

POESÍA Y REALIDAD

Rodolfo Usigli*

La más sorprendente de todas las diferencias que existen y persisten entre la poesía y la prosa es que la poesía es únicamente acción. Una acción impenetrable a las filtraciones del tiempo y a su transcurso —si es que el tiempo transcurre—, libre de erosiones y de trastornos en general. Aunque algunas imágenes se adelgacen y pierdan brillo, aunque las palabras vengan a sufrir en el diccionario las vergonzosas abreviaturas *Poét., desus.*, está fuera de duda, en cambio, la vocación de vejez de la prosa, a menos que ejerza una función crítica. Desde el transitorio dialecto que se descompone en pocas horas en los diarios hasta el más espléndido estilo de novela, la prosa es sólo instrumento de un relato, esfuerzo inútil y no siempre gramatical para fijar un momento de la vida que ha pasado ya. Fija su sombra, y ni eso a veces, a menos que las palabras caigan bajo la vigilante magia de la poesía. Entonces abandonarán el premeditado camino del relato para operar una función de creación. Y entonces serán poesía, es decir, revelación, es decir, acción. De aquí la juventud casi inalterable de la poesía, aun de la poesía de la muerte, ya que de ella vive. La poesía es una gran devoradora: necesita a menudo de una vida para troquelar una línea, de un siglo para formar un poema. ¿De dónde emana esta condición peculiar en la que ha logrado emplazarse la poesía? Desde los primeros poemas

*Dramaturgo formado en México y Estados Unidos. A sus diecinueve años comenzó a escribir crónicas teatrales. Desde entonces el ámbito de la dramaturgia le llevó a dirigir los Cursos de Teatro de la UNAM, el Teatro radiofónico de la SEP, el Departamento de Teatro de la Dirección de Bellas Artes, y del Teatro Popular Mexicano. En el servicio exterior mexicano ocupó cargos como embajador en Líbano y Noruega, y agregado cultural en Francia. Además, fue delegado de México en los festivales cinematográficos de Bélgica, Checoslovaquia, Venecia y Cannes. Hacia el final de su vida se le otorgaron el Premio América y el Premio Nacional de Letras. "Poesía y realidad" se publicó en *Universidad: mensual de cultura popular*, enero de 1937, tomo III, núm. 12.

del mundo, han desaparecido continentes, ha cambiado la suerte de los grandes imperios, han surgido religiones nuevas, la máquina ha llegado y el hombre ha conseguido volar. La poesía sigue siendo la misma, y todos esos acontecimientos la han alimentado. La única razón de esto es que la poesía se nutre sólo de realidad y no de sueños, como piensan las gentes que se creen reales; a menudo, de una realidad que los hombres tardarán años en percibir, de una realidad anticipada que puede parecer, y parece, un sueño. La primera objeción a esta premisa podría constituirla la poesía épica, por su apariencia de relato. Pero las canciones de gesta, el *Poema de Mio Cid* y el *Romancero*, aparte de la realidad que los nutre e independientemente de las razones utilitarias de la métrica y el eco en relación con la memoria, no relatan. Re-crean cada episodio en una latitud de realidad superior, y siguen siendo jóvenes, es decir, poéticos.

Recuerdo que hace años cambié con un poeta mexicano mi concepto de la poesía. Él convino conmigo en que poesía era un territorio de cosas superiores o extraordinarias, representadas de una manera exquisita. Los dos estábamos equivocados. El gran poeta es todavía Dante, es todavía Goethe, es todavía aquél que lo escribe todo en formas poéticas. La poesía no se toma con tenacillas ni con la punta de los dedos por la misma razón que no se

usan cubiertos para comer las alcachofas. Se toma *in anima vili*, pero a condición de tomarla con la vida. Hay una manera singularmente efectiva de averiguar si la persona que os habla entiende o no lo que es poesía. Se la lleva por grados. Primero se le da una definición de Shakespeare:

Our poesy is as gum which oozes
From whence 'tis nourished...

