

ARTE POÉTICA

Isidro Iturat. Brasil. 2010

www.indrisos.com

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| Nota al lector | 4 |
| 1. Adquirir conocimiento | 4 |
| 1.1. Sobre las lecturas | 4 |
| 1.2. El mejor lector es un relector, y un meditador de lo leído | 5 |
| 1.3. Los diccionarios | 6 |
| 1.4. Antologías y obras individuales | 6 |
| 1.5. Educar el discernimiento | 7 |
| 2. La introspección | 7 |
| 2.1. <i>Gnóthi seautón</i> | 7 |
| 2.2. La polaridad mental | 8 |
| 2.3. <i>Vanitas vanitatum</i> | 9 |
| 2.3.1. Naturaleza de la vanidad | 9 |
| 2.3.2. Sus efectos | 10 |
| 2.3.3. Cómo darle límites | 10 |
| 2.4. El elogio y la crítica | 11 |
| 2.5. Inspiración y trabajo | 12 |
| 2.6. Disparadores del acto creativo | 13 |
| 2.6.1. Externos (en el percibir hacia afuera) | 13 |
| 2.6.2. Internos (en el percibir hacia adentro) | 14 |
| 2.7. Periodos de sequía creativa | 14 |
| 2.8. El bloqueo | 15 |
| 2.8.1. Total | 15 |
| 2.8.2. Puntual | 15 |
| 2.8.3. Por falta de conocimiento | 15 |
| 2.8.4. Por un desequilibrio emocional o mental | 16 |
| 2.8.5. Por un descenso natural en el ciclo de la energía creativa | 16 |
| 2.9. Evolución y cambio | 16 |
| 2.10. Creación, goce, valor | 16 |
| 3. Trabajar el texto | 17 |
| 3.1. Tensión versal | 17 |
| 3.2. Leer en voz alta | 17 |
| 3.3. El ritmo | 17 |

| | |
|---|--------|
| 3.3.1. Ritmo versal y ritmo prosaico | 17 |
| 3.3.2. Ritmos de cantidad, intensidad, timbre y tono | 17 |
| 3.3.3. Versos en cláusulas silábicas | 18 |
| 3.4. Insuficiencias poéticas | 20 |
| 3.4.1. Las palabras “profundas” | 20 |
| 3.4.2. Las palabras gastadas | 21 |
| 3.4.3. Asociación de nombre y adjetivo | 21 |
| 3.4.4. Insuficiencias en la rima | 21 |
| 3.4.5. Algunas consideraciones generales sobre la rima | 22 |
| 3.5. Ponerse en la piel del lector | 22 |
| 3.6. Dejar reposar el texto | 23 |
| 3.7. Corregir | 23 |
| 3.8. Lo fácil y lo difícil | 24 |
| 3.9. Innovación formal | 24 |
| 3.9.1. Por la asociación de rasgos formales | 24 |
| 3.9.2. Por la asociación de rasgos formales a rasgos semánticos | 24 |
| 3.9.3. Por expansión | 24 |
| 3.9.4. Por multiplicación | 25 |
| 3.9.5. Por condensación | 25 |
| 3.9.6. Por redistribución de las partes | 25 |
| 3.9.7. Por imitación | 25 |
| 3.9.8. Por oposición | 26 |
| 3.9.9. Por fusión de objetos distintos | 26 |
| Bibliografía | 27 |

*OTRA DEFINICIÓN INFRUCTUOSA
DEL TÉRMINO "POESÍA"*

*Palabra rítmicamente ordenada,
o vehículo visible para el alma
invisible, o bien la río que mana*

*alimenticia, o la sed que no acaba,
mujer misteriosa nuda en la cama,
dios que sopla, o una mala álgebra.*

O el asombro, o el amar, y/o la rabia.

Lo pleno todo, la carente nada.

Isidro Iturat

NOTA AL LECTOR

El texto que sigue constituye una síntesis de lo que considero las ideas más esenciales sobre creación poética que he podido acumular durante mis años de ejercicio literario. Su existencia se debe a la practicidad que supone el disponer de un documento único, breve y de fácil consulta que pueda ayudar a tenerlas presentes. Lo he realizado, en principio, como un apoyo a mi propia labor, pero también abriéndolo a la posibilidad de que auxilie al trabajo de otros autores.

1. ADQUIRIR CONOCIMIENTO

*Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos...*

Francisco de Quevedo

1.1. Sobre las lecturas

A la hora de aprender sobre cualquier tema, resulta conveniente buscar primero las mejores obras y los mejores autores. En el trato de cada materia siempre existirá aquel libro realmente capaz de expandir con verdadera fuerza

nuestra visión del asunto, aquel autor que tiene especial talento, especial capacidad para separar lo importante de lo nimio, etc. La lectura de un sólo libro excelente puede aportar en pocos días un grado de conocimiento que de otro modo requeriría años de lecturas de calidad más diluida, o mostrar lo que nunca llegaría a aprenderse por otros medios.

Y por extensión de lo dicho: cabe adoptar la actitud de buscar siempre las mejores bibliotecas, librerías, listas de bibliografía, centros de enseñanza y maestros posibles.

Un buen sistema para buscar bibliografía cuando uno no dispone de orientación puede ser, por ejemplo, ir a la biblioteca de una universidad, idealmente la que tenga más prestigio en la materia a aprender (el acceso al edificio y la consulta de libros suelen ser posibles aunque no seamos alumnos). Una vez en ella, se trata de reunir el mayor número de libros sobre el tema y hojearlos para seleccionar los mejores. De todos, pueden escogerse entre uno y tres, que son los que se leerán.

¿Por qué en las universidades? Sencillamente porque los compendios de las obras más refinadas suelen encontrarse en sus bibliotecas o en los listados de bibliografía ofrecidos en sus asignaturas (hoy en día, estos últimos ya suelen ser fácilmente encontrados en Internet). Dichas obras, justamente por ser las más refinadas, también suelen con frecuencia ser ignoradas por casi todos y llegan a dejar de editarse, pero por el interés de los profesores especialistas sobreviven en las estanterías de las bibliotecas universitarias.

Si no se puede acceder a esto, lógicamente, cada uno habrá de adaptarse a sus posibilidades reales: si no es en la universidad, será en Internet, o en la librería del pueblo, o en la librería del pueblo que está a tantos kilómetros porque en el nuestro no existen los libros que queremos, etc. Ante todo, se tratará de hacer siempre lo máximo posible, cueste lo que cueste, para dar caza al buen conocimiento.

