

Aguas aéreas

Talleres poéticos

David Huerta

*Ama tu ritmo y rima tus acciones
bajo tu ley, así como tus versos...*

Ante el lenguaje, en medio del lenguaje, el gesto poético originario puede cifrarse en la imagen de un brazo en el momento de ser extendido. El brazo se mueve para tomar un objeto y lo hace con un solo impulso, conducido por una voluntad segura, firme. La mano se cierra sobre el objeto, lo recoge y lo examina, para luego incorporarlo en el poema; antes, el poeta lo ha incorporado dentro de sí mismo: se lo ha apropiado, lo ha convertido en parte de su ser.

El objeto puede ser una sílaba, una palabra, una frase. O bien, algo menos definido: una secuencia rítmica peculiar, por ejemplo; un trozo de sonido con un relieve acentual determinado.

Al tomar ese objeto, el poeta lo ha recordado de una masa indiferenciada: la logófera, el ámbito de los discursos, la nebulosa de los vocabularios, las coordenadas virtuales de la sintaxis o la gramática; lo ha hecho por fatalidad de su gusto, es decir: desde las capas más hondas de su organismo. En el gusto propio —el gusto individual, intransferible— se entrecruzan los saberes y las modulaciones psicológicas, emotivas e intelectuales de la personalidad. Y al apropiarse de ese objeto de palabras o sílabas, el poeta hace con él algo único: lo integra en su organismo, arraigándolo en su cuerpo. La elección del gusto es una transmutación, una afirmación y una presentación del propio ser: ese objeto se convierte en una especie de órgano del poeta.

Hugh Kenner dice algo revelador sobre la conciencia poética de Ezra Pound y sobre sus hábitos compositivos: no sólo la pre-

ferencia del poeta por los acentos contiguos al final de un verso —formando nítidamente una cláusula rítmica—, sino la plena identificación, identificación sustantiva, de Pound con el espondeo, articulado en las lindes mismas de la enunciación, de las frases: era, *él mismo*, el espondeo, *é-pé*, EP. Son espondeos perfectamente caracterizados —y en esa posición—: son su carácter, su índole, el ser de Pound.

Es una observación crítica de una absoluta claridad: esa claridad nos deslumbra cuando se escuchan las grabaciones magnetofónicas del poeta, y nos enfrentamos en ellas a su voz, a la voz salida de su garganta y de su boca. Cualquiera puede comprobarlo al escuchar, por ejemplo —y para citar un poema conocido—, los ásperos, enérgicos y resonantes finales de varios versos del Canto XLV, el célebre dístico contra la usura: “*good stone*” (primer verso); “*their face*” (tercer verso); “*church wall*” (quinto verso). Los espondeos abundan en el principio del poema; luego se dispersan y se armonizan con otras estructuras sonoras. La abundancia de esa cláusula rítmica es absolutamente distintiva en la poesía poundiana; puede presentarse en otros poetas, por supuesto, pero en Ezra Pound es una especie de sello de fuego. Lo intrigante y misterioso es esto: no es nada más un rasgo del estilo; es *el poeta mismo* presentado orgánicamente en su poema. El poeta es su poema; si fuera nada más “el autor” de su poema, formaría parte, con naturalidad —con una especie de naturalidad *museificada*—, del acervo inactivo o inerte de la cultura, de la “inepta cultura” (López Velarde).

Las disertaciones de Benedetto Croce

sobre la expresión en el campo artístico quedan, así, superadas por un fenómeno metamórfico de casi insoportable intensidad en cada momento de la vida de un poeta en cuanto tal; es decir, en el momento de escribir cada uno de sus poemas.

Así, con esas observaciones de enormes alcances, Hugh Kenner nos ayuda a abolir la frontera de obra y vida: la “literatización de la vida, la vivencia de la literatura” (Lope de Vega según Karl Vossler); para presentarnos, en cambio, como un emblema o un ideograma, un solo ser, articulado de pies a cabeza. Estamos ahora ante una criatura creada en la profundidad de la escucha, en la significación autónoma de la forma: el poeta como sonido, sonido virtual o manifiesto, situado en el mundo con una presencia inconfundible, prosodia individualizada.

Es la creación o invención de sí mismo operada por el poeta a través de esa captura de trozos de lenguaje.

