FORMAS DE LA POESIA

José Angel Buesa.

LA noción del tiempo influye profunda y secretamente en la vida de todos y cada uno de nosotros. Cada ser humano, cada ser viviente , está sometido al influjo de lo temporal. Pero tal vez la más desoladora desdicha del hombre sea, precisamente, su comprensión del tiempo. Un árbol, por ejemplo, no parece enterarse de esas cosas. Y los otros seres de la tierra, del agua o del aire, tampoco. Unicamente el hombre no se resigna a su condición natural y trata de sobreponerse al tiempo, de perdurar más allá de su muerte. Y a veces lo consigue. Sin embargo, aunque el método que usa al tiempo contra el hombre siempre es el mismo, los métodos del hombre contra el tiempo son muy diferentes. Por lo demás, el tiempo siempre cumple lo suyo, con su oscura asociada, que es la muerte. El hombre, en cambio, por regla general, suele tener que conformarse con pequeños triunfos transitorios.

Así sucede que, en sus viajes por el mundo, el hombre recorre antiquísimas calles con las piedras gastadas por los pasos de otros hombres que vivieron quién sabe cuándo. O cualquiera puede contemplar la fotografía de una vieja ciudad de la que

sólo quedan ruinas, que el tiempo sigue socavando. Y aun las personas menos imaginativas se preguntarán cómo eran los hombres que construyeron aquellos monumentos de antaño, y por orden de quién. Y es casi obligatorio pensar que, desde hace siglos, aquellos hombres desaparecieron en el tiempo, anónimamente, y que sólo queda de ellos un montón de escombros, una inscripción incomprensible ya, el perfil mutilado de una estatua y el silencio del polvo y de la yerba. Pero esa sensación de la caducidad de las cosas, bajo la terca corrosión del tiempo, puede surgir también en un ámbito mucho más modesto y cotidiano, hasta en nuestra propia casa, en alguna gaveta donde encontramos un día un opaco prendedor de mujer, al que faltan dos piedras que se saltaron no sabemos cuándo, y que en otro tiempo fue una joya reluciente; o, si no, un aplastado medallón, ya sin resorte, con el retrato de alguna bisabuela cuyo nombre no podríamos recordar inmediatamente, aunque acaso heredamos de ella la afición al té, o algo del color de sus ojos y de su manera de sonreír.

Y, sin embargo, el hombre sigue combatiendo contra el tiempo, construyendo edificios grandiosos que serán destruidos por otros hombres o por las imprevistas violencias de la Naturaleza. Algunos se conforman con perpetuar su nombre en la memoria de los demás, con actos heroicos o desesperados, o con tumbas de costosos materiales y espléndida arquitectura. Otros ejercen momentáneamente el poder del oro o de las armas. Otros imponen sistemas de salvación o de esclavitud, —aunque todas sean cabezas solitarias en la muchedumbre. Pero, en definitiva, el triunfo final es del tiempo, con su maligno asociado, que es el olvido.

No obstante, suele suceder que, a veces, por medios mucho más sencillos en apariencia, y también sin proponérselo, el hombre vence al tiempo, a la muerte y al olvido. Porque el hombre puede sobrevivir en la fragilidad del papel, por su creación más significativa y perdurable, que es la escritura. Y, aunque la escritura está constituida por los signos de identificación de las palabras, esas simples palabras adquieren un valor intemporal cuando se escriben para transmitir a los demás

una emoción, o un sentimiento, que no tienen forma corpórea, ni peso, ni medida, pero que, precisamente por ser inmaterialidades, se libran del peso del tiempo sobre la materia. Y, de ese modo, en su ejemplo más extraordinario, lo que escribió Homero sobre la antigua Ilión, permitió, miles de años después, descubrir las ruinas de la ciudad disputada, de la que sólo quedan muros decrépitos, piedras vencidas, sobre las que siguen resonando infinitamente los hexámetros del poema inmortal.

Hay que repetirlo: la más alta creación del hombre ha sido la escritura, que es el idioma en su forma visible. Pero, dentro de esa fórmula de perpetuación de las palabras, existe una fórmula superior de la expresión humana, que es la Poesía. Y es en la Poesía donde el lenguaje humano, también temporal, transitorio y variable, adquiere una fijación mágica con la música, y establece relaciones misteriosas entre lo imaginario y lo tangible, entre los actos y los sueños, entre el ayer y el mañana, pero fuera del tiempo y más allá de la inmediata realidad de las cosas.