Nota: quisiera remarcar al lector que no voy a sugerir nada aquí que yo mismo no haya probado y constatado como productivo.

1.2. El mejor lector es un relector, y un meditador de lo leído

Primero, la frase de Gustave Flauvert¹: "Qué sabios seríamos si sólo conociéramos bien cinco o seis libros"; y luego, Arthur Schopenhauer²: "Meditación: sólo con ella nos apropiamos de lo que leemos".

Estas ideas se hacen especialmente necesarias en nuestros días, en los que con frecuencia somos impelidos a recibir grandes volúmenes de información y a gran velocidad, lo que nos lleva, en último término, a interiorizar sólidamente bien poco de todo ello.

Entonces, primero seleccionar las lecturas, leer, releer (sin olvidarse de subrayar, anotar, esquematizar, etc.); luego meditar a fondo sobre lo leído, si la materia lo vale.

1.3. Los diccionarios

El hábito de utilizar los diccionarios a la hora de escribir es fundamental para mantener nuestro *corpus* particular de palabras en movimiento y crecimiento, contando, eso sí, con que el proceso de aprendizaje ofrece naturalmente picos y valles, periodos de avance lento y rápido, estancamientos, regresiones, y nuevos avances. Dicho hábito, pues, facilitará el disponer del acervo expresivo necesario para quien pretende escribir, el dominar fenómenos como la rima, superar la recurrencia excesiva de determinadas palabras... En definitiva, expandir el propio universo interior.

Los dos tipos más necesarios son:

1º. El diccionario general. Además de por lo mencionado arriba, resulta útil en el momento de la creación porque, con frecuencia, al surgir una frase en la mente, aparece alguna palabra que nos resulta atractiva pero cuyo significado no tenemos del todo claro. El diccionario nos confirmará si es adecuada al contexto o no.

2º. El diccionario de sinónimos y antónimos. Apropiado para el caso contrario, cuando aparece en el verso una palabra cuyo significado conocemos, que expresa justamente la idea deseada, pero necesitamos de otra porque su forma no armoniza en la frase o, incluida en un metro regular, no tiene el número de sílabas adecuado.

Y algunas sugerencias más, a atender según la preferencia personal: enciclopedias, diccionarios de jergas, retórica, terminología literaria, filosofía, psicología, sociología, etimológicos, de símbolos, etc.

1.4. Antologías y obras individuales

La lectura de antologías e historias de la literatura permitirá obtener, además de un primer contacto con los autores, una visión panorámica sobre la poesía de cualquier cultura que nos interese en relativamente poco tiempo. También hay de tener en cuenta que sin conocer al menos las expresiones de los poetas históricamente más influyentes, será muy fácil caer en el equívoco de pensar que se está innovando cuando no es así en verdad.

Cara a adquirir un conocimiento amplio y a la vez profundo, puede resultar útil dedicar algunos periodos a obtener esa imagen panorámica de la cultura y otros a centrar la atención en un sólo autor, abarcando así lo general

y lo específico.

1.5. Educar el discernimiento

La lectura es cualquier cosa menos algo inocuo, las modificaciones en las ideas y estados de ánimo pueden ser radicales, principalmente en la lectura de los grandes escritores, quienes suelen caracterizarse por el saber fascinar a través de la forma. Ello puede significar, por ejemplo, que sin notarlos interioricemos ideas que pueden sernos dañinas. De ahí que para el lector, y especialmente para el lector/escritor, quien tras recibir el mensaje se convertirá en un nuevo emisor, es extremadamente necesario ejercitarse en el discernimiento de lo que ha de ser bueno o no para sí, y para otros.

Resulta recomendable meditar tanto sobre las ideas como sobre los estados de ánimo que el texto induce. Por ejemplo, tras la lectura de un autor que transmita nihilismo con eficacia, lo esperable es que nos sintamos deprimidos, desesperanzados, coléricos, etc.; ante otro vitalista, el sentir cosas como amor, coraje, alegría... También habrá que ver qué es lo que uno quiere incorporar en sí mismo ya que, en buena parte, somos lo que comemos.

No se trata, con todo, de eliminar de entrada cualquier lectura que intuyamos amenazante. De hecho, no será inusual que una obra nos interese, por ejemplo, para aprender sobre su estilo, y que contenga realidades que nos sean aversas. Una lectura abordada con los filtros críticos bien dispuestos va a afectar en una medida mucho menor a nuestras emociones; entonces: delimitar el grado en que nos vamos a dejar llevar por el texto es posible siempre.

2. LA INTROSPECCIÓN

La poesía es entrar en el ser

Octavio Paz

2.1. *Gnóthi seautón*

Sin algún conocimiento sobre la propia interioridad no hay escritor, sin atender en algo a los propios procesos psicológicos, a nuestras fortalezas y flaquezas, atracciones y repulsiones... a lo mental en definitiva, e idealmente a lo espiritual.

Nota: Debido a la complejidad del asunto, estudiar el fenómeno poético bajo la perspectiva del espíritu excede los límites de este trabajo, por ello nos limitaremos aquí a abordar la dimensión psíquica. Sin embargo, hay que decir que no es inusual que el individuo que se interesa por la introspección, en un determinado punto del querer ver "más adentro", descubra los movimientos del alma.

2.2. La polaridad mental

La moderna psicología ha explorado las zonas del cerebro donde residen las distintas funciones mentales. Una presentación sucinta de ello podrá ayudarnos a entender algunos procesos relacionados con la creatividad.

Mencionamos, pues, algunas de estas funciones (las que más interesan a nuestro asunto) y su localización:

| Hemisferio izquierdo | Hemisferio derecho |
|--|---|
| Plano consciente | Plano inconsciente |
| Pensamiento lógico (razón, cálculo, análisis) | Pensamiento analógico (imagen, símbolo, metáfora, fantasía) |
| Lenguaje (sintaxis y gramática, lectura y escritura) | Música |
| Visión del detalle | Visión del conjunto |
| Noción del tiempo | Noción del espacio |
| Interpretación del entorno físico | Intuición |

De los dos hemisferios siempre uno es dominante, si bien la zona que los conecta, el cuerpo calloso, permite la acción integrada de las funciones de ambos. Curiosamente, según la psicología, los individuos más saludables serían aquellos que consigan una mejor compenetración y equilibrio entre estos dos polos, acercándose a lo que se denomina *coniunctio oppositorum* (conciliación de opuestos). Tales sujetos presentarían una personalidad más integrada, traducándose ello en signos como un mayor conocimiento y adaptación frente al mundo interior y exterior, capacidad de empatía, individualidad, autorregulación, capacidad de goce frente a las situaciones vitales y, claro está, creatividad. También nos puede interesar saber que, puesto que la poesía, naturalmente, ejercita la interacción de ambos hemisferios, colabora con los procesos integradores de la personalidad.

