas de los años sesenta —persiste en contadas ocasiones, como en José Pancorvo, Jorge Wiese, Alonso Ruiz Rosas, Lorenzo Helguero, y más recientemente en José Miguel Herbozo o Elio Vélez—, aunque quizá pueda hablarse de poetas que intuyen el ritmo o que tienen *buen oído*; tal parece que en muchos poetas sigue operando en el ritmo una cierta estructura clásica encubierta por las combinaciones con que se trabajan los poemas; incluso a partir de esto sería factible reconocer los indicios de su manejo técnico, algo que podría ser instintivo, derivado de sus lecturas de nuestra tradición poética. En cuanto a *Constitución Política del Perú* de Santiago Vera (Lima, 1987), la libertad en el verso siempre va de la mano con una interesante determinación rítmica; sin embargo antes es necesario conocer su método de composición. Vera toma la Constitución Peruana de 1993 y reacomoda el documento, combina fragmentos, edita, adiciona el vocablo *Tiempo*, a manera de licencia poética, como elemento dinamizante, propone una versificación, un encabalgamiento arriesgado, una disposición del verso dentro de la página. Los hallazgos métricos, según sospecho, son una consecuencia del ordenamiento, y quizá no pueda hablarse de una intención propiamente dicha, sino más bien de una inercia rítmica y métrica que, por momentos, consigue escapar de la voz protocolar, legal, hierática del texto base, aunque, en general, el poemario absorba ese tono y lo haga inherente a su propuesta. No podría hablarse de una inercia métrica en *Trilce*, por poner un ejemplo, ya que tenemos antecedentes de la regularidad formal de Vallejo en sus poemas precedentes influenciados por el Modernismo, e incluso es

posible advertir, en las versiones preliminares del propio *Trilce* cómo muchos de los textos fueron diseñados como sonetos. Incluso es posible advertir el procedimiento de Vallejo para desmontar los versos, recortar su extensión, suprimir nombres propios o replantear su lugar en el poema hasta hacerlos trascender el registro modernista (algo que ya se puede advertir en la sección final de *Los heraldos negros*), por lo que una lectura atenta del libro nos revelará el vestigio endecasilábico y alejandrino como si fuese una estructura antigua amalgamada en una reciente arquitectura:

En la línea mortal del equilibrio (TRILCE I)
Gallos cancionan escarbando en vano (II)
En el rincón aquel, donde dormimos juntos (XV)
Destílese este 2 en una sola tanda (XVII)
Mi mayoría en el dolor sin fin (XXXIV)
La tarde cocinera te suplica (XLVI)
Fósforo y fósforo en la oscuridad (LVI)
Ya no reiré cuando mi madre rece (LVIII), (*et al.*)

En *Poemas humanos* podríamos hablar, en fin, de una libre regularidad métrica, en cuanto Vallejo privilegia el uso de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos (versos de 7, 11 y 14 sílabas, respectivamente), pero combinándolos con versos de otras extensiones, consiguiendo un efecto bastante cercano al verso libre, un verso libre sonoro y de una gran riqueza rítmica y expresiva:

Ladeando así tu dicha, volverá
a clamarla tu lengua, a despedirla,
dicha tan desgraciada de durar.
Antes, se acabará violentamente,
detentada, pedernalina estampa,
y entonces oirás cómo medito,
y entonces tocarás cómo tu **sombra** es ésta **mía** desvestida,
y entonces olerás cómo he sufrido.
(PERO ANTES QUE SE ACABE...)

En este fragmento se puede apreciar el predominio del endecasílabo, pero en el penúltimo verso el poeta decide combinar un endecasílabo con un eneasílabo (11+9), alargando, con este procedimiento, la extensión del verso, pero dilatando también la duración del ritmo de los versos vecinos, organizados en grupos de cuatro sílabas con acento en la segunda (o ó o o). En otros poemas el procedimiento es más contundente; Vallejo combina periodos de versos largos con otros de arte menor, generando una velocidad distinta en el poema, y luego retorna al verso largo, incluso sobrepasando la extensión de los alejandrinos, que son como un dique que muchas veces sobrepasa. Por ejemplo, *Gleba* inicia con versos de 14 y 11 sílabas (*Con*

efecto mundial de vela que se enciende, / el prepucio directo, hombres a golpes, / funcionan los labriegos a tiro de neblina), pero luego llegamos a esta estrofa:

Función de fuerza

Sorda y de zarza ardiendo,

Paso de palo,

Gesto de palo,

Acápites de palo,

La palabra colgando de otro palo.

