

LA MÉTRICA DE GLORIA FUERTES: RUPTURA DEL MODELO MÉTRICO

GLORIA FUERTES' METRICS: THE RUPTURE OF METRIC PATTERN

MARIO GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ
UNED. Madrid

Resumen: El presente trabajo es un estudio del lenguaje poético de Gloria Fuertes; concretamente, de la métrica, uno de los fenómenos menos atendidos por la crítica literaria. Pueden determinarse dos tipos de composiciones en la poesía lírica de Gloria Fuertes: el verso clásico (poesía de tipo tradicional, o métrica regular) y el verso libre. Uno de los recursos característicos del primer tipo de composiciones es la ruptura de las convenciones métricas (rima, cantidad silábica, forma estrófica, etc.): el modelo métrico que adopta un poema es roto en un punto del texto con la incorporación de elementos desviantes.

Palabras clave: métrica, ritmo, poesía lírica, Gloria Fuertes.

Abstract: The present work is a study of the poetic language of the Spanish poet Gloria Fuertes. It specifically considers the metrics which has been less mentioned by literary criticism. Two types of compositions are addressed:

classic verse (poetry of traditional type, or regular metric) and free verse. One of the characteristic resources of her first type of compositions is the rupture of the metric conventions (rhyme, syllabic quantity, strophic form, etc.) by incorporating some deviating elements, usually at the termination of the poem line.

Keywords: metrics, rhythm, lyric poetry, Gloria Fuertes.

1. Introducción

Atendiendo a la estructura métrica de la composición, pueden determinarse dos grandes conjuntos de producciones líricas en la obra poética de Gloria Fuertes¹, si nos ceñimos a la recogida en los tres poemarios editados en Cátedra: *Obras Incompletas* (OI), *Historia de Gloria. Amor, Humor y Desamor* (HG) y *Mujer de verso en pecho* (MVP): por un lado, un grupo reducido formado por aquellas creaciones líricas que han sido cifradas según alguna de las categorías métricas convencionales de la poesía tradicional (rima, estrofa, cantidad, unidad acentual...), y, por otro lado, un grupo numeroso de textos que cabría adscribir al llamado, ya casi secularmente, *verso libre*, en cualquiera de sus manifestaciones artísticas, donde cabría incluir aquellos discursos en verso libre presos o encadenados a alguna suerte de ritmo clásico propio de la versificación regular —que aparece y desaparece en los mismos o que, simplemente, recurre de forma asistemática—, que algunos estudiosos han bautizado con los sobrenombres de *verso libre métrico*, *verso libre rimado*, *verso libre estrófico*, etc. A tenor de estas manifestaciones mixtas o híbridas, la definición habitual del verso libre por oposición al verso clásico no estaría, creemos, debidamente justificada.

Al primer grupo (creaciones que obedecen los principios constructivos del verso clásico) pertenecerían los cuatro textos que se citan a continuación, estructurados en estrofas tetraversales (redondillas, cuartetos), de metro endecasílabo el primero (1) y octosílabo los dos siguientes (2-3), de rima alterna o

¹ Aunque hay numerosos estudios sobre la poesía de Gloria Fuertes, son muy pocos los dedicados a la métrica, y en ninguno de estos se ha prestado atención al fenómeno de ruptura del modelo métrico que es objeto de análisis en este trabajo (cfr. GARCÍA-PAGE, Mario: *La lengua poética de Gloria Fuertes*. Madrid: UCM, 1988, cap. 6).

cruzada en los versos pares, asonantada en el primero y aconsonantada en los otros dos²; el cuarto texto es una composición de métrica regular que adopta el verso suelto o blanco: el mayor cuidado en el ritmo de cantidad (se trata de una serie de versos endecasílabos isométricos) se constituye en un mecanismo de compensación del descuido o ausencia de rima:

1) Fabuloso desastre me adjetivo;
me conozco me topo me desvelo
yo ya no tengo pelos en la lengua
ni gatos en la tripa ni remedio.
(*Fabuloso desastre*, OI)

2) De la vida por ahora,
no me cerrarán la puerta,
besaré por no morir,
amaré por no estar muerta.
(*Pueblerinas*, HG, 304)

3) Lo que yo presentía,
me lo asegura un galano,
se puede morir de amor,
se puede morir de miedo.

Se puede morir de nada
sentadito en el brasero.
También se puede vivir
tan sólo con un “te quiero”.
(*Pueblerinas*, HG, 209)

4) Van saltando los tigres de la noche
por el cuerpo rendido de la aurora.
Van los cisnes rugiendo suavemente
por el aire del agua del incienso.
Va la sangre mojando nuestra pluma
y va el hombre exprimiendo su racimo.
Va la vida a otra vida sin excusa.
Todo marcha y se empuja por asirse,
solo un terco oriental ensimismado
besándose a sí mismo a Dios le besa.
(*Trozo*, OI)

² Con la salvedad de que, en el primer núcleo estrófico del tercer texto (3), se viola el ritmo de cantidad en el primer verso (heptasílabo) y el de timbres en el segundo (queda suelto).

Al segundo grupo, el verso libre, pertenecerían los textos (5-10). Junto a las poesías más típicas de esa clase, que denuncian la ausencia de norma métrica alguna (ritmo de timbres, ritmo cuantitativo, etc.) y que recurren con frecuencia a la imagen visual de los versos utilizando líneas escalonadas o acusadas sangrías, como muestran los ejemplos (5 y 6), otras se construyen adoptando alguna de las categorías rítmicas propias de la métrica regular o tradicional o combinando varias, como ilustran los textos (7-10): respectivamente, de rima abrazada aconsonantada y aguda (7); de pie heptasilábico, salvo un endecasílabo (8); de ritmo acentual fijo según el metro (- ' - - ' - - ' - ' -, endecasílabo / - ' - - ' - - - ' - ' -, dodecasílabo), además de rimas sueltas (9); y de estructuración estrófica con estribillo cambiante (*muero > duermo > bebo*) y de rima asonantada alterna en los pares, con estrambote de cierre (10) (en realidad, este último texto se sitúa en la imprecisa frontera entre el verso tradicional y el verso libre):

5) ...¡Otra noche más! ¡Qué aburrimiento!
 ¡Si al menos alguien llamase llamara o llamaría!
 ...¡La portera! que si su nieta pare,
 y recordase que soy puericultora...
 O un borracho de amor con delirium tremendo...

o alguna señorita de aborto provocado
 o alguna prostituta con navaja en la ingle
 o algún quinqui fugado...

o cualquier conocido que por fin decidiera suicidarse...
 o conferencia internacional...
 (esto sería bomba –pacifista–).