En un principio, ese poder de perpetuación de la Poesía fue utilizado para conmemorar los grandes hechos históricos, los misterios de la religión, las investigaciones de la ciencia, la especulación filosófica y las normas de la Pedagogía. Pero la Poesía se resiste a ser útil, precisamente por la inmaterialidad de su origen. Por lo demás, los autores de tales obras creían utilizar la Poesía utilizando el verso, que es el método de formulación externa de la Poesía. Y utilizaban el verso por su capacidad de memorización métrica, simplemente. Pero no eran poetas. Y, no siendo poetas, ignoraban que el verso, en sí mismo, no convierte en Poesía lo que se expresa en él, y que lo expresado prosaicamente sigue siendo prosa aunque se exprese en verso, del mismo modo que una expresión poética no llega a ser Poesía,si se expresa en prosa. Y fue así como la Poesía, que es una síntesis verbal, pasó a ser también una síntesis emocional, en su más hondo y expresivo sentido de comunicación humana.

Digamos, entonces, que hace más de cuatrocientos años, un hombre deslumbrado por unos ojos desdeñosos de mujer,

escribió diez líneas explicando su infortunio. Aquel hombre murió de mala suerte, a los 37 años, en un país lejano y hostil. En cuanto a la mujer, nunca se supo quién era, aunque ya sólo puede quedar un puñado de polvo –si algo queda– de su antigua hermosura. Y, sin embargo, las diez líneas del "Madrigal" de Gutierre de Cetina, sobreviven en la memoria de cuantos hablan el idioma castellano, y probablemente durarán lo que dure nuestro idioma. Y esa es una de las ventajas de la Poesía sobre la Música, la Pintura y la Escultura. Porque cualquiera puede tararear una melodía, a condición de haberla oído antes, interpretada por músicos en sus instrumentos adecuados. O cualquiera puede contemplar obras maestras de la pintura y la escultura en los Museos, o reproducciones de cuadros y estatuas, en copias o en fotografías. Pero una obra maestra de la pintura o de la escultura es única en sí, y puede ser destruida finalmente, mientras que la Poesía sólo requiere el conocimiento de la lectura, y cada vez que un poema se copia, es la misma obra en sí misma. Y, sobre todo, se perpetúa en la memoria fácilmente, en su auténtica integridad originaria.

Pero también con la Poesía sucede como con otras obras de la iniciativa humana , que despiertan el interés y la curiosidad, y también la imaginación. Y, del mismo modo que la contemplación de unas ruinas nos incita a reconstruir mentalmente su primitiva arquitectura, y a pensar en los hombres que tallaron tan bellamente aquellas piedras, y en los que anduvieron bajo aquellos pórticos, y en la causa fatal de su destrucción, así también, releyendo algún poema memorable, no sólo tratamos de imaginar cómo pudo ser el aspecto físico de su autor, y qué motivos lo indujeron a escribir aquellos versos, sino si los propios versos, tal y como han llegado hasta nosotros, son exactamente iguales a como fueron escritos, o si fueron escritos de otra manera y modificados después, hasta adquirir su configuración verbal definitiva. Y esto, que podría parecer secundario o lateral desde el punto de vista del simple lector, es de una capital importancia para el poeta, y para su expresión como tal; y, por lo tanto, es de suponer que resulte de algún

interés para todos aquellos que han establecido alguna vez una coincidencia, una especie de participación emocional con un poema determinado.

Porque, en Poesía, no sólo existen formas de expresión, sino también de elaboración. Las formas de expresión son muchas y muy distintas entre sí, y se relacionan con la estructura métrica del verso, con su aspecto anecdótico, con los dogmas estéticos y con las características del estilo de cada cual. Las formas de elaboración, en cambio, son más fáciles de enumerar y de definir, siendo tal vez un poco más complicadas que las de expresión, en algunas de sus interioridades. Y podemos poner como ejemplo esa breve composición poética que es el Soneto, que, como nadie ignora, consta de catorce versos, de acuerdo con los métodos de expresión. Sin embargo, desde el punto de vista de los métodos de elaboración, existe un soneto de Francesco Petrarca con 28 versos, y que no por eso deja de ser un soneto, porque sólo se publicaron los 14 reglamentarios, y los 14 restantes fueron modificaciones de uno solo de ellos, sucesivamente tachados hasta obtener el de máxima perfección. Es decir, que se trata de un soneto como todos los demás sonetos, en su versión final, aunque Petrarca escribió versos suficientes para dos sonetos, en vez de uno. Y esa es una forma de elaboración, acaso la más tradicional, y posiblemente la más recomendable. Pero hay otras.