Estará de acuerdo. Después se le citará la definición de A. E. Housman, según la cual la poesía es una secreción natural, como la perla en la ostra. No sólo estará de acuerdo esta vez, sino que colmará una laguna en nuestra cultura extranjerizante recordándonos que "el verso es vaso santo", aunque esta línea esté animada de intención muy diferente y resulte, en rigor, falsa en su conclusión. Entonces habrá llegado el momento de referirle la definición que he escuchado con frecuencia de labios de Xavier Villaurrutia: "La poesía es como la saliva." Si la persona no se siente ofendida, herida en una fibra delicada, o confrontada con una realidad viciosa o de mal gusto, es seguro que entiende lo que es poesía. Muchos poetas profesionales —si tal cosa existe— y varios críticos a quienes he aplicado este ácido, se han disgustado conmigo o han tratado de enriquecer la definición, quitándole, por supuesto, su fuerza y su exactitud, como ciertos pobres que intentan enriquecer la única moneda que tienen, desnaturalizando su troquel específico. Uno de mis amigos, que ha leído todas las obras maestras de la literatura y que las ha comprendido, se disgustó conmigo ante la prueba. En su tabla de valores figuran Isaías y Dante, Goethe y Baudelaire, Rubén Darío, "La suave patria" de López Velarde, y Gabriel y Galán. No entiende, según puede notarse a simple vista, lo que es poesía. Imagino el escándalo en Francia cuando, entre los truenos y los violines de Hugo y los pedacitos de ámbar de Gautier, publicó Baudelaire su poema "Une carogne". Ese fue el principio de la poesía moderna, y después de esto no tiene importancia, sino gracia, que Aldous Huxley haya descrito en su soneto sobre Jonás los procesos digestivos de la ballena. El caso de Pablo Neruda en su último aspecto

es, sin embargo, notorio en la poesía española, como se ha señalado ya, y como lo es en México, aunque en diverso clima, el de Xavier Villaurrutia cuando escribe sobre "el sabido sabor de la saliva", la piel, las arterias y otras particularidades físicas y reales. Me refiero a la introducción en la poesía de materiales y vocablos que se habían circunscrito hasta ahora, "por no ser poéticos", a la confusa y tolerante zona de la prosa. No poco han contribuido los surrealistas a este enriquecimiento de los materiales de la poesía, que transforma su moral y su sentido del idioma. Pero no se piense, ante la afirmación de que la poesía se alimenta de realidad, en un movimiento *realista* de la poesía. Cuando los poetas españoles de fines del siglo XVIII y Sartorio en México, tergiversan el sentido poético de la realidad y escriben versos prosaicos; cuando, en Francia, Coppée y una cadena de imitadores escriben sobre los maquinistas de las diferentes estaciones de ferrocarril de París, se pierde tiempo, se pierde poesía.

Hay gentes *ilustradas* que confinan aún la poesía en la jaula de la delicadeza. La poesía ha tenido por mucho tiempo la mala reputación de decirlo todo a medias, cuando es la única forma de habla que dice las cosas con entereza y es siempre fácil extralimitarse en ella. Cuando un joven es romántico —y cuándo no— y cuando se expresa mal y pierde el hilo tan fino de la realidad, se dice de él que es un soñador y un poeta. El joven romántico prefiere, de modo general, la peligrosa declaración de un amor inexistente que puede forjarse en un poema, a las dos palabras tan simples, que no son ni prosa ni verso, y que dicen siempre menos que éste. ¿De dónde vino a los poetas esta mala reputación de no conocer la realidad? Ella es la culpable de fomentar en muchas personas, por lo demás honradas y simpáticas, la septicemia de una pulida versificación hecha a la sombra de Pedro Salinas, haciéndolas así alimentarse a la realidad de Salinas en vez de aque-