O que la radio dijera finamente:
 «¡La guerra del Vietnam ha terminado!»
 «El porqué de estar solo ya se sabe»
 O «el cáncer descubierto»

Y nadie suena, o quema, o hiela o llama
 en esta noche,

en la que,
 como en casi todas,
 soy poeta de guardia.

(*Poeta de guardia, OI*)

- 6) Colombia en un bosque.
En la ciudad
están los niños desechables.
Por el día roban, se drogan,
corren por las calles como ratones.
Por la noche salen más como ratones
duermen sobre cartones
mueren sobre cartones
y los matan sobre cartones.
(*Cartones*, MVP)
- 7) Ni carta, ni llamada, ni visita.
El silencio del amor
es un silencio gritón
que grita: ¡olvida!
(*Ni carta, ni llamada, ni visita*, HG)
- 8) El pichón de la paz
lleva bajo sus alas
diminutas metralletas.
Nuestro adolescente ángel de la guarda
(se pasó en la droga)
lleva bajo sus alas
diminutos pinchazos.

En tales condiciones
¿cómo nos va a escuchar
en nuestras oraciones?
—“Ángel de la Guarda
dulce compañía...”.
(*El rincón de la paz*, HG)
- 9) Tenía en sus hombros dos alas de nervios,
tenía a su padre ahí en el Dueso.
Tosía y dormía debajo del hueso,
tenía tres bultos debajo del codo
debajo del vientre tenía un arpa
y todo él era un vidrio dormido,
dolía tocarle su cara de pito,
las moscas picaban sus pies planos.
La fiebre cantaba encima del cirio,
el médico dijo: No está para nada.
Danzaban los peces debajo del alba
y cuatro vecinas soplaban la lumbre.
El niño con ganglios tosió en la cazuela.
(*Niño con ganglios*, OI)

Junto a de estos dos grupos del discurso versificado, existe un ingente número de textos que, por su extrema brevedad (un dístico, un tríptico..., un único verso, asimilables al *poema mínimo*), por su alto grado de prosaísmo (carácter narrativo, etc.), por su impronta de experimento lúdico (algunos textos parecen greguerías), por su particular disposición tipográfica (inclusión de signos especiales, números, rayas...), o por alguna otra razón contraria a la lírica convencional, son difícilmente clasificables y no encajan cómodamente en ninguno de esos dos grandes conjuntos señalados.

Creemos que, en el primer grupo, deben incluirse aquellos textos de base métrica tradicional que, de forma totalmente deliberada, no observan la norma adoptada en un punto –con frecuencia, en los versos finales de cierre artístico–, y de ahí que se acerquen en algún modo a los ejemplos clásicos de la llamada por algunos autores *versificación irregular*, con la peculiaridad de que la norma es ahora restaurable con mayor o menor precisión, en la medida en que la irregularidad rítmica o el desvío de la norma ha sido precisamente diseñado para su normalización. En algunos casos, bastaría con sustraer el elemento desviante que provoca la ruptura del patrón rítmico; en otros, por ejemplo, reagrupando algunos versos de una forma determinada (con relación a la medida, al blanco espacial interestrófico...), encaminada a restablecer el esquema rítmico general seguido en el resto del poema. Con este sistema de ruptura, que no es más que un mecanismo lúdico más en el conjunto de su quehacer artístico, Gloria Fuertes ejerce el control sobre la descodificación del texto por parte del receptor.

A esos textos de base métrica regular que incorporan un componente desviante, que podríamos llamar *poemas de ruptura*, centraremos la atención en este trabajo.

2. *Poemas de ruptura*

La ruptura del modelo puede afectar a cualquiera de las clases de ritmo (de timbres, silábico o de cantidad, de acentuación...), o a varias a la vez, y al tipo de estrofa. En tanto no parece haber compuesto la poeta ningún poema conforme a un modelo acental (aunque puedan localizarse en el interior de un texto series de

versos con ritmo trocaico o dactílico), se atenderá solo a los desvíos del modelo métrico de orden cuantitativo, quizá los más representativos, y del modelo de rima, así como de la clase de estrofa.

Hay varios ejemplos de ruptura de la clase de rima. Así, en 10) el esquema métrico de dísticos rimados (rima consonante y aguda), con carácter cambiante (aa, bb...), es quebrantado en la penúltima estrofa al incluir un pareado de métrica libre (xx); más exactamente, de rima parónima (el esquema sería el siguiente: aa, bb, cc, xx, dd):

- 10) La vida cambia de hechura
no cambia de contextura.

El hoy es hijo de ayer
y se parece a su padre como usted.

Mañana es hija de hoy
y se parece a la madre que le parió.

Sigue tropezando el hombre con la *hembra*,
la *hembra* tropieza con el *hombro* del *asombro*.

Decimos “Una y no más”
(y se ríe Santo Tomás).
(*Filosofmaniaca*, HG)

En 11), el esquema de rima asonante alterna en los pares se rompe con la adición al final de un verso, que rima en consonante con el anterior (xaxa/ xa/ xaa); así, cambia tanto el esquema de rimas (alterna > seguida) como su clase (asonante > consonante):

- 11) Mi pueblo es la tierra
mi patria el espacio
mi paisaje el mundo,
mi palacio un árbol.

Mi vida es tu vida,
mi idea un abrazo.

Hundir al que trepa
subir al de abajo,
ese es mi *trabajo*.
(*Mi pueblo es la tierra*, HG)

La voluntad de quebrar el esquema métrico (ritmo de cantidad) queda patente en 12), donde, una vez adoptado el esquema regular octosilábico dominante, la poeta incrusta dos versos tetrasílabos, lo que, asimismo, provoca la alteración de la clase de rimas, mayoritariamente alterna (consonante en *-ada* o asonante en *-axa*):

12) Hago poco o no hago nada.
La gente se está matando
mientras yo escribo sentada.
Bien nutrida, mal amada.

Hago poco o no hago nada,
coso y curo mis balazos
bien herida, mal amada.

Me duele lo de los otros
pero no puedo hacer nada
porque el dolor de mi cuerpo
me tiene paralizada.

(Puede llamar a la puerta...
¡Si tuviera una llamada,
si me dijese «te quiero»...!)

Compañero, camarada,
yo también sufro injusticia
por amor encarcelada.
o me merezco ser líder,
lucho cómoda, sentada.

Hago poco o no hago nada.

Cambio vendas,
me preocupo de MI herida,
hay mucho plomo en mis alas,
no puedo volar al monte,
–¡por si llama!–
Dejadme sola en la sala.
Dejadme cumplir condena,
–bastante tengo desgracia,
la gente se está matando
mientras yo escribo sentada–,
bien herida, mal amada.