En medio del lenguaje, ante éste, como ante un escaparate de vidrios rotos por la mano al final de un brazo, ahora desvanecido en el agua tocada por la regularidad pautada del ritmo, el poeta ordena el verso y lo hace volver sobre sí mismo: repetición y divergencia, el verso regresa transformado —es otro verso.

La novela *Se lleva ron el cañón para Bachimba*, de Rafael F. Muñoz —espléndidamente prologada, en su edición más reciente (de Ediciones Era), por Jorge Aguilar Mora—, concluye con un canto infantil: “Lunes y martes y miércoles, tres.

/ Jueves y viernes y sábado, seis”. No hay, claro, “*domingo siete*”: el estribillo no nos sale con eso, a riesgo de perder el tiempo, de extraviar la cronología rítmica de la semana, no importa si es incompleta. Mejor dicho: en estas sumas de tres, de seis no se extraña la asimetría posible de una estructura septenaria. Veamos, escuchemos una vez más esas palabras:

Lunes y martes y miércoles: tres.

Jueves y viernes y sábado: seis.

Cada verso tiene seis palabras y con la palabra “seis” concluye el estribillo —para recomenzar siempre de nuevo, como el mar de Paul Valéry, con sus olas insistentes.

Cualquier distraído diría: “Es un canto infantil, infantiloides; no pasa de ahí”. Como uno no cree eso, intenta ver hacia dónde pasa ese estribillo y las razones o sinrazones de ese pasar, de ese cruzar ciertas lindes y de transcurrir reiteradamente, obsesivamente, en la memoria. Pues “pasar” tiene dos sentidos en español; no es igual, en inglés, “*the music of what happens*”, al español “la música de lo que pasa”; la frase en español tiene dos sentidos, el transcurrir o devenir y el ir de un punto a otro. La frase citada en inglés y traducida al español —idioma en el cual resulta, por así decir, “expandida”— es de Finn McCool. La mejor música, le confió el viejo Finn a la gente del bosque, es “la música de lo que pasa”. Finn McCool era un profeta, sabio y guerrero de los antiguos celtas irlandeses. Le oí esa frase extraordinaria al poeta Seamus Heaney en una entrevista de televisión: me dejó maravillado, de inmediato la apunté, con unción, en un papel y la conservo como una prenda de misteriosa sabiduría; es decir: para mí, en verdad, esa es la mejor música... pero no sabría explicar ese misterio si me lo pidieran, como le ocurría con el tiempo al obispo de Hipona.

El tiempo semanario contenido en las doce palabras del estribillo es música pura del devenir. Se ha depositado en el lenguaje con sus articulaciones —sus artejos, semejantes a los de los dedos; sus tegumentos sonoros y sus enlaces— para la memoria, para la red ondulante del recuerdo.

La preceptiva dice: son dos endecasílabos de terminación aguda — por ello, un poco chuscos o jocosos— de marcado ritmo dactílico (un ritmo dactílico absoluto o puro), sin sinalefas. La prosodia y la gramática también podrían describir el doble enunciado con sus instrumentos analíticos. Nosotros sencillamente lo repetimos.

Los diptongos en los nombres de los días (“*miércoles*”, “*juéves*”, “*viernes*”) y los remates numéricos ponen de relieve la letra *e* (“seis”, además, es un monosílabo diptongado o un diptongo monosilábico). Hay acentos rítmicos, además, en la *u* de “lunes” y en la *a* de “sábado”. La conjunción (*i* griega) es el punto de articulación de las dos series y aparece cuatro veces, dos en cada verso; las *oes* de “miércoles” y “sábado” están casi en la misma posición y son sílabas átonas: la *o* es la vocal menos resaltada, y a eso podría atribuirse el brillo y la rapidez de estos enunciados, de esos endecasílabos juguetones, ligerísimos, mágicos.