Carlos Baudelaire, un gran poeta francés del siglo pasado, autor de las célebres "Flores del Mal," utilizó un procedimiento muy distinto para algunos de sus poemas. Entre sus manuscritos se han encontrado borradores, en prosa, de algunas composiciones poéticas de singular importancia en su obra total. Y eso quiere decir que Baudelaire tomaba apuntes en relación con un tema, ideando conceptos y metáforas, o anotando rimas y versos aislados, para después entregarse a la labor poética en sí, sometida a un cálculo estricto, equilibrando los elementos de creación, hasta llegar al máximo resultado posible en un poema, que es esa sensación de facilidad, de espontaneidad, que en

realidad sólo se consigue por una operación completamente opuesta. Y esa es otra forma de elaboración, en la que hay que advertir que se corre el riesgo de rebajar el Arte de la Poesía a una fórmula de artificio, cuando no es un gran poeta quien la emplea.

Y no ya como forma habitual de creación poética, como método de elaboración, sino como hecho circunstancial, o tal vez accidental, pero afín, y de cualquier modo mencionable a título de curiosidad literaria, cabe una referencia a otro poeta, indudablemente de menor importancia, pero no menos indudablemente conocido por todos los hispanoamericanos, que se llamó José Martí. Entre sus papeles íntimos, y recogida después en un libro titulado "Flores del Destierro", aparece una composición poética inconclusa, que comienza en verso y de pronto deriva hacia simples anotaciones en prosa, como si Martí hubiera intentado apresar nerviosamente las ideas y las imágenes que se sucedían con demasiada rapidez para consentir su ordenamiento en la versificación. El poema quedó finalmente así, mitad en verso y mitad en prosa, tal vez olvidado entre otros tantos papeles con su letra. Y así fue publicado, años después de la muerte del hombre que lo escribió, que fue un hombre que sólo tuvo tiempo para luchar por su patria, y que sólo tuvo vida para morir por su libertad.

Este caso de Martí recuerda, de cierta manera, el de Samuel Taylor Coleridge, poeta inglés del siglo pasado, perteneciente a la llamada escuela "lakista", precursor del romanticismo en su país, y autor del poema "Kubla–Khan". Coleridge soñó que escribía ese poema, tan vívidamente, que al despertar comenzó a reproducirlo sin la menor vacilación. Lo recordaba todo, de principio a fin, y conviene explicar que se trata de un poema polimétrico, que en su época fue motivo de las más enconadas polémicas, casi todas adversas a aquella innovación. Pero sucedió que, en plena transcripción del poema, la inoportuna llegada de un visitante interrumpió la labor del poeta... que después no pudo recordar un solo verso más de los

ya reproducidos, que fueron solamente 54. Y cabe preguntarse si, en el caso de Martí, la urgencia de una cita, o la llegada inesperada de quién sabe quién, interrumpió igualmente su trabajo poético, haciéndolo tomar algunos presurosos apuntes más o menos complementarios para el poema que posteriormente no pudo terminar.

De cualquier modo, y con las reservas referentes al tercer caso, sólo ha mencionado las formas "normales" de la elaboración poética. Pero también hay formas que pudieran ser calificadas de "anormales", ya que responden a un concepto erróneo de la versificación, o a técnicas de simulación poética. Pongamos por ejemplo el llamado "verso libre", que no es el bien conocido preceptivamente como "libre de la rima y de la estrofa", *pero sometido a la métrica,* sino esa prosa dispuesta tipográficamente en renglones irregulares, que imita la apariencia del verso tradicional. Esa no es una forma de elaboración poética, sino una simple informalidad de la prosa, que pierde sus párrafos no menos tradicionales para subdividirse en una especie de hipo verbal, en ciertos casos, o para excederse caprichosamente del tope del linotipo y del límite de la respiración humana. Sin embargo, hay quienes emplean permanentemente esa forma de deformar la prosa, y no falta quien, después de escrito su llamado poema, cuenta las sílabas de cada llamado verso, y dice que su prosa es verso porque una línea tiene 16, otra 27, otra 9 y otra 44 sílabas, —como si un conteo de sílabas significara una exactitud métrica. En realidad, esa aritmética silábica, siempre posterior a la escritura en sí, no puede ser considerada un procedimiento de poeta, sino más bien de telegrafista; y, por lo demás, cualquiera puede escribir un poema en líneas de once sílabas, sin que sean versos tampoco, si carecen de la acentuación métrica. Pero, dentro de ese mismo procedimiento de simulación tipográfica, puede señalarse lo que las críticos italianos llaman el "estilo de traducción", que procede de las versiones literales, en prosa, de poemas originalmente escritos con sujeción a las más estrictas normas preceptivas, como en los casos de Rilke, de Valéry o de