(*En retaguardia*, HG)

Algo similar ocurre en *Ya está toda oxidada* (HG) (13), pues el esquema dominante de metro heptasílabo es roto con el uso del endecasílabo del último verso:

- 13) Ya está toda oxidada,
menester es perderla,
y ese día, os lo juro
será de lujo y fiesta
cuando pierda la llave
con que abro todavía la tristeza.

La ruptura del tipo de metro al final del poema se repite, como un mecanismo de realce del cierre textual, en otros poemas, como *Pacifista de verdad* (OI) (14) y *Autoepitafio* (HG) (15), de metro octosilábico, salvo el último, quebrado de aquel: respectivamente, tetrasílabo (8a-8a-8b-8b-8c-4c) y hexasílabo (8x-8a-8x-6a):

- 14) No matemos al vecino
invitémosle a tocino.
No levantad barricadas
besad a vuestras amadas.
No pensad en los difuntos
¡dormid juntos!

- 15) Me alegra poder decir
para la futura historia,
que no pasé por la tierra
sin pena ni Gloria.

El cambio de metro al final del discurso poético puede, a su vez, venir destacado tipográficamente: en 16), el verso heptasílabo final quiebra la serie de endecasílabos:

- 16) Delante de mi casa hay una viña
y pasa el sol delante de mi huerto
al lado del jardín reposa el río
y aquí en el corazón reposa el sueño.
Hay un jardín que da peras al olmo
y hay una paz con música de incienso.
Existe en la comarca la justicia
existen hombres puros en el techo.
Nadie tiene dolor, el aire es limpio
puedes sentarte al lado de un labriego.

Pero esto que yo digo debe estar,
 detrás del cementerio.

(*Lo desconocido atrae también a los cobardes*, OI)

Más descarada aún es la ruptura del metro base, de medida heptasilábica, en *Y tu oscura locura* (HG) (17), poema de versos blancos con algunas rimas asistemáticas (versos 5-6, y 9-11): Gloria Fuertes incrusta un enunciado parentético, supuestamente ajeno al discurso, al final del segundo verso, transformándolo en endecasílabo³. La supresión de dicho paréntesis restablecería la igualdad silábica (también se lograría la identidad de rimas en el primer y segundo versos):

17) Y tu oscura locura
 en mi clara cordura (*o al revés*)
 cortacircueta el mundo
 y me quedo sin luz;
 pronto enciendo la llama
 de mi ternura vana
 invado tu tiniebla
 y reluce tu paz.
 Sé que puedo ayudarte
 desconocido errante
 espero ser calmante
 y que me bebas tú.

No menos evidente es la ruptura practicada en *Escrito* (OI) (18), un poema organizado básicamente en dos cuartetos (con rima asonante en los pares: xaxa) y dos quintetos (con disposición distinta de rimas asonantadas: xaaaa + xaxaa), de metro predominante tetradecasílabo o alejandrino, y cesura medial. Los principales elementos métricos transgresores son la presencia, por un lado, de una fórmula propia del discurso epistolar como mecanismo de apertura del texto, encabezando el poema (en apariencia, un verso pentasílabo), y, por otro, en el primer quinteto, de una palabra, capital en el esquema rítmico de timbres, que se descuelga del verso precedente (verso 12.^o) fracturando la línea versal y convirtiendo supuestamente a este en un dodecasílabo suelto. El metro alejandrino es sustituido por otro

³ Aplicando algunas licencias: sinalefa del hiato «o-al revés» y adición de una sílaba extra al ser aguda.

Once años tenía,
doce meses hace que te espero;
por este paraguas trece duros pago.
(Palabras y números, OI)

En (20-22), es en el cierre textual donde se efectúa la ruptura del metro: el último verso –pentasílabo, tetrasílabo y octosílabo, respectivamente– rompe la base métrica del resto del poema –trasílabo, endecasílabo (o decasílabo) y dodecasílabo / tetradecasílabo (con la excepción del verso 16.º, hexasílabo)–:

- 20) Somos libres,
libres digo,
de querer
lo ya querido.
(Somos libres, HG)
- 21) Cuando mi amigo el ciego me cuenta
cómo es la gente que ve en sus sueños,
nos describe como extraterrestres
muy pequeños.
(Ciego de nacimiento, HG)
- 22) –Hornillos eléctricos brocados bombillas
discos de Beethoven sifones de selt
tengo lamparitas de todos los precios,
ropa usada vendo en buen uso ropa
trajes de torero objetos de nácar,
miniaturas pieles libros y abanicos.
Braseros, navajas, morteros, pinturas.
Pienso para pájaros, huevos de avestruz.
Incunables tengo gusanos de seda
hay cunas de niño y gafas de sol.
Esta bicicleta aunque está oxidada es de buena marca.
Entren a la tienda vean los armarios,
tresillos visillos mudas interiores,
hay camas cámaras casi sin usar.
Artesas de pino forradas de estaño.
Güitos en conserva,
óleos de un discípulo que fue de Madrazo.
Corbatas muletas botas de montar.
Maniqués tazones cables y tachuelas.
Zapatos en buen uso, sanitos a elegir,
tengo santas Teresas, San Cosmes y un San Bruno,

palanganas alfombras relojes de pared.
 Pitilleras gramófonos azulejos y estufas.
 Monos amaestrados, puntillas y quinqués.
 Y vean la sección de libros y novelas,
 la revista francesa con tomos de Verlaine,
 con figuras posturas y paisajes humanos.
 Cervantes Calderón el Óscar y Papini
 son muy buenos autores a duro nada más.
 Estatuas de Cupido en todos los tamaños
 y este velazqueño tapiz de salón,
 vea qué espejito, mantas casi nuevas,
sellos importantes, joyas...
 (Puesto del Rastro, OI)

Pero la ruptura puede también producirse al comienzo del discurso poético, otro lugar métricamente destacado: un verso tetrasílabo, claramente realzado como apóstrofe, encabeza la serie de endecasílabos, más dos quebrados heptasílabos, que conforma la base métrica del poema *Labrador* (OI) (23). Adviértase que la función de dicho verso como elemento de ruptura se potencia además al quedar al margen de la rima asonante alterna en los versos pares que gobierna el resto del poema (áxo / áxa):

23) *Labrador*,
 ya eres más de la tierra que del pueblo.
 Cuando pasas, tu espalda huele a campo.
 Ya barruntas la lluvia y te esponjas,
 ya eres casi de barro.
 De tanto arar, ya tienes dos raíces
 debajo de tus pies heridos y anchos.