lla que les es propia. Esas mismas gentes *ilustradas* condenan la introducción de los motivos mecánicos y de la vida electrificada en la poesía de los poetas jóvenes, juzgándolos larvas de corrupción, hablan de la pureza del idioma de Cervantes, a quien, cuando se le ha leído, se puede acusar fácilmente de italianizante, se deleitan con cada uno de los suplicios descritos en *La Divina Comedia*, algunos de los cuales son del dominio de la escatología, y alegan finalmente que Dante no habló jamás de los automóviles ni de los teléfonos, que son los suplicios modernos, ni de sus equivalentes en aquella edad, y que no habría hablado de ellos si hubieran existido. Todavía hace poco, un periodista mexicano se burlaba, con la estúpida honestidad de un zafio, de la poesía de Federico García Lorca, so pretexto de que jamás se ha visto que todos los relojes marquen la misma hora. García Lorca no era relojero, sino poeta, y un poeta puede hacer ese y otros milagros, anticipar esa y otras realidades y adivinar la perfección por venir de la cronometría. Esas gentes son las mismas que atacaron a Baudelaire, que eran las mismas que desde el principio de la poesía que les fue negada han tratado de inmiscuirse en ella y que son cadáveres previos en cuanto a materias poéticas se refiere.

No es posible enseñar a hacer poesía, pero debería instituirse en los kindergartens y en las escuelas primarias una clase de conocimiento de la poesía, para enseñar a los niños que poesía es realidad y acción. De este modo se evitarían las salidas en falso de numerosos poetas jóvenes y se mejoraría el criterio de la comunidad. Quizás empezaría así a formarse un espíritu. Los primeros, desde luego, dejarían de enfrentarse con el llamado conflicto entre el contenido y la forma, porque se conseguiría que los niños que tuvieran goma, o perla, o saliva, empezaran a hacer versos a su manera y no a la manera de los poetas pasados, de su realidad y no

de la realidad de los poetas de antología. ¿En qué república podrá hacerse?

La poesía procede de sí misma, pero no puede vivir sin alimentarse de la realidad que se alimenta del poeta. Aceptando en principio que la realidad no es nunca una ni dos segundos igual, habría que buscar una fórmula que, al definirla, sirviera a la mejor comprensión de esta eterna teoría. Habría que considerar como realidad el estado de cosas existentes, pero transitorio y en movimiento, en que se resume la experiencia humana, considerando esta misma experiencia como compuesta por partes desiguales de los anhelos y de los fracasos de los hombres. Es decir, como un estado humano expresado sólo a medias en sí mismo. Esta realidad hemisférica la poesía la toma y la expresa en toda su redondez, como si existiera *en realidad*. De este modo, la poesía pasa de la académica función selectiva que se le atribuyó largo tiempo, a una función puramente creadora, pero que no podría crecer sin el hemisferio de la realidad en marcha.

Forma y fin de la poesía

Idea poética es aquella —dice Paul Valéry— que, puesta en prosa, reclama aún el verso. Nietzsche y Emerson creían que el filósofo debía ser poeta mejor que músico, y Pascal, por ejemplo, es un ser poético donde Hegel es un ser crítico, que me parecen las únicas formas concebibles de la filosofía. La mayoría de los poetas en la filosofía universal es un hecho poderoso, pero muy pocos escribieron en verso, seguramente para escribir algo más que versos. No incurriré en el absurdo gesto de desconocer las formas patentadas de la poesía—demasiados poetas proletarios lo hacen ya—; pero creo, simplemente, que esas formas correspondieron a otras tantas realidades, desemejantes de la realidad en que vivimos y nos movemos.