Relacionando todo esto con el temperamento del poema, podremos observar que cuando la actividad mental está demasiado dirigida por el hemisferio izquierdo, se tiende a producir obras "frías" y sin intrepidez artística. A su vez, si se da la polarización hacia el derecho, el poema propende a ofrecer formas caóticas. Cuando los dos hemisferios trabajan aunados, se evoluciona hacia el tipo de obra en que lo intelectual y lo pasional, en vez de actuar confrontados, reciben un incentivo mutuo. Pueden darse a la vez, por ejemplo, la emoción intensa y la regularidad formal, las expresiones insólitas y el sentido, el pensamiento profundo y la forma refinada, el trabajo consciente y la inspiración mágica.

2.3. *Vanitas vanitatum*

Comenzaremos mencionando lo que los estudiosos llaman "grandiosidad infantil". Aquí el deseo de ser admirado y aprobado, natural en determinadas fases de la infancia, no es trascendido. La causa reside en experiencias específicas relacionadas con la frustración y el abandono, que llevan ese deseo a permanecer con intensidad patológica durante la vida adulta. Cito el caso porque siento necesario mostrar, aun brevemente, la expresión más aguda del problema, pero en última instancia, su abordaje profundo concierne sobre todo al psicólogo.

Dejando aparte las situaciones extremas, hay que decir que cualquier ser humano que crea algo y es aplaudido por ello, en algún momento va a sentir vanidad, y en mayor o menor medida dependiendo de la intensidad de los aplausos, de la historia personal o de la predisposición natural a ella.

Entonces, lo que puede preguntarse el poeta no es tanto si la sentirá o no, sino más bien, cómo darle límites. Algunas ideas para ello:

2.3.1. Naturaleza de la vanidad

Cuando su origen no se encuentra en un conflicto de los primeros años, se trata de una respuesta instintiva natural ante la recepción de un impacto emotivo, en el caso del escritor, los aplausos, y que se traduce en un estado de inestabilidad emocional. La persona envanecida está fuera de su equilibrio, fragilizada. Además, cuanto mayor es la demostración externa de grandiosidad, mayor es la inseguridad interior.

2.3.2. Sus efectos

Las consecuencias más comunes son:

1ª. Las personas realmente valiosas (por ejemplo, las que nos estiman con sinceridad) tienden a alejarse.

2ª. El autor pierde la objetividad en relación a la calidad de la propia obra. Así, cualquier cosa que escriba le parece una "obra suma". Incluso no es infrecuente el caso de quien ya produjo obras excepcionales y que en un determinado momento, envanecido, produce obras mediocres creyéndolas genialidades.

2.3.3. Cómo darle límites

1º. Sobre todo en los momentos de agravamiento de la emoción, suele ser útil sumirse en el estudio literario o de la lengua, cuanto más difícil mejor, pues de ese modo uno retoma la consciencia de lo mucho que le falta por saber y hacer.

2º. El sexo, idealmente con amor. El sexo, cuando no se da con el objeto de dañar, es un acto de entrega en sí. Siempre supone una "pequeña muerte" del yo, por lo que lo delimita, ayudándonos entonces a poner los pies en la tierra. Normalmente, la persona que se dedica a tareas intelectuales y no lo vive mínimamente, tiende a producir un tipo de discurso intrincado y embebido de un intelectualismo vacío.

3º. El *memento homo* ("Recuerda, hombre, que eres barro..."). Sin querer ser demasiado trágico, vale la idea de que nada impide que en cualquier momento de la vida llegue algún tipo de accidente, imprevisible e inevitable, que anule la potencia física del mejor atleta, la mente del mejor pensador, la fortuna del más rico, la belleza del más agraciado, la tarea del trabajador más duro, el arte del mejor artista, etc.

4º. Frente al público. Recurrir a la lectura de libros del tipo "cómo hablar en público" puede ser de muy buena utilidad, pero cito igualmente algunas estrategias específicas relacionadas con nuestro epígrafe:

- La insistencia en proclamar lo humilde que uno es o criticar la vanidad de otros no ayuda, porque cualquier observador mínimamente lúcido nos va a aplicar el "dime de qué presumes y te diré de qué careces".

- En el contacto directo con las otras personas resulta centrador y fortalecedor el escuchar, estar atento a lo que necesita el otro, ser accesible, limitando el contacto sólo en la medida en que eso evite abusos hacia nuestra persona o el agotarnos emocionalmente. Y, por supuesto, evitar siempre la

rudeza.

- Limitar en lo posible el trato con los aduladores e incentivarlo con las personas que tengan la suficiente entereza como para serenos críticas si hace falta.

- Sin embargo, haya talento en nosotros o no, resulta prudente no hablar mal al público de la propia obra. Primero, porque ello desestimula al lector a abordar nuestros escritos (¿cómo alguien va interesarse por un texto cuyo mismo autor afirma explícitamente que no es bueno?...); segundo, esto suele ser una de las formas más usuales de falsa modestia.

- Si nos elogian, en principio, con agradecer basta, lo que implica también algo muy necesario: el dejarnos querer, "alimentar", por el público.

- Atención a la gestualidad. La postura del cuerpo y los gestos muestran nuestro estado emocional antes que nuestras propias palabras. Por ejemplo, encarar a un público o a un interlocutor con los brazos cruzados ya denota una actitud de defensa, una "nariz empinada" deja translucir nuestro envanecimiento, etc.

5º. Lo que fortalece más a la hora de encarar el hecho es hacerlo con humor, comprensión y compasión, tanto en relación a uno mismo como en relación a otros. Todos estamos hechos de la misma materia.

2.4. El elogio y la crítica

Recibir elogios es bueno y necesario, pero existe una línea que separa su influencia positiva de un efecto desequilibrante. Para distinguirla, primero, es necesario tener una visión mínimamente clara de nuestros límites artísticos. El elogio bien asimilado deviene un fuerte incentivo para seguir creando, y el artista, realmente, lo necesita; si bien lo opuesto, la crítica, no es algo menos indispensable.