Madrugas, labrador, y dejas tierra
 de huella sobre el sitio de tu cama,
 a tu mujer le duele la cintura
 por la tierra que dejas derramada.
 Labrador, tienes tierra en los oídos,
 entre las uñas tierra, en las entrañas;
 labrador tienes chepa bajo el hombro
 y es tierra acumulada,
 te vas hacia la tierra siendo tierra
 los terrones te tiran de la barba.

Ya no quiere que siembres más semillas,
 que quiere que te siembres y te vayas,

que el hijo te releve en la tarea;
ya estás mimetizad con la parva,
estás hecho ya polvo con el polvo
de la trilla y la tralla.

Te has ganado la tierra con la tierra
No quiere verte viejo en la labranza,
te abre los brazos bella por el surco
échate en ella, labrador, descansa.

Otra categoría métrica objeto de transgresión es la forma estrófica. Así, en *El corazón, la fruta de mi pecho* (OI) (24), poema estructurado en estrofas tetraversales (cuartetos), con rima asonantada –variable de estrofa a estrofa– solo en los versos interiores (segundo y tercero: xaax), se incrusta a modo de cuña un terceto de versos sin rima (¿blanco?). Este añadido determina, a su vez, la alteración del ritmo de timbres:

- 24) El corazón, la fruta de mi pecho
cada día se pone más sabrosa.
Yo creo que la luna es una rosa
que huele por la tarde a mar.
Aún cuando te veo, me emociono.
Esto dura mientras la noche pasa
–lo feo, que tu casa no es mi casa;
y sólo nuestras bocas tiene color de sangre–.
Yo te estaba mirando ya hace tiempo,
y tú en ti me llevabas desde entonces;
qué belleza tenía por el borde
del beso aquel que supo a cualquier cosa.
*Mi cuerpo descansaba junto al río,
cuando en el firmamento de tu pecho
temblaban y brillaban cuatro lunas.*
La luna sin espejo de la noche,
la noche sin misterios por la luna,
entonces me di cuenta, tienes una
espalda tan hermosa como un ciervo.

Este mecanismo de ruptura se aplica en 25), aprovechando la posición estratégica del final de texto: el cierre del texto poético queda así resaltado, mediante el cambio del modelo estrófico previamente repetido, al romper la expectativa de continuación. El poema se presenta como un discurso codificado a modo de

una serie supuestamente ilimitada de estrofas de cuatro versos, de metro regular endecasílabo, con rima pareada de dos en dos (aabb), asonante o consonante, y variable de cuarteto a cuarteto; este esquema general es bruscamente alterado al final con la presencia de un terceto monorrimo agudo: ááá. La ruptura del modelo estrófico se refuerza con la ruptura del metro, pues estos versos finales son dodecasílabos⁵:

- 25) El cuerpo de la vieja era una pasa,
 las manos de la vieja eran dos pasas
 dos pasas, pero suaves como rasos,
 –lo que andaba el viejo era dos pasos–.
 Tenían casi un siglo y eran novios;
 la vieja le llamaba su Tenorio.
 El viejo le miraba las encías
 –la muerte les miraba noche y día–.
 El viejo para andar daba pasitos,
 la vieja era un reuma dando gritos;
 los palos retorcidos de sus dedos
 movían las agujas del lanero.
Un niño cantaba: ¡Las flores de abril!
El viejo decía: Me quiero morir,
y después tosía y gruñía al fin.
 (La vieja pasitas y el viejo pasitos, OI)

Similar cambio del modelo estrófico se efectúa en *La verdad de la mentira* (OI) (26), poema organizado en tres pareados de medida básicamente octosilábica y rima consonante en los pares –y aguda en los impares (idéntica, al repetirse la voz *inventó*)–, al incrustarse un verso suelto en el interior del primer grupo, convertido en terceto:

- 26) Y lo abstracto lo inventó
 –antes que el hombre–
 el ala de una mariposa;

 lo morbosos lo inventó
 una mantis-religiosa;

 la religión la inventó
 una duda temblorosa.

⁵ Si se considera la sílaba extra de la rima aguda. El último sería endecasílabo si se aplica la sinalefa.

Que se trata de un artificio buscado queda probado también considerando el papel de mero inciso del verso intruso (como algo ajeno al discurso del poema) y el paralelismo sintáctico de los enunciados escanciados en los tres dísticos.

En algunas poesías la ruptura de la forma estrófica es más aparente que real, pues se trata de una cuestión meramente tipográfica, aunque, evidentemente, deliberada, algo totalmente calculado, que forma parte del plan preconcebido por la autora; así, por ejemplo, el poema *He dormido* (OI) (27), compuesto de estrofas tetraversales (cuartetos o serventesios de rima bien asonante, bien consonante, variable entre sí: abba), presenta el último núcleo estrófico dividido tipográficamente por un blanco espacial en dos dísticos con rima alterna; si se suprime dicho blanco, se logra la uniformidad estrófica⁶:

He dormido en el andén del metro,
 –por miedo al despellejo de metralla–,
 he dormido en el borde de la playa
 y en el borde del borde del tintero.

He dormido descalza y sin sombrero
 sin muñeca ni sábana de arriba
 me he dormido sentada en una silla
 –y amanecí en el suelo–.

Y la noche después de los desahucios
 y los días después del aguacero,
 dormía entre estropajos y asperones
 en la tienda del tío cacharrero.

Crecí, me puse larga regordeta,
 me desvelé, pero seguí durmiendo,
 llegué a mocita dicen que a poeta,
 y terminé durmiéndole al sereno.

⁶ Hay, no obstante, que señalar que el poema contiene otros dos elementos métricos transgresores, más violentos si cabe, uno relativo al ritmo de timbres y otro al ritmo de cantidad: por un lado, los versos primero y tercero de la tercera estrofa quedan sueltos; por otro, el último verso del segundo cuarteto es de medida heptasilábica, frente a la endecasilábica adoptada por el resto. Respecto del primer elemento desviante, la uniformidad quedaría restablecida si se invirtiera el orden de los constituyentes sintácticos coordinados, sin repercusión en el ritmo de intensidad: «[dormía entre] *estropajos* y *asperones*» > «[dormía entre] *asperones* y *estropajos*».

*Y a pesar de estos golpes de fortuna
ya veréis por qué tengo buen talante*

*He dormido a las penas una a una,
y he dormido en el pecho de mi amante.*

Igualmente, el aparente heteroestrofismo (si atendemos a la creación de núcleos estróficos desiguales por medio de blancos) de 28), de metro octosilábico⁷ y de rima consonante alterna en los versos impares, se resolvería bien eliminando todos los blancos para conseguir una serie de nueve versos octosílabos, bien, más esperable, suprimiendo solo el primer blanco para formar tres tercetos de versos de arte menor:

28) ¿Amar para nada...? Miento...