En efecto, advertimos la regularidad en los heptasílabos y los endecasílabos (los cuales, como habíamos anotado, son la base de los poemas de esta etapa), pero también nos encontramos con la presencia de pentasílabos (en negrita), que son, precisamente, los que ocasionan la alternancia de ritmo, un ritmo veloz que podría llamarse enumerativo, como si se pasara lista a las metáforas. Otro caso de libre regularidad métrica serían los poemas de Antonio Cisneros, con la diferencia de que Cisneros, en muchas partes de sus poemas, construye largos versos, casi versículos, combinando metros clásicos:

Y hablamos de este tiempo y los negocios del Reino del Perú,

[**sin una disonancia, coincidiendo**

como una araña parada en un espejo.

No hay ni vuelta que darle, después de siete plagas y un

[diluvio **ciertas cosas tenían que cambiar.**

(ANEXO A "CUANDO EL DIABLO ME RONDABA ANUNCIANDO TUS RIGORES")

Aquí advertimos, otra vez, que el endecasílabo es la piedra angular del poema, y en segundo lugar vendría el heptasílabo, para funcionar como detenciones del ritmo, como pausas dentro de la extensión de los versos; así, podemos apreciar que en el primer verso se produce la combinación 11+7+11, el tercer verso presenta 7+11+11, siendo el segundo verso un dodecasílabo asimétrico (5+7), con acentos en la 4ta, 7ma y 11ma sílaba. Como dije antes, puede apreciarse este procedimiento en poemas como *Crónica de Lima*, *Dos soledades*, *Cuatro boleros maroqueros*, y un larguísimo etcétera:

Y en dos de esas provincias **he sido yo mal visto y maltratado**: las firmas constructoras **me cerraban las puertas** y así también lo hicieron las de guerra.

Y en los únicos campos **donde fui recibido** levantaban murallas **y torres y terrazas (ya lo dije)** que las iban a hundir el mismo día.

Y aunque siendo esas cosas **mi afición principal y muy primera**, sentí que no valían **la pena ni el trabajo.**

(DOS POSTALES)

Estas muestras, si bien son ilustrativas de la libre regularidad métrica y sus variantes, quizá no demuestren bien aquello que antes llamé inercia rítmica y métrica, debido a que ambos autores tienen libros que prueban sus acercamientos a las *formas cerradas*, como llama Denise Levertov a las estructuras poéticas clásicas. Para ello, me valdré nuevamente de dos ejemplos, esta vez de libros que emplean la misma estrategia de Vera, es decir, la de tomar un texto base y editarlo para lograr un objetivo. El primero es *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, de Pablo Katchadjian, cuyo método de composición, como anticipa el título, supone ordenar un conjunto de versos del *Martín Fierro*, poema narrativo de José Hernández, según la posición en el alfabeto de las primeras letras de cada uno. En este caso, al tomar el autor versos completos y no trabajarlos internamente, hereda o se apropia, por así decirlo, del metro de cada uno, es decir, el octosilábico:

Yo primero sembré trigo
Yo quise darle una soba
Yo quise hacerles saber
yo ruedo sobre la tierra
yo sé hacerme el chanco rengo
yo sé que allá los caciques
Yo seguiré con mi destino,
yo seré cruel con los crueles:
Yo soy toro en mi rodeo
yo soy un gaucho redondo
Yo también dejé las rayas...
yo también quiero cantar.

Como vemos, al ordenar nuevamente los versos el autor respeta signos de puntuación, mayúsculas, etc., aunque, por el mismo proceso de reordenamiento, se pierde la rima del texto original (la rima consonante ABCCB con la que se van componiendo los sextetos). Aquí no se podría hablar de una inercia rítmica y métrica, ya que estos dos factores se imponen por la estrategia compositiva. Algo distinto ocurre en *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, ya que su autor, Hugo García Manríquez emplea íntegramente el texto de partida y va resaltando palabras o grupos de palabras, indicándole o sugiriéndole al lector que el texto de llegada está compuesto por este conjunto. A pesar de que el procedimiento puede parecerse al de Vera, hay algunas diferencias; en primer lugar, el nuevo texto que propone García Manríquez ya tiene un orden impuesto por el texto de partida (de la misma forma que en el texto de Katchadjian se imponían metro y ritmo), por lo que no pueden reordenarse las palabras, es decir, no se puede, como sí en el poemario de Vera, anteponer palabras y usar una combinatoria más compleja. En segundo lugar, al quedar los fragmentos del texto de partida diseminados en la página, la lectura podría estar condicionada por nuestro punto de vista, a la manera de un caligrama, sin poder adjudicarle un inicio y un final canónico; así, cabría leer: “*ulterior luz en párrafo/ Relación entre tales/ acuerdos y el*

presente/ contenida silvestre". Con esto, arbitraria, convenientemente, conformaría grupos de heptasílabos, generando un ritmo distinto a si leyera siguiendo un orden ascendente aconsejado por las mayúsculas: "*Relación en párrafo ulterior/ Silvestre contenida/ tales acuerdos y el presente entre luz*". Etc.