En relación a este segundo objeto, vale decir que, lógicamente, lo deseable será recibir críticas lúcidas y que mantengan la cortesía, pero también que incluso la peor de ellas, la más grosera y obtusa, puede ser beneficiosa si se la aprovecha tanto para delimitar la vanidad como para mejorar la propia obra.

Lo cierto es que la indignación que produce recibir un insulto, por ejemplo, puede devenir un motivador realmente valioso para reexaminar lo que se hace. Si uno tiene algún interés en que su obra alcance la calidad, pondrá verdadera energía en intentar reforzar las propias debilidades. Entonces: aunque duela, toda crítica es buena si se la quiere y sabe aprovechar.

De todos modos, si se desea que el impacto emocional sea menor, puede aumentarse la propia receptividad y flexibilidad aprendiendo cómo funciona el proceso de reacción instintiva que suele desencadenarse cuando una persona es objetada. Tal proceso consta de las siguientes fases:

1ª. Negación. La persona niega automáticamente la crítica.

2ª. Racionalización. Intenta justificarse, encontrar argumentos racionales para demostrar que su actitud no es errónea.

3ª. Agresividad. Responde a la crítica agresivamente.

4ª. Asimilación/aceptación. En un momento posterior de calma, la persona empieza a meditar sobre el asunto y a entrever su posición equivocada, en el caso de que realmente lo sea.

Una forma de evitar las fases 1ª, 2ª y 3ª puede consistir en hacer preguntas al emisor de la crítica. Preguntar el porqué, el cómo, pedir formas de solución y corrección. De ese modo, rompemos con el escenario de confrontación saliendo de nuestra postura defensiva, con la consecuencia natural de convertir a nuestro objetor, antes "enemigo", en un aliado para la solución de la carencia.

Por último, cabe señalar lo beneficioso de escuchar a todos, sí, pero también de "filtrar" lo que se nos dice, de modo que finalmente, vengan de quien vengan, las ideas y decisiones adoptadas sean fruto de un proceso de cuidadoso y sólido discernimiento.

2.5. Inspiración y trabajo

La inspiración es algo que no viene exactamente cuando queremos, pero se pueden formar las bases mentales para que llegue con más frecuencia y facilidad. A través de:

1º. El trabajo. Siguiendo aquella "ley del foco", según la cual todo lo que recibe atención crece, si el hábito de escribir es mayor, también serán más frecuentes los momentos de buena inspiración.

2º. El oficio poético. Es muy cierto que hay situaciones en las que un autor con oficio puede escribir un poema con una técnica perfecta, sirviéndose de una idea interesante y que ese poema no tenga "hálito", "magia", "alma", que no "vibre", que no "tenga vida", que sea "frío"... porque ha faltado la "conexión con el corazón". Si bien, por otro lado, también habrá momentos en que esa conexión sea muy intensa y, si no hay oficio, el autor tampoco dispondrá de los recursos expresivos necesarios para aprovecharla, de modo que producirá un poema que refleje emociones muy intensas, sí, pero tan

incapaz de cautivar al lector como en el primer caso.

Que en alguna ocasión se componga un poema frío o que simplemente no funciona no ha de preocuparnos tanto, como no ha de preocuparnos tanto que un volumen más o menos considerable de lo que escribimos termine en la basura (de hecho, si esto sucede, sería un indicador más de objetividad y sinceridad con uno mismo). Y agreguemos: un poema que no funciona puede estar preparando nuestra sensibilidad para otro que se materializará después con toda la magia y fuerza poética. Esto es más esperable, por ejemplo, cuando se vuelve a escribir tras un periodo largo de inactividad.

Con todo, lo que despierta la energía creativa puede variar mucho según los temperamentos, lo que funciona en una persona no funciona en otra, y por ello el poeta ha de aprender a conocer sus propios resortes internos, a reconocer hechos como el por qué escribe, para qué, para quién, qué tipo de poesía le interesa y quiere hacer, qué situaciones, vivencias, lecturas, desencadenan (o no) el verso.

2.6. Disparadores del acto creativo

Se encuentran naturalmente en aquello que vivimos con especial interés o intensidad. Recordemos al menos los más habituales, que pueden dividirse en dos grupos:

2.6.1. Externos (en el percibir hacia fuera)

1º. Las lecturas.

2º. La observación directa del ambiente físico.

3º. Las otras artes: pintura, escultura, música, cine, teatro, etc.

4º. El conflicto y/o armonía externos, tanto en los que intervenimos activamente como en los que somos simples observadores interesados.

2.6.2. Internos (en el percibir hacia adentro)

1°. Las propias emociones: agresividad, júbilo, excitación amorosa, depresión, humorismo, etc.

2°. El propio pensamiento: meditación filosófica y vital.

3°. La imaginación.

4°. La intuición.

5°. Las fantasías diurnas y los sueños.

6°. Los recuerdos.

7°. Los deseos.

2.7. Periodos de sequía creativa

Durante el camino artístico, por mucho talento que se tenga, es totalmente natural que vengan épocas de baja creatividad, o incluso épocas en las que sea totalmente imposible escribir. Esto es inevitable, pues, por un lado, la vida puede no concedernos siempre un espacio para hacer algo como componer un poema; por otro, aunque no sea así, la misma energía creativa expresa, *per se*, sus picos y valles.

Sin embargo, ni siquiera una época en la que no conseguimos escribir tiene por qué entenderse como estéril. Puede ser necesaria, por ejemplo, para templar la energía, para acumular nuevas vivencias, etc.

Siguen algunas sugerencias para los tiempos en que, por una razón u otra, el nuevo texto no se da: si no conseguimos escribir algo nuevo podemos tratar de corregir textos anteriores o que estén en proceso de refinado, si no conseguimos corregir podemos aprovechar para leer, si no conseguimos leer podemos limitarnos a dejar que vengan nuevas experiencias vitales significativas, si ni eso acontece, podemos aprovechar para hacer nada. En el poeta todo trabaja para conjurar al poema, todo es materia transmutable en verso, aun la no acción, y si queremos realmente mantener a la poesía en el propio camino, en algún momento volverá.

2.8. El bloqueo

Puede ser:

2.8.1. Total

Cuando no conseguimos escribir nada, ni comenzar una obra nueva ni proseguir por ningún punto de una ya comenzada, ni siquiera cambiando de género discursivo (a veces, por ejemplo, podemos sentirnos bloqueados escribiendo en verso pero conseguimos producir si pasamos a escribir algo en prosa...).