La puntuación del estribillo es imprecisa: después de “miércoles” y de “sábado” podría ir una coma; he preferido los dos puntos, signo de una cierta densidad déctica, mostrativa. Es como si esos puntos dijeran: “Estos son los tres nombres de los primeros días; éstos, los de la segunda tripleta, y la suma es igual a seis”. Pero no es eso lo dicho por los dos puntos; esos dos puntos no dicen nada, en realidad: el ritmo es el locuaz, el decidor, el elocuente. El ritmo dice “esta es la suma de los días”, “así se enlazan, uno después del otro”. El ritmo dactílico se anuncia al principio de cada uno de esos tríos de nombres de días: acento en la primera sílaba, “lúnes”, “juéves”. Las palabras finales de cada trío de nombres de días, “miércoles” y “sábado”, son, naturalmente, dactilos: palabras esdrújulas; pero, claro: sólo aparecen como tales en la relación con otros versos y otras cláusulas, anteriores y posteriores a su aparición en los dísticos.

Cuando uno escucha o lee las explicaciones de los expertos sobre los métodos de composición de los poetas

clásicos, suele reaccionar con escepticismo. “No es posible. Esto no se le puede ocurrir conscientemente a nadie”. Esa actitud nace de los inmensos prestigios irracionistas de la composición poética: es difícil pensar en la intervención de la razón en esa clase de tareas, consideradas por encima de los simples afanes de los mortales. La poesía parece existir y desenvolverse al margen del pensamiento, en un extravagante *más allá* de la conciencia. Francisco Rico explica cuán difícil es discutir o refutar autoridades de tanta nota como Platón, Aristóteles, Séneca y otros clásicos de la filosofía, la preceptiva y la ciencia, cuando se trata de descubrir si hay algo siquiera remotamente conectado con la racionalidad en el ejercicio poético. Todos ellos han afirmado y revelado la condición misteriosa de la poesía y del poeta. (Desde luego, hay misterios en éste y en aquella; pero no son los consabidos hallazgos del “poeta intuitivo”).

Siempre pueden sumarse, a esa nómina imponente, autoridades de diversos rumbos. He aquí, por ejemplo, unas palabras de María Zambrano leídas hace poco en el epígrafe de un libro de poesía (el párrafo proviene del libro de 1939 titulado *Filosofía y poesía*):

El logos —palabra y razón— se escinde por la poesía, que es la palabra, sí, pero irracional. Es, en realidad, la palabra puesta al servicio de la embriaguez. Y en la embriaguez el hombre es ya otra cosa que



hombre; alguien viene a habitar su cuerpo; alguien posee su mente y mueve su lengua; alguien le tiraniza. En la embriaguez el hombre duerme, ha cesado perezosamente en su desvelo y ya no se afana en su esperanza racional. No sólo se conforma con las sombras de la pared cavernaria, sino que sobrepasando su condena, crea sombras nuevas y llega hasta a hablar de ellas y con ellas. Traiciona a la razón usando su vehículo: la palabra, para dejar que por ella hablen las sombras, para hacer de ella la forma del delirio. El poeta no quiere salvarse; vive en la condenación y todavía más, la extiende, la ensancha, la ahonda. La poesía es realmente el infierno.

Estas exaltaciones irracionalistas de la poesía suelen producir efectos desastrosos en la conducta, en la personalidad y —lo cual es aún más grave— en la escritura de los poetas. ¿Cómo no van a comportarse estos iluminados de la Palabra como unos pavos reales insufribles si están metidos en esos tremebundos asuntos del delirio, la embriaguez, la salvación, la posesión tiránica, el ventrilocuismo sublime, la traición heroica, la metafísica de las sombras, el infierno y demás cachivaches? Todo eso está dicho, en mi opinión —no diré “mi humilde opinión” por ningún motivo—, para impresionar a la galería. También esto debe decirse cuanto antes: la galería suele estar formada por una conmovedora muchedumbre de almas sencillas, ávidas de este tipo de exageraciones y mentiras.

Sé cuánta gente admira, y cuánto —y con auténtica devoción—, a María Zambrano; a mí ese párrafo me parece un desastre.

No niego de ninguna manera el papel absolutamente decisivo y fundamental de la emoción, el sentimiento y la inspiración en la poesía, y hasta de una dosis considerable de misterio, como quedó dicho líneas arriba. Otra cosa es ese berenjenal de platonismo, romanticismo chirle y sonambulismo intoxicado, ofrecido por Zambrano a las multitudes incautas: una mezcla letal, por donde se le vea.