Pocas formas han persistido en la tenacidad del soneto, por ejemplo, y sin duda se han hecho en el mundo más sonetos que discursos de propaganda política. Pero el soneto, preservado en la severa integridad de su cuerpo indeformable, es una tarea de virtuoso o un momento de virtuosismo del poeta. El poeta sabe, de antemano, que si quiere hacer

un soneto tendrá que dejar fuera de él muchas cosas, a veces la poesía misma. Hacer un soneto con poesía es raro en el propio Garcilaso –veía yo hace poco en ocasión de su tricentenario– la poesía se conjuga a menudo con la sinéresis y otros vicios igualmente reprobables, *que son creados por la forma misma*. Por eso, cuando una poeta joven se presenta al planeta casi helado de los lectores de poesía con una cantidad de sonetos endecasílabos –no franceses ni ingleses, que son más simples– piensa uno en esos niños a quienes se tortura, o que se torturan a sí mismos, con ropas almidonadas y cabellos engomados y medias restiradas, a quienes se quería dar la libertad más humana de tirarse por tierra, para satisfacer un impulso de alegría infantil, y de desaliñarse un poco. El poeta domina su forma tarde o temprano. Lo que no puede rehacer ni fabricar a voluntad es el acontecimiento espiritual que determina un poema en él. Es más raro el soneto que no se transforma, a la segunda cuarteta, en un juego de ingenio y destreza, que el poema libre que no deja, en cierto momento de ser prosa para convertirse en pura poesía.

La forma y el aliento, el ritmo y los ecos de cada poema se hallan implícitos en él, menos en el caso del soneto, forma anterior al poema que se va a escribir y rara vez simultánea con su concepción. Y cambiar su forma es, me decía un viejo rimador, lo mismo que querer usar un frac sin faldones, que es un smoking. El único cambio que parece capaz de renovar un poco el soneto es el de sus acentos, y, aun logrado, rara vez acarrea la conjunción del soneto cabal y de la poesía intacta. Generaciones de versificadores que llenan las antologías –esas fosas comunes e incómodas– han defraudado a la humanidad y a sí mismos, pasando por poetas porque habían hecho cuatro de dos y dos ecos. Los hay que refieren cómo paseaban por las noches de esquina a esquina “componiendo”, organizando sus consonantes y sus metros con seriedad ritual, y dejando partir entre tanto las ideas y olvidando su papel de testigos exactos de un acontecimiento interior. Es decir, apartando los ojos de la realidad del poema que se pretendía escribir. Y la función de la vista es más importante en poesía que la función misma del

oído. El poeta, el versificador, más bien, se ayudaba de la memoria y, en suma, convertía lo presente, lo instantáneo, en pasado. De aquí toda la poesía académica, ya putrefacta, mientras la clásica con escasas excepciones, resplandece aún porque, siendo la que creaba las reglas, encontraba a menudo la mejor manera de infringirlas y superaba sus errores con su realidad. De aquí también el retorno del poeta a las formas clásicas en su propia fuente original, pasando por sobre los siglos académicos como se pasa noviembre por encima de las hojas caídas del árbol... de papel. Pero este regreso al soneto, la canción y al romance y, entre nosotros, al corrido, no es todavía una solución ni un camino a una forma canónica de la poesía moderna. El romance castellano, como el metro endecasílabo, como el propio alejandrino, más antiguo y más moderno a la vez, es una forma estrictamente correspondiente de una realidad que no parece pertenecernos. Nos toca más de cerca el romance sabiamente escurridizo y arbitrario de Pedro Salinas que el musical y tradicional de Federico García Lorca. Es más real Salinas y, sin embargo, no lo es enteramente. Su poesía es real, su forma lo es a medias, porque está medio muerta. El mismo problema se presenta al poeta dramático que reaparece en nuestros días buscando la recreación del teatro. El verso de Shakespeare, como el de Molière, corresponde a la forma que había de su siglo, al ritmo de su tiempo, a la línea de expansión y de expresión de los seres reales de entonces. El soneto italiano fue, desde Petrarca, la fórmula poética de un lenguaje común. El caballero del siglo xvii enviaba un soneto a la dama que lo atrapaba dulcemente como el sportman del siglo xx –sobre todo si es mexicano– la llama por teléfono en inglés para invitarla al cine, al baile, a nadar o a fugarse con él. El uso del romance en el teatro del siglo de oro es igualmente cuerdo; el romance, siendo una especie de rascacielos de las formas poéticas al que siempre pueden aumentarse pisos y más pisos, era satisfactorio, por su engañosa brevedad, para el palpitante temperamento del español de entonces, para “la cólera del español sentado”. Inclusive sospecho que debía de decirse bastante aprisa, sin esa insistencia sobre la cadenciosidad que oímos hace poco en Margarita