2.8.2. Puntual

Cuando nos sentimos trabados en algún punto específico de una obra en curso: a la hora de expresar una determinada idea, de encontrar una palabra que falta, un tono, un estilo, de continuar con la construcción de la psicología de un personaje, de un espacio, etc.

Algunas causas:

2.8.3. Por falta de conocimiento

Soluciones:

1º. Por supuesto, aprender más sobre el asunto. A través del estudio, de leer a otros autores que lo hayan tratado, de intentar acumular nuevas experiencias vitales...

2º. Dar tiempo al tiempo. Algo que cabe tener presente es que el inconsciente tiene la facultad de guardar el deseo de expresar algo por mucho tiempo. Por ejemplo, puede ser que en un primer momento no consigamos encontrar la forma adecuada para una determinada idea que surge, pero si esta es significativa para nosotros, quedará guardada, como si se tratara de una semilla que está esperando las condiciones adecuadas para germinar, de modo que el texto definitivo que la exprese aparezca incluso años después del primer deseo de materialización. A veces el texto no se da en el momento de surgir la idea simplemente porque todavía no hemos adquirido la madurez literaria o vivencial necesaria para ello. La mejor forma de encarar la situación es con tranquilidad y paciencia (y tampoco habrá problema alguno si nos ocupamos de otras cuestiones por el momento), conscientes de que en el futuro el dilema se va a resolver.

2.8.4. Por un desequilibrio emocional o mental

Estrés, depresión, fatiga, desmotivación, miedos, etc. Aquí no hay sino intentar resolver las causas del síntoma.

2.8.5. Por un descenso natural en el ciclo de la energía creativa

Existen épocas en que estamos naturalmente más predispuestos hacia las tareas de introspección y otras a las de extroversión. Este fenómeno es cíclico y ante él no queda otra opción que la espera, entregarnos al actuar según nos lo exija cada momento.

2.9. Evolución y cambio

Una de las grandes preocupaciones para el autor suele ser la capacidad de evolucionar. Ante esto, decir que la poesía cambia sólo cuando el ser del poeta cambia.

Si se quiere la muda, resulta indispensable, claro, un cierto grado de apertura hacia lo nuevo. Pero ello supone un esfuerzo porque de forma natural tendemos a crear lo que se llama "zona de confort"; esto es, que queremos desarrollar nuestra acción en el mundo dentro de unos límites espaciales y mentales en los que nos sintamos confortables, bien adaptados, inclinándonos así a mantener estáticos nuestros valores e ideas. Salir de esa zona significa encarar lo desconocido y eso produce, en la mayoría de los casos, miedo.

Pero el estancamiento asociado al factor cambio puede darse tanto por la no acción como por su exceso, lo que sucede cuando nos vemos sometidos a estímulos y situaciones inductoras de mudanza a una velocidad superior a la asimilable por la mente. Algunos de los síntomas de esa dinámica pueden ser, por ejemplo, los estados de confusión mental o de ansiedad y prisa "eternas".

Tomar consciencia de estos procesos es fundamental para adquirir dominio sobre ellos y para decidir así qué ha de cambiar en nosotros o no, qué de entre lo nuevo ha de ser incorporado y qué de entre lo viejo desechado.

2.10. Creación, goce, valor

La creación está inherentemente ligada a estos otros dos fenómenos: el goce y el valor.

El acto creador produce placer, sí, en la obra vital, pero también, aunque pueda parecer paradójico, cuando expresa realidades dolorosas. Hemos de encontrar las causas de ello en fenómenos como el desahogo, la catarsis, el

goce estético, las sensaciones de verdad y libertad, el placer de conocer, de transgredir, de sorprenderse, de rescatar la inocencia, de encontrar y expandir los límites de la propia emoción y conocimiento, de llevar al límite la función creadora en sí...

Y está ligado al valor porque implica que deberemos asumir los riesgos de engendrar un objeto susceptible de recibir la confrontación de otros individuos. El objeto afirma nuestra personalidad, la hace visible, y por eso mismo nos obliga, para bien o para mal, a asumir la responsabilidad y las repercusiones de su existencia.

3. TRABAJAR EL TEXTO

Ama tu ritmo y ritma tus acciones,

Rubén Darío

3.1. Tensión versal

Dentro del poema se produce todo un juego de tensiones y distensiones, aceleraciones y deceleraciones, entre las estrofas, las frases, las palabras, las sílabas, las letras, los silencios. No hay regla lógica que pueda medir el hecho, pero se puede sentir perfectamente. Se siente, por ejemplo, la falta de tensión versal en el poema cuyo discurso suena demasiado "flácido", "sin nervio", o el exceso de tensión en el que condensa excesivas figuras semánticas y fónicas.

3.2. Leer en voz alta

Es lo que permite sentir la tensión versal, el ritmo adecuado, la armonía del poema. El verso eficaz, leído en voz alta, ofrece una pronunciación fluida y fácil.

3.3. El ritmo

3.3.1. Ritmo versal y ritmo prosaico

Algo que distingue radicalmente a la poesía de otras formas de discurso es su naturaleza musical. *Grosso modo* puede decirse que la poesía es, siguiendo la expresión de Tomás Navarro y Tomás³, "palabra rítmicamente organizada".

El elemento más importante que le imprime un grado de ritmo diferenciado de cualquier otro tipo de expresión verbal es su disposición en líneas poéticas o versos, los cuales presentan axis rítmico: la última sílaba acentuada en cada verso, que es donde la curva melódica alcanza su máxima intensidad, no dándose así en la prosa (véase *Sistema de rítmica castellana*. BALBÍN, RAFAEL DE. Editorial Gredos. Madrid. 1975) ⁴.

Además, el autor de un poema sabe que la línea del verso puede parar siempre antes del límite que se establecería en el párrafo de la prosa, tiene "consciencia de verso", lo que por sí mismo va a crear una cadencia rítmica que distinga al poema del texto en prosa, incluso tratándose de una composición visual o en verso libre. Esto confiere al primer caso un sentido de verticalidad/partición que contrasta con el de horizontalidad/continuidad del segundo.

Respecto de ciertas composiciones que relativizan estas ideas, cabe mencionar, por ejemplo, el caso extremo donde párrafos en prosa se alternan o aparecen insertados entre versos. Ante tal fenómeno puede afirmarse que, al estar presentes líneas con axis rítmico, dichas composiciones habrán de ser consideradas, ante todo, poemas.