Ni pensar en la saludable invitación

de Francis Crick a los poetas modernos para ocuparse de los infinitos temas de la ciencia moderna y sus descubrimientos. Ni atreverse a invitar al poeta gigantomáquico e iluminado a aprender cuatro miligramos de métrica. No imaginemos ni por asomo, ante esas declaraciones, un taller donde se aprendan principios básicos de composición.

Y ahí están los resultados: los poetas no quieren saber nada de técnica pues ellos sólo sirven a la Musa, al *daimon*, al Otro, el dictador sobrenatural de sus creaciones; éstas resultan siempre ganadas cojitrancas, sordas o tartamudas, ocupadas de temas empolvados hasta el agobio y sacados a fuerza del armario poético del siglo XIX. ¡Y luego hablan de Rubén Darío como de un poeta de la batalla pasada, digno de todo su desprecio! Yo proclamo sin pena cómo sigo leyendo a Darío, a Martí, a Othón, a Díaz Mirón, con provecho, con inmenso gusto y asombrado continuamente por sus aciertos y por sus auténticas iluminaciones poéticas y espirituales, así como por su destreza compositiva, ingrediente central, inevitable, de sus genios respectivos.

* * *

Sueño con un taller poético cuya divisa sería la muy instructiva Fábula del Basurero y la Ensaladera: “El basurero le dijo a la ensaladera: ‘Yo también soy ecléctico’”. Trataríamos de ser como la ensaladera sin olvidarnos de los peligros, connaturales a todos los organismos vivos, de funcionar como vertederos de desperdicios y desechos, para intentar procesarlos y conseguir con ellos algo digno de ser llevado a casa, como decía Nietzsche, tío bigotudo y malhumorado. Pues en verdad no somos tan puros. ¿Ecléctico? Por supuesto: es uno de los signos distintivos de un *nosotros* latinoamericano o tercermundista, nuestra máscara, nuestra irrisión, nuestra fisiología.

Algunos libros y textos prescritos de ese taller —no obligatorios, desde luego, sino recomendados, simplemente— serían, entre muchísimos otros, los siguientes:

el tratado de Ricardo Jaimes Freyre sobre versificación castellana; los *Cuatro ensayos sobre arte poética* de Antonio Alatorre; los ensayos de Paul Fussell y John Hollander sobre métrica; los ensayos de W. H. Auden y de Tomás Segovia acerca de estos asuntos; las antologías *The Rattle Bag* y *The School Bag*; *Más allá de las neblinas de noviembre*, de Stephen Reckert; los trabajos de Margit Frenk sobre la lírica popular hispánica.

En la Edad Media y en el Renacimiento, se asistía a un taller con la finalidad de aprender una o varias destrezas. Ahora no: los talleres literarios son un club de lectura en voz alta, un festival de alabanzas o de agresiones, un psicoteatro. Nadie quiere aprender nada de nada: ¿para qué, si ya son todos genios, empapados de ciencia infusa? Lo que aprenden, sobre todo en el caso de los más jóvenes, lo sacan de la Wikipedia —por eso constituyen la “wikigeneración”, bautizada así por uno de sus fabulistas—, del Discovery Channel o del canal Animal Planet; lo aprenden, además, interesadamente: para lucirse, para presumir de “cultos”, para ostentarse independientes del árido mundo de los libros. Así va el mundo; rumbo a la desolación descrita por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*.

Cada uno de los integrantes de ese taller se convertiría, en el mundo bradburiano, en un poema o en varios: Jorge sería el “Himno de los bosques” y el “Panegírico al Duque de Lerma”; Emiliano, los sonetos de Shakespeare; Laura, el “Coloquio de los centauros”; Sergio, las “Elegías de Duino” y la “Muerte de Narciso”; Verónica, los poemas en prosa de Borges; Pilar, una colección de *limericks*; Alberto, “Towards A Supreme Fiction”; Toño, “Le Cimetière Marin” y *Muerte sin fin*; Óscar, *Orlando furioso*. Entre todos quedarían repartidos los tercetos de la Comedia y los hexámetros homéricos.

El taller poético soñado consistiría en lo siguiente: hablar lo necesario; justificar todas las opiniones con razonamientos completos o autorizados —aun cuando no necesariamente conlucivos—; leer mucho en