Revisados estos antecedentes, pasemos a *Constitución Política del Perú*. Desde un primer momento, Vera va reordenando la prosa judicial de su texto de partida intentado generar un nuevo sentido; esto último resulta bastante obvio, aunque es quizá este mismo impulso lo que aconseja ciertos patrones rítmicos, probablemente intuitivos, en la formación de sus estrofas:

- El tiempo de la República (1)
- tiene derecho a elegir su lugar de residencia (2)
- a transitar por el Territorio Nacional y a salir y a entrar en Él (3)
- salvo Limitaciones por razones de sanidad, mandato judicial (4)
- o por aplicación de la Ley de Extranjería (p. 11) (5)

Se puede advertir que, formalmente, el fragmento anterior se basa en versos de siete, ocho y once sílabas. El v1 es, en rigor, un octosílabo, lo mismo que el v2, el cual

puede descomponerse en dos hemistiquios de ocho sílabas, y así en los siguientes versos. El v4 vendría a ser la unión de dos endecasílabos, el primero enfático, con acentos en la 1era y 6ta sílaba, y el segundo melódico, con acentos en la 3era y 6ta. En el v5 propongo una cesura luego de *aplicación*, para que el verso se divida en 7+8. Quizá el tamaño de los versos se deba al intento del autor por conservar el largo aliento de los versículos con que está compuesto el texto de partida, aunque queda en el lector acomodar las pausas para que, durante la lectura del poema, se vayan encontrando ritmos que den coherencia a los conceptos, al andamiaje semántico del poemario de Vera. Si quisiéramos comparar el poema anterior con los fragmentos de Cisneros, nos encontraremos con dos diferencias; primero, Cisneros suele recurrir a ritmos regulares, haciendo caer los acentos en lugares simétricos, aunque combinándolos en periodos para que el efecto no resulte reiterativo, cansino; Vera, por su parte, prescinde de tal simetría, hace corresponder el fraseo de su poema con el del texto de partida (luego veremos que sus mejores poemas se alejan de este recurso); segundo, Cisneros propone imágenes plásticas, de gran carga visual, algo que es obvio debido a que gran parte de su poética se basa en el uso del símil como manifestación de su ingenio, por lo que podríamos decir que, además del ritmo proveniente de la métrica existe un ritmo semántico que enaltece al primero; en cambio Vera debe atenerse a la rigidez de un lenguaje protocolar, hereda esa inexpresividad y el acto de transformarla, de *darle la vuelta* (como logra hacer en varios pasajes del libro) es la manifestación de su ingenio.

Al principio mencioné una inercia en el hacer rítmico y métrico de Vera, ya que entendía que su principal fijación era darle sentido a sus poemas a partir del reordenamiento de las palabras que componen su texto de partida. Obviamente, la labor del poeta es también otorgarle música a sus composiciones, quizá no una música convencional, de una periodicidad atosigante, pero sí una que propicie la fluidez sonora, una correspondencia entre lo que se dice y cómo se va diciendo o cómo nos induce a decir. Por un lado tenemos la inclusión de breves estancias rítmicas, como aquellas en las que la organización rítmica se establece en grupos de cuatro sílabas y el acento cae en la tercera (o o ó o), lo cual, ya se ha señalado, produce una intuitiva fluidez:

contravenga el transitar de un Territorio organizado (p. 16)
libre acceso a las conciencias no elevadas (p. 21)
asilada en el país cuyo Gobierno (p. 24)
actualmente la actitud de la Razón es un Vacío (p. 41)
es Materia por diez años de opinión (p. 50)
de Medida y que a Mitad de la absoluta (p. 56)
cuatro aviones en defensa del terror (p. 85)
el Error que los mantiene separados (p. 87)
todo el Plan se emitiría en proporción (p. 87)
qué es el Bien sino la fuerza del derecho (p. 92)
(*et al.*)