3.3.2. Ritmos de cantidad, intensidad, timbre y tono

Citaremos ahora lo que se considera los cuatro elementos fundamentales que imprimen ritmo al poema⁵:

1º. Ritmo de cantidad. Determinado por el número de sílabas.

2º. Ritmo de intensidad. Determinado por la colocación, regular o no, de los acentos intensivos en el verso.

3º. Ritmo de timbre. Determinado por la rima.

4º. Ritmo de tono. Determinado por las pausas (que pueden ser estróficas, versales, medias, o constituir cesura). Si los grupos fónicos son largos, el tono del poema se ralentiza y tiende a tomar un aire más solemne, ceremonioso. Si los grupos fónicos son cortos, el tono se agiliza y tiende a tomar un aire vivo, popular.

En la cadena fónica prosaria (prosa) estos cuatro elementos de ritmo presentan una distribución libre y asimétrica, al contrario que en la cadena fónica rítmica (verso), donde tienden a la regularidad.

3.3.3. Versos en cláusulas silábicas

Las cláusulas silábicas⁶ son agrupaciones de sílabas que suelen formarse con dos o tres de ellas, llegando a cuatro en algunos casos (dentro del grupo, al menos una siempre es tónica). En el verso, las sinalefas y sinéresis pueden contarse como una sola sílaba.

Existen cinco tipos básicos de cláusulas atendiendo a la alternancia entre sus sílabas átonas (o) y tónicas (ó), esto es, a su ritmo de intensidad, que puede ser:

1º. Trocaico (ó-o)

Ella enreda piernas, brazos.

E-lla en / re-da / pier-nas / bra-zos.
ó-o ó-o ó-o ó-o

2º. Yámbico (o-ó)

Rubén, azur navío,

Ru-bén, / a-zur / na-ví-o,
o-ó o-ó o-ó-o

3º. Dactílico (ó-o-o)

Corre mil millas horrísono grito.

Co-rre-mil / mi-llas-ho / rrí-so-no / gri-to.
ó-o-o ó-o-o ó-o-o ó-o

4º. Anfíbraco (o-ó-o)

Soñé: una mujer de color de azafrán.

So-ñé: u-na / mu-jer-de / co-lor-de a / za-frán.
o-ó-o o-ó-o o-ó-o o-ó

5º. Anapéstico (o-o-ó)

Tienes ojos de gata de angora,

Tie-nes-o / jos-de-ga / ta-de an-go-ra,
o-o-ó o-o-ó o-o-ó-o

Si se quieren componer versos utilizando estas cláusulas regulares, es muy fácil que nos bloqueemos justo en el primer momento de surgir la frase si, de entrada, nos preocupamos demasiado con el cálculo exacto de las sílabas.

Para conseguir realmente que el verso fluya es necesario, antes que calcular, sentir la cadencia rítmica. Es indispensable escuchar la música del verso: primero se siente el patrón rítmico, luego el ritmo llamará a la palabra, y la palabra conformará imagen e idea. Antes de buscar la frase, el ritmo ya ha de estar bien interiorizado mentalmente, para esto incluso se puede tararear la cadencia rítmica antes de comenzar a insertar las palabras en ella.

Será en el momento posterior de refinar el poema que podremos dedicar especial atención al cómputo silábico para conseguir que la distribución de las cláusulas se haga perfecta.

Aquí especialmente, ritmo, palabra, imagen, emoción, idea, cálculo, caminan juntos.

Nota: Los poemas íntegros correspondientes a los versos de ejemplo pueden consultarse en mi artículo *Formas del indriso (3. Con uso de cláusulas silábicas)*, en la sección *Ensayos y entrevistas* en www.indrisos.com.

3.4. Insuficiencias poéticas

No se pretende vetar las formas que serán aquí descritas, sino facilitar apenas la contemplación consciente de sus posibles efectos sobre el poema. Se trata de inclinaciones que forman parte del proceso natural de aprendizaje en la mayoría de los poetas y que acostumbran a estar presentes, sobre todo, durante las fases de formación. A quien lea este punto se le sugerirá, pues, el autoexamen, el ver si se perciben en la propia obra y si deben ser entendidas como algo que hay que superar o no.

3.4.1. Las palabras “profundas”

Frecuentemente, el versificador lego tiene la errónea idea de que para que el texto sea poético tiene que ostentar pensamiento profundo, y que sinónimo de ello es incluir en el poema voces tales como: ser, infinito, universo, eterno, alma...

3.4.2. Las palabras gastadas

Además de las citadas en el punto anterior, siguen algunas también extremadamente gastadas, sobre todo en el poema intimista o amoroso: rosa, arco iris, mariposa, sol, luna, cielo, mar, estrella, noche, pájaro, beso, corazón, amor, ojos... O en el poema nihilista: muerte, grito, oscuridad, vacío, Dios, sangre, miedo, nada...

La gran mayoría de los poetas neófitos recurre a ellas con intensidad y, normalmente, cualquier lector que tenga un cierto conocimiento de la tradición literaria percibirá el resultado de su uso como poco original. Sin embargo, la cuestión no será tanto el hecho de utilizarlas o no, sino el cómo.

Sea como sea, servirse de tales palabras para escribir un poema hoy y no incurrir en el lugar común, pide, en verdad, una buena dosis de maestría.

3.4.3. Asociación de nombre y adjetivo

Uno de los recursos más comunes a la hora de componer consiste en hacer que el poema se sustente principalmente sobre la asociación de nombre y adjetivo. Cabe mencionar también el caso de los poemas de tono surrealista, donde prima especialmente la búsqueda de una combinación insólita entre estas categorías gramaticales.

Si se quiere superar esta tendencia, la idea a incorporar es la siguiente: el autor que busca realmente la versatilidad expresiva no se limita a contemplar el nombre y el adjetivo, concede valor a toda palabra, a toda categoría gramatical de palabra. Y no sólo a eso: a la puntuación, a las combinaciones de sílabas, de letras, de silencios.

3.4.4. Insuficiencias en la rima

1º. Rima gastada. Algunos de los ejemplos más clásicos son las rimas formadas con los sufijos –ante, –mente, -iento, -aba, -ón, -ado, -ote, -ito.

2º. Hacer terminar versos diferentes con la misma palabra (palabra rima). Cuando se recurre a ello por el simple hecho de no ser capaz de encontrar una rima más lejana, lo esperable es un resultado inarmónico, si bien existen composiciones en las que el poeta recurre a ello conscientemente, convirtiéndola así en recurso estético.