*Te pagan con soledad
y hermoso padecimiento.*

Ya no peino mi melena,
como me han hecho tan mala,
sólo amo a la gente buena.

Ya no voy a la verbena;
hice un “tiro al blanco” en casa
y un “tío-vivo” con mi pena.

(Amar para nada, OI)

Si todos los textos precedentes constituyen una prueba fehaciente de la voluntad de ruptura con un modelo métrico (clase de metro, rima, estrofa...), no menos contundente es la que representan otros textos, que se citan a continuación, que permiten la restauración del modelo quebrado. El poema parece confeccionarse en dos fases sucesivas, en dos procesos de composición: uno, el primero, construyendo el texto de acuerdo con un patrón regular, y otro, el segundo, destruyendo este en algún punto mediante la contravención de alguna norma métrica; es decir, construyendo otro que vendría a representar una variante de aquel, el originario. De este modo, la autora impone al lector

⁷ Una vez aplicadas ciertas licencias, como la sinéresis de *tío* (evitable si se hubiera escrito *tiovivo*).

su implicación activa en el acto de descodificación recodificándolo, reconstruyendo la versión original. El primer proceso corresponde a la versión original o borrador (modelo subyacente) y el segundo, a la versión editada que lee el receptor, la definitiva (modelo actual); esta versión viene a funcionar como un palimpsesto, un texto recreado sobre otro más antiguo al que oculta o enmascara, pero que contiene las huellas suficientes que lo dejan traslucir, es decir, que hacen posible su reconstrucción. La versión definitiva es un experimento del laboratorio artístico; es imaginable que ha existido una estudiada planificación, una minuciosa operación de cálculo. Ahora bien, la eficacia del artificio dependerá en gran medida de la competencia métrica del lector; muchos artificios pasarán desapercibidos si no se procede con suficiente atención.

Por ejemplo, el modelo actual que presenta *Tener de todo un poco* (OI) (29) es un texto estructurado en un quinteto heterométrico (11+11+11+7+5), más un cuarteto isométrico (11+11+11+11) y, aislado tipográficamente, un pareado heterométrico (7+14); el modelo subyacente corresponde a un texto (¿romance heroico?) formado por diez versos endecasílabos seguidos de rima alterna en los pares e impares libres. Cabe suponer que la autora ha roto deliberadamente la isometría fracturando dos versos endecasílabos, uno en el primer núcleo estrófico y otro en el tercero: en el primero, escancia los quebrados en líneas distintas y, en el tercero, desplaza un fragmento al segundo verso haciéndolo alejandrino. La validez de nuestra hipótesis de trabajo se sostiene en la reversibilidad del texto original; este recupera la isometría al reorganizar los elementos desviantes del modelo actual: agrupando en uno solo endecasílabo los versos quebrados del endecasílabo de la primera estrofa (*tener de bien y mal/ eso tenemos* → *tener de bien y mal eso tenemos*) y trasvasando parte del segundo verso del pareado al primero (*Tener de todo un poco,/ trigo, avena, y dejar un rincón para el centeno* → *Tener de todo un poco, trigo, avena,/ y dejar un rincón para el centeno*). El heteroestofismo se anula eliminando el espacio tipográfico del pareado (29b):

29) Tener de todo un poco –como el pato–
que nada, vuela, anda y pone huevos,
tener de tierra y mar de niña y niño
tener de bien y mal
eso tenemos.

No ser tan solo hombres o mujeres
no ser tan solo alma o sólo cuerpo,
no ser tan criminales como somos,
no ser tan fantasmal, como seremos.

Tener de todo un poco,
trigo, avena, y dejar un rincón para el centeno.

29b) Tener de todo un poco –como el pato–
que nada, vuela y anda y pone huevos,
tener de tierra y mar de niña y niño
tener de bien y mal eso tenemos.

No ser tan solo hombres o mujeres
no ser tan solo alma o sólo cuerpo,
no ser tan criminales como somos,
no ser tan fantasmal, como seremos.

Tener de todo un poco, trigo, avena,
y dejar un rincón para el centeno.

En el siguiente esquema se representa el contraste entre el modelo subyacente (primera versión o borrador) y el modelo actual (versión definitiva o editada):

MODELO ACTUAL: 11-11-11-7-5/11-11-11-11//7-14 (metro + estrofa)

[29] xaxxa/xaxa//xa (rima)

MODELO SUBYACENTE: 11-11-11-11/11-11-11-11/11-11 (metro + estrofa)

[29b] xaxa/xaxa//xa (rima)

El mecanismo de juego con el lector es idéntico en *Vengo de abajo* (HG) (30): el modelo métrico regular (subyacente) que combina, en este orden, versos pentasílabos y dodecasílabos formando dísticos monorrimos (aAbBcCdDeE) es quebrantado en dos ocasiones, en el último miembro dodecasílabo de los dos últimos pareados, mediante su segmentación en dos unidades menores, de siete y cinco sílabas. Esta fractura supone, a la vez, una alteración del esquema de rimas (aAbBcCdxdex). De

nuevo, la suma de estos en uno solo conduciría a la igualdad tanto métrica como rimante (30b):

30) Vengo de abajo,
por eso nunca dejaré a los del barrio.
Tiro hacia arriba,
la pupila del pobre me tiene viva.
Salud, trabajo,
es todo lo que pide el que está abajo.
Le doy cultura,
que aún no sabe leer
con su estatura.
Le leo versos,
al hombre más sencillo
del Universo.

30b) Vengo de abajo,
por eso nunca dejaré a los del barrio.
Tiro hacia arriba,
la pupila del pobre me tiene viva.
Salud, trabajo,
es todo lo que pide el que está abajo.
Le doy cultura,
que aún no sabe leer con su estatura.
Le leo versos,
al hombre más sencillo del Universo.