Xirgú. Tenía que ser real o que parecerlo. Las piezas mismas, si las leemos, nos parecen reales; si las escuchamos en el teatro, dichas en la vieja escuela declamatoria que se inicia en el Romanticismo, nos resultan insoportables. Quisiera señalar la circunstancia de que la nueva boga de Shakespeare en Inglaterra y en los Estados Unidos depende en gran parte de la realidad que los actores imprimen a la dicción de su lenguaje. El Romeo que se adormeciera sobre sus líneas y arrastrara metro y cadencia, sería siseado. En cuanto al romance del teatro castellano, sé por experiencia que es posible desarticularlo en un lenguaje bastante más real de lo que nos hacen creer los actores. Pero no es menos cierto por ello que la nueva forma poética del teatro es un misterio mayor que el de la nueva forma de la poesía lírica.

El fin de la poesía, creo haberlo hecho aparente, es la realidad sin dejar de ser la poesía. Su forma debe, por lo tanto, ser real. Perfecta o imperfecta, analizable o imposible de analizar gramaticalmente —hay líneas de López Velarde, por ejemplo, que se pueden reducir al absurdo con facilidad si se carece de sentido poético—, pero correspondiente de una realidad.

La correspondencia entre el contenido y la forma son visibles en todos los grandes poetas. No es menos visible, en los poetas menores, la falta de esas correspondencias. A tenerlas, no habrían sido menores. Privados de ellas, podrían alcanzar una significación menos dudosa si atestiguaran y expresaran con exactitud poética sus acontecimientos interiores, si los tienen. La forma experta ha ocultado tantas veces el vacío en los versificadores que hay quien crea que una forma inexperta pueden revelar lo que no existe. Tampoco se trata de eso. Los surrealistas proponen la abolición de toda rima. ¿No es esto tan deliberado como la versificación con la muleta de la memoria? La rima, el eco simple o duplicado, interno o externo, es un incidente natural del poema. Tanto de pecado hay en arrancarla de raíz como en multiplicarlo conscientemente. Hay campos de rimas como hay campos de coles, pero hay desiertos sin rimas como desiertos sin oasis. Respetarla en su realidad, en espontaneidad, parece ser el proceder más sensato. No forzarla, el más decente.

No quisiera que se pensara que aconsejo un libertinaje en las formas de poesía. Nunca como ahora requirieron mayor vigilancia; nunca el escollo y aun el despeñadero de una prosa calculada y estéril la han circunscrito tanto. El peligro que fue la música en un tiempo para la poesía es ahora la prosa. Nada de música ante todo. Nada de prosa ante todo.

Es inútil decir que, a pesar de todo, la perfección del poeta conjuga siempre fondo y forma, que será siempre más gran poeta el que lo consiga que los demás. Pero la vieja idea de que la poesía tiene que coronarse de norma como de espinas parece dotada de una funesta moralidad mediocre que ha asesinado a muchos poetas, e inconciliable, sobre todo, con la necesidad de que la poesía se nutra de realidad. De que se exprese con una realidad que será a veces la del sueño, a veces la del barco, a veces la del teléfono o la de los sentimientos humanos, y a veces la del futuro, pero en presente. El poema no es ya una pieza regular que se recita en la sala, junto al piano, ante las visitas de la señorita de la casa. No la rige ya la memoria, sino el acontecimiento del espíritu, y, más cerca que nunca de la poesía deja de ser *lo que era o lo que podría ser*, para convertirse en lo que es. 🍷