3º. El ripio. Es la palabra colocada al final de un verso que para hacerlo rimar con otro perjudica el sentido y la fluidez del discurso, normalmente negando a la rima la sensación de sorpresa y placer estético que produce cuando es ingeniosa (aunque existen autores que lo han usado

intencionalmente, haciéndolo demasiado obvio para obtener un efecto humorístico).

3.4.5. Algunas consideraciones generales sobre la rima

Cuando el autor aún no la domina puede compararse, valga la metáfora, al jinete que quiere domar un caballo sin la habilidad y fuerza necesarias para ello. En tal caso, el animal se desboca.

La rima resulta placentera al lector cuando no es sentida como forzada u obvia, cuando aparece en un texto que fluye con naturalidad, que puede contener las ideas más hondas, la carga afectiva más intensa, y aún así, sorprendentemente, "mágicamente", rima. Y es más: cuando se emplea bien, la forma puede reforzar al contenido, el pensamiento que se quiera elevar se eleva más, la emoción que se quiera intensificar se intensifica. Aquí el autor será comparable a un jinete que domina su montura, teniendo en cuenta siempre que el mejor es aquel que ha sabido, no sólo domar y manejar a su animal, sino establecer una relación afectiva con él: el poeta goza por y con la rima, danza con ella, y ese gozo, esa danza, pasará, en fin, al lector.

Para cultivarla, además de su práctica aunada al auxilio de los diccionarios, pueden buscarse las obras de los mejores rimadores y leer en detalle sus rimas, "paladeándolas", para interiorizar naturalmente y a través del placer sus cadencias y giros.

3.5. Ponerse en la piel del lector

Los autores que consiguen sensibilizar con sus palabras suelen tener la facultad de, a la par de expresar en el texto sus propias inquietudes, tener en cuenta al lector: ¿Qué sentirá?... ¿Qué pensará?... ¿Qué verá?... ¿Qué interpretará?...

Cuando se escribe de ese modo, el número de planos semánticos del poema tiende a aumentar, éste se hace resonante, plurisignificativo, tiende a ir de lo "plano" a lo "esférico", de lo psíquico individual a lo arquetípico, a hacerse no de uno, sino de todos.

Salvo honrosas excepciones (por ejemplo, si creemos a Antón Chéjov, quien afirmó que no se preocupaba para nada del lector⁷), cuando un autor escribe sólo para sí, el receptor del texto no siente que el mensaje también le concierne, y se desinteresa rápidamente. El yo literario, que puede ser muy diferente del yo personal, tiende a hacerse arquetípico, permitiendo así que el lector se identifique con él. Cuando el yo personal quiere exigir demasiada atención, por ejemplo, polarizando la obra hacia la expresión en primera persona o haciendo demasiado obvia la recreación de sus vivencias

particulares, puede evidenciar no sólo una mera actitud narcisista (lo que basta para provocar rechazo) sino que, además, las recreaciones que vierta al papel, por el simple hecho de ser producto de un mirar al mundo, de natural, muy limitado, tenderán a presentar pobreza imaginativa.

Por último, debemos tener presente que nunca será posible en última instancia (y a mi juicio, tampoco benigno...) un real y objetivo conocimiento de lo que el lector va a captar. Sin que ello signifique en absoluto un mal resultado, quien escribe habrá de contentarse con forjar la imagen de lo que se llama un "lector ideal".

3.6. Dejar reposar el texto

El momento de creación está embebido con frecuencia de un estado mental especial: levanta emociones intensas, el poeta puede sentirse como "en otra esfera", o incluso como decían los antiguos, "poseído por el numen...". En este momento de "fuego creador", de "parto", es poco habitual conseguir un poema bien acabado, de ahí que resulte aconsejable, una vez pasa, dejar el poema guardado por un tiempo. Si más adelante (ya sea después de horas, días, semanas, meses, incluso años) se relee el poema, será muy fácil percibir incorrecciones, puntos que no fluyen, que no se percibieron durante el primer ímpetu de creación.

3.7. Corregir

Con frecuencia nuestro sentido de la razón no basta para decidir cuándo considerar terminado un poema. Hace falta también atender a las propias sensaciones, emociones e intuiciones. Algunos poemas necesitan apenas de minutos para ser obra acabada, otros de años; hay otros que, incluso después de años, no alcanzarán una forma satisfactoria.

Existen autores que pregonan el corregir poco y otros mucho, y en ambos casos, dependiendo del tipo de personalidad, pueden tener razón. Pero tampoco se puede dejar de atender a los peligros de ambas posiciones: primero, el de dejar la obra "verde" (el más probable en quien se siente "poeta natural"); segundo, el de anular la vitalidad inicial del poema por exceso de corrección (en quien se siente excesivamente inseguro).

En relación a este punto, sugeriría no tanto el adoptar un mismo patrón para todos los casos, sino simplemente que cada composición sea considerada individualmente, que el autor "escuche" lo que necesita cada poema específico.

Algunos procedimientos para la corrección: abreviar, amplificar, eliminar, sustituir, cambiar de posición.

3.8. Lo fácil y lo difícil

Desde nuestra cultura occidental solemos hermanar las nociones de dificultad y valía: si es difícil tiene mérito. Si bien la experiencia demuestra que un poema no ha de ser obligatoriamente mejor que otro simplemente por presentar una estructura más compleja. En el otro extremo, también ha habido voces que han despreciado sistemáticamente el poema artificioso por el mero hecho de serlo.

Ante todo esto, convendría no perder de vista que, en última instancia, es la necesidad interior del poeta lo que debe primar a la hora de definir la naturaleza del discurso. Ya barroco o minimalista, si el poema está en consonancia con ella, será un objeto vivo.

También para el caso quisiera recordar la siguiente máxima: "Hay un momento para todo". Esto es, para lo simple y lo complejo, para lo hondo y para lo trivial.

3.9. Innovación formal

Algunas estrategias:

3.9.1. Por la asociación de rasgos formales

Ejemplo: La décima o espinela⁸, del autor español Vicente Espinel, donde se establece como forma fija el asociar 10 versos octosílabos a un esquema de rima *a b b a a c c d d c*.

3.9.2. Por la asociación de rasgos formales a rasgos semánticos

Ejemplo: el *haiku* japonés⁹ en su forma canónica, donde una estrofa constituida por tres versos de 5, 7, 5 sílabas se asocia al *kigo*, que consiste en hacer referencia a alguna de las estaciones del año.