Verlaine, –por citar algunos de los poetas más traducidos, pero que, en manos de traductores comerciales, pasaron a ser "poetas versolibristas" en idiomas distintos al suyo. Esas versiones, palabra a palabra, pero no en párrafos de prosa, sino línea a línea también, daban una falsa impresión de la manera en que estaban escritos los versos originales. Muchos lectores ingenuos, con inclinaciones poéticas, intentaron la imitación de tan reconocidos maestros, pero no sólo imitaron el aliento particular que sobrevivía en la traducción, sino también aquellas líneas amétricas que no respondían ni remotamente al verso original, que era auténtico verso en otros idiomas. Y de ese modo, creyendo copiar la versificación de tal o cual gran poeta extranjero, copiaron realmente la prosa de los chapuceros traductores a tanto la página. Y fue así como surgió el "estilo de traducción", en Italia, y también entre nosotros, y en todas partes donde se ha traducido en prosa a los poetas, convirtiendo los versos en simples líneas, con lo cual se respeta indudablemente el sentido de cada verso, pero se desvirtúa por completo su calidad métrica, que es indispensable en toda forma normal de elaboración de la Poesía.

Y ahora volvamos a Petrarca, ese gran poeta italiano del siglo XIV que en un tiempo fue considerado superior a Dante, y que sigue siendo superior a Dante en muchos aspectos, aunque ya no se le considere así generalmente. En su afán de perfeccionamiento expresivo –como dijimos antes– Petrarca llegó a rehacer catorce veces un solo verso, ya fuera para perfilar una imagen, para sustituir una rima pobre o una palabra repetida, o para eliminar una aspereza prosódica. Y es indudable que esa es una labor de artista verbal. El caso de Baudelaire, escribiendo primero en prosa lo que debía convertir después en versos de irreprochable hechura, respondía al concepto de elaboración fríamente intelectual que el gran poeta francés heredó de Edgar Allan Poe. Y no parece el método más recomendable, aparte de que son pocos los poetas que podrían lograr obras maestras siguiendo tal recomendación. En cuanto a Martí, es bien sabido que siempre fue partidario de la

espontaneidad poética, sin mayor preocupación por los primores formales, como subrayando así su filiación romántica, que anteponía la sinceridad de la emoción a cualquier artificio retórico. Sin embargo, el procedimiento de Petrarca no significa únicamente la adición de adornos académicos, como suponían y siguen suponiendo los poetas "espontaneístas". De hecho, con esos retoques indispensables, un poema puede ganar, no sólo en perfección externa, sino también en sinceridad emotiva, ya que durante la labor de perfeccionamiento suele encontrarse una palabra más expresiva, más comunicativa que la que se escribió primeramente, en el momento de la creación inicial. Por otra parte, perfeccionar no es sólo añadir, sino también eliminar; y, a veces, eliminando estrofas enteras, el poema puede ganar en intensidad lo que pierde en extensión. Y esa es, sin duda, la forma de elaboración más recomendable, en todos los aspectos, para la mayoría de los poetas.

En cuanto a las formas "anormales", o sea, el verso *libre porque sí,* o con el pretexto del "estilo de traducción", su definición se encuentra en sus propios resultados, que son rigurosa y definitivamente nulos. Porque, aunque ese muestrario apoético abunde en Antologías más o menos antológicas, es extremadamente difícil que alguien recuerde íntegramente alguno de esos "poemas", a no ser su propio autor, –pero sólo en el caso de que posea una memoria excepcional. Y –por último– ya se sabe que un poema para unos cuantos es inferior a una prosa para muchos, ya que la razón fundamental de la verdadera poesía no consiste en explicar, ni en convencer, ni siquiera en influir, sino en compartirse.