Gráficamente:

MODELO ACTUAL: 5-12-5-12-5-12-5-7(8)-5-5-7-5 (metro)

[30] aAbBcCdxdex (rima)

MODELO SUBYACENTE: 5-12-5-12-5-12-5-12-5-12 (metro)

[30b] aAbBcCdDeE (rima)

El esquema general de 31) consiste en una serie de estrofas de tres versos, de metro mayoritariamente de arte menor heptasilábico (acaso con solo tres excepciones: un octosilábico [el 1.º]; un endecasilábico [el 9.º]; y un tetrasilábico [el 12.º]), con rima alterna en los versos impares (axa), aunque variable de un terceto a otro, salvo en la tercera estrofa, compuesta de versos

sueltos o sin rima; tal esquema es bruscamente alterado al final con la presencia de un pareado monorrímo: aa. El cambio de tipo de estrofa justo al final funciona como mecanismo de relieve del cierre artístico:

- 31) No, no tiene que ver nada,
 se puede ser muy pobre
 y tener una cabra.
 Se puede ser mendigo
 y tener una madre
 que te llamase hijo.
 No tiene que ver nada,
 se puede ser muy rico
 y tener apagada la escalera.
 Se puede estar muy loco
 y curarle la lepra
 a los otros.
*Se puede ser muy malo
 y llorar como lloro en el estanco.*
 (No tiene que ver nada, OI)

La segmentación del segundo verso en dos unidades versales menores determinaría la similitud con el resto y, en consecuencia, la uniformidad del poema en lo que a la forma estrófica se refiere: *Se puede ser muy malo/ y llorar como lloro en el estanco* → *Se puede ser muy malo/ y llorar/ como lloro en el estanco* (o *Se puede ser muy malo/ y llorar como lloro/ en el estanco*). La uniformidad sería aún mayor si se practica el simple cambio de orden de los constituyentes sintácticos en el tercer miembro de la tercera estrofa (*y tener apagada la escalera* → *y tener la escalera apagada*). Con esta nueva distribución, se logra la igualdad del ritmo de timbres: axa.

El modelo actual de *Virgen de plástico* (OI) (32) consiste en un texto heterométrico configurado por dieciocho versos heptasílabos –generalmente, sin rima– rota, en mitad del texto, en dos ocasiones, por la presencia, primero, de dos y, luego, de cuatro versos tetradecasílabos. El modelo subyacente es un texto isométrico conformado por una sucesión de treinta unidades heptasílabas. La conversión de la versión primitiva en la versión final se logra simplemente agrupando doce versos heptasílabos

en seis tetradecasílabos; en sentido inverso, la recuperación del modelo subyacente se obtiene segmentando tales versos de catorce sílabas en unidades de siete sílabas⁸. Es evidente que la heterometría obedece a un plan previamente diseñado por Gloria Fuertes; la ruptura del esquema rítmico (metro heptasílabo) está plenamente calculada:

32) Con tu manto de nylon
 y la corona eléctrica,
 con pilas en el pecho
 y una sonrisa triste,
*se la ve en las vitrinas de todos los comercios
 y en los sucios hogares de los pobres católicos.*
 En Nueva York los negros
 tienen su virgen blanca
 presidiendo el lavabo
 junto a la cabecera...
*En un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes,
 un leve vaciado con troquel "made in USA"
 tiene melena larga y las manos abiertas
 es lavable y si cae no se descascarilla.*
 Las hay de tres colores,
 blancas, azules, rosas
 –las hay de tres tamaños–
 –aún la grande es pequeña–.
 Así, sin angelitos,
 Virgen de resultado,
 me diste tanta pena,
 Virgen pura de plástico,
 se me quitó la gana
 de pedirte un milagro.

El modelo actual del 33) representa un poema aparentemente irregular: poliestrófico, heterométrico (combinación de

⁸ *se la ve en las vitrinas de todos los comercios* → *se la ve en las vitrinas/ de todos los comercios*;
y en los sucios hogares de los pobres católicos → *y en los sucios hogares/ de los pobres católicos*;
En un cruce de Virgen entre Fátima y Lourdes → *En un cruce de Virgen/ entre Fátima y Lourdes*;
un leve vaciado con troquel "made in USA" → *un leve vaciado/ con troquel "made in USA"*;
tiene melena larga y las manos abiertas → *tiene melena larga/ y las manos abiertas*;
es lavable y si cae no se descascarilla → *es lavable y si cae/ no se descascarilla*.

octosílabos y quebrados de cinco y cuatro sílabas) y de rima desigual (asonante y consonante, primero abrazada y luego alterna), según el esquema 5a4x5x4a8x8a8x8a/ 8x8a/ 8x8a/ 8x8a/ 8x8a. Cuando uno escudriña el texto más detenidamente, advierte que, tras él, se esconde un romance de metro octosilábico y rima alterna en los versos pares (modelo subyacente), según el esquema 8x8a8x8a8x8a/ 8x8a/ 8x8a/ 8x8a/ 8x8a: el patrón del romance ha sido roto deliberadamente dividiendo caprichosamente cada uno de los dos primeros versos octosilábicos en dos unidades menores; su restablecimiento se logra agrupando los quebrados en dos versos octosílabos. Tal operación determinaría, a su vez, la recuperación del esquema de rimas habitual. Finalmente, eliminando el blanco tipográfico que genera núcleos estróficos, se forjaría la fórmula más común del romance: una serie indeterminada de versos (8x8a-8x8a8x8a8x8a8x8a8x8a8x8a). Así pues, queda probado que la ruptura forma parte del plan compositivo de la autora; la autora ha planificado el juego codificando su discurso primero como un romance tradicional octosílabo para luego enmascararlo con elementos métricamente desviantes:

33) *Tengo jaqueca*
y congoja,
tengo congoja
y jaqueca;
 aunque tengo lo que tengo,
 –que alguien me bese la oreja–,
 quiero querer a quien quiero
 –y no ser vieja de vieja–.

Y canto y mi mal espanto,
 canto y se encaja mi queja.

Y ya no tengo congoja
 y ya no tengo jaqueca.

Y canto y canto y me canto,
 ¡Y me encanto en mi poema!

Y ya no tenéis congoja
 y ya no tenéis jaqueca.
 (*Encajar la queja*, HG)

Un romance octosilábico de rima alterna en los versos pares es la fórmula que oculta la breve composición lírica de 34), de metro desigual (15a8x8a8x8a8x8a): la uniformidad métrica se lograría, simplemente, segmentando en dos octosílabos el primer verso, pentadecasílabo (*Cansada ya dolor/ que no sentí todavía*), según el esquema 8x8a8x8a8x8a8x8a. La heterometría no es, una vez más, sino fruto de la voluntad de ruptura del patrón métrico; en esta ocasión, del ritmo cuantitativo⁹:

34) Cansada ya dolor que no sentí todavía,
 joven de tanto vivir,
 vieja de la lejanía,
 preparando adioses siempre
 y un temor por compañía,
 bebo, fumo, escribo cartas
 y meo una siempreviva.
 (...Y me tengo todavía, OI)

Este mismo artificio de ruptura del modelo métrico subyacente se aplica a *Los meses* (OI) (35), un texto de base hexasílabo con rima cero (blanco) encabezado por dos versos dodecasílabos: la isometría se logra dividiendo estos dodecasílabos en dos hexasílabos (*Enero es un viejo que viste de blanco* → *Enero es un viejo/ que viste de blanco*; *Febrero es un loco que viste de tul* → *Febrero es un loco/ que viste de tul*)¹⁰:

35) *Enero es un viejo que viste de blanco.*
Febrero es un loco que viste de tul.
 Marzo llorón cuerdo.
 Abril es poeta.
 Mayo es invertido.
 Y Junio es la siesta.
 Julio es arrogante.
 Agosto sensual.
 Septiembre es el mar.
 Octubre es un libro.
 Noviembre una vela.
 Diciembre es un Niño
 que nace y que tiembla.