3.9.3. Por expansión

1º. Expansión del número de estrofas. Ejemplo: adición de estrambotes¹⁰ en el soneto.

2º. Expansión del número de versos. Ejemplo: A la estructura del *haiku* se añaden dos heptasílabos y se obtiene una nueva figura constituida por cinco versos de 5, 7, 5, 7, 7 sílabas: el *tanka*¹¹.

3.9.4. Por multiplicación

Ejemplo: la *renga*¹² o canción encadenada, que consiste en una secuencia de *tankas*, normalmente compuesta por varios autores que actúan en común.

3.9.5. Por condensación

Ejemplo: el *indriso*¹³, que surge de un proceso de condensación de las estrofas del soneto.

| Soneto | > | Indriso |
|--------|---|---------|
| 4 | > | 3 |
| 4 | > | 3 |
| 3 | > | 1 |
| 3 | > | 1 |

3.9.6. Por redistribución de las partes

1º. Redistribución del número de versos en la estrofa. Ejemplo: el soneto¹⁴, cuyas estrofas presentaron inicialmente estructuras como 8-6 y 8-3-3, y que terminó consolidándose bajo la forma 4-4-3-3.

2º. Redistribución de la posición de las estrofas. Ejemplos: variantes del *indriso*¹⁵. De la forma inicial 3-3-1-1 (*indriso* o *indriso* en *sístole*) derivan las siguientes:

- 1-1-3-3: *indriso* en *diástole*.
- 3-1-3-1: *indriso* de dos *sístoles*.
- 1-3-1-3: *indriso* de dos *diástoles*.
- 3-1-1-3: *indriso* en *sístole* interna.
- 1-3-3-1: *indriso* en *diástole* interna.

3.9.7. Por imitación

Como en el caso de los poemas visuales que reproducen la forma de objetos físicos.

Ejemplo: el *blavino*¹⁶, forma poética ideada por los poetas brasileños Juliana Ruas Blasina y Volmar Camargo Junior. Este reproduce la imagen de un triángulo o pirámide presentando una estructura estrófica 1-2-3-1-3-2-1. El primer verso está formado por una sola palabra y los siguientes van aumentando progresivamente su número de sílabas hasta alcanzar la estrofa

de verso único central, que es la línea poética de mayor medida. En la segunda mitad del poema, la medida de las líneas decrece progresivamente hasta el último verso, también constituido por una sola palabra.

3.9.8. Por oposición

Ejemplo: el canon del soneto en endecasílabos con rima consonante ABBA ABBA CDC DCD produce el deseo en diversos autores de flexibilizarlo. Así, surgen variaciones en sus medidas y en la rima, tales como el soneto en alejandrinos, en verso libre, etc.

3.9.9. Por fusión de objetos distintos

1°. Fusión de formas poéticas diferentes. Ejemplo: la decilira¹⁷, ideada por el poeta español Juan Ruiz de Torres, donde las estructuras de la décima y la lira aparecen fusionadas según el siguiente procedimiento:

- Estructura de la décima: 10 versos octosílabos con rima *a b b a a c c d d c*.

- Estructura de la lira: 5 versos que combinan heptasílabos y endecasílabos siguiendo el esquema 7-11-7-7-11 y con rima *a B a b B*.

- Estructura de la decilira: 10 versos, los cinco primeros presentan la misma distribución silábica que la lira y los cinco últimos se combinan de forma especular respecto de los cinco primeros (7-11-7-7-11-11-7-7-11-7), la rima sigue el esquema de la décima (*a B b a A C c d D c*). En el nivel semántico, los cuatro primeros versos forman una unidad que plantea el tema, que será desarrollado y resuelto en los seis siguientes, ya en un sólo bloque o en varias subestrofas.

2°. Fusión de diferentes soportes artísticos. Como en los casos donde se combina la palabra con pintura, música, fotografía, escultura, collage, efectos de computación gráfica, etc. Ejemplos de ello son las obras del español Joan Brossa¹⁸ y del brasileño Augusto de Campos¹⁹.

BIBLIOGRAFÍA

1. NABOCOV, VLADIMIR. *Curso de literatura europea*, Zeta Bolsillo, Barcelona, 2009.
2. SCHOPENHAUER, ARTHUR. *Sobre la lectura y los libros*. En *Parerga y paralipómene*. *Escritos filosóficos sobre diversos temas*. Madrid. Valdemar. 2009.
3. NAVARRO Y TOMÁS, TOMÁS. *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University, Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse, New York, 1956.
- 4, 5, 6. BALBÍN, RAFAEL. *Sistema de rítmica castellana*. Gredos. Madrid. 1975.
7. PÁVLOVICH CHÉJOV, ANTÓN. *Consejos a un escritor. A Dmitri V. Grigoróvich, Moscú, 28 de marzo de 1886*. Biblioteca Digital Ciudad Seva. <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/chejov01.htm>
- 8, 10. VARELA MERINO, ELENA, MOÍÑO SÁNCHEZ, PABLO y JAURALDE POU, PABLO. *Manual de métrica española*. Castalia Universidad. Madrid. 2003. http://books.google.com/books?id=5KoqoD4EI4wC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s#v=onepage&q=&f=false
- 9, 11, 12. El rincón del haiku. <http://www.elrincondelhaiku.org/>
- 13, 15. ITURAT, ISIDRO. *Sobre el indriso*. Indrisos.com. Brasil. 2009. <http://www.indrisos.com/>
14. G. BELTRAMI, PIETRO. *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*. En *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*. N° 1 (pp. 7-35). Dirección: José Domínguez Caparrós y Esteban Torre. Padilla Libros Editores & Libreros. Sevilla. 2003.
16. CAMARGO JUNIOR, VOLMAR. *Um resto de café frio*. Volume 2: *Submersão*. Brasil. 2009. <http://www.scribd.com/doc/16912502/Um-resto-de-cafe-frio-Volume-2-Submersao>
17. RUIZ DE TORRES, JUAN. *La decilira: un taller práctico*. Página personal de Juan Ruiz de Torres. España. 2008. http://www.juanruizdetorres.net/index.php?option=com_content&view=article&id=80:la-decilira-un-taller-practico&catid=39:ensayo&Itemid=57
18. CLOTET, ABRAHAM. Poeta Joan Brossa. España. 2001. <http://www.joanbrossa.org/>

19. Augusto de campos. Site oficial. Brasil. 1999.
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

Esta obra está protegida por una licencia Reconocimiento 2.5 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/es/> o envíe una carta a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.