Si bien esa organización rítmica es predominante, también se presentan otras variantes. Pero también se establece un ritmo métrico que se va alternando a lo largo del libro, sobre todo por la presencia de endecasílabos, algo parecido al vestigio endecasilábico que se advierte en *Trilce*; no obstante, en el texto de Vera podría tratarse de una intuición al momento de ensamblar los poemas y adjudicarles un sentido, una posibilidad de ocasionar significados no previstos y, por ende, ritmos no previstos:

Salvo responsabilidad del Tiempo (p. 10)
en un idioma de Índole Común (p. 18)
y lo disuelve todo en un Derecho (p. 20)
es el Deber de la persona humana (p. 21)
y el tiempo de ese Tiempo en retirada (p. 24)
en razón de la Fuerza y de la Forma (p. 25)
sobre el Espacio aéreo el Castellano (p. 30)
emana a cargo del Idioma así (p. 32)
En materia del Verso nacional (p. 33)
a las Fronteras de dominio público (p 41)
en cualquier otra forma asociativa (p. 46)
declaren a las épocas «M o m e n t o» (p. 56)
Su inamovilidad es una Cosa (p. 65)
Si mide en Lima, ¿dura en el Perú? (p. 80)
¿El Pescador actúa *en* su función? (p. 93) (*Et al.*)

Estos son sólo algunos ejemplos de presencia de endecasílabos, ya sean propios o impropios (es decir, con un eje acentual en la sexta o en la octava sílaba), aunque también existen casos especiales que ahora no es relevante examinar. Incluso, indagando, podemos encontrar alejandrinos (*“El Comerciante actúa de acuerdo a su función”,* etc.), además de los ya nombrados heptasílabos y octosílabos. Dicho todo esto, mi opinión personal es que los lugares donde Vera genera secuencias en las cuales el discurso poético logra afianzarse y produce que la retórica del texto de partida suspenda su hegemonía (su *solemnidad*) son, precisamente, aquellos en los que el ritmo se prolonga y envuelve el mensaje. Ocurre en la sección final de CAPÍTULO II. DE LOS DERECHOS SOCIALES Y ECONÓMICOS, donde se produce un seguidilla rítmica que atraviesa incluso el encabalgamiento propuesto por el autor. Estas cualidades van a verse potenciadas en la parte final de CAPÍTULO V. DEL CONSEJO DE MINISTROS:

¿Y la Urgencia
que
administra
las
funciones
consta
en

*Acta
o*

*se
prolonga
en*

*dirección
al Gabinete*

y

***Ser
e Información***

allí

***se asocian?* (p. 59)**

Si bien el enlance rítmico viene de varios versos atrás, aquí se puede advertir con claridad la forma en que la regularidad rítmica se dilata hasta envolver el mensaje en su cadencia (grupos de cuatro sílabas con acento en la tercera, o o ó o, que son predominantes en *Constitución Política del Perú*), y al terminar el periodo rítmico, se cierra con un endecasílabo heroico (acentos en segunda y sexta) que se forma, inopinadamente, a pesar del encabalgamiento propuesto por el autor. Lo mismo sucede en la continuación inmediata de estos versos:

¿Y quién sino el

*Tercero
forma
firmas
de
una Voz
informe
que
aconseja*

separar

***lo que
la Voz de
los Demás
reúne?* (p. 60)**

Este fragmento sigue la misma estrategia de cerrar con un conjunto que se puede leer como endecasílabo sáfico (“lo que la **Voz** de los **demás** reúne”, acentos en 4ta y 8va) y en los versos previos se tiende a un ritmo yámbico, es decir, los acentos caen en las sílabas pares (o ó): “Y/**quién**/si/**no-el**/Ter/**ce**/ro/**for**/ma/**fir**/mas/**de-u**/na/**Voz**..., etc.”. Esta tensión que genera el encabalgamiento y la propensión a completar formas me recuerda a ciertas apreciaciones que formula Agamben en un breve ensayo titulado *Idea de la prosa*: “El verso se ve, sin embargo, atraído a inclinarse sobre el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí”. Esta tendencia a unir versos para complementar los ritmos es fundamental en el siguiente poema. Me refiero a CAPÍTULO VI. DE LAS RELACIONES CON EL PODER LEGISLATIVO:

Cualquier peruano puede
a cualquier Hora
y por escrito renunciar a

Todo

Ser disuelto al
Tercer Día (o

elevarse

tras
las
llamas

del
Poder
al

Aspecto
Ejecutivo del Nombre

Y a una Mitad cualquiera Puede el peruano llamar

«Ley»

Y al Tercer Día hacer

como si le tuviese confianza