⁹ Adviértase que existe una irregularidad en el ritmo de timbres, la rima del último verso se desvía de la rima perfecta en -ía que domina el poema.

¹⁰ Adviértase que tampoco hay uniformidad de rima: algunos versos riman en asonante y dos, seguidos, en aguda.

Lo mismo cabría decir del poema *Las cosas* (OI) (36), compuesto también en verso blanco, en lo que se refiere a medida silábica. El modelo actual se presenta como un texto heterométrico conformado por una combinación atípica de dos versos heptasílabos y nueve tetradecasílabos (7x7x14x14x14x14x14x14x14x14x14x); cabe suponer que dicho modelo se construye sobre un poema de metro de arte mayor tetradecasílabo completamente regular (14x14x14x14x14x14x14x14x14x14x) que aúna los dos primeros versos del modelo actual (*Las cosas, nuestras cosas, / les gusta que las quieran* → *Las cosas, nuestras cosas, les gusta que las quieran*):

- 36) *Las cosas, nuestras cosas,
les gusta que las quieran;
a mi mesa le gusta que yo apoye los codos,
a la silla le gusta que la abra y la cierre
como al vino le gusta que lo compre y lo beba,
mi lápiz se deshace si lo cojo y escribo,
mi armario se estremece si lo abro y me asomo,
las sábanas, son sábanas cuando me echo sobre ellas
¿Qué será de las cosas cuando el hombre se acabe?
Como perros las cosas no existen sin el amo.*

La heterometría del poema monoestrófico 37), de verso blanco (sin rima), tiene la misma explicación: el metro heptasilábico del modelo subyacente es violado, al principio, al formar los dos primeros versos un único verso tetradecasilábico (*Esta noche comprendo/ por qué bebe Novais* → *Esta noche comprendo por qué bebe Novais*), que funciona, a su vez, como resalto de la señal de límite (apertura) del discurso. Con la mera división de este en dos heptasílabos se restablecería la isometría:

- 37) *Esta noche comprendo por qué bebe Novais,
por qué canta Renata
por qué Rita se esconde,
por qué cose Amparito,
por qué Phyllis se acuesta
por qué Chelo se duerme
por qué Lauro y los golfos,
por qué yo y mi taberna,
por qué la psiquiatría*

por qué va y se suicida...
esta noche comprendo
por qué la gente es buena
por qué la gente es mala
por qué no tengo sueño
por qué estamos tan solos,
por qué fuma una monja.

(*Esta noche comprendo*, OI)

La ruptura del paralelismo anafórico (*por qué...*) que produce el desplazamiento del verso segundo del modelo subyacente al primero del modelo actual y la repetición, a modo de estribillo, en mitad del discurso, de dicho primer verso del modelo subyacente (*esta noche comprendo*) prueban el carácter intencionado de la heterometría, la voluntad de la poeta de quebrantar el ritmo de cantidad, de crear tal irregularidad.

La heterometría y el poliestrofismo de 38) son resultado de dos mecanismos de ruptura del modelo poético regular subyacente: una combinación de dos cuartetos y dos sextetos de metro octosilábico con el siguiente esquema de rimas consonantes (salvo el último elemento, de rima asonante): 8a8b8b8a/8a8c8c8a/8a8d-8d8e8e8f/8f8g8g8h8h8g (existe, además, un concierto en asonancia entre los versos 14-15 y 18-19). Esta igualdad métrica y rimante se consigue descomponiendo los dos primeros versos hexadecasílabos sin rima del modelo actual en cuatro octosílabos (*¿Para qué te vale de nada/ si no te vale de todo?// ¿Para qué te vale de todo/ si no te vale de nada?*):

38) *¿Para qué te vale de nada si no te vale de todo?*
¿Para qué te vale de todo si no te vale de nada?

*¿Para qué por la hondonada
hay un pastor que vegeta...
para qué, si no es poeta
a él le vale la alborada?*

*Porque hacer todo de nada
es la mejor hidalguía;
no vale la astronomía
lo que vale con la luna
dar un beso a alguna tuna
que te lo tuvo pedido.*

Lo mejor del recorrido
no es la meta, es el paisaje.
Porque con un solo traje
puedes ser rico de sino
si en tu corazón hay vino
de ilusión en vez de sangre.

(*Si no te vale de todo, OI*)

El esquema métrico de *Como os decía...* (OI) (39), una combinación de endecasílabos y heptasílabos¹¹, es transgredido, en la apertura del texto, con un metro de arte mayor de medida distinta (¿tetradecasílabo?). La isometría se lograría con la división de este en dos heptasílabos (*Como os decía he estado/ al borde del cañón*):

39) *Como os decía, he estado al borde del cañón,*
–al pie del cañón–,
quedé un poquito sorda de este oído
del lado derecho no oigo nada
–del izquierdo oigo pitos–.
...Me salen unos llantos a deshora,
y bultos por la frente,
y tengo un come come que me come
–y no como caliente–.
Una cosa me sube –escalofrío–
y luego va y me quema...

Hasta el médico dijo:
–Está usted echa (*sic*) un poema.

El modelo subyacente de 40) es una serie de pareados de metro octosilábico y rima cambiante (asonante o consonante), rota esta al final al quedar sin rima (suelto) el último verso: 8a8a-8b8b8c8c8d8d8e. Este modelo subyacente se consigue mediante la normalización del ritmo cuantitativo del modelo actual, heterométrico (8a8a8b8b8c8c8d4e4d4e4e): agrupando en dos octosílabos los cuatro versos finales de pie quebrado (tetrasílabo): *No hay humano/ que resista,/ amor-grano/ otro verano* → *No hay humano que resista,/ amor-grano otro verano*. Ahora bien,

¹¹ Gracias a veces a la aplicación de algunas licencias, como la diéresis de *pie*, la sinéresis de *poema* y ciertas sinalefas forzadas: *Como-os decía-he-estado, Está-usted echa-un poema*.

la igualdad de forma estrófica y rima (serie de pareados monorrimos) se obtendría sacrificando la igualdad en el ritmo de cantidad: preservando el dístico tetrasílabo de cierre del modelo actual:

- 40) Como un grano en el pescuezo
ese amor que ya no tengo
que no se me cierra en falso,
porque prefiero el cadalso
a volver a las andadas;
que ya no creo en las hadas
y menos en su varita.
*No hay humano
que resista,
amor-grano
otro verano.*

(Como un grano en el pescuezo, HG)

El diseño de una combinación regular de versos blancos endecasílabos¹² y heptasílabos de 41) (modelo subyacente) queda roto con la división de un verso endecasílabo (si se admite la sínéresis en *vi-e-jos*) en dos pentasílabos: *sapos con coche, viejos sin años* → *sapos con coche,/ viejos sin años* (modelo actual):

- 41) Los muertos están vivos,
mientras los vivos parecemos muertos,
amarillos de oro o de ira,
muertos,
porque no desatamos las correas
ni nos lanzamos besos.
El odio inextinguible nos amomia,
el egoísmo nos afea tanto,
que parecemos monstruos peinaditos.
*sapos con coche,
viejos sin años,
hienas vacías con televisor.
Estamos como muertos y es por eso,
una sola bandera
y un “¡Válgame Dios!”.*

(*Están vivos*, OI)

¹² Para la medida endecasílabo del tercer verso, se ha considerado constituyente suyo el adjetivo que queda descabalgado, *muertos*.

El modelo subyacente de 42) es una serie de endecasílabos, a excepción del 4.º, heptasílabo, de rima consonante según el esquema abbaacdeed, en virtud de la cual cabría interpretar como un texto compuesto del siguiente modo: un quinteto (¿o un cuarteto de rima abrazada + un verso suelto rimado?) + un pareado monorrímo + un cuarteto de rima abrazada; en cambio, el modelo actual presenta fragmentado el último verso del poema ocupando dos líneas, con la particularidad de que el primer segmento rima con el primero, cuarto y quinto: abbaacdeead. La ruptura del patrón se destaca aislando tipográficamente dicho verso. Esta irregularidad rítmica se resuelve agrupando en un solo verso endecasílabo los dos fragmentos y eliminando el blanco espacial:

42) Lo mejor del olvido es el recuerdo;
 lo peor de la fiesta es el novillo;
 –hoy tampoco me coso el dobladillo,
 no acercaros, que muerdo!–
 No es cierto: «Si te he visto no me acuerdo»
 me acuerdo mucho y a cuerda no me gana:
 no me tiro, es muy baja la ventana;
 subiré y subiré donde la pena,
 se me deshaga al sol de tu retorno.
 Meted trigo a mi pecho, es un horno;

Ya no muerdo,

*«...la noche se serena...»
 (Empeoró y mejoró, OI)*

El modelo actual de *Tarjeta de una vieja de alterne* (HG) (43) se organiza en dos estrofas de seis versos en su mayoría endecasílabos con rima aguda en los versos pares, salvo el antepenúltimo verso de la segunda estrofa, según el esquema xáxáxá / xáxxáx; sin embargo, la uniformidad de la rima se logra agrupando los versos cuarto y quinto de esta segunda estrofa (*me fui sólo con uno/ que le tocó perder* → *me fui sólo con uno que le tocó perder*), aunque a cambio de sacrificar la uniformidad estrófica: xáxáxá / xáxáx; asimismo, este reagrupamiento normaliza parcialmente la medida métrica al igualar el nuevo verso al alejandrino de cierre. El modelo subyacente presentaría, pues,

la configuración siguiente: 11x-11á-11x-11á-11x-11á / 11x-11á-11x-14á-14x:

- 43) Debido a mi niñez tan antiedípica
de joven me gustaba la mujer.
Debido a que debía en la farmacia,
el barrio chino me puse a recorrer.
No sabe nadie lo que yo he tragado
y encima no me iba la machez.

Tenía dos amigas mariquitas,
con ellos sí que me iba bien.
Quise retroceder en plena guerra,
*–me fui sólo con uno
que le tocó perder–...*
¡Si supiera escribir! que dijo el Campoamor.

Poema encontrado (HG) (44) es un texto heteroestrófico y heterométrico, con rima única aconsonantada en los versos pares de las dos primeras estrofas e impares de la tercera, según el esquema 11x11a11x11a / 11x11a / 11a11x7a / 5x6x7x5x7x5x; el modelo subyacente es, en cambio, un poema isométrico de versos endecasílabos, salvo el 9.º, que es un quebrado (heptasílabo); por tanto, un poema métricamente regular, aunque irregular en cuanto a la rima. La reconstrucción del modelo original se consigue agrupando, dos a dos, los seis versos de arte menor de la última estrofa: *Lloro con causa sin motivo río/ agua de río o mar de llanto o lago,/ agua quiero beber; pero en tu boca:*

- 44) Duermo en la nieve sin luz de tus sábanas,
–la almohada sigue oliendo a tu pelo–;
nada es igual –si no lo miramos juntos–;
voy a olvidarte y enseguida vuelvo.

Vuelvo enseguida a recordarte tanto,
que mire lo que mire allí te veo.

Rezo tu nombre. Te nombro en el espejo,
rompo mi copa, subo a la montaña
a recitarte versos.

*Lloro con causa
sin motivo río*

*agua de río o mar
de llanto o lago,
agua quiero beber,
pero en tu boca.*

3. Conclusiones

Nuestro estudio muestra que Gloria Fuertes practica dos tipos de poesía, la de tipo tradicional, de metro regular (verso clásico), si bien poco representativa por el pequeño número de ejemplos, y el verso libre, en sus diversas manifestaciones. Hay, además, un grupo de textos de difícil encaje en uno u otro tipo por su extrema brevedad (verso único, pareado...), por su carácter lúdico, etc. Algunas poesías podrían adscribirse a la versificación irregular. Algunos textos, supuestamente del primer tipo, se caracterizan por contener un elemento que quiebra el esquema métrico (rima, ritmo de cantidad, forma estrófica...) que adopta el poema en su conjunto; a estos poemas con elementos desviantes los hemos llamado *de ruptura*. La prueba más evidente de que la ruptura es deliberada o que forma parte del proyecto compositivo inicial es la posibilidad de restaurar el esquema métrico roto reorganizando los elementos transgresores. En este sentido, es dable pensar que la autora ha elaborado el discurso en dos fases: primero, codificando el poema conforme a un sistema métrico regular (modelo subyacente); segundo, codificándolo de nuevo (modificándolo) incorporando los elementos desviantes (modelo